
Niet alleen kijken

Over het gebruik van handschriften en
handschriftencollecties

Vijf lezingen bij het afscheid van
prof.dr. P.F.J. Obbema
als conservator westerse handschriften
van de Universiteitsbibliotheek Leiden,
onder redactie van A.Th. Bouwman

BIBLIOTHEEK DER RIJKSUNIVERSITEIT TE LEIDEN 1996

En wat het tweede aspect betreft, het lezen en zien: telkens verschijnt het beeld van de man die de auteurs tot hun verhalen inspireerde, of het nu gaat over de hand van Bilderdijk, de jacht op Meletius, het bezoek van Bedwell, de geheimen van de handschriftenkamer, of over draken met varkenskoppen. Wat een genot, deze miniaturen. En hoe zal het oordeel luiden van hem om wie het ten-slotte gaat: Pieter Obbema? Maar dat is natuurlijk geen vraag.

drs. P.W.J.L. Gerretsen
Bibliothecaris

Claudine A. Chavannes-Mazel

Niet alleen kijken

Enkele dilemma's van een kunsthistoricus.

DE TITEL van dit symposium 'Niet alleen kijken' kan op verschillende manieren gelezen worden, bijvoorbeeld met de nadruk op het woord kijken. Boeken worden in het algemeen gemaakt, niet zozeer om te worden bekeken, maar om te worden gelezen. De Leidse Universiteitsbibliotheek heeft ooit met Pieter Obbema een conservator handschriften binnengehaald die niet alleen las, maar vooral keek. De entourage in Leiden bleek vruchtbaar met de leerstoel Westerse paleografie en handschriftenkunde in de directe nabijheid en met een handschriftencollectie in huis die, meer dan enige andere Nederlandse universitaire bibliotheek, ideaal materiaal bevat voor een neerlandicus met ogen. Zijn aankoopbeleid heeft die veelzijdigheid weerpiegeld. Het onderstaande verhaalt de problemen die een kunsthistoricus op zijn weg vindt als hij het traject omgekeerd moet afleggen: na kijken moet hij leren dat miniaturen deel uitmaken van een geschreven boek, en dat levert naast praktische ook methodologische vragen op. Ik beperk me hier tot middeleeuwse geïllustreerde handschriften.

Het is waar dat boeken meest om hun tekst gemaakt zijn. Het boek dat louter uit plaatjes bestaat, is ook in de middeleeuwen zeldzaam. Er zijn wel teksten die zonder illustraties niet te begrijpen zouden zijn, zoals plantenboeken en andere wetenschappelijke verhandelingen. De Leidse UB heeft er een aantal wereldberoemde voorbeelden van: onder meer een laat-zesde-eeuws herbarium (VLQ 9) en een boek met sterrenbeelden, de zoge-

naamde *Aratea* uit de negende eeuw (VLQ 79). In beide gevallen zijn de illustraties in feite belangrijker dan de tekst.¹

Typierend voor een universiteitsbibliotheek die ontstond in de tijd van het humanisme is dat zij boeken als tekstdragers verzamelde, met een voorkeur voor de klassieken. Museale taken had zij niet, miniaturen waren niet interessant en belangstelling voor een middeleeuws handschrift als een 'archeologisch' voorwerp uit een ver verleden bestond niet of nauwelijks.² De collectie handschriften uit de nalatenschap van Isaac Vossius bijvoorbeeld werd in 1690 door de Leidse Universiteit aangekocht vanwege de mogelijke filologische waarde en niet vanwege het grote aantal vroegmiddeleeuwse boeken.³

Maar ook elders was de belangstelling voor het handgeschreven boek in een tijd waar het door gedrukte specimina vervangen was, uiterst klein. Het handschrift kon als visueel object zeker geapprecieerd worden door bibliotheekverzamelaars als Robert Cotton in Londen, die in 1618 zijn vijfde-eeuwse *Genesis*-handschrift naar Parijs stuurde voor een facsimile-uitgave, maar het kon tegelijkertijd als maculatuur of bandversteving verknipt worden, een lot dat precies in datzelfde jaar een even oude en mogelijk even rijk geïllustreerde bijbeltekst in Quedlinburg ten deel zou vallen.⁴ En het laatste gebeurde veelvuldiger dan het eerste. Het boekschrift – de schriftsoort die men gebruikte voor boeken die in brede kring gelezen moesten kunnen worden – werd pas na het midden van de vorige eeuw onderwerp van wetenschappelijke studie, toen de paleografie los had weten te komen van de oorkondenleer.⁵ Dat handschriftkunde vervolgens een veel ruimere betekenis kon krijgen als voertuig van de culturele geschiedenis van Europa is te danken aan onder anderen Léopold Delisle, *administrateur général* van de Bibliothèque Nationale sinds 1874.⁶ Delisle zag dat middeleeuwse handschriften meer over de eeuwen heen tilden dan alleen hun inhoud en verdiepte zich in scriptoria, teksttransmissie, middeleeuwse bibliotheken en der-

gelijke. Hij schreef een boekenkast vol en maakte zelden een fout. In deze eeuw werd de codicologie, de kennis van het boek als voorwerp, een noodzakelijke aanvulling op de paleografie, waardoor de technische aspecten van perkament maken, katernenopbouw, bladopmaak en bindwijze de aandacht kregen. De handschriftkundige begon te kijken in plaats van te lezen. Bernard Bischoff bracht de finesses aan, een bezigheid die ook eigen was aan Gerard Lieftinck, hoogleraar Paleografie in Leiden. Pieter Obbema en Peter Gumbert horen tot de leidinggevendenden van de generatie na hen.

Nu het vak handschriftenkunde (paleografie en codicologie) een veelomvattende discipline geworden is, blijken dus handschriften die in eerste instantie om hun tekst zijn gemaakt, een onwaarschijnlijke hoeveelheid informatie te kunnen verschaffen over het tijdperk waarin ze gemaakt zijn: waarom, hoe, door wie, voor wie. Nog afgezien van het feit dat ze soms zo prachtig zijn om alleen maar naar te kijken leveren ze een onontbeerlijke bijdrage voor wie zich met de middeleeuwen bezighoudt.⁷

Mijn discipline, de kunstgeschiedenis, heeft een andere ontwikkeling gekend. Het visueel begrip stond voorop, en het object was koning. Het is hier niet de plaats een historiografie te schetsen, maar enkele lijnen zijn wellicht nodig om de huidige methodologie te begrijpen.⁸ De eerste Nederlandse hoogleraar in de Aesthetiek en kunstgeschiedenis, Willem Vogelsang, hamerde in zijn afscheidsrede in 1946 op het eigen kunsthistorisch ABC: 'zien en nog eens zien'.⁹ Met zijn visie op kennis en kennerschap bouwde hij voort op het fundament dat sinds 1813 in Göttingen, Wenen en Berlijn door hoogleraren in de kunstgeschiedenis was gelegd. Een nieuwe tak binnen het vak, de iconografie en iconologie, had zijn belangstelling maar niet zijn liefde. Waarschuwend hief Vogelsang de vinger op tegen Panofsky's volgelingen in de iconologie: 'Zij hebben voortreffelijk werk gedaan, maar ... dat

kon niet anders[:] veelal was bij hen, aan 't eind, de intieme visuele kennis der monumenten zoek geraakt. De vormen dreigden bijkomstig te worden'.¹⁰

