

# Masterthesis

Het drieluik *Aanbidding der koningen* in Museum Boijmans van Beuningen:  
**het werk van een anoniem meester of toch niet...?**



Een onderzoek naar de toeschrijving en toeschrijvingsgeschiedenis van het drieluik *Aanbidding der koningen* in Museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam.

Loes Barnard

Studentnummer 0420328

Begeleidend docent: Prof. Dr. P.A. Hecht

Tweede lezer: Dr. K.A. Nieuwenhuisen

Januari 2010

Masterthesis Kunstgeschiedenis

Master Beeldende kunst tot 1850

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

## Inhoudsopgave

	Pag.
<b>Voorwoord</b>	<b>2</b>
<b>Inleiding</b>	<b>3</b>
<b>Beschrijving <i>Aanbidding der Koningen</i></b>	<b>4</b>
1. Herkomst	4
2. Voorstelling	4
3. Iconografie	5
4. Techniek en stijl	8
5. Datering en lokalisering	15
<b>Toeschrijvingsgeschiedenis</b>	<b>20</b>
<b>Dirk Vellert</b>	<b>23</b>
1. Biografie	23
2. Oeuvre	24
a. Glaswerk	25
b. Tekeningen	26
c. Grafisch werk	27
d. Schilderijen	29
3. Analyse	30
<b>Meester van de Aanbidding van Lille</b>	<b>33</b>
1. <i>Aanbidding der herders</i> te Lille	33
2. <i>Ecce Homo</i> te Brussel	36
3. <i>Heilige Maagschap</i> te Kremsmünster	38
4. Overige werken	40
5. Analyse	43
<b>Conclusie</b>	<b>46</b>
<b>Literatuur</b>	<b>49</b>
<b>Afbeeldingen</b>	<b>53</b>

## Voorwoord

Tijdens mijn stage bij museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam deed ik mijn eerste stapjes in de wereld van de kunstgeschiedenis buiten de collegebanken. Aan de zes maanden die ik in het Rotterdamse museum doorbracht, heb ik naast veel kennis en ervaring ook een bijzonder interessant scriptieonderwerp overgehouden. De vrij recente verandering van toeschrijving van het drieluik *Aanbidding der Koningen* van Dirk Vellert aan de Meester van de Aanbidding van Lille en de actuele toeschrijvingen van ander werk aan deze anonieme meester, waren niet alleen voor mij, maar ook voor het museum aanleiding om meer te willen weten over het betreffende drieluik en zijn toeschrijvingsgeschiedenis.

Het schrijven van een scriptie is voor velen een lijdensweg, maar niet voor mij. De afgelopen maanden ben ik diep in de literatuur gedoken, heb ik musea bezocht in binnen- en buitenland en heb ik eindeloos naar afbeeldingen gekeken. Dit alles deed ik met veel plezier. Deze periode heeft mij geleerd wat kunstgeschiedenis buiten de collegebanken inhoudt en wat ik ervoer, beviel me zeer. Mijn nieuwsgierigheid is alleen maar gegroeid en hoewel de scriptie een einde van de studie betekent, zie ik dit als het begin van een professionele carrière in dit vak.

Helaas resulteert onderzoek niet altijd in het gewenste resultaat. Ik heb ervaren dat hoe meer je ziet, hoort en leest, hoe gecompliceerder een vraag soms wordt en dat geldt in het bijzonder voor toeschrijvingen. Hierdoor blijf ik met enige onvrede zitten, omdat mijn onderzoek eigenlijk nog niet voltooid is. Of ik er ooit verder mee zal komen, zal de toekomst moeten uitwijzen.

Hierbij wil ik graag nog een aantal mensen hartelijk bedanken voor hun bijdrage aan deze scriptie. Allereerst een groot dankwoord voor Jeroen Giltaj en Friso Lammertse die mij zes maanden lang (en ook daarna nog) niet alleen wegwijs hebben gemaakt in Museum Boijmans van Beuningen, maar misschien nog wel meer in de wereld van het kunsthistorisch onderzoek en het museumwezen in het algemeen. Daarnaast wil ik de heer Peter van den Brink bedanken voor de vele correspondentie, waardevolle aanvullingen en inzage in zijn eigen onderzoeksmateriaal en documentatie. Natuurlijk ook veel dank voor mijn scriptiebegeleider Peter Hecht, die het aandurfde om dit complexe onderwerp met mij aan te pakken en ook altijd bleef vertrouwen op een goede afloop. Ten slotte ook allen in mijn directe omgeving enorm bedankt voor jullie steun, geduld, aanmoedigingen, begrip, relativeringen, kopjes koffie en eindeloos vertrouwen.

Loes Barnard, januari 2010

## Inleiding

Al ruim vijftig jaar is Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam de trotse eigenaar van een bijzonder triptiek. Hoewel het museum het drieluik in 1958 pas officieel in bezit kreeg, was het werk al vanaf de jaren '30 in het museum aanwezig. Dirk Hannema, toenmalig directeur van Museum Boijmans, adviseerde destijds de grote Rotterdamse verzamelaar D.G. van Beuningen bij zijn aankopen. In 1932 bekeken zij samen de collectie van Stephan von Auspitz in Wenen, die kunsthandelaar Bachstitz op dat moment aanbood. Van Beuningen kocht niet graag grote werken aan en had dan ook met name interesse in de Italiaanse bronzen beelden en een aantal kleine schilderijtjes. Na enige moeite wist Hannema hem er toch van te overtuigen ook een aantal grotere werken te verwerven, waaronder een drieluik met een voorstelling van de *Aanbidding der koningen* (afb. 1). Van Beuningen kocht het werk voor 30.000 gulden en leende het direct na aankoop uit aan Museum Boijmans te Rotterdam.<sup>1</sup> In 1958 kwam het werk met de gehele collectie van Van Beuningen definitief in het bezit van het museum.<sup>2</sup>

Bij de aankoop van dit triptiek door D.G. van Beuningen stond het werk op naam van de 16<sup>e</sup>-eeuwse Antwerpse kunstenaar Dirk Vellert. Inmiddels is deze toeschrijving verworpen en wordt het werk toegekend aan de anonieme Meester van de Aanbidding van Lille. Hiermee is het toeschrijvingprobleem echter nog niet opgelost. De verwerping van de toeschrijving aan Vellert is namelijk nog steeds omstreden en wanneer dit drieluik wel van de genoemde anonus zou zijn, blijft de vraag bestaan over de identiteit van deze anonieme meester. Het is wel aannemelijk dat het drieluik uit de tijd en omgeving van Dirk Vellert afkomstig is en in het eerste kwart van de 16<sup>e</sup> eeuw in Antwerpen werd vervaardigd.

In deze studie zal allereerst het drieluik worden geïntroduceerd en besproken. Daarna volgt een beschrijving van de toeschrijvingsgeschiedenis van het triptiek en vervolgens zal het drieluik worden vergeleken met zowel het bekende werk van Dirk Vellert als de groep schilderijen die momenteel tot het oeuvre van de Meester van de Aanbidding van Lille wordt gerekend. In de conclusie zal worden besproken in hoeverre het drieluik *Aanbidding der Koningen* overtuigend is toe te schrijven aan Dirk Vellert, dan wel aan de Meester van de Aanbidding van Lille.

---

<sup>1</sup> D. Hannema, *Flitsen uit mijn leven als verzamelaar en museumdirecteur*, Rotterdam 1973, p.59.

<sup>2</sup> Inv. no. 1959.

# Aanbidding der Koningen

## 1. Herkomst

Over de geschiedenis van het drieluik is relatief weinig bekend. Een eventuele opdrachtgever, oorspronkelijke locatie of een uitgebreide herkomstgeschiedenis zijn niet te achterhalen. Het werk werd waarschijnlijk in Antwerpen vervaardigd en dateert vermoedelijk uit het begin van de zestiende eeuw. Onze feitelijke kennis gaat echter slechts terug tot het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw. In 1898 werd het werk, voor zover bekend, voor het eerst tentoongesteld in Berlijn.<sup>3</sup> Destijds maakte het triptiek deel uit van de collectie van de Berlijnse verzamelaar Friedrich Lippmann. Enige jaren daarvoor zou hij het werk uit een Weense privécollectie hebben verworven.<sup>4</sup> In november 1912 werd het drieluik op een veiling voor 30.000 Duitse mark verkocht en kwam terecht bij kunsthandel A.S. Drey in München.<sup>5</sup> Vermoedelijk is het vanuit München bij de Weense verzamelaar Stephan von Auspitz terecht gekomen. Wanneer de *Aanbidding der koningen* in 1930 voor de tweede keer in het openbaar te zien is in de tentoonstelling *Drei Jahrhunderte Vlämische Kunst* in Wenen, is het werk in ieder geval in het bezit van Von Auspitz.<sup>6</sup> Via kunsthandelaar Bachstitz is het drieluik vervolgens in 1932 op de veiling gebracht, waar Van Beuningen het heeft gekocht.

## 2. Voorstelling

Het drieluik bestaat uit een staande rechthoek met afgeronde bovenkant en twee zijluiken. Het middenpaneel is 106 x 70 cm groot en de zijluiken zijn ieder 106 x 31 cm. Drieluiken waren vanaf de vijftiende eeuw zeer geliefd in de Zuidelijke Nederlanden. Zij werden gebruikt als altaarstuk in kerken of kapellen, of voor privédevotie in huis. Gezien het formaat is dit drieluik waarschijnlijk bedoeld voor een familiekapel van rijke burgers. Een aantal thema's komt in het bijzonder veel voor op triptieken, zoals de jeugd en passie van Christus en het leven van Maria.

---

<sup>3</sup> Wilhelm von Bode en Richard Stettiner(red.), *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz*, Tent.cat. Berlijn (Akademie der Künste ) 1898, no.66, p.14.

<sup>4</sup> Max. J. Friedlander, 'Malerei, Niederländer und Deutsche', in: *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 20 Mai bis 3 Juli 1898*, uitgave bij tent. Berlijn (Akademie der Künste) 1899, p.18.

<sup>5</sup> *Sammlung des Verstorbenen geheimen regierungsrats und früheren Direktors des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin Friedrich Lippmann*, Veilingcatalogus Berlijn 1912, no.43, p.24, afb.21(annotatie).

<sup>6</sup> Gustav Glück e.a. *Drei Jahrhunderte Vlämische kunst*, Tent. Cat. Wien (Wiener Secession) 1930, no. 137, p. 50.

Op het drieluik in Museum Boijmans Van Beuningen staat op het middenpaneel de Aanbidding der koningen afgebeeld. In het midden van de voorstelling zit Maria met het Kind op haar schoot voor een kolossale pijler. Links op de voorgrond staat één van de drie koningen in een witte mantel met zijn rug naar de toeschouwer gekeerd. Schuin daarachter is nog net het hoofd en een stuk van de mantel van Jozef zichtbaar. Aan de andere kant van Maria is een oude, kalende koning en profil te zien, die geknield voor de Maagd zit. Daarachter staat de derde koning. De koningen dragen allen rijk versierde gewaden en hebben elk een sierpot met hun gift voor het pasgeboren kind bij zich. Op de achtergrond is het gevolg van de drie koningen te zien: een drukke menigte in rijke uitrusting met onder meer vlaggen, speren en paarden. Rechts op de achtergrond staat een groot gebouw met verschillende verdiepingen en bovenop een torentje. Aan de linkerkant is nog een fragment van het landschap erachter te zien.

Op de linkervleugel is de aanbidding der herder voorgesteld. Maria en Kind zitten opnieuw voor een pijler. Aan de rechterkant zitten twee herders, waarvan er één met gevouwen handen naar de hemel kijkt. Daarachter staat Jozef met een lantaarn in zijn hand. Boven aan de scène zweven twee kleine engeltjes, waarvan we er één op de rug zien. Op de achtergrond is de ruïne van een groot bouwwerk te zien met daarachter een uitzicht over het landschap.

De rechtervleugel geeft de scène van de rust op de vlucht naar Egypte weer. Maria voedt het Kind zittend tegen een boom. Daarachter staat Jozef, die vruchten plukt van een fruitboom. Op de achtergrond is nog een deel van een veld te zien, waarin zich een aantal figuren bevindt.

De achterkant van de zijluiken van dit triptiek is niet beschilderd en er is ook geen aanleiding aan te nemen dat dit ooit wel het geval was. Vermoedelijk is dit drieluik dus altijd geopend geweest en heeft het geen functie gehad in speciale vieringen. Dit zou goed mogelijk zijn als het triptiek inderdaad voor een privékapel gemaakt zou zijn.

### **3. Iconografie**

De voorstelling van de aanbidding der koningen is een veelvoorkomend thema op drieluiken. Het is gebaseerd op het verhaal van de geboorte van Christus, zoals beschreven in het evangelie van Mattheüs.<sup>7</sup> Met name aan het begin van de zestiende eeuw is dit een erg populair onderwerp in de Zuidelijke Nederlanden geworden en het Rotterdamse drieluik is dan ook wat dat betreft niet

---

<sup>7</sup>Mattheüs 2: 1-11.

uitzonderlijk. Er zijn vele voorbeelden van dergelijke triptieken te noemen, onder andere van Jan de Beer en een aantal anonieme meesters zoals de zogenaamde Pseudo-Bles (afb. 2 en 3).

Voorstellingen met de drie koningen of wijzen komen al vanaf de derde eeuw na Christus voor en hebben zich in de loop der eeuwen ontwikkeld naar een vaste beeldtraditie. In de late oudheid worden de drie wijzen voor het eerst afgebeeld als koningen en vanaf de zesde eeuw werden de koningen al als bepaalde typen weergegeven.<sup>8</sup> Zo zijn er vroege voorstellingen waarbij de drie mannen elk een andere leeftijd hebben. Vaak is dit verbeeld door een baardloze jongeling, een man met een korte baard en de oude man met een lange, grijze baard. De oudste man is meestal degene die voor het kind geknielt is. Ook worden de drie wijzen vanaf de middeleeuwen al vaak als mannen uit drie verschillende continenten afgebeeld, respectievelijk Afrika, Azië en Europa, de drie continenten die tot dan toe bekend waren. In veel gevallen zijn er ook combinaties gemaakt, zoals ook bij het Rotterdamse drieluik het geval is. We zien een jonge man met korte baard, een oude man met grijs haar, die geknielt voor het kind zit, en een derde koning die zwart is. De afbeelding op het drieluik past dus goed in de beeldtraditie van deze voorstelling.

Het linkerluik van het Rotterdamse drieluik stelt de aanbidding der herders voor, of ook de geboorte van Christus. Deze voorstelling is gebaseerd op Lucas 2: 15-17, waarin de herders na een boodschap van de engelen een bezoek brengen aan het pasgeboren Kind. Nergens in de Bijbel wordt echter gesproken over een aanbidding van de herders. Dit idee is pas in de 14<sup>e</sup> eeuw in Italië ontstaan, geïnspireerd op de aanbidding der koningen. Hierop voortbordurend waren er in eerste instantie altijd drie herders afgebeeld, vaak armoedig gekleed en met een herdersstaf en soms een doedelzak bij zich.<sup>9</sup> Een bekend voorbeeld van een dergelijke voorstelling is de *Aanbidding der herders* van Ghirlandaio in de Sassetikapel te Florence (afb.4). In het Rotterdamse drieluik zien we slechts twee herders. Vaak werd de aanbidding van de herders als één van de vele onderdelen bij de geboortescène afgebeeld, naast de engelen, de os en de ezel, en de kribbe, zoals in het Portinari-triptiek van Hugo van der Goes (afb.5). Zelden kom je een voorstelling tegen waar de herders centraal staan, zoals in Rotterdam.

Op het rechterluik is de rust op de vlucht naar Egypte afgebeeld. In het Nieuwe Testament komt het verhaal van de vlucht naar Egypte kort ter sprake in het evangelie van Mattheüs.<sup>10</sup> Het thema van de rust op de vlucht naar Egypte werd vanaf circa 1450 erg populair in de Zuidelijke

---

<sup>8</sup> Hugo Kehrer, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1908-1909, vol.2, p.223.*

<sup>9</sup> Jos Philippen, *Kerstmis en Driekoningen in de beeldende kunsten*, Diest 1949, p.62.

<sup>10</sup> Mattheüs 2: 13-15.

Nederlanden, met een hoogtepunt tussen 1500 en 1550.<sup>11</sup> De voorstelling bestaat meestal uit een Maria met Kind in een landschap; vaak krijgt daarbij het kind de borst. In veel gevallen zijn er op de achtergrond in het landschap verschillende verwijzingen naar anekdotes uit het verhaal van de vlucht naar Egypte te zien, zoals Jozef en Maria met het kind op een ezel. Deze beeldtraditie van de Heilige Familie op de vlucht gaat terug tot de vijfde eeuw en werd al afgebeeld voordat de rust op de vlucht een zelfstandig thema werd.<sup>12</sup> Andere scènes uit de vlucht naar Egypte zijn voornamelijk afkomstig uit de teksten van het evangelie van de Pseudo-Mattheüs. Hierin komt onder meer het verhaal van het wonderbaarlijke graanveld en de buigende palmboom voor. In hoofdstuk 20 van dit evangelie staat beschreven hoe Jozef en Maria met kind op hun rustplaats een boom met fruit zagen. Het fruit hing echter zo hoog dat zij er niet bij konden. Jezus sprak daarom tot de boom en onmiddellijk boog de boom zich zodat Jozef het fruit kon plukken. Naar dit verhaal wordt op het Rotterdamse drieluik verwezen door Jozef die de vruchten uit de boom plukt. Het verhaal van de buigende palm behoort tot de vroegste verbeeldingen van de vlucht naar Egypte. In de loop der jaren werd zelfs het uitsluitend weergegeven van een palmboom in het landschap het symbool voor het verhaal van het wonder.<sup>13</sup> De legende werd traditioneel verbeeld met een dadelpalm.<sup>14</sup> In de noordelijke voorstellingen van dit verhaal zien we echter regelmatig dat deze palm door een andere boom wordt vervangen. Zo is in de *Rust op de vlucht naar Egypte* van Gerard David in de National Gallery in Washington een kastanjeboom te zien, die duidelijk beter past in het noordelijke landschap waarin de scène zich afspeelt (afb.6).<sup>15</sup> Ook in het Rotterdamse drieluik is duidelijk gekozen voor een ander soort fruitboom die past bij het landschap dat daar is afgebeeld.

Er is nog een ander verhaal op de achtergrond van het rechterzijluik verbeeld. Er is een graanveld met een aantal boeren en mannen te paard te zien, die in opdracht van de koning op zoek zijn naar het kind. Dit verhaal van het wonderbaarlijke graanveld of maïsveld vertelt hoe Jezus tijdens de vlucht naar Egypte groen maïs in rijp maïs veranderde. Soldaten van Herodes waren hen gevolgd en vroegen aan de boeren of zij de Heilige Familie hadden zien voorbijgaan. Zij antwoordden, volledig naar waarheid, dat zij hen hadden gezien nog voordat de maïs rijp was.

---

<sup>11</sup> Karl Vogler, *Die ikonographie der Flucht nach Aegypten*, Arnstadt 1930, p.62.

<sup>12</sup> Karl Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1928, Erster band, p.370.

<sup>13</sup> Vogler (1930), pp.30-32.

<sup>14</sup> E.J. Mundy, 'Gerard David's *Rest on the flight into Egypt*: further additions to grape symbolism', in: *Simiolus* XII (1981), p.211.

<sup>15</sup> Mundy (1981), p.213.



