

Aleksandra Lipińska

*Wewnętrzne światło: Południowonederlandzka rzeźba alabastrowa
w Europie środkowo-wschodniej*
[Het innerlijke licht: Zuid-Nederlandse
albasten beeldhouwkunst in Centraal- en Midden-Europa]

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, 2007
580 pp. ISBN 8322928890

Aleksandra Lipińska is een jonge kunsthistorica en neerlandica. Ze werkt aan de Universiteit Wrocław en houdt zich met albasten beeldhouwwerken bezig. Het boek *Wewnętrzne światło: Południowonederlandzka rzeźba alabastrowa w Europie środkowo-wschodniej* [Het innerlijke licht: Zuid-Nederlandse albasten beeldhouwkunst in Centraal- en Midden-Europa] is een uitgebreide versie van haar proefschrift.

De publicatie werd in talrijke hoofdstukken gedeeld, wat het lezen aanzienlijk vergemakkelijkt. Lipińska stelt de thematiek aan lezer voor: ze begint met de rol van albast als stof in de beeldhouwkunst. Ze legt uit waarom dit materiaal zo populair was en voor welke soorten beeldhouwwerken het geschikt was. De lezer heeft hier te maken met de geschiedenis van het albast vanaf de oudheid (kleine bakken, luxeartikels), via de middeleeuwen (vulling van de ramen in tempels, kleine altaarstukken) en latere stijlperiodes (grafbeeldhouwkunst, retabula) (Lipińska 2007: 31-36). Dit gedeelte geeft de lezer een goed beeld van de gebruiksmogelijkheden van albast.

Verder noemt de auteur verschillende kruisbeelden piëta's die in Duitse en Zuid-Nederlandse werkplaatsen ontstonden, waarmee ze de kunsthistorische achtergrond van albasten werken schetst. Maar de eerste importen die men in Midden-Europa tegenkomt, komen uit het laatste kwart van 16^{de} eeuw. Dit zijn o.a. het altaar van de kasteelkapel in Dresden, het grafmonument van elector Maurits in Freiberg, het altaar van de Mariakerk in Marienberg of het grafmonument van Georg von Kommerstädt in Reisendorf.

Na de algemene inleiding wordt de lezer verder gevoerd naar de bondige karakteristiek van de Nederlandse albastbeeldhouwkunst – maar niet uitsluitend – van de gotiek tot de vroege barok. Lipińska analyseert de importen van Midden-Europa in de bredere context van de Nederlandse kunstgeschiedenis. Dit wordt redelijk kort maar tegelijk heel goed gepresenteerd, wat voor de lezer heel behulpzaam is. Het hoofdstuk begint met een korte geschiedenis van de Nederlanden in de jaren 1500-1648 (Lipińska 2007: 45). Eerst wordt de lezer geleid door de specifieke noordelijke Renaissance die een soort mengsel van late gotiek en Italiaanse, klassieke Renaissance was. De plaatsen waar de nieuwe stijl geboren werd, waren het hof van de landvoogdes Margaretha van Oostenrijk in Mechelen en het hof van bisschop Erard de la Marck in Luik. Zowel Margaretha als bisschop de la Marck waren rijke mecenasen van kunstenaars in de Lage Landen. De auteur noemt de bekendste beeldhouwers, zoals Conrad Meit (o.a. Madonna in de Brusselse dom, de grafmonumenten

van het mausoleum in Brou), Jean Mone (het Altaar der Zeven Sacramenten in de St. Martijnskerk in Halle, de Passiealtaar in de St. Goedelekerk in Brussel), Guyot de Beaugrant (grafmonument van Frans van Oostenrijk, in de Coudenburgkerk in Brussel) of Niccolo Palardini (Nicolas Palardin) en presenteert heel kort hun oeuvre (Lipińska 2007: 53-60).

Maar over de echte Renaissance in de Zuid-Nederlandse beeldhouwkunst kan men volgens de auteur pas in de jaren 40 van de 16^{de} eeuw spreken. Tot deze stroom behoren o.a. Jacques du Broecq (lectorium van de St. Wadru kerk in Mons [Bergen]), Colyn de Nole (friezen in de interieurs van het raadhuis in Kampen) en Willem van den Broecke of Paludanus (bustes van Jan van Eyck en Albrecht Dürer in Antwerpen, groep van reliëfs in het kasteel Schwerin in Lübeck). Het oeuvre van deze kunstenaars was niet alleen een weerspiegeling van de klassieke, Italiaanse Renaissance, maar ook de uitdrukking van hun eigen stijl, *maniera*, en nog steeds afhankelijkheid van gotische traditie (Lipińska 2007: 62).

De tweede helft van de 16^{de} eeuw behoort ongetwijfeld tot Cornelis Floris. Hij was de grootste en bekendste Nederlandse beeldhouwer van de Renaissance, men spreekt zelfs over de *Florisstijl*, waarvan het meest typische kenmerk vooral het gebruik van rijke ornamenten was (Lipińska 2007: 63). Het deel over de Nederlandse beeldhouwkunst in de loop der jaren is bondig, maar tegelijkertijd voldoende voor dit soort van publicatie.