Sindsdien is er veel gebeurd, en dat kan ik het beste uitleggen aan de hand van drie publikaties. Erwin Panofsky publiceerde in 1953 een grondleggende studie over de Vlaamse schilders in de vijftiende eeuw: *Early Netherlandish Painting*.¹¹ Het is, afgezien van het beroemde vijfde hoofdstuk over de iconologische interpretatie van werken van Campin en Van Eyck, nog grotendeels een kunstenaarsgeschiedenis, want het gaat over schilders als de gebroeders Van Eyck en Rogier van der Weyden, en over datgene wat zij maakten. Zo'n vijftien jaar later publiceerde Shirley Blum een boek over bijna dezelfde kunstwerken, maar zij concentreerde zich op de andere kant: niet op de maker, maar op de opdrachtgever.¹² Weer vijftien jaar later was het Barbara Lane die opnieuw een andere invalshoek koos, namelijk de functie en het gebruik van diezelfde kunstwerken gezien vanuit hun rol in de liturgie.¹³ Het gaat, kortom, om de verschuiving van *Denkmälerkenntnis* en *connoisseurship* via de betekenis van de voorstelling (iconologie) naar context zoals opdrachtgever, plaatsing, gebruik en functie van het kunstwerk. De receptie is in het kunsthistorisch onderzoek een belangrijke rol gaan spelen. De eenvoudige indeling als zou stijl het 'hoe' zijn van een kunstwerk en de iconografie een antwoord geven op het 'wat' en 'waarom' is met deze aanpak niet meer altijd vol te houden. Stilistische vragen gaan niet meer alleen over plooiwal, maar ook over de werkverhoudingen binnen een atelier, zo die er waren. Tegelijkertijd gaat iconologie, gedwongen door de abstracte kunst, niet meer alleen over dat wat voorgesteld is, maar ook over de bedoeling van de kunstenaar en over zingeving, met als uiterste consequentie de conceptuele kunst, waar het visuele eindprodukt niet langer doel maar bijzaak is geworden. Het is opmerkelijk te zien dat de kunstgeschiedenis het object naar de tweede rang verbant ten voordele van het

geschreven of gesproken gedachtengoed van de maker en zijn tijd, terwijl tegelijkertijd de paleografie en codicologie het boek als te aanschouwen voorwerp steeds belangrijker zijn gaan vinden: de beschouwer is gaan lezen en de lezer is gaan kijken.

De studie van de miniatuurschilderkunst volgde de ontwikkelingen binnen het vakgebied van de kunstgeschiedenis en niet van de handschriftenkunde. Het pad werd later gebaad en van die achterstand was men zich allerm minst bewust. De miniatuurkunst heeft een Vasari en een Winckelmann gemist. Terwijl er sinds 1764 met Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* over kunstgeschiedenis gesproken kan worden, werden eerst in de laatste decennia van de vorige eeuw de eerste topstukken in de miniatuurkunst ontdekt en gepubliceerd door grootheden als Léopold Delisle en Paul Durrieu. Weinig Nederlandse kunsthistorici zullen die namen overigens nog kennen. Vergeet niet dat de *Très Riches Heures* van de hertog van Berry pas in 1903 voor het eerst tentoongesteld werden, en onthoud de prachtige woorden die Emile Mâle eraan wijdde: 'Moment touchant que celui où l'homme trouve enfin le secret de fixer la beauté mobile du monde'.¹⁴ Het was alsof men in de *Très Riches Heures* het eerste ogenblik zag dat de miniatuurkunst haar medium oversteeg.

Achteraf gezien heeft het moment van eerste interesse de geschiedenis van de miniatuurkunst als discipline geen goed gedaan: men zag miniaturen als kleine schilderijtjes en paste er dezelfde methodologie op toe als die welke toen gangbaar was voor de paneelschilderkunst. Erger nog, omdat het aantal ons overgeleverde schilderijen uit de middeleeuwen op niet meer dan een paar procent geschat wordt,¹⁵ konden miniaturen de leemten invullen en ons een beeld geven van de schilderijen die verloren gingen.¹⁶ Maar zij bleven surrogaat, hulpjes voor reconstructie. Net zoals in de paneelschilderkunst konden topstukken alleen door individuen zijn gemaakt, dus zocht men naar namen als van Jan en Paul Limburg, of van Jan van Eyck, en zou men de Meester

van Catharina van Kleef maar al te graag hebben geïdentificeerd. Sinds Paul Durrieu de fragmenten uit het Milaans-Turijnse getijdenboek in 1901 aan Van Eyck toeschreef, heeft men er zich in superlatieven over uitgelaten, vooral nadat het Turijnse deel nog geen drie jaar later in vlammen opging. Georges Hulin de Loo, die in 1911 een monografie publiceerde, kon niet ophouden: 'Ces sept feuilles forment l'ensemble de peintures le plus merveilleux qui ait jamais décoré un livre et, pour l'époque, l'œuvre la plus stupéfiante que l'histoire de l'Art connaisse'.¹⁷ Men veronderstelde dezelfde werksituaties, werkwijzen en technieken, hetzelfde soort opdrachtgevers en opdrachten als voor schilderijen, en men legde er dezelfde schoonheidsmeetlat langs. Vergeten werd dat doel en gebruik van een geïllustreerd boek niet te vergelijken zijn met een altaarstuk of een monumentaal portret en dat daarmee vrijwel elke vergelijking mank gaat.

Door de slechte start bleef het voor een kunsthistoricus, in de woorden van Otto Pächt, lange tijd een teken van bescheidenheid om zich met miniaturen bezig te houden. En, vervolgt hij: 'Die Eigengesetzlichkeit der Buchmalerei mag in der Theorie bereits anerkannt sein, aber ihr Studium stand viel zu lange im Schatten der älteren Forschungsdisziplinen, als daß es die dieser besonderen Materie adäquaten Wertungsmaßstäbe schon hätte erarbeiten können'.¹⁸ In de Engelse vertaling die twee jaar later verscheen, zijn 'adäquaten Wertungsmaßstäbe' mooi vertaald als 'a proper critical apparatus'. Weliswaar is er nog steeds geen 'proper critical apparatus', maar het vak is de laatste tien jaar in voortdurende beweging. De conservator van een handschriftenafdeling die mij ooit trots het project toonde waarbij alle miniaturen werden gefotografeerd, maar helaas alléén de miniaturen zonder de rest van de bladzijde, behoort hopelijk tot een uitstervend ras.

De beweging kwam van verschillende kanten. Vóór alles was L.M.J. Delaissé als kunsthistoricus en handschriftkundige de grote bruggenbouwer tussen de verschillende disciplines.¹⁹ Vervolgens

behoorde Anne van Buren tot de eersten die de hypothese dat miniaturen een stilistisch betrouwbaar beeld geven van verloren gegane schilderijen onder vuur nam.²⁰ Robert Calkins en Christopher de Hamel schreven overzichtswerken die niet *a priori* van een chronologie uitgingen maar die inhoud respectievelijk gebruiker als uitgangspunt namen.²¹ Jonathan Alexander droeg fundamentele nieuwe inzichten in de werkmethode en werksituaties van miniaturisten aan.²² En zojuist verscheen een geheel herziene editie van Robert Schellers fameuze studie over modelboeken.²³

