

# Verbeelding en Ontbeelding

een onderzoek naar de functie van kunst in  
Nederlandse kartuizerkloosters  
1450-1550

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van  
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,  
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. P.F. van der Heijden,  
volgens besluit van het College voor Promoties  
te verdedigen op donderdag 18 maart 2010  
klokke 16.15 uur

door

Liesbeth Zuidema  
geboren te Groningen  
in 1977

## Promotiecommissie

Promotores

Prof. dr. Reindert Falkenburg

Prof. dr. Wim Blockmans

Overige leden

Prof. dr. Hans Mol

Dr. Bernhard Ridderbos (Rijksuniversiteit Groningen)

Prof. dr. Dirk de Vries

Dr. Geert Warnar

afbeelding omslag Meester van de Magdalenalegende, *Devotiestuk van Willem van Bibau*, voor 1523, binnenkant tweeluik, linkerpaneel 30 x 20 cm.  
privéverzameling

## VOORWOORD

In het eerste jaar van mijn opleiding Kunst- en Architectuurgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen raakte ik tijdens het overzichtscollege Middeleeuwse Kunst werkelijk gefascineerd door de zogenaamde Vlaamse Primitieven: Vlaamse paneelschilders zoals Jan van Eyck (1395-1441) en Rogier van der Weyden (1400-1464), die de olieverftechniek verfijnden en daarmee een maximum aan realisme wisten te bereiken. De manier waarop Jan van Eyck in zijn meesterwerk: het *Lam Gods*, met de grootste precisie parels en edelstenen op de mantel van God wist te schilderen en de manier waarop Rogier van der Weyden in zijn beroemde *Kruisafneming* het lijden van Christus in beeld wist te brengen is werkelijk ongekend. Mijn liefde voor de vroegnederlandse schilderkunst is tot op de dag van vandaag blijven bestaan. In het vierde jaar van mijn studie kwam daar de fascinatie voor de orde der kartuizers bij. De kartuizers brachten als kluizenaars vrijwel hun hele leven in stilte en eenzaamheid door in hun cel. Voor mijn doctoraalscriptie verdiepte ik mij vooral in de achtergrond van de weldoeners van de kartuizers.

In het kader van mijn promotieonderzoek ben ik mij daarnaast gaan verdiepen in de spiritualiteit van de kartuizers. Tussen 2002 en 2006 was ik als promovendus verbonden aan de Univeristeit Leiden. Een periode die werd gekenmerkt door een grote mate van vrijheid en gezellige ‘phdinars’ met mijn Leidse collega-promovendi Sjoerd Bijker, Serge ter Braake, Joost van Driel, Nolanda Klunder, Aart Noordzij, Annemieke Verboon, Job Weststrate, Lars van Wezel en Hans Wilbrink. Toen mijn aanstelling eindigde lag de eerste conceptversie van mijn proefschrift klaar. Dat de afronding van mijn proefschrift nog meer dan drie jaar zou duren had ik op dat moment niet kunnen vermoeden. Al snel ging ik als beleidsadviseur aan de slag bij de gemeente Alphen aan den Rijn op het gebied van Sport en Cultuur. Met de afronding van dit proefschrift sluit ik een periode af die ik als zwaar, maar ook als buitengewoon leerzaam heb ervaren. Ik ben iedereen die mij op wat voor manier dan ook heeft geholpen bij de totstandkoming van dit proefschrift zeer dankbaar.



# INHOUDSOPGAVE

INLEIDING	7
1 KARTUIZERS	15
1.1 Stand van het onderzoek	15
1.2 Abt Suger en Bernard van Clairvaux	21
1.3 Leefregel	23
1.4 Oorsprong	26
1.5 Organisatie	35
1.6 Gebruiken	37
1.7 Bouwtype van een kartuizerklooster	39
1.8 Kunst in kartuizerkloosters	42
1.9 Kunst in memorieboeken	45
2 MEMORIEVOORSTELLINGEN	49
2.1 Stand van het onderzoek	49
2.2 Laatmiddeleeuwse memoriecultuur	51
2.3 Functie van memorievoorstellingen	58
2.4 Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen	62
2.5 Memorieglazen van de Amsterdamse familie Boelen	75
2.6 Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd	78
3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN	97
3.1 Stand van het onderzoek	97
3.2 Middeleeuwse mystiek	99
3.3 Bernardijnse bruidsmystiek	103
3.4 Spiritualiteit van de kartuizers	105

3.5	Functie van devotievoorstellingen	115
3.6	Devotiestuk van Hendrik van Haarlem	122
3.7	Devotiestuk van Willem van Bibau	136
4	MONASTIEKE STIJL	155
4.1	Stand van het onderzoek	155
4.2	Kruisiging van Scheut	160
4.3	Calvariediptiek in Philadelphia	190
4.4	De Keulse familie Rinck	199
4.5	Kruisretabel	204
4.6	Thomasretabel	211
4.7	Bartholomeusretabel	219
	SLOTBESCHOUWING	227
	SUMMARY	233
	GERAADPLEEGDE LITERATUUR	241
	VERANTWOORDING VAN DE AFBEELDINGEN	265
	CURRICULUM VITAE	275

## INLEIDING

De oorsprong van de kartuizers ligt in de hervormingsbeweging die in de elfde eeuw binnen het kloosterwezen ontstond als reactie op de rijkdom van de abdijen die waren aangesloten bij de kloosterfamilie van Cluny.<sup>1</sup> De kartuizers maakten deel uit van een kluizenaarsbeweging die het in het westen dominerende gemeenschapsleven combineerde met het in het oosten dominerende kluizenaarsbestaan. Een leven in volledige stilte en eenzaamheid was de essentie van hun bestaan. In het begin verspreidde de kartuizerorde zich maar langzaam. Opmerkelijk is daarom het grote aantal kloosterstichtingen dat de orde vanaf de veertiende eeuw kende. In deze eeuw kregen de Nederlandse steden Herne, Brugge, Antwerpen, Diest, Gent, Geraardsbergen, Geertruidenberg, Arnhem, Brugge (monialen), Luik, Roermond, Doornik, Utrecht en Amsterdam een kartuizerklooster.<sup>2</sup> In de vijftiende eeuw volgden stichtingen buiten Zierikzee, Brussel, Den Bosch, Delft, Kampen en Leuven. Het is in deze periode dat binnen het kloosterwezen een observatiebeweging ontstond die een terugkeer nastreefde naar de oorspronkelijke leefregel die binnen de meeste orden niet meer werd nageleefd. Door de strenge observantie van de kartuizers was een hervorming binnen hun orde overbodig.<sup>3</sup> De kartuizers hadden dus een bijzondere positie ten opzichte van andere kloosterorden. Binnen de observatiebeweging werd de leefwijze van de kartuizers beschouwd als hét voorbeeld van de monastieke leefwijze. Door leken werden de kartuizers daarom bij uitstek geschikt geacht om te bidden voor hun zielenheil. De gunstige gebedsreputatie van de kartuizers veroorzaakte een sterke toename van het aantal schenkingen en dus ook van het aantal kostbare voorwerpen dat in hun kloosters terecht kwam. Uit het weldoenerboek van zowel het Amsterdamse als het Utrechtse

---

<sup>1</sup> E. Mikkers, 'Zisterzienser und Kartäuser. Ein vergleich ihrer Spiritualität' in: James Lester Hogg (red.), *Spiritualität heute und gestern* (Analecta Cartusiana 35) deel 2, Salzburg 1983, 52-72, aldaar 53.

<sup>2</sup> R.C.H. Römer, *Geschiedkundig overzicht van de kloosters en abdijen in de voormalige graafschappen van Holland en Zeeland*, Leiden 1854; M. Schoengen, *Monasticon Batavum*, deel 3, Amsterdam 1942; A. Gruijs, 'Kartuizen in de Nederlanden (1314-1796). Klein Monasticon en literatuuroverzicht van de geschiedenis der Zuid- en Noordnederlandse kartuizen' in: R. Rothfusz e.a. (red.), *De kartuizers en hun Delftse klooster. Een bundel studien, verschenen ter gelegenheid van het achtste lustrum van het Genootschap Delfia Batavorum*, Delft 1975, 157-244.

<sup>3</sup> H. Ruthing, 'Die Kartäuser und die spätmittelalterlichen Ordensreformen' in: K. Elm (red.), *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen*, Berlin 1989, 35-58.

kartuizerklooster blijkt dat de kartuizers in de late Middeleeuwen diverse kostbare voorwerpen ontvingen van schenkers. De historicus De Melker richtte zich in zijn proefschrift over onder meer het Amsterdamse kartuizerklooster op het geheel aan schenkingen.<sup>4</sup> De historicus De Weijert richt zich in zijn onderzoek naar het Utrechtse kartuizerklooster op de achtergrond van de schenkers.<sup>5</sup> Dit proefschrift richt zich specifiek op schilderijen die slechts een klein onderdeel vormen van het geheel aan schenkingen.

Maar hoe valt deze aanwezigheid van kunst in laatmiddeleeuwse Nederlandse kartuizerkloosters te verklaren in het licht van de sobere leefwijze en de verinnerlijkte spiritualiteit van de kartuizers? Dat is de centrale vraag van dit proefschrift. Het gaat hier om een kwestie die al in de twaalfde eeuw door Bernard van Clairvaux aan de orde werd gesteld. Ook de leefregel van de kartuizers is afkerig van uiterlijke opsmuk en afleidende voorstellingen. Voorwerpen die van kostbare materialen zijn gemaakt zoals goud en edelstenen lijken onverenigbaar met de eenvoud en soberheid die de kartuizers belichamen. Dergelijke voorwerpen weerspiegelen het aardse, het stoffelijke, het uiterlijke, het wereldlijke terwijl de kartuizers zich juist richten op het hemelse, het onstoffelijke, het innerlijke, het geestelijke om de ontvankelijkheid voor een innerlijke eewording met God te stimuleren. Deze voorwerpen zouden de aandacht van de kartuizers afleiden. Om erachter te komen waarom de aanwezigheid van kostbare voorwerpen als afleidend werd ervaren is het noodzakelijk inzicht te hebben in de achtergrond van de kartuizers. Na een inleidend hoofdstuk over de kartuizers wordt een antwoord gezocht op de centrale vraag van het proefschrift aan de hand van een nadere analyse van zeven schilderijen afkomstig uit kartuizerkloosters in de Nederlanden en het noordwestelijk Rijnland, waarbij het zwaartepunt ligt op de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre. Op basis van een database (zie paragraaf 1.8) van de bewaard gebleven kunst uit de kartuizerkloosters in deze vorstendommen ben ik tot een selectie van deze schilderijen gekomen. In de vorm van *casestudies* wordt geprobeerd te reconstrueren hoe deze zeven schilderijen functioneerden binnen de strenge gebedspraktijk van de kartuizers. In het tweede en

---

<sup>4</sup> Bas de Melker, *Metamorfose van stad en devotie. Ontstaan en conjunctuur van kerkelijke, religieuze en charitatieve instellingen in Amsterdam in het licht van de stedelijke ontwikkeling, 1385-1435*, Amsterdam 2002 (diss. Amsterdam).

<sup>5</sup> Titel van het onderzoek van Rolf de Weijert: *Schenken, begraven, gedenken: Memoria in het Utrechtse kartuizerklooster Nieuwlicht 1391-1580*.



derde hoofdstuk is het de functie die bepalend is voor mijn keuze van de te behandelen schilderijen. In het tweede hoofdstuk wordt de centrale vraag van dit proefschrift benaderd vanuit het perspectief van de sociale memoriecultuur. Hiertoe worden twee voorstellingen besproken die een commemoratieve functie vervulden binnen de laatmiddeleeuwse dodengedachtenis. In het derde hoofdstuk wordt de centrale vraag van dit proefschrift benaderd vanuit het perspectief van de devotiefunctionaliteit. Hiertoe worden twee devotievoorstellingen besproken die de kartoizers stimuleerden en begeleidden in hun overweging van het leven van Jezus, waarbij devotiefunctionele teksten en devotievoorstellingen met elkaar worden geconfronteerd. Hierbij moet worden opgemerkt dat de devotiefunctionele functie en de commemoratieve functie soms in één schilderij met elkaar zijn verweven. In het laatste hoofdstuk is het de stijl die bepalend is voor de keuze van de schilderijen. Aan de hand van drie schilderijen wordt in dit hoofdstuk onderzocht of er in de late Middeleeuwen een specifieke monastieke stijl bestond. Daarnaast wordt aandacht besteed aan de functie die deze drie schilderijen vervulden binnen de liturgie van de kartoizers. Zoals vrijwel alle bewaard gebleven kostbare voorwerpen van hoge kwaliteit, worden ook deze zeven schilderijen tussen 1450 en 1550 gedateerd.

In dit proefschrift wordt de term “kunst” gebruikt. Hierbij moet worden opgemerkt dat deze term een anachronisme is en dat in de late Middeleeuwen eigenlijk geen sprake was van “kunst”, maar van voorstellingen met een bijzondere functie. Zowel de Amerikaanse kunsthistoricus Freedberg als de Duitse kunsthistoricus Belting legden de nadruk dan ook niet op de stijl, maar op de functie van laatmiddeleeuwse voorstellingen.<sup>6</sup> Om de functionaliteit van deze voorstellingen te begrijpen is het cruciaal om zowel de voorstelling en het voorgestelde als de beschouwer in ogenschouw te nemen. De gebedspraktijk waarbinnen de voorstelling functioneerde was hier onlosmakelijk mee verbonden. De voorstelling fungeerde als een medium dat de voorgestelde heilsgeschiedenis aan de beschouwer verkondigde. Met behulp van deze representatie kon de beschouwer een brug slaan tussen hemel en aarde, tussen het onzichtbare en het zichtbare, het afwezige en het aanwezige. Ook de termen “memorievoorstelling” en “devotievoorstelling” werden in de late Middeleeuwen niet gebruikt. Met de term “memorievoorstelling”

---

<sup>6</sup> David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989; Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994.

## INLEIDING

worden voorstellingen aangeduid die het verleden van de doden met het heden van de levenden verbonden, die een materiële vertegenwoordiging van de voorgestelde dode vormden en die werden beschouwd als een plaats waar de dode tegenwoordig is. Met de term “devotievoorstelling” worden voorstellingen aangeduid die de beschouwer stimuleerden en begeleidden in zijn overweging van het leven van Jezus. De term “sacramentsretabel” wordt in dit proefschrift gebruikt om voorstellingen mee aan te duiden die de tentoonstelling en de verering van het sacrament expliciet in beeld brengen. Dergelijke termen dienen om de complexiteit van de historische werkelijkheid begrijpelijk te maken voor de onderzoeker, maar voor de laatmiddeleeuwse mens bestonden deze termen uiteraard niet.

In het eerste hoofdstuk wordt aandacht besteed aan de achtergrond van de kartuizers. Om erachter te komen waarom de aanwezigheid van kostbare voorwerpen als afleidend werd ervaren is het namelijk noodzakelijk inzicht te hebben in hun oorsprong, organisatie en regels. De oorsprong van zowel de kartuizers als de cisterciënzers ligt in dezelfde kluizenaarsbeweging. Daarom wordt ingegaan op de manier waarop Bernard van Clairvaux dacht over de aanwezigheid van kunst in kloosters. Hoe is de veranderende sociale praktijk van de kartuizers af te lezen aan de ontwikkeling van de leefregel en de verordeningen van het generaal kapittel van de kartuizers? In het bijzonder wordt hierbij gelet op de regels over de aanwezigheid van kunst in kartuizerkloosters. De oorsprong van de kartuizers wordt beschreven aan de hand van het leven van hun ordestichter Bruno van Keulen (1030-1101). Vervolgens wordt aandacht besteed aan de verspreiding van de kartuizers in de late Middeleeuwen aan de hand van de stichtingen van Nederlandse kartuizerkloosters. Hoe zijn de kartuizers georganiseerd, wat voor regels en gebruiken hebben zij en hoe ziet het bouwtype van een kartuizerklooster eruit? Wat voor kunst is er uit Nederlandse kartuizerkloosters bewaard gebleven en welke informatie geven de overgeleverde memorieboeken van de kartuizers ons over de eens in Nederlandse kartuizerkloosters aanwezige kunst?

In het tweede hoofdstuk worden twee voorstellingen besproken die een commemoratieve functie vervulden binnen de laatmiddeleeuwse dodengedachtenis. De spiritualiteit van de kartuizers was gericht op de innerlijke wereld en daarom waren volgens hun leefregel kunstvoorwerpen die van kostbare materialen zijn gemaakt en die afleidende voorstellingen laten zien, ongewenst in hun kloosters. In de late Middeleeuwen

## INLEIDING

kwamen dergelijke door leken geschonken kunstvoorwerpen daarentegen wel terecht in Nederlandse kartuizerkloosters. Deze paradox is het centrale probleem van dit hoofdstuk. Hoewel de tegenstelling eerder is gesignaleerd in de literatuur, is nooit onderzocht hoe memorievoorstellungen functioneerden binnen de strenge gebedspraktijk van de kartuizers. Aan de hand van twee uit kartuizerkloosters afkomstige memorievoorstellungen wordt het spanningsveld onderzocht tussen de spiritualiteit van de kartuizers en de schenkingspraktijk zoals die zich manifesteerde met betrekking tot kartuizerkloosters. Het door Jacob Cornelisz van Oostanen geschilderde *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen* vormt een interessante casus omdat het in al zijn weelde en rijkdom aan details bij uitstek illustreert hoe de leefwereld van de leken in de kerk van een kartuizerklooster kon zijn vertegenwoordigd. Het door de Meester van Frankfurt en de Meester van Delft geschilderde *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* vormt een interessante casus omdat het bij uitstek een weerspiegeling is van de interactie tussen de leefwereld van de kartuizers en de leefwereld van de leken zoals die zich manifesteerde in de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre.

In het derde hoofdstuk worden twee devotievoorstellungen besproken die de kartuizers stimuleerden en begeleidden in hun overweging van het leven van Jezus. Binnen het kunsthistorisch onderzoek naar devotievoorstellungen vormt de religieuze praktijk nog steeds een slecht onderzocht gebied. Daarom wordt aan de hand van devotionele teksten uitvoerig ingegaan op de middeleeuwse mystiek, de bernardijnse bruidsmystiek en de spiritualiteit van de kartuizers, met als doel inzicht te geven in de manier waarop devotievoorstellungen functioneerden binnen hun strenge gebedspraktijk. Deze sterke aandacht voor de religieuze praktijk is noodzakelijk omdat devotievoorstellungen onlosmakelijk met deze praktijk verbonden waren. Devotievoorstellungen bevonden zich in de cellen van de laatmiddeleeuwse kartuizerkloosters waar ze de monniken stimuleerden en begeleidden in hun meditatieproces. Meditatie was een essentieel onderdeel van het leven van de kartuizers die als kluizenaars vrijwel de hele dag in stilte en eenzaamheid in hun cel doorbrachten. Gedurende de meditatie maakten zij een proces door van verbeelding naar ontbeelding. De uiteindelijke zuivere schouwing van God behoorde beeldloos te zijn. Maar vormde het gebruik van voorstellungen dan geen belemmering in dit ontbeeldingsproces? Dat is de centrale vraag van dit hoofdstuk. Aan de hand van twee uit kartuizerkloosters afkomstige de-

## INLEIDING

votievoorstellingen wordt onderzocht welke rol voorstellingen precies speelden in het meditatieproces. Het door de Meester van het Brunswijkse diptiek geschilderde *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* vormt een interessante casus omdat het de innerlijke groei in beeld lijkt te brengen als een letterlijke weg die via een openstaande deur leidt naar een besloten tuin in een ommuurde hof van een kartuizerklooster. Het door de Meester van de Magdalenalegende geschilderde *Devotiestuk van Willem van Bibau* vormt een interessante casus omdat het de innerlijke groei in beeld lijkt te brengen als een figuurlijke weg door de vijf wonden van Christus.

In het vierde hoofdstuk wordt aan de hand van drie schilderijen onderzocht of er in de late Middeleeuwen een specifieke monastieke stijl bestond. De contemplatieve kartuizerorde was een strenge orde van kluzenaars die in volledige stilte en eenzaamheid leefden. De soberheid van de kartuizers was zichtbaar in de lichamelijke ascese en het vasten, in de armoede en het stilzwijgen, maar ook in de onderbreking van de nachtrust en de eenvoud van de liturgie. Men zou verwachten dat deze soberheid ook werd weerspiegeld door de kunstvoorwerpen die zich in kartuizerkloosters bevonden. Met andere woorden: had de spiritualiteit van de kartuizers invloed op de stijl van het werk van kunstenaars? Dat is de centrale vraag van dit hoofdstuk. Voor de beantwoording van deze vraag wordt gebruik gemaakt van materiaal uit het aangrenzende hertogdom Brabant en het noordwestelijk Rijnland. De eerste stichtingsgolf van kartuizerkloosters bereikte vanuit het hertogdom Brabant het graafschap Holland en de tweede stichtingsgolf bereikte vanuit het Rijnland het hertogdom Gelre. Van een verschil tussen de kartuizerkloosters in de Nederlanden en het noordwestelijk Rijnland lijkt geen sprake te zijn geweest als het gaat om de aard van hun schilderijenbezit in de late Middeleeuwen. Ook wat betreft hun spirituele oriëntatie vormden de kartuizerkloosters in de Nederlanden en het noordwestelijk Rijnland één geheel met elkaar. Uit de kartuizerkloosters van Brussel en Keulen zijn schilderijen bewaard gebleven die qua stijl elkaars tegenpolen zijn. Deze schilderijen zijn in tegenstelling tot het materiaal uit de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre uitzonderlijk goed gedocumenteerd en te analyseren. De *Kruisiging* van Rogier van der Weyden vormt een interessante casus omdat de sobere stijl waarin het paneel is uitgevoerd een directe weerspiegeling is van de spiritualiteit van de kartuizers. De beeldtaal van de *Kruisiging* stond in dienst van hun strenge gebedspraktijk die voor zover mogelijk wordt gereconstrueerd. Aansluitend wordt de centrale vraag van dit hoofdstuk onderzocht aan

## INLEIDING

de hand van het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* van de Meester van het Bartholomeusaltaar. De sobere stijl van de door Rogier van der Weyden geschonken *Kruisiging* staat in contrast met de uitbundige stijl van het door Peter Rinck geschonken *Kruisretabel* en *Thomasretabel*. In combinatie met de *Kruisiging* vormen deze retabels daarom een interessante casus.



## 1 KARTUIZERS

*Om erachter te komen waarom de aanwezigheid van kostbare voorwerpen als afleidend werd ervaren is het noodzakelijk inzicht te hebben in de oorsprong, organisatie en regels van de kartuizers. In dit hoofdstuk wordt daarom aandacht besteed aan hun achtergrond. Hoe werd binnen de monastieke wereld door vooraanstaande figuren als abt Suger en Bernard van Clairvaux gedacht over de aanwezigheid van versierselen in kloosters? Wat zeggen de leefregel en de verordeningen van het generaal kapittel van de kartuizers over de aanwezigheid van afbeeldingen in kartuizerkloosters? Waar ligt de oorsprong van de kartuizers? Wie is hun ordestichter Bruno van Keulen? Hoe verspreidden de kartuizers zich over de Nederlanden? Hoe zijn de kartuizers georganiseerd? Wat voor gebruiken hebben de kartuizers? Hoe ziet het bouwtype van een kartuizerklooster eruit? Wat voor kunst is er uit de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre bewaard gebleven? En welke sporen vinden we in de memorieboeken van de kartuizers van de kunst die eens in deze kartuizerkloosters aanwezig was?*

### 1.1 Stand van het onderzoek

In 1970 startte Hogg aan de Universiteit van Salzburg de reeks *Analecta Cartusiana* waarin de geschiedenis en de spiritualiteit van de kartuizers centraal staat. In deze reeks werden tussen 1982 en 2001 de overgeleverde verordeningen van het generaal kapittel van de kartuizers gepubliceerd onder de titel *The Chartae of the Carthusian General Chapter*.<sup>7</sup> Tussen 1989 en 1993 werd de leefregel van de kartuizers gepubliceerd vanaf de oorspronkelijke *Consuetudines Guigonis* tot de uit 1509 daterende *Tertia Compilatio* onder de titel *The Evolution of the Carthusian Statutes from the "Consuetudines Guigonis" to the "Tertia Compilatio"*.<sup>8</sup> Anders dan de titel doet vermoeden vormen deze publicaties echter niet meer dan een editie van de leefregel van de kartuizers zoals die zich ontwikkelde in de Middeleeuwen. De oorspronkelijke leefregel van de kartuizers werd in 1984 door Boutrais in het Frans vertaald en gepubliceerd onder de titel *Coutumes de Chartreuse*.<sup>9</sup> Over de kartuizers verscheen in 1983 een boek van Zadnikar en Wienand onder de titel *Die Kartäuser. Der Orden der schweigen-*

---

<sup>7</sup> James Lester Hogg e.a., *The Chartae of the Carthusian General Chapter* (Analecta Cartusiana 100) Salzburg 1982-2001.

<sup>8</sup> James Lester Hogg, *The Evolution of the Carthusian Statutes from the "Consuetudines Guigonis" to the "Tertia Compilatio"* (Analecta Cartusiana 99) Salzburg 1989-1993.

<sup>9</sup> C.M. Boutrais, *Coutumes de Chartreuse* (Sources chretiennes 313) Parijs 1984.

*den Mönche*.<sup>10</sup> In het boek wordt aandacht besteed aan de oorsprong, de leefregel en de spiritualiteit van de kartuizers. Daarnaast wordt ingegaan op het bouwtype van een kartuizerklooster. Het boek wordt afgesloten met een monasticon van de Duitse kartuizerkloosters. Over de orde-stichter Bruno van Keulen verscheen in 1987 een boek van Posada onder de titel *Der heilige Bruno Vater der Kartäuser. Ein Sohn der Stadt Köln*.<sup>11</sup> In het boek staan de briefwisselingen en de invloed van Bruno centraal. In 1972 besteedde Braunfels aandacht aan het bouwtype van een kartuizerklooster in zijn boek *Monasteries of Western Europe. The Architecture of the Orders*.<sup>12</sup> Over het bouwtype van een kartuizerklooster verscheen in 1998 een studie van de kartuizer Devaux onder de titel *L'architecture dans l'ordre des Chartreux*.<sup>13</sup> Uit de studie komt onder meer naar voren dat Nederlandse kartuizerkloosters vaak ontstonden door een systeem van opeenvolgende celstichtingen.

Over Nederlandse kartuizers verscheen in de twintigste eeuw een groot aantal publicaties van de kartuizervorser Scholtens.<sup>14</sup> In de publicaties worden de geschiedenis van de kartuizerkloosters en de prosopografische gegevens van de kartuizers gereconstrueerd aan de hand van de overgeleverde archieven van de kloosters en de verordeningen van het generaal kapittel.<sup>15</sup> Het in 2006 door Gaens en De Grauwe gepubliceerde

---

<sup>10</sup> M. Zadnikar en A. Wienand (red.), *Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche*, Keulen 1983.

<sup>11</sup> G. Posada, *Der heilige Bruno Vater der Kartäuser. Ein Sohn der Stadt Köln*, Keulen 1987.

<sup>12</sup> Wolfgang Braunfels, *Monasteries of Western Europe. The Architecture of the Orders*, Londen 1972.

<sup>13</sup> A. Devaux, *L'architecture dans l'ordre des Chartreux* (Analecta Cartusiana 146) Sélignac 1998.

<sup>14</sup> A. Gruijs en T.F. van Koolwijk, 'Bio-bibliografie van de 75-jarige kartuizervorser mr. H.J.J. Scholtens, oud-burgemeester van Houten en Beverwijk', *Ons geestelijk erf*, 44 (1970) 45-56.

