



# Goossen van der Weyden

(ca. 1465 - na 1538)

## Triptiek van abt Antonius Tsgrooten

Olieverfschildering op paneel  
middenpaneel : 34 x 25 cm  
zijpanelen : 34 x 11 cm

Koninklijk Museum voor Schone Kunsten,  
Antwerpen

Dit drieluikje, een aanwinst van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten van Antwerpen, houdt duidelijk verband met Tongerlo en zijn witheren. Op de vrij beschadigde buitenkant van de zijluiken herkent men het gouden schild met de drie kepers van keel dat deze norbertijnerabdij van oudsher als wapen voert. Ook de mijter met de hand en de spreukband midden een stralenbundel wijzen op Tongerlo. De letters ANTO, eveneens op de gesloten luiken aangebracht, zijn in verband te brengen met abt Antonius Tsgrooten. Deze zoon van een eenvoudige hoefsmid uit Oisterwijk (Noord-Brabant) bestuurde de abdij van 1504 tot 1530 en was een van haar grote bouwheren en maecenen.

Hij is het die op de binnenzijde van het rechterluik werd afgebeeld. In knielende houding, gehuld in het witte gewaad van de norbertijnen, houdt hij de abtsstaf tussen de gevouwen handen. Er bleven nog twee andere portretten van Antonius Tsgrooten bewaard : een ervan vindt men op het drieluik van Maria-ter-Heide (Brasschaat), een ander, helaas slechts van latere datum, is nog in de abdij zelf aanwezig. Een onderlinge vergelijking van deze drie afbeeldingen maakt duidelijk dat het hier gaat om één en dezelfde persoon. Wie overigens aandachtig wil toezien, zal ontdekken dat op het Antwerpse luikje ook de patroonheilige van Tsgrooten, namelijk Antonius, abt en kluizenaar, is weergegeven. Juist boven het hoofd van de abt, tussen de kromstaf en de rand van het paneel, werd, verscholen in een bosje en miniatuurachtig klein, een bekroring van Antonius voorgesteld. Zelfs het varkentje, een bijzonder populair attribuut van deze heilige, werd door de schilder niet vergeten.

Bij het geopende drieluik herkent men bij een eerste oogopslag de drie hoofdfiguren. Op het rechterluik is naast de abt een knielende Maria afgebeeld, op het linker troont een zegenende God de Vader en op het middenpaneel staat de Christusfiguur tegen een gouden achtergrond. Nu is het juist deze vergulde fond met zijn overtalrijke passiesymbolen en figuratief bijwerk die de toeschouwer doet vergeten dat de drie panelen samen horen en één en dezelfde hoofdgedachte vertolken, namelijk het middelaarschap van Jezus en Maria bij God.

Al komt deze leer de gelovige nog vertrouwd voor, toch is de wijze, waarop zij in de oudere schat van geestelijke literatuur en de daarmee innig verbonden beeldende kunsten zo treffend en sprekend werd voorgesteld, in preutse vergetelheid geraakt. Om de tussenkomst van Maria bij haar Zoon aanschouwelijk en begrijpelijk te maken, vertelt de middeleeuwer, die met de Moeder Gods en zijn lieve heiligen zo vertrouwelijc en intiem wist om te gaan, hoe Maria haar enig geboren

zoon wist te vertederen door haar kind nog eenmaal haar moederlijke borsten te tonen als zoete herinnering aan het stil geluk dat hij in zijn prille jeugd genieten mocht. Door haar wenk getroffen wendt de Zoon zich op zijn beurt tot zijn hemelse Vader en wijst hem zijn wonden en bloed en herinnert hem zo aan het zoenoffer dat hij om zijn Goddelijke wil had volbracht tot heil van de mensen. Vaak wordt Christus voor de Vader in knielende en smekende houding voorgesteld, soms, en dat is hier het geval, verschijnt hij als een trotse en fiere ridder en toont hij hem hoe hij onversaagd, met moed en zelfopoffering, spijt bespottung en verraad, de dood is ingegaan en haar glansrijk overwon door zijn heropstanding. Middeleeuwse dichters en dit is het geval met de middelnederlandse Spiegel der Menscheliker Behoudenesse, hebben Christus bij de ridder bij uitstek vergeleken en in vele verzen een parallel getrokken tussen de ridderuitrusting en de passiesymbolen. Wat bij de ridder het zwaard is, is bij Christus de lans van Longinus die zijn zijde doorboorde. De helm van de ridder is zijn doornenkroon, de spijkers zijn de sporen en het kruis wordt bij het schild vergeleken. De gegeselde huid van de Heer is het bloedend harnas van de strijd. Vergeten wij daarbij niet dat de passiewerktuigen in de middeleeuwen 'ons Heren wapenen', de arma Christi werden genoemd.

Wie hiermede rekening houdt, begrijpt de band die de drie panelen onderling verbindt. Op het rechterluik neemt Maria de abt onder haar bescherming en spreekt voor hem ten beste bij haar goddelijke zoon. Op het middenpaneel richt Christus zich tot zijn vader, terwijl hij naar zijn smekende moeder wijst. Op het linkerluik ten slotte, ziet men de Vader, getroffen door deze dubbele voorspraak, zijn zegen geven. De weg van de mens naar God gaat over Maria en Christus, die ons door zijn dood en lijden heeft verlost.