De maïs was inmiddels rijp en dus moest de Heilige Familie al ver vooruit zijn, waarop de soldaten besloten hen verder niet te achtervolgen. Dit apocriefe verhaal werd al vanaf de 13<sup>e</sup> eeuw verbeeld, al is de combinatie met de scène van de rust op de vlucht pas van later datum.<sup>16</sup> De rust op de vlucht naar Egypte, met in het bijzonder deze legendes op de achtergrond, werd aan het begin van de 16<sup>e</sup> eeuw vaak afgebeeld in de Zuidelijke Nederlanden. Er zijn vele voorbeelden uit deze periode, zoals de *Rust op de vlucht naar Egypte* van Joachim Patinir in het Prado (afb.7) en het Rotterdamse werk is dus ook hierin niet uitzonderlijk.

De combinatie van de drie voorstellingen, de aanbidding der koningen, de aanbidding der herders en de rust op de vlucht naar Egypte, komt echter niet vaak voor op drieluiken aan het begin van de zestiende eeuw. De aanbidding der koningen met de geboorte van Christus, de annunciatie, de presentatie in de tempel en de vlucht naar Egypte komen in verschillende combinaties regelmatig voor, maar zeer zelden in de combinatie zoals op het Rotterdamse drieluik. Marlier geeft in zijn monografie over Pieter Coecke van Aelst voorbeelden van de meest uiteenlopende varianten.<sup>17</sup> Ik heb maar één voorbeeld van de combinatie zoals op het Rotterdamse drieluik is te zien gevonden, in de Pinacoteca di Brera in Milaan. Het is een drieluik van Jan de Beer uit circa 1515 (afb.2). De vraag is waarom deze combinatie zo zeldzaam is in deze periode, waarin toch veel vraag was naar aanbiddingsdrieluiken. Natuurlijk is veel werk verloren gegaan, maar de afwezigheid van deze specifieke variant moet waarschijnlijk gezocht worden in een bijzondere interpretatie van het verhaal. Dit zou een argument kunnen zijn om aan te nemen dat het Rotterdamse drieluik niet voor de vrije markt is gemaakt. In dat geval zou je meer gangbare combinaties verwachten, want een kunstenaar zal voor de vrije markt nooit kiezen voor een gewaagde combinatie van voorstellingen. Het lijkt hierdoor aannemelijk dat het Rotterdamse triptiek in opdracht is gemaakt.

#### 4. Techniek en Stijl

De *Aanbidding der koningen* te Rotterdam is een schilderij in olieverf op paneel. Het middenpaneel bestaat uit drie verticale planken. Beide zijluiken bestaan uit één enkele plank. Zowel de zijpanelen als het middenpaneel zijn geparketteerd. Voordat het parket is bevestigd, zijn de panelen afgeschaafd tot ongeveer 3 mm dikte. Dit is ongebruikelijk dun voor dergelijke

---

<sup>16</sup> R.L. Falkenburg, *Joachim Patinir. Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam-Philadelphia, 1988, p.42 .

<sup>17</sup> Georges Marlier, *La Renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost* , Bruxelles 1966, pp. 136-145.

grote panelen.<sup>18</sup> Verder zijn er geen indicaties voor grote veranderingen in de panelen, zoals bijvoorbeeld verzagingen, die op een wijziging van formaat zouden kunnen wijzen.

Het verfoppervlak is momenteel in vrij slechte staat en het drieluik is nodig aan restauratie toe. Bladdervorming, verkleurde en vlekkerige retouches, barsten en complete gaten in de verf komen veelvuldig voor en maken het soms moeilijk het werk goed te kunnen beoordelen. Bovendien zijn zowel het middenpaneel als de zijluiken bedekt met een laag oude en verkleurde vernis. Ondanks de slechte staat van het schilderij, zijn er veel kenmerken in de schilderijstijl die het werk typeren. Deze kenmerken moeten ons helpen bij de analyse van de toeschrijvingen.

### *Algemeen*

De manier waarop het drieluik is geschilderd wordt allereerst gekenmerkt door de bijzonder dunne verflaag. Met name de gezichten en inkarnaten zijn zeer dun geschilderd, maar de verf lijkt in de loop der tijd ook transparanter te zijn geworden, waardoor de onderschildering (die in alle drie de voorstellingen aanwezig is) nu met het blote oog is te zien (afb.8). Op sommige plaatsen zijn zeer losse verfstreken zichtbaar. De verf lijkt hier in snelle bewegingen te zijn aangebracht. Dit is onder meer goed te zien op de voorgrond van het middenpaneel. Deze losse streken in combinatie met de dunne verf doen vermoeden dat de verf bij het aanbrengen bijzonder vloeibaar moet zijn geweest. Dit lichte karakter is iets wat het gehele schilderij uitstraalt. Alleen de grond, de architectuur en de kleurrijke figuren op de voorgrond lijken in de meeste gevallen wat dikker in de verf te zitten.

Het palet dat de kunstenaar heeft gebruikt, is uitgebreid. Hij lijkt bewust te hebben gekozen voor zuivere kleuren, zoals rood, blauw en geel. Zachtere pasteltinten of mengkleuren zoals oranje en paars zijn in het werk niet terug te vinden. Toch lijken de gebruikte kleuren wel in een zachte vorm te zijn gekozen, al zou dit effect ook een gevolg kunnen zijn van bijna 500 jaar conservering. Wellicht waren de kleuren in het verleden helderder. Over het algemeen dragen de figuren zeer kleurrijke gewaden. Daarbij is wel opmerkelijk dat uitsluitend de rode mouwen van de meest rechter koning werkelijk nog van het paneel af spatten (afb.9). Dat de overige kleurnuances en contrasten wat gematigd overkomen, kan ook door de oude en verkleurde vernislaag zijn veroorzaakt. De architectuur, zowel op de voor- als achtergrond, de omgeving en het landschap zijn opgezet in grijze, bruine en donkergroenige tinten en contrasteren als zodanig

---

<sup>18</sup> Conditierapport *Aanbidding der Koningen* door restauratrice A.M. Roorda Boersma, Rotterdam 16-09-2008.

goed met de figuren op de voorgrond. Alleen de lichtblauwe lucht breekt de neutrale kleur van de achtergrond.

Er is een verschil in kleur te zien tussen het middenpaneel en de zijluiken. Het middenpaneel is duidelijk helderder van kleur, terwijl de beide zijluiken wat fletser overkomen. Dit kleurverschil is goed te zien in de blauwe overmantel van Maria. Het is overigens opmerkelijk dat de kunstenaar alleen hier bij de mouwen gekozen heeft voor een oranjeachtige kleur die iets verloopt (afb.8 en 10). Deze zogenaamde changeant kleur komt in de rest van het schilderij nauwelijks voor.

De belichting in de voorstelling zorgt voor een ietwat onwerkelijke sfeer, doordat alle partijen bijna evenveel licht vangen. Slechts in een aantal details is te zien dat het licht van links komt. Zo zijn er schaduwen aan de rechterkant van de mantel van Maria en op de rug van de knielende koning in het middenpaneel. De koning in de witte mantel vangt eveneens veel licht van links op zijn rug en ook op de grond vallen de schaduwen, bijvoorbeeld bij de sierpot, naar rechts.

De compositie van met name het middenpaneel en het linkerluik is vol en druk. Toch heeft de kunstenaar in de volle compositie van het middenpaneel op de voorgrond rust weten te creëren. De groep van de drie koningen en Maria neemt hier de centrale plaats in, met het Kind als middelpunt van de gehele compositie. Daarachter is er voornamelijk drukte en chaos, veroorzaakt door een bewegende menigte met diverse wapens, vlaggen en paarden. Hoewel de zijluiken duidelijk minder figuren bevatten geeft ook zeker het linkerluik een volle indruk. De herders lijken nog maar net op het paneel te passen. Het rechter zijluik is daarentegen rustiger.

Alle figuren zijn overigens op gelijke hoogte in de voorstellingen neergezet (afb.1). Dit versterkt niet alleen de eenheid van de drie luiken, maar het geeft het geheel ook een horizontaal accent. De enkele verticale elementen, zoals de architectuur, de boom rechts en de zwevende engeltjes, kunnen niet op tegen het gewicht van de figuren die de onderste helft van de panelen innemen.

Op alle drie de panelen lijkt de schilder voor een duidelijke afbakening van de voorstelling te hebben gekozen. Op het linkerpaneel geeft de pijler aan de linkerkant de grens van de voorstelling aan, de rechterkant is bewust open om deze te verbinden met de overige panelen. Ditzelfde doet de kunstenaar op het rechterluik, waar een boom rechts buiten zorgt voor de afgrenzing. Het middenpaneel is aan weerszijden duidelijk niet afgebakend, maar juist open. In deze voorstelling zorgt de architectuur op de achtergrond voor een omlijsting van de scène.

## Figuren

Verreweg het meest typerende en herkenbare aan dit drieluik zijn de figuren. Allereerst zijn de verschillende, vreemde en vooral onnatuurlijke houdingen kenmerkend. Het Christuskind ligt in alle drie de voorstellingen in een vrij gekunstelde houding op de schoot van Maria (afb.10 en 11). Op het linkerpaneel lijkt het Kind elk moment van Maria's schoot af te kunnen rollen en op het rechterluik heeft Christus zijn rechterbeen op een eigenaardige manier over zijn linkerbeen geslagen. Daarbij is de precieze houding van Maria in alle drie de voorstelling ook moeilijk te begrijpen.

Ook de koningen zijn alle in een andere, gekunstelde houding geplaatst. De achterste staat in een gedraaide houding met zijn schouders naar links en zijn hoofd naar rechts. Daarvoor zit een koning geknield en de derde koning staat met zijn rug naar de toeschouwer toe. De herders op het linker zijluik zijn ook op een merkwaardige manier naast Maria gezet. De achterste herder lijkt op zijn knieën te zitten. De manier waarop hij dat doet, zou anatomisch gezien echter niet kunnen. Vervolgens kijkt hij met zijn handen gevouwen recht omhoog. Van de andere herder zien we uitsluitend de linkerschouder en –arm en zijn hoofd. Hij leunt op zijn linker elleboog richting Maria en Kind, maar de rest van zijn lichaam valt buiten de voorstelling (afb.11).

De twee zwevende putti bovenaan verdienen allereerst de aandacht door de goede uitvoering van de molligheid van de twee figuurtjes en in het bijzonder van degene die we op de rug zien (afb.12). Daarnaast is de houding van deze putti bepalend voor de geloofwaardigheid van het feit dat ze werkelijk zweven. Dit is, in tegenstelling tot alle andere figuren, bijzonder goed gelukt.

Ten slotte staat Jozef op het rechterluik in een elegante houding met een deskundig uitgevoerd *spiel- und standbein* en reikt met een uitgestrekte arm omhoog (afb.13). Bovendien heeft hij zijn andere hand geleund op een wandelstok. In plaats van de oude, vermoeide weergave van Jozef op de andere twee panelen, komt hij hier over als een elegante, edele man.

De houding van de handen is een bijzonder belangrijk kenmerk in dit drieluik en versterkt de eigenzinnigheid van de figuren. In het middenpaneel gaat het voornamelijk om de handen van de knielende koning (afb.14). De vingers zijn wijd gespreid en de handen lijken krampachtig in de richting van het Christuskind geopend. De toeschouwer kijkt recht in de rechterhand van de koning. De handpalm die we zien is dik en vooral het deel onder de duim is onnatuurlijk uit verhouding. Van zijn linkerhand zien we juist de buitenkant van de hand met een sterke verkorting. Een vergelijkbare houding treffen we aan in het linkerluik bij Maria (afb.15). De

herder in het gele gewaad heeft zijn handen juist weer gevouwen. Niet alleen de keuze van de houding van de handen is opmerkelijk, maar ook de uitvoering. Vaak zijn de vingers te lang, te kort, te dun of in een gekunstelde manier om een voorwerp geslagen. Een merkwaardig detail is dat de linkerhand van Jozef in de linkervoorstelling ontbreekt (afb.11 en 15). De lantaarn die hij vasthoudt lijkt in de lucht te zweven, precies aan het uiteinde van zijn mouw.

De figuren in dit drieluik zijn stuk voor stuk uitzonderlijke verschijningen, deels met uitgesproken groteske koppen. Het meest opvallende hoofd is dat van de geknielde koning (afb.16). Zijn kalende hoofd is langgerekt, maar aan de bovenkant juist plat. Bovendien zijn door de huid de botstructuren van schedel, oogkassen en kaak te zien. Bij de voorste herder op het linkerluik valt de lange, naar voren stekende onderkaak op.

Verder is de grote diversiteit in de weergave van de gezichten opmerkelijk. Het gezicht van Maria is drie maal vrij bleek en steeds van een andere kant gezien. De achterste herder op het linkerluik kijkt recht omhoog, waardoor zijn gezicht in het verkort te zien is (afb.17). Alle figuren waarvan de ogen zichtbaar zijn, hebben dikke of hangende oogleden of juist verdikkingen onder de ogen. Dit zien we onder meer bij de koningen en de herders. De ogen van Maria zijn in alle drie de voorstellingen bijna gesloten. Vaak zijn de ogen met dikke, donkere verfstreken opgezet en waar de pupil zichtbaar is, bestaat zij uit een dikke stip.

De schilder lijkt ook plezier te hebben gehad in het schilderen van verschillende soorten haargroei. De staande koning heeft een lange, volle baard. Hier heeft de maker eerst een donkere laag geschilderd met daaroverheen fijne lijntjes. De knielende, kalende koning heeft alleen achterop zijn hoofd nog enige krullende haren. Jozef heeft merkwaardig genoeg op elk paneel een andere soort baard (afb.18). Op het middenpaneel is Jozef met een volle, donzige baard met veel krullen te zien. Links heeft Jozef een lange puntbaard met sluik hangende haren, en op de derde voorstelling heeft Jozef helemaal geen baard.

De kleding van de figuren is vrij strak en stug neergezet. De scherpe hoeken in de plooiën en de soms onnatuurlijke val van de stof is opvallend. Vooral bij de mantel van Maria zijn de stijve plooiën goed te zien (afb.1). Bovendien is haar mantel in alle drie de voorstellingen net als die van de geknielde koning op een onnatuurlijke manier over de grond uitgespreid. Het witte gewaad van de koning die wij op de rug kijken valt juist weer op door zijn bijzondere vorm, met name de lange punten aan de uiteinden en de rechte plooiën naar beneden.

### *Architectuur*

Er komen op het drieluik twee vormen van architectuur voor: de kolossale pijlers met Italiaanse motieven op de voorgrond en de gebouwen op de achtergrond. De eerste categorie is het meest prominent aanwezig. Op het middenpaneel is de pijler in het midden van de voorstelling gezet. Deze scheiding tussen voor- en achtergrond zorgt voor diepte in de voorstelling. Het is een vierkante pijler met verschillende decoraties in de stijl van de Italiaanse renaissance. Net boven het hoofd van Maria zit een guirlande met aan weerszijde een ramskop. Verder zijn er zuilen met Korinthische kapitelen en een rand met kraalmotief te zien. Helemaal bovenop zien wij nog een putto die in gevecht lijkt te zijn met een dolfijn. Op het linkerluik vinden we een vergelijkbare pijler met minder versieringen.

Typerend aan de uitvoering van deze architectuur is dat zij bijzonder weinig is uitgewerkt. De contouren zijn met dikke, donkere streken neergezet en de uitwerking is miniem. In de schaduwpartijen zijn bovendien grove arceringen zichtbaar. Dit staat in groot contrast met de architectuur op de achtergrond, die veel preciezer is opgezet. De vormen en het materiaal, zoals de bakstenen, de dakranden en de begroeiing daarop zijn zorgvuldig uitgewerkt. Dit alles is met veel fijnere penseelstreken geschilderd dan de grote, grove fragmenten op de voorgrond.

Hoewel de aanbidding der koningen van oudsher al wordt voorgesteld in een bouwvallig onderkomen of ruïne van een paleis, is in dit drieluik niet duidelijk hoe de losse elementen zich tot elkaar verhouden. Het is onduidelijk waar de pijlers een onderdeel van zijn en hoe de ruimte in elkaar zit. Aan de linkerkant zien we een soort overkoepeling die een deel van een zuilengalerij of loggia zou kunnen zijn. Deze loopt echter aan geen van beide kanten door. Helemaal rechtsboven zien we nog een deel van een constructie waar een ronde opening, wellicht een venster, in zit. Op het linkerluik zijn de constructies vergelijkbaar onduidelijk. Bovenaan de pijler is te zien hoe een houten balk tegen de stenen van de pijler aan zit. Blijkbaar is er een dak boven deze scène gedacht of was de bedoeling dat de balk overloopt naar de constructie op het middenpaneel, maar opnieuw is de constructie onbegrijpelijk.

### *Ondertekening en wijzigingen*

Zoals al even ter sprake kwam is op verschillende plaatsen met het blote oog een onderschildering te zien. Daaruit blijkt dat de schilder in de schilderfase veel veranderingen heeft aangebracht ten opzichte van de onderschildering en dat is dan ook zeer typerend voor dit werk.

Met behulp van infrarood kan de onderschildering verder zichtbaar gemaakt worden. De infraroodreflectogrammen van deze *Aanbidding der koningen* laten een zeer gedetailleerde onderschildering zien, die in fijne penseelstreken is aangebracht (afb.19).<sup>19</sup> Net als op het schilderij is de architectuur in de onderschildering strak en krachtig neergezet, in tegenstelling tot de figuren ervoor. Op het middenpaneel zijn met name de gezichten van Maria, Jozef en de twee koningen waarvan het gezicht zichtbaar is, erg schetsmatig neergezet. Het meest kenmerkend zijn de kronkelige, bijna ongecontroleerde, lijntjes in het gelaat van Jozef en de knielende koning (afb.20). Op het linkerluik zien we in de mannelijke gezichten dezelfde kronkelige lijntjes.

De kleding van Maria en de koningen is precies uitgewerkt. Alle draperieën en versieringen zijn zorgvuldig getekend. Het valt op dat de gewaden met zeer scherpe lijnen en hoeken zijn neergezet, wat ook in het schilderij is terug te zien. Op het linkerluik lijken deze lijnen in de ondertekening minder strak. De kleinste versieringen op de gewaden van de koningen zijn niet op de onderschildering te zien en dus pas in de schilderfase toegevoegd. Dit is bijvoorbeeld te zien bij de hangende versieringen aan de mantel van de meest rechter koning. De figuren verder op de achtergrond zijn minder uitgewerkt.

De schaduwpartijen in de ondertekening zijn voornamelijk opgezet met parallelle arceringen, soms in combinatie met kruisarceringen. Dit laatste is goed te zien op de benen van de koning die met zijn rug naar de toeschouwer gekeerd staat (afb.21).

De infraroodreflectogrammen van het rechterluik vallen het meest uit de toon ten opzichte van de andere twee panelen. Wellicht dat de ondergrond of het materiaal anders is dan bij de andere panelen, waardoor de onderschildering minder goed zichtbaar is. Toch zijn de figuren redelijk goed te zien. De kunstenaar lijkt hier minder strakke lijnen te hebben gebruikt en ook het gezicht en gewaad van Maria zijn minder uitgewerkt dan in de andere voorstellingen. Jozefs kleding heeft daarentegen dezelfde scherpe hoeken en strakke lijnen als bij de koningen het geval was.

Eén van de meest ingrijpende veranderingen op het schilderij ten opzichte van de onderschildering, is een groot, mooi versierd zwaard dat op het middenpaneel voor de linker knie van de knielende koning op de grond lag. Dit is ook met het blote oog nog door de verf heen te zien (afb.22). Bovendien is te zien dat er aan de knie veel gewijzigd is en dat deze nu veel dikker is. Hetzelfde is links op de voorgrond te zien. Aanvankelijk waren daar sandalen en een deel van

---

<sup>19</sup> Infraroodopnamen gemaakt door J.R.J. van Asperen de Boer op 18 januari 1991.

de mantel van Jozef getekend. Die zijn echter overschilderd met een muurtje dat de voorgrond nu scheidt van de plek waar Jozef staat. De sandalen zijn nog door de verf heen te zien (afb.23).