<sup>15</sup> H.J.J. Scholtens, 'Het Amsterdamsche karthuiserklooster in de tweede helft der 16<sup>e</sup> eeuw', *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem*, 44 (1926) 442-463; H.J.J. Scholtens, 'De priors van het kartuizerklooster Nieuwlicht bij Utrecht', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 53 (1929) 302-357; H.J.J. Scholtens, 'Bijdrage tot de geschiedenis van het voormalige kartuizerklooster buiten Delft', *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem*, 49 (1932) 321-367; H.J.J. Scholtens, 'De priors van het kartuizerklooster Monnikhuizen bij Arnhem', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 56 (1932) 1-80; H.J.J. Scholtens, 'Aanteekeningen betreffende het kartuizerklooster Monnikhuizen', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 58 (1934) 112-115; H.J.J. Scholtens, 'De kartuizers bij Zierikzee', *Haarlemsche Bijdragen*, 53 (1935) 165-226; H.J.J. Scholtens, 'Het voormalige kartuizerklooster bij Amsterdam', *Haarlemsche Bijdragen*, 54 (1937) 1-87; H.J.J. Scholtens, 'De kartuizers bij Kampen', *Archief voor de*



boek *De kracht van de stilte. Geest & geschiedenis van de kartuizerorde* wordt afgesloten met een monasticon van de Nederlandse kartuizerkloosters.<sup>16</sup> Over het Delftse kartuizerklooster verscheen in 1975 een bundel onder de titel *De kartuizers en hun Delftse klooster*.<sup>17</sup> In de inleiding van de bundel besteedde Gumbert aandacht aan de veranderende sociale praktijk van de kartuizers in de late Middeleeuwen. Volgens Gumbert ligt de oorzaak van deze verandering in de veranderende economie van een kartuizerklooster die in de late Middeleeuwen niet meer op de exploitatie van het kloosterdomein was gebaseerd. De veranderende economie maakte de kartuizers afhankelijk van schenkingen die het uitgesproken sobere karakter van de orde bedreigden. Ook deze bundel wordt afgesloten met een monasticon van de Nederlandse kartuizerkloosters. Over het Geertruidenbergse kartuizerklooster verscheen in 1990 een proefschrift van Sanders onder de titel *Waterland als woestijn. Geschiedenis van het kartuizerklooster 'Het Hollandse Huis' bij Geertruidenberg 1336-1595*.<sup>18</sup> In het proefschrift wordt onder meer aandacht besteed aan de sociale geleding van de weldoenersgroep van het kartuizerklooster. Daarnaast wordt ingegaan op de motieven van de weldoeners en de voorwaarden die aan het schenken werden verbonden. Over het Kampense kartuizerklooster verscheen in 1995 een artikel onder de titel *Middeleeuws kloosterleven aan de*

---

*geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 62 (1938) 193-225; H.J.J. Scholtens, 'De archieven van het voormalige kartuizerklooster bij Geertruidenberg', *Taxandria*, 7 (1940) 113-129; H.J.J. Scholtens, 'Het Roermondsche kartuizerconvent in de zestiende eeuw', *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg à Maestricht*, 76 (1940) 91-121; H.J.J. Scholtens, 'De Kartuizers bij Geertruidenberg', *Bosche Bijdragen*, 18 (1941) 10-122; H.J.J. Scholtens, 'Necrologie van het kartuizerconvent bij Geertruidenberg', *Taxandria*, 9 (1942) 305-318; H.J.J. Scholtens, 'Het Delftsche kartuizerconvent', *Haarlemsche Bijdragen*, 60 (1948) 271-282; H.J.J. Scholtens, 'Het Roermondse kartuizerconvent vóór de 16e eeuw', *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg à Maestricht*, 86/87 (1950/1951) 187-245; H.J.J. Scholtens, 'Necrologie van de Utrechtse kartuizers', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 71 (1952) 97-150; H.J.J. Scholtens, 'Necrologie van het Amsterdamse kartuizerconvent', *Haarlemse Bijdragen*, 62 (1953) 181-202; H.J.J. Scholtens, 'Necrologie van het kartuizerconvent van Monnikhuizen', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 72 (1953) 90-124.

<sup>16</sup> Tom Gaens en Jan De Grauwe, *De kracht van de stilte. Geest & geschiedenis van de kartuizerorde*, Leuven 2006.

<sup>17</sup> R. Rothfusz e.a. (red.), *De kartuizers en hun Delftse klooster. Een bundel studiën, verschenen ter gelegenheid van het achtieste lustrum van het Genootschap Delfia Batavorum*, Delft 1975.

<sup>18</sup> Jan Sanders, *Waterland als woestijn. Geschiedenis van het kartuizerklooster 'Het Hollandse Huis' bij Geertruidenberg 1336-1595*, Hilversum 1990 (diss. Leiden).

## 1 KARTUIZERS

rand van Mastenbroek. *De kartuize Sonnenberg*.<sup>19</sup> Volgens de auteurs van het artikel is de plaats van het kartuizerklooster bepaald door een in de vijftiende eeuw bestaande Mariadevotie op de Sonnenberg. De daar aanwezige Maria-ter-Zonkapel zou zijn opgenomen in het kloostercomplex van de Kampense kartuizers zoals de in Roermond aanwezige Bethlehemkapel in het kloostercomplex van de Roermondse kartuizers was opgenomen. In 1997 werd het cartularium van het Amsterdamse kartuizerklooster door Bessem gepubliceerd onder de titel *Oorkondenboek van het Kartuizerklooster St.-Andries-ter-Zaliger-Haven bij Amsterdam, (1352) 1392-1579 (1583)*.<sup>20</sup> In 2002 besteedde De Melker aandacht aan de stichting en de begunstiging van het Amsterdamse kartuizerklooster in zijn proefschrift *Metamorfose van stad en devotie. Ontstaan en conjunctuur van kerkelijke, religieuze en charitatieve instellingen in Amsterdam in het licht van de stedelijke ontwikkeling, 1385-1435*.<sup>21</sup>

Over de kloosterbibliotheek van de kartuizers van Utrecht verscheen in 1972 een proefschrift van Gumbert onder de titel *Die Utrechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen fünfzehnten Jahrhundert*.<sup>22</sup> Uit het proefschrift komt onder meer naar voren dat de handschriften van de kartuizers geen miniaturen bevatten. Over de boekproductie van de kartuizers van Herne verscheen in 2002 een proefschrift van Kwakkel onder de titel *Die dietsche boeke die ons toebehoeren. De kartuizers van Herne en de productie van Middelnederlandse handschriften in de regio Brussel (1350-1400)*.<sup>23</sup> Over de handschriften van het kartuizerklooster van Roermond schreef Dückers een artikel in de catalogus bij de tentoonstelling *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuizers*.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Rudolf van Dijk e.a., 'Middelleeuws kloosterleven aan de rand van Mastenbroek. De kartuize Sonnenberg' in: F. Pereboom, J. Kummer en H. Stalknecht (red.), *Omarmd door IJssel en Zwartewater. Zeven eeuwen Mastenbroek*, Kampen 1995, 93-118.

<sup>20</sup> R. Bessem, *Oorkondenboek van het Kartuizerklooster St.-Andries-ter-Zaliger-Haven bij Amsterdam, (1352) 1392-1579 (1583)*, Amsterdam 1997.

<sup>21</sup> De Melker, 2002.

<sup>22</sup> Johan P. Gumbert, *Die Utrechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen fünfzehnten Jahrhundert*, Leiden 1974 (diss. Leiden).

<sup>23</sup> Erik Kwakkel, *Die dietsche boeke die ons toebehoeren. De kartuizers van Herne en de productie van Middelnederlandse handschriften in de regio Brussel (1350-1400)*, Leuven 2002 (diss. Leiden).

<sup>24</sup> Rob Dückers, 'De middeleeuwse handschriften van de Roermondse Kartuis' in: Krijn Pansters (red.), tent. cat. *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuizers*, Roermond (voormalige kartuizerklooster 'O.L. Vrouw van Bethlehem') 2009, 140-157.

In 1988 vormde kunst in kartuizerkloosters het onderwerp van een congres in Villeneuve-lès-Avignon. De bijbehorende congresbundel *Les Chartreux et l'art XIVe-XVIIIe siècles* bevat verschillende bijdragen die elk een bepaalde regio binnen Europa centraal stellen.<sup>25</sup> In het artikel *Les oeuvres d'art des Chartreuses de la « Provincia Teutoniae »* beperkte De Grauwe zich tot de kartuizerkloosters in het zuiden van de Nederlanden.<sup>26</sup> In dit proefschrift ligt de nadruk voor het eerst op de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre. In de congresbundel worden de bewaard gebleven kunstvoorwerpen door Venard onderverdeeld in drie typen: het eerste type weerspiegelt de eeuwige glorie van de opdrachtgever, het tweede type weerspiegelt het schoonheidsbewustzijn van de kartuizers en het derde type weerspiegelt de idealen van de kunstenaar.<sup>27</sup> Naar mijn idee waren het zowel de opdrachtgever als de kartuizers en niet zozeer de kunstenaar die invloed uitoefenden op de inhoud en de uiterlijke verschijningsvorm van kunstvoorwerpen. In de reeks *Analecta Cartusiana* verscheen in 2001 een themanummer over kunst in kartuizerkloosters onder de titel *Die Kartäuser und die Künste ihrer Zeit*.<sup>28</sup>

In 1896 publiceerde Ingold in *Oud Holland* een lijst van schilderijen uit het Roermondse kartuizerklooster onder de titel *Les peintures de l'ancienne Chartreuse de Ruremonde avec un essai iconographique de Denys le Chartreux*.<sup>29</sup> Over kunst in Nederlandse kartuizerkloosters verschenen in de twintigste eeuw verschillende publicaties van de kartuizervorser Scholtens.<sup>30</sup> Scholtens beschouwde de kartuizerorde als een orde met een uit-

---

<sup>25</sup> A. Girard en D. le Blevec (red.), *Les Chartreux et l'art XIVe-XVIIIe siècles. Actes du Xe Colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes, Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre, 1988*, Parijs 1989.

<sup>26</sup> J. de Grauwe, 'Les oeuvres d'art des Chartreuses de la « Provincia Teutoniae »' in: A. Girard en D. le Blevec (red.), *Les Chartreux et l'art XIVe-XVIIIe siècles. Actes du Xe Colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes, Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre, 1988*, Parijs 1989, 193-206.

<sup>27</sup> Girard, 1989, 395-411.

<sup>28</sup> James Lester Hogg, *Die Kartäuser und die Künste ihrer Zeit* (Analecta Cartusiana 157) Salzburg 2001.

<sup>29</sup> A.M.P. Ingold, 'Les peintures de l'ancienne Chartreuse de Ruremonde avec un essai iconographique de Denys le Chartreux', *Oud Holland*, 14 (1896) 219-235.

<sup>30</sup> H.J.J. Scholtens, 'Het Sint Anna-altaar van de Delftsche kartuizers', *Haarlemsche Bijdragen*, 56 (1938) 156-158; H.J.J. Scholtens, 'Jan van Eyck's „H. Maagd met den kartuizer” en de Exeter-Madonna te Berlijn', *Oud Holland*, 55 (1938) 49-62; H.J.J. Scholtens, 'De voormalige kartuizerkloosters hier te lande. Hun bouw en inrichting', *Het Guldeboek*, 23 (1940) 33-44; H.J.J. Scholtens, 'Kunstwerken in het Utrechtse kartuizerklooster.

gesproken sober karakter. Hij bracht de aanwezigheid van kunst in kartuizerkloosters in verband met de toenemende begunstiging van de kartuizers in de late Middeleeuwen. De vraag is echter of de aanwezigheid van kunst daadwerkelijk als afleidend werd ervaren door de kartuizers. Over kunst in Nederlandse kartuizerkloosters verschenen daarnaast twee artikelen van de voormalige conservator van het Rijksmuseum, Van Luttervelt.<sup>31</sup> In tegenstelling tot Scholtens was Van Luttervelt van mening dat de kartuizers in de late Middeleeuwen rijke en kunstlievende monniken waren. Van Luttervelt beschouwde het vervaardigen van fraaie handschriften en het bestellen van schilderijen als een alom heersende mode onder de kartuizers. Van Luttervelt kwam tot deze conclusie op basis van de bewaard gebleven kunst uit kartuizerkloosters zonder in ogenschouw te nemen welke functie deze kunstvoorwerpen vervulden binnen de gebedspraktijk van de kartuizers. De kunst stond daarnaast centraal in de tentoonstelling *Die Kölner Kartause um 1500* over het Keulse kartuizerklooster en de tentoonstelling *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuizers* over het Roermondse kartuizerklooster.<sup>32</sup> Naar kunst van andere kloosterorden is eveneens onderzoek gedaan. Over kunst in de abdijen van de cisterciënzers verscheen in 1980 een catalogus onder de titel *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit*.<sup>33</sup> Over kunst in de kloosters van de Moderne Devoten verscheen in 2000 een congressbundel onder de titel *Geen povere schoonheid: laat-middeleeuwse*

---

Nogmaals: de kloosterkerk van Nieuwlicht en het drieluik van de H.H. Martelaren (1521)', *Oud Holland*, 67 (1952) 157-166; H.J.J. Scholtens, 'Iets over de bouwgeschiedenis en het kunstbezit van de Chartreuse te Utrecht', *Jaarboekje Oud-Utrecht*, Utrecht 1953, 47-57; H.J.J. Scholtens, 'Het te Napels bewaarde Kersttafereel van Jacob Cornelisz van Oostsanen', *Oud Holland*, 73 (1958) 198-211; H.J.J. Scholtens, 'De Calvarie-groep te Antwerpen, toegeschreven aan Jacob Cornelisz. van Oostsanen', *Oud Holland*, 73 (1958) 233-235; H.J.J. Scholtens, 'Petrus Christus en zijn portret van een kartuizer', *Oud Holland*, 75 (1960) 59-72; H.J.J. Scholtens, 'De Chartreuse bij Dijon en haar kunstenaars 1379-1411', *Oud Holland*, 81 (1966) 119-144.

<sup>31</sup> R. van Luttervelt, 'Twee Utrechtsche primitieven (Johannes van Huemen?)', *Oud Holland*, 62 (1947) 107-122; R. van Luttervelt, 'Schilderijen met Karthuizers uit de late 15de en de vroege 16de eeuw', *Oud Holland*, 66 (1951) 75-92.

<sup>32</sup> Werner Schäfke (red.), *Die Kölner Kartause um 1500*, Keulen (Kölnisches Stadtmuseum) 1991; Krijn Pansters (red.), tent. cat. *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuizers*, Roermond (voormalige kartuizerklooster 'O.L. Vrouw van Bethlehem') 2009.

<sup>33</sup> K. Elm, P. Joerißen en H.J. Roth (red.), tent. cat. *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit*, Aken (Krönungssaal des Rathauses) 1980.

*kunst in verband met de moderne devotie*.<sup>34</sup> In het vierde hoofdstuk wordt kort aandacht besteed aan kunst in de kloosters van de Moderne Devoten en de dominicanen.

## 1.2 Abt Suger en Bernard van Clairvaux

Een beroemde exponent van de cluniacenser zucht naar rijkdom was Suger (†1151), abt van de buiten Parijs gelegen abdij Saint Denis, die een duidelijke voorliefde had voor kunstvoorwerpen die van kostbare materialen zijn gemaakt.<sup>35</sup> Het goddelijke licht dat naar binnen scheen door het gebrandschilderd glas en werd weerkaatst door de edelstenen op de liturgische voorwerpen, voerde hem van de lichamelijke naar de geestelijke wereld. Dergelijke kunstvoorwerpen werden door Bernard van Clairvaux (1090-1153) juist sterk veroordeeld omdat ze de aandacht van de kloosterlingen zouden afleiden.<sup>36</sup> De kartuizers waren dezelfde mening toegedaan. Om een beeld te krijgen van de manier waarop kunstvoorwerpen de aandacht van de kloosterlingen afleidden is het noodzakelijk om te weten in welk gedeelte van het klooster deze voorwerpen aanwezig waren en welke liturgische praktijk aan de kunstvoorwerpen verbonden was. Werden in de buurt van de voorwerpen regelmatig memoriemissen en gebedsdiensten gehouden en hadden leken dan toegang tot het klooster? Een kartuizerklooster was onderverdeeld in een publiek, een semi-privaat en een privaat gedeelte en bestond daarmee als het ware uit een aantal lagen die naar buiten toe steeds meer waren doordrongen van de buitenwereld. Men kan zich voorstellen dat de aanwezigheid van kunstvoorwerpen in het publieke gedeelte niet snel en in het private gedeelte wel snel als afleidend werd ervaren door de kartuizers.

In zijn *Apologia* schrijft Bernard van Clairvaux over de aanwezigheid van kunst in de abdijen van de cisterciënzers.<sup>37</sup> Hij maakt een onderscheid tussen kunstvoorwerpen, waarvan de aanwezigheid een gevolg was van de binnendringende buitenwereld en kunstvoorwerpen die in dienst stonden van de individuele kloosterling en de gehele kloosterge-

---

<sup>34</sup> Cees Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid: laat-middeleeuwse kunst in verband met de moderne devotie*, Nijmegen 2000.

<sup>35</sup> Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, Princeton 1979; Conrad Rudolph, *Artistic change at St-Denis. Abbot Suger's program and the early twelfth-century controversy over art*, Princeton 1990.

<sup>36</sup> Conrad Rudolph, *The "Things of Greater Importance." Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia 1990.

<sup>37</sup> Rudolph, 1990, 278-285.

meenschap.<sup>38</sup> Volgens Bernard van Clairvaux wordt de devotie van de leken gestimuleerd door kunstvoorwerpen omdat zij niet in staat zijn hun devotie op te wekken met spirituele middelen. Leken worden volgens hem aangetrokken door in goud gehulde relieken en heiligenbeelden en laten zich verleiden tot het doen van schenkingen. Om tot een innerlijke eenwording met God te komen moeten de kloosterlingen deze materiële wereld achter zich laten. Zoals Bernard van Clairvaux al aangeeft kwamen kunstvoorwerpen vooral door schenkingen van leken terecht in de kloosters. Volgens hun leefregel accepteerden de kartuizers alleen geen schenkingen van woekeraars en geëxcommuniceerden.<sup>39</sup> De door Bernard van Clairvaux geïnitieerde beweging van de cisterciënzers weigerde aanvankelijk wel elke vorm van schenking om de eenvoud binnen de abdijen te behouden. Het generaal kapittel van de cisterciënzers dwong deze handhaving van de eenvoud af door het opstellen van voorschriften voor de glazen die zich in de abdijen bevonden.<sup>40</sup> In 1134 bepaalde het generaal kapittel dat de cisterciënzers de glazen van transparant glas moesten laten maken. Op de glazen mochten bovendien geen voorstellingen en kruistekens worden geschilderd. In 1182 bepaalde het generaal kapittel dat de cisterciënzers de in hun abdijen aanwezige glazen van gekleurd glas of met voorstellingen of kruistekens binnen twee jaar moesten verwijderen. Bij overtreding van de regel moesten de abt, de prior en de procurator elke vrijdag op water en brood vasten. In 1240 werden glazen van gekleurd glas voor het laatst ongewenst verklaard. De abdijen die zich later bij de cisterciënzers hadden aangesloten hoefden dergelijke glazen niet meer te verwijderen. Het effect van deze voorschriften was de opkomst van het zogenaamde cisterciënzer grisaille, waarbij verschillende tinten grijs in een glas werden gecombineerd. Kort na 1240 werden de voorschriften niet meer nageleefd.<sup>41</sup> Soortgelijke voorschriften zien

---

<sup>38</sup> Andrew Martindale, 'Patrons and minders. The intrusion of the secular into sacred spaces in the late middle ages' in: Diana Wood (red.), *The Church and the Arts*, Blackwell 1992, 143-178.

<sup>39</sup> Boutrais, 1984, 245, 40.2: 'Feneratorum et excommunicatorum munera non accipimus.'

<sup>40</sup> Geertruida de Moor, 'Schenkers van glasramen aan de abdijs Leeuwenhorst bij Noordwijk(erhout) in de zestiende eeuw', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconographisch Bureau*, 45 (1991) 41-98.

<sup>41</sup> Brigitte Lymant, 'Die Glasmalerei bei den Zisterziensern' in: K. Elm, P. Joerißen en H.J. Roth (red.), tent. cat. *Die Zisterzienser. Ordenleben zwischen Ideal und Wirklichkeit*, Aken (Krönungssaal des Rathauses) 1980, 345-356.

we in de leefregel en de verordeningen van het generaal kapittel van de kartuizers.

### 1.3 Leefregel

Uit de leefregel en de verordeningen van het generaal kapittel blijkt dat de kartuizers de aanwezigheid van kunst in hun kloosters al in de late Middeleeuwen ter discussie stelden. Omdat het niet in zijn bedoeling lag een nieuwe kloosterorde te stichten schreef Bruno van Keulen geen leefregel en leefde zijn gemeenschap formeel volgens de regel van Benedictus. Later zijn de kartuizers de *Consuetudines* als hun eigenlijke leefregel gaan beschouwen.<sup>42</sup> In opdracht van bisschop Hugo van Grenoble (1053-1132) werden deze gebruikt rond 1127 opgeschreven door Guigues du Chastel (1083-1136), vijfde prior van *La Grande Chartreuse*. Zoals de titel aangeeft wordt in de *Consuetudines* een beeld gegeven van de manier waarop de kartuizers leefden in het moederklooster van de orde. Volgens de *Consuetudines* hadden de kartuizers in hun kerk, behalve de miskelk en de *calamus*, waarmee zij de geconsacreerde wijn dronken, geen siervoorwerpen van kostbare materialen zoals goud of zilver noch laken of tapijten.<sup>43</sup> In de loop der eeuwen werden de *Consuetudines* regelmatig aangevuld om meer duidelijkheid te geven over de manier waarop de kartuizers moesten leven. Van 1271 tot 1581 leefden de kartuizers volgens de *Statuta Antiqua* die in 1371 werden aangevuld met de *Statuta Nova* en in 1509 opnieuw werden aangevuld met de *Tertia Compilatio*.<sup>44</sup> Volgens de *Statuta Antiqua* hadden de kartuizers in hun kerk, behalve de miskelk, geen siervoorwerpen van kostbare materialen zoals goud of zilver, behalve het brokaat op de stola en de manipel van de celebrant en de ornamenten op de liturgische boeken.<sup>45</sup> De *Statuta Antiqua* waren nog steeds van kracht toen in de Nederlanden de eerste kartuizerkloosters werden gesticht. In de *Statuta Nova* lezen we voor het eerst dat de kartuizers de in hun kloosters aanwezige weefsels en voorwerpen met afleidende voorstellingen moesten verwijderen wanneer dit geen schandaal met de

---

<sup>42</sup> Sanders, 1990, 28-29.

<sup>43</sup> Boutrais, 1984, 245, 40.1: 'Ornamenta aurea vel argentea, preter calicem et calamum quo sanguis domini sumitur, in ecclesia non habemus, pallia tapetiaque relinquimus.'

<sup>44</sup> Van Dijk, 1995, 95-96.

<sup>45</sup> Hogg, 1989-1993, deel 2, 237: 'Ornamenta aurea vel argentea preter calicem in ecclesia non habemus nisi forte in stolae aut manipulis sive in signaculis librorum.'

schenkers veroorzaakte.<sup>46</sup> De kartuizers mochten dergelijke kunstvoorwerpen niet meer laten maken. Omdat afleidende voorstellingen in strijd waren met de eenvoud van hun orde vreesden de kartuizers namelijk dat begunstigers gingen twijfelen aan de geloofwaardigheid en de gebedsreputatie van de orde. In de leefregel wordt het begrip *curiositas* gebruikt. In de cisterciënzer traditie wordt hiermee het liefhebben van de wereld bedoeld.<sup>47</sup> In de leefregel van de kartuizers wordt het begrip gebruikt om voorstellingen mee aan te duiden die de kartuizers afleidden van hun zoektocht naar God. De leefwijze van de kartuizers stond volledig in dienst van deze zoektocht. Om de ontvankelijkheid voor een innerlijke eenwording met God te stimuleren richtten de kartuizers zich niet op het uiterlijke en wereldlijke, maar op het innerlijke en geestelijke. Dergelijke voorstellingen weerspiegelen het wereldlijke en zouden de aandacht van de kartuizers afleiden van het geestelijke. Om deze reden kenden de kartuizers materiële armoede die zich manifesteerde in de eenvoud van zowel het exterieur als het interieur van hun kloosters. Het begrip *curiositas* moet in deze context dus worden begrepen in zijn connotatie van afleiding. In de leefregel wordt het woord *scandalum* gebruikt in verband met het verwijderen van de afbeeldingen. Deze voorwerpen konden namelijk als een soort contract tussen de schenker en de kloostergemeenschap fungeren, waarbij de kartuizers bijvoorbeeld door middel van een tekstbord werden herinnerd aan de tegenprestaties die van hen werden verwacht.<sup>48</sup> Het verwijderen van dergelijke kunstvoorwerpen kon daarom door de schenkers worden opgevat als contractbreuk. In de *Tertia Compilatio* worden voor het eerst specifiek schilderijen in de kerk, gebrandschilderd glas op andere plaatsen in het klooster en stenen beelden aan muren genoemd met afleidende voorstellingen.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Hogg, 1989-1993, deel 2, 290: ‘Tapetia universa et cussini picturati vel alias curiosi in usu apud nos non habeantur sed et picture curiose ubi sine scandalo fieri poterit de nostris ecclesiis et domibus eradantur et nove de cetero fieri non permittantur.’

<sup>47</sup> Panofsky, 1979; Rudolph, 1990; Klaus Krüger (red.), *Curiositas. Welterfabrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2002: ‘Verlies uw hart niet aan de wereld of aan de dingen in de wereld! Als iemand de wereld liefheeft, woont de liefde van de Vader niet in hem. Want al wat in de wereld is, de hebzucht, de afgunst en het pronken met bezit, dat alles komt niet van de Vader maar van de wereld.’ (I Johannes 2:15-16).

<sup>48</sup> A.J.A. Bijsterveld, ‘Eeuwig leven, eeuwige roem: schenkers en stichters vereeuwigd’ in: L. van Liebergen e.a. (red.), *Deftige devotie* (Uden 2003) 20-27, aldaar 21.

<sup>49</sup> Hogg, 1989-1993, deel 3, 341-342: ‘Picturas et imagines curiosas iuxta alias ordinatas in ecclesiis et domibus ordinis sive in vitreis sive in tabulis lapidibus parietibus et locis aliis tanquam derogantes et contrarias simplicitati, rusticitati et humilitati nostri arrepti



Over de daadwerkelijke handhaving van de leefregel komen we meer te weten wanneer we de verordeningen van het generaal kapittel van de kartuizers lezen. De verordeningen van het generaal kapittel bevatten de nieuwe en vernieuwde besluiten over de observantie en de verslagen van de visitatoren.<sup>50</sup> De verordeningen geven ons een beeld van de sociale praktijk in de kartuizerkloosters. Op basis hiervan wordt nu onderzocht in hoeverre de leefregel in de praktijk werd nageleefd. De sterk toenemende begunstiging van laatmiddeleeuwse kartuizerkloosters zien we terug in een in 1425 uitgevaardigde verordening waarin het generaal kapittel zijn bezorgdheid uitspreekt over de aanwezigheid van een toenemend aantal kunstvoorwerpen met afleidende voorstellingen.<sup>51</sup> Specifiek worden schilderijen boven altaren en gebrandschilderd glas op andere plaatsen in het klooster genoemd. Dergelijke voorwerpen waren volgens de verordening voorzien van afleidende voorstellingen zoals seculiere wapenschilden en vrouwen. Priors die deze voorwerpen weigerden te verwijderen dienden een straf opgelegd te krijgen door de visitatoren. Dat het oude uitgangspunt hier met zoveel nadruk wordt herhaald geeft aan dat de leefregel in de praktijk meestal niet meer werd nageleefd. In de verordeningen treffen we ook een aantal meldingen aan over Nederlandse kartuizerkloosters. In 1396, vier jaar na de stichting van het Utrechtse klooster Nieuwlicht, schreven de visitatoren in hun verslag dat de in aanbouw zijnde kloostergebouwen de deugden armoede en eenvoud niet uitstraalden.<sup>52</sup> In 1441 troffen de visitatoren afleidende “za-

---

propositi reprehendimus et nove de cetero fiant inhihemus iam factas vero si commode et sine scandalo fieri possit tolli et amoveri volumus. Et quod de picturis et imaginibus huiusmodi illud et de edificiis, vestimentis equitaturis ac earum ornatu et ceteris rebus curiosis: omnibus ordinamus, Super quo visitatores diligentur invigilent.’

<sup>50</sup> Scholtens, 1941, 28-29.

<sup>51</sup> M. Villalobos Hennessy, ‘The Remains of the Royal Dead in an English Carthusian Manuscript, London, British Library, MS Additional 37049’, *Viator*, 33 (2002), 310-354, aldaar 346; Hogg, 1982-2001, deel 1, 118-119: ‘Quia in plerisque nostri Ordinis provinciarum domibus tabule curiosis ymaginibus depicte in altaribus et alie diverse picture cum clipeis et armis secularium et formis mulierum contra sanctam Ordinis nostri simplicitatem tam in fenestris vitreis quam in aliis locis contra Statuta multiplicant, de quo notabiles viri non modicum scandalizantur, ordinamus ut tales omnes picture et tabule ac alie curiose picture ut predicatur amoveantur, ubi sine gravi scandalo fieri poterit, et nove de cetero fieri non permittantur. Visitoribus quibus libet provinciarum committitur ut firmiter hoc faciant observari, et Piores in hoc inobedientes punire non omitant.’