Zo wordt de achterstand ten opzichte van de andere takken binnen de kunstgeschiedenis ingelopen. Met de twee meest fundamentele verschillen wordt nu rekening gehouden. Ten eerste hoort een miniatuur bij een tekst met een specifieke structuur en een opmaak die die structuur weerspiegelt. De kunsthistoricus is gaan lezen, want zonder haar tekst verliest een miniatuur haar functie en wordt zij van haar bestaansrecht beroofd. Een miniatuur aan het begin van een tekst heeft bijvoorbeeld een andere functie – en ziet er bijgevolg anders uit – dan wanneer zij midden in een hoofdstuk is geplaatst. Miniaturen dienen binnen het boek vele doeleinden: zij illustreren de tekst, benadrukken de tekst, complementeren de tekst, structureren mede de tekst, versieren het boek en geven de gebruiker een geheugensteun. Tegelijkertijd wordt erkend, dat de wisselwerking tussen tekst en beeld een wederzijdse beïnvloeding kent, die bij de perceptie een grote rol speelt.²⁴ Ten tweede zijn handschriften gekopieerd naar een legger, dus ook miniaturen zijn vaak gebaseerd op voorbeelden. In getijdenboeken komt dat meer voor dan in profane teksten. Als de legger die de kopiist voor de tekst gebruikte geïllustreerd was, kan die eveneens als model voor de illustraties hebben gediend. Er zijn echter vele andere mogelijkheden, en Alexander en Scheller wijzen daarop.²⁵ De woorden 'origineel' en 'kopie' zijn daarom in de miniatuurschilderkunst vrijwel onbruikbaar. De vraag hoe origineel de *Très Riches Heures* zijn naast hun stilistische innova-

tie, is geen vraag. In het onderzoek naar de paneelschilderkunst treden origineel en kopie daarentegen vaak als sleutelwoorden op. Zo kon Jeltje Dijkstra aantonen dat in de late vijftiende eeuw aan de produktie van de exacte kopie een nieuwe opvatting van het beeld als zodanig ten grondslag lag.²⁶ Het is precies hier waar paneelschilderkunst en miniatuurschilderkunst wezenlijk van elkaar verschillen.

Praktische problemen zijn er derhalve genoeg. Nog afgezien van een bibliografisch apparaat dat totaal verschillend is van die van de 'normale' kunstgeschiedenis – welke kunsthistoricus heeft ooit van E.A. Lowe, van de *Manuscripts datés* of zelfs van de BNM gehoord? –, moet een kunsthistoricus allereerst wennen aan het feit dat een handschrift in principe geciteerd wordt naar zijn plaatsings-, inventaris- of verwervingsnummer. Hij zal het beroemde psalter van Lodewijk de Heilige uit de Leidse UB in de index van Nigel Morgan niet vinden onder 'Saint Louis Psalter', maar onder 'Leiden UB, BPL 76A'.²⁷ Studenten kunstgeschiedenis vinden dat onbegrijpelijk: niemand hoeft bijvoorbeeld het inventarisnummer van een schilderij van Rembrandt te weten, Bredius/Gerson-nummers volstaan voor verdere verwijzing.

Een volgend struikelblok is de vraag in hoeverre een miniatuur deel uitmaakt van de oorspronkelijke opzet van het boek, en zelfs van de oorspronkelijke katernenopbouw. Alleen als dat het geval is, kan men stellen dat de miniatuur en de rest van het boek uit dezelfde tijd en uit dezelfde plaats komen. Daarvoor moet het handschrift, en alleen het handschrift, zorgvuldig op de hand bekeken worden. Microfilms helpen niet, foto's niet, beschrijven meestal ook niet. Ook die context is, hoewel voor de hand liggend, nieuw voor een kunsthistoricus. Er kunnen vreemde conclusies of discussies voortkomen uit het nalaten van dit preliminair onderzoek. Ik geef twee vrij willekeurige voorbeelden.

Het getijdenboek 133 D 14 uit de Koninklijke Bibliotheek in

Den Haag is versierd met acht bladgrote miniaturen; daarnaast bevat het negen gehistorieerde initialen, een aantal gedecoreerde initialen en veelvuldig randversiering (Afb. 1). De gracieuze miniaturen in internationale stijl zijn van een andere hand dan de voorstellingen in de initialen en lijken aan te sluiten bij de Vlaamse stijl rond 1400, terwijl de initialen uit het Brugse atelier van de Gouden-Rankenmeester van 1420-1440 stammen. Misschien gingen er daarom voetstoots van uit dat de miniaturen op losse bladen waren ingevoegd in de katernen. Byvanck vermeldt in 1924 expliciet dat de miniaturen op losse bladen zijn geschilderd en mee ingebonden; in zijn publikatie van 1931 is inmiddels het perkament van die losse bladen dikker geworden.²⁸ Panofsky noemt het handschrift uitgebreid in een aantal voetnoten, waarbij hij de miniaturen tentatief in Gent situeert, maar ook hij gaat er steeds van uit dat de miniaturen later zijn ingevoegd.²⁹ Toen het handschrift voor een tentoonstelling beschreven moest worden, bleek echter dat vrijwel alle miniaturen deel uitmaken van de opbouw van de katernen.³⁰ Van een tijdsverschil tussen miniaturen en initialen kan derhalve geen sprake zijn en dat levert twee conclusies op: de produktieperiode van een van de twee ateliers moet bijgesteld worden, en de twee ateliers werkten blijkbaar samen. De laatste conclusie is verrassender dan de eerste, omdat er tussen 1400 en 1440 door Campin en Van Eyck zoveel in de schilderkunst veranderde. In de recente catalogus uit Leuven is men helaas niet verder gekomen dan de constatering dat 'pre-Eyckiaanse verluchters en een meester uit de Goudenrankengroep aan eenzelfde handschrift samenwerkten, waardoor de continuïteit van de Vlaamse produktie bevestigd is' en de aanbeveling dat 'de volbladminiaturen een verder onderzoek meer dan waard zijn'.³¹

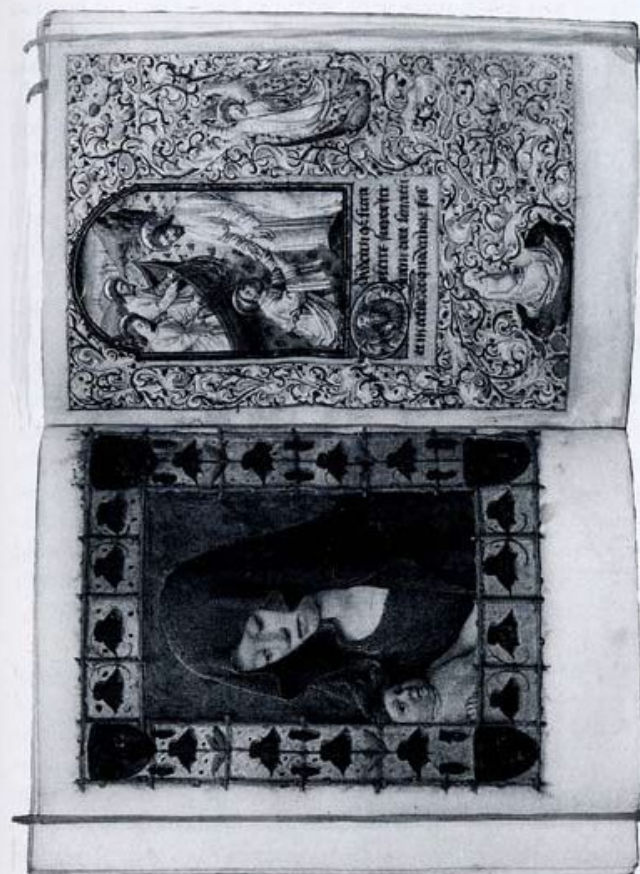
Een tweede voorbeeld van een nutteloze discussie over een miniatuur die uiteindelijk net zo goed bij de rest van het handschrift bleek te behoren, biedt het getijdenboek van Simon de Varie. Het gedeelte dat zich in Den Haag bevindt, is gesplitst in