De ondertekening laat aan de rechterkant van het middenpaneel een stuk architectuur met een grote krul of voluut zien. Het is onduidelijk wat dit precies geweest kan zijn, maar het lijkt alsof in eerste instantie ook voor het middenpaneel een afgrenzing van de voorstelling was voorzien. Ook in het gebouw op de achtergrond zijn veel veranderingen te zien, zowel in de boogconstructies als de bovenste verdiepingen.

Op de onderschildering van de rechtersvoorstelling is geen hoofd van Jozef te zien. Waarschijnlijk dacht de schilder eerst dat Jozefs hoofd volledig achter zijn uitgestrekte arm zou verdwijnen. In het schilderij is duidelijk te zien dat het gezicht daar als laatste overheen is geschilderd. Kennelijk was het toch wel een raar gezicht om Jozef zonder hoofd af te beelden. Bovendien is het hoofd van Jozef baardeloos, wat zeer ongewoon is voor deze periode. Dat wijst tevens op een snelle aanpassing op het laatste moment.

Verder zijn er veel kleine veranderingen waar te nemen. Dit is met name het geval bij de figuren waarvan de positie van handen, gezichten, neuzen of oogopslag nogal eens veranderd is. Dit is bijvoorbeeld goed te zien bij het Christuskind op het middenpaneel en op het rechterluik. Het is wel opmerkelijk dat de schilder zoveel wijzigingen heeft aangebracht ten opzichte van de onderschildering. In sommige gevallen heeft hij zelfs geschilderde delen nog meer dan eens veranderd. Men kan zich afvragen waarom hij dat deed. Vaak is het uiteindelijke resultaat namelijk minder natuurlijk dan hij in eerste instantie had getekend. Zou hij zelf zo veeleisend of onzeker zijn geweest dat hij bleef proberen, wat in sommige gevallen tot een mislukking heeft geleid, of zou hij bewust de grens van gemaaktheid hebben opgezocht?

## **5. Datering en lokalisering**

Deze *Aanbidding der koningen* is vermoedelijk gemaakt in Antwerpen, in het eerste kwart van de 16<sup>e</sup> eeuw. Zowel stilistisch als iconografisch past dit werk in de Antwerpse kunst van dat moment. Aan het begin van de 16<sup>e</sup> eeuw groeide Antwerpen dankzij de internationale handel uit tot één van de belangrijkste economische en culturele centra van West-Europa. De kunstmarkt die daar destijds ontstond, oversteeg al snel de kunstproductie van Brugge en Brussel in de 15<sup>e</sup>



eeuw.<sup>20</sup> Kunstenaars uit heel Europa trokken naar Antwerpen om aan de vraag te kunnen voldoen en het aantal meesters in het Antwerpse Sint Lukasgilde nam doorlopend toe.<sup>21</sup> Karel van Mander vergeleek in 1604 het nieuwe noordelijke kunstcentrum al met Florence. Hij schreef: “*Ghelijck Antwerpen in onse Nederlanden schijnt oft ghelijckt een Moeder der Constenaren, also Florenzen in Italiën voortijt plagh te wesen: soo heeft dese vermaerde Stadt voortghebracht verscheyden Constenaren, die in onse Const hebben aengewendt oock verscheyden gedaenten van wercken.*”<sup>22</sup>

De meest overheersende stijl in deze periode wordt doorgaans beschreven als het *Antwerps maniërisme*. In 1915 introduceerde Max J. Friedländer deze term.<sup>23</sup> Hij koos de naam Antwerpse maniëristen voor een grote groep anonieme schilders die veel vergelijkbaar werk uit het begin van de 16<sup>e</sup> eeuw hebben nagelaten. Friedländer verdeelde deze anonieme kunstenaars in een aantal groepen, maar van het merendeel is de identiteit nog steeds onbekend. De oorzaak van de anonimiteit van deze schilders wordt vaak verklaard uit het feit dat de productie destijds enorm hoog was. Om aan de grote vraag te kunnen voldoen werden de werken in serie gemaakt. Dit kwam vaak neer op atelierwerk, waarbij wellicht meerdere schilders samenwerkten aan één paneel.<sup>24</sup>

Het Antwerps maniërisme had maar een korte levensduur, ongeveer 25 jaar. Het werk dat deze zogenaamde maniëristen hebben nagelaten bestaat voornamelijk uit altaarstukken in de vorm van drieliuken. Verreweg het meest voorkomende onderwerp op deze werken is de *Aanbidding der koningen*. Hiervan moeten er honderden gemaakt zijn, waarvan ook veel kopieën en varianten die vaak in serieproductie werden vervaardigd.<sup>25</sup> Er zijn diverse redenen te bedenken waarom juist dit thema zo populair was bij de Antwerpse maniëristen. Allereerst is het een bekend onderwerp dat zowel in binnen- als buitenland goed zou verkopen. Dit was van belang, omdat het merendeel van de productie voor de vrije markt bedoeld was.<sup>26</sup> Daarnaast past het thema met

---

<sup>20</sup> P. Burke, ‘Antwerpen, een metropool in Europa’, in: Jan van der Stock e.a., *Antwerpen, verhaal van een metropool*, tent. cat. Antwerpen (Hessenhuis) 1993, p.53.

<sup>21</sup> Maximiliaan P.J. Martens, ‘Antwerp Painters: their Market and Networks’. In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 2004/05, pp.48-57.

<sup>22</sup> Karel van Mander, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604, fol.232r (**Fotomech. herdr., Utrecht 1969**)

<sup>23</sup> Max. J. Friedländer, ‘Die Antwerpener Manieristen von 1520’. In: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XXXVI*, Berlin 1915, pp.65-91

<sup>24</sup> A.K.L. Thijs, ‘De Antwerpse luxenijverheid: winstbejag en kunstzin’, in: Jan van der Stock e.a., *Antwerpen, verhaal van een metropool*, tent. cat. Antwerpen (Hessenhuis) 1993, p.106

<sup>25</sup> Dan Ewing, ‘Magi and merchants: the force behind the Antwerp Mannerists’ Adoration pictures’, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 2004/05, p.275.

<sup>26</sup> Martens (2004/05), pp. 58-62.

de drie koningen, rijk gekleed, met dure giften en afkomstig uit een ver land, goed bij de rijke lieden die een grote rol speelden in het handelsleven van Antwerpen. Het idee bestaat dan ook dat de florerende internationale handel in Antwerpen heeft bijgedragen aan de grote populariteit van de het thema van de drie koningen. In latere schilderijen zijn op de achtergrond zelfs motieven afgebeeld die verwijzen naar de handel. Ik heb echter geen voorbeelden kunnen vinden van kooplieden die zich lieten portretteren als koningen. Daarnaast komen er wel in de archieven verschillende Antwerpse handelaren voor die zichzelf of hun zonen hebben vernoemd naar de drie koningen.<sup>27</sup>

Stilistisch wordt de groep van Antwerpse maniëristen gekenmerkt door de strijd tussen de 15<sup>e</sup>-eeuwse traditie van de Vlaamse primitieven en de drang naar vernieuwing.<sup>28</sup> Met name deze laatste factor leidde tot een dikwijls merkwaardige vormgeving. De vernieuwing beperkt zich in veel gevallen uitsluitend tot Italiaanse decoratieve elementen die enigszins misplaatst zijn in het overigens traditionele werk. Verder is men vooral zoekende naar nieuwe vormen. Eén van de belangrijkste eigenschappen van deze typische stijl is de open architectuur in de voorstelling, voornamelijk in ruïneuze toestand. In de meeste gevallen is deze architectuur een mengvorm van romaanse, gotische en renaissance elementen die bouwkundig vaak niet correct of zelfs onzinnig zijn. De figuren staan vaak in vreemde houdingen en kennen uitzonderlijke vervormingen of verlengingen aan het lichaam of bepaalde lichaamsdelen. Ook zorgen een nadrukkelijke expressie op de gezichten en de vaak sterk gebarende handen voor onnatuurlijke uiterlijkheden. De kleding is doorgaans veelkleurig en rijk versierd. Bovendien zijn de composities bij voorkeur overvol, waarbij bijna geen plaatsje onbenut blijft. Om de voorstelling nog rijker te maken, zijn er vaak overvloedig decoratieve elementen toegevoegd. Het palet van de Antwerpse maniëristen bestaat in de regel uit lichte tinten en changeant kleuren. De onnatuurlijke belichting van de voorstellingen versterkt ten slotte in de meeste gevallen het fantastische karakter.<sup>29</sup> De *Aanbidding der koningen* van de Meester van de Antwerpse Aanbidding en dezelfde voorstelling van de Meester van de Von Groote-aanbidding zijn twee sprekende voorbeelden van dit Antwerps maniërisme (afb.24 en 25).

---

<sup>27</sup> Dan Ewing (2004/2005), pp.281-291.

<sup>28</sup> Annick Born, 'Het Antwerpse Maniërisme: een efemere stijl?'. In: Peter van den Brink(red.), *ExtravagAnt! : een kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt 1500-1530*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) en Maastricht (Bonniefantemuseum) 2005, p. 15.

<sup>29</sup> Born (2005), p. 13

Het Rotterdamse drieluik past zowel stilistisch als iconografisch redelijk goed bij het werk van de Antwerpse maniëristen. De belangrijkste kenmerken van het Rotterdamse werk, de vreemde houdingen, gezichten en handen van de figuren, de onaannemelijke architectuur, de volle compositie en het onnatuurlijke licht, komen ontegenzeggelijk overeen met die van de Antwerpse maniëristen. Ook de voorstelling van de aanbidding van de koningen past bij deze groep kunstenaars. Toch heeft de Rotterdamse *Aanbidding der Koningen* ook aspecten die niet geheel naadloos aansluiten bij de maniëristen. Het gebruikte palet wijkt af van dat van de maniëristen die veel meer gebruik maken van felle kleuren en changeant kleuren. Ook de rust op de voorgrond is vreemd aan de composities van de maniëristen door het ontbreken van rijke versieringen en prullaria. Tevens is de architectuur waarin de scène plaatsvindt minder ruïneus en samengesteld dan bij de maniëristen. Ten slotte is de typerende schildertechniek met de zeer dunne verflaag iets wat niet bij de maniëristen is terug te vinden. Ondanks deze verschillen is het wel duidelijk dat het Rotterdamse drieluik gemaakt moet zijn in de periode dat de Antwerpse maniëristen actief waren.

Het toeschrijven van werken uit deze periode is bijzonder moeilijk, omdat we maar weinig namen uit die tijd kennen. Naast een grote groep anonieme kunstenaars, zijn er in deze jaren slechts enkele schilders in Antwerpen geweest die met een eigen stijl een grote naam wisten op te bouwen. Jan Gossaert (ca.1478-1532) is één van die schilders, hoewel hij maar een korte tijd als jonge man in Antwerpen werkzaam was. Het werk uit deze vroege periode kan tot het Antwerps maniërisme worden gerekend. Een bekend voorbeeld is de *Aanbidding der Koningen* uit ca.1510 in de National Gallery te Londen (afb.26).

Een andere grote meester was Quinten Metsijs (ca.1466-1531). Zijn werk komt sterk overeen met het werk dat de Vlaamse primitieven in de 15<sup>e</sup> eeuw maakten. Met name de uitwerking van details en realistische karaktertrekken in gezichten kenmerken zijn schilderijen. In sommige gevallen leidde dit realisme tot ongebruikelijke en bijna groteske koppen, zoals in het altaarstuk van het schrijnwerkersambacht in Antwerpen te zien is (afb.27).

Joos van Cleve (1485-1540) was de derde Antwerpse grootheid. Zijn portretten komen nog duidelijk overeen met het werk van zijn 15<sup>e</sup>-eeuwse voorgangers. Zijn religieuze voorstellingen passen echter bij de Antwerpse school die zich langzaam ontwikkelde. De volle scène met rijk

geklede figuren in *Aanbidding der koningen* in Dresden uit ca.1526-28 (afb.28), sluit aan bij de Antwerpse maniëristen, terwijl de weergave van gezichten dichter bij het werk van Metsijs ligt. Alle overige schilders die werkzaam waren in het welvarende Antwerpen van de vroege 16<sup>e</sup> eeuw, hadden wellicht een minder individuele stijl dan bijvoorbeeld Gossaert. Zij werkten immers vooral voor de vrije markt en niet in opdracht; hun naam was daarbij niet van belang en is daardoor ook niet overgeleverd. Het feit dat bovendien veel werk verloren is gegaan en het gebrek aan documenten maken een toeschrijving van een aanbiddingdrieluik als het werk in Rotterdam bijzonder moeilijk. Het is dan ook niet vreemd dat het triptiek momenteel op naam staat van een anoniem meester, zoals het meeste werk uit deze periode. Dit is echter bij het Rotterdamse drieluik niet altijd het geval geweest. De karakteristieke eigenschappen van het schilderij hadden in 1898 immers tot een toeschrijving geleid, die bijna honderd jaar heeft stand gehouden.

## Toeschrijvinggeschiedenis

In de tentoonstellingcatalogus van de Berlijnse tentoonstelling in 1898 staat de *Aanbidding der koningen* op naam van 'Dirk van Staar'.<sup>30</sup> Dirk van Staar (Star of Staren) of *Meester met de ster* was destijds een anonieme meester die zijn naam te danken had aan zijn monogram op een aantal prenten en tekeningen: een vijfpuntige ster, geflankeerd met de letters D en V. In de publicatie die bij de tentoonstelling verscheen, geeft Friedländer uitleg over zijn toeschrijving van het drieluik aan Dirk van Staar, die tot dan toe uitsluitend bekend was als graveur en tekenaar: "*Der Meister ist namentlich an den kühnen Verkürzungen und Überschneidungen kenntlich, an den rundlichen, etwas manirirten Formen und an der weltlichen, decorativ oberflächlichen Auffassung.*"<sup>31</sup> Friedländer denkt bovendien dezelfde stijl in een aantal gebrandschilderde ramen in King's College Chapel in Cambridge te herkennen. Zijn vermoeden wordt versterkt door de latere identificatie van de anonieme meester. Gustav Glück wist, met behulp van een houtsnede van het Antwerps Sint Lucasgilde voorzien van het bekende monogram en gedateerd 1526, in 1901 Dirk van Star te identificeren als de 16<sup>e</sup>-eeuwse Antwerpse glasschilder Dirk Vellert (afb.29).<sup>32</sup> In de *liggeren* van dat gilde staat namelijk vermeld dat Vellert in 1526, het jaar dat hij voor de tweede keer de functie van deken bekleedde, een devies voor het gilde had gemaakt.<sup>33</sup>

Voor het eerst was het oeuvre van deze kunstenaar nu uitgebreid met een olieverfschilderij. In 1912 bevestigde Friedländer nogmaals de toeschrijving aan Vellert en voegde een tweede schilderij aan zijn veronderstelde oeuvre toe.<sup>34</sup> Hierna volgden nog meer toeschrijvingen, die de toeschrijving van de *Aanbidding der Koningen* keer op keer versterkten. Zo wijdde Ludwig Baldass in 1922 een volledig artikel aan Dirk Vellert als paneelschilder, waarin de *Aanbidding der Koningen* als sleutelwerk wordt genoemd.<sup>35</sup> Bovendien neemt Friedländer Dirk Vellert in 1935 als schilder op in het twaalfde deel van zijn serie *Die Altniederländische Malerei*.<sup>36</sup>

Enkele decennia later ontstaat er weer twijfel aan deze toeschrijvingen aan Dirk Vellert, niet alleen wat betreft de *Aanbidding der Koningen*, maar aan de hele groep schilderijen die

---

<sup>30</sup> Von Bode en Stettiner(red.) (1898), no.66, p.14.

<sup>31</sup> Friedländer, (1899), p.19.

<sup>32</sup> Glück (1901) p.10

<sup>33</sup> Rombouts en Van Lerijs, (1961), deel I, p.108

<sup>34</sup> *Sammlung des Verstorbenen geheimen regierungsrats und früheren Direktors des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin Friedrich Lippmann*, Veilingcatalogus Berlijn 1912, pp.9-10.

<sup>35</sup> L. Baldass, 'Dirck Vellert als Tafelmaler', in: *Belvedere* 1 (1922), p. 163.

<sup>36</sup> Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei* XII, Berlin 1935.

inmiddels op zijn naam waren gezet. Paul Wescher schreef in 1970 de hele groep, inclusief de *Aanbidding der Koningen*, aan Jan Gossaert toe. De doorslag voor die toeschrijving gaven wat Wescher betreft de begrippen *Erfindung* en *Geläufigkeit*.<sup>37</sup> Met name de vindingrijkheid in de compositie noemt Wescher typerend voor het vroege werk van Gossaert. Bovendien ziet hij de levendigheid en beweeglijkheid van de voorstellingen in kwestie niet terug in de rest van het werk van Vellert.<sup>38</sup> Volgens Wescher zou dus niet Vellert, maar Gossaert de maker van deze groep schilderijen zijn. Deze toeschrijving werd echter volledig genegeerd en de werken bleven op naam van Vellert staan.

Hilary Wayment was in 1972 de enige die kort na de toeschrijving aan Gossaert een uitspraak deed over de mogelijke maker van het drieluik *Aanbidding der koningen*. Zij schreef, zonder enige uitleg, dat het drieluik vermoedelijk door een Antwerpse kunstenaar in de omgeving van Dirk Vellert was gemaakt maar niet door hemzelf.<sup>39</sup> Ook dit vermoeden is twee decennia lang genegeerd.

In 1993 komt er pas weer een toeschrijving die daadwerkelijk doordringt tot de kunstwereld. In dat jaar schreef Ellen Konowitz voor de tentoonstelling *Antwerpen, verhaal van een metropool* een entry over één van de werken die tot de groep van schilderijen op naam van Vellert behoren. Konowitz verwerpt hierin de toeschrijving aan Vellert en schrijft het schilderij met de hele groep toe aan een anonieme meester onder de naam Meester van de Aanbidding van Lille, naar de verblijfplaats van één van de schilderijen.<sup>40</sup> Haar belangrijkste argumenten zijn de drukke bewegingen van de figuren en de sterk gebarende handen op de schilderijen die nauwelijks in het werk van Vellert zijn terug te zien. Ze ziet wel gelijkenissen met de grote, gespierde figuren van Vellert, maar de voorliefde voor groteske hoofden, die typerend is voor de schilderijen, is vreemd aan Vellerts tekeningen en prenten. Ten slotte is het geschilderde werk volgens haar sterk verwant aan het werk van de Antwerpse maniëristen, terwijl dat van het werk van Vellert niet kan worden gezegd.

Een jaar later, in 1994, wordt in de bestandscatalogus *Van Eyck tot Bruegel* van Museum Boijmans van Beuningen door het museum voor het eerst de naam Meester van de aanbidding

---

<sup>37</sup> P. Wescher, 'Neue Beiträge zum Schaffen des Jan Gossaert'. In: *Wallraf-Richartz Jahrbuch XXXII* (1970), p.109.

<sup>38</sup> P. Wescher, (1970), pp.109-111.

<sup>39</sup> Hilary Wayment, *The windows of King's College Chapel*, Cambridge, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Great Britain, Supplementary Vol.1 London 1972, p.79, noot 2.

<sup>40</sup> Ellen Konowitz, 'Ecce Homo', in: Jan van der Stock e.a., *Antwerpen, verhaal van een metropool*, tent. cat. Antwerpen (Hessenhuis) 1993, no.49, p.195.

van Lille voor het drieluik *Aanbidding der Koningen* gehanteerd.<sup>41</sup> Konowitz publiceerde vervolgens in 1995 een uitgebreid artikel in *Oud Holland* over de verwerping van de toeschrijving van de groep schilderijen aan Dirk Vellert.<sup>42</sup> Hierin wordt ook het drieluik *Aanbidding der Koningen* besproken en sindsdien is de toeschrijving aan de Meester van de aanbidding van Lille algemeen geaccepteerd en die aan Vellert (voorlopig) verleden tijd.