<sup>52</sup> Hogg, 1982-2001, deel 25, 195: ‘Et monemus et exhortamur illum in Domino, quod diligenter inspiciat Chartam Visitorum, et de quibus est monitus et notatus studeat diligenter emendare, et in structuris iam inchoatis et inchoandis et in aliis studeat ser-

ken” aan in de cellen van Nieuwlicht.<sup>53</sup> Vermoedelijk worden hier devotiestukken met afleidende voorstellingen mee bedoeld.

#### 1.4 Oorsprong

De oorsprong van de kartuizers ligt in de hervormingsbeweging die in de elfde eeuw binnen het kloosterwezen ontstond.<sup>54</sup> Binnen deze beweging zijn verschillende stromingen te onderscheiden. Sommige al bestaande benedictijnenkloosters gingen over op een strengere naleving van de oorspronkelijke regel van Benedictus. Daarnaast was er een stroming van kluzenaars die, in tegenstelling tot het in het westen dominerende gemeenschapsleven van de benedictijnen, het in het oosten dominerende kluzenaarsbestaan voorop stelde. Tenslotte bestond er een stroming binnen de kapittels van reguliere kanunniken die, uitgaand van de regel van Augustinus, een hervorming binnen het kloosterwezen probeerde door te voeren. De stroming van kluzenaars verspreidde zich vanuit het zuiden van Italië in noordelijke richting met de stichting van *Camaldoli*, het latere moederklooster van de camaldulensen, in 1012.<sup>55</sup> Van daaruit verspreidde de stroming zich over het oosten van Frankrijk met de stichtingen van *La Grande Chartreuse*, het moederklooster van de kartuizers, in 1084 en *Cîteaux*, het latere moederklooster van de cisterciënzers, in 1098. Het kluzenaarsbestaan uitte zich in een radicale vlucht uit de wereld en werd gekenmerkt door een strenge, ascetische en eremitische leefwijze in volledige stilte en eenzaamheid, waarbij de nadruk sterk werd gelegd op meditatie en gebed. Voor een kartuizer was een leven in de beslotenheid van zijn kluis de essentie van zijn bestaan als kloosterling. Deze leefwijze is zichtbaar in de levensbeschrijvingen van zowel Bruno van Keulen (1030-1101), stichter van *La Grande Chartreuse*, als Robert van Molesmes (1029-1111), stichter van *Cîteaux*.

---

vare rusticitatem sanctorum patrum ne, quod absit, de curiositate valeat amplius notari. Et concedimus sibi quod possit recipere illum donatum de quo scripsit Capitulo Generali, servata tamen ordinatione Novarum Constitutionem.’

<sup>53</sup> Hogg, 1982-2001, deel 24, 183: ‘Priori domus nove lucis sancti salvatoris prope traiectum non fit misericordia Et committitur visitoribus quod ad dictam domum accedant et sibi misericordiam faciant si viderint expedire Et curiositates in dicta domo in cellis introductas amoveri faciant et deinceps fieri non permittant.’

<sup>54</sup> Mikkers, 1983, 53.

<sup>55</sup> Mikkers, 1983, 53-54.

De uit Keulen afkomstige Bruno Hartefaust wordt beschouwd als de stichter van de kartuizerorde.<sup>56</sup> Hij studeerde in Reims aan de kathedraalschool waar hij na kanselier van het aartsbisdom Reims te zijn geweest, het hem aangeboden bisschopsambt weigerde om verder als kluizenaar door het leven te gaan. In gezelschap van twee volgelingen verbleef hij tijdelijk bij de kluizenaars van het klooster Molesmes. De abt van dit klooster, Robert van Molesmes, stichtte later *Cîteaux* en wordt daarmee beschouwd als de stichter van de cisterciënzerorde. De volgelingen van Bruno namen zo toe in aantal dat hij werd gedwongen om zich aan te sluiten bij de kluizenaars van Molesmes of ergens anders als kluizenaar te gaan leven, waarop hij samen met zes volgelingen naar Grenoble trok. Daar kreeg hij in 1084 door bisschop Hugo van Grenoble het moeilijk bereikbare gebied Chartreuse toegewezen waar strenge weersomstandigheden heersten. Vervolgens liet hij daar de kluizen bouwen die later zouden uitgroeien tot het moederklooster van de kartuizerorde *La Grande Chartreuse*. Na een paar jaar werd Bruno door paus Urbanus II naar Rome gehaald om hem te steunen in de strijd tegen de keizer van het Duitse Rijk.<sup>57</sup> Zijn roep om als kluizenaar te leven was echter zo sterk dat hij ook de hem aangeboden bisschopszetel van Reggio in Calabrië weigerde. In deze streek stichtte Bruno in 1090 zijn tweede kluizenaarsgemeenschap *Santa Maria della Torre*. Deze gemeenschap sloot zich overigens binnen een eeuw aan bij de cisterciënzerorde.<sup>58</sup>

Terwijl de cisterciënzers zich na verloop van tijd steeds sterker zijn gaan richten op het gemeenschapsleven zoals dat werd voorgeschreven door de regel van Benedictus, zijn de kartuizers zich daarentegen gaandeweg steeds meer gaan richten op het kluizenaarsbestaan.<sup>59</sup> Alleen de gemeenschappen van kloosterlingen die volledig als kluizenaars leefden werden binnen de kartuizerorde geïncorporeerd. Een nieuwe kloostergemeenschap had pas voldoende geestelijke en materiële levensvatbaarheid en kon dus pas door de kartuizerorde worden opgenomen, wanneer er genoeg monniken en financiële perspectieven waren en er voldoende aaneengesloten grondgebied aanwezig was waarin eenzaamheid kon worden beleefd.<sup>60</sup> De kartuizers beleefden de eenzaamheid in afgelegen gebieden waar ze hun kloosters plaatsten. Een aaneengesloten

---

<sup>56</sup> Sanders, 1990, 14-16.

<sup>57</sup> Sanders, 1990, 14-16.

<sup>58</sup> Sanders, 1990, 28-29.

<sup>59</sup> Mikkers, 1983, 54-57.

<sup>60</sup> Van Dijk, 1995, 95.

grondgebied was nodig voor een kloosterstichting om te voorkomen dat de kartuizers in aanraking kwamen met de buitenwereld. De grenzen waarbinnen de kartuizers bewegingsvrijheid hadden, kwamen in het begin overeen met de bezitsgrenzen of *termini possessionum* van het klooster. Later werden deze grenzen als gevolg van gebiedsuitbreiding beperkt en spreken we van de *termini monachorum*. Omdat het ambt van de procurator hem verplichtte buiten deze grenzen te treden werden voor hem de speciale *termini procuratoris* ingevoerd. De opbrengst uit de bezittingen van het klooster moest voldoende zijn om de kartuizers in hun levensonderhoud te kunnen voorzien.<sup>61</sup> Om te voorkomen dat de kartuizers afhankelijk werden van de buitenwereld moest het aantal kloosterlingen beperkt blijven tot dertien monniken en zestien lekenbroeders.

Door de hoge eisen die het generaal kapittel van de kartuizerorde stelde aan nieuwe gemeenschappen werd de uitbreiding van de orde afgeremd. Gevolg was dat het kluizenaarsbestaan alleen toegankelijk was voor een elite van kloosterlingen en niet in verval raakte. Dit was tevens de oorzaak van de langzame verspreiding van de kartuizerorde, die aan het begin van de dertiende eeuw nog maar 46 kloosters had in tegenstelling tot de cisterciënzerorde die in dezelfde periode al 550 abdijen had. Een andere oorzaak was de strenge leefwijze van de kartuizers waaraan weinigen zich konden onderwerpen.<sup>62</sup> Pas in de veertiende eeuw begon de kartuizerorde zich sterk te verspreiden over Europa; in de Nederlanden werden in deze eeuw maar liefst vijftien kartuizerkloosters gesticht.<sup>63</sup> Deze plotselinge uitbreiding wordt wel verklaard vanuit de afnemende aantrekkingskracht van andere kloosterorden en de behoefte aan innerlijke hervorming die men verwezenlijkt zag in de leefwijze van de kartuizers.<sup>64</sup> Binnen de laatmiddeleeuwse observatiebeweging werd de leefwijze van de kartuizers als hét voorbeeld van de monastieke leefwijze beschouwd. De essentie van de observatiebeweging lag in een terugkeer naar de oorspronkelijke monastieke deugden, een terugkeer naar een strengere vorm van clausuur, ascese en armoede.<sup>65</sup> Vanuit de beweging ontstond onder de kloosterlingen een leefwijze die werd gekenmerkt door een streven naar het innerlijke, het terugtrekken uit de wereld en

---

<sup>61</sup> Sanders, 1990, 37-38.

<sup>62</sup> Van Dijk, 1995, 94-95.

<sup>63</sup> Sanders, 1990, 16-18.

<sup>64</sup> Van Dijk, 1995, 94-95.

<sup>65</sup> Met de term clausuur wordt hier het besloten gedeelte van een klooster of slot bedoeld waar personen van het andere geslacht niet zonder geldige reden naar binnen mogen gaan en dat de kloosterlingen niet zonder verlof van de overste mogen verlaten.

een voorliefde voor individuele meditatie. De monastieke leefwijze was een cultivering van het innerlijke.<sup>66</sup> Deze vroomheid wordt vaak in het bijzonder toegeschreven aan de Moderne Devoten, maar was daarentegen kenmerkend voor de laatmiddeleeuwse spiritualiteit in het algemeen.

Rond 1400 kwam zowel ten zuiden als ten noorden van de Alpen een hervormingsbeweging op gang die in de loop van de vijftiende eeuw leidde tot de stichting van verschillende congregaties, waarvan de in 1387 buiten Zwolle gestichte congregatie van Windesheim voor de Nederlanden van grote betekenis was.<sup>67</sup> Bij de congregatie van Windesheim waren naast de Moderne Devoten ook de reguliere kanunniken van Augustinus aangesloten. De door Geert Groote (1340-1384) geïnitieerde religieuze beweging van de Moderne Devoten was ontstaan uit de lekenbeweging van de broeders en zusters van het gemene leven.<sup>68</sup> Hoewel de observantiebeweging in de eerste plaats uitging van de kloosterlingen, hebben ook wereldlijke en geestelijke vorsten grote invloed op deze beweging uitgeoefend. In de Nederlanden, vooral in het hertogdom Brabant, kwam in de eerste helft van de vijftiende eeuw onder invloed van de hoge adel en geestelijkheid de kloosterslot-beweging op gang. Deze beweging propageerde de inclusie van de kloosters van de reguliere kanunniken van Augustinus naar het voorbeeld van de kartuizers.<sup>69</sup>

Door een strenge handhaving van de leefregel was een hervorming binnen de kartuizerorde overbodig, waarmee de orde binnen de laatmiddeleeuwse observantiebeweging een bijzondere positie had.<sup>70</sup> De stabiliteit van de kartuizerorde werd bepaald door zowel organisatorische factoren zoals de visitatie en het generaal kapittel, als spirituele factoren zoals stilte (*silentium*) en eenzaamheid (*solitudo*). De kartuizerorde ging onder pauselijke invloed als voorbeeld dienen voor andere kloosterorden en fungeerde daarmee als een leidende orde binnen de observantiebewe-

---

<sup>66</sup> Rudolph, 1990, 115.

<sup>67</sup> K. Elm, 'Reform- und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen. Ein Überblick' in: K. Elm (red.), *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen*, Berlijn 1989, 3-19.

<sup>68</sup> Geert Groote woonde van 1374 tot 1377 als provenier in het buiten Arnhem gelegen kartuizerklooster Monnikhuizen.

<sup>69</sup> F. Prims, 'De kloosterslot-beweging in Brabant in de XVde eeuw', *Mededeelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor wetenschappen, letteren en schoone kunsten van België*, 6 (1944) 5-34: met de term inclusie wordt hier een gesloten-zijn bedoeld naar het voorbeeld van de kartuizerkloosters. Om de eenzaamheid te waarborgen was de bewegingsvrijheid van de kartuizers door middel van termini aan strenge begrenzings onderworpen.

<sup>70</sup> Ruthing, 1989, 35-58.

ging. De sterke verspreiding die de kartuizerorde in de veertiende en vijftiende eeuw kende onder invloed van weldoeners die een duidelijke voorliefde hadden voor de kartuizers, moet in het licht van de laatmiddeleeuwse observantiebeweging worden gezien. De invloed van de kartuizers was op verschillende manieren zichtbaar binnen het kloosterwezen. Elementen van de kartuizerorde werden overgenomen door nieuwe congregaties zoals de congregatie van Windesheim die onder andere de visitatie van de kartuizers overnam. Ook de inclusie van de kloosters van de reguliere kanunniken van Augustinus naar het voorbeeld van de kartuizers moet hier worden genoemd. Kwakkel toonde in zijn proefschrift aan dat er binnen de hervormde kloosters een sterke receptie van de geschriften van de kartuizers plaatsvond.<sup>71</sup> Opmerkelijk is het grote aantal kartuizergeschriften in de catalogus van het buiten Brussel gelegen Rooklooster van de Moderne Devoten. Verder maakten verschillende kloosterlingen onder wie Hendrik van Alkemade en Jan Vos, de overstap naar de kartuizerorde.<sup>72</sup> Vanuit de kartuizerorde werd de observantiebeweging sterk gestimuleerd. De Roermondse kartuizer Dionysius van Rijkkel (1403-1471) adviseerde verschillende abten hoe zij een hervorming binnen hun klooster konden realiseren.

In de twaalfde eeuw waren het de cisterciënzers en de norbertijnen die in vergelijking met de benedictijnenkloosters sterk werden begunstigd door leken.<sup>73</sup> In de dertiende eeuw waren het de bedelorden in het algemeen en de franciscanen en dominicanen in het bijzonder, die in toenemende mate werden begunstigd.<sup>74</sup> In de late Middeleeuwen waren het de kartuizers, de Moderne Devoten en de observanten onder de franciscanen, die vanwege hun strenge leefwijze zeer populair waren onder weldoeners. Opmerkelijk is dat de kloosterorden die zich in het begin langzaam verspreidden, er nu een groot aantal nieuwe kloosters bij kregen. In 1300 had de al in de elfde eeuw gestichte kartuizerorde nog maar

---

<sup>71</sup> Kwakkel, 2002, 146-150.

<sup>72</sup> Hendrik van Alkemade († 1419) en Jan Vos († 1462) maakten beide de overstap van de Duitse Orde naar de kartuizerorde. Hendrik van Alkemade was landcommandeur in de balije van Utrecht voordat hij rond 1369 zijn professie deed in het Arnhemse kartuizerklooster. Jan Vos was aanvankelijk naast hoofd van een onbekende commanderij, procurator in de balije van Utrecht. In de jaren dertig van de vijftiende eeuw ging hij dit ambt bekleeden in het Utrechtse kartuizerklooster.

<sup>73</sup> Bijsterveld, 2003, 22.

<sup>74</sup> De bedelorden, ook wel biddende orden genoemd, worden gevormd door de franciscanen, dominicanen, augustijnen en karmelieten. Soms worden eveneens de kruisbroeders hiertoe gerekend aangezien zij ook inkomsten trokken uit de bedelgang.

70 kloosters, in de veertiende en vijftiende eeuw steeg dit aantal uiteindelijk tot maar liefst 220 kartuizerkloosters die vooral in Engeland, de Nederlanden, en het Duitse Rijk werden gesticht. Aan het begin van de zestiende eeuw was de concentratie aan kartuizerkloosters in de Nederlanden, op de streek rondom het moederklooster na, de hoogste van heel Europa.<sup>75</sup>

De verspreiding van de kartuizers vond plaats in twee opeenvolgende stichtingsgolven, waarvan de eerste vanuit het hertogdom Brabant het graafschap Holland bereikte. ‘so heb ic begonnen ende ghefundeert ene kerke, huus ende ordene om bruedere der sartroysen tallen daghen ende eewelijc te wonen ende te bliven om den heilighen dienst ons heeren te doen ende te celebreren also ende in der manieren als brueders van selker oorden in den dienst ons heeren Jhesu Christi sculdich siin te doen ende te celebreren’.<sup>76</sup> Deze opdracht gaf Willem van Duivenvoorde (1311-1353), heer van Oosterhout, in 1336 bij de stichting van het Geertruidenbergse kartuizerklooster mee aan de toekomstige kloosterlingen die met behulp van zijn schenkingen een kluzenaarsbestaan konden gaan leiden.<sup>77</sup> Het Hollandse Huis, zoals het kartuizerklooster vanwege zijn ligging in het graafschap Holland werd genoemd, was hiermee het eerste Hollandse kartuizerklooster. De tweede stichtingsgolf bereikte het hertogdom Gelre vanuit het Rijnland. In 1342 stichtte hertog Reinald II van Gelre (c. 1295-1343) met zijn echtgenote Eleonora van Engeland (1318-1355), buiten Arnhem een tweede kartuizerklooster.<sup>78</sup> De hertog zou het kartuizerklooster naar aanleiding van de Slag bij Hasselt in 1328 hebben gesticht als zoenoffer voor de omgekomen Luikenaars. Het klooster, Monnikhuizen genaamd, nam met de komst van de dynastie van de hertogen uit het Gulikse huis de functie van vorstelijk mausoleum over van de cisterciënzerinnenabdij Gravendal. In 1376 stichtten de lokale edelman Werner van Swalmen (1342-1380), zijn echtgenote Bertha van Geilenkirchen en zijn broer Robinus, kanunnik van Sint Servaas te Maastricht, een kartuizerklooster binnen de stadsmuren van Roermond.<sup>79</sup> On-

---

<sup>75</sup> Sanders, 1990, 18.

<sup>76</sup> Scholtens, 1940, 123-127: dit is een passage uit de stichtingsakte van het Geertruidenbergse kartuizerklooster.

<sup>77</sup> Sanders, 1990, 21-26.

<sup>78</sup> Gerard Nijsten, *Het hof van Gelre. Cultuur ten tijde van de hertogen uit het Gulikse en Egmondse huis (1371-1473)*, Kampen 1992 (diss. Nijmegen); Gerard Nijsten, *In the shadow of Burgundy: the court of Guelders in the late Middle Ages*, Cambridge 2004; Aart Noordzij, *Gelre: dynastie, land en identiteit in de late middeleeuwen*, Hilversum 2009 (diss. Leiden).

<sup>79</sup> Pansters, 2009.

ze-Lieve-Vrouw van Bethlehem, zoals het klooster werd genoemd, werd op het terrein van de eerder door Werner van Swalmen gestichte Bethlehemkapel en het bijbehorende gasthuis gebouwd, waarmee de bedevaartkapel en het gasthuis binnen het kloostercomplex kwamen te liggen. In 1391 werd door Zweder van Gaasbeek († 1400), heer van Abcoude, Putten en Strijen, een kartuizerklooster buiten Utrecht gesticht.<sup>80</sup> Het klooster, Nieuwlicht genaamd, fungeerde als laatste rustplaats van de stichterfamilie. In 1393 verrees buiten Amsterdam een tweede kartuizerklooster in het graafschap Holland.<sup>81</sup> Sint Andries ter Zaliger Haven, zoals het klooster werd genoemd, kwam tot stand door middel van een samenwerking tussen de Hollandse graaf Albrecht van Beieren (1358-1404), de Amsterdamse schout Dirk Simonsz en de twee Amsterdamse priesters Dirk Sloyer en Dirk Klaas Godevaartsz.

In de veertiende eeuw werden dus vijf kartuizerkloosters gesticht in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre, in de daaropvolgende eeuw kwamen nog eens drie kartuizerkloosters tot stand. In 1433 werd buiten het op het eiland Schouwen gelegen Zierikzee een kartuizerklooster gesticht.<sup>82</sup> Jan Lievensz († 1436) stelde voor de bouw van Sionsberg, zoals het kartuizerklooster werd genoemd, een stuk grond ter beschikking, twee jaar later riep de Bourgondische hertog Philips de Goede (1396-1467) zich uit tot beschermheer van het klooster. In 1470 werd het buiten Delft gelegen kartuizerklooster Sint Bartholomeusdal in Jeruzalem gesticht door ridder Frank van Borselen (c. 1400-1470), graaf van Oostervant, heer van onder meer Sint Maartensdijk en laatste echtgenoot van de Hollandse gravin Jacoba van Beieren (1401-1436).<sup>83</sup> Tenslotte was in 1485 door middel van een systeem van opeenvolgende celstichtingen het laatste kartuizerklooster, Zonneberg genaamd, buiten Kampen tot stand gekomen.<sup>84</sup> Op basis van twee testamenten is wel verondersteld dat buiten het in Friesland gelegen Workum ook een kartuizerklooster moet hebben gestaan.<sup>85</sup> In 1520 be-

---

<sup>80</sup> Gruijs, 1975, 209-211.

<sup>81</sup> De Melker, 2002, 101-109.

<sup>82</sup> Gruijs, 1975, 214-215.

<sup>83</sup> Rothfus, 1975.

<sup>84</sup> Van Dijk, 1995, 100-101.

<sup>85</sup> M.P. van Buijtenen, 'Kloosters onder Workum. Grauwe Zusters en Karthuizers', *De Vrije Fries*, 36 (1941) 131-148: 1520: 'Item aldat oer jyld deerer dan blyfft dat salmen alle jeeren aen en lest rogghe of twae den eermen der tho katusers foer dye porte vm Gods wylle gaed deelen also lang dat jyld dueret'; J. Jansen, 'Wie der al as net in kleaster yn it Warkumer Fjild ("Workumer Veld")?' in: N.R. Arhammar e.a. (red.), *Miscellanea Frisica: in*



gunstigde Jarich Haringzoen, naast enkele religieuze instellingen in Worum en omgeving, de armen voor de poort van de kartuizers en in 1535 bepaalde Epo Lyauckema dat zijn grondgebied aan het Amsterdamse kartuizerklooster zou toevallen totdat in Friesland een kartuizerklooster zou worden gesticht.<sup>86</sup> Uit het testament van Epo Lyauckema blijkt daarentegen duidelijk dat er in 1535 nog geen kartuizerklooster in Friesland aanwezig was en in het memorieboek van het Amsterdamse kartuizerklooster wordt Jarich Haringzoen in 1521 en 1522 genoemd als begunstiger van het klooster. Hoewel Jarich Haringzoen in zijn testament dus over de Amsterdamse kartuizers sprak, blijft het mogelijk dat rond 1535 plannen hebben bestaan om een kartuizerklooster in Friesland te stichten.

De kartuizerorde was onderverdeeld in visitatiegebieden. Het generaal kapittel van de kartuizers stelde voor elk gebied twee visitatoren aan die om de twee jaar alle kloosters in hun visitatiegebied bezochten. De kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre behoorden vanaf 1474 tot de *Provincia Teutoniae*, van deze groep bleef alleen het kartuizerklooster van Roermond tot de al in 1400 opgerichte *Provincia Rbeni* behoren.<sup>87</sup> Tijdens het Westerse Schisma (1378-1417) was Europa verdeeld in twee gehoor-

---

*nije bondel Fryske stúdzjes*, Assen 1984, 387-395; Bessem, 1997, 544: 16 april 1535: 'Epo Lyauckema, wonend op het huis Liauckema bij Sexbierum, maakt zijn testament, waarin hij onder meer bepaalt dat als al zijn erfgenamen afstand doen van het vorndel of fideïcommis van Liauckema, dit toe zal vallen aan het Karthuizerklooster bij Amsterdam, totdat er in Friesland een kartuizerklooster gesticht zal worden, en dat als erfgenamen of legatarissen de bepalingen van dit testament niet nakomen hun erfdeel of legaat zal vervallen aan het Karthuizerklooster.'

<sup>86</sup> Bas de Melker, 'Het liber benefactorum van het Kartuizerklooster bij Amsterdam' (Gemeentearchief Amsterdam): f.79r, 18 oktober 1521: 'Item ex parte domini Jarici in Frisia iiii lb. xiii s. iiii d., computatum fuit in proventibus' en 18 oktober 1522: 'Item ex parte domini Jarici in Frisia iiii lb. xiii s. iiii d.'

<sup>87</sup> Gruijs, 1975, 162-163: de in 1440 opgerichte *Provincia Picardiae remotioris*, na 1474 *Provincia Teutoniae* genoemd, bevatte de kartuizerkloosters van Edingen (1314), Brugge (1318), Antwerpen (1323), Diest (1328), Gent (1328), Geraardsbergen (1329), Geertruidenberg (1336), Arnhem (1342), Brugge (monialen) (1348), Luik (1357), Utrecht (1392), Amsterdam (1392) en Zierikzee (1434). Later werden hieraan de kartuizerkloosters van Brussel (1455), Den Bosch (1466), Delft (1470), Kampen (1485) en Leuven (1491) toegevoegd. De in 1400 opgerichte *Provincia Rbeni* bevatte vanaf 1440 de kartuizerkloosters van Mainz (1320), Koblenz (1331), Trier (1331), Keulen (1334), Straatsburg (1335), Freiburg (1346), Roermond (1376), Nordlingen (1384) en Wesel (1417). Later werd hieraan het kartuizerklooster van Gulik (1478) toegevoegd.

## 1 KARTUIZERS

zaamheidsgebieden, waarvan Rome en Avignon de centra vormden.<sup>88</sup> Hoewel deze gebieden nogal eens wisselden van samenstelling kan globaal worden gesteld dat het Duitse Rijk voor de in Rome zetelende paus Urbanus VI (1318-1389) had gekozen. Als gevolg van het Westerse Schisma was in 1380 ook een scheuring binnen de kartuizerorde ontstaan die tot 1410 zou duren.<sup>89</sup> De kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre sloten zich eveneens aan bij de paus in Rome en stonden daarmee onder leiding van het generaal kapittel dat sinds 1391 in het kartuizerklooster van Seitz zetelde. Deze kartuizerkloosters vielen, op het Roermondse kartuizerklooster na, onder het (aarts)bisdom Utrecht.<sup>90</sup> In 1508 werden de kartuizerkloosters door paus Julius II buiten de bisschoppelijke jurisdictie gesteld, waarmee de kloosters direct onder pauselijk gezag kwamen te staan.<sup>91</sup> In de tweede helft van de zestiende eeuw werden de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre door de beeldenstormers geplunderd en vanwege hun Spaansgezindheid verwoest in opdracht van Willem van Oranje (1533-1584).<sup>92</sup> Uiteindelijk werden zeven van de acht kartuizerkloosters tussen 1572 en 1580 officieel opgeheven en kon alleen het kartuizerklooster van Roermond dankzij de Spaanse overheersing van het Overkwartier blijven bestaan. In 1783 werd daarentegen ook dit kartuizerklooster in opdracht van de Habsburgse keizer Joseph II (1741-1790) gesloten. Deze vorst stond zeer kritisch tegenover het kloosterwezen in het algemeen en de contemplatieve kloosterorden, waarvan de kartuizerorde de belichaming was, in het bijzonder.

---

<sup>88</sup> Wim Blockmans en Peter Hoppenbrouwers, *Eeuwen des onderscheids. Een geschiedenis van middeleeuws Europa*, Amsterdam 2002, 425-428.

<sup>89</sup> Scholtens, 1932, 19-26.

<sup>90</sup> Het bisdom Utrecht werd in 695 opgericht en in 1559 verheven tot aartsbisdom. Al in 1580 werd het aartsbisdom Utrecht echter als gevolg van de Hervorming in de Noordelijke Nederlanden opgeheven.

<sup>91</sup> P. Scheltema, *Aemstel's oudheid of gedenkwaardigheden van Amsterdam*, deel 2, Amsterdam 1856, 19; J.A. Gribbin, *Aspects of Carthusian liturgical Practice in later medieval England* (Analecta Cartusiana 99) deel 33, Salzburg 1995.

<sup>92</sup> Gruijs, 1975, 240-241.