Behalve de grote vormen bespreekt Lipińska ook de zogenaamde albasten huisaltaartjes: kleine kunstwerkjes waarvan de functie nog steeds onduidelijk is. Zij waren heel populair in Europa, in het bijzonder de huisaltaartjes die in Mechelen werden geproduceerd, o.a. in de werkplaatsen van de families Tissenaken, Verhulst of van Eeghen. De kunstenaars die zulke huisaltaartjes maakten werden cleynstekers genoemd (Lipińska 2007: 82). De auteur beklemtoont hier ook dat de literatuur waarvan ze gebruik maakte, onvolledig is en dat er geen complete bewerking van Nederlandse beeldhouwkunst bestaat. Ten opzichte van dit feit blijkt de korte presentatie van Nederlandse beeldhouwers heel nuttig.

In het derde hoofdstuk houdt de auteur zich met de kunsthandel en kunstmarkt bezig. Ze probeert de wegen te analyseren, waarmee de Nederlandse importen naar de Midden- en Oost-Europa kwamen. Slechts een klein procent van de Nederlandse kunstwerken ontstond op bestelling, meestal waren dat klare werken, die voor de onbekende, vaak buitenlandse ontvanger bestemd waren (Lipińska 2007: 91). Bij de ateliers functioneerden winkels waar de kunstenaar zelf zijn werken verkocht. Alles werd via de waterwegen getransporteerd: eerst langs de rivieren, en daarna via de zee. De kunstenaars konden ook aan de kunstmarkten deelnemen die in Antwerpen of Bergen-op-Zoom plaatsvonden en die door de handelaars uit heel Europa werden bezocht. In Midden- en Oost-Europa werden de kunstwerken door het hof of de rijke families van adel of burgers ontvangen, zoals de familie Loitz uit Danzig, die bovendien bemiddelaar in de kunsthandel waren (Lipińska 2007: 95). In dit deel van het boek zou de auteur volgens mij wat dieper op het probleem moeten ingaan – voor een boek over geïmporteerde kunstwerken is informatie over de kunsthandel toch belangrijk.

In het tweede deel van de publicatie worden de fundaties van protestantse hoven in Dresden en Berlijn besproken. De inleiding tot dit hoofdstuk is een korte schets van de geschiedenis van Pruisen in de periode van de late Renaissance en vroege barok. De auteur noemt hier ook vroegere belangrijke fundaties van het Pruisische Rijk (Lipińska 2007: 108-110).

In de jaren vijftig van de 16^{de} eeuw fundeerde elector Maurits het albasten altaar in de kapel in Dresden. Waarschijnlijk waren er geen goede kunstenaars in zijn omgeving, daar hij het kunstwerk in een Nederlandse werkplaats bestelde. In Dresden kreeg het altaar een nieuwe zetting die door Hans Walther werd gemaakt. Het altaar had vanaf het begin een heel sterk protestants karakter: zijn iconografisch programma bestond uit volgende motieven: Christus op het Kruis, Aanbidding der Herders en de Erfzonde. In Dresden werd dit programma nog uitgebreid met de scènes van Het Laatste Avondmaal. Op het einde van de 16^{de} eeuw kreeg het altaar ook nog de figuren van Johan de Doper en Mozes, werken van Giovanni Maria Nosseni (Lipińska 2007: 112).

Een gelijkaardige fundatie was, volgens de auteur, het altaar van Zwickau. Er bestaan nog steeds twee ontwerpen van dit kunstwerk, een protestants en een katholiek. Met deze twee altaren demonstreert Lipińska aan de lezer twee mogelijke manieren van adaptatie van Nederlandse kunstwerken: de eerste door de mogelijke keuze tussen een paar ontwerpen en een tweede: een geïmporteerd altaar in een nieuwe zetting. Onder de Nederlandse importen bevinden zich ook grafmonumenten die meestal in dezelfde vorm, zonder veranderingen, geadapteerd werden, bv. het Grafmonument van elector Maurits in Freiberg of het grafmonument van secretaris Georg van Kommerstädt in Reinersdorf (Lipińska 2007: 119-121).

Een van de meest interessante kunstwerken die in een Zuid-Nederlandse werkplaats ontstond en naar Midden-Europa werd geïmporteerd, is het altaar van Berlijn, nu in de voormalige Joannietenkerk in Slońsk. Dat was een fundatie van elector Joachim II. Dit altaar was een cadeau van Schwarzenberg, adviseur van elector Georg Willem, voor de Joannietenkerk. Volgens verschillende documenten stond dit altaar vroeger in de kasteelkapel in Berlijn, waarschijnlijk vanaf 1550-1560 en misschien tot 1625 (de dood van hertogin Anna van Pruisen). Het iconografische programma van het altaar is duidelijk protestants – hier heeft men te maken met de Kruisiging, de Kruisafneming en de Wederopstanding, wat het motief van de Passie benadrukt. Christus is hier dus een overwinnaar van Dood, Zonde en Oud Geloof (Lipińska 2007: 125–126). Lipińska blijkt een heel nauwkeurige wetenschapper te zijn: men krijgt de indruk dat ze alle mogelijke en toegankelijke documenten over deze kunstwerken heeft gevonden, waardoor de publicatie nog meer betrouwbaar wordt.