Afb. 1. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 133 D 14, fol. 17v-18r

twee deeltjes (KB, 74 G 37 en 37a) en is gedateerd 1455 (Afb. 2).³² Kalender en getijden zijn rijk geïllustreerd. Aan de tekst van 74 G 37a gaat op een ingevoegd blad een portret van Maria met Kind vooraf, omgeven door een lijst van akeleien (fol. 1v). Lastig is dat de wapens van Simon de Varie in de hoeken van de lijst verminkt zijn, waardoor een directe relatie met dezelfde, niet gere toucheerde wapens in de rest van het handschrift ontbreekt. Door de ongeëvenaarde kwaliteit werd deze miniatuur al snel na de aankoop in 1890 aan Jean Fouquet toegeschreven, maar omdat de miniatuur was ingevoegd bleef de datering enigszins in de lucht hangen. Grete Ring ondergroef in 1949 de toeschrijving aan Fouquet door de miniatuur een generatie later te plaatsen, en wel in de hand van een van Fouquets beroemde leerlingen: 'Jean Bourdichon, formerly ascribed to Fouquet', schreef zij ferm.³³ Daarmee was het hek van de dam, want ieder bleek vervolgens zijn eigen overtuiging aan te hangen. Raymond Limousin was het aanvankelijk met haar eens en zag in het hele handschrift Bourdichons invloed, maar ging in 1954 toch weer terug naar Fouquet;³⁴ de Fouquet-kenner Claude Schaefer wees de miniatuur resoluut aan Jean Colombe toe met als datering circa 1480, terwijl anderen Bourdichon trouw bleven.³⁵ De vraag bleef hangen op de datering: rond dezelfde tijd als het handschrift zelf (1455), of toch ruim een generatie later?

De discussie had snel afgesloten kunnen worden als men de recto-zijde van de miniatuur had bestudeerd.³⁶ Daar ziet men, weliswaar gedeeltelijk overgeschilderd maar onmiskenbaar vanaf het eerste uur aanwezig, dezelfde wapenschilden van Simon de Varie als die welke in de hoeken van de lijst rond Maria zijn bijgeschilderd en die in de rest van het getijdenboek overal te vinden zijn. Daarmee bleek het blad definitief bij de eerste opzet van het handschrift te behoren, ingevoegd en wel. En zo kwam de datering van het Mariaportret, namelijk 1455, vast te staan, en is er sindsdien nooit meer geredetwist of Jean Fouquet de schilder ervan was.



Afb. 2. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 74 G 37a, fol. 1v-2r

De conclusie uit beide voorbeelden ligt voor de hand: men mag niet uitgaan van foto's, maar men moet het handschrift in handen nemen. Als alle problemen zich dan vervolgens zouden oplossen, zoals hierboven geschetst leek, dan wisten we heel veel meer. Helaas zijn veel miniatures ingevoegd en zijn hun achterzijden blank, maar zeker is dat met behulp van de paleografie en de codicologie nog vele kunsthistorische raadsels kunnen worden opgehelderd.

Tenslotte een viertal voorbeelden van meer ingewikkelde aard; ingewikkeld in die zin dat zij raken aan de intrinsieke verschillen tussen miniatureschilderkunst en paneelschilderkunst. Het voorname punt blijft dat er verscheidene exemplaren van een geïllustreerde tekst kunnen bestaan die desondanks alle uniek zijn. Een miniaturist kan zijn eigen modellen blijven volgen, maar anderen kunnen zijn voorbeelden overnemen. Stijl en iconografie spelen zo een rol die in de andere takken van kunstgeschiedenis ondenkbaar is. Het eerste voorbeeld gaat over een miniaturist die zijn eigen voorbeeld hergebruikte in andere context, het tweede over een voorstelling die vijftig jaar later opnieuw werd gekopieerd, het derde over een voorstelling die door verschillende meesters werd geadapted, het vierde over iconografische details die alleen door één meester worden gebruikt, met de slotvraag of een bepaalde iconografie toch kan wijzen op een bepaalde meester.

Een handschrift van de eerste acht boeken van de *Miroir historial* in de vertaling van Jean de Vignay (Parijs BN, fr. 316) is gedateerd 1333 en werd geschreven en verlucht in Parijs.³⁷ De miniaturist is een 'veelverluchter', zo dat woord zou bestaan: honderden en honderden miniatures van zijn hand zijn bewaard gebleven. Alleen al in dit handschrift zijn vrijwel alle 322 miniatures door hem gemaakt. François Avril gaf hem de naam *Maître du Roman de Fauvel* naar het handschrift fr. 146 van de *Roman de Fauvel* in de Bibliothèque Nationale.³⁸ Afbeelding 3 geeft een illustratie van het gevecht tussen Alexander en de Perzische koning Porus op folio

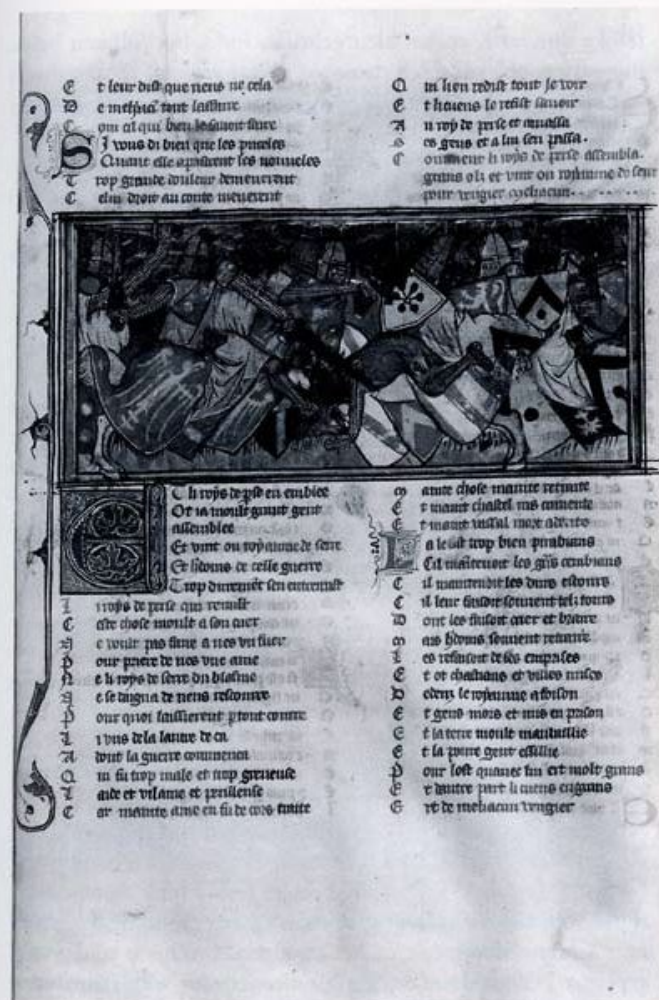


Afb. 3. Parijs, Bibliothèque nationale, fr. 316, fol. 200v

200verso. Het beroemde paard van Alexander, Bucephalos, valt in de strijd, maar tevens zal, volgens de foute vertaling van Jean de Vignay, Alexander 'demi mort' het slagveld moeten verlaten.