## 1.5 Organisatie

Om de strenge leefwijze van de kartuizers te handhaven was de organisatie van de kartuizers centralistisch van aard.<sup>93</sup> Deze bestuursvorm bestond uit drie instituties: het generaal kapittel, de visitatie en het ambt van de prior generaal. Het generaal kapittel werd gevormd door de priors van alle kartuizerkloosters en werd elke vierde zondag na Pasen gehouden in het moederklooster. Uit de priors werd volgens een systeem van getrapte verkiezingen het besluitvormend college (*definitorium*) gekozen dat de leiding had over het generaal kapittel. Om de twee jaar werden alle kartuizerkloosters gevisiteerd door de visitorator en de convisitorator (*visitatoris*) die per visitatiegebied werden aangesteld door het generaal kapittel. Op deze manier bestond een goede communicatie tussen de verschillende kartuizerkloosters en het generaal kapittel dat zetelde in het moederklooster. De prior van het moederklooster was voorzitter van het besluitvormend college tijdens het generaal kapittel en tevens prior generaal van de kartuizerorde, maar stond onder het gezag van het generaal kapittel. De kartuizers kenden geen abt. De leiding van een kartuizerklooster was in handen van de huisoverste (*prior*) die wekelijks een huiskapittel hield en verantwoordelijk was voor zowel de geestelijke vooruitgang als het materiële welzijn van het klooster.<sup>94</sup> Na overlijden of afzetting van de huisoverste viel de leiding van het kartuizerklooster tijdelijk in handen van de voorlopige overste (*rector*). De onderoverste (*vicaris*) hielp de huisoverste bij het bestuur van het klooster. Daarnaast was er de econoom (*procurator*) die verantwoordelijk was voor de tijdelijke zaken en tevens leiding gaf aan de lekenbroeders van het kartuizerklooster. De koster en bibliothecaris (*sacrista*) was verantwoordelijk voor het onderhoud van de kerk, de liturgische gewaden en de bibliotheek en hij luידde het goddelijk officie (*officium divinum*).

Binnen de kloostergemeenschap werd de belangrijkste groep gevormd door de monniken (*monachi chorales*) die de cellen in het monnikenkwartier (*domus superior*) bewoonden.<sup>95</sup> Hun contemplatieve leefwijze werd gedomineerd door de overweging van het leven van Jezus. Na een proefjaar (*probatio*) en een periode als novice tussen de andere monniken te hebben geleefd, deed men uiteindelijk professie (*professio*), waarbij de

---

<sup>93</sup> Van Dijk, 1995, 95-96.

<sup>94</sup> J. De Grauwe, *Prosopographia Cartusiana Belgica (1314-1796)* (Analecta Cartusiana 28) Salzburg 1976, 16-17; Sanders, 1990, 33-37.

<sup>95</sup> E.M. Thompson, *The Carthusian Order in England*, Londen 1930.

monnik trouw beloofde aan de plaatselijke gemeenschap (*stabilitas loci*) en zich verplichtte tot armoede, maagdelijkheid en gehoorzaamheid. Tijdens de professie was het doen van een schenking gebruikelijk. Wanneer een monnik van kartuizerklooster veranderde werd hij hospes in het volgende klooster en kon hij een tweede of zelfs derde professie afleggen. Zoals te zien op het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* bestond het witte habijt van de monniken uit een tuniek waarover een scapulier werd gedragen met een hoofdkap en dwarsbanden op heuphoogte. Als geestelijken hadden de monniken een kruinschering en werd hun baard geschoren. In navolging van Christus en de twaalf apostelen werd gestreefd naar een bezetting van een prior en twaalf monniken per kartuizerklooster. Na verloop van tijd werden ook kartuizerkloosters gebouwd die plaats boden aan een dubbel aantal van vierentwintig monniken.<sup>96</sup> Het moederklooster werd in 1324 verbouwd tot een dubbelklooster (*conventus duplex*) en in 1595 werd het aantal cellen nog eens verhoogd tot zesendertig.

Tijdens de opkomst van de gemeenschappen van kluisenaars in de elfde eeuw was het lekenbroederschap ingevoerd om van inkomsten verzekerd te zijn.<sup>97</sup> Binnen deze gemeenschappen werd handarbeid positief gewaardeerd.<sup>98</sup> In de kloostergemeenschap van de kartuizers was er de groep van conversen (*conversi*) die de vertrekken in het broederkwartier (*domus inferior*) bewoonden. Hun leefwijze was minder eenzaam dan die van de monniken en werd gedomineerd door handarbeid zodat de monniken van werk waren vrijgesteld en zich volledig toe konden leggen op de overweging van het leven van Jezus. Na een periode als novice in het klooster te hebben geleefd, deed men uiteindelijk professie, waarbij de minder strenge geloften werden afgelegd die de convers verbonden aan het klooster. Zoals te zien op het *Bartholomeusretabel* (afb. 1) bestond het witte habijt van de conversen uit een tuniek waarover een korte scapulier werd gedragen met een hoofdkap zonder dwarsbanden. In tegenstelling tot de monniken lieten de conversen hun baard en hoofdhaar groeien. Het aantal conversen mocht niet boven de zestien komen. Verder was er de kleine groep van reddieten (*redditi*) voor wie de leefwijze van een monnik of convers te veeleisend was. De *redditus clericus* volgde in verzachte vorm de leefwijze van een monnik. Hij droeg, afgezien van de dwarsbanden, dezelfde kleding en had dezelfde haardracht als een mon-

---

<sup>96</sup> Braunfels, 1972, 111.

<sup>97</sup> H. Leyser, *Hermits and the New Monasticism. A Study of Religious Communities in Western Europe, 1000-1150*, Londen 1984, 45-48.

<sup>98</sup> Leyser, 1984, 56-59.

nik. De *redditus laycus* volgde in verzachte vorm de leefwijze van een convers. Qua uiterlijk was hij alleen te onderscheiden van een convers door de afwezigheid van een baard. Deze laatste groep nam in aantal steeds verder af waardoor een nieuwe groep van donaten (*donati*) kon ontstaan die de rol van de *redditus laycus* overnam. Donaten waren alleen door een contract als wereldlijk geestelijke met de kartuizerorde verbonden en droegen een bruin habijt of wereldlijke kleding. Omdat het voor de kartuizers absoluut van belang was dat hun kloosters goed bleven functioneren, probeerden ze de groep van donaten via beloften aan hun kloosters te binden. Donaten hadden bijvoorbeeld het voorrecht begraven te worden op de begraafplaats van het kartuizerklooster en na hun dood werd er even intensief voor hun zielenheil gebeden als gebruikelijk was voor de conversen. Hier stond tegenover dat ze niet mochten trouwen en hun bezittingen aan het klooster af moesten staan. Tenslotte was er de groep van proveniers (*prebendarii*) die tegen betaling hun laatste levensjaren doorbrachten in een kartuizerklooster, waarmee ze zich tegelijkertijd van een laatste rustplaats verzekerden.<sup>99</sup>

## 1.6 Gebruiken

De dagindeling van de kartuizers wisselde per seizoen en was op zondagen en kerkelijke feestdagen anders dan op gewone dagen. Hier volgt de dagindeling van *La Grande Chartreuse*: om half twaalf in de avond stond de monnik op voor de metten van het klein officie en het stil gebed in de cel. Na het luiden van de klok om kwart over twaalf kwam hij met een lantaarn in zijn hand en de hoofdkap over zijn hoofd getrokken uit de cel om aan te sluiten in de rij monniken die door de grote pandgang naar de kerk liepen. In de kerk zong de monnik samen met de andere monniken de tot half drie durende metten en lauden van het groot officie. Bij terugkomst in de cel bad hij, voordat hij aan de tweede nachtrust begon, de lauden van het klein officie. Om zeven uur stond de monnik op voor de priem en het stil gebed. Om acht uur ging hij naar de kerk voor de mis en aansluitend hielden de tot priester gewijde monniken een privémiss voor een zijaltaar. Om tien uur bad de monnik de tertis in de cel waarna hij studeerde of handarbeid verrichtte. Om twaalf uur bad hij de sext en nuttigde hij de eerste maaltijd. Aansluitend was het tijd voor ontspanning. Om twee uur bad de monnik de noon waarna hij studeerde en

---

<sup>99</sup> Truus van Bueren, tent. cat. *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen*, Utrecht (Museum Catharijneconvent) 1999, 24-25.

## 1 KARTUIZERS

handarbeid verrichtte. Om vier uur bad hij de vespers van het klein officie en deed hij aan schriftlezing. Om vijf uur ging de monnik naar de kerk waar hij samen met de andere monniken de vespers van het groot officie zong. Om kwart voor zes nuttigde hij de tweede maaltijd. Om kwart over zes wijdde de monnik zich aan het stil gebed. Om kwart voor zeven bad hij de completen voordat hij aan de eerste nachtrust begon. Ter ontspanning van lichaam en geest maakten de kartuizers wekelijks een vier uur durende wandeling (*spaciamentum*) binnen de grenzen van het kloosterdomein.

De eenvoud van de kartuizers was zichtbaar in hun eetgewoonten. Van Pasen tot het feest van de kruisverheffing op 14 september, nuttigden de kartuizers op dinsdag, donderdag en zaterdag twee maaltijden bestaande uit vis, ongezouten brood, groente en wijn of bier in verdunde vorm aangevuld met kaas op donderdag.<sup>100</sup> Op maandag, woensdag en vrijdag, later alleen op vrijdag, vastten de kartuizers op water en brood eventueel aangevuld met zout. Van 14 september tot Pasen werden de grote monastieke vasten gehouden, waarbij de kartuizers dagelijks één maaltijd zonder eieren en kaas nuttigden. Alleen op zondagen, kerkelijke feestdagen en bij de begrafenis van een medebroeder aten de kartuizers samen in de refter, de overige dagen nuttigden de kartuizers hun maaltijd alleen in hun cel. De maaltijden werden door de lekenbroeders klaargemaakt en via een voedselluik naast de celdeur bezorgd. Omdat een toename van het aantal kerkelijke feestdagen een bedreiging vormde voor deze materiële armoede, bleef de liturgische kalender van de kartuizers één van de leegste binnen de Kerk.<sup>101</sup> De kartuizers onderhielden een stilzwijgen dat de ontvankelijkheid voor een innerlijke eenwording met God stimuleerde.<sup>102</sup> Uit praktische overwegingen was het stilzwijgen niet absoluut van karakter. De eenvoud van de kartuizers was daarnaast zichtbaar in hun grof geweven kleding, de onderkleding van geitenhaar werd direct op de huid gedragen. Op basis van zijn kleding was de prior niet van de andere monniken te onderscheiden. Ook in de manier van begraven, liggend op een plank, gehuld in een habijt met de hoofdkap over het hoofd getrokken, was de eenvoud van de kartuizers zichtbaar.

---

<sup>100</sup> Sanders, 1990, 39-40.

<sup>101</sup> L. Brinkhoff, W. de Wolf en A. Hollaardt, *Liturgisch woordenboek*, Roermond 1958-1968, 1234-1244, aldaar 1243-1244.

<sup>102</sup> H.J.J. Scholtens, *Een boek over karthuizers. In het licht gegeven door Mr. H.J.J. Scholtens. Verlucht met boutsneden van Joep Nicolas*, Roermond 1923, 14-16.

Vanaf het moment dat de dood was ingetreden tot aan de begrafenis werd door twee monniken onafgebroken gebeden voor de overledene.

### 1.7 Bouwtype van een kartuizerklooster

Het verlangen naar het terugtrekken in de “woestijn” is duidelijk zichtbaar in het bouwtype van een kartuizerklooster dat wezenlijk verschilde van het bestaande type van een benedictijnenklooster.<sup>103</sup> Tot het ontstaan van de kartuizers kende het Middeleeuwse kloosterwezen slechts één type klooster zoals dat bij de benedictijnen was ontstaan en later door de cisterciënzers verder werd ontwikkeld. Het bouwtype van een benedictijnenklooster was volledig gericht op het gemeenschapsleven naar de regel van Benedictus, terwijl dat van een kartuizerklooster het gemeenschapsleven verenigde met het kluizenaarsbestaan van de kartuizers. De kartuizers waren de eersten die erin slaagden deze twee leefwijzen te combineren in de vorm van een klooster. De semi-anachoretische laura, een hof waaromheen cellen lagen, vormde het voorbeeld voor het bouwtype van een kartuizerklooster. Om zowel de lekenbroeders als de monniken te huisvesten was het bouwtype van een kartuizerklooster onderverdeeld in een publiek, een semi-privaat en een privaat gedeelte; het broederkwartier waar zich de vertrekken van de lekenbroeders bevonden, het kleine pand waar de gemeenschappelijke vertrekken lagen en het monnikenkwartier of grote pand waar zich de cellen van de monniken bevonden. Het poortgebouw en het gasthuis lagen in het broederkwartier zodat de monniken als het ware werden afgeschermd van de buitenwereld door de lekenbroeders.

Het kartuizerklooster van Roermond (afb. 2) geeft een goed beeld van het bouwtype van een kartuizerklooster zoals dat in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre voorkwam in de late Middeleeuwen.<sup>104</sup> Het klooster werd volledig omsloten door een muur met aan de noordkant een poortgebouw dat toegang verleende tot het broederkwartier. In dit publieke gedeelte van het kartuizerklooster bevonden zich de bedrijfsgebouwen zoals stallen, bakkerij en

---

<sup>103</sup> Wolfgang Braunfels, *Abendlandische Klosterbaukunst*, Keulen 1969, 153-169; Braunfels, 1972, 112-124.

<sup>104</sup> Braunfels, 1972, 113-118; Birgit Dukers, ‘De bouwgeschiedenis van de Roermondse Kartuis’ in: Krijn Pansters (red.), tent. cat. *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuizers*, Roermond (voormalige kartuizerklooster ‘O.L. Vrouw van Bethlehem’) 2009, 102-121.

brouwerij en de keuken en vertrekken van de lekenbroeders. Afgeschermd door middel van een muur en toegankelijk via een apart poortgebouw bevonden zich hier eveneens een bedevaartkapel met vier altaren, een bijbehorend gasthuis (*hospitium*) voor pelgrims en het woonhuis van de stichter van het klooster. De centrale as van het kartuizerklooster werd gevormd door de kerk in het oosten, de kapittelzaal in het centrum en de refter in het westen. De kerk bestond uit een eenbeukige ruimte, een oksaal zorgde voor een onderverdeling in twee koren; het monnikenkor in het oosten en het broederkor in het westen. De monniken konden hun kor bereiken via een aparte toegang in de grote pandgang zodat ze afgeschermd de kerk konden betreden. Waarschijnlijk gaf de nog aanwezige traptoren aan de zuidkant van de kerk toegang tot het oksaal, (afb. 3) waarop mogelijk twee altaren stonden. Doorgaans stond in het kor van de monniken een altaar en stonden in het kor van de lekenbroeders twee altaren. Leken hadden soms toegang tot een galerij aan de westkant van de kerk. In Roermond hadden leken vermoedelijk alleen toegang tot de bedevaartkapel en het bijbehorende gasthuis. Waarschijnlijk bevond de kapittelzaal zich oorspronkelijk ten zuiden van het monnikenkor. Gedurende de uitbreiding van de kerk en de cellen omstreeks 1500 werd het oude broederkor in gebruik genomen als kapittelzaal, het oude monnikenkor werd in gebruik genomen als broederkor en het monnikenkor werd ondergebracht in de uitbouw van de kerk in oostelijke richting. Boven de nieuwe kapittelzaal bevond zich de bibliotheek die vanuit de kapittelzaal via een traptoren aan de noordkant was te bereiken. Ten westen van de nieuwe kapittelzaal lag het semi-private gedeelte of kleine pand (*claustrum minus*) waar zich de gemeenschappelijke vertrekken zoals de refter, de keuken van de monniken en de cellen van de prior en de procurator bevonden. Vermoedelijk was de refter net als de kerk intern opgedeeld in een monnikenrefter in het oosten en een broederrefter in het westen. Ten zuiden van het kleine pand lag het private gedeelte of grote pand (*claustrum maius*) met de twaalf cellen van de monniken. Op de grote pandhof bevond zich doorgaans de begraafplaats.

Net als het kartuizerklooster nam de cel (afb. 4) van de monnik een bijzondere plaats in binnen de bouwkunst van de Middeleeuwen.<sup>105</sup> De opgraving van de meest westelijke cel aan de zuidelijke grote pandgang van het kartuizerklooster van Roermond geeft een goed beeld van een cel zoals die in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en

---

<sup>105</sup> Braunfels, 1972, 114; Dukers, 2009.



## 1 KARTUIZERS

het hertogdom Gelre voorkwam in de late Middeleeuwen. De cel was een volledig door een muur omsloten huisje met een moestuin dat een oppervlakte had van ruim 56 vierkante meter. Langs de grote pandgang liep een lage wandelgang die de cel afschermdde van het geluid uit de grote pandgang. Boven deze gang bevonden zich drie vensters die de grote pandgang van licht voorzagen. De wandelgang liep door langs de oostelijke muur van de cel richting het zuiden waar zich een toilet bevond. De cel bestond uit drie vertrekken; een kleine voorkamer (*Ave Maria*), een groot woonvertrek en een kleine werkkamer waar zich een kelder bevond voor de opslag van voedsel. Een smalle trap tegen de grote pandgang leidde naar een ruime opslagzolder. Een luik naast de toegang tot de cel zorgde ervoor dat de lekenbroeders de maaltijd konden bezorgen zonder dat de monnik daardoor werd afgeleid. Om te voorkomen dat de monnik zijn cel moest verlaten werden hem alle benodigdheden verstrekt. In de leefregel van de kartuizers wordt de volledige inboedel van een cel beschreven.<sup>106</sup>

Van de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre is op enkele gebouwen van de kartuizerkloosters van Roermond en Utrecht na, niets overgebleven. Omdat het kartuizerklooster van Roermond (afb. 5) tot in de achttiende eeuw in functie bleef, is van dit kartuizerklooster dan ook verreweg het meeste bewaard gebleven.<sup>107</sup> In het middeleeuwse centrum van de stad staan nog steeds de voormalige kerk, kapittelzaal en refter van het kartuizerklooster die sporen van metselwerk uit de veertiende eeuw laten zien. Achter deze gebouwen bevindt zich de voormalige grote pandgang die eveneens sporen van metselwerk uit de veertiende eeuw toont. Om deze pandgang heen bevonden zich de cellen van de monniken, waarvan de funderingen tijdens verschillende opgravingen gedeeltelijk werden blootgelegd. Van het kartuizerklooster van Utrecht staat alleen nog het poortgebouw. Volgens bouwhistoricus De Vries moet het poortgebouw betrekkelijk snel na de stichting van het klooster in 1392 zijn gebouwd. Van Dijk beweerde dat van het kartuizerklooster van Kampen nog een cel is

---

<sup>106</sup> A. De Meyer en J.M. De Smet, 'Guigo's "Consuetudines" van de eerste kartuizers', *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, 13 (1951), 35-36.

<sup>107</sup> P. le Blanc, 'Het Laatste Oordeel te Roermond' in: P. le Blanc e.a., *Christelijke iconografie: opstellen over iconografische aspecten van het Nederlands kerkelijk kunstbezit*, Den Haag 1990, 27-38; Dukers, 2009; D.J. de Vries, 'Hemelse sferen: het stucplafond in de refter van de Roermondse kartuis', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 108 (2009) 149-160.

overgebleven.<sup>108</sup> Op basis van het metselwerk van de muren kwam De Vries tot de conclusie dat het om een voormalig woonhuis gaat dat niet in de late Middeleeuwen kan worden gedateerd. Het is echter niet uitgesloten dat onder het woonhuis nog funderingen van een cel aanwezig zijn. Op het terrein van de kartuizerkloosters van Geertruidenberg, Delft, Kampen, Utrecht en Amsterdam werden opgravingen gedaan.<sup>109</sup> De blootlegging van de funderingen van deze kartuizerkloosters maakt het mogelijk om een gedeeltelijke reconstructie te maken van de plattegrond en het aantal cellen.

## 1.8 Kunst in kartuizerkloosters

Hoewel de spiritualiteit van de kartuizers was gericht op de innerlijke wereld en voorwerpen met afleidende voorstellingen als ongewenst werden beschouwd, zijn toch verschillende kunstvoorwerpen uit de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre bewaard gebleven. Het gaat om voorstellingen die vanuit het perspectief van de sociale memoriecultuur dienen te worden benaderd en voorstellingen die vanuit het perspectief van de devotieele functionaliteit benaderd moeten worden. Memorievoorstellingen vormen een weerspiegeling van de leefwereld van de leken en vervulden een commemoratieve functie binnen de laatmiddeleeuwse dodengedachtenis. In het tweede hoofdstuk wordt ingegaan op hun functie in een kartuizerklooster. Het door Jacob Cornelisz van Oostsanen geschilderde *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen* laat een voorstelling zien van de geboorte van Jezus en is afkomstig uit het kartuizerklooster van Amsterdam. Op het paneel zijn verschillende generaties uit de familie Boelen met elkaar verenigd. Links zijn de kartuizers Hildebrand Dirksz Boelen en Jacob Dirksz Boelen in gebed neergeknield. De familie Boelen begunstigde het kartuizerklooster waar verschillende leden van deze familie

---

<sup>108</sup> Van Dijk, 1995, 105-107.

<sup>109</sup> J.H. van Mosselveld, 'Kartuizerklooster Geertruidenberg?', *Brabantia*, 13 (1964) 217-221; H.H. Vos, 'Archeologisch onderzoek naar het voormalig Kartuizerklooster buiten Delft' in: R. Rothfus, e.a. (red.), *De kartuizers en hun Delftse klooster. Een bundel studien, verschenen ter gelegenheid van het achtste lustrum van het Genootschap Delfia Batavorum*, Delft 1975, 17-35; Van Dijk, 1995, 107-109; R. van der Mark, 'Utrecht Marnixlaan' in: D. Kok, R. Kok en F. Vogelzang (red.), *Archeologische kroniek. Provincie Utrecht*, Utrecht 2000-2001, 174-179; W. Krook, 'Amsterdam Karthuizersplantsoen', *Holland. Archeologische Kroniek*, 33 (2001) 13-14; Jerzy Gawronski, 'Amsterdam Karthuizersstraat', *Holland. Archeologische Kroniek*, 34 (2002) 12-13.

waren ingetreden. Het paneel wordt samen met de door de Meester van het Gregoriusmismedaillon ontworpen *Memorieglazen van de Amsterdamse familie Boelen* (afb. 6-8) besproken in het tweede hoofdstuk. Het door de Meester van Frankfurt en de Meester van Delft geschilderde *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* laat een voorstelling zien van Anna-tedrieën en is afkomstig uit het kartuizerklooster van Delft. Op het drieluik zijn verschillende generaties uit de familie Van Beesd met elkaar verenigd. Op het linkerluik is de kartuizer Dirk Dirksz van Beesd in gebed neergeknield. De familie Van Beesd begunstigde het kartuizerklooster waar verschillende leden van deze familie waren ingetreden of werden begraven. Het drieluik wordt besproken in het tweede hoofdstuk. Het door een Utrechts meester geschilderde *Memoriestuk van de Utrechtse families Pauw en Zas* (afb. 9) laat een voorstelling zien van het laatste avondmaal en is afkomstig uit het Utrechtse kartuizerklooster Nieuwlicht.<sup>110</sup> Op het drieluik zijn verschillende generaties uit de families Pauw en Zas met elkaar verenigd. Op het linkerluik worden de Utrechtse kartuizers Pieter Zas en zijn twee neven, de broers Vincentius en Jacob Pauw, gepresenteerd door de heiligen Laurentius en Sebastiaan. Op het rechterluik wordt hun tante Digna Zas gepresenteerd door de heiligen Joris en Johannes de Evangelist. De families Pauw en Zas begunstigden het kartuizerklooster waar verschillende leden van deze families waren ingetreden of werden begraven. In 1521 werd het drieluik boven het altaar geplaatst waarvoor Ghijsbert Pauw, de vader van Vincentius en Jacob, dat jaar begraven werd. Een door Jan van Scorel geschilderd drieluik laat een voorstelling zien van de *Kruisiging* (afb. 10) en is afkomstig uit het kartuizerklooster van Utrecht.<sup>111</sup> Op het linkerluik zijn twee kartuizers in gebed neergeknield die tot op heden niet zijn geïdentificeerd. Een in Mechelen vervaardigd albasten retabel (afb. 11) laat een voorstelling zien van de *Transfiguratie* en is afkomstig uit het kartuizerklooster van Zierikzee.<sup>112</sup> Vermoedelijk functioneerde het retabel als een memoriestuk. Dergelijke

<sup>110</sup> Utrechts meester, *Laatste Avondmaal*, voor 1521, drieluik, middenpaneel 150 x 94 cm. luiken 150 x 39 cm. in 2007 bij Christie's geveild door de erven Goudstikker: Van Lutervelt, 1947, 107-122; Scholtens, 1952, 157-166; Daantje Meuwissen en Andrea van Leerdam, 'Een Jacob Cornelisz. van Oostsanen bij Christie's?', *Jacobsbode*, 6 (2007).

<sup>111</sup> Jan van Scorel, *Kruisiging*, 1527-1529, drieluik, middenpaneel 130 x 166 cm. luiken 130 x 48 cm. Utrecht, Museum Catharijneconvent.

<sup>112</sup> Mechelen, *Transfiguratie*, 1550-1600, retabel met een houten ombouw en de voorstelling en ornamenten in albast, 98 x 93 x 25 cm. Middelburg, Zeeuws Museum: W.T. Kloek, W. Halsema-Kubes en R.J. Baarsen, tent. cat. *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986.

albasten retabels bevonden zich namelijk vaak in een altaarkast met luiken, waarop de portretten van de stichters werden geschilderd.

Devotievoorstellingen vormen een weerspiegeling van de leefwereld van de kartuizers en stimuleerden de monniken in hun overweging van het leven van Jezus. In het derde hoofdstuk wordt ingegaan op hun functie in een kartuizerklooster. Een aan Jan van Eyck toegeschreven paneel (afb. 12) laat een voorstelling zien van een *Madonna met Kind* en is afkomstig uit het kartuizerklooster van Utrecht.<sup>113</sup> Links wordt de kartuizer Jan Vos gepresenteerd door de Heilige Barbara. Jan Vos was achtereenvolgens prior van het kartuizerklooster van Brugge en het kartuizerklooster van Utrecht. Op de door Petrus Christus geschilderde *Exeter-Madonna* (afb. 13) wordt Jan Vos opnieuw gepresenteerd door de Heilige Barbara.<sup>114</sup> Het paneeltje laat ook hier een voorstelling zien van een *Madonna met Kind* en is afkomstig uit het kartuizerklooster van Utrecht. Jan Vos zou het door Petrus Christus geschilderde paneeltje voor de Brugse kartuizers hebben laten schilderen ter vervanging van het door Jan van Eyck geschilderde paneel dat hij mee zou hebben genomen naar de Utrechtse kartuizers. Gezien het verschil in afmetingen ligt het echter meer voor de hand dat de panelen elk een andere functie vervulden in het kartuizerklooster van Utrecht. Het aan Jan van Eyck toegeschreven paneel functioneerde vermoedelijk als memorievoorstelling in de kerk van het klooster, terwijl het door Petrus Christus geschilderde paneeltje vermoedelijk functioneerde als devotievoorstelling in de cel van Jan Vos. Twee door Meester Arnt van Kalkar uit hout gesneden beweningsgroepen zijn afkomstig uit het kartuizerklooster van Roermond.<sup>115</sup> De beeldengroepen bevatten rechts een in gebed neergeknielde kartuizer. De beweningsgroepen worden omschreven als huisaltaartjes en zijn vermoedelijk afkomstig uit de cellen van de Roermondse kartuizers waar ze als

---

<sup>113</sup> Jan van Eyck, *Madonna met Kind*, 1441-1443, paneel 48 x 62 cm. New York, The Frick Collection: Scholtens, 1938, 49-62; Maximiliaan P.J. Martens, *Artistic Patronage in Bruges Institutions ca. 1440-1482*, Santa Barbara 1992 (diss. Santa Barbara).

<sup>114</sup> Petrus Christus, *Exeter-Madonna*, rond 1450, paneel 20 x 14 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie: Scholtens, 1938, 49-62; M.W. Ainsworth en M.P.J. Martens, *Petrus Christus. Renaissance master of Bruges*, New York 1994.