Het volgende hoofdstuk betreft Zuid-Nederlandse altaarstukken en reliëfs die in de protestantse epitafia werden gebruikt. De auteur benadrukt hier de manieren van aanpassen van buitenlandse werken aan hun nieuwe rol en hun nieuwe culturele context. Het eerste epitafium dat hier werd beschreven is dat van de familie Loitz in de Mariakerk in Gdańsk, dat volgens Lipińska een goed voorbeeld van zulke aanpassing kan zijn. Een gelijkaardige situatie betreft ook de epitafia van Weinlöp en de familie Reich in Berlijn: hier werd ook een albasten altaarstuk gebruikt. Dit verschijnsel was heel populair in Silesië, o.a. in Wrocław (epitafia van Andreas Hertwig, Hans Wolff Sr., Jacob Bandiss Jr.). Deze adaptaties hadden verschillende vormen: sommige bleven zonder veranderingen, andere kregen nieuwe zettingen, en nog andere kregen iconografische en religieuze verbeteringen (Lipińska 2007: 148).

Tot de tweede groep behoren kunstwerken die door de katholieken werden geadapteerd, bv. het albasten altaartje van de kerk in Uchanie, het altaar in de Onze Lieve Vrouwekerk op het Zandeiland in Wrocław of het monument in de St. Jacobskerk in Lubiąż.

In deze fundaties is het katholieke karakter niet altijd duidelijk zichtbaar vanwege de keuze van scènes (zoals de geschiedenis van David en Abigail). Katholieke bestellers wensten vaak kunstwerken die associaties met het protestantisme wekten, maar dan wel met een neutraal of “zacht protestants” karakter (Lipińska 2007: 164-165). Katholieke interieurs werden dus de nieuwe context voor protestantse albasten altaren. Lipińska gebruikt goede voorbeelden om haar stelling te bewijzen, waardoor dit hoofdstuk een heel duidelijke structuur krijgt.

Het derde deel van het boek presenteert de Zuid-Nederlandse albasten plastic in de niet-kerkelijke interieurs. De auteur verdeelt deze kunstwerken in thematische groepen, waarvan het eerste uit de “antieke” beeldhouwwerken bestaat. Dit zijn vooral kopieën van antieke figuren, heel vaak in miniatuur, die toen heel modieus waren en die door o.a. Conrad Meit werden gecreëerd; ze konden ook een soort studium voor grotere ontwerpen zijn. Zulke albasten miniaturen hebben we in de collecties van de kunstcamera's van Dresden, Berlijn of Praag. Tot de tweede groep werden de portretreliëfs gerekend, ook vaak in de quasi-antieke stilistiek, zoals het portret van elector Maurits in Dresden, dat waarschijnlijk uit een Antwerpse werkplaats komt. Heel populair waren ook de albasten met religieuze en mythologische thematiek. Kleine figuren van antieke goden hadden enkel een esthetische functie, maar de kleine huisaltaartjes, crucifixen en portretten van de heiligen bewaarden ook hun originele, religieuze bestemming (Lipińska 2007: 170-183).

Albast was bovendien populair als materiaal voor representatieve interieurs zoals de albasten kamer in het kasteel van Löwenburg of de zogenaamde Fredenhagensches Zimmer in Lubeck of de albasten alkoof in het kasteel in Nieśwież (Lipińska 2007: 186).

Volgens Lipińska zijn alle voorbeelden van importen die in het boek voorkomen een uitstekend bewijs voor de actieve deelname van de landen van Midden- en Oost-Europa aan de kunstmarkt. Ze creëert een soort typologie van albasten kunstwerken ten opzichte van iconografie en bestemming, met speciale nadruk op de historische en artistieke context. De auteur beklemtoont ook de verschillende houdingen tegenover de importen, wat met geloof verbonden was en de kwestie van interieur waarvoor de import geadapteerd werd. De publicatie werd van een grote catalogus en annexen van bronnen voorzien. De catalogus is heel solide opgesteld en leesbaar, de lezer kan elk werk waarover hij leest, bekijken. De annexen geven de kans om de eigen kennis uit te breiden, een heel goede oplossing dus voor de nauwkeurige lezer.

Het boek werd op dik krijtpapier gepubliceerd, met heel goede illustraties en omslag, wat te danken is aan de uitgever (Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego). Bovendien zitten er volgens mij geen fouten in de tekst. Op het einde van het boek bevindt zich ook een samenvatting in het Engels. Lipińska schrijft in een heel goede stijl die eigenlijk meer met de literaire dan de wetenschappelijke taal te maken heeft.

Dit werk blijkt bijzonder waardevol te zijn ten opzichte van het feit dat er geen soortgelijke publicaties bestaan, niet alleen in Polen maar ook in Nederland.

Anna Sikora

Adam Mickiewicz Universiteit, Poznań
a.sikora@ifa.amu.edu.pl