De relatie tussen tekst en beeld heb ik elders verhaald.³⁹ Het gaat me nu hier om de houding van de verschillende strijders. De miniatuur toont een groot gevecht waarbij in het midden de ene koning met een ferme zwaardslag de ander met paard en al ter aarde doet storten. Links in de hoek zwaaien twee volgelingen met hun zwaard: de man direct achter de koning houdt het verticaal, de man in de hoek heft het horizontaal boven zijn hoofd, evenwijdig aan de bovenrand van de miniatuur. Opmerkelijk is, dat we vrijwel dezelfde scène in geheel andere context vinden en wel in een handschrift in de Koninklijke Bibliotheek te Brussel (IV 319, fol. 102r – Afb. 4).⁴⁰ Niet alleen valt de koning met hetzelfde krachtige gebaar zijn tegenstander, het wapenkleed van zijn paard valt met eenzelfde lijn over de staart en de twee strijders achter hem houden op dezelfde manier hun zwaarden hoog. Dit handschrift bevat echter niet een *Miroir historial*, maar onder meer de roman *Méliacin* van Girard d'Amiens. Blijkbaar kan een identieke compositie voor een willekeurig ander verhaal gebruikt worden. Aanpassingen zijn nauwelijks nodig geweest: in het Brusselse handschrift betreft het een algemene wraakactie voor Méliacin, dus is de gevallen niet geïndividualiseerd, en de kleden van de paarden zijn met andere wapens versierd.

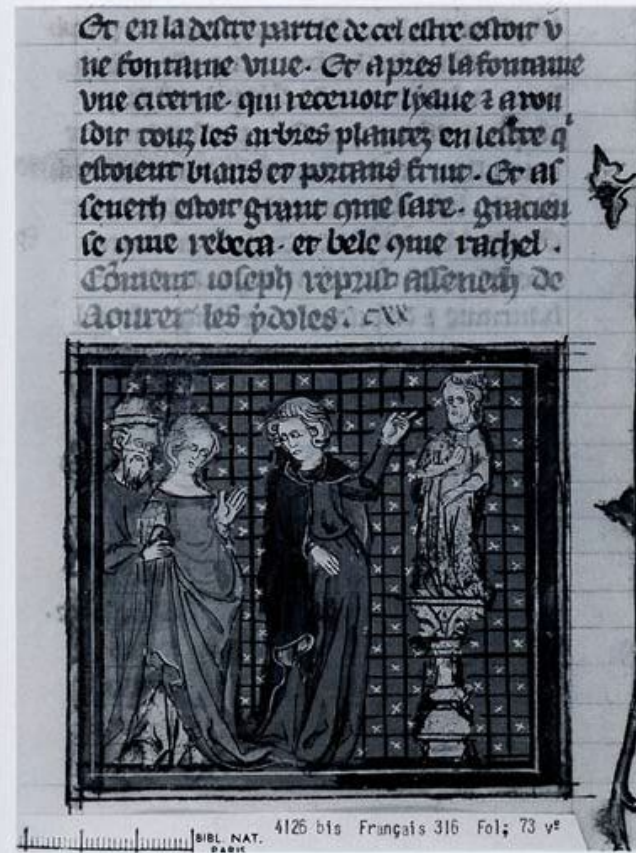
Mogen we nu op grond van de *identieke compositie* er van uitgaan dat de Fauvelmeester beide miniaturen schilderde? Natuurlijk niet, want een compositie kan eindeloos gekopieerd worden door verschillende ateliers. Iedereen kan een voorstelling wat compositie betreft overnemen. Niet op grond van de iconografie, maar aan de hand van de stijl wordt het werk van een kunstenaar gedefinieerd. Dus moeten we naar de stilistische details kijken: de zwarte aanzet van de plooiën, de manier waarop de figuren binnen het kader zijn geplaatst of er juist over heen steken, het ontbreken van een ruim-



Afb. 4. Brussel, Koninklijke Bibliotheek, IV 319, fol. 102r

telijke dimensie, en het kleurgebruik. Inderdaad blijken beide miniaturen ook stilistisch nauw aan elkaar verwant te zijn, dus is ook dit handschrift rond 1330 in Parijs door de Fauvelmeester geïllustreerd.

Die precisie is nodig omdat maar al te vaak het enthousiasme voor de iconografische gelijkenis het oog verblindt. Zodra een miniatuur veel later gekopieerd is dan haar model, wordt het duidelijker. Ik geef als voorbeeld opnieuw een miniatuur van de Fauvelmeester uit de *Miroir historial* uit Parijs (BN, fr. 316). Opmerkelijk is, dat bijna vijftig jaar na de voltooiing van dit handschrift een groot gedeelte van de 322 miniaturen als voorbeeld werd gebruikt voor de illustraties van een ander somptueus exemplaar in opdracht van Charles V, koning van Frankrijk (d. 1380), of, wat waarschijnlijker is, van diens broer Jean, hertog van Berry (Parijs BN, n. a. fr. 15939-44 en Londen BL, Add. 6416 Art. 5).⁴¹ Het kwam vrijwel direct in de bibliotheek van Jean de Berry terecht.⁴² Folio 73verso van fr. 316 is een illustratie van een vroegchristelijk-joodse legende over de Oudtestamentische Jozef (Afb. 5). Jozef, inmiddels onderkoning van Egypte, wijst de beeldschone maar hooghartige Asseneth in het bijzijn van haar ouders op haar afgoderij. De Fauvelmeester hield van eenvoudige voorstellingen, en Jozef is de actieve hoofdpersoon. Net als bij de gevechtsscène die hiervoor ter sprake kwam, bewegen alle personen zich parallel aan het beeldvlak en is er geen sprake van een ruimtelijke weergave. De figuren zijn bijna even groot als de miniatuur. In het exemplaar van Jean de Berry (n. a. fr. 15939, fol. 42r) zien we hoe de miniaturist zo precies mogelijk zijn model volgde in houding en gebaren, hooguit vond hij dat de moeder links behoorde te worden toegevoegd (Afb. 6). Maar rond 1370-1380 hebben geschilderde figuren meer ruimte om zichzelf gekregen: ze staan op een grond die enigszins naar achteren doorloopt, en het afgodsbeeld rechts is verder weg geplaatst. Niemand zou nu dezelfde meester voor beide miniaturen veronderstellen op grond van de identieke iconografie.



Afb. 5. Parijs, Bibliothèque nationale, fr. 316, fol. 73v



Afb. 6. Parijs, Bibliothèque nationale, n. a. fr. 15939, fol. 42r

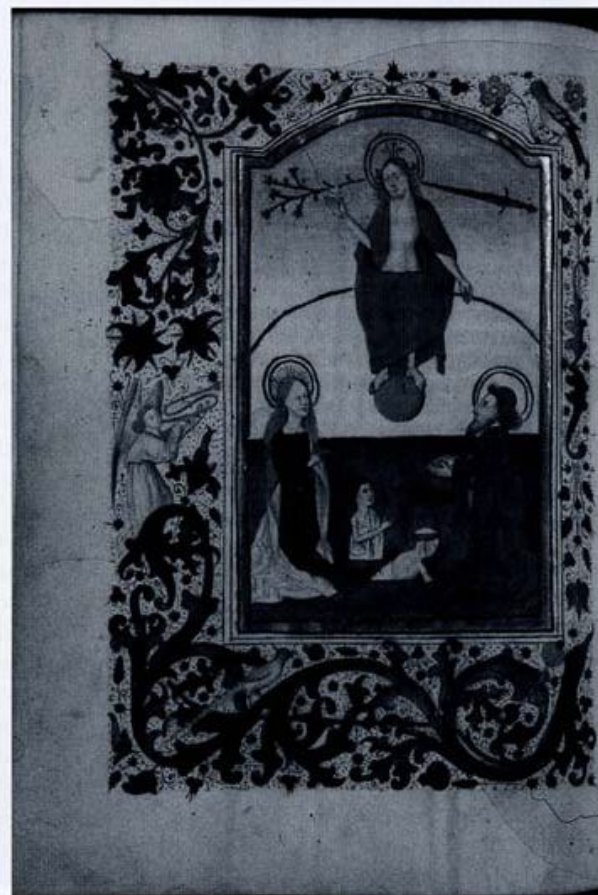


Afb. 7. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek, 133 H 30, fol. 130v

Het derde voorbeeld maakt het ingewikkelder. Klaas van der Hoek wees mij op een groep getijdenboeken, die alle in het laatste kwart van de vijftiende eeuw zijn ontstaan in de Noordelijke Nederlanden, en mogelijk in Holland.⁴³ Hoewel ze door verschillende meesters zijn geïllustreerd, is hun iconografie soms opmerkelijk gelijk in details. De Laatste-Oordeelvoorstelling van het getijdenboek 133 H 30 uit de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag op folio 130verso is sober van opzet (Afb. 7).⁴⁴ In een geheel kaal landschap knielen links en rechts Maria en Johannes de Doper als voorbidders bij het Laatste Uur. Hun mantels vallen zwaar in een driehoek vanaf hun middel naar beneden. Uit de grond komen drie doden uit hun graf; van de voorste is net het profiel boven de aarde zichtbaar, de tweede is gedeeltelijk van de beschouwer afgewend waardoor zijn halfnaakte rug en zijn geschoren kruin te zien zijn, terwijl de derde in biddende houding in zijn graf staat afgebeeld.