Ondanks de acceptatie van een anoniem meester als maker van het drieluik blijven er vragen bestaan. De toeschrijving aan Dirk Vellert heeft immers bijna een eeuw standgehouden en is pas recentelijk verworpen. Deze oorspronkelijke toeschrijving was uitsluitend gebaseerd op stilistische kenmerken, maar dat is bij de nieuwe toeschrijving niet anders. Het is daarom zinvol de argumenten vóór en tegen de toeschrijving aan Vellert nogmaals te bestuderen. Daarbij is het noodzakelijk om allereerst Vellert als kunstenaar nog eens onder de loep te nemen en zijn werk zorgvuldig te vergelijken met het Rotterdamse drieluik.

---

<sup>41</sup> F. Lammertse, *Van Eyck to Bruegel: 1400-1550 : Dutch and Flemish painting in the collection of the Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam 1994, p.299.

<sup>42</sup> Ellen Konowitz, 'Dirk Vellert and the Master of the Lille Adoration: some Antwerp Mannerist paintings reconsidered', in: *Oud Holland* 109 (1995) pp.177-190.

## Dirk Vellert

### **1. Biografie**

Dirk Jacobsz. Vellert werd vermoedelijk rond 1480-1485 geboren. Er zijn aanwijzingen dat hij uit Amsterdam afkomstig is of daar in elk geval op jonge leeftijd heeft gewoond. Hilary Wayment suggereert dat Vellert wellicht de zoon van een priester was.<sup>43</sup> In de documenten van het St. Geertruide klooster in Amsterdam komt namelijk een zekere Jacob Vellert (of Fellert) voor, die daar pater was in 1448 en 1450.<sup>44</sup> Dit zou de vader van Dirk Vellert geweest kunnen zijn. Het verhaal wordt aannemelijker door documenten waarin staat dat een *glasemaker* genaamd Dirck Jacopsz in 1514 een jaar huur betaalt voor een nieuw huis bij datzelfde klooster en een aantal jaren later nog eens.<sup>45</sup> Enige verwarring zou echter kunnen ontstaan met de schilder Dirck Jacopsz (1496-1567), die zeker uit Amsterdam afkomstig is. Hij heeft voor zover bekend echter nooit in glas gewerkt en zal hier dus waarschijnlijk niet bedoeld worden. Het is aannemelijk dat de glazenmaker Dirck Jacopsz inderdaad de kunstenaar Dirk Vellert is. Toch is door een onzekere sterfdatum van pater Jacob Vellert niet duidelijk of hij de vader van de glasschilder geweest kan zijn. Het is echter goed mogelijk dat zij, op welke manier dan ook, familie waren en hiermee lijkt de Amsterdamse afkomst van Dirk Vellert wel gegrond.

Er is weinig bekend over de jonge jaren en opleiding van Dirk Vellert. Suggesties dat Vellert enige jaren in Mechelen heeft doorgebracht en wellicht daar zijn opleiding heeft genoten, lijken ongegrond. Wayment suggereert dat Vellert tussen 1508 en 1510 in Mechelen moet zijn geweest, waar hij Bernard van Orley zou hebben ontmoet.<sup>46</sup> Er zijn echter geen bewijzen voor zijn verblijf in Mechelen en bovendien is er geen werk uit deze periode van hem bekend.

Zeker is dat Vellert uiteindelijk in Antwerpen terecht is gekomen. In 1511 komt hij voor het eerst voor in de *liggeren* van het Antwerps St. Lucasgilde<sup>47</sup> In dat jaar werd hij, tegelijk met Joos van Cleve, als *ghelaesmakere* als vrijmeester ingeschreven bij het gilde. Tussen 1512 en 1530 heeft

---

<sup>43</sup> Wayment (1972), p.18

<sup>44</sup> I.H. van Eeghen, *Vrouwenkloosters en begijnhof in Amsterdam*, 1941, p.121.

<sup>45</sup> Wayment (1972), p.123, Appendix A. ... 'Item ses Phs. Gulden siaers op Dirck Jacopsz glasemaker staende op een nu huys bij Sinte Geertruyden convent verschijnende den 8<sup>e</sup> dach Marcii.' (Amsterdam stadsarchief, Inbreng Weeskamer, iii. 81)

<sup>46</sup> Wayment (1972), p.19

<sup>47</sup> Rombouts en Van Lerijs (1961), deel I, p.75



hij in totaal zes leerlingen gehad.<sup>48</sup> In 1518 en 1526 bekleedde hij bovendien de functie van deken bij het gilde.<sup>49</sup>

Dirk Vellert stond voornamelijk bekend als glasschilder, maar hij maakte daarnaast ook tekeningen, prenten en wellicht zelfs een aantal schilderijen. In de zestiende eeuw was Vellert een beroemd man. Luigi Guicciardini noemt hem in 1567 al in zijn *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore* als één van de belangrijkste Hollandse glasschilders naast Arnold Ortkens.<sup>50</sup> Ook Giorgio Vasari maakt in de tweede editie van *Le Vite* uit 1568 in zijn hoofdstuk over Vlaamse meesters melding van de uitzonderlijke glasschilders in het noorden, waaronder Dirk Vellert.<sup>51</sup>

Bovendien schrijft Albrecht Dürer in het dagboek van zijn reis naar de Nederlanden in 1520-1521 over *Meister Dietrich*, die niemand anders dan Dirk Vellert geweest kan zijn. In totaal wordt Vellert drie keer in het dagboek genoemd.<sup>52</sup> Zo schrijft Dürer op 3 september 1520 dat Vellert hem rode verf had gegeven en vervolgens op 1 januari 1521 dat hij *Meister Dietrich* onder meer een Apocalyps had gegeven. Dirk Vellert bevond zich dus zeker in de kringen van de grote meesters van de vroege zestiende eeuw en genoot een goede reputatie.

Over het leven van Vellert is verder nauwelijks iets bekend. Hij was vermoedelijk getrouwd met een zekere Jacobyne Willems, waarmee hij samen een aantal huizen in Antwerpen bezat.<sup>53</sup> Van der Stock publiceerde dat Vellert's vrouw in het Antwerps Stadsarchief vermeld staat als 'coopwif' en opperde de mogelijkheid dat zij wellicht handelde in het werk van haar man.<sup>54</sup> Hoewel dit vaker voorkwam, is hierover weinig bekend.

Dirk Vellert stierf vermoedelijk rond 1548 in Antwerpen, waar hij tot aan zijn dood werkzaam moet zijn geweest. Op 30 december 1547 heeft hij nog een verklaring afgelegd aan twee advocaten in Amsterdam, waarin zij de volmacht kregen over zijn zaken aldaar.<sup>55</sup> Dit is opnieuw

---

<sup>48</sup> Rombouts en Van Lerijs (1961) deel I, pp.77, 82, 106, 111, 115: de zoon van Katline vanden Berghe en Hennen Doghers in 1512, Hennen vande Velde en Hennen van Coellen in 1525, Joos Peters in 1528 en Jan van Selck in 1530

<sup>49</sup> Rombouts en Van Lerijs (1961), deel I, p. 89 en p.107

<sup>50</sup> Guicciardini(H.H.Zwager) (1612), p.81.

<sup>51</sup> Giorgio Vasari, (vert. A. B. Hinds), *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, four volumes, London 1970, volume four, p. 255

<sup>52</sup> P.T.A. Swillens, Albrecht Dürer: zijn dagboek van de reis door de Nederlanden in 1520-1521, Maastricht 1941, p.84, p.110, p.126

<sup>53</sup> Wayment (1972), p. 22

<sup>54</sup> Jan van der stock, *Printing images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City, Fifteenth century to 1585*, Rotterdam 1998, p.152 en p.239, noot 35

<sup>55</sup> Wayment, (1972), p.127, appendix G. 'Dierick Jacobss. Vellaert, gellaescryvere, oppidanu, constituit Mren Janne Corte ende Mren Gheraerde Boelesoen, woonende beyde tot Amstelredamme, partier et insolidum ad prosequendum

een aanwijzing om te denken dat Vellert enige wortels in Amsterdam moet hebben gehad. Hij is vermoedelijk kort na deze verklaring overleden.

Het is vreemd dat de grote internationale bekendheid van Dirk Vellert slechts van korte duur is geweest. Zijn naam werd al snel vergeten. Aan het begin van de 17<sup>e</sup> eeuw wordt er al melding gemaakt van *Dietrich von Stern* in plaats van Dirk Vellert, in de *Catalogue de 1618* van verzamelaar Paul Behaim.<sup>56</sup> Vanaf dat moment is zijn bekendheid als glasschilder dus al volledig verdwenen en gaat hij als anoniem graveur onder een fantasienaam verder. Pas sinds de ontdekking die Gustav Glück in 1901 deed, komt de naam Dirk Vellert weer voor in de literatuur en krijgt hij zijn status als glasschilder terug.

## 2. Oeuvre

### a. Glaswerk

Vellert was één van de weinige 16<sup>e</sup>-eeuwse glaskunstenaars die niet alleen ontwerpen voor ramen aanleverde, maar ze ook zelf uitvoerde. Zijn belangrijkste opdracht is waarschijnlijk het ontwerpen van de ramen van de King's College Chapel te Cambridge geweest. Friedländer meende in 1899 voor het eerst zijn stijl in deze vensters te herkennen.<sup>57</sup> Deze suggestie werd overgenomen en uitgewerkt door Nicolaas Beets in een artikel in *The Burlington Magazine* in 1907.<sup>58</sup> Voor zeker zes van de 24 ramen maakte Vellert ontwerpen, waarvan Boon in 1964 tekeningen publiceerde die als voorstudie zouden hebben gediend (afb.30).<sup>59</sup> Er zijn geen bewijzen dat Vellert zelf ooit in Engeland is geweest en de kans is daarom groot dat hij uitsluitend ontwerpen heeft aangeleverd en ze niet zelf heeft uitgevoerd.

Uit documenten blijkt dat Vellert nog meer ontwerpen van grote raampartijen op zijn naam heeft staan, waaronder voor de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Antwerpen.<sup>60</sup> Het merendeel van de ramen is echter verloren gegaan. Afgezien van zulke grote raampartijen, maakte Dirk Vellert ook

---

et deffendendum omnes et quascumque eius causas motas et movendas ubicumque, lites contestandum alle dagen etc. juvandum attestandum; cum potestate substituendi; ende voorts gelovende etc; cum ratificatione actorum. (Antwerpse stadsarchieven, Schepenbrieven, vol. 227, 30 Dec. 1547)

<sup>56</sup> Volgens Passavant (1860) p.23 en Dutuit (1885) p.302

<sup>57</sup> Friedländer (1899), p.19

<sup>58</sup> N. Beets, 'Dirick Vellert and the Windows in King's College Chapel, Cambridge'. In: *The Burlington Magazine* XII 1907, pp.33-39

<sup>59</sup> K.G.Boon, 'Two designs for windows by Dierick Vellert', in: *Master Drawings*, vol.2, no.2 (summer 1964),p.155

<sup>60</sup> Jean Helbig, *De glasschilderkunst in België. Repertorium en Documenten*, Antwerpen 1943, pp.64-65 en Rombouts en Van Leries (1961),p.75 noot.3

kleine geschilderde glasruitjes, waarvan het Rijksmuseum er een aantal bezit (afb.31).<sup>61</sup> Ook van deze ruitjes zijn voornamelijk ontwerpen bewaard gebleven en is het glaswerk grotendeels verloren gegaan. Het materiaal dat wel bewaard is gebleven, geeft helaas weinig inzicht in de mogelijkheid van een geschilderd oeuvre van Dirk Vellert en een eventuele relatie met het Rotterdamse schilderij. Enige overeenkomsten zijn hooguit zichtbaar in de ontwerptekening voor de ramen in King's College Chapel te Cambridge. De snelle, kronkelende lijntjes zijn enigszins vergelijkbaar met wat we in de ondertekening van het Rotterdamse werk hebben gezien. Daarnaast sluiten ook het type figuren met hun diverse houdingen en grote beweeglijkheid aan bij het geschilderde werk. Daarentegen is nergens in de ontwerpen iets van de extremiteiten van het schilderij, zoals de groteske hoofden of naar buiten gedraaide handen, terug te vinden. Deze verschillen zijn niet toe te schrijven aan het verschil in medium. Bovendien is de architectuur in de tekeningen bijzonder zorgvuldig en correct geconstrueerd, wat in het Rotterdamse drieluik duidelijk niet het geval is.

#### *b. Tekeningen*

Vellerts tekeningen uit de jaren '20 worden voornamelijk gekenmerkt door de bewegelijke, kronkelende lijnen. Dit is vooral goed te zien in de Apocalypsserie uit 1520-1530, geïnspireerd op de Apocalyps van Albrecht Dürer die hij in 1521 van hem cadeau had gekregen (afb.32).<sup>62</sup> Deze snelle en schetsmatige tekenstijl zou een argument kunnen zijn om het schilderij *Aanbidding der koningen* in de nabijheid van deze kunstenaar te plaatsen. Het schilderij kent vluchtige verfstreken en een losse onderschildering die enigszins doen denken aan de tekenstijl van Vellert.

Het valt op dat Vellert regelmatig composities en motieven van andere kunstenaars overnam. Zo lijkt de tekening *Johannes in een grote ketel met kokende olie* sterk gebaseerd op de rechtervleugel van het altaarstuk van het schrijnwerkersambacht van Quinten Metsijs in Antwerpen, hoewel de figuren bij Vellert duidelijk minder excentriek zijn dan bij Metsijs (afb.33 en 27). Daarnaast neemt Vellert ook decoraties over uit de Italiaanse kunst, die zich in de zestiende eeuw naar het noorden verspreidde. De tekening van de *Heilige drieëenheid* uit 1520, laat veel van deze invloed zien (afb.34). In deze tekening is voor het eerst ook enige invloed van

---

<sup>61</sup> Pieter C. Ritsema van Eck, *Gebrandschilderde ruitjes uit de Nederlanden 1480-1560*, Rijksmuseum Amsterdam, Zwolle 1999, pp. 44-53

<sup>62</sup> Voor uitgebreide bespreking: Julius Held, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, Haag 1931.

de schilderkunst van de Antwerpse maniëristen te zien. Mozes en Petrus, die de Heilige drieëenheid flankeren, zijn twee sierlijke, ietwat uitgerekte figuren die kenmerkend zijn voor de maniëristen. Dit is daarentegen van een heel andere orde dan de maniëristische kenmerken op het Rotterdamse drieluik. Een, op een houtsnede van Dürer geïnspireerde, *Aanbidding der koningen* in de Albertina in Wenen laat daarentegen wel enige maniëristische invloed zien die vergelijkbaar is met de stijl van het drieluik (afb.35), namelijk de volle voorstelling met de vele figuren in rijkversierde gewaden en gedraaide houdingen.

Ook enkele figuren in de tekeningen van Vellert komen dicht bij het schilderij. In de tekening *Abraham en Farao(?)* is de vrouwelijke figuur rechtsachter van hetzelfde type als de Maria's in het drieluik (afb.36). Zelfs de weergave van de mouwen van haar mantel lijken op die van de Maria's in de zijluiken. Bovendien heeft de Farao(?) zijn rechterhand opvallend naar buiten gedraaid, zoals ook in het schilderij voorkomt. Er zijn maar weinig andere tekeningen die dergelijke overeenkomsten vertonen, maar er is nog één treffend voorbeeld in het British Museum dat een toeschrijving van het Rotterdamse drieluik aan Vellert weer aannemelijker kan maken. Het is een tekening van de *Kindermoord te Bethlehem*, waarop rechts een vrouw geknield voor haar dode kind zit (afb.37). De overeenkomsten met het drieluik zijn onmiskenbaar: haar verwrongen houding, de plooien in de mantel die naast haar op de grond ligt, de mouwen van haar mantel, haar gezicht met de sterke verkorting en bovenal haar uitgestrekte armen met de wanhopig gebarende handen waarvan de handpalmen zichtbaar zijn en de vingers wijd gespreid. Alleen haar molligheid zoeken we in het drieluik tevergeefs. Daarbij heeft ook de rest van de scène weinig verwantschap met het schilderij.

Vellert heeft alle besproken tekeningen gesigneerd met zijn monogram, zodat we zeker weten dat deze van hem zijn. Daarnaast heeft hij ook veel werk gedateerd, soms zelfs met dag en maand, waardoor ook duidelijk is wat vroeg en laat werk is.

### c. Grafisch werk

In de jaren twintig van de 16<sup>e</sup> eeuw ontstond in de Zuidelijke Nederlanden een algemene belangstelling voor gravures. Dit had niet in de laatste plaats te maken met de aanwezigheid van Albrecht Dürer in Antwerpen in 1520-1521. Vellert heeft hem een paar keer ontmoet en heeft zelfs een aantal prenten van hem cadeau gekregen.<sup>63</sup> Ook Lucas van Leyden was in die jaren in

---

<sup>63</sup> Swillens (1941), p.126.

Antwerpen.<sup>64</sup> Vellert was waarschijnlijk de eerste Antwerpse kunstenaar die, geïnspireerd door het buitenlandse bezoek, gravures begon te maken.<sup>65</sup> Er is zelfs een mogelijkheid dat Vellert de kunst van het graveren heeft geleerd van niemand minder dan Lucas van Leyden zelf.<sup>66</sup> De vroegste platen van Vellert zijn een combinatie van etsen en graveren en dat was ook de techniek die Lucas van Leyden destijds gebruikte. In totaal zijn er zeker 21 prenten van Vellert bewaard gebleven, allen tussen 1522 en 1526 te dateren.<sup>67</sup> Veel van zijn prenten zijn gedateerd op dag, maand en jaar en gesigneerd met het monogram D\*V. Het is vreemd dat er relatief weinig werk van Vellert over is en bovendien zijn er slechts van enkele prenten verschillende staten bekend. De vroegste prent van Vellert is een *Eva met kleine Kain* (afb.38). Hierin is te zien hoe hij als beginnend graveur voor het eerst de burijn hanteert. De figuren zijn onhandig geproportioneerd in vergelijking met zijn tekeningen en latere grafische werk. In zijn late werk is duidelijk een meer ervaren graveur te zien, zoals in *Christus en de Samaritaanse vrouw*, de *Wonderbaarlijke visvangst* en de *Heilige Lucas die de Maagd schildert* (afb.39-41).

Vellerts voorstellingen zijn over het algemeen druk en vol. De term *horror vacui* wordt meer dan eens in combinatie met het werk van Vellert genoemd.<sup>68</sup> Zeker overvloedig is de italianiserende ornamentiek in de architectuur bij bijvoorbeeld de *Heilige Lucas die de Maagd schildert* en het *Visioen van de Heilige Bernardus* (afb.42). Hoewel de term *horror vacui* ook niet vreemd is aan de Antwerpse maniëristen is juist het Rotterdamse drieluik vrij rustig in vergelijking met ander maniëristisch werk; italianiserende ornamentiek van het type dat in de beide zojuist genoemde gravures voorkomt, vinden we er evenmin.

Toch zijn er ook enige overeenkomsten tussen Vellerts grafische werk en het Rotterdamse drieluik. Opnieuw komt het soort figuren het meest overeen, zowel in uiterlijkheden als houdingen. Hoewel de figuren in de prenten van Vellert over het algemeen molliger zijn dan op het schilderij, is de gelijkenis van de vorm van het hoofd van de figuur op de prent *Christus loopt over het water* uit 1525 bijvoorbeeld treffend (afb.43). Dit platte, maar langgerekte hoofd komt sterk overeen met dat van de zeer karakteristieke geknielde koning op het schilderij.

---

<sup>64</sup> Rombouts en Van Lerijs (1961), p.99.