<sup>115</sup> Meester Arnt van Kalkar, *Bewening*, rond 1483, eikenhout 97 x 45 cm. Parijs, Musée de Cluny. Meester Arnt van Kalkar, *Bewening*, rond 1480, eikenhout 54 x 40 cm. Amsterdam, Rijksmuseum: J. Leeuwenberg en F. Gorissen, 'De Meester van het St. Jorisaltaar te Kalkar', *Oud Holland*, 73 (1958) 18-42; G. de Werd en G. Lemmens, 'Twee Nijmeegse schilders rond 1483? Kartuizer altaar, bakkersmissaal en de Meester van het Bartholomeusaltaar', *Numaga*, 17/18 (1970/1971) 114-129; Pansters, 2009, cat. 28.

altaartje hebben gefunctioneerd. De *Bewening* in Parijs (afb. 14) bevindt zich namelijk in een altaarkast die aan de onderkant een lade bevat, waarin de benodigdheden voor de mis werden bewaard. De *Bewening* in Amsterdam (afb. 15) bevond zich vermoedelijk in een soortgelijke altaarkast. Het door de Meester van het Brunswijkse diptiek geschilderde *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* laat een voorstelling zien van Anna-te-drieën en is afkomstig uit het kartuizerklooster van Geertruidenberg. Op het rechterpaneel is de kartuizer Hendrik van Haarlem in gebed neergeknield. Het tweeluik wordt besproken in het derde hoofdstuk. Een door een Haarlems meester geschilderd paneel (afb. 16) laat een voorstelling zien van de *Kruisiging* en is vermoedelijk afkomstig uit het kartuizerklooster van Amsterdam.<sup>116</sup> Rechts is een kartuizer in gebed neergeknield. Een door een Hollands meester geschilderd paneel (afb. 17) laat een voorstelling zien van *Anna-te-drieën* en is vermoedelijk afkomstig uit het kartuizerklooster van Amsterdam.<sup>117</sup> Rechts is mogelijk Jacobus Jacob Vennenzoon in gebed neergeknield. Op een door een Zuidnederlands meester geschilderd paneel (afb. 18) is de kartuizer Johannes Roberti in gebed voorgesteld.<sup>118</sup> Het paneel maakte oorspronkelijk deel uit van een tweeluik en is afkomstig uit het kartuizerklooster van Geertruidenberg. Het door de Meester van de Magdalenalegende geschilderde *Devotiestuk van Willem van Bibau* laat een voorstelling zien van een Maria met Kind en is afkomstig uit het kartuizerklooster van Geertruidenberg. Op het rechterpaneel is de kartuizer Willem van Bibau in gebed voorgesteld. Het tweeluik wordt besproken in het derde hoofdstuk.

## 1.9 Kunst in memorieboeken

Als gevolg van de beeldenstorm in 1566 is slechts een klein percentage van de oorspronkelijke kunstvoorwerpen bewaard gebleven. Om toch een beeld te krijgen van het geheel aan kunstvoorwerpen dat werd geschonken aan de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre is het dus noodzakelijk om gebruik te maken van andere bronnen. De bronnen die zich hiervoor bij

---

<sup>116</sup> Haarlems meester, *Kruisiging*, 15de eeuw, paneel 73 x 47 cm. San Francisco, M.H. De Young Memorial Museum.

<sup>117</sup> Hollands meester, *Anna-te-drieën*, rond 1500, Berlijn, privéverzameling.

<sup>118</sup> Zuidnederlands meester, *Devotiestuk van Johannes Roberti*, 1500-1510, tweeluik, elk paneel 55 x 42 cm. privéverzameling: Pansters, 2009, cat. 35; Hildo van Engen, 'A Carthusian Medieval Painting', *Carthusian Worlds. Contemporary Approaches to the Carthusians and their Heritage*, Roermond 19-20 juni 2009.

## 1 KARTUIZERS

uitstek lenen zijn memorieboeken. Memorieboeken zijn administratieve bronnen, waarvan het ontstaan direct samenhangt met de liturgische handelingen die werden verricht ten behoeve van de zorg voor het zielenheil van de begunstigers van een klooster.<sup>119</sup> Binnen de groep memorieboeken worden drie verschillende typen onderscheiden, te weten necrologia, weldoenerboeken en grafboeken. Over de inrichting geven vooral weldoenerboeken en grafboeken interessante informatie.

Een necrologium (*obituarium*) zoals dat bewaard is gebleven van het Utrechtse kartuizerklooster, vermeldt van dag tot dag de namen van de overleden kloosterbewoners, de namen van de gestorven leden van de kloosters die door middel van een gebedsbroederschap aan het klooster verbonden waren, de namen van de overleden stichters en begunstigers van het klooster en de namen van de belangrijkste gestorven weldoeners van de kloosterorde in het algemeen.<sup>120</sup> Een necrologium is in feite een kalender, waarin bij de kalenderdata, die worden gevormd door de heiligendagen en andere kerkelijke feestdagen, wordt vermeld voor welke overledenen de gemeenschap een jaargetijde moet houden. De necrologia vormen een tastbaar overblijfsel van de laatmiddeleeuwse memoriecultuur. Ze werden dagelijks tijdens de mis gebruikt om de begunstigers van het klooster te gedenken. Van de kartuizerkloosters van Geertruidenberg, Utrecht, Amsterdam en Arnhem stelde Scholtens later necrologieën samen op basis van de overlijdensberichten van de overleden kloosterlingen in de verordeningen van het generaal kapittel van de kartuizers.<sup>121</sup>

Een weldoenerboek (*liber benefactorum*) zoals dat bewaard is gebleven van het Amsterdamse en Utrechtse kartuizerklooster, vermeldt de namen van de stichters en begunstigers van het klooster en de schenkingen die zij deden aan land en rentegevende goederen en de schenkingen ten behoeve van de bouw en inrichting van de kloostergebouwen.<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> N. Huyghebaert, *Les documents nécrologiques* (Typologie des sources du moyen âge occidental 4) Turnhout 1972; R.C. van Caenegem en F.L. Ganshof, *Guide to the Sources of Medieval History*, Amsterdam, New York en Oxford 1978, 102-103.

<sup>120</sup> L. van Hasselt, 'Het necrologium van het Karthuizer-klooster Nieuwlicht of Bloemendaal buiten Utrecht', *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap te Utrecht*, 9 (1886) 126-392.

<sup>121</sup> Scholtens, 1942; Scholtens, 1952; Scholtens, 1953; Scholtens, 1953.

<sup>122</sup> De Melker, 'Het liber benefactorum'; C.A. van Kalveen, *Inventarissen van de archieven van kapittels en kloosters onder bestuur van de Staten van Utrecht. Kapittel van Ter Horst bij Rhenen 1357-1762, Kapittel van Montfoort 1370-1818, Kartuizerklooster Nieuwlicht bij Utrecht 1346-1811, St. Agnietenklooster te Rhenen 1369-1771, St. Maria Magdalenaklooster te Wijk bij Duur-*

Daarnaast bevat een weldoenerboek de professietestamenten van de ingetreden kloosterlingen, waarin de schenkingen worden vermeld die zij en hun familieleden deden ter gelegenheid van hun professie. Weldoenerboeken geven dan ook een vrij volledig beeld van de begunstiging van een klooster. Slechts een klein deel van de begunstiging wordt gevormd door schenkingen van kunstvoorwerpen. In het weldoenerboek van het Amsterdamse kartuizerklooster gaat het om een percentage van rond de zeven procent. Hoewel uit dit kartuizerklooster geen liturgische voorwerpen bewaard zijn gebleven, weten we op basis van de vermeldingen van dergelijke schenkingen in het weldoenerboek van het Amsterdamse kartuizerklooster dat zulke kunstvoorwerpen wel aan dit klooster werden geschonken. In de eerste twee decennia na de stichting in 1393, vinden we negen vermeldingen van schenkingen van liturgische voorwerpen.<sup>123</sup>

Een grafboek (*liber sepulorum*) zoals dat bewaard is gebleven van het Utrechtse kartuizerklooster, vermeldt de namen van de kloosterlingen en de leken die binnen de kloostermuren begraven werden.<sup>124</sup> Grafboeken laten iets zien van de begrafenispraktijk in een bepaalde regio. In het grafboek van het Utrechtse kartuizerklooster worden naast de namen van de binnen de kloostermuren begraven leken ook de locaties van hun graven vermeld. Op deze manier is het dus mogelijk om de destijds aanwezige graven van leken in kaart te brengen en inzicht te krijgen in de voorkeur van leken voor bepaalde locaties binnen het klooster. Het grafboek van het Utrechtse kartuizerklooster Nieuwlicht geeft ons een beeld van een klooster waar zich in de pandgangen tientallen graven van leken bevonden, waarvan maar liefst zesentwintig met bijbehorende memoriestukken.<sup>125</sup> In de vorige paragraaf zagen we verschillende voorbeelden

---

*stede 1406-1799, Klooster Mariënborg te Soest 1445-1791* (Toegangen van Het Utrechts Archief 6) Utrecht 2004; B.J.L. de Geer van Jutphaas, 'Begiftigers en bezittingen van het Carthuiser convent bij Utrecht', *Kronijk van het Historisch Genootschap gevestigd te Utrecht*, 13 (1857) 129-148.

<sup>123</sup> De Melker, 'Het liber benefactorum', 9, 170, 172, 195, 197, 206, 211, 252, 464.

<sup>124</sup> Van Hasselt, 1886, 126-392.

<sup>125</sup> Van Hasselt, 1886, 245-256.

## 1 KARTUIZERS

van dergelijke memorievoorstellingen. Hoewel het grafboek vrijwel geen informatie geeft over de aard van de voorstellingen op deze memoriestukken geeft het wel een goed beeld van de mate waarin kunst aanwezig was in het semi-private en het private gedeelte van de laatmiddeleeuwse kartuizerkloosters.



## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

*Op basis van de leefregel en de verordeningen van het generaal kapittel weten we dat de kartuizers in de late Middeleeuwen bezorgd waren over het toenemend aantal voorwerpen met afleidende voorstellingen in hun kloosters. In de memorieboeken lezen we dat zich zowel in het semi-private gedeelte als in het private gedeelte van de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre door leken geschonken memorievoorstellungen bevonden. De spiritualiteit van de kartuizers was gericht op de innerlijke wereld en daarom waren volgens hun leefregel kunstvoorwerpen die van kostbare materialen zijn gemaakt, ongewenst in hun kloosters. Deze paradox vormt het centrale probleem van dit hoofdstuk. Het door Jacob Cornelisz van Oostsanen geschilderde Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen en het door de Meester van Frankfurt en de Meester van Delft geschilderde Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd vervulden een commemoratieve functie binnen de laatmiddeleeuwse dodengedachtenis. Vanuit het perspectief van de sociale memoriecultuur wordt onderzocht of deze voorstellingen door de kartuizers daadwerkelijk als afleidend werden ervaren.*

### 2.1 Stand van het onderzoek

Over de middeleeuwse memoriecultuur publiceerde Bijsterveld in 1996 een historiografisch overzicht onder de titel *Middeleeuwse vrome schenkingen als instrument van sociale integratie en politieke machtsvorming. Een historiografisch overzicht*.<sup>126</sup> Over de middeleeuwse memoriecultuur in Engeland publiceerde Rosenthal in 1972 een boek onder de titel *The Purchase of Paradise. Gift Giving and the Aristocracy*.<sup>127</sup> Binnen het onderzoek naar de middeleeuwse memoriecultuur zijn twee verschillende scholen te onderscheiden. De onderzoekers van de Franse school hebben een cruciale bijdrage geleverd aan de ontwikkeling van de mentaliteitsgeschiedenis in het algemeen. Over de middeleeuwse memoriecultuur in Frankrijk publiceerde Chiffolleau in 1980 een boek onder de titel *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du moyen age (vers*

---

<sup>126</sup> Arnoud-Jan Bijsterveld, 'Middeleeuwse vrome schenkingen als instrument van sociale integratie en politieke machtsvorming. Een historiografisch overzicht', *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 109 (1996) 443-464.

<sup>127</sup> Joel Rosenthal, *The Purchase of Paradise. Gift Giving and the Aristocracy, 1307-1485*, Londen 1972.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

1320-vers 1480).<sup>128</sup> In 1981 volgde Le Goff met het boek *La Naissance du Purgatoire*.<sup>129</sup> De onderzoekers van de Duitse school hebben daarentegen gestalte gegeven aan het totale complex van aspecten betreffende de religieuze dodengedachtenis. Over de middeleeuwse memoriecultuur in Duitsland publiceerde Oexle in 1983 een artikel onder de titel *Die Gegenwart der Toten*.<sup>130</sup> Over de middeleeuwse memoriecultuur in Italië publiceerde Cohn in 1992 een boek onder de titel *The Cult of Remembrance and the Black Death. Six Renaissance Cities in Central Italy*.<sup>131</sup>

Over de middeleeuwse memoriecultuur in de Nederlanden publiceerde Van Tongerloo in 1982 het artikel *De glazen van de Cisterciënserkloosterkerk te IJsselstein en hun schenkers*.<sup>132</sup> Als casus geeft de kloosterkerk van de cisterciënzers te IJsselstein een goed beeld van de betekenis van glasschenken in de Nederlanden. Onder vorsten was het een vaste gewoonte om een memorieglas te schenken aan een nieuwe of verbouwde kerk in hun vorstendom. Meestal had de begunstigde voor de reeks aan te brengen glazen een beeldprogramma opgesteld, waaruit de begunstiger een onderwerp kon kiezen. Wanneer de schenker geen voorkeur had, bepaalde de ontvanger welke voorstelling aan de beurt was om geplaatst te worden. Ook kwam het voor dat de begunstiger zelf een onderwerp in gedachten had. De glazen werden geplaatst volgens een hiërarchisch systeem, waarbij de voornaamste schenker ook de voornaamste plaats kreeg. De plaatsing van de glazen zegt dus veel over de sociale status van de weldoeners en hun onderlinge relaties. In het noorden van de Nederlanden waren vooral de leden uit de familie Van Egmond de belangrijke glasschenkers, maar Frank van Borselen was de mecenas bij uitstek en leek in zijn schenkingsdrang de Bourgondische vorst Philips de Goede te willen overtreffen. In 1991 publiceerde De Moor een artikel onder de titel *Schenkers van glasramen aan de abdij Leeuwenhorst bij Noordwijk(erbout) in de zestiende eeuw*.<sup>133</sup> De Moor toonde aan dat de kloosteroverste, de abdis van Leeuwenhorst, een belangrijke initiator was voor glasschenken.

---

<sup>128</sup> J. Chiffolleau, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du moyen âge (vers 1320-vers 1480)*, Rome 1980.

<sup>129</sup> Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Parijs 1981.

<sup>130</sup> Otto Gerhard Oexle, 'Die Gegenwart der Toten' in: H. Braet en W. Verbeke (red.), *Death in the Middle Ages*, Leuven 1983, 19-77.

<sup>131</sup> S.K. Cohn, *The Cult of Remembrance and the Black Death. Six Renaissance Cities in Central Italy*, Baltimore en Londen 1992.

<sup>132</sup> Louise van Tongerloo, 'De glazen van de Cisterciënserkloosterkerk te IJsselstein en hun schenkers', *Jaarboek Oud-Utrecht*, Utrecht 1982, 18-41.

<sup>133</sup> De Moor, 1991.

Het generaal kapittel van de cisterciënzers, waartoe de abdij behoorde, bepaalde dat glazen van transparant glas en zonder afbeeldingen moesten worden gemaakt. In de late Middeleeuwen zien we een toenemende discrepantie ontstaan tussen de leefregel van de cisterciënzers en de sociale praktijk binnen de kloosters zoals dat ook bij de kartuizers het geval was in de Nederlanden. Damen publiceerde verschillende artikelen over glasmaken van vorsten.<sup>134</sup>

## 2.2 Laatmiddeleeuwse memoriecultuur

Een belangrijk deel van de kunst in de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre werd door leken geschonken en vervulde een commemoratieve functie binnen de laatmiddeleeuwse dodengedachtenis.<sup>135</sup> In navolging van Mauss wordt begunstiging in de antropologie aangeduid met de term *gift exchange*.<sup>136</sup> Begunstiging is een sociaal mechanisme dat een uitwisseling van geschenken inhoudt, om een verbintenis tussen personen of groepen tot stand te brengen, in stand te houden of te herstellen. Hoewel begunstiging uiterlijk de vorm aanneemt van een vrijwillige uitwisseling, is eigenlijk sprake van een verplichting. Een essentieel onderdeel van begunstiging is de wederkerigheid van het geschenk. Een geschenk brengt een relatie tot stand omdat het de begunstigde verplicht tot het doen van een tegenprestatie. Begunstiging impliceert dus de verplichting tot zowel het

---

<sup>134</sup> Mario Damen, 'Memorie en mecenaat. Glas-in-lood als vorstelijk geschenk, 1425-1530', *Spiegel Historiae*, 40 (2005) 440-445; Mario Damen, 'Vorstelijke vensters. Glasraamschenken als instrument van devotie, memorie en representatie (1419-1519)', *Jaarboek voor middeleeuwse geschiedenis*, 8 (2005) 140-200; Mario Damen, 'Heraldiek en politiek. Bourgondische glazen in de Oude kerk van Amsterdam', *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam*, 92 (2005) 3-16; Mario Damen, 'De schenkers van Scheut. Het glasmecenaat van een kartuizerklooster, 1450-1530', *Millennium*, 23 (2009) 78-111.

<sup>135</sup> Van Bueren, 1999, 12-15.

<sup>136</sup> Marcel Mauss, 'Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques (1923-1924)' in: C. Levi-Strauss (red.), *Sociologie et anthropologie*, Parijs 1950, 143-279; Bijsterveld, 1996, aldaar 444; Mario Damen, 'Corrupt of hoofs gedrag? Geschenken en het politieke netwerk van een laatmiddeleeuwse Hollandse stad', *Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis*, 2 (2005) 68-94; Mario Damen, 'Giving by pouring. The function of gifts of wine in the city of Leiden (14th-16th centuries)' in: J. van Leeuwen (red.), *Symbolic Communication in the Late Medieval Town*, Leuven 2006, 83-100; Mario Damen, 'Gift exchange at the court of Charles the Bold' in: M. Boone en M. Howell (red.), *In but not of the market: movable goods in late medieval and early modern urban society*, Brussel 2007, 81-99; Mario Damen, 'Princely entries and gift-exchange in the Low Countries, 14th-16th centuries', *Journal of medieval history*, 33 (2007) 233-249.

schenken als het ontvangen van schenkingen. Dit mechanisme kan alleen bestaan omdat het voor de begunstiger en de begunstigde iets oplevert. Bij het type begunstiging dat in dit hoofdstuk centraal staat, nemen de geschenken de vorm aan van memoriestukken en bestaan de tegenprestaties uit memoriemissen en gebedsdiensten. Begunstiging wordt door De Melker wel aangeduid met de term instrumentele devotie.<sup>137</sup> Deze vorm van devotie is gericht op het vergroten van de kans op de redding van de ziel door het begunstigen of stichten van religieuze instellingen. De Melker benadert het fenomeen begunstiging vanuit een economische visie. Hij spreekt van een religieuze markt met middelen ter redding van de ziel als spirituele handelswaar. Op deze zielenheilsmarkt bepaalden de stadsbevolking de vraag en de religieuze instellingen het aanbod. Als op een klassieke economische markt beïnvloedden vraag en aanbod elkaar. Volgens dit model kan de mate van populariteit van een religieuze instelling dus niet geïsoleerd worden bestudeerd.

Begunstiging van kartuizerkloosters kon zich op verschillende manieren manifesteren. Voor de bouw van de kloosters werd geld geschonken.<sup>138</sup> Deze schenkingen werden vaak *cum corpore* gedaan en weerspiegelen de wens van de schenker begraven te worden in het klooster. Het gebed van de kartuizers werd in de late Middeleeuwen als bijzonder heilzaam beschouwd. Om verzekerd te zijn van hun gebed stichtten vorsten daarom kartuizerkloosters die als mausoleum voor de stichterfamilie fungeerden. De vorstenhuizen van Gelre (Monnikhuizen 1342), Bourgondië (Champmol 1385), Kleef (Wesel 1417) en Gulik-Berg (Gulik 1478) hadden elk een kartuizerklooster dat als vorstelijk mausoleum fungeerde.<sup>139</sup> Als tegenprestatie werd van de kartuizers verwacht dat ze eeuwig memoriemissen en gebedsdiensten hielden voor het zielenheil van de leden van het vorstenhuis.

Het Arnhemse kartuizerklooster Monnikhuizen nam in 1371 met de komst van de hertogen uit het Gulikse huis de functie van vorstelijk

---

<sup>137</sup> De Melker, 2002, 5-7; Bas de Melker, 'Burgers en devotie 1340-1520' in: Marijke Carasso-Kok, *Geschiedenis van Amsterdam: een stad uit het niets tot 1578*, Amsterdam 2004, 251-311.

<sup>138</sup> David Postles, 'Small gifts, but big rewards: the symbolism of some gifts to the religious', *Journal of Medieval History*, 27 (2001) 23-42.

<sup>139</sup> Over Monnikhuizen: Nijsten, 1992; Nijsten, 2004; Noordzij, 2009. Over Champmol: Sherry C.M. Lindquist, 'Accounting for the Status of Artists at the Chartreuse de Champmol', *Gesta*, 41 (2002), 15-28; Sherry C.M. Lindquist, *Agency, visibility and society at the Chartreuse de Champmol*, Ashgate 2008.

mausoleum over van de cisterciënzerinnenabdij Gravendal.<sup>140</sup> Hertog Willem I van Gelre-Gulik (1363-1402), zijn echtgenote Catharina van Beieren-Holland (1358-1400) en zijn broer en latere hertog Reinald IV van Gelre-Gulik (c. 1365-1423) lieten zich als vertegenwoordigers van het Gulikse vorstenhuis bijzetten in het nieuwe huisklooster Monnikhuizen. Catharina van Beieren-Holland kreeg in 1401 een *tricennarium* wat inhield dat in de eerste maand na haar overlijden een memoriemis in de kerk van de Arnhemse kartuizers werd gehouden, aangevuld met dertig missen, waarvan de eerste in de kerk en de overige in de cellen van de Arnhemse kartuizers.<sup>141</sup> Willem I van Gelre-Gulik kreeg in 1402 eveneens een *tricennarium*.<sup>142</sup> Reinald IV van Gelre-Gulik kreeg in 1424 een *tricennarium* in alle kloosters van de kartuizerorde.<sup>143</sup>

Het nieuwe Egmondse huis met Arnold van Egmond (1410-1473) als vertegenwoordiger, behield Monnikhuizen als vorstelijk mausoleum. De enige zoon van Arnold stierf kort na zijn geboorte in 1434, waarna hij in Monnikhuizen werd bijgezet. Arnold van Egmond en zijn opvolgers werden als gevolg van de verslechterende politieke omstandigheden in het kwartier van Arnhem, ergens anders in het hertogdom bijgezet. Het bijzonder hoge bedrag van 1.000 Rijnse guldens dat Arnold per testament aan de Arnhemse kartuizers schonk voor de uitbreiding van hun kerk, lijkt er echter op te wijzen dat de hertog eigenlijk in Monnikhuizen bijgezet wilde worden. Arnold van Egmond had tijdens zijn leven een cel in Monnikhuizen, waarin hij zich regelmatig terugtrok voor gebed en meditatie.<sup>144</sup> Zijn volledig naar monastiek gebruik geordende gebedenboek laat een duidelijke invloed zien van de kartuizerliturgie.<sup>145</sup> De bewaard gebleven testamentaire bepalingen van Arnold bevatten schenkingen aan opvallend veel kartuizerkloosters; het moederklooster van de orde, de kartuizerkloosters van Arnhem, Roermond, Wesel en

---

<sup>140</sup> Nijsten, 1992, 204-206.

<sup>141</sup> Hogg, 1982-2001, deel 3, 1401: 'Illustris domina Catharina Ducissa Gelriae, habens tricennarium.'

<sup>142</sup> Hogg, 1982-2001, deel 3, 1402: 'Illustrissimus princeps, Dominus Wilhelmus Dux Gelriae, habens tricennarium.'

<sup>143</sup> Hogg, 1982-2001, deel 24, 1424: 'Illustris princeps dominus reynaldus dux ghelric pro quo fiat unum tricennarium defunctorum per totum Ordinem.'

<sup>144</sup> Nijsten, 1992, 162-166.

<sup>145</sup> Rob Dückers en Ruud Priem, tent. cat. *The Hours of Catherine of Cleves. Devotion, Demons and Daily Life in the Fifteenth Century*, Nijmegen (Museum Het Valkhof) 2009, cat. 38: Meester van Zweder van Culemborg en Meesters van Otto van Moerdrecht, *Brevier van Arnold van Egmond*, rond 1440, vellum 242 x 168 mm. New York, Morgan Library and Museum.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

Utrecht en het Brugse kartuizerinnenklooster.<sup>146</sup> De Arnhemse kartuizers kregen onder andere een roodzilveren tabbaard en wambuis van fluweel, waarvan ze een kazuifel moesten laten maken.<sup>147</sup> Ze kregen 10 Rijnse guldens om een kruis en het wapenschild van de hertog op de kazuifel te laten borduren. Verder kregen ze 1.000 Rijnse guldens die geheel moesten worden besteed aan de uitbreiding van de kerk. De Roermondse kartuizers kregen ook een roodzilveren tabbaard van fluweel, waarvan ze een kazuifel met daarop het wapenschild van Arnold moesten laten maken.<sup>148</sup> Deze kazuifel werd door de prior gedragen wanneer in de avond na het overlijden van de hertog een vigilie werd gehouden en in de daaropvolgende morgen een requiem werd gezongen. Alle priesters hielden een zielmis op de sterfdag of in de eerste weken na het overlijden van de hertog. De gehele kloostergemeenschap bad voor de ziel van Arnold omdat hij de kartuizerorde liefhad. Ook het moederklooster van de orde en het Brugse kartuizerinnenklooster moesten in hun memorieboeken vermelden dat voor de hertog gebeden moest worden omdat hij de kartuizerorde liefhad. Verder wilde Arnold dat de kartuizers de feestdag van Hiëronymus gepast vierden, waarin de bijzondere verering van de hertog voor deze kluizenaarsheilige tot uitdrukking komt. In 1473 kreeg de hertog een *monachatus* in alle kloosters van de kartuizerorde wat inhield dat er zes memoriemissen werden gelezen door alle priesters van de kartuizerorde.<sup>149</sup>

Catharina van Kleef werd bijgezet in het door haar ouders gestichte kartuizerklooster van Wesel. Al in 1461 kreeg Catharina van Kleef

---

<sup>146</sup> Nijsten, 1992, 176-178 en 419-420.

<sup>147</sup> Nijsten, 1992, 419: 'Tot Monichusen den roeden silveren flueelschen tabbert vanden selven doick daer tot Camp die houke af is. Daer aff solen eyn casule doin maken mit myns heren wapen verwapent ende dair toe vanden selven doick eyn wamboys daertoe 10 R. gulden totten cruce opten casulen ende myns heren wapen mit te maken. Item noch den selven dusent R. gulden dairmen die kirck tot Monichusen voert mit maken sal ende anders nergent aen leggen en sal dan an die kirck.'

<sup>148</sup> Nijsten, 1992, 419-420: 'Item den carthuseren tot Ruremonde den gemyngden flueelschen tabbert flueel in flueel dair aff solen sy eyn casule doin maken cum armis domini ducis. Dair voir solen (sy) als myn lieve here vervaren wert des avents vigilie doin ende des mergens Requiem (sin)gen ende die prior sal die misse doin ende eyn igelic priester sal (zi)elmiss doin of he kan of bynnen den irsten weken ende bidden voir mynen lieven here (...) he die oerden lieff heeft gehadt.'

<sup>149</sup> Hogg, 1982-2001, deel 6, 1473: 'Illustrissimus princeps et dominus, Dominus Arnoldus Dux Gelrie, magnus fautor Ordinis et multa bona fecit Ordini, qui habet per totum Ordinem plenum cum psalteriis monachatum, cuius obitus dies scribatur in calendariis conventualibus domorum Ordinis, sub xxiii Februarii.'

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

een *tricennarium* en een *monachus* in alle kloosters van de kartuizerorde.<sup>150</sup> Ook Karel van Egmond (1467-1538) wilde in de zestiende eeuw nog worden bijgezet in Monnikhuizen, naar de wens van de inwoners van Arnhem werd hij daarentegen in de Arnhemse Eusebiuskerk bijgezet.<sup>151</sup>

In navolging van de Gelderse vorsten stichtten hoge edelen als Zweder van Abcoude (†1400), heer van Gaasbeek, Putten en Strijen (Nieuwlicht 1392), kartuizerkloosters die als laatste rustplaats van de stichterfamilie fungeerden.<sup>152</sup> Stichtingen van kartuizerkloosters kwamen daarnaast tot stand volgens een systeem van opeenvolgende celstichtingen van de stedelijke elite. De stichting van het Kampense kartuizerklooster Zonneberg was in 1485 tot stand gekomen door een reeks kluisfondaties van de Kampense elite.<sup>153</sup> Ook in andere kartuizerkloosters in de Nederlanden werden cellen gesticht met als gevolg dat het ideale aantal van twaalf cellen na verloop van tijd kon uitgroeien tot een aantal van vierentwintig cellen, waarmee een dubbelklooster was ontstaan. Als tegenprestatie legde de in de cel wonende kartuizer zich speciaal toe op het gebed voor het zielenheil van de stichter. Naast de toegang tot de cel of in de grote pandgang werd vaak een stenen wapenschild of een gebrandschilderd glas met het familiewapen aangebracht om de herinnering aan de stichter van de cel levend te houden.<sup>154</sup> Ook de Engelse kartuizerkloosters kwamen vaak tot stand volgens een systeem van opeenvolgende celstichtingen.<sup>155</sup> Naast de celdeuren van het Engelse kartuizerklooster Mount Grace zijn nog steeds de stenen wapenschilden (afb. 19) van de stichters van de cellen zichtbaar. Mogelijk werden in vensters, zoals we die in Roermond aantreffen boven de lage wandelgang voor de cel, gebrandschilderde glazen met het familiewapen van de stichter aangebracht. Het stichtingsgedrag van de adel werd dus op een kleinere schaal geïmiteerd door de stedelijke elite.