Bijna al deze specifieke details komen terug in een Laatste-Oordeelvoorstelling in een handschrift dat zich nu in Berlijn bevindt (Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, theol. lat. qu. 194, fol. 93verso) (Afb. 8).⁴⁵ Alleen de voorste van de drie doden is weggelaten. Een ander verschil is dat Christus hier op de regenboog is gezeten. In 133 H 30 moet de regenboog echter eveneens tot de oorspronkelijke opzet hebben behoord gezien de positie van de knieën van Christus, die een zittende houding suggereert.

De stijl verraadt echter een geheel andere hand dan die van het Haagse handschrift. En zo hebben we twee miniaturen uit een overigens grotere groep die in tijd niet veel van elkaar verschillen, die van een gemeenschappelijk model gekopieerd zijn, en die toch uit verschillende ateliers afkomstig zijn. Wanneer het gemeenschappelijke model een prent is, komt een dergelijke situatie vaker voor, maar binnen deze groep hebben ook de randen soms een zelfde, of een zeer vergelijkbaar, voorbeeld gehad. Dit geeft aan dat de verspreiding vanuit de handschriftenproductie heeft



Afb. 8. Berlijn, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, theol. lat. qu. 194, fol. 93v-94r

plaatsgevonden en niet vanuit de prentkunst. De vraag dringt zich op of deze groep miniaturisten meer gemeenschappelijk hebben dan alleen hun modellen. Of, anders gesteld: is alleen een bepaalde manier van doen typerend voor een miniaturist of ook een bepaalde voorstelling of een deel daarvan?

Ik denk dat het laatste inderdaad meestal waar kan zijn, althans in de twee onderstaande gevallen lijkt het me hoogstwaarschijnlijk. De verluchter Spierinck, die in de late vijftiende eeuw en vroege zestiende eeuw in Haarlem of Beverwijk werkte, heeft meer dan eens tot de verbeelding van de moderne handschriftkundige gesproken omdat hij zijn werk meestal signeerde.⁴⁶ In zestien bewaard gebleven handschriften – voornamelijk getijdenboeken – heeft hij zijn naam achtergelaten en in vijftien van de zestien ook een jaartal. Van der Hoek toonde aan dat, hoewel tot dan gedacht werd dat onder die ene naam verschillende meesters aan het werk waren geweest, er wel degelijk van een homogeen oeuvre van een individu gesproken kan worden: een hoogst ongebruikelijke situatie voor een navorser in de geschiedenis van de miniatuurschilderkunst. Naast stilistische criteria vond Van der Hoek ook andere elementen die het oeuvre van Spierinck afbakenen. Een aantal initialen die door Spierinck zijn geschilderd toont een voor hem specifieke combinatie van draken met varkenskoppen (Afb. 9).⁴⁷ Die combinatie – naast de manier waarop de initialen geschilderd zijn – is uniek en kan daarom als iconografisch kenmerk (of 'logo') van Spierinck worden opgevat.

Men kan zich afvragen of misschien decoratieve patronen minder snel worden nagevolgd dan voorstellingen of delen van voorstellingen, en dus eerder voor een specifiek kenmerk van een schilder kunnen doorgaan. Of voorstellingen iconografische details kunnen bevatten die typerend zijn voor een bepaalde kunstenaar was daarom de volgende vraag. Van der Hoek en ik meenden een dergelijk iconografisch unicum te hebben gevonden toen we een aantal Laatste-Oordeelvoorstellingen rond de Bostonmeester bekeken.⁴⁸



Afb. 9. New York, Coll. Clark Stillman, zonder nummer, fol. 101r



Afb. 10. Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek, Memb. II 82, fol. 76v

Bij één bepaalde meester kwam meer dan eens een opmerkelijk detail voor: Maria toont, terwijl zij op de gebruikelijke manier links op de voorgrond is geknield, haar blote rechterborst (Afb. 10). De ontblote borst van Maria is op zich een thema dat in de monumentale schilderkunst met name in Italië in de late veertiende eeuw voorkomt.⁴⁹ Het betekent voor de mens de goddelijke melk uit het paradijs, maar tevens is het een teken dat Christus als mens geboren is. In Laatste-Oordeelvoorstellingen wijst zij op deze manier in haar moederrol op de menselijke kanten van haar Zoon. In de honderden overgebleven Noordnederlandse Laatste-Oordeelvoorstellingen komt het zo zelden voor dat we het als een specifiek kenmerk van deze navolger van de Bostonmeester zouden willen noemen. Zo eenvoudig bleek het niet te zijn. We vonden er uiteindelijk een klein aantal, dat buiten de Bostongroep valt.⁵⁰

In hoeverre niet alleen stilistische kenmerken maar ook iconografische elementen de hand van een miniaturist of een atelier bepalen, verdient derhalve nader en nieuw onderzoek. Dat echter in de decoratie van handschriften een iconografisch te definiëren miniaturist gevonden kan worden, die bovendien de verspreiding van zijn repertoire strak in eigen hand houdt, heeft Van der Hoek met Spierinck wel degelijk aangetoond. Ik wil eindigen met de aanbeveling die al eerder door Delaissé gedaan werd, maar ik wil het anders formuleren: we moeten niet alleen kijken, maar vooral samen.

NOTEN

* Ik dank Klaas van der Hoek, Universiteit van Amsterdam, voor zijn royale medewerking, met name wat betreft het laatste deel van dit artikel.