<sup>65</sup> David Landau and Peter Parshall, *The Renaissance Print*, New Haven and London 1994, p.333.

<sup>66</sup> Glück(1901), p.27 en William Martin Conway, *The van Eycks and their followers*, London 1921, p.394

<sup>67</sup> F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700* XXXIII, Amsterdam 1949, pp.187-204.

<sup>68</sup> Jan van der Stock e.a (1993), p.198.

#### *d. Schilderijen*

Dirk Vellert was een eigenzinnig kunstenaar. Als glazenmaker ontwierp hij niet alleen de voorstellingen, maar hij voerde ze ook zelf uit. Toen Albrecht Dürer en Lucas van Leyden in Antwerpen waren, heeft hij zich bovendien als eerste kunstenaar uit de Zuidelijke Nederlanden in de prentkunst verdiept. Vellert was veelzijdig en vooruitstrevend. Hij was daardoor echter ook onvoorspelbaar en waarschijnlijk moet Friedländer dat ook gedacht hebben toen hij het Rotterdamse drieluik in 1898 aan hem toeschreef. Dat Albrecht Dürer in zijn dagboek vermeldde dat hij van Dirk Vellert rode verf had gekregen, versterkte wellicht zijn idee dat Vellert ook olieverfschilderijen zou kunnen hebben gemaakt.

Toen Vellert door Friedländer eenmaal als paneelschilder op de kaart was gezet, ontstond er al snel een jacht naar schilderijen die van zijn hand zouden kunnen zijn. Daarmee samen gaat echter ook een behoorlijk aantal evident verkeerde toeschrijvingen. In 1912 schreef Friedländer een tweede schilderij aan Vellert toe, een *Aanbidding der herders* te Lille, dat van later datum zou zijn dan het drieluik in Rotterdam (afb.44).<sup>69</sup> Baldass voegt in 1922 nog een aantal schilderijen aan dit oeuvre toe, waaronder een *Ecce Homo* te Brussel (afb.45) en *Heilige Familie* te Kremsmünster (afb.46).<sup>70</sup> In 1935 komt Friedländer met zijn twaalfde deel van de serie *Die Altniederländische Malerei*.<sup>71</sup> In dit deel neemt hij naast Jan van Scorel en Pieter Coecke van Aelst onder meer ook Dirk Vellert op. Hij geeft hierin een overzicht van de schilderijen van Vellert, waarbij hij een aantal toeschrijvingen van Baldass weer verwerpt. Zo zag Baldass in een voorstelling van de zondeval in een Weense kunsthandel een laat werk van Vellert,<sup>72</sup> maar deze toeschrijving verdween bij Friedländer weer uit het oeuvre van de Antwerpse meester. Ook een Madonna uit een Weense privécollectie die Baldass aan Vellert toeschreef, werd door niemand als zodanig erkend.

Friedländer voegt echter nog wel een ander werk toe dat, hoewel waarschijnlijk een kopie, van Vellert's hand moet zijn.<sup>73</sup> Het is een Visitatie in een privécollectie in Valencia en duidelijk niet één van de beste werken uit de groep. Ten slotte is er nog een drieluik met een Heilige Familie

---

<sup>69</sup> Max J. Friedländer in: *Sammlung des Verstorbenen geheimen regierungsrats und früheren Direktors des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin Friedrich Lippmann*, Veilingcatalogus Berlijn 1912, pp.9-10.

<sup>70</sup> Baldass (1922), pp.162-167.

<sup>71</sup> Max J. Friedländer, *Die Altniederländische Malerei*, XII, Berlin 1935.

<sup>72</sup> Baldass (1922), p.164.

<sup>73</sup> Max.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, XII, Leyden 1975, p.30.

met op de zijluiken een Heilige Catherina en een Heilige Barbara. Ook dit werk, dat inmiddels in het bezit van het National Museum van Cuba in Havana is, werd al snel weer afgeschreven.

De kleine groep schilderijen die uiteindelijk overbleef, wordt bijeengehouden door de overeenkomst in stijl. Friedländer stelde zijn groep samen op basis van het karakteristieke bevende tekenwerk, de lichte en heldere kleuren en de vloeiende penseelstreken waardoor delen van de ondertekening zichtbaar zijn.<sup>74</sup> Daarnaast zijn de figuren in deze schilderijen langgerekt en de handen vaak opvallend expressief. De onderwerpen, composities en het gebruik van Italianiserende architectuur en ornamenten zijn sterk verwant aan het werk dat we van de Antwerpse maniëristen kennen.

### 3. Analyse

Dirk Vellert werkte in veel verschillende media en van al deze vormen zijn er gedocumenteerde of gesigioneerde werken bewaard gebleven. Dit geldt echter niet voor het schilderwerk. Friedländers idee dat Vellert ook schilderijen zou hebben gemaakt, is uitsluitend gebaseerd op stilistische gronden uit vergelijkingen met zijn gedocumenteerde werken.

De vraag is echter hoe stevig de basis is die Friedländer in 1898 daarmee had gecreëerd. Hij zag grote overeenkomsten tussen Vellerts werk op papier en in glas, en het Rotterdamse triptiek. Eén van zijn argumenten gold de sterke verkortingen die Vellert gebruikt.<sup>75</sup> Wanneer we echter op zoek gaan naar dit soort verkortingen in het werk van Vellert, blijken deze bijzonder schaars. De extreme manier waarop de maker van het drieluik bijvoorbeeld het gezicht van de herder met de hoed in het linkerzijluik heeft afgebeeld, komt in het werk van Vellert verder niet voor. Andere argumenten die Friedländer had voor zijn toeschrijving waren de ronde, in sommige gevallen zelfs maniëristische vormen en de decoratieve inslag. Dit laatste is voornamelijk een karakteristiek van Vellerts werk op papier. Het drieluik kent echter zeer weinig decoratieve elementen. De ornamenten op de architectuur en de rijk geklede koningen dragen weliswaar bij aan de aankleding van de voorstelling, maar echt decoratief zijn ze niet te noemen. In vergelijking met de ornamentiek die met name op de prenten van Vellert veelvuldig voorkomt, is het drieluik opmerkelijk sober. De ronde vormen, waar Friedländer over spreekt, zijn opnieuw kenmerkend voor Vellerts werk, maar veel minder voor het Rotterdamse schilderij.

---

<sup>74</sup> Friedländer (1975) XII, p.30.

<sup>75</sup> Friedländer (1899), p.18.

Friedländers argumenten lijken dus geen stevige basis te hebben gelegd voor een oeuvre van schilderijen die aan Dirk Vellert kunnen worden toegeschreven. Ook na bestudering van Vellerts werk kan ik niet anders concluderen dan dat er maar zeer weinig concrete overeenkomsten zijn tussen zijn werk en het drieluik in Rotterdam. De meest belangrijke kenmerken van dit schilderij zijn de verwrongen poses, een aantal groteske hoofden, en bovendien de overdreven gebarende handen. Juist deze elementen zijn niet als zodanig in het werk van Vellert terug te zien. Daarnaast ontbreekt het in Vellerts werk aan een bepaalde beweeglijkheid. Zelfs als we rekening houden met het verschil in medium, blijven de figuren bij Vellert stijf en statig in vergelijking met die op het Rotterdamse schilderij. Ten slotte is de vreemde combinatie van architectuur typerend voor het drieluik, maar in de ruitjes en prenten van Vellert treffen we uitsluitend correct geconstrueerde architectuur aan.

Toch heeft de toeschrijving aan Vellert lange tijd stand gehouden, omdat er ook wel degelijk van overeenkomsten sprake is. Daardoor blijkt het verwerpen van de toeschrijving ook niet zo gemakkelijk als het lijkt. In haar verwerping van Vellerts geschilderde oeuvre in 1995, benadrukt Konowitz de grote verwantschap tussen het drieluik en het werk van de Antwerpse maniëristen.<sup>76</sup> Haar grootste argument tegen een toeschrijving aan Vellert is dan ook dat zijn werk juist *niet* maniëristisch is. Daarnaast besteedt ze vreemd genoeg bijzonder veel aandacht aan de overeenkomsten in figuurtypen, tekenwerk en plooval. De opmerking dat de figuren in het drieluik veel minder slank en sierlijk zijn dan in de meeste werken van de maniëristen, spreekt een groot deel van haar eigen argumenten zelfs tegen. Deze stevige figuren komen juist sterk overeen met het werk van Vellert, wat ze zelf ook illustreert met een tekening van de *Bruiloft te Kana* (afb.47). Bovendien ziet zij dezelfde soort dicht op elkaar staande figuren in diverse houdingen terug in Vellerts glaswerk uit de jaren '30, zoals het raam *Antiochus straft de zeven broers* in New York (afb.48).

Hoewel ik mij op grond van het bestudeerde materiaal moet aansluiten bij het oordeel van Konowitz dat we te maken hebben met twee verschillende handen, blijven er bij mij twijfels bestaan. Enige maniëristische invloed hebben we namelijk ook in Vellerts werk gezien in de tekening met een aanbidding in Wenen. Het merendeel van zijn werk kenmerkt zich echter door een meer evenwichtige compositie, waarbij de kleding veelal minder rijk is, de architectuur

---

<sup>76</sup> Konowitz, in: *Oud Holland* 109 (1995) pp.177-190.



minder excentriek en bovenal de figuren minder extreem dan op het drieluik. Daarentegen was het Antwerps maniërisme een stroming die zich uitsluitend in de schilderkunst ontwikkelde. Als Vellert heeft geschilderd, is de kans ook groot dat hij zich tot op zekere hoogte liet verleiden tot deze manier van schilderen, zeker als hij er geld mee wilde verdienen. Daarbij hebben we in het overige werk van Vellert gezien dat hij regelmatig motieven van anderen overneemt. Als we het Rotterdamse drieluik echter vergelijken met andere aanbiddingen in de stijl van het Antwerps maniërisme zijn er aanzienlijke verschillen. Dit werk onderscheidt zich van de massa en daardoor ik kan me ook niet voorstellen dat dit werk uit één van de grote Antwerpse ateliers afkomstig is. Hier moet een meester aan het werk geweest zijn, die de voorstelling zorgvuldig heeft opgezet.

Met de huidige gegevens is het Rotterdamse drieluik niet overtuigend aan Dirk Vellert toe te schrijven, maar ook de argumenten tegen een toeschrijving aan Vellert zijn mijns inziens twijfelachtig. Bovendien is het moeilijk een enkel schilderij toe te schrijven aan een meester waarvan geen ander geschilderd werk bekend is. Een nadere bestudering van het oeuvre dat rond het drieluik *Aanbidding der Koningen* is samengesteld, kan ons wellicht verder helpen. Het is daarom noodzakelijk om het werk van de Meester van de aanbidding van Lille te bekijken en te vergelijken met het Rotterdamse drieluik.

## Meester van de Aanbidding van Lille

In 1993 introduceerde Ellen Konowitz de anonieme Meester van de Aanbidding van Lille als maker van een groep schilderijen die daarvoor op naam van Dirk Vellert stond, waaronder ook het Rotterdamse drieluik *Aanbidding der Koningen*.<sup>77</sup> Sinds 1993 is er nog een aantal andere werken aan dit oeuvre toegevoegd. Wellicht dat deze groep schilderijen ons meer duidelijkheid kan geven over de mogelijke maker van het Rotterdamse triptiek. Als het drieluik inderdaad van de genoemde Meester van de Aanbidding van Lille lijkt te zijn, komen we wellicht ook meer te weten over de identiteit van deze anonieme meester.

### **1. *Aanbidding der herders te Lille***

Samen met het Rotterdamse drieluik vormen de *Aanbidding der herders* in Musée Palais des Beaux-Arts te Lille en het *Ecce Homo* drieluik in het Musée de l'Assistance Publique te Brussel de belangrijkste werken van deze groep.<sup>78</sup> Deze werken waren van begin af aan ook de kern van het oeuvre dat toegeschreven was aan Dirk Vellert. De *Aanbidding der herders* is afkomstig uit de nalatenschap van Alexandre Leleux en sinds 1873 in het bezit van het museum in Lille (afb.44). Het schilderij is vals gesigneerd en gedateerd met een monogram van Albrecht Dürer en het jaar 1512. Vermoedelijk dateert het werk echter uit de jaren '20 of '30 van de 16<sup>e</sup> eeuw. De anonieme Meester van de Aanbidding van Lille dankt zijn naam aan dit schilderij.

Het schilderij wordt gekenmerkt door zijn drukke compositie en de overdaad aan architectuur waartussen de figuren zich bevinden. De compositie doet sterk denken aan het Paumgartner altaar van Dürer (afb.49) in München. Weliswaar in spiegelbeeld zien we ook daar een Maria met Kind in een omgeving met veel bizarre architectuur, met daarvoor een geknielde Jozef, die in het werk in Lille is vervangen door twee herders. Zowel de mannen achteraan in het doorkijkje als de man die van de zijkant meekijkt, komen overeen met het werk van Dürer.

De architectuur op het schilderij in Lille is zeer onsamenhangend en anders dan in het werk van Dürer veelal op de klassieke architectuur gebaseerd. Links staan twee kolossale pijlers die beide geen duidelijke constructie ondersteunen en waarvan de voorste halverwege overgaat in een

---

<sup>77</sup> Ellen Konowitz, 'Ecce Homo', in: Jan van der Stock e.a., *Antwerpen, verhaal van een metropool*, tent. cat. Antwerpen (Hessenhuis) 1993, no.49, p.193.

<sup>78</sup> Deze drie werken heb ik zelf kunnen bestuderen en vormen dan ook de basis voor dit onderzoek. De overige werken uit deze groep schilderijen ken ik uitsluitend van reproducties.

marmere zuil. De achterste pijler is verbonden met een bakstenen boog en bovenaan lijken horizontale planken aan de stenen pijlers bevestigd te zijn. Op de achtergrond staat aan de linkerkant een redelijk gaaf gebouw met ronde vensters en een zuilengalerij. Aan de rechterkant staat een los stuk architectuur met een boog met een marmeren zuil en klassieke ornamenten.

Hoewel de architectuur in het Rotterdamse drieluik duidelijk een minder grote rol speelt, is de manier van componeren vergelijkbaar. In beide gevallen is de architectuur een samenspel van losse elementen die samen geen heldere constructie vormen. Zo zagen we in het Rotterdamse werk al een houten dwarsbalk tegen de stenen pijler bevestigd en een stuk muur met daarin een rond venster volledig losstaan van de overige aanwezige architectuur. Daarbij is ook de uitvoering van de architectuur hetzelfde. Op de voorgrond bevinden zich de grof opgezette pijlers met sterk Italiaanse invloeden en op de achtergrond vinden we de meer uitgewerkte en complete gebouwen. De pijlers en de losstaande boog in het werk in Lille hebben dezelfde grove en dikke contourlijnen als de pijlers in het Rotterdamse drieluik. Bovendien is het motief van het kleine engeltje onderaan de pijler op beide werken links identiek. Het min of meer bewaard gebleven gebouw op de achtergrond op het schilderij in Lille heeft dezelfde rondbogen met kleine vensters, de verschillende niveaus bedekt met rode dakpannen en het puntdak als het gebouw op het middenpaneel in Rotterdam. Daarbij is niet alleen de begroeiing op deze architectuur met losse vloeibare streken geschilderd, maar ook de weergave van de bakstenen in fijne, rechte lijntjes is op dezelfde manier gedaan.

De figuren op de voorgrond zijn een tweede element dat zeer kenmerkend is voor het werk in Lille. Allereerst Maria, die met haar lichaam in een vreemde houding staat en daarbij haar handen in een onnatuurlijk gespannen positie houdt (afb.50). Naast de bleke kleur van haar gezicht zijn voornamelijk de handen vergelijkbaar met die van de Maria op het linkerluik in het werk in Rotterdam en de handen van de knielende koning op het middenpaneel. De dikke handpalm en de gekromde vingers zijn identiek. Deze houding is bij geen enkele andere kunstenaar uit de vroege 16<sup>e</sup> eeuw zo nadrukkelijk aanwezig zodat dit bijna het handelsmerk van deze meester lijkt.

Ook de twee herders zijn noemenswaardig (afb.51). De ene herder leunt met zijn arm op de ander en heeft daarbij zijn linkerbeen atletisch gestrekt, wat de indruk wekt dat hij met behoorlijk veel kracht op de ander steunt. Het lijkt alsof zij klaar zitten om elk moment in gevecht te gaan. Daarbij is het vreemd dat de twee figuren elkaar aankijken, in plaats van dat zij naar het kind

kijken. De nauwkeurige uitwerking van de herders is zichtbaar in allerlei details, zoals het gat in de hiel van de herder in het geel en de veter in de leren schoen van de herder in het rode kleed. Typend voor deze figuren zijn de kreukelende, bijna in concentrische ringen vallende plooien van hun kleding (afb.51). In het Rotterdamse schilderij zien we deze vorm van plooi val nauwelijks terug en ook bij de andere figuren in Lille is die veel rechter en hoekiger. Hoewel er minder figuren zijn afgebeeld, is op het schilderij in Lille wel dezelfde voorliefde voor een grote verscheidenheid aan houdingen, aangezichten en typen zoals in Rotterdam terug te zien. Dat uit zich ook in de jonge baardeloze gezichten, bebaarde oude mannen met of zonder hoofddeksele en kale schedels. Ook de gesloten ogen, de dikke pupillen of juist de verdikkingen boven en onder de ogen van de figuren zijn op dezelfde manier gedaan.

Ten slotte is er nog een aantal kleine details dat opmerkelijk veel overeenkomst vertoont met het werk in Rotterdam. Zo is de figuur van Jozef vrijwel identiek met de Jozef op het linker zijlukk in Rotterdam (afb.52). Zowel de mantel als het type gezicht met gesloten ogen en de lange, sluike baard komen overeen. Bovendien is de lantaarn die zij vasthebben exact dezelfde en ontbreekt ook hier een hand waardoor de lantaarn in de lucht lijkt te zweven. Ook de oranje mouwen van Maria's mantel zijn hetzelfde en de zwevende putti zijn nagenoeg identiek.

De schildertechniek is ook dezelfde als in het Rotterdamse drieluik. De vloeibare streken en de vele veranderingen in posities geven het werk dezelfde beweeglijkheid als in Rotterdam en bovendien is ook hetzelfde palet gebruikt. De verf lijkt weliswaar op de meeste plaatsen minder dun dan op het drieluik, maar de veel dikkere en glanzende vernislaag zal wellicht een vertekend beeld geven. Dat de meester ook in dit werk grote veranderingen in zijn compositie heeft gemaakt, blijkt wellicht uit de vorm van een klein hondje dat op de voorgrond op het niveau van de voorste pijler nog door de verf heen schijnt.

Het mag duidelijk zijn dat het schilderij in Lille grote overeenkomsten vertoont met het drieluik in Rotterdam en dan ook zonder twijfel van dezelfde hand moet zijn. Het is moeilijk te zeggen of dit een vroeger of later werk dan het Rotterdamse moet zijn en gezien de terugkerende motieven vermoed ik dat zij niet veel van elkaar in datering verschillen. Het werk in Lille is hooguit enkele jaren later gemaakt, gezien de gedetailleerde uitwerking van de rondingen in de plooien van de kleding van de herders in tegenstelling tot de rechte en hoekige draperieën in het werk Rotterdam.

De waardering voor het werk in Lille is altijd groot geweest, groter dan voor het Rotterdamse drieluik. Friedländer was van mening dat dit schilderij alle werken van het Antwerps maniërisme overstijgt.<sup>79</sup> Hij roemde het werk om zijn grote inventiviteit en originaliteit, volgens hem van veel grotere kwaliteit dan in het Rotterdamse drieluik. Baldass, die het werk in 1922 als eerste uitgebreid behandelde, was iets genuanceerder over de kwaliteit van het schilderij.<sup>80</sup> Hij stoorde zich aan de gekunstelde houdingen die alle geloofwaardigheid van een aanbidding zouden doen wegnemen. Dat doet naar mijn mening echter niets af aan de kwaliteit van het werk. Het schilderij blijft een knap staaltje vakmanschap van een kunstenaar die zich, zoals Friedländer terecht opmerkte, met dit werk zeker wist te onderscheiden van de Antwerpse maniëristen.