Ook de talrijke passiesymbolen worden duidelijk. Op het middenpaneel is op schematische wijze het gehele lijdensverhaal voorgesteld. Grosso modo kan men het lezen als een verhaal dat op een bladzijde in twee kolommen staat geschreven van elkaar gescheiden door het kruis. Tevens is het opvallend hoe er naar een symmetrie in de voorstelling is gestreefd : in het midden het kruishout, links de lans en rechts de rietstok met de spons, uiterst rechts de ladder en uiterst links de kolom. De kelk van het laatste avondmaal correspondeert met de beker met gal en edik. Verder is nog naar een compositorisch evenwicht getracht bij de kleine figuratieve voorstellingen, zoals onder meer blijkt bij het verraad van Judas (links) en het verraad van Petrus (rechts).

Het klein formaat wijst er wellicht op dat dit werkje aanvankelijk was bestemd om in het persoonlijk vertrek van de abt

als devotiestukje te dienen, zoals dat het geval was met het diptiekje uit Ter Duinen dat eveneens in hetzelfde museum wordt bewaard en waar men op het schilderijtje zelf duidelijk kan zien hoe soortgelijke werkjes de kamer versierden. Karakteristiek voor beide devotiestukjes is ook de voorkeur voor een archaïserend onderwerp. Zoals bekend is bij het diptiekje uit Ter Duinen de kopie aanwezig van een schilderij van Jan van Eyck nl. zijn beroemde Madonna in de kerk, thans te Berlijn. Bij het Tsgrooten-triptiekje, uit Antwerpen, heeft het centrale paneel een gouden achtergrond en gelijkt het onder meer door de talrijke passiewerktuigen zeer aan een werkje van de Meester van de H. Veronica reeds eerder in Openbaar Kunstbezit besproken, eveneens in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen. Het gebeurt niet zo dikwijls dat van een oud schilderij ook nog de rekeningspost bewaard bleef. Bij dit werkje is dat wel het geval. In het archief van de Abdij te Tongerlo is nog het register aanwezig waarin de uitgaven voor dit werk staan geboekt : op 7 april 1507 werden 15 rijngulden uitbetaald aan Magistro Goeswino, pictori. Deze meester Goswijn of Goossen van der Weyden is in de kunstgeschiedenis lang geen onbekende, hij had het schilderen in het bloed. Hij werd omstreeks 1465 te Brussel geboren als zoon van de schilder Pieter van der Weyden en is de kleinzoon van de grote en reeds in zijn tijd wereldberoemde Rogier. Sinds 1503, wellicht vroeger, was Goossen lid van het Sint-Lucasgild te Antwerpen, waar hij lange tijd in de Huidevettersstraat woonde in een eigendom van de abdij van Tongerlo. Voor dit klooster schilderde hij ook verschillende werken, waarvan er enkele bewaard zijn gebleven. Dat is het geval met het Tsgrooten-triptiekje (1507) evenals met de Taferelen van de H. Dymphna (1505), thans in privé-bezit en met de z.g. Schenking van Kalmthout (1511-13) uit Berlijn. Chronologisch gezien is het Tsgrooten-triptiekje tussen beide laatst genoemde werken te plaatsen waarmede het trouwens een paar stylistische eigenaardigheden gemeen heeft. Vooral opvallend zijn de handen met hun spitse vingers. Bij een en dezelfde figuur hebben ze eigenaardig genoeg niet altijd

dezelfde grootte. Zo is op het rechterpaneel van het Antwerps triptiekje Maria's rechterhand ietwat groter dan haar linker. Verder is aan te stippen dat, hoewel de abt op het voorplan werd weergegeven, zijn mannenhand kleiner is dan de vrouwenhand van de Madonna.

Het centrale paneel van het Tsgrooten-triptiekje sluit compositorisch aan bij een aantal schilderijen waar eveneens een rechtstaande Christus op voorkomt, omgeven door de passiesymbolen in de kunstgeschiedenis bekend onder de naam van de Mis van de H. Gregorius. Bijzonder interessant zijn hier een paar werken welke op naam werden geplaatst van Rogier en Pieter van der Weyden. Een onderlinge vergelijking maakt duidelijk dat Goossens werk ook in stylistisch opzicht het jongste is. Bij een paar koppen van het passieverhaal sluit de kleinzoon eerder aan bij de stijl van Gerard David dan bij die van zijn vader en grootvader. Ook zijn Christusfiguur behoort tot een jongere stijlfase. De schilder heeft geen uitgemergelde Man van smarten weergegeven maar een fiere mens met opgeheven hoofd, het lichaam lichtjes in een contrapostische houding. Een paar kleine overschilderingen wijzen er echter op dat de Christus aanvankelijk een smallere rechterschouder had evenals een magerder linkerarm en een versmalling in de lenden waardoor de oorspronkelijke anatomie nauwer aansloot bij het laat-gotisch type dan de uiteindelijke staat van het schilderij thans vermoeden laat. Deze correcties zijn wellicht door Goossen zelf aangebracht. Wie in deze Christusfiguur een weergave zou willen zien van de heroïsche mens, beantwoordend aan het renaissance-ideaal, moet er rekening mee houden dat de interpretatie van Christus-als-ridder reeds aanwezig was in de 15e-eeuwse bewerkingen van de Spiegel der Menscheliker Behoudenesse. Het ontbreken van andere stylistische karakteristieken die zouden kunnen wijzen op de vroeg-rennaissance, wettigt het vermoeden dat bij Goossen in 1507 niet kan gesproken worden van een aankondiging van de nieuwe stijl. In het Tsgrooten-triptiekje laat deze kleinzoon van Rogier zich kennen als een heksluiter van een eerste glansperiode van onze kunst.

**Dr. A. Monballeu.**

#### **Bibliografie :**

**A. Monballeu,** Het Antonius Tsgrooten-triptiekje (1507) uit Tongerlo van Goossen van der Weyden, in : Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen, 1967 met verwijzing naar verdere bibliografie.