1. K.A. de Meyier: *Codices Vossiani latini*. Vol. II. *Codices in quarto* (Leiden, 1975), p. 20-25, 186-189; *Anatea / Anatus*. Tl. I. *Faksimileband* (Luzern, 1987), Tl. II. B. Bischoff [e.a.]: *Kommentar zum Anatus des Germanicus, MS Voss. Lat. Q. 79, Bibliothek der Rijksuniversiteit Leiden* (Luzern, 1989).
2. Een uitzondering op de regel is waarschijnlijk BPL 48, een evangeliarium uit de negende eeuw, dat rond 1600 werd verworven. Zie B. Brenninkmeijer-de Rooy: 'The miniatures of the Egmond Gospels'. In: *Simiolus* 6 (1973), p. 150-171; *Goed gezien. Tien eeuwen wetenschap in handschrift en druk*. Leiden, 1987 [Tent.cat], nr. 26.
3. Voor een geschiedenis van de Leidse UB zie P.C. Molhuysen: *Geschiedenis der Universiteits-Bibliotheek te Leiden*. Leiden, 1905; E. Hulshoff Pol: 'The Library'. In: *Leiden University in the Seventeenth Century. An Exchange of Learning*. Leiden, 1975, p. 395-459.
4. K. Weitzmann en H.L. Kessler: *The Cotton Genesis, British Library Codex Cotton Otho B.VI*. Princeton, 1986, p. 3; I. Levin: *The Quedlinburg Itala. The Oldest Illustrated Biblical Manuscript*. Leiden, 1985, prologue.
5. Zie J. Stiennon: *Paléographie du Moyen Age*. Paris, 1973, p. 23-54 of B. Bischoff: *Paläographie des römischen Altertums und des abendländischen Mittelalters*. Berlin, 1979 (in het Engels verschenen onder de titel *Latin Palaeography. Antiquity and the Middle Ages*. Cambridge, 1990), p. 15-18 voor een korte introductie in de paleografie en voor de noodzakelijke bibliografie.
6. M. Nortier: *Léopold Delisle, administrateur général de la Bibliothèque nationale de 1874 à 1905. Exposition organisée pour le cinquantenaire de sa mort*. Paris, 1960.
7. Zie verder de bijdrage van J.P. Gumbert in deze bundel.
8. Een recente inleiding in de methoden van de kunstgeschiedenis is te vinden in: *Gezichtspunten*. Onder red. van M. Halbertsma en K. Zijlmans. Nijmegen, 1993.
9. [W. Vogelsang:] *Veertig jaren kunstgeschiedenis aan de Universiteit te Utrecht. Afscheidscollege gehouden op 12 november 1946 door Prof.dr. W. Vogelsang*. Utrecht, 1947, p. 16.
10. Vogelsang: *Veertig jaren* (n. 9), p. 17. Over de iconografie als methode, zie de bundel artikelen in: *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme*. [Red.] E. Kaemmerling. Köln,

- 1979, en het meer recente *Iconography at the Crossroads*. [Ed.] B. Cassidy. Princeton, 1993.
11. E. Panofsky: *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character*. Princeton, 1953.
12. S.N. Blum: *Early Netherlandish Triptychs. A Study in Patronage*. Berkeley, 1969.
13. B.G. Lane: *The Altar and the Altarpiece, Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*. New York, 1984.
14. E. Mâle: 'La miniature à l'exposition des primitifs français'. In: *Gazette des Beaux-Arts* 32 (1904), p. 51.
15. Bijvoorbeeld G. von der Osten: 'Vermutungen über die Anzahl der Altkölner Tafel- und Leinwandbilder'. In: *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1430*. Köln, 1974 [Tent.cat], p. 26-29.
16. De hypothese dat miniaturen met schilderijen vergeleken kunnen worden is reeds vroeg te vinden bij M. Dvůřák: 'Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck'. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 24 (1904), p. 161-317.
17. G. Hulin de Loo: *Heures de Milan*. Bruxelles/Paris, 1911, p. 31.
18. O. Pächt: *Buchmalerei des Mittelalters*. München, 1984, p. 9. In het Engels verschenen onder de titel *Book Illumination in the Middle Ages*. London, 1986.
19. L.M.J. Delaissé: 'Towards a History of the Medieval Book'. In: *Théorie et principes*. [Red.] A. Gruys en J.P. Gumbert. Leiden, 1976 (Codicologica, 1), p. 75-83 (een eerdere versie onder dezelfde titel verscheen in *Divinitas* 11 (1967) = *Miscellanea André Combes*, p. 423-435). Idem: *A century of Dutch Manuscript Illumination*. Berkeley/Los Angeles, verscheen al in 1968.
20. A.H. van Buren: 'Thoughts, old and new, on the sources of early Netherlandish painting'. In: *Simiolus* 16 (1986), p. 93-112.
21. R.G. Calkins: *Illuminated Books of the Middle Ages*. London, 1983; C. de Hamel: *A History of Illuminated Manuscripts*. Oxford, 1986.
22. J.J.G. Alexander: *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*. New Haven/London, 1992.
23. R.W. Scheller: *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages*. Amsterdam, 1995.
24. R. Nieuwstraten gaat hier in haar proefschrift uitgebreid op in: *Het Jason-schaakspel gezien in het licht van geletterdheid en literaire cultuur* (in voorbereiding).
25. Alexander: *Medieval Illuminators* (n. 22) en Scheller: *Exemplum* (n. 23).
26. J. Dijkstra: *Origineel en kopie. Een onderzoek naar de navolging van de Meester*

van Flémalle en Rogier van der Weyden. Amsterdam, 1990. [Dissertatie U.v.A.], p. 196. Zie ook H. Mund: 'Kopie en traditie'. In: *De Vlaamse primitieven*. Leuven, 1994, p. 125-141 (met bibliografie op p. 631-632).

27. N.J. Morgan: *Early Gothic Manuscripts (I) 1190-1250*. Oxford, 1982, nr. 14.

28. A.W. Byvanck: *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale des Pays-Bas et du Musée Meermano-Westreenianum à la Haye*. Paris, 1924, p. 34-35 en pl. XV-2; idem: *Les principaux manuscrits à peintures conservés dans les collections publiques du Royaume des Pays-Bas*. Paris, 1931, p. 42.

29. Panofsky: *Early Netherlandish Painting* (n. 11), p. 114 n. 1, p. 118 n. 8 (fout geciteerd als 131 D 14), p. 122 n. 1 en 3, p. 125 n. 7.

30. *Schatten van de Koninklijke Bibliotheek*. 's-Gravenhage, 1980 [Tent.cat.], p. 108-109, nr. 43 (met bibliografie).

31. *Vlaamse miniaturen voor Van Eyck (ca. 1380-ca. 1420)*. Leuven 1993 [Tent.cat.], p. 124-128 (met uitgebreide bibliografie). Mojmir Frinta gaat iets verder door in zowel de gouden ranken, als de soms zwarte achtergronden, als de driedimensionale omlijstingen van de miniaturen een Boheemse invloed te zien, maar daarmee is het probleem nog niet opgelost. (M.S. Frinta: 'Bohemian Painting vis-a-vis Southern Netherlands'. In: *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad*. [Red.] M. Smeyers en B. Cardon. Leuven, 1995, p. 78-79).

32. G.I. Liefinck: *Manuscrits datés conservés dans les Pays Bas*. Tme. I. *Les manuscrits d'origine étrangère*, 816-c. 1550. (Amsterdam, 1964), p. 35. De ontbrekende tekst werd niet zo lang geleden in Amerika ontdekt (nu Paul Getty Museum MS 7). Zie J.H. Marrow en F. Avril: *The Hours of Simon de Varie*. Malibu, 1994 (met bibliografie) en C. Schaefer: *Jean Fouquet: an der Schwelle zur Renaissance*. Dresden/Basel, 1994, p. 48, 166-169, 267.

33. G. Ring: *A Century of French Painting 1400-1500*. London, 1949, p. 241, nr. 324.

34. Notitie van R. Limousin, d.d. 20.6.1951, bewaard in de KB bij het handschrift: 'C'est la Vierge encadrée de fleurs qui est déjà attribuée à Jean Bourdichon par plusieurs auteurs, notamment G. Ring. Il me paraît pas impossible de lui attribuer également le reste du manuscrit. La finesse merveilleuse du trait, les fleurs, les limaces, les oiseaux, les personnages grotesques des marges, sont bien dans sa manière.' In: *Jean Bourdichon. Peintre et enlumineur. Son atelier et son école*. Lyon, 1954, p. 41, schrijft hij echter elegant: 'Pour rendre à César ce qui est à César, je pense qu'il suffira de rapprocher cette gracieuse image de celle que forment la Vierge et l'Enfant dans la miniature des Heures d'Etienne Chevalier qui représente la naissance de Jean-Baptiste. Pour moi, je rends, sans plus hésiter, cette miniature à Fouquet'.