## 2. *Ecce Homo* te Brussel

Het tweede werk dat tot de groep schilderijen van de Meester van de aanbidding van Lille behoort, is een *Ecce Homo* drieluik in het museum van het O.C.M.W. in Brussel<sup>81</sup>, afkomstig uit het St. Janshospitaal (afb.45). Het werk is van vergelijkbare afmetingen als het Rotterdamse drieluik. Een groot verschil tussen de twee is echter dat de voorstelling van het *Ecce Homo* doorloopt op de zijluiken, terwijl op het Rotterdamse triptiek drie afzonderlijke scènes te zien zijn. Daarnaast zijn de figuren slechts voor driekwart afgebeeld en zien we de scène van dichterbij. Linksonder op het middenpaneel bevindt zich een groot wapen van Remi Le Roux, seigneur de Tercammen, van wie het wapen na 1684, toen het werk in zijn bezit kwam, is toegevoegd.<sup>82</sup>

De drukke compositie met veel figuren in zeer uiteenlopende houdingen is kenmerkend voor de meester. Het middenpaneel laat de gegeselde Christus met doornenkroon zien met daaromheen een enorme drukte van toeschouwers, kinderen en bedienden. De schilder lijkt bewust te proberen de drie panelen met elkaar te verbinden, door bijvoorbeeld wijzende handen en blikken in de richting van de zijpanelen aan te brengen. Opmerkelijk is de man in het middenpaneel in oosters kostuum met tulband en de man in het glimmende harnas op het rechter zijluik. De kalende man met ontblote borst naast Christus heeft een opvallend, bijna grotesk, hoofd met een pukkel op zijn rechterwang en is vergelijkbaar met de knielende koning in Rotterdam. Hoewel de

---

<sup>79</sup> Friedlander (1975) XII, p.30.

<sup>80</sup> Baldass (1922), p.166.

<sup>81</sup> Het museum van het *Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn* van Brussel, of *Centre Public d'Aide Sociale* de Bruxelles.

<sup>82</sup> Documentatie van het O.C.M.W., geraadpleegd op 30 september 2009.

uitwerking anders is, is de vorm van de schedel en de haargroei wellicht op een zelfde model of voorbeeld geïnspireerd. Het is goed mogelijk dat er gewerkt werd met een modellenboek, waaruit verschillende gezichten werden gehaald. Er zijn namelijk meer figuurtypen die overeenkomen in de schilderijen in Rotterdam en Lille. De man in het rode gewaad op het linkerluik heeft dezelfde rechte neus en naar voren stekende onderkaak als de herder in de linker voorstelling in Rotterdam. Op het middenpaneel in Brussel toont het gezicht rechtsachter enige gelijkenis met de man met de rode muts op het rechterluik, die vervolgens sterk lijkt op de herder met doedelzak in Lille. Allen hebben een zeer rechthoekig hoofd met een relatief kleine neus en mond. Ook het rechthoekige hoofd van het kind op het linkerluik is vergelijkbaar met de Christuskindjes op het Rotterdamse drieluik. Ten slotte spelen ook hier de handen een grote rol en laat de schilder graag de palm van de hand zien, zoals bij de man rechts achter.

De menigte bevindt zich in en om een bouwwerk dat zich voortzet in de zijluiken. Deze architectuur speelt een kleine rol, net als in Rotterdam, maar vertoont dezelfde kenmerken van onbegrijpelijke constructie en een mix van materialen. Marmeren zuilen en stenen pijlers lijken een dak met houten tongewelf te dragen. Ook de uitvoering van de pijlers, zoals de grove streken in de ornamentiek en de kraalranden zijn identiek aan die in het Rotterdamse werk. De marmeren zuilen zijn veel preciezer uitgevoerd. De kleurovergangen, het gladde materiaal en het weerkaatsende licht zijn allen zorgvuldig geschilderd, net als bij de marmeren zuilen in Lille.

Het drieluik in Brussel is duidelijk van dezelfde meester als de werken in Lille en Rotterdam. Dit bewijst ook de dunne verflaag, waar opnieuw de ondertekening doorheen schijnt. In tegenstelling tot het Rotterdamse werk is deze echter in krijt opgezet. Het laat bijzonder vluchtige lijnen zien en veel arceringen, waarbij het krijtje niet van het oppervlak gekomen is. De meester wist duidelijk wat hij wilde en ook in de verf zijn de contourlijnen dik en zeker neergezet. Toch zijn er in de ondertekening en tijdens de schilderfase weer veel veranderingen aangebracht, zoals we inmiddels zouden verwachten. Er is bijvoorbeeld veel aangepast aan de voet van een kandelaar of beker op de afscheiding vooraan de voorstelling (afb.54).

Van deze *Ecce Homo* voorstelling zijn enkele kopieën bekend. Op de achterkant van een linkerzijluik van een triptiek in Hampton Court Palace is dezelfde voorstelling van de *Ecce Homo* afgebeeld. Het werk is toegeschreven aan de Meester van 1518.<sup>83</sup> Daarnaast kwam er in

---

<sup>83</sup> Lorne Campbell, *The early flemish pictures in the collection of her majesty the Queen*, Cambridge 1985, p.75, fig.53.

2004 ook een kopie van het volledige drieluik aan het licht bij een veiling van Christie's in Londen op 27 oktober (afb.55). Het werk stond daar op naam van Vellert en de buitenzijde van de zijluiken zouden door Barthel Bruyn zijn geschilderd. Deze kopie kent een aantal opvallende verschillen ten opzichte van het schilderij in Brussel. Het meest opmerkelijke is de plooi van het rode gewaad op het linkerzijluik en in de mouw van de man met de tulband, die veel ronder is dan de rechte, hoekige plooiën op het werk in Brussel. Het is opmerkelijk dat de plooiën in de kopie sterk overeenkomen met die in de gewaden van de herders op het werk in Lille. Wellicht heeft de kopiist ook zorgvuldig naar andere werken van zijn voorbeeld gekeken. De kopie kan echter ook in het eigen atelier zijn vervaardigd en misschien heeft de meester zelf wel hier en daar wat wijzigingen aangebracht.

### **3. *Heilige Maagschap te Kremsmünster***

Een *Heilige maagschap* in de Stiftingalerie te Kremsmünster is het werk dat het duidelijkst aansluit bij de genoemde drie sleutelwerken van deze anonieme meester (afb.46). Baldass introduceerde dit werk in 1922 als eerste als zijnde van Dirk Vellert.<sup>84</sup> Het bijzondere van dit werk is dat het geen drieluik is, maar dat het paneel optisch in drie delen is verdeeld. Vier pijlers dragen een constructie die van de ruimte een driebeukige kerk lijken te maken. Dit idee wordt versterkt door de lagere zijbeuken en de koepel in het middenschip. Deze symmetrische en statische architectuur staat in groot contrast met de beweeglijke figurengroepen. In het midden is de Heilige familie te zien met Anna in het midden op een grote troon met een baldakijn erboven. Daar vóór zit Maria met kind en daar tegenover Jozef. Op de voorgrond staat prominent een fruitschaal op een tafel, waarnaast een halve peer en een mes liggen. Om de familie heen zijn zowel in het middendeel als in de zijbeuken verschillende figurengroepen vrij symmetrisch opgesteld, passend bij de compositie. In de zijbeuken wordt diepte gecreëerd door op de voorgrond prominent in het licht een figuur in rijke kledij te plaatsen. Vooral in de rechter zijbeuk werkt dit effect goed, doordat we de figuur op de rug zien. Friedländer had sterk het vermoeden dat in dit werk meer dan één meester aan het werk moet zijn geweest. Hij zag in de maniëristische trekken van een aantal figuren een te groot verschil met de bijzonder goed uitgevoerde illusie van de ruimte, wat zou duiden op twee verschillende handen.<sup>85</sup> Het grote

---

<sup>84</sup> Baldass (1922), p.163.

<sup>85</sup> Friedländer (1975) XII, p.30.

verschil met de andere voorstellingen is inderdaad dat de architectuur bijzonder goed is uitgevoerd. De constructie en het perspectief lijken te kloppen en we kunnen ons voorstellen in welke ruimte de figuren zich bevinden. Dat dit werkelijk door iemand anders zou zijn opgezet betwijfel ik. De pijlers en hun ornamentiek zijn wel in de stijl van de Meester van de aanbidding van Lille. Het is vrij moeilijk beoordelen van een zwart-wit reproductie, maar in de figuren zijn zeker nog meer kenmerken die passen bij deze meester. Het gezicht van Maria is bijvoorbeeld nagenoeg identiek aan het gezicht van de Maria op het rechterluik in Rotterdam. Ook de beweeglijke baby is vergelijkbaar met het kindje op het middenpaneel. Daarnaast is opnieuw de veelheid van figuren met hun vele variaties in aangezichten, haargroei en hoofddeksels typerend voor deze anonus. Ook de keuze voor verschillende vormen van handen met gekromde, gespannen of uitgerekte vingers verraden hem als maker. De handen van Anna, Jozef en de man rechts van Anna illustreren dit het beste.

Het Rijksmuseum heeft een kopie van het middendeel van het werk in Kremsmünster in bezit (afb.55). Hieraan kunnen we zien dat het palet van de meester sterk lijkt op dat van zijn andere werken. Anna draagt dezelfde blauwe mantel met oranje mouwen en witte hoofddoek, die we in de andere werken bij Maria aantreffen. Verder is in het Amsterdamse werk iets van de bijzondere plooiwal te herkennen die we in de overige werken hebben gezien en tevens in de figuren in de zijbeuken in Kremsmünster tegenkomen. Het blijft echter moeilijk om dit werk met de anderen te vergelijken vanwege de slechte kwaliteit van de reproductie.

In kasteel Herdringen in Westfalen bevinden zich twee luiken met de voorstellingen van de 'zijbeuken' van het werk in Kremsmünster (afb.56). Deze blijken echter nauwkeuriger en beter te zijn uitgevoerd dan het werk in Kremsmünster zelf. Het vermoeden bestaat dan ook dat de luiken in Herdringen de originele luiken van een drieluik zijn, waarvan het middenpaneel verloren is gegaan.<sup>86</sup> Het werk in Kremsmünster zou dus wellicht een kopie kunnen zijn van een drieluik, maar dan uitgevoerd op een enkel paneel. Wellicht is de kopiïst op zoek gegaan naar een oplossing om de drie luiken tot één schilderij te verbinden. Dit zou de specifieke opzet van de architectuur kunnen verklaren, die verschilt van de overige werken uit deze groep.

Baldass is er van overtuigd dat het schilderij in Kremsmünster samen met het Rotterdamse drieluik tot het vroegste werk van deze meester behoort.<sup>87</sup> Dat is echter moeilijk te beoordelen.

---

<sup>86</sup> J. Vuyk, 'Een onbekende triptiek van Dirck Vellert', in: *Oud Holland* LXI (1946), p.22, fig. 3 en Lammertse (1994), p.301, noot 7.

<sup>87</sup> Baldass (1922), p.165.



De figuren, zowel de leden van de Heilige Familie als de rijk geklede personages in de zijbeuken, komen overeen met het werk in Rotterdam. Daarentegen is de opzet van de architectuur zo anders dat er moeilijk een vergelijking valt te maken.

#### 4. Overige Werken

Een vijfde schilderij dat met de groep schilderijen van Dirk Vellert is toegeschreven aan de Meester van de Aanbidding van Lille is een drieluik met een rust op de vlucht naar Egypte (afb. 57). In 1946 presenteerde Vuyk in een artikel in *Oud Holland* een onbekend triptiek van Vellert uit een Spaanse particuliere verzameling in Parijs.<sup>88</sup> Tegenwoordig is niet meer bekend waar het werk zich bevindt. Op het middenpaneel is de scène van de rust op de vlucht naar Egypte te zien met, net als op het Rotterdamse drieluik, op de achtergrond een verwijzing naar de legende van de buigende palmboom. Vuyk schreef het werk destijds aan Vellert toe op basis van de overeenkomst van de Maria figuur met de Maria op het Rotterdamse drieluik. De uiterlijke kenmerken komen inderdaad sterk overeen en ook het Kind heeft veel weg van de baby op het Rotterdamse werk. Op de zijluiken staat links een Heilige Catherina en rechts een Heilige Barbara. Het zijn vergelijkbare typen als de figuren op de zijluiken van het werk in Kremsmünster. Bovendien is ook hier in de beide gewaden, net als bij de Maria op het middenpaneel de opvallende plooiwal te zien die we al eerder zijn tegengekomen, zoals bij de herders in het werk in Lille. In 1934 waren op een tentoonstelling van Galerie Stern in Düsseldorf twee losse luiken met dezelfde voorstelling van de Heilige Catherina en Barbara te zien.<sup>89</sup> Dit waren zeker kopieën van het drieluik dat Vuyk presenteerde. Nu is niet meer bekend waar zij zich bevinden.

Het grootste verschil tussen dit drieluik en de overige werken uit deze groep zit in de compositie en het landschap op de achtergrond. Niet eerder zagen we een werk met zo weinig figuren en bovendien gesitueerd in de buitenlucht in plaats van in een fantasierijk bouwwerk. Alleen in het Rotterdamse drieluik hebben we hier iets van gezien, al hadden de figuren daar nog duidelijk de overhand in de compositie. De natuurlijke omgeving is echter wel uitgevoerd op een manier die we van deze meester zouden verwachten en daarmee is enige twijfel over deze toeschrijving dan ook afgedaan. De boom op het linkerluik is zelfs bijna identiek aan de boom in de rust op de

---

<sup>88</sup> Vuyk, in: *Oud Holland* LXI (1946), pp.20-22.

<sup>89</sup> Vuyk, in: *Oud Holland* LXI (1946), p. 21, afb.2.

vlucht naar Egypte in Rotterdam. De fruitschaal op het middenpaneel komt overigens sterk overeen met de fruitschaal op het werk in Kremsmünster.

Er zijn in de loop der jaren ook nieuwe werken, buiten de groep schilderijen van Dirk Vellert, aan het oeuvre van de Meester van de aanbidding van Lille toegeschreven. In 1995 presenteerde Konowitz twee werken die aan de groep konden worden toegevoegd.<sup>90</sup> Allereerst een *Pilatus* in een privécollectie in Stockholm (afb.58). Dit werk is afkomstig uit de collectie Becker in Dortmund waar het op naam stond van Lucas van Leyden. Dit werk is geenszins vergelijkbaar met de volle composities zoals de aanbiddingen en voorstellingen met de Heilige Familie, maar het betreft uitsluitend een halffiguur van Pilatus voor een donkere achtergrond. Er is echter geen enkel ander schilderij in de kunstgeschiedenis bekend met uitsluitend een afbeelding van Pilatus. Wellicht is het een fragment van een groter geheel of is er een ander personage afgebeeld.

Het type figuur en de uitvoering gaven voor Konowitz de doorslag om het werk aan deze anonus toe te schrijven. Zo komen de dunne, vloeibare penseelstreken waardoor ook de ondertekening zichtbaar is, overeen en datzelfde geldt voor de golvende lijnen, die met name in de ondertekening van het Rotterdamse werk goed te zien zijn. Daarnaast is het gezicht van deze Pilatus, met volle baard en dikke ogen, vergelijkbaar met dat van Jozef op het linkerluik in Rotterdam. Het sterkste argument voor deze toeschrijving is wellicht de gespannen hand van Pilatus waarbij de palm zichtbaar is en de vingers wijd gespreid zijn. De pose van de hand is bijna identiek aan de linkerhand van Maria in Lille, maar ook vergelijkbaar met Maria's handen in het linkerluik en die van de geknielde koning op het middenpaneel in Rotterdam. Bovendien zijn dezelfde handschoenen te zien bij de soldaat op het rechterluik in Brussel en hebben de plooien in de rechtermouw van Pilatus hetzelfde karakter als we in veel van de andere werken hebben gezien. Er zijn kortom genoeg argumenten om dit werk aan de Meester van de aanbidding van Lille toe te schrijven. Gezien de verfijndheid van het gezicht, de kleine decoratieve plooien en de uitwerking van het overkleed, vermoed ik dat dit een van de latere werken van deze meester moet zijn.

Het tweede werk dat Konowitz in 1995 aan de Meester van de aanbidding van Lille toeschreef is een *Heilige Hieronymus in zijn studeerkamer* (afb.60) uit een privécollectie in Chicago. De dunne verflaag, de draaiing van de handen en de vorm van de schedel zijn de belangrijkste argumenten voor de toeschrijving aan de anonus. In 2006 werd in de tentoonstelling *Prayers*

---

<sup>90</sup> Konowitz, in: *Oud Holland* 109 (1995), pp. 184-187.

*and Portraits: unfolding the Netherlandish diptych* een tegenhanger van dit werk gepresenteerd.<sup>91</sup> Deze *Heilige Drieëenheid* (afb.59) zou een pendant van de Heilige Hieronymus zijn en dus van dezelfde meester. Technisch onderzoek zou hebben uitgewezen dat de wolkenlucht op de achtergrond van de Heilige Drieëenheid doorloopt op het andere paneel en dat zou bewijzen dat ze oorspronkelijk bij elkaar hoorden. Het lijkt mij echter zeer onwaarschijnlijk dat deze werken als diptiek of pendants gemaakt zijn. Daarentegen heeft de *Heilige Drieëenheid* wel enige overeenkomsten met de Heilige Hieronymus en de overige schilderijen uit deze groep, waarvan de handen en de vorm van de schedel van Christus wellicht het duidelijkste zijn. Hierdoor is het wel mogelijk dat deze werken door dezelfde meester of hetzelfde atelier zijn vervaardigd.

Tegelijkertijd werden van deze twee werken nog andere, grotere versies gepresenteerd.<sup>92</sup> De andere *Heilige Hieronymus* bevindt zich in een privécollectie in New York en de *Heilige Drieëenheid* is in het bezit van Musée Magnin te Dijon (afb. 61 en 62). In deze werken lijkt de wolkenlucht in de beide panelen op elkaar aan te sluiten. Inmiddels zijn er circa tien versies van beide werken bekend en daarnaast bestaan er van de Heilige Hieronymus nog een aantal verwante versies uit de omgeving van Joos van Cleve. De vele versies verschillen erg in kwaliteit en het mag duidelijk zijn dat niet alle versies van onze meester kunnen zijn. Nader onderzoek zal nodig zijn om te achterhalen hoe deze werken zich tot elkaar verhouden.

Een laatste werk dat gepubliceerd werd op naam van de Meester van de Aanbidding van Lille is een *Aanbidding der koningen* die opdook bij Galerie Rob Smeets te Milaan. Peter van den Brink schreef dit werk in 2005 aan de anonieme meester toe (afb.63).<sup>93</sup> Dat het werk stilistisch thuishoort in het oeuvre van de Meester van de Aanbidding van Lille wordt door een aantal karakteristieke aannemelijk gemaakt. Zo doet het beweeglijke kind op de schoot van Maria sterk denken aan het drieluik in Rotterdam. De plooi in de mouw van het kleed van Jozef heeft bovendien hetzelfde karakter als bij de kleding van de herders in de aanbidding te Lille. Ook de rijke kleding, de sierpotten van de koningen en het palet dat de meester gebruikt komen overeen met de overige werken. Ten slotte hebben we de mouw van Balthasar met de punten aan

---

<sup>91</sup> John Oliver Hand e.a., *Prayers and portraits : unfolding the Netherlandish diptych*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art) en Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 2006, pp.150-151, no.22.