---

<sup>150</sup> Hogg, 1982-2001, deel 5, 1461: 'Quia anno preterito fuit denunciatus obitus Nobilis domine Katherine de Clivis que cum tricennario habebat anniversarium perpetuum per totum Ordinem associandum cum primo anniversario currente post diem obitus eius, ipsum tamen anniversarium fuit omissum, Ideo nunc denunciatur ut scribatur in calendariis conventualibus domorum Ordinis sub die ii Septembris.'

<sup>151</sup> Nijsten, 1992, 207.

<sup>152</sup> Van Hasselt, 1886, 8-15.

<sup>153</sup> Van Dijk, 1995, 100-101.

<sup>154</sup> Scholtens, 1940, 39-40.

<sup>155</sup> Devaux, 1998.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

Behalve geldschenkingen voor de bouw van de kartuizerkloosters in de Nederlanden werden ook schenkingen gedaan voor de mis.<sup>156</sup> Stichtingen van altaren en schenkingen van altaarstukken, liturgische voorwerpen, boeken en gewaden, was, olie, hosties en wijn weerspiegelen de wens van de schenker aanwezig te zijn bij de eucharistie. In 1430 schonk Albert Lutgensz een stuk land aan het Amsterdamse kartuizerklooster Sint Andries ter Zaliger Haven, waarvan de opbrengst voor de helft aan hosties en wijn uitgegeven moest worden.<sup>157</sup> Op de altaren in de kartuizerkloosters werden vicariën en memoriemissen gesticht die de wens van de stichter weerspiegelen deel te mogen uitmaken, genoemd te mogen worden in de liturgie. De gebedsgedachtenis van de overledenen werd in de late Middeleeuwen uitgevoerd in de vorm van verschillende soorten gebedsdiensten. De zogenoemde vier memoriemissen werden respectievelijk op de dag van de begrafenis, op de zevende dag na de begrafenis, op de dertigste dag na de begrafenis en een jaar na de begrafenis gehouden, waarmee de doodstijd, het symbolisch tijdsbestek, waarbinnen men dacht dat de overgang van de ziel naar het dodenrijk plaatsvond, werd gecompleteerd.<sup>158</sup> Meestal betaalden rijke begunstigers daarnaast voor een jaarlijkse memoriemis tot vier jaar en soms tot zeven jaar na de begrafenis.

Binnen de gebedsdiensten onderscheiden we de repetitieve missen en de cumulatieve missen.<sup>159</sup> De repetitieve missen werden steeds gehouden op de sterfdag of de dag van de begrafenis. Deze missen waren vooral voorspraakmiddelen voor de lange termijn en werden dan ook geacht effect te hebben op het Laatste Oordeel. Van deze missen die al in de tiende eeuw in benedictijnenkloosters werden gehouden, waren de kloostermemories zeer geliefd vanwege de deelname van de gehele kloostergemeenschap aan de gebedsdiensten. De repetitieve missen werden in drie samenstellingen besteld, waarbij de prijs onderling verschilde. De kostbare vicarie was een zielmis die eeuwig twee, drie of meerdere

---

<sup>156</sup> Postles, 2001, 23-42.

<sup>157</sup> Bessem, 1997, 260-261, 8 juni 1430: 'jaerlix comen sal die een helft gheven den armen voer hoer poert in aelmoysse ende die ander helfte sullen si an hostien ende wijn legghen den ghemene broderen misse mede te doen totter ere Goeds in horen cloestere.'

<sup>158</sup> Hans Mol, 'Friezen en het hiernamaals. Zieleheilsbeschikkingen ten gunste van kerken, kloosters en armen in testamenten uit Friesland tot 1580' in: Hans Mol (red.), *Zorgen voor zekerheid. Studies over Friese testamenten in de vijftiende en zestiende eeuw*, Leeuwarden 1994, 175-214, aldaar 189-199.

<sup>159</sup> Chiffolleau, 1980.



keren per week werd gehouden door een speciaal daarvoor aangestelde vicaris. De minder kostbare misfundatie was een wekelijkse *privémis* die werd gehouden door een priester in loondienst. De misfundatie, die soms werd ondergebracht in een al bestaande vicarie, werd wel aangeboden in de vorm van een stille mis, maar ook in de vorm van een gezongen requiemmis, waaraan alle aan de kerk verbonden geestelijken deelnamen. Deze geliefde requiemmis ging gepaard met de *vigilie*, een gebedsdienst die de avond ervoor door dezelfde geestelijken werd gehouden.

De cumulatieve missen werden binnen korte tijd na het overlijden in de eigen kerk en de omliggende parochiekerken en kloosters gehouden. De typisch laatmiddeleeuwse cumulatieve missen bestonden uit tientallen, honderden en soms zelfs duizenden missen die na het overlijden op bestelling werden gehouden. De toenemende populariteit van deze missen stond in direct verband met de verspreiding van de idee van het vagevuur als louteringstijd met een beperkte duur. Onder de cumulatieve missen vallen bijvoorbeeld de Gregoriaanse missen die uit een traditionele reeks van dertig missen bestond die binnen een maand na het overlijden gehouden moest worden.<sup>160</sup> De Gregoriaanse missen werden in de veertiende eeuw gebruikelijk en stegen in de vijftiende eeuw verder in populariteit.

Hoewel de kartuizers aanvankelijk geen gebedsdiensten voor leken wilden houden, ontwikkelde zich na verloop van tijd een drietal typen gebedsdiensten.<sup>161</sup> Een *anniversarium* of jaargetijde bestond uit een jaarlijkse memoriemis op de sterfdag van de leek. Een *monachatus* bestond uit het lezen van zes memoriemissen door alle priesters van het kartuizerklooster en een *monachatus per totum ordinem* bestond uit het lezen van zes memoriemissen door alle priesters van de kartuizerorde.<sup>162</sup> Een *tricennarium* of dertigste was vergelijkbaar met de Gregoriaanse missen en bestond uit een memoriemis in het koor en dertig missen, waarvan de eerste in het koor werd gehouden en de rest in de cellen van de kartuizers. Een *anniversarium* wordt omschreven als een repetitieve mis, terwijl een *monachatus* en een *tricennarium* daarentegen onder de cumulatieve missen

---

<sup>160</sup> Fred van Kan, 'Opdat zij verlost mogen worden. De zorg voor het zielenheil in middeleeuws Amersfoort', *Flebite*, 3 (2002) 36-65, aldaar 38.

<sup>161</sup> Boutrais, 1984, 245-247; Sanders, 1990, 75-77; Gribbin, 1995, 33; Villalobos Hennessy, 2002, 336, noot 158.

<sup>162</sup> Sanders, 1990, 71, noot 28.

vallen. De Gelderse vorsten werden via dergelijke gebedsdiensten herdacht binnen de kartuizerorde.

### 2.3 Functie van memorievoorstellingen

Binnen de laatmiddeleeuwse samenleving vervulden kloosters dus in de eerste plaats een gebedsfunctie.<sup>163</sup> Men geloofde dat kloosterlingen door middel van missen en gebeden invloed uit konden oefenen op de duur van het verblijf van de zielen in het vagevuur. Voor schenkingen aan kloosters verwachtten schenkers dan ook tegenprestaties van de kloosterlingen in de vorm van memoriemissen en gebedsdiensten. Ook wilden schenkers graag in kloosters begraven worden. De kloosters met de meest gunstige gebedsreputatie ontvingen de meeste schenkingen. De mate waarin de leefregel door de kloosterlingen werd nageleefd, was bepalend voor de geloofwaardigheid en daarmee voor de gebedsreputatie van een kloostergemeenschap. Binnen deze memoriecultuur stond de nagedachtenis van de doden centraal. Men probeerde zich op verschillende manieren een voorstelling van de doden te vormen. Het wezenlijke element van de dodengedachtenis bestond uit het opschrijven van de namen in memorieboeken en het noemen van de namen tijdens de memoriemissen die voor het zielenheil van de doden werden gehouden. Met het noemen van de naam werd de dode als persoon opgeroepen, waarmee de dode onder de levenden aanwezig was.<sup>164</sup> De memoriecultuur beperkte zich echter niet tot de liturgische *memoria*, maar was een allesomvattend sociaal fenomeen, waarbinnen religieuze, politieke, juridische en economische motieven bepalend waren voor de handelingen die de levenden en de doden met elkaar verbonden.<sup>165</sup> Binnen de samenleving behielden de doden zowel een sociale als een juridische status. Naast het noemen van de naam vormde het voorstellen van de dode een wezenlijk element van de laatmiddeleeuwse memoriecultuur. Voorstellingen verbonden het verleden van de doden met het heden van de levenden.<sup>166</sup> Een voorstelling van de dode vormde een materiële vertegen-

---

<sup>163</sup> Mol, 1994, 189-199; Bijsterveld, 1996, 443-464.

<sup>164</sup> Thomas Lentès, 'Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts' in: Klaus Krüger en Alessandro Nova, *Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 21-46.

<sup>165</sup> Mauss, 1950, 143-279.

<sup>166</sup> Lentès, 2000, 22-24.

woordiging van de voorgestelde dode. Een voorstelling van de dode werd beschouwd als een plaats waar de dode tegenwoordig is. Voorstellingen die een uitdrukking zijn van de *memoria* worden in navolging van de Duitse historicus Oexle wel aangeduid met de term *Memorialbild*.<sup>167</sup> Het is dus de functie en niet de beelddrager die een voorstelling maakt tot een memoriestuk. Memorievoorstellingen komen voor als schilderijen, maar bijvoorbeeld ook als gebrandschilderd glas en als muurschilderingen. Essentieel is de interactie tussen de voorstelling en de beschouwer. Memorievoorstellingen moesten zichtbaar zijn voor een publiek dat werd opgeroepen te bidden voor het zielenheil van de dode.

In zijn artikel *Memoria und Memorialbild* onderscheidde Oexle drie verschillende typen memorievoorstellingen.<sup>168</sup> Net als de term “memorievoorstelling” dienen dergelijke onderverdelingen om de complexiteit van de historische werkelijkheid begrijpelijk te maken voor de onderzoeker, maar voor de laatmiddeleeuwse mens bestonden deze onderverdelingen uiteraard niet. Het eerste type wordt gevormd door de opvolgingsreeksen van kerkelijke en monastieke waardigheidsbekleders zoals bisschoppen en abten.<sup>169</sup> De oorsprong van dergelijke beeldreeksen ligt in de lijsten van bisschoppen en abten zoals die voorkomen in memorieboeken. Opvolgingsreeksen werden aangebracht in kerken en kloosters en vervulden een functie binnen de liturgische *memoria*. Bovendien droegen ze bij aan de legitimatie van het ambt dat de voorgestelde personen met elkaar deelden. Een voorbeeld van een opvolgingsreeks is de portretreeks van de landcommandeurs van de Duitse Orde (afb. 20) afkomstig uit de refter van de Balijs van Utrecht.<sup>170</sup> De opvolgingsreeks wordt

---

<sup>167</sup> Otto Gerhard Oexle, ‘Memoria und Memorialbild’ in: Karl Schmid en Joachim Wolzsch (red.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, München 1984, 384-440. Over memorievoorstellingen uit de Zuidelijke Nederlanden: A. Rooch, *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Essen 1988. Over memorievoorstellingen uit de Noordelijke Nederlanden: Truus van Bueren, ‘Zorg voor het hier en het hiernaams. De functie van memorietafels in het (aarts)bisdom Utrecht in de middeleeuwen’, *De Nederlandsche Leeuw*, 115 (1998) 153-1991; Van Bueren, 1999; Truus van Bueren en Andrea van Leerdam, *Care for the Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages*, Turnhout 2005.

<sup>168</sup> Oexle, 1984, 384-440; Van Bueren, 1999, 66-88: Truus van Bueren onderscheidt vijf verschillende typen memorievoorstellingen: epitafen, familiestukken, broederschap- en gildenstukken, opvolgingsreeksen en stichtings- en schenkingsstukken.

<sup>169</sup> Oexle, 1984, 407-412.

<sup>170</sup> Verschillende meesters, *Portretreeks van de landcommandeurs van de Duitse Orde, Balijs van Utrecht*, eerste reeks geschilderd in de jaren 1578 en 1579, daarna tot op heden bijge-

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

geopend met een voorstelling van de Gekruisigde. Aan de voet van het kruis zijn achtereenvolgens de hoogmeester, de Duitsmeester en alle landcommandeurs van de Balijs van Utrecht in gebed neergeknield. De reeks werd in de jaren 1578 en 1579 geschilderd.

Het tweede type wordt gevormd door de stamreeksen, waarop de stamhouders van adellijke geslachten zijn voorgesteld.<sup>171</sup> De stamreeks is geworteld in de genealogie. Stamreeksen werden in huiskloosters, grafkerken en grafkapellen van geslachten aangebracht. Binnen de laatmiddeleeuwse memoriecultuur werd de stamreeks vaak aangewend om dynastieke aanspraken tot uitdrukking te brengen. Een stamreeks vormde een verbeelding van de bloedverwantschap tussen de dode en de levende stamhouders van een bepaald geslacht. Een voorbeeld van een stamreeks is de portretreeks van de Hollandse graven (afb. 21) afkomstig uit de pandgang van het Haarlemse karmelietenklooster.<sup>172</sup> De stamreeks wordt geopend door een heraut met een banderol, waarop het graafschap Holland aan de beschouwer wordt gepresenteerd. Dan volgen de Hollandse graven die ten voeten uit zijn voorgesteld. De portretreeks wordt afgesloten met een voorstelling van de Dood. De stamreeks werd tussen 1486 en 1491 geschilderd om de aanspraken van het geslacht Brederode op de graventron tot uitdrukking te brengen. In 1493 schonk Maximiliaan van Oostenrijk (1459-1519) de Haarlemse karmelieten geld voor de portretreeks. Na de totstandkoming leverde de reeks dus bovendien een bijdrage aan de legitimatie van Maximiliaans positie als vorst.

Het derde type wordt gevormd door de familiestukken die nauw verbonden zijn met de stamreeksen.<sup>173</sup> Ook hier wordt de bloedverwantschap tussen de dode en de levende familieleden verbeeld. Familiestukken namen vanaf de veertiende eeuw sterk toe in aantal. Niet alleen de

---

houden, 18 panelen met 77 portretten, Utrecht, Duitse Huis: Daantje Meuwissen en Truus van Bueren, “So lange memorie van menschen kan gedencken”. Het ontstaan en de functie van de portretreeks met de landcommandeurs van de Balijs van Utrecht’, *Virtus*, 5 (1998) 59-73; Daantje Meuwissen, ‘Faithful to Tradition. The Function of the Portrait Series of the Land Commanders of the Teutonic Order, Utrecht Bailiwick’ in: J.A. Mol en K. Militzer (red.), *The Military Orders and the Reformation: Choices, State Building, and the Weight of Tradition*, Hilversum 2006, 237-268.

<sup>171</sup> Oexle, 1984, 412-418.

<sup>172</sup> Onbekend meester, *Portretreeks van de Hollandse graven, 1486-1491*, 19 panelen, Haarlem, stadhuis: Truus van Bueren, *Tot lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen*, Hilversum 1993 (diss. Amsterdam) cat. F15; Wim van Anrooij (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997.

<sup>173</sup> Oexle, 1984, 418-426.

adel, maar ook de stedelijke elite liet zich nu voorstellen op familiestukken. Een voorbeeld van een familiestuk is de *Darmstadt Madonna* (afb. 22) die tussen 1525 en 1529 door Hans Holbein de Jonge werd geschilderd.<sup>174</sup> Links is de koopman Jakob Meyer zum Hasen (1482-1530/31) in gebed neergeknield aan de voeten van Maria. Rechts is zijn eerste echtgenote Magdalena Baer († 1511) in profiel weergegeven. Voor de overleden vrouw is zijn tweede echtgenote Dorothea Kannengiesser (c. 1490-1549?) in gebed neergeknield. Anna (geboren 1513), het meisje dat op de voorgrond in gebed is voorgesteld, is een dochter uit het tweede huwelijk van Jakob Meyer. De twee jongens links op de voorgrond worden tegenwoordig vereenzelvigd met Jacobus, de naamheilige van Jakob Meyer, en Johannes de Doper. Behalve echtparen en gezinnen, worden op familiestukken ook verschillende generaties van een familie met elkaar verenigd. De *Darmstadt Madonna* is waarschijnlijk afkomstig uit de privékapel van de familie Meyer. Zoals we op het schilderij zien, worden de overleden familieleden op familiestukken als levenden tussen de levende familieleden geplaatst. Meestal zijn de overledenen aan de hand van hun lichaamslengte en de aard van hun kleding te onderscheiden van de levenden.<sup>175</sup> Soms worden ze met een kruisje boven het hoofd of in de handen voorgesteld. Op de *Darmstadt Madonna* is de overleden echtgenote in tegenstelling tot de anderen in profiel weergegeven. De aanwezigheid van de overleden familieleden is een uitdrukking van hun status binnen de laatmiddeleeuwse samenleving. Ook de kleding van de voorgestelde familieleden vormt een directe weerspiegeling van hun sociale status. Magdalena Baer en Dorothea Kannengiesser zijn aan de hand van de hoofdkap en de doek om hun kin en schouders herkenbaar als gehuwde burgervrouwen. Anna is daarentegen weergegeven als een verloofd meisje met het haar opgestoken onder een met anjers en rozemarijn versierde band.

---

<sup>174</sup> Hans Holbein de Jonge, *Darmstadt Madonna*, rond 1525-1526 en 1528-1529, paneel (van boven afgerond) 147 x 102 cm. Hessische Hausstiftung, in bruikleen aan het Schlossmuseum, Darmstadt: Jochen Sander, 'De 'Darmstadt Madonna'. Over de ontstaansgeschiedenis van Holbeins Madonna voor Jakob Meyer zum Hasen' in: tent. cat. *Hans Holbein de Jonge 1497/98-1543. Portrettschilder van de Renaissance*, Den Haag (Mauritshuis) 2003, 37-45.

<sup>175</sup> Van Bueren, 1999, 92-93.

## 2.4 Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen

Het door Jacob Cornelisz van Oostsanen (c. 1472-1533) geschilderde *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen* (afb. I) staat in dit hoofdstuk centraal omdat het in al zijn weelde en rijkdom aan details bij uitstek illustreert hoe de leefwereld van de leken in de kerk van een kartuizerklooster kon zijn vertegenwoordigd.<sup>176</sup> De uit Oostzaan afkomstige paneelschilder Jacob Cornelisz was werkzaam in Amsterdam en maakte naast schilderijen en houtsneden bovendien gewelfschilderingen en ontwerpen voor gebrandschilderd glas.<sup>177</sup> De zwierige, bijna feërieke stijl van zijn werk onthult de invloed van de Antwerpse maniëristen. Het schilderij met de Amsterdamse koopmansfamilie Boelen is van een onmiskenbaar hoge kwaliteit. Alsof het een miniatuur op groot formaat is heeft de schilder de voorstelling zowel in de ondertekening als in de verflagen met de allergrootste precisie uitgewerkt.<sup>178</sup> De memorievoorstelling is afkomstig uit het buiten Amsterdam gelegen kartuizerklooster Sint Andries ter Zaliger Haven. Dit klooster werd in 1393 gesticht door middel van een samenwerking tussen de Hollandse graaf Albrecht van Beieren (1358-1404), het generaal kapittel van de kartuizers, het Amsterdamse stadsbestuur en twee Amsterdamse priesters.<sup>179</sup> Op basis van een vermelding in het memorieboek van het kartuizerklooster kan het schilderij in verband worden gebracht met de familie Boelen: ‘1512. Item Margareta Theodrici Bolenz donavit nobis tabulam depictam cum ymagine Domini Salvatoris in Betleem pro qua exposuit quinquaginta florenos de

---

<sup>176</sup> Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen*, 1512, paneel 128 x 177 cm. Napels, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte: J. Six, ‘Nog eens: Cornelis Buys, Jan van Hout en Jacob Cornelisz.’, *Oud Holland*, 43 (1926) 135-146; G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, deel 3, Den Haag 1939, 107-111; Arnoldus Noach, ‘Jacob Cornelisz van Oostsanen en het Geslacht Boelens’, *Historia: maandschrift voor geschiedenis en kunstgeschiedenis*, 6 (1940) 226-232; Scholtens, 1958; James Snyder, *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York 1985, 448-450; Micha Leeftang en Daantje Meuwissen (red.), tent. cat. *Ondertekend. Onderzoek naar de schilderijen van Jacob Cornelisz van Oostsanen*, Groningen (Harmoniecomplex) en Oostzaan (Grote Kerk) 2003.

<sup>177</sup> Friso Lammertse en Jeroen Giltaij, tent. cat. *Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 2008, 200.

<sup>178</sup> Daantje Meuwissen, ‘De ware Jacob? Onderzoek naar de ondertekening in de schilderijen van Jacob Cornelisz van Oostsanen’ in: Leeftang en Meuwissen, 2003, 23-28, aldaar 26-27.

<sup>179</sup> De Melker, 2002, 101-109; Bas de Melker, ‘De samenstelling en geschiedenis van het gebouwencomplex van het kartuizerklooster bij Amsterdam’, onuitgegeven.

pondere'.<sup>180</sup> In 1512 schonk Margriet Dirksdr Boelen het klooster dus een paneel beschilderd met een voorstelling van de Verlosser in Bethlehem ter waarde van vijftig gulden. Op het schilderij van Jacob Cornelisz van Oostsanen zien we inderdaad een voorstelling van de geboorte en op de architraaf op de achtergrond is de inscriptie 'anno 1512 facta' aangebracht. Achter de apostel Andreas zijn twee kartuizers in gebed neergeknield en rechts zien we bovendien de heilige Margaretha als naamheilige van de schenkster van het schilderij. In Chicago bevindt zich een variant (afb. 23) van de compositie, waarop links een kartuizer in gebed is neergeknield.<sup>181</sup>

In de late Middeleeuwen was het bestuur van de havenstad Amsterdam in handen van verschillende koopmansfamilies zoals de familie Boelen.<sup>182</sup> Deze families waren vaak rijk geworden van de handel in de opbrengsten van de agrarische activiteiten die ze op hun grondbezit rondom Amsterdam hadden ontwikkeld. Dirk Boelsz Boelen († 1459), de *pater familias* van de maagschap Boelen, was daarentegen rijk geworden in de lakenhandel. Door middel van huwelijkspolitiek waren de koopmansfamilies vanaf de veertiende eeuw steeds sterker met elkaar verbonden geraakt. De stedelijke elite werd door een steeds kleiner wordend aantal families gevormd, waarmee geleidelijk een oligarchie was ontstaan.<sup>183</sup> In de vijftiende eeuw was bovendien de medezeggenschap van de Hollandse graaf en de Amsterdamse burgerij opgeheven met als gevolg dat de politieke macht nu volledig in handen was van de burgemeester van de stad. De eerste twee decennia van de zestiende eeuw vormden een periode, waarin de politieke macht voor het eerst in handen was van een volledig gesloten bestuurselite. De koopman Andries Boelsz Boelen (1455-1519) bekleedde tussen 1496 en 1517 maar liefst vijftien keer het burgemeestersambt en was daarmee de machtigste man van Amsterdam. Andries was dankzij zijn schoonfamilie burgemeester van Amsterdam

---

<sup>180</sup> De Melker, 'Het liber benefactorum', 976.

<sup>181</sup> Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Geboorte*, rond 1515, paneel 99 x 77 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago, George F. Harding Collection.

<sup>182</sup> M. Carasso-Kok, *Geschiedenis van Amsterdam: een stad uit het niets tot 1578*, Amsterdam 2004, 201-203; S.A.C. Dudok van Heel, *Van Amsterdamse burgers tot Europese aristocraten: hun geschiedenis en hun portretten: De Heijnen-maagschap 1400-1800*, Den Haag 2008.

<sup>183</sup> Johan Elias, *Geschiedenis van het Amsterdamsche Regentenpatriciaat*, Den Haag 1923, 1-18; S.A.C. Dudok van Heel, 'Oligarchieën in Amsterdam voor de alteratie van 1578' in: Michiel Jonker, Leo Noordegraaf en Michiel Wagenaar (red.), *Van stadskern tot stadsgevest. Stedebouwkundige geschiedenis van Amsterdam*, Amsterdam 1984, 35-61, aldaar 37.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

geworden.<sup>184</sup> Met het huwelijk tussen Andries en Marie Jansdr Beth († 1525) was de maagschap Boelen met de maagschap Beth verbonden geraakt. Jan Beth (1429-1497), de schoonvader van Andries, was tussen 1471 en 1496 al tien keer burgemeester van Amsterdam geweest. En Ruysch Jansz Beth († 1543/53), de zwager van Andries, zou tussen 1513 en 1535 twaalf keer het burgemeestersambt gaan bekleden. Het was dan ook een strategische zet van Klaas Woutersz den Otter om zijn kleinkinderen Floris Jansz den Otter († 1527) en Hildebrand Jansz den Otter (1455/60-1546) uit te huwelijken aan Alida Jansdr Beth en Margriet III Boelsdr Boelen († na 1517). Floris Jansz den Otter zou tussen 1505 en 1526 inderdaad dertien keer burgemeester van Amsterdam worden.

De familie Boelen had een eigen grafkapel in de Nieuwe Kerk, waar de stedelijke elite van Amsterdam zich presenteerde aan de stadsbevolking.<sup>185</sup> Op 6 mei 1458 stichtte Dirk Boelsz Boelen een vicarie op het al eerder door hem gestichte Andriesaltaar in de Boelenkapel. Hierbij liet hij vastleggen dat er eeuwig vijf keer per week een memoriemis voor het zielenheil van de maagschap Boelen moest worden gehouden.<sup>186</sup> Na de mis moesten de aanwezigen de graven van zijn ouders en zijn schoonouders bezoeken. Dirk stelde zijn zoon, de priester Gerrit Dirksz Boelen († 1485), aan als vicaris. Op 4 januari 1510 stichtte Dirks zoon, de priester Vechter Dirksz Boelen († 1520), een tweede altaar in de Boelenkapel, dat aan Maria werd gewijd. Vanaf 1483 was ook de Oude Kerk als grafkerk voor een tak van de familie Boelen gaan fungeren. Dirks zoon, Boel Dirksz Boelen († 1483), week van de familietraditie af door zich te laten begraven in de kapel van de Buitenlandvaarders in de Oude Kerk. Hij lag daar begraven voor het Pietersaltaar, waarop hij in 1477 een vicarie had gesticht. Zijn zoon, de priester Klaas Boelsz Boelen († 1517), werd in 1488 aangesteld als vicaris. In 1501 stichtte Boels zoon, Andries Boelsz Boelen, een jaargetijde op het Vrouwenaltaar in de Oude Kerk. Ter gelegenheid van deze stichting schonk hij de parochiekerk 16 gulden voor een zilveren Mariabeeld.<sup>187</sup> Maar niet alle nakomelingen van Boel Dirksz Boelen lieten zich begraven in de Oude Kerk. Een uitzondering vormden de kinderen van zijn dochter Margriet III Boelsdr Boelen. Haar echtgenoot Hildebrand Jansz den Otter liet zich begraven in de Boelenkapel in de Nieuwe Kerk, waarmee de kapel eveneens als grafkapel voor

---

<sup>184</sup> Dudok van Heel, 1984, 45-48.

<sup>185</sup> De Melker, 2004, 293-297.

<sup>186</sup> Bessem, 1997, 374-376.

<sup>187</sup> Carasso-Kok, 2004, 407.



de familie Den Otter ging fungeren. Zijn zoon, de priester Klaas Hildebrandsz den Otter (1496-1540), was pastoor van de Boelenkapel en liet rond 1535 een drieluik schilderen voor het Maria-altaar.