35. C. Schaefer: *Recherches sur l'iconologie et la stylistique de Jean Fouquet*. Lille, 1972, dl II p. 252: 'Cette page est ajoutée et ne fait pas partie du livre d'Heures. Le cadre aux fleurs et aux écussons est encore surajouté par une main maladroite. [...] L'enluminure doit être classée parmi les œuvres influencées par Filippino Lippi, de Jean Colombe, probablement vers 1480.' M. Huillet d'Istria: 'Mettons fin au mythe du Maître de Moulins'. In: *Connaissance des Arts* 106 (1960), p. 113, 115; idem: *Le Maître de Moulins*. Paris, 1961, p. 50-51.

36. *Schatten van de Koninklijke Bibliotheek* (n. 30), p. 94-95.

37. C.A. Chavannes-Mazel: 'Problems in Translation, Transcription and Iconography: The *Miroir historial* Books 1-8'. In: *Vincent de Beauvais. Intentions et Réceptions d'une œuvre encyclopédique au Moyen Age*. [Red.] M. Paulmier-Foucart, S. Lusignea en A. Nadeau. Paris/St Laurent, 1990, p. 345-374, fig. 1-9. De handschriften van de *Miroir historial* waren onderwerp van mijn dissertatie in 1988, waarbij Paul van Moorsel en Pieter Obbema als promotoren optraden. De handelseditie van het proefschrift zal door Cambridge University Press worden uitgegeven.

38. F. Avril geeft een lange lijst van ruim vijftig handschriften in E.H. Roesner, F. Avril en N. Freeman: *Le Roman de Fauvel in the Edition of Mesire Chaillon de Pestain*. New York, 1990, p. 46.

39. Chavannes-Mazel: 'Problems in Translation' (n. 37), p. 359-360.

40. *Koninklijke Bibliotheek van België: honderdvijftigste verjaardag van de openstelling voor het publiek 21 mei 1839: honderdvijftig merkwaardige stukken uit haar verzamelingen*. [Red.] A. Raman en P. Cockshaw. Brussel, 1989 [Tent.cat.], nr. 17 (met bibliografie).

41. Chavannes-Mazel: 'Problems in Translation' (n. 37), p. 361. François Avril en ik zijn het over de oorspronkelijke opdrachtgever niet eens.

42. Opgenomen in de inventarissen van Jean de Berry van 1402 en 1413. Zie M. Meiss: *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Late XIV Century and the Patronage of the Duke*. London, 1967, p. 49, 291, 294, 310, 392 n 20a, 403 n 21. Het handschrift hoorde in zijn beschrijving nog tot de A. Chester Beatty Collection, Dublin (MS 75).

43. Ik ben Klaas van der Hoek erkentelijk voor zijn hulp. In de hier besproken groep plaatst hij: Berlijn SBPK, theol. lat. qu. 194; Brussel KB, IV 271 en IV 542; Den Haag KB, 131 G 5, 133 H 30, en 135 K 40; Verenigde Staten, priv.coll., ongenummerd; Wenen, ÖNB 2734; Veiling Sotheby's, 5 juli 1965, lot 236. James H. Marrow noemt een aantal handschriften in zijn: 'Dutch Manuscript Painting in Context. Encounters with the Art of France, the Southern Netherlands and Germany'. In: *Masters and Miniatures. Proceedings of the Congress on Medieval Manuscript Illumination in the Northern Netherlands*

(Utrecht, 10-13 December 1989). [Red.] K. van der Horst en J.-C. Klamt. Doornspijk, 1991, p. 53-88.

44. A.W. Byvanck en G.J. Hoogewerff: *Noord-Nederlandsche miniaturen in handschriften der 14e, 15e en 16e eeuwen*. Den Haag, 1922-1925. 2 dln., p. 56 en pl. 177-178; K. Broekhuysen-Kruijer: 'Maria Immaculata. Een illustratie van de Onbevleete Ontvangenis in een Noordnederlands getijdenboek'. In: *Kunstlicht* 12 (1984), p. 35-39; K. van der Hoek: 'The North Holland Illuminator Spierinck; Some Attributions Reconsidered'. In: *Masters and Miniatures* (noot 43), p. 278-281, fig. 6-7.

45. G. Achten: *Die theologischen Lateinischen Handschriften in quarto der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin*. Tl. I. Ms. theol. lat. qu. 141-266 (Wiesbaden, 1979), p. 126-128.

46. Van der Hoek: 'The North Holland Illuminator Spierinck' (n. 44), p. 275-283 (met lijst van handschriften die abusievelijk aan Spierinck zijn toegeschreven); idem: 'De Noordhollandse verluchter Spierinck. Haarlem en/of Beverwijk, circa 1485-1519'. In: *Middeleeuwse handschriftenkunde in de Nederlanden 1988. Verslag van de Groningse Codicologendagen 28-29 april 1988*. [Red.] J.M.M. Hermans. Grave, 1989, p. 163-182 (met lijst van de zeventien door Spierinck gesigneerde handschriften); idem: *Spierinck. Het oeuvre van een Haarlams verluchter uit de late Middeleeuwen*. Groningen, 1987 [Ongepubliceerde doctoraalscriptie].

47. Afbeeldingen o.a. in Van der Hoek: 'De Noordhollandse verluchter Spierinck' (n. 46), p. 165 en in O. Pächt en U. Jenni: *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichische Nationalbibliothek*. Tl. III. *Holländische Schule*. (Wien, 1975), pl. VIII en IX.

48. Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek, Memb. II 82, fol. 76v., en Amsterdam, Bibliotheca Philosophica Hermetica, BPH 51, fol. 139v. Details worden gepubliceerd in K. van der Hoek: *The Master of the Boston City of God*. (voorlopige titel, proefschrift Universiteit van Amsterdam, in voorbereiding)

49. E. Panofsky: 'Imago Pietatis'. In: *Festschrift für Max Friedländer*. Leipzig, 1927, p. 307; M. Warner: *Alone of All Her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary*. London, 1985, p. 192-205, afb. 26; M. Meiss: *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, 1951, p. 151-152 en n. 86; D. Shorr: 'The Role of the Virgin in Giotto's Last Judgment'. Herdrukt in: *Giotto. The Arena Chapel Frescoes*. [Ed.] J. Stubblebine. New York/London, 1969, p. 177-178 (met name n. 34), en afb. 93-94. Ik dank Trudy Dunning-Kattouw voor haar hulp aangaande dit onderwerp.

50. Den Haag KB, 135 E 22, fol. 73v (A.S. Korteweg: 'Middeleeuwse handschriften'. In: *Accoord. C.R. Een keuze uit de bijzondere aanwinsten verworven tij-*

dens het bibliothecariaat van dr. C. Reedijk. 's-Gravenhage, 1986 [Tent.cat.], p. 43-44, nr. 21 en afb. 28); Den Haag RMW, 10 F 50 (H.L.M. Defour e.a.: *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting*. Utrecht/New York, 1989 [Tent.cat.], nr. 50 en pl. 50); New York, Pierpont Morgan Library, M. 917, p. 28 en in zekere zin ook p. 160 (*Noordnederlandse miniaturen*. Brussel, 1971 [Tent.cat.], nr. 27 en pl. 14; J. Plummer: *The Hours of Catharine of Cleves. Introduction and Commentaries*. New York, [s.d.] [facs.]; *The Golden Age*, nr. 45-46); Rostock, Universitätsbibliothek, Theol. 24 in oct., p. 124.