<sup>92</sup> John Oliver Hand e.a (2006), p. 12, fig.8A en 8B.

<sup>93</sup> Peter van den Brink, in: Peter van den Brink(red.), *ExtravagAnt! : een kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt 1500-1530*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) en Maastricht (Bonnefantenmuseum) 2005, no. 90, pp. 212-214.

de voorkant en de plooien op de pols al eerder gezien bij de Heilige Catherina op het drieluik met de rust op de vlucht naar Egypte.

Tot nu toe zijn er naast het drieluik in Rotterdam nog tien andere werken besproken die momenteel tot het oeuvre van de Meester van de aanbidding van Lille worden gerekend. Peter van den Brink is van mening dat dit oeuvre nog veel groter moet zijn.<sup>94</sup> Van den Brink ziet ook in een *Heilige Hieronymus in zijn studeerkamer*, naar voorbeeld van het werk van Albrecht Dürer in Lissabon, in de Johnson and Johnson collectie in Philadelphia de hand van deze anonieme meester (afb. 64). Ik zie inderdaad grote overeenkomsten met bijvoorbeeld de Pilatus in Stockholm. Het gezicht met de dikke ogen en uiteraard de volle, donzige baard van beide heren zijn zeer verwant. Daarnaast is ook de dunne verf met de doorschijnende onderschildering in het gezicht, de handen en bovendien de plooien in het gewaad typerend voor de meester.

Een tweede werk dat Van den Brink aandraagt, is een *Anna, Maria en Kind* die in 2008 op een veiling in Wenen werd aangeboden (afb. 65). Ook dit werk moet van dezelfde meester zijn. Opnieuw zijn de handen, de vorm van de schedel van Anna en de plooien in haar hoofddoek overtuigend. Met deze twee nieuwe werken is het niet ondenkbaar dat er de komende jaren nog meer werk aan de anonieme Meester van de Aanbidding van Lille kan worden toegeschreven.

## 5. Analyse

Het mag duidelijk zijn dat al deze schilderijen, inclusief het Rotterdamse drieluik, een aantal sterk overeenkomstige kenmerken hebben. Het is daarom aannemelijk deze groep aan één kunstenaar toe te schrijven. Alle schilderijen, zonder enige uitzondering, zijn herkenbaar aan de dunne, vloeibare verf met de daardoorheen zichtbare onderschildering of –tekening. Dat tekenwerk is druk en wordt vaak gekenmerkt door veel korte en kronkelende lijntjes. Op de ondertekening van het Rotterdamse drieluik was dit goed te zien, maar ook op veel andere werken is dit door de verf heen zichtbaar. Daarmee samenhangend is de grote hoeveelheid wijzigingen ten opzichte van de ondertekening, maar ook bij de reeds geschilderde onderdelen heeft de kunstenaar vaak de neiging deze alsnog te veranderen. In bijna al zijn werken zijn bovendien dezelfde heldere kleuren terug te zien.<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Mondelinge mededeling van Dhr. Van den Brink tijdens een gesprek op 15 december 2009 te Aken.

<sup>95</sup> Van een aantal werken heb ik slechts een zwart-wit reproductie kunnen bestuderen en daarover kan ik dus geen uitspraken doen.

Bij de werken die eerst op naam van Vellert stonden en vervolgens aan de anonieme meester werden toegeschreven, speelde de architectuur een zeer belangrijke rol. De losse elementen in verschillende stijlen die onbegrijpelijk met elkaar werden verbonden, zijn kenmerkend voor deze werken. Het Rotterdamse drieluik vormde mede op grond hiervan samen met de werken in Lille en Brussel de kern van deze groep schilderijen. De werken die later aan deze kern zijn toegevoegd, lieten steeds minder van deze kenmerkende architectuur zien. Hierin is mogelijk een ontwikkeling van de kunstenaar waar te nemen. De snelle overgang van de maniëristische naar de meer klassieke kunst van de romanisten in de jaren '30 van de 16<sup>e</sup> eeuw heeft hier wellicht ook invloed op gehad.

De figuren bleven echter sterk verwant waardoor toeschrijving mogelijk was. Allereerst is er vaak, en zeker in de kern van het oeuvre, een veelheid aan figuren te zien, waarvan er geen één hetzelfde is. De meester laat veel verschillende aangezichten zien en gaat vreemde gezichtspunten van onderaf, van achteren of in het verkort niet uit de weg. Met name in de mannenfiguren zit een enorme diversiteit wat betreft houding, oogopslag en vooral baardgroei. Verschillende typen zien we op meerdere schilderijen van deze meester terug. Het belangrijkste is de langgerekte, maar aan de bovenkant platte schedel. De overige figuren zijn herkenbaar aan een aantal elementen die de schilder veelvuldig gebruikt. De behandeling van de handen is daarvan het belangrijkste. De gedraaide handen waarbij de (dikke) handpalmen zichtbaar zijn en de vingers wijd gespreid, is als dramatische houding karakteristiek voor deze meester. Daarnaast komen er veelvuldig wijzende handen, handen in de lucht en handen die iets vastpakken voor, met veelal krampachtig gekromde of uitgerekte vingers.

Andere kleine herkenningspunten aan de figuren zijn de vaak dikke en hangende oogleden of verdikkingen onder de ogen. Dit geldt overigens niet voor de vrouwelijke figuren die in de meeste gevallen de ogen gesloten hebben. Ten slotte kunnen ook aan de kleding van de figuren de werken worden herkend. De meester had duidelijk een voorkeur om rijkversierde kleding te schilderen, met uitzondering van de Heilige familie. In de kleding en ook in de vele variaties van hoofddeksels is vaak die specifieke plooiwal te zien, die we kennen van de herders in het werk in Lille. Opvallend genoeg is dit wellicht het minst aanwezig in het Rotterdamse drieluik. De plooiwal is daar over het algemeen juist recht met scherpe hoeken. Slechts op een aantal plaatsen kunnen we iets van die kreukelige plooiën ontdekken, zoals in het rode gewaad bij de linkeroksel

van de geknielde koning en in de mantel van Maria op het linkerluik helemaal links en op het rechterluik op de grond.

Hoe dan ook hoort het drieluik *Aanbidding der Koningen* thuis in deze groep schilderijen, die nu op naam van de Meester van de Aanbidding van Lille staat. Het is een belangrijk werk geweest voor de samenstelling van deze groep. Over de datering valt nauwelijks iets te zeggen. Ik vermoed wel dat bijvoorbeeld de *Pilatus* en zeker ook de *Heilige Hieronymus* in New York latere werken zullen zijn, gezien de grote verfijndheid en betere stofuitdrukking ten opzichte van het Rotterdamse drieluik. De werken in Lille, Brussel, Milaan en Rotterdam zullen in datering echter niet veel van elkaar verschillen. Het lijkt mij aannemelijk dat deze werken vroegere werken, uit de jaren '20, zullen zijn. Allereerst omdat deze werken het dichtst bij het werk van de Antwerpse maniëristen staan, maar ook door de aanwezigheid van de bizarre architectuur.

## Conclusie

Bij het toeschrijven van werken zoals het drieluik *Aanbidding der Koningen* is er altijd een aantal problemen dat door gebrek aan dateringen, documenten en bovendien werkbaar onderzoeksmateriaal niet op te lossen is. Zo is onder meer de ontwikkeling van onze hypothetische kunstenaar onbekend. Nader wetenschappelijk onderzoek, zoals dendrochronologie, zou wellicht meer informatie kunnen opleveren over de datering van de schilderijen. De kans is echter groot dat de panelen stuk voor stuk in een periode van tien jaar gedateerd kunnen worden. Het probleem is daarmee niet opgelost, aangezien een precieze datering van de beschildering niet te geven is.

Ook weten we vaak niet of we kopieën of originelen in handen hebben. Zo hebben we gezien dat er soms luiken van triptieken en kopieën opduiken die opnieuw de vraag opwerpen welke stukken origineel zijn. Dit probleem is bijvoorbeeld ontstaan met de luiken in Herdringen en het werk in Kremsmünster. Het is dus mogelijk dat we in een aantal gevallen naar atelierwerk of kopieën kijken. Al deze factoren maken een toeschrijving extra moeilijk.

Op basis van een vergelijking tussen het drieluik *Aanbidding der koningen* in Museum Boijmans van Beuningen en het bekende werk van Dirk Vellert heb ik moeten concluderen dat een toeschrijving van het triptiek aan Vellert op dit moment niet overtuigend is. Nu hebben we echter te maken met een hele groep schilderijen van dezelfde hand. Het meest verrassende van dit oeuvre is wellicht dat het Rotterdamse drieluik, samen met de aanbidding in Milaan, verreweg het dichtst bij de stijl van de Antwerpse maniëristen zit. De rest van de groep is veel minder maniëristisch en juist dit argument was van belang bij de verwerping van de toeschrijving aan Dirk Vellert. Vergroot de uitbreiding van het oeuvre van deze schilder nu de kansen dat Vellert ervoor verantwoordelijk was? Ik denk het niet. Nog altijd mist het werk van Vellert de extremiteiten die op alle schilderijen veelvuldig voorkomen. De verwrongen poses, de groteske hoofden en de extreem gebarende handen zijn niet kenmerkend voor Vellerts werk en juist wel voor deze groep schilderijen. Slechts op één tekening van Dirk Vellert, een *Kindermoord te Bethlehem* (afb. 37), zijn deze kenmerken met moeite terug te zien. De bizarre architectuur in een aantal schilderijen staat in schril contrast met de correct uitgevoerde architectuur in de tekeningen en prenten van Vellert. Toch staat het geschilderde werk dat hier besproken is wel dicht bij Vellert en komen met name het tekenwerk en de figuren sterk overeen.

Hoewel Dirk Vellert op dit moment dus niet de meest aannemelijke kandidaat als maker voor het drieluik *Aanbidding der Koningen* lijkt, is het wel duidelijk waarom men hier bijna honderd jaar aan vast heeft gehouden. Er is bovendien tot op de dag van vandaag nog geen betere suggestie naar voren gekomen dan een nog nader te benoemen anonieme meester.

Wie de werkelijke maker van het drieluik *Aanbidding der Koningen* is, blijft dus vooralsnog onduidelijk. Aangezien het werk echter wel thuishoort in de besproken groep schilderijen, lijkt de toeschrijving aan de anonieme Meester van de Aanbidding van Lille momenteel de beste optie. Ik verwacht dat deze meester één van de meer opvallende kunstenaars uit zijn tijd moet zijn geweest. Het is bij hem in ieder geval mogelijk om een oeuvre samen te stellen en dat is niet voor elke anonieme meester weggelegd. Het feit dat er kopieën van een aantal werken bestaan, getuigt bovendien van aanzienlijke invloed op de kunstwereld en maakt aannemelijk dat hij een eigen atelier had, maar concrete aanwijzingen voor zijn naam ontbreken vooralsnog.

Hoewel ik dit onderzoek moet afsluiten met de conclusie dat er nog steeds geen naam kan worden genoemd voor de maker van het drieluik *Aanbidding der Koningen* in Rotterdam, is er wellicht toch een klein lichtpuntje voor de toekomst. Op de valreep van deze studie wees Peter van den Brink mij namelijk op een tekening van een *Presentatie in de tempel* in Hamburg die ons in de toekomst wellicht dichterbij een definitieve toeschrijving kan brengen (afb.66). De tekening komt wat stijl betreft bijzonder dicht in de buurt van de groep schilderijen. De figuren met hun uitgesproken gezichten, de draperieën van de gewaden en bovenal de behandeling van de handen zijn vrijwel identiek aan die in de schilderijen van onze anonieme meester. Daarbij is het tekenwerk duidelijk anders van stijl dan het tekenwerk van Dirk Vellert. Deze tekening zou dus wellicht definitief een einde kunnen maken aan het onbevredigende gevoel rond de toeschrijving dan wel verwerping van Vellert als maker van de groep schilderijen. De tekening wordt toegeschreven aan Jan Gossaert en wellicht moeten we de maker van het drieluik met de *Aanbidding der Koningen* dan ook dichterbij in de buurt van deze meester zoeken. Bovendien is ook bij de makers van de tentoonstelling over Jan Gossaert, die volgend najaar in New York zal plaatsvinden, de interesse voor de anonieme Meester van de Aanbidding van Lille gegroeid. Mogelijk dat ook daar het vermoeden is gewekt dat de schilderijen misschien wel dichterbij Gossaert thuishoren dan tot op heden werd gedacht.



Nader onderzoek naar deze tekening en het vroege werk van Gossaert zou in de toekomst meer duidelijkheid kunnen geven. Wellicht krijgt Paul Wescher, die het Rotterdamse drieluik in 1970 al aan Jan Gossaert toeschreef en toen volledig werd genegeerd, toch nog gelijk.

## Literatuur

- Baldass, Ludwig, 'Dirck Vellert als Tafelmaler', in: *Belvedere* 1 (1922), pp. 162-168.
- Beets, N., 'Dirick Vellert and the Windows in King's College Chapel, Cambridge', in: *The Burlington Magazine* XII 1907, pp.33-39.
- Bode, Wilhelm von en Richard Stettiner(red.), *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz*, tent.cat. Berlijn (Akademie der Künste) 1898.
- Boon, K.G., 'Two designs for windows by Dierick Vellert', in: *Master Drawings*, vol.2, no.2 (summer 1964) pp.153-156.
- Born, Annick, 'Het Antwerpse Maniërisme: een efemere stijl?'. In: Peter van den Brink(red.), *ExtravagAnt! : een kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt 1500-1530*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) en Maastricht (Bonnetantenmuseum) 2005, pp.10-19.
- Brink, Peter van den (red.), *ExtravagAnt! : een kwarteeuw Antwerpse schilderkunst herontdekt 1500-1530*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) en Maastricht (Bonnetantenmuseum) 2005.
- Burke, P., 'Antwerpen, een metropool in Europa', in: Jan van der Stock e.a., *Antwerpen, verhaal van een metropool*, tent. cat. Antwerpen (Hessenhuis) 1993, pp.49-57.
- Campbell, Lorne, *The early flemish pictures in the collection of her majesty the Queen*, Cambridge 1985.
- Conway, William Martin, *The van Eycks and their followers*, London 1921.
- Dutuit, M. Eugène, *Manuel de l'Amateur d'estampes* VI, Paris/Londres 1885.
- Eeghen, I.H. van, *Vrouwenkloosters en begijnhof in Amsterdam van de 14e tot het eind der 16e eeuw*, Amsterdam 1941.
- Ewing, Dan, 'Magi and merchants: the force behind the Antwerp Mannerists' Adoration pictures', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 2004/05, pp.275-300.
- Falkenburg, R.L., *Joachim Patinir. Landscape as an image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam-Philadelphia, 1988.
- Friedlander, Max. J., 'Malerei, Niederländer und Deutsche', in: Wilhelm von Bode en Richard Stettiner(red.), *Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der*

*Renaissance aus Berliner Privatbesitz veranstaltet von der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, uitgave bij tent. Berlijn (Akademie der Künste) 1899, pp.18-22.

- Friedländer, Max.J., in: *Sammlung des Verstorbenen geheimen regierungsrats und früheren Direktors des Königl. Kupferstichkabinetts zu Berlin Friedrich Lippmann*, Veilingcatalogus Berlijn, 26-27 november, 1912.
- Friedländer, Max. J., 'Die Antwerpener Manieristen von 1520'. In: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen XXXVI*, Berlin 1915, pp.65-91.
- 
- Friedländer, Max J., *Die Altniederländische Malerei XII*, Berlin 1935.
- Friedländer, Max.J., *Early Netherlandish Painting*, XII, Leyden 1975.
- Glück, Gustav, 'Beiträge zur Geschichte der Antwerpner Malerei im XVI. Jahrhundert : I. Der wahre Name des Meisters D\*V', in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXII* (1901).
- Glück, Gustav, 'Fälschungen auf Dürers Namen aus der Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms', in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XXVIII* 1909, pp.1-26.
- Glück, Gustav e.a. *Drei Jahrhunderte Vlämische kunst*, tent. cat. Wien (Wiener Secession) 1930.
- Guicciardini, Luigi (vert. H.H.Zwager), *Beschryvinghe van alle de Neder-landen; anderssins ghenoeemt Neder-duytslandt*, Antwerpen 1612 (uitg. Amsterdam 1968).
- Hand, John Oliver e.a., *The age of Bruegel: Netherlandish drawings in the sixteenth century*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 1986.
- Hannema, D, *Flitsen uit mijn leven als verzamelaar en museumdirecteur*, Rotterdam 1973.
- Helbig, Jean, *De glasschilderkunst in België. Repertorium en Documenten*, Antwerpen 1953.
- Held, Julius, *Dürers Wirkung auf die niederländische Kunst seiner Zeit*, Haag 1931.
- Hollstein, F. W. H., *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450-1700 XXXIII*, Amsterdam 1949.
- Kehrer, Hugo, *Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst*, Leipzig 1908-1909, vol.2.

- Konowitz, Ellen, 'Dirk Vellert and the Master of the Lille Adoration: some Antwerp Mannerist paintings reconsidered', in: *Oud Holland* 109 (1995), pp.177-190.
- Künstle, Karl, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1928, Erster band.
- Lammertse, F., *Van Eyck to Bruegel: 1400-1550 : Dutch and Flemish painting in the collection of the Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam 1994.
- Landau, David and Peter Parshall, *The Renaissance Print*, New Haven and London 1994.
- Mander, Karel van, *Het Schilder-boeck*, Haarlem 1604 (Fotomech. herdr., Utrecht 1969).
- Marlier, Georges *La Renaissance flamande: Pierre Coeck d'Alost* , Bruxelles 1966.
- Martens, Maximiliaan P.J., 'Antwerp Painters: their Market and Networks'. In: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 2004/05, pp.47-74.
- 
- Mundy, E.J., 'Gerard David's *Rest on the flight into Egypt*: further additions to grape symbolism', in: *Simiolus* XII (1981), p.211-222.
- Passavant, J.D., *Le Peindre-Graveur* , New York 1860.
- Philippen, Jos, *Kerstmis en Driekoningen in de beeldende kunsten*, Diest 1949.
- Ritsema van Eck, Pieter C., *Gebrandschilderde ruitjes uit de Nederlanden 1480-1560*, Rijksmuseum Amsterdam, Zwolle 1999.
- Rombouts, Ph.en Th. van Lerijs, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde onder zinspreuk: 'Wt ionsten versaemt'*, Amsterdam 1961, deel 1.
- Stock, Jan van der e.a., *Antwerpen, verhaal van een metropool*, tent. cat. Antwerpen (Hessenhuis) 1993.
- Stock, Jan van der, *Printing images in Antwerp. The Introduction of Printmaking in a City, Fifteenth century to 1585*, Rotterdam 1998.
- Swillens, P.T.A., *Albrecht Dürer: zijn dagboek van de reis door de Nederlanden in 1520-1521*, Maastricht 1941.
- Thijs, A.K.L., 'De Antwerpse luxenijverheid: winstbejag en kunstzin', in: Jan van der Stock e.a., *Antwerpen, verhaal van een metropool*, tent. cat. Antwerpen (Hessenhuis) 1993, pp.105-113.

- Vasari, Giorgio, (vert. A. B. Hinds), *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, four volumes, London 1970, volume four.
- Vogler, Karl, *Die ikonographie der Flucht nach Aegypten*, Arnstadt 1930.
- Vuyk, J., 'Een onbekende triptiek van Dirck Vellert', in: *Oud Holland LXI* (1946), pp.20-22.
- Wayment, Hilary, *The windows of King's College Chapel*, Cambridge, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Great Britain, Supplementary Vol.1, London 1972.
- Wescher, P., 'Neue Beiträge zum Schaffen des Jan Gossaert'. In: *Wallraf-Richartz Jahrbuch XXXII* (1970), p.99-112.