De familie Boelen onderhield een band met verschillende religieuze instellingen in en om de stad Amsterdam. Een aantal leden van de familie Boelen waren ingetreden in het Amsterdamse kartuizerklooster Sint Andries ter Zaliger Haven. Op 9 september 1444 was Hildebrand Dirksz Boelen (c. 1425-1501) als monnik ingetreden in het buiten de stad gelegen kartuizerklooster. Hij schonk een aanzienlijk bedrag van 600 Rijnse guldens, wat overeenkomt met 3.600 daglonen van een ambachtsman.<sup>188</sup> In 1473 wordt hij vermeld als procurator en in 1497 als vicaris van het Amsterdamse kartuizerklooster. Zijn broer Jacob Dirksz Boelen († 1508) was eerst als convers ingetreden in het Delftse kartuizerklooster Bartholomeusdal en deed na 1460 een tweede professie in Sint Andries ter Zaliger Haven.<sup>189</sup> Op 29 juli 1522 zou Boel Dirksz Boelen als *redditus laycus* intreden in het Amsterdamse kartuizerklooster.<sup>190</sup> Verschillende leden van de familie Boelen traden op als begunstiger van Sint Andries ter Zaliger Haven. Op 6 mei 1458 had Dirk Boelsz Boelen de prior van het Amsterdamse kartuizerklooster benoemd tot collator van de door hem gestichte vicarie op het Andriesaltaar in de Boelenkapel.<sup>191</sup> Wanneer een nieuwe priester als vicaris werd aangesteld moest de prior van het kartuizerklooster in het eerste jaar de helft van de inkomsten besteden aan ornamenten voor het altaar. Van de andere helft moest de prior wijn kopen die de kartuizers als pitantie naast hun dagelijkse voeding kregen. Margriet II Dirksdr Boelen († 1514) en haar echtgenoot Jan Coman Jansz van Haarlem († uiterlijk 1511) begunstigden de Amsterdamse kartuizers en speelden een belangrijke rol bij de stichting van de kartuizerkloosters van Delft (1470), Kampen (1485) en Leuven (1491).<sup>192</sup> Het generaal kapittel van de kartuizers bepaalde daarom dat er eeuwig op Margarethadag, 20 juli, in alle kloosters van de orde een jaargetijde moest worden gehouden voor het zielenheil van het echtpaar.

---

<sup>188</sup> De Melker, 'Het liber benefactorum', fol.85: 'Item, huic successit frater Hilbrandus Theoderici Boel, monachus, sacerdos, de Amsterdam, post cuius professionem accepit conventus in promptis pecuniis sexcentas florenos Rinenses et reformavit cellam i cum privata.' De Melker, 'De samenstelling en geschiedenis'.

<sup>189</sup> Scholtens, 1958.

<sup>190</sup> De Melker, 'Het liber benefactorum', fol.90v.: 'Huic successit frater Bolencus Theodrici, redditus laycus.'

<sup>191</sup> Bessem, 1997, 374-376.

<sup>192</sup> Scholtens, 1958.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

In het Luciënconvent stichtte Boel Dirksz Boelen op 31 augustus 1459 een jaargetijde voor het zielenheil van zijn moeder Margriet I Klaasdr († 1459), die in het convent begraven werd.<sup>193</sup> Sinds 1460 waren haar twee dochters, Duifje Dirksdr Boelen en Agnes Dirksdr Boelen († 1463), ingetreden in het tertiariëconvent. Later zouden ook Marie Andriesdr Boelen (1492-1548) en Margriet IV Hildebrandsdr den Otter intreden in het Luciënconvent. De tegen haar wil ingetreden Marie ontvluchtte het convent in 1525. Klaas Boelsz Boelen was pater van het Amsterdamse Bethaniëconvent, waar hij per testament een pitantie stichtte. Zijn nicht Haasje Andriesdr Boelen (1481-1551) was procuratrix van het regularissenklooster. Klaas Hildebrandsz den Otter, zoon van Margriet III Boelsdr Boelen, was vanaf 1533 pater van het Amsterdamse Ceciliëconvent. Het Luciën-, Bethanië- en Ceciliëconvent waren van oorsprong huizen van de zusters van het gemene leven die zich hadden ontwikkeld tot conventen van de Derde Orde van Sint-Franciscus.<sup>194</sup> Enkele conventen, zoals het Bethaniëconvent, regulariseerden zich later verder tot klooster van de orde der reguliere kanunnikessen. Het waren de ongehuwde dochters uit de Amsterdamse koopmansfamilies die in deze conventen terechtkwamen.<sup>195</sup>

Het *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen* vormt een verbeelding van de band tussen de Amsterdamse kartiniers en de maagschap Boelen, die aan weerszijden van het Christuskind in gebed neerknielen. In het centrum van het beeldvlak ligt het kind op een witte doek in een stenen kribbe met zijn hoofd steunend op een korenschoof. Links knielt Maria in gebed neer voor haar kind. Als symbool van haar nederigheid draagt ze een blauwe mantel. Om haar lichaam heeft ze een wit kleed geslagen dat in diepe plooiën op de grond valt. Onder Maria's doorstralen omgeven witte hoofddoek komen haar lange krullende haren vandaan. Steunend op zijn rechterbeen, maakt Jozef rechts een diepe buiging om een blik in de kribbe te werpen. Hij draagt een groen hemd en een rode mantel. Om zijn lichaam heeft hij een blauw kleed geslagen. Hij draagt een baard en heeft een grote bos krullen. Als zijn attribuut ligt achter de kribbe wat timmergereedschap zoals een hamer, handboor en bijl. Rondom de kribbe bevinden zich verschillende musicerende engelen. Op de voorgrond is een engel met een opengeslagen koorboek in de handen neergestreken. Het koorboek toont de antifoon *Gloria in excelsis*

---

<sup>193</sup> De Melker, 2004, 281.

<sup>194</sup> De Melker, 2004, 278-281.

<sup>195</sup> De Melker, 2004, 283 en 290.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

*Deo*, die op eerste Kerstdag bij zonsopgang wordt gezongen.<sup>196</sup> Vier andere engelen bespelen verschillende blaasinstrumenten. Op de achtergrond zwaait een engel met een wierookvat. Links zingen drie engelen uit een koorboek, terwijl rechts twee engelen nieuwsgierig over de rand van de kribbe kijken. Uit de lucht komt een engel getuimeld gevolgd door twee bazuinblazende engelen. Helemaal achteraan komen twee engelen in gebed het gebouw binnenvliegen. Linksachter komen acht herders druk gebarend aangesneld vanuit de heuvels, waar ze door een engel van de geboorte op de hoogte zijn gebracht. Rechtsachter de in gebed neergeknielden vrouwen uit de familie Boelen is nog net de kop van een os zichtbaar. Het tafereel speelt zich af in een klassiek gebouw, waarvan de zuilen met marmeren reliëfs zijn versierd. Op de architraaf zijn vijf engelen druk met verschillende guirlandes in de weer. Twee andere engelen bespelen snaarinstrumenten. Linksboven kijkt een engel toe, terwijl zes andere engelen samen in een tondo staan.

Het geloof in de heilzame werking van de mis die jaarlijks op Margarethadag voor het zielenheil van Margriet II Dirksdr Boelen en haar echtgenoot Jan Jansz Coman van Haarlem werd gehouden, weerspiegelt zich in de offerthematiek van het schilderij. Het Christuskind ligt met zijn hoofd steunend op een korenschoof in een kribbe die de vorm heeft van een altaar. De korenschoof verwijst naar de interpretatie van de naam Bethlehem als broodhuis en daarmee naar Christus als het ware brood des levens.<sup>197</sup> De korenschoof verwijst dus naar het brood dat tijdens de eucharistie verandert in het lichaam van Christus. Zoals gebruikelijk tijdens de mis, zwaait een engel vanachter de kribbe met een wierookvat. De aanwezigheid van de apostel Andreas en het havengezicht op de achtergrond doen vermoeden dat het schilderij zich als altaarstuk bevond op het hoogaltaar in de kerk van de Amsterdamse kartuizers. Op deze manier werd de naam van het kartuizerklooster Sint Andries ter Zaliger Haven letterlijk in beeld gebracht. Ook de grote afmetingen van het schilderij wijzen in deze richting. Het schilderij vervulde een commemoratieve functie voor de Amsterdamse familie Boelen en een devotionele functie voor de Amsterdamse kartuizers. Voor de kartuizers vormde de voorstelling een visueel hulpmiddel bij het zich voor ogen stellen van de geboorte van Jezus. In een Middelnederlandse bewerking van de *Vita*

---

<sup>196</sup> Leeftang, 2003, 31-33.

<sup>197</sup> Bernhard Ridderbos, *De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst*, Den Haag 1991, 197.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

*Christi* van de kartuizer Ludolf van Saksen († 1377) wordt de lezer uitgenodigd om met Maria en Jozef in gebed neer te knielen rond de kribbe:

Bughe oec du dijn knien, die dus langhe ghebeit hebste ende be-  
de dinen Heer aen ende daer na sijn moeder ende gruet weerde-  
lijk den heilighen ouden Joseph. Daer na so kusse die voete des  
kints Jhesu daer legghende inder cribben, ende bidde onser Vru-  
wen dat si hem di gheve of laet nemen. Nymmen dan ende hou-  
den twisschen dinen armen ende sich aen mynnentlike sijn aen-  
sicht ende cussen waerdelijk ende verblijt daer in betrouwelic. Dit  
moghestu doen, want hi is ghecomen totten sondaren om hoer  
salicheit ende hevet mit hem omme ghegaen oetmoedelic ende  
ten lesten heeft hi hem selven ghegheven tot eenre spisen. Daer  
om sel die goedertieren Heer hem ghaern laten handelen van di  
na dinen wille, ende en sels niet toe scriven dijnre vermetelheit,  
mar dijnre minnen. Mar nochtan sulstu dat altoes doen mit reve-  
rencien ende mit anxt, want hi is die heilighe der heilighen. Ende  
daer na ghif hem weder sijnre moeder ende sich hoe sorchvoude-  
lijk, ernstelic ende wijslic dat se hem verwaert ende soeghet en-  
de anders sinen dienst doet. Stant oec du ende help hoer oft u  
moghste. Ende dencke stadelinghe in desen te verbliden ende  
ghenoechte te hebben. Ende also verre alstu moghste so stae  
stadelike inden dienst Marien ende des kints Jhesu ende sich  
dicwyl in sijn aensicht, daer die enghelen in begheren te scouwen.  
Mar dat altoes, so als ic ghesproken hebbe, mit reverencien ende  
mit anxt, op dattu niet van hem verdreven en wartste, wanttu di  
achten sulste onwaerdich te wesen in sulken gheselschap.<sup>198</sup>

Ter weerszijden van de kribbe zijn de leden van de Amsterdamse familie Boelen in gebed neergeknield. Rechts wordt een vrouw gepresenteerd door Margaretha. Als attributen heeft de heilige een draak aan haar voeten en een kruisstaf in de hand. Ze draagt een zwart onderkleed met een vierkante hals en een rode met goudbrokaat bewerkte mantel die aan haar hals met een doorschijnende kraag is afgezet. Om de kostbare bontvoering van de mantel te tonen, zijn de wijde afhangende pronkmouwen aan haar pols teruggeslagen. Over haar transparante hoofddoek draagt ze een edelmetalen hoofdkap, waaraan een satijnen doek in de

---

<sup>198</sup> Geciteerd naar C.C. de Bruin (red.), *Tleven ons beren Jhesu Christi: het pseudo-Bonaventur-Ludolfiaanse leven van Jesus*, Leiden 1980, 38-39.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

kleuren van haar mantel is bevestigd. Voor de heilige is een vrouw in gebed neergeknield met een rood gebedenboek in de handen. Six vereenzelvigde de vrouw in 1926 ten onrechte met Geertruy van Heenvliet, de schoonmoeder van Jacob Pynssen.<sup>199</sup> Scholtens was de eerste die de vrouw in 1958 in verband bracht met Margriet II Dirksdr Boelen.<sup>200</sup> Als schenkster van het schilderij wordt Margriet gepresenteerd door haar naamheilige Margaretha. Ze is als enige voorgesteld op de verhoging van de kribbe. Ze draagt een onderkleed van bont en een zwarte mantel die ze over haar witte hoofddoek heeft geslagen. De man die geheel links op de voorgrond in gebed is weergegeven is in 1926 door Six ten onrechte vereenzelvigd met Jacob Pynssen, advocaatfiscaal van het hof van Holland. Scholtens was de eerste die de voorgestelde man in 1958 in verband bracht met de echtgenoot van Margriet II Dirksdr Boelen, Jan Coman Jansz van Haarlem. Jan draagt een zwarte met bont gevoerde tabbaard. Om de kostbare bontvoering van de tabbaard te tonen, zijn de wijde afhangende pronkmouwen aan zijn pols teruggeslagen.<sup>201</sup> Hij heeft dunne grijze haren.

Links wordt een man gepresenteerd door Andreas. Nieuwsgierig kijkt de apostel naar het tafereel dat zich voor zijn voeten afspeelt. Met zijn lichaam steunt hij op een Andreaskruis dat hij als attribuut bij zich heeft. Hij draagt een wit onderkleed en een blauw bovenkleed, waarvan de zomen met goudbrokaat zijn versierd. Om zijn lichaam heeft hij een rode mantel geslagen. Hij draagt een baard en heeft lange bruine haren die in krullende lokken over zijn schouders vallen. Voor de apostel is een man in gebed neergeknield. Six vereenzelvigde de voorgestelde man in 1926 ten onrechte met Claes van Boschhuysen Corf, de schoonvader van Jacob Pynssen. Noach was de eerste die de voorgestelde man in 1940 in verband bracht met de zoon van de broer van Margriet II Dirksdr Boelen, de Amsterdamse burgemeester Andries Boelsz Boelen.<sup>202</sup> Andries wordt gepresenteerd door zijn naamheilige Andreas. Als koopman draagt hij een zwarte met bont gevoerde tabbaard.<sup>203</sup> Om zijn middel hangen

---

<sup>199</sup> Six, 1926.

<sup>200</sup> Scholtens, 1958, 206-208.

<sup>201</sup> B.M.A.M. du Mortier, 'Het kledingbeeld op Amsterdamse portretten in de 16de eeuw' in: tent. cat. *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1986, 40-60, aldaar 50-53.

<sup>202</sup> Noach, 1940, 229.

<sup>203</sup> Reindert Leonard Falkenburg, 'Het huishouden van de ziel: burgerlijk decor in het Mérode-altaarstuk' in: Herman Pleij (red.), *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermorale in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*, Amsterdam 1991, 244-261, aldaar 249:

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

een rode beurs en een dolk. Uit eerbied heeft hij zijn bonnet voor zich neergelegd. Hij heeft krullende grijze haren. De vrouw die geheel rechts op de voorgrond in gebed is weergegeven, is in 1926 door Six ten onrechte vereenzelvigd met Geertruy, de echtgenote van Jacob Pynssen. Scholtens was de eerste die de voorgestelde vrouw in 1958 in verband bracht met de echtgenote van Andries Boelsz Boelen, Marie Jansdr Beth. Marie draagt een blauw onderkleed en een zwarte mantel die ze over haar witte hoofddoek heeft geslagen.

Achter de apostel Andreas zijn twee kartuizers in gebed neergeknield. De voorste kartuizer draagt als monnik een wit habijt bestaande uit een tuniek en een scapulier met een hoofdkap en verbindingsbanden op heuphoogte. Als religieus heeft hij een kruinschering. Hij is door Scholtens vereenzelvigd met de broer van Margriet II Dirksdr Boelen, de kartuizer Hildebrand Dirksz Boelen die als monnik was ingetreden in Sint Andries ter Zaliger Haven.<sup>204</sup> De achterste kartuizer draagt als convers een wit habijt bestaande uit een tuniek en een korte scapulier met een hoofdkap. In tegenstelling tot Hildebrand draagt hij een baard en heeft hij hoofdhaar. Hij is door Scholtens geïdentificeerd als de broer van Margriet II Dirksdr Boelen, de kartuizer Jacob Dirksz Boelen die als convers was ingetreden in Bartholomeusdal en daarna een tweede professie deed in Sint Andries ter Zaliger Haven.

Achter Jan Coman Jansz van Haarlem is een priester in gebed weergegeven. Hij draagt een koorhemd en heeft als geestelijke een kruinschering. De palmtak onder zijn arm vertelt ons dat hij een pelgrimstocht maakte naar Jeruzalem. Hij is door Scholtens vereenzelvigd met de broer van Margriet II Dirksdr Boelen, de priester Vechter Dirksz Boelen. Of Vechter inderdaad was aangesloten bij de broederschap van de Amsterdamse Jeruzalemvaarders is onbekend. Wel wordt in een lijst van Jeruzalemvaarders vermeld dat Jan Jansz Beth, de zwager van Andries Boelsz Boelen, in 1515 voor de vierde keer een pelgrimstocht maakte naar Jeruzalem.<sup>205</sup> Het is mogelijk dat Margriet II Dirksdr Boelen op het schilderij personen liet voorstellen uit families, waarmee de familie Boelen een bloedband had. De gedachte van de sociale band tussen de levenden en de doden omvatte niet alleen de eigen familie, maar ook de schoonfami-

---

soortgelijke kleding wordt gedragen door de koopman op het linkerluik van het *Mérode-altaar* van de Meester van Flémalle.

<sup>204</sup> De Melker, 'Het liber benefactorum', fol.85.

<sup>205</sup> W. Lampen OFM, 'Hollandsche Jerusalemvaarders in vroeger eeuwen', *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem*, 45 (1927), 265-293, aldaar 285.

lie. Vermoedelijk vormt het schilderij een verbeelding van de bloedband tussen de maagschap Boelen en de maagschap Beth. Ik zou de voorgestelde priester daarom willen identificeren als Jan Jansz Beth, de zwager van Andries Boelsz Boelen.

Achter de priester Jan Jansz Beth is een echtbaar in gebed neergeknield. Het echtbaar is door Scholtens vereenzelvigd met de broer van Margriet II Dirksdr Boelen, Boel Dirksz Boelen en zijn echtgenote Elisabeth Allertsdr († 1482). Deze identificatie kan echter allerminst bevredigend worden genoemd. Is het bijvoorbeeld niet opmerkelijk als Margriet II Dirksdr Boelen ook deze broer heeft laten voorstellen en niet haar ouders, de koopman Dirk Boelsz Boelen en zijn echtgenote Margriet I Klaasdr? En is het niet merkwaardig als Andries Boelsz Boelen een belangrijker plaats zou innemen dan zijn ouders Boel Dirksz Boelen en Elisabeth Allertsdr? Het ligt dan ook meer voor de hand om de echtgenoot te zoeken onder de zoons van Andries Boelsz Boelen. Ik zou het echtbaar willen identificeren als Allert Andriesz Beth Boelen (1479-1551) en zijn echtgenote Maria Pietersdr Weynen († 1552). Allert draagt een zwarte met bont gevoerde tabbaard en Maria draagt een rood kleed met een blauwe mantel. Helemaal achteraan is nog net het hoofd van een man zichtbaar. Hij is door Scholtens vereenzelvigd met de broer van Margriet II Dirksdr Boelen, de priester Gerrit Dirksz Boelen. De voorgestelde man heeft echter geen kruinschering. Ook nu ligt het meer voor de hand om de man te zoeken onder de zoons van Andries Boelsz Boelen. Ik zou de man willen identificeren als Dirk Andriesz Beth Boelen († 1534).

Achter Marie Jansdr Beth zijn zes vrouwen in gebed weergegeven van wie de identiteit door Scholtens werd gezocht onder de zussen en dochters van Margriet II Dirksdr Boelen en de dochters van Andries Boelsz Boelen. Inmiddels weten we echter dat Margriet altijd kinderloos is gebleven.<sup>206</sup> Haar twee zussen Duifje Dirksdr Boelen en Agnes Dirksdr Boelen waren beiden als tertiarius ingetreden in het Luciënconvent. Scholtens vereenzelvigde de twee vrouwen, die volgens hem in een bruin habijt zijn gehuld, met Duifje en Agnes. Hij waagde zich niet aan de identificatie van de andere vier vrouwen. Linksachter Marie Jansdr Beth is een vrouw in gebed neergeknield die geheel in het wit is gekleed. En rechtsachter Marie is een vrouw in gebed weergegeven die een blauwe mantel en een witte hoofddoek draagt. De twee achterste meisjes dragen nog geen hoofddoek en waren in 1512 dus nog niet gehuwd. Het linkermeisje

---

<sup>206</sup> De Melker, 'De samenstelling en geschiedenis'.

draagt een blauwe mantel en het rechtermeisje een rode muts met een witte rand. Dat ze in tegenstelling tot het andere meisje ontbreekt in de ondertekening (afb. 24) onthult dat ze tijdens het schilderproces of later moet zijn toegevoegd.<sup>207</sup> In plaats van als de zussen van Margriet II Dirksdr Boelen zou ik de vrouwen willen identificeren als de zes dochters van Andries Boelsz Boelen. De vier dochters Geertruid Andriesdr Beth Boelen, Luduwe Andriesdr Beth Boelen († 1566), Anna Andriesdr Beth Boelen en Elisabeth Andriesdr Beth Boelen († 1551) werden alle vier uitgehuwelijkt. De dochter Haasje Andriesdr Beth Boelen (1481-1551) werd procuratrix van het Bethaniënconvent en de dochter Marie Andriesdr Beth Boelen was vanaf haar negende tegen haar wil ingetreden in het Luciënconvent.<sup>208</sup> Toen haar moeder in 1525 overleed vluchtte Marie uit het tertiariissenklooster. Vervolgens spande ze verschillende rechtzaken aan tegen haar familie. Deze rechtsgang was bedoeld om haar kloostergelofte teniet te doen verklaren en om aanspraak te maken op een deel van de erfenis. In 1532 won ze alle rechtzaken en werd ze gewoon burger. Ten Dam vereenzelvigd Marie met het later toegevoegde meisje met de rode muts. Het is inderdaad mogelijk dat ze zich in 1532 alsnog op het schilderij heeft laten voorstellen. Vermoedelijk was ze als enige dochter niet voorgesteld omdat ze de eer van de maagschap Boelen had geschonden. Over deze kwestie kan een onderzoek naar de ouderdom van de verflagen wellicht meer duidelijkheid geven.

Maar welke logica is er nu te vinden wanneer we kijken naar de hier voorgestelde familieleden? Margriet II Dirksdr Boelen laat zich als schenkster van het schilderij presenteren door haar naamheilige Margaretha. Haar echtgenoot Jan Coman Jansz van Haarlem is geheel op de voorgrond tussen de mannen voorgesteld. Margriet en Jan waren begunstigers van de Amsterdamse kartuizers en speelden bovendien een belangrijke rol bij de stichting van de kartuizerkloosters van Delft, Kampen en Leuven. Andries Boelsz Boelen, de zoon van de broer van Margriet, was tijdens de totstandkoming van het schilderij de machtigste man van Amsterdam. Andries wordt als burgemeester van Amsterdam gepresenteerd door zijn naamheilige Andreas. Zijn echtgenote Marie Jansdr Beth

---

<sup>207</sup> Leeftang, 2003.

<sup>208</sup> C.M. Cappon, 'De zaak Marie Andriesdr. Boelens: de rechtsgang van een gevluchte religieuze (1525-1532)' in: *Miscellanea consilii magni, bijdragen over rechtspraak van de Grote Raad van Mechelen*, deel 2, Amsterdam 1984; Bart ten Dam, *Qui vult orare, adeat mare. De invloed van het kartuizerklooster St. Andries-ter-Zaliger-Haven op het dagelijks schriftgebruik van zijn monniken, op het geestelijk leven, de kunst en de politiek in Amsterdam en op de familiegeschiedenis van het geslacht Boelens*, 2006 (doctoraalscriptie Universiteit Utrecht), 59-65.



is geheel op de voorgrond tussen de vrouwen voorgesteld. Een andere mogelijkheid is dat Andries en zijn echtgenote Marie door Andreas en Margaretha worden gepresenteerd, terwijl Margriet en haar echtgenoot Jan geheel op de voorgrond zijn voorgesteld. Het is namelijk aannemelijker dat echtgenoten niet schuin, maar recht tegenover elkaar worden geplaatst.<sup>209</sup> Ook lijken de man en de vrouw op de voorgrond ouder te zijn dan de man en de vrouw die door de heiligen worden gepresenteerd. Een belangrijk detail is bovendien de manier waarop de man en de vrouw door de heiligen worden gepresenteerd. Andreas legt zijn hand duidelijk op de schouder van Andries, terwijl Margaretha de vrouw voor haar niet echt lijkt aan te raken. Is Margaretha dan toch niet de naamheilige van deze vrouw en moet deze vrouw dan toch met Marie Jansdr Beth worden vereenzelvigd? De bloedband tussen de maagschap Boelen en de maagschap Beth wordt vertegenwoordigd door Marie Jansdr Beth en de Jeruzalemvaarder Jan Jansz Beth, de zwager van Andries. De band tussen de maagschap Boelen en de Amsterdamse kartuizers wordt vertegenwoordigd door de twee broers van Margriet, de monnik Hildebrand Dirksz Boelen en de convers Jacob Dirksz Boelen. Margriet en Andries zijn dus de spilfiguren op het schilderij. Margriet is altijd kinderloos gebleven, maar het vruchtbare huwelijk van Andries heeft maar liefst elf kinderen voortgebracht. Op het schilderij zijn vermoedelijk acht van zijn kinderen voorgesteld. Zijn drie kinderen Andries, Pieter en Emme ontbreken omdat ze al op zeer jonge leeftijd stierven. Zijn zoon Allert is samen met zijn echtgenote Maria Pietersdr Weynen voorgesteld en zijn zoon Dirk is nog zonder zijn latere echtgenote voorgesteld. Andries liet vermoedelijk vijf van zijn zes dochters voorstellen. Zijn vier dochters Geertruid, Luduwe, Anna en Elisabeth werden alle vier door hem uitgehuwelijkt. Op het schilderij zijn ze nog als ongehuwde vrouwen voorgesteld. Zijn dochter Haasje werd procuratrix van het Bethaniënconvent en zijn dochter Marie was vanaf haar negende tegen haar wil ingetreden in het Luciënconvent. Andries liet Marie vermoedelijk niet voorstellen omdat ze de eer van de maagschap Boelen had geschonden. Toen Marie in 1532 alle rechtzaken won die ze tegen haar familie had aangespannen heeft ze zich waarschijnlijk alsnog op het schilderij laten voorstellen. Deze identificatie is een hypothese die getoetst zou moeten worden aan

---

<sup>209</sup> Van Bueren, 1999: in deze tentoonstellingscatalogus geeft Truus van Bueren op grond van een systematische analyse van Noord-Nederlandse memorievoorstellingen een beschrijving van de patronen van plaatsing van figuren op memorievoorstellingen.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

nieuwe gegevens over de familie Boelen en de familie Beth.<sup>210</sup> Het mag in ieder geval duidelijk zijn dat we hier te maken hebben met een nogal problematisch gebied binnen het kunsthistorisch onderzoek.

De familie Boelen presenteert zich op het schilderij duidelijk als een Amsterdamse koopmansfamilie. De geboorte van Jezus vindt plaats even buiten Amsterdam. Op de achtergrond zien we een zeegezicht met links een voorstelling van de ommuurde havenstad Amsterdam, waarin de Oude Kerk en de Schreierstoren zijn te herkennen.<sup>211</sup> Aan de horizon ligt een eiland met een burcht dat waarschijnlijk geïdentificeerd kan worden als het in het IJ gelegen eiland Den Hoorn. In de stichtingsoorkonde van Sint Andries ter Zaliger Haven schenkt de Hollandse graaf Albrecht van Beieren dit eiland aan de Amsterdamse kartuizers.<sup>212</sup> In de zee worden schepen met bolle zeilen door de wind voortbewogen. Achter Jozef liggen verschillende scheepsribben die zowel naar het timmerambacht van Jozef als naar de Amsterdamse scheepsbouw verwijzen. De apostel Andreas is de patroonheilige van de stad Amsterdam die in het wapen drie Andreaskruisen heeft. Andreas is ook de naamheilige van Andries Boelsz Boelen en bovendien de beschermheilige van de familie Boelen. Het door Dirk Boelsz Boelen gestichte altaar in de Boelenkapel is aan deze apostel gewijd. Niet alleen Andreas, maar ook Margaretha is een beschermheilige van de familie Boelen. Op het schilderij van Jacob Cornelisz van Oostanen presenteren Andreas en Margaretha samen de maagschap Boelen. Rond 1535 laat de zoon van de broer van Andries, de priester Klaas Hildebrandsz den Otter, een drieluik schilderen, waarop de familie Boelen opnieuw door Andreas en Margaretha wordt gepresenteerd.