#### **Andere bronnen**

- Conditierapport *Aanbidding der Koningen* in Museum Boijmans van Beuningen, inv.no. 1959, door restauratrice A.M. Roorda Boersma, Rotterdam 16 september 2008.
- Documentatie van het O.C.M.W. te Brussel, geraadpleegd op 30 september 2009.
- Gesprek met Dhr. Peter van den Brink te Aken op 15 december 2009.

## Afbeeldingen

### Afbeelding 1



Meester van de Aanbidding van Lille, *Aanbidding der koningen* (links: Aanbidding der herders, rechts: Rust op de vlucht naar Egypte), ca. 1520-1530, middenpaneel: 106 x 70 cm, zijluiken: 106 x 31 cm, Museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam.

Afbeelding 2



Jan de Beer, *Aanbidding der koningen* (links: Geboorte van Christus, rechts: Rust op de vlucht naar Egypte), ca. 1515, middenpaneel: 156 x 123 cm, zijluiken: 156 x 58 cm, Pinacoteca di Brera te Milaan.

Afbeelding 3



Pseudo-Bles, *Aanbidding der koningen*, ca.1510, 74 x 64 cm, Alte Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.

Afbeelding 4



Domenico Ghirlandaio, *Aanbidding der herders*, 1482-1485, 167 x 167 cm, Sassetti kapel, Santa Trinità te Florence.

Afbeelding 5



Hugo van der Goes, *Portinari triptiek*, 1476-1479, 253 x 586 cm, Galleria degli Uffizi te Florence.



Afbeelding 6



Detail: Jozef slaat fruit uit de boom.

Gerard David, *Rust op de vlucht naar Egypte*, ca. 1510, 44,3 x 44,9 cm, Andrew W. Mellon Collection, National Gallery of Art te Washington.

Afbeelding 7



Joachim Patinir, *Rust op de vlucht naar Egypte*, 1518-1520, 121 x 177 cm, Museo del Prado te Madrid.

Afbeelding 8



Detail van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 9



Detail van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 10



Detail van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 11



Detail van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 12



Detail van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 14

Afbeelding 13



Detail van afbeelding 1(Rotterdam).



Detail van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 15



Detail van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 16



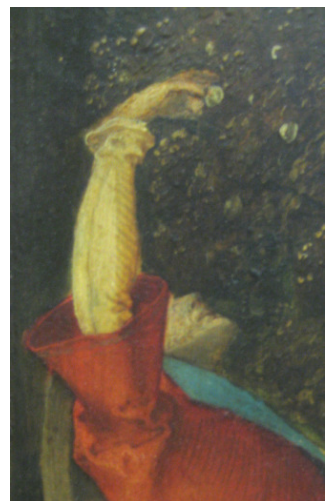
Detail van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 17



Detail van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 18



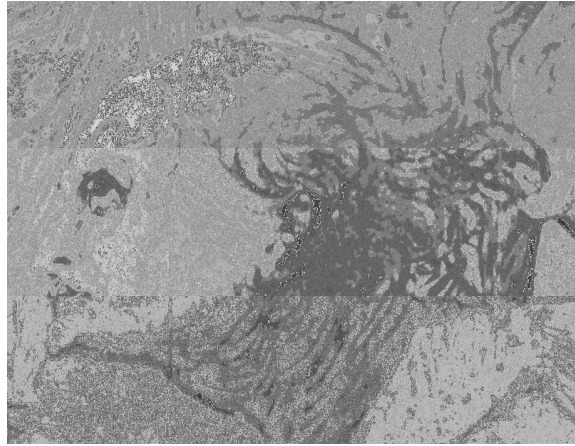
Details van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 19



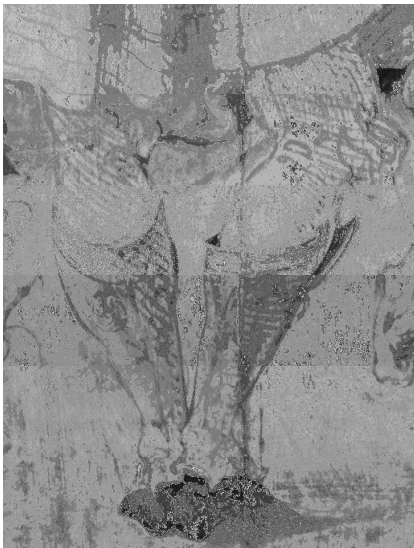
Infraroodreflectogrammen van Meester van de Aanbidding van Lille, *Aanbidding der koningen*, ca. 1520-1530, Museum Boijmans van Beuningen te Rotterdam.

Afbeelding 20



Details van afbeelding 19(Rotterdam).

Afbeelding 21

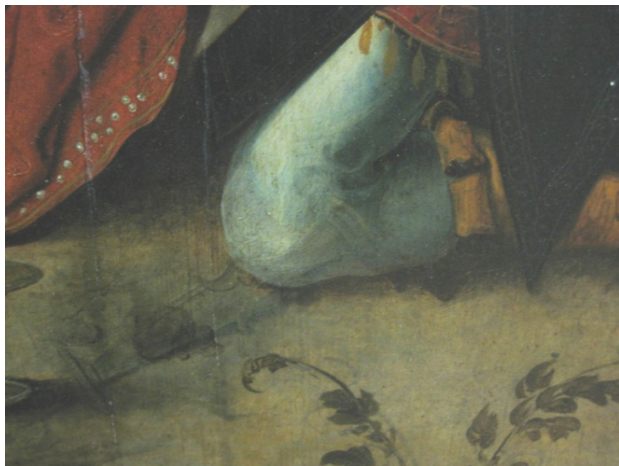


Detail van afbeelding 19(Rotterdam).

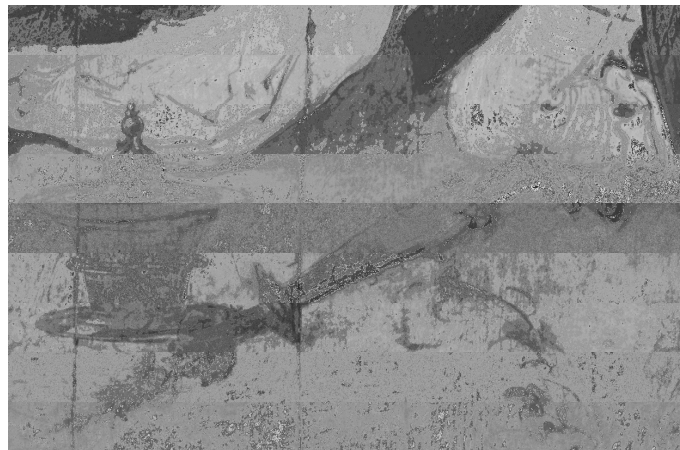


Detail van afbeelding 1(Rotterdam).

Afbeelding 22



Detail van afbeelding 1(Rotterdam).



Detail van afbeelding 19(Rotterdam).

Afbeelding 23



Detail van afbeelding 1 en 19(Rotterdam).



Afbeelding 24



Antwerpse Aanbidding, *Aanbidding door de koningen* (links: Heilige Joris, rechts: Heilige Margaretha met schenker, buitenzijden: Annunciatie), ca.1519, middenpaneel: 29 x 22,2 cm, zijluiken: 29 x 8,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen.

Afbeelding 25



Meester van de Von Groote-aanbidding, *Triptiek met de Aanbidding door de koningen* (links: Boodschappers voor koning David, rechts: Koning Salomo en de koningin van Sheba), middenpaneel: 90,5 x 84,8 cm, zijluiken: 91,8 x 42,8 cm, Privéverzameling Duitsland.

Afbeelding 26



Jan Gossaert, Aanbidding der Koningen, ca.1510, 177 x 161 cm, The National Gallery te London.

Afbeelding 27



Quinten Metsijs, *Altaarstuk van het schrijnwerkersambacht*, 1507-08, 260 x 504 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen.

Afbeelding 28



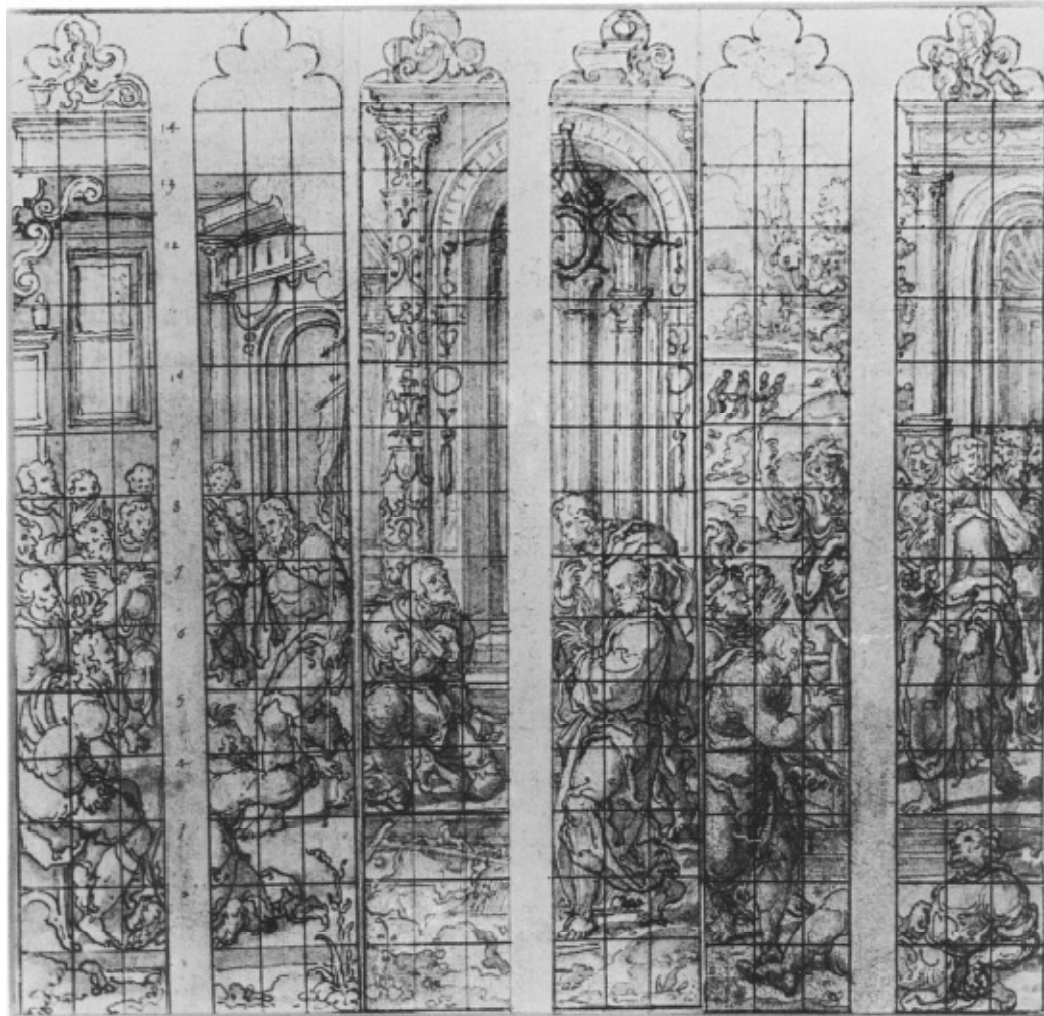
Joos van Cleve, *Aanbidding der koningen*, ca. 1526-1528, 251 x 185 cm Gemäldegalerie te Dresden.

Afbeelding 29



Dirk Vellert, *Blazoen van het St Lucasgilde te Antwerpen*, 1526, Rijksmuseum te Amsterdam.

Afbeelding 30



Dirk Vellert, zes ontwerpen voor gebrandschilderde ramen voor de King's College Chapel te Cambridge: *Christus verschijnt voor zijn apostelen, Petrus en Johannes genezen de lamme aan de poort van de tempel en de dood van Ananias*, ca.1516-1531, Brunswick, Maine, Bowdoin College Museum of Art.

Afbeelding 31



Dirk Vellert, *Triomf van het geloof*, 1517, Rijksmuseum te Amsterdam.



Dirk Vellert, *Het oordeel van Cambyses*, 1542, Rijksmuseum te Amsterdam.

Afbeelding 32



Dirk Vellert, *Opening van het tweede zegel: de ruiter op het rode paard* (Apocalypsserie), 1520-1530, Verzameling Edmond de Rothschild, Louvre, Parijs



Albrecht Dürer, *De vier ruiters van de Apocalyps*, 1498

Afbeelding 33



Dirk Vellert, *Johannes in een grote ketel met kokende olie*, 1522-1530, Staatsliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Afbeelding 34



Dirk Vellert, *Heilige Drieëenheid*, 1520, Verzameling Edmond de Rothschild, Louvre, Parijs

Afbeelding 35



Dirk Vellert, *Aanbidding der koningen*, 1532, Graphische Sammlung Albertina te Wenen.

Albrecht Dürer, *Aanbidding der koningen*, ca. 1502



Afbeelding 36



Dirk Vellert, *Abraham en Farao(?)*, 1532, British Museum te London

Afbeelding 37



Dirk Vellert, *Kindermoord te Bethlehem*, 1532, British Museum te Londen.

Afbeelding 38



Dirk Vellert, *Eva met kleine Kain*, 1522.

Afbeelding 39



Dirk Vellert, *Christus en de Samaritaanse vrouw*, 1523.

Afbeelding 40



Dirk Vellert, *Wonderbaarlijke visvangst*, 1523.



Afbeelding 41



Dirk Vellert, *Heilige Lucas die de Maagd schildert*, 1526.

Afbeelding 42



Dirk Vellert, *Visioen van de Heilig Bernardus*, 1524.

Afbeelding 43



Dirk Vellert, *Christus loopt over het water*, 1525.

Afbeelding 44



Meester van de Aanbidding van Lille, *Aanbidding der herders*, 1510-1530, 86 x 63,5 cm, Palais des Beaux Arts te Lille.

Afbeelding 45



Meester van de Aanbidding van Lille, *Ecce Homo*, ca. 1520, middenpaneel: 90 x 57,5 cm  
zijluiken: 90 x 24 cm, Museum van het O.C.M.W. te Brussel.

Afbeelding 46



Meester van de Aanbidding van Lille, *Heilige Maagschap*,  
ca.1520-1530, 85 x 116 cm,  
Stiftsgalerie te Kremsmünster.

Afbeelding 47



Dirk Vellert, *Bruiloft te Kana*, 1523, British Museum te Londen.

Dirk Vellert, *Antiochus straft de zeven broers*, 1530-1540, Metropolitan Museum of Art, New York.

Afbeelding 48



Afbeelding 49



Albrecht Dürer, *Paumgartner Altar*, ca. 1503, middenpaneel 155 x 126 cm, zijluiken 151 x 61 cm, Alte Pinakothek te Munich.

Afbeelding 50



Detail van afbeelding 44 (Lille).

Afbeelding 51



Detail van afbeelding 44 (Lille).

Afbeelding 52



Detail van afbeelding 44 (Lille).



Detail van afbeelding 1 (Rotterdam).

Afbeelding 53



Detail van afbeelding 44 (Lille).



Detail van afbeelding 1 (Rotterdam).

Afbeelding 54



Detail van afbeelding 45 (Brussel).

Afbeelding 55



Kopie naar Meester van de Aanbidding van Lille, *Ecce Homo*, zie afbeelding 45.  
Op 27 oktober 2004 bij Christie's Londen als Dirk Vellert en Barthel Bruyn, *Ecce Homo*, ca.  
1535, 102.2 x 139.4 cm.

Afbeelding 55



Meester van de Aanbidding van Lille, *Heilige Maagschap*, ca.1520-1530, 40,8 x  
42 cm, Rijksmuseum te Amsterdam.

Afbeelding 56



Meester van de Aanbedding van Lille(?), *Heilige Maagschap*, twee zijluiken, 65 x 30 cm, Kasteel Herdringen

Afbeelding 57



Meester van de Aanbedding van Lille, *Rust op de vlucht naar Egypte*, ca. 1520-1530, verblijfplaats onbekend.



Afbeelding 58



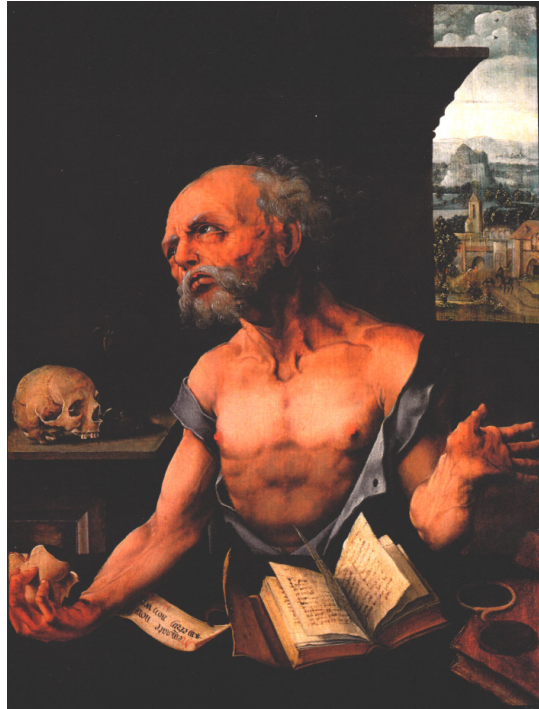
Meester van de Aanbidding van Lille,  
*Pilatus*, Privécollectie te Stockholm.

Afbeelding 59



Meester van de Aanbidding van Lille,  
*Heilige Drieëenheid*, 42,9 x 31,7 cm  
Privécollectie.

Afbeelding 60



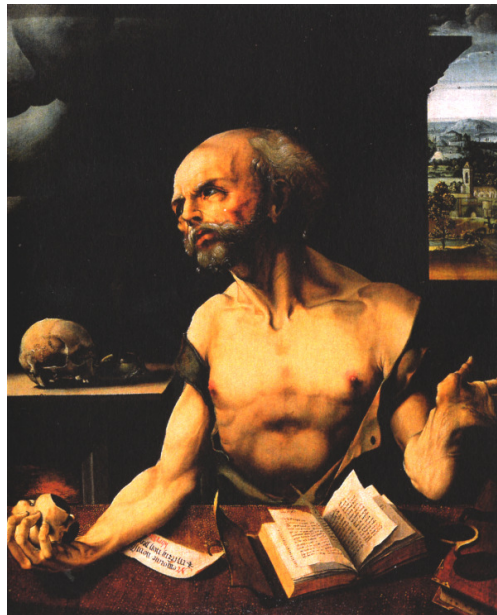
Meester van de Aanbidding van Lille  
*Heilige Hieronymus in zijn studeerkamer*,  
41,9 x 31,8 cm, Privécollectie Chicago.

Afbeelding 61



Meester van de Aanbidding van Lille,  
*Heilige Drieëenheid*, 63 x 50 cm, Musée  
Magnin te Dijon.

Afbeelding 62



Meester van de Aanbidding van Lille,  
*Hieronymus in zijn studeerkamer*, 62,2 x  
48,9 cm, Privécollectie te New York.

Afbeelding 63



Meester van de Aanbedding van Lille, *Aanbedding der koningen*, ca.1520-1530, middenpaneel: 90,2 x 58,5 cm, zijluiken: 89 x 24 cm, Galerie Rob Smeets te Milaan.

Afbeelding 64



Meester van de Aanbedding van Lille, *Heilige Hieronymus in zijn studeerkamer*, ca. 1530-1540, John G. Johnson Collection, Philadelphia Museum of Art.

Afbeelding 65



Meester van de Aanbedding van Lille, *Anna, Maria en Kind*, verblijfplaats onbekend.

Afbeelding 66



Jan Gossaert (toegeschreven), *De presentatie in de tempel*, 39,9 x 16,7 cm, Kunsthalle te Hamburg.