De Amsterdamse kartuizers hielden jaarlijks op Margarethadag een jaargetijde voor het zielenheil van Margriet Dirksdr Boelen en haar echtgenoot Jan Coman Jansz van Haarlem. Met het noemen van hun naam werden ze als persoon opgeroepen, waarmee ze aanwezig waren onder de levenden. Behalve het noemen van de naam, vormde de voorstelling van de dode een wezenlijk element van de laatmiddeleeuwse memoriëcultuur. Het *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen* is een uitdrukking van deze *memoria*. Op het schilderij zijn drie generaties uit de

---

<sup>210</sup> Over het *Memoriestuk van de familie Boelen* verschijnt in het voorjaar van 2010 een publicatie van de hand van Truus van Bueren: *Een Amsterdams raadsel. De memoriëtafel van Margriet Dirk Boelensdr.*

<sup>211</sup> Ten Dam, 2006, 51-52.

<sup>212</sup> Bessem, 1997, 60.

familie Boelen met elkaar verenigd. Volgens de indeling van Oexle kan het schilderij omschreven worden als een familiestuk, waarop de band tussen de Amsterdamse kartuizers en de maagschap Boelen in beeld wordt gebracht.<sup>213</sup>

Het door Jacob Cornelisz van Oostsanen geschilderde *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen* vormde een verbeelding van de leefwereld van de leken en vervulde een commemoratieve functie voor de Amsterdamse familie Boelen. Het schilderij vervulde daarnaast een devotie-functie voor de Amsterdamse kartuizers. De uiterlijke verschijningsvorm van het schilderij lijkt echter in al haar overdaad heel duidelijk de leefwereld van de leken te weerspiegelen, waarmee de functie van devotievoorstelling volledig ondergeschikt lijkt te zijn gemaakt aan de functie van memorievoorstelling. Maar het is juist de detaillering die we ook aantreffen in de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen die voor de Amsterdamse kartuizers een hulpmiddel vormde bij het zich voor ogen stellen van de geboorte van Jezus.

## 2.5 Memorieglazen van de Amsterdamse familie Boelen

Slechts een decennium nadat Jacob Cornelisz van Oostsanen het *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen* schilderde werd de bloedband tussen de maagschap Beth en de maagschap Boelen voorgesteld op negen door de Meester van het Gregoriusmismedaillon ontworpen memorieglazen, waarvan acht bewaard zijn gebleven. De glazen worden in de jaren twintig van de zestiende eeuw gedateerd en laten zich lezen als drieluiden. Het eerste drietal memorieglazen (afb. 6) laat de wapens van de familie Beth en de familie Boelen zien.<sup>214</sup> Het wapen van het geslacht Beth heeft een zwart veld met drie gouden penningen en het wapen van het geslacht Boelen heeft een groen veld met een zilveren dwarsbalk.<sup>215</sup> Op het centrale glas zien we een voorstelling van de kruisiging met Hiëronymus en Dominicus. Op basis van de initialen AB wordt het echtpaar op het linkerglas vereenzelvigd met de zoon van Andries Boelsz Boelen, Allert Andriesz Boelen (1479-1551), en zijn echtgenote Maria Pietersdr

<sup>213</sup> Oexle, 1984, 418-426; Van Bueren, 1999.

<sup>214</sup> Meester van het Gregoriusmismedaillon, (a) *Jacobus de Mindere met Allert Andriesz Boelen en zijn echtgenote Maria Pietersdr Weynen*; (b) *Kruisiging met Hiëronymus en Dominicus*; (c) *Paulus met Dirk Andriesz Boelen en zijn echtgenote Marisse Klaas Gerritsdr Deyman*, (ac) 1522-1523 (b) na 1529, gebrandschilderd glas, (a) New York, Brooklyn Museum; (b) Bramley, Hants; (c) New York, Cooper-Hewitt Museum.

<sup>215</sup> Johan Elias, *De vroedschap van Amsterdam 1578-1795*, deel 2, Amsterdam 1963, 1076.

Weynen († 1552).<sup>216</sup> Het echtpaar wordt gepresenteerd door Jacobus de Mindere. Op basis van de initialen DB wordt het echtpaar op het rechterglas vereenzelvigd met de zoon van Andries Boelsz Boelen, Dirk Andriesz Boelen († 1534), en zijn echtgenote Marisse Klaas Gerritsdr Deyman (leefde nog in 1552). Het echtpaar wordt gepresenteerd door de apostel Paulus. De aanwezigheid van Dominicus doet vermoeden dat het eerste drietal memorieglazen afkomstig is uit een dominicanenklooster.<sup>217</sup>

Het tweede onvolledig bewaard gebleven drietal memorieglazen (afb. 7) laat de wapens van de families Beth en Boelen en het stadswapen van Amsterdam zien.<sup>218</sup> Op het centrale glas zien we een voorstelling van Anna-te-drieën. Op het linkerglas wordt opnieuw Allert Andriesz Boelen gepresenteerd, maar nu door de apostel Andreas, de naamheilige van zijn vader.<sup>219</sup> Op het verloren gegane rechterglas werd vermoedelijk opnieuw zijn echtgenote Maria Pietersdr Weynen gepresenteerd, maar nu door de Heilige Catharina. Dudok van Heel noemde het Amsterdamse kartuizerklooster als mogelijke plaats van herkomst.<sup>220</sup> Wayment noemde zowel het Amsterdamse als het Leuvense kartuizerklooster als mogelijke plaats van herkomst.<sup>221</sup> De universiteit van Leuven werd door Wayment beschouwd als meest waarschijnlijke plaats van herkomst. Ik wil echter de

---

<sup>216</sup> S.A.C. Dudok van Heel, 'Een kooplieden-patriciaat kijkt ons aan of de emancipatie van het Amsterdamse portret tot 1578' in: R. Kistemaker en M. Jonker, *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1986, 19-60, aldaar 24; H. Wayment, 'The Master of the Mass of Saint Gregory Roundel. A Dutch Glass-painter in Brabant during the 1520s' *Oud Holland*, 103 (1989), 61-103, aldaar 84; Dudok van Heel identificeerde het stichterspaar op het rechterglas als Jan Beth met zijn echtgenote Haasje of een echtpaar uit een jongere generatie. Wayment vereenzelvigde de mannelijke stichter op het linkerglas met Allert Andriesz Boelen. Ze identificeerde het stichterspaar op het rechterglas als Dirk Andriesz Boelen met zijn echtgenote Marisse Klaas Gerritsdr Deyman.

<sup>217</sup> Dudok van Heel, 1986, 24; Wayment, 1989, 89-91: Dudok van Heel noemde het Amsterdamse kartuizerklooster als plaats van herkomst. Naast andere instellingen in en om de stad Leuven noemde Wayment zowel het Amsterdamse als het Leuvense kartuizerklooster als mogelijke plaats van herkomst.

<sup>218</sup> Meester van het Gregoriusmismedaillon, (a) *Andreas met Allert Andriesz Boelen*; (b) *Anna-te-drieën*, 1526-1527, gebrandschilderd glas, (a) North Wales, Gwynedd, Anglesey, Llanwenllwyfo Church; (b) Bramley, Hants.

<sup>219</sup> Dudok van Heel, 1986, 24; Wayment, 1989, 88: Dudok van Heel vereenzelvigde de stichter op het linkerglas met Allert Andriesz Boelen. Ook Wayment identificeerde de stichter op het linkerglas in navolging van Dudok van Heel als Allert Andriesz Boelen.

<sup>220</sup> Dudok van Heel, 1986, 24.

<sup>221</sup> Wayment, 1989, 89-91.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

Oude Kerk, de laatste rustplaats van Allert Andriesz Boelen, voorstellen als mogelijke plaats van herkomst.

Het zeegezicht op de achtergrond van het *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen* zien we opnieuw op het rechterglas van het derde drietal memorieglazen (afb. 8).<sup>222</sup> Het terugkerende zeegezicht doet vermoeden dat het ontwerp voor de memorieglazen in het atelier van Jacob Cornelisz van Oostsanen is ontstaan.<sup>223</sup> De memorieglazen laten het stadswapen van Amsterdam en het huismerk van de familie Boelen zien. Het huismerk van de familie Boelen werd in de zestiende eeuw naast het wapen gebruikt. Op het centrale glas zien we een voorstelling van de Heilige Maagschap. Op basis van de initiaal A wordt de man op het linkerglas opnieuw vereenzelvigd met Allert Andriesz Boelen.<sup>224</sup> Allert wordt gepresenteerd door de apostel Andreas, de naamheilige van zijn vader. Op het rechterglas wordt zijn echtgenote Maria Pietersdr Weynen gepresenteerd door de Heilige Catharina. Op de memorieglazen presenteren Allert Andriesz Boelen en Maria Pietersdr Weynen zich als een Amsterdams koopmansechtpaar door zowel het stadswapen van Amsterdam als het huismerk van de familie Boelen aan te laten brengen. Op de memorieglazen laten Allert en Maria zich presenteren door de twee Amsterdamse patroonheiligen Andreas en Catharina. In het stadswapen van Amsterdam bevinden zich drie Andreaskruisen en Catharina was de patroonheilige van de Nieuwe Kerk waar zich de grafkapel van de familie Boelen bevond. De apostel Andreas en het havengezicht wijzen niet alleen op de havenstad Amsterdam, maar ook op de naam van het Amsterdamse kartuizerklooster Sint Andries ter Zaliger Haven. Het is mogelijk dat het derde drietal memorieglazen net als het *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen* uit Sint Andries ter Zaliger Haven afkomstig is.<sup>225</sup> Het drietal memorieglazen komt sterk overeen met de onderste zo-

---

<sup>222</sup> Meester van het Gregoriumsmedaillon, (a) *Andreas met Allert Andriesz Boelen*; (b) *De Heilige Maagschap*; (c) *Catharina met Maria Pietersdr Weynen*, 1526-1527, gebrandschilderd glas, (a) Baltimore, Walters Art Gallery; (b) North Wales, Gwynedd, Anglesey, Llanwenllwyfo Church; (c) Londen, Victoria and Albert Museum: Dudok van Heel, 1986, 24; Wayment, 1989, 84-91; S.A.C. Dudok van Heel, 'Patronage in the Cities of Holland during the sixteenth Century', onuitgegeven.

<sup>223</sup> Wayment, 1989, 61: Wayment schrijft dat de Meester van het Gregoriumsmedaillon een leerling van Jacob Cornelisz van Oostsanen moet zijn geweest.

<sup>224</sup> Wayment, 1989, 86: Wayment vereenzelvigde de stichter op het linkerglas met Allert Andriesz Boelen.

<sup>225</sup> Wayment, 1989, 89-91: Wayment noemde zowel het Amsterdamse als het Leuvense kartuizerklooster als mogelijke plaats van herkomst. Naast andere instellingen in en om

ne van de glasramen zoals die volgens het bewaard gebleven beeldprogramma gemaakt werden voor de grote pandgang van het kartuizerklooster van Brussel.<sup>226</sup> Ook hier worden nieuwtestamentische voorstellingen geflankeerd door portretten van schenkers. Het is dan ook goed denkbaar dat het drietal memorieglazen afkomstig is uit de grote pandgang van het kartuizerklooster van Amsterdam. Boel Dirksz Boelen, de neef van Allert, trad in 1522 in als *redditus laycus* in Sint Andries ter Zaliger Haven. Het is mogelijk dat het derde drietal memorieglazen ter gelegenheid van zijn intrede aan het Amsterdamse kartuizerklooster werd geschonken. De memorieglazen van de Amsterdamse familie Boelen vulden een commemoratieve functie binnen de laatmiddeleeuwse do-dengedachtenis.

## 2.6 Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd

Het door de Meester van Frankfurt en de Meester van Delft geschilderde *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* (afb. II) staat in dit hoofdstuk centraal omdat het bij uitstek een weerspiegeling is van de interactie tussen de leefwereld van de kartuizers en de leefwereld van de leken zoals die zich manifesteerde in de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre.<sup>227</sup> Het drieliuk is afkomstig uit het buiten Delft gelegen kartuizerklooster Sint Bartholomeusdal in Jeruzalem. Dit klooster werd in 1470 door Frank van Borsele († 1470) gesticht. Op basis van de wapens op de luiken en de inscripties op de predella, wordt het drieliuk in verband gebracht met de Delftse

---

de stad Leuven vermeldde ze de universiteit van Leuven als meest waarschijnlijke plaats van herkomst.

<sup>226</sup> Yvonne Bleyerveld m.m.v. R. Stein, 'De bijbelse geschiedenis in glas. Een geschreven beeldprogramma voor een reeks glasramen in de pandgang van het klooster Scheut (circa 1515)', *Millennium*, 23 (2009) 44-77.

<sup>227</sup> Meester van Frankfurt (middenpaneel) en Meester van Delft (luiken), *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd*, middenpaneel rond 1509, luiken 1514, predella rond 1606, drieliuk, middenpaneel (inclusief predella) 94 x 62 cm. luiken 75 x 33 cm. Aken, Suermondt-Ludwig Museum: Scholtens, 1938; Van Bueren, 1999, 228-230; C. Vogt, *Meister von Frankfurt Meister von Delft. Das Annentriptychon der Delfter Familie van Beesd im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen*, Aken 2002; Liesbeth Zuidema, 'Weerspiegeling van twee leefwerelden. Het Delftse kartuizerklooster en het drieliuk met de familie Van Beesd', *Madoc*, 18 (2004), 260-270; Liesbeth Zuidema, 'De functie van kunst in de Nederlandse kartuizerkloosters' in: Krijn Pansters (red.), tent. cat. *Het Geheim van de Stille. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuizers*, Roermond (voormalige kartuizerklooster 'O.L. Vrouw van Bethlehem') 2009, 48-61, aldaar 51-52, cat. 29.

patriciërsfamilie Van Beesd. Aan de binnenkant van de luiken zijn bovenin de wapens van het echtpaar Van Beesd aangebracht. Het wapen van het geslacht Van Beesd op het linkerluik, heeft een met een rode rand omgeven blauw veld met een rood getongde en genagelde zilveren leeuw.<sup>228</sup> Het gedeelde wapen van de geslachten Van Beesd en Van Diemen op het rechterluik, heeft links opnieuw een blauw veld met een rood getongde en genagelde zilveren leeuw en rechts een blauw veld met twee gouden hellebaarden.

Hoewel de predella van het drieluik op grond van dendrochronologisch onderzoek in het eerste decennium van de zeventiende eeuw wordt gedateerd, is het mogelijk dat er een laatmiddeleeuwse voorganger is geweest.<sup>229</sup> Op de predella zijn in Middelnederlands de namen van het echtpaar Van Beesd en in Latijn de naam van hun oudste zoon aangebracht.<sup>230</sup> In het linker tekstvak wordt, behalve de naam en de sterfdatum van Dirk II Dirksz van Beesd (c. 1463-1545), vermeld dat hij in 1486 een pelgrimstocht maakte naar Jeruzalem en de berg Sinai.<sup>231</sup> Van Dirk is verder bekend dat hij onder meer de ambten van schepen en burgemeester van de stad Delft bekleedde. In het rechter tekstvak is de naam en de sterfdatum van zijn echtgenote Geertruid Franksdr van Diemen († 1532) aangebracht. Op de lijst aan de onderkant van de predella wordt, behalve de naam en de sterfdatum van hun zoon Dirk III Dirksz van Beesd († 1566), vermeld dat hij monnik was in Bartholomeusdal en dat hij begraven lag tussen zijn medebroeders. De zinsnede ‘monachus professus domus huius’ in plaats van het noemen van de naam van het klooster wijst erop dat het drieluik uit Bartholomeusdal afkomstig moet zijn. De vermelding van de laatste rustplaats van de zoon en het juist achterwege laten van de laatste rustplaats van de ouders, doet vermoeden dat het drieluik zich daar als memoriestuk bij het graf van het echtpaar Van Beesd bevond. Een inscriptie aan de onderkant van een portret (afb. 25)

---

<sup>228</sup> Centraal Bureau voor Genealogie, *Nederland's Adelsboek*, Den Haag 1994, 349-362, aldaar 349.

<sup>229</sup> Vogt, 2002, 34-35.

<sup>230</sup> Vogt, 2002, 34: ‘anno xiiiiic 86 was dirick diericksz van beest anders genaemt van heemskerck te jerusalem ende opten berch sinay ende starf anno xvc xlv de xi den dach van november/anno xvc xxxii de xii den dach in julio starf geertruyt vranck van dijmens dochter die huysvrouwe van dirick van beest ofte heemskerck/obiit anno...9 mae frater theodorus theodorici van beest monachus professus domus huius sepultus inter fratres suos.’

<sup>231</sup> Lampen, 1927, 285.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

van Dirk II Dirksz van Beesd als Jeruzalemvaarder, noemt Bartholomeusdal inderdaad als zijn laatste rustplaats.<sup>232</sup>

De familie Van Beesd had een nauwe band met Bartholomeusdal. Al in 1474 schonken Dirk I Dirksz van Beesd († 1477/1502) en zijn echtgenote Yde Hendriksdr van Voorhout († na 1501), de ouders van Dirk II Dirksz van Beesd, een rente uit land aan het klooster, waarvan de kartuizers jaarlijks een deel aan de Delftse Jacobskapel moesten uitkeren.<sup>233</sup> Van dit bedrag werd een vicarie onderhouden, waarbij het echtpaar liet vastleggen dat er eeuwig twee keer per week een memoriemis voor hun zielenheil moest worden gehouden. In 1484 stichtten Cornelis Gijsbrechtsz van Andel († 1496/98) en zijn echtgenote Geertruid Dirksdr van Beesd, de oom en tante van Dirk II Dirksz van Beesd, een cel in Bartholomeusdal.<sup>234</sup> In de door het echtpaar Van Andel gestichte cel woonde later vermoedelijk de oudste zoon van Dirk II Dirksz van Beesd, Dirk III Dirksz van Beesd, die sinds 1514 in Bartholomeusdal was ingetreden. In een naamlijst van priesters die in het bisdom Utrecht werden gewijd, wordt hij onder de wijdelingen van 1514 vermeld.<sup>235</sup> Met zijn professie ontstond een band tussen de Delftse kartuizers en de maagschap Van Beesd. Hij bekleedde in de jaren voor zijn dood het ambt van vicaris, wat inhield dat hij de prior van het kartuizerklooster assisteerde bij het bestuur. Cornelis († 1558), de derde zoon van Dirk II Dirksz van Beesd, was in 1550 bewaarder van Bartholomeusdal.

Het middenpaneel van het *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* wordt aan de Meester van Frankfurt toegeschreven.<sup>236</sup> Op basis van de invloed van de Brugse *Madonna* (afb. 26) van Michelangelo, zichtbaar

---

<sup>232</sup> Natekening van een epitaaf met Dirk Dirksz van Beesd als Jeruzalemvaarder in: Geslacht-register van die van Eemskerck bigenaemt van Beest met haere Maegen Bloetverwanten ende Aengehouwede Gemaeckt, biengesteld [...] door Johan van Beest van Eemskerck Dircx zoon inden Iaere m.vi c.xxvi, aquarel, papier 32 x 21 cm. Den Haag, Centraal Bureau voor Genealogie. Van Bueren, 1999, 230: 'anno xiiii sesentachtich was dieric diericzoen van beest te jherusalem en opten berrich van sijnaij en starf anno xv-lv den xi den dach novembris en leijt begraven tot chartuse buijten delft bidt voer die zijel.'

<sup>233</sup> S.W.A. Drossaers, *De Archieven van de Delftsche Statenkloosters*, Den Haag 1916, 501, regest 182; J.J.A. Lucas, 'De Sint Jacobs-kapel te Delft', *Haarlemsche bijdragen*, 53 (1936) 270-278, aldaar 270-271.

<sup>234</sup> Drossaers, 1916, 514, regest 239; Scholtens, 1932, 334; Lucas, 1936, 272.

<sup>235</sup> Lucas, 1936, 273, noot 5: '1514 September 16. Intitulatio presbiterorum anno xiiii Sabbato post Crucis. Frater Theodricus Theodrici, ordinis Carthusiensium.'

<sup>236</sup> Stephen Goddard, *The Master of Frankfurt and his Shop*, Brussel 1984; Vogt, 2002, 12-13.



## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

in de houding van het Christuskind, wordt het paneel na 1506 gedateerd. Op grond van de plaats die het middenpaneel binnen het oeuvre van de schilder inneemt, kwam Goddard in zijn monografie over de Meester van Fankfurt tot een datering rond 1509. Het paneel laat een voorstelling van Anna-te-drieën zien. Links zit Maria op een stenen bank. Ze geeft een vrucht van de appelboom (*Malus domestica*) aan haar kind. In haar hand heeft ze een gebedenboek dat opengeslagen op haar schoot rust. Als symbool van haar nederigheid draagt Maria een donkerblauwe jurk. Om haar lichaam heeft ze een blauwe mantel geslagen, waarvan de zomen met gouddraad zijn versierd. Ze draagt een doorschijnende hoofddoek, waaronder haar lange golvende haren vandaan komen. Rechts zit Anna op een stenen bank. Ze toont een mand met rode struikrozen (*Rosa*) aan haar kleinkind, terwijl ze haar hand om zijn middel legt.<sup>237</sup> Ze draagt een blauwe onderjurk en een met goudbrokaat bewerkte overjurk. Om de kostbare bontvoering van de overjurk te tonen, zijn de mouwen aan Anna's bovenarm teruggeslagen. Om haar lichaam draagt ze een rode mantel, waarvan de zomen met gouddraad zijn versierd. Ze draagt een witte hoofdkap en een hoofddoek in dezelfde kleur. Tussen hen in staat het Christuskind. Op de houten tafel voor hen bevinden zich een zilveren schaal met een mes, een halve citroen (*Citrus*) en een pioenroos (*Paeonia officinalis*).<sup>238</sup> Een kruisbek (*Loxia curvirostra*) eet vruchten van de zure kers (*Prunus cerasus*) van de tafel. Een distelvink (*Carduelis carduelis*) krijgt een granaatappel (*Punica granatum*) aangereikt van een meerkat (*Suricata suricatta*) die rechts onder de tafel vandaan komt. Boven het hoofd van het Christuskind is de Heilige Geest in de gedaante van een met een aureool omgeven duif (*Columba*) weergegeven. Achter de openbrekende wolken verschijnt God met zijn arm geheven in een zegeningsgebaar. Hij is gekroond met een tiara en houdt een wereldbol in de hand. Samen symboliseren zij de Heilige Drieëenheid. In het bosrijke berglandschap op de achtergrond brengt een herder zijn schaapskudde terug naar de schaapskooi. Een verwijzing naar Christus als de goede herder. Rechts zien we een kasteel boven de boomtoppen uitsteken. Achter Maria groeit een boom die echter geen deel van het boslandschap lijkt uit te maken.

---

<sup>237</sup> Vogt, 2002, 16-17.

<sup>238</sup> Als we naar de Duitse benaming kijken lezen we *Pfingstrose* oftewel de pinksterroos. De *Pfingstrose* zou een roos zijn waarvan de doornen door God zelf zijn verwijderd als teken dat lijden in vreugde kan veranderen. De soort *Paeonia lactiflora* bloeit met Pinksterren.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

Het tafereel speelt zich af in een besloten tuin, waarin verschillende plantensoorten groeien die elk een symbolische betekenis in zich dragen.<sup>239</sup> Geheel links zien we akelei (*Aquilegia vulgaris*) die de devotie tot de vijf wonden van Christus symboliseert.<sup>240</sup> Daarnaast groeit het made-liefje (*Bellis perennis*) dat volgens een legende tijdens de vlucht naar Egypte zou zijn ontstaan uit de tranen van Maria. De bloem verwijst daarmee naar het lijden van Christus. Ook de dovenetel (*Lamium*) draagt een verwijzing naar het lijdensverhaal in zich. De weegbree (*Plantago*), het viooltje (*Viola*) en de aardbei (*Fragaria*) verwijzen naar de nederigheid van Maria.<sup>241</sup> De weegbree is een wondkruid dat wordt gebruikt om bloed te stelpen en verwijst daarmee naar het lijden van Christus.<sup>242</sup> De aardbei symboliseert de vleeswording. De witte bloemen van de plant vormen een verwijzing naar de maagdelijkheid van Maria. De rode vruchten van de aardbei verwijzen naar het lijdensverhaal. En de driedelige bladeren van de plant vormen een verwijzing naar de Heilige Drieëenheid. Geheel rechts zien we de paardenbloem (*Taraxacum officinale*) als attribuut van Maria.

In feite is de besloten tuin door de schilder ingericht met symbolen. De bloemen en kruiden op de voorgrond wijzen allemaal in de richting van de verlossing.<sup>243</sup> Met de kruisiging werd de erfzonde weggenomen die door de zondeval was ontstaan. In de voorstelling wordt de rol van Christus en Maria als de nieuwe Adam en Eva benadrukt door de appel die als symbool van de zondeval door Maria aan het Christuskind wordt gegeven. De boom die linksachter Maria groeit, vormt een verwijzing naar de hof van Eden. Het Christuskind zet zijn eerste stap in de wereld die uiteindelijk naar zijn kruisdood zal leiden. In de voorstelling is het kruis aanwezig in de horizontale lijn die door Maria, het Christuskind en Anna wordt gevormd en in de verticale lijn die door God, de Heilige Geest en het Christuskind wordt gevormd. Als bloeddruppels dragen de kersen een verwijzing naar het lijden van Christus in zich. De kersen verwijzen bovendien naar de vruchten van het paradijs. Afgezonderd van

---

<sup>239</sup> Vogt, 2002, 18-19.

<sup>240</sup> P. Landelin Hoffmans, *Un Rogier van der Weyden inconnu? Tableau commémoratif offert par Rogier van der Weyden à la chartreuse d'HERINNES-lez-ENGHIEN en souvenir de la profession de son fils Corneille*, Edingen 1948, 64: de acoleye wilter ons op leren/die v vont es onderslaghen/dats dat men die v wonden ons Heeren/met minnen altoes in herte zal dragen.

<sup>241</sup> Falkenburg, 1991, 252.

<sup>242</sup> Ridderbos, 1991, 197.

<sup>243</sup> Vogt, 2002, 16-19.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

de buitenwereld, zit Maria in de besloten tuin die haar onbevleetheid en maagdelijkheid benadrukt.<sup>244</sup> Voorstellingen van de besloten tuin of *hortus conclusus* zijn gebaseerd op de gesloten hof zoals die in het Hooglied wordt beschreven: ‘Een gesloten hof ben je, mijn zuster, mijn bruid, een gesloten hof, een verzegelde bron. Je staat in bloei als een lusthof vol granaatbomen met kostelijke vruchten, vol hennabloemen en nardusplanten, nardus en saffraan, kalmoes en kaneel, allerlei wierookbomen, mirre en aloë, de fijnste geurige kruiden. Je bent een bron in een tuin, een fontein van levend water, water dat stroomt van de Libanon.’ (Hooglied 4:12-15).

De in het Hooglied centraal staande liefde tussen een bruid en haar bruidegom stond in de late Middeleeuwen symbool voor het spirituele huwelijk van Maria’s ziel met haar hemelse bruidegom Christus.<sup>245</sup> Deze liefde stond bovendien symbool voor de spirituele vereniging van de individuele menselijke ziel met Christus door middel van meditatie. Men dacht dat deze eenwording met Christus plaatsvond in de ziel van de gelovige. In de late Middeleeuwen werd de gelovige niet alleen door middel van voorstellingen, maar ook door middel van devotionele teksten gestimuleerd een tuin in zijn ziel te cultiveren door het planten van bloemen en kruiden die, zoals de bloemen en kruiden op het drieluik, verwijzingen naar het lijden (*passio*) van Christus en het medelijden (*compassio*) van Maria in zich dragen. De gelovige kon de tuin van zijn ziel voeden door het lijdensverhaal te overdenken. In deze devotionele teksten wordt de vereniging met Christus omschreven als het proeven van fruit en het ruiken van bloemen in aanwezigheid van Christus die, aangetrokken door de geurende bloemen, de ziele tuin betreedt. In de besloten tuin op het drieluik, vormen de vruchten een verwijzing naar het proeven van fruit. De leden van de Delftse familie Van Beesd kon-

---

<sup>244</sup> Ton Brandenburg, *Heilig familieleven. Verspreiding en waardering van de Historie van Sint-Anna in de stedelijke cultuur in de Nederlanden en het Rijnland aan het begin van de moderne tijd (15de/16de eeuw)*, Nijmegen 1990 (diss. Amsterdam), 81-124.

<sup>245</sup> Falkenburg, 1991, 244-261; Reindert Leonard Falkenburg, *The Fruit of Devotion. Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, Amsterdam en Philadelphia 1994, 16-55; Reindert Leonard Falkenburg, ‘The Household of the Soul. Conformity in the Merode Triptych’ in: Maryan Ainsworth (red.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies* (The Metropolitan Museum of Art Symposia) New York 2001, 2-17.

den de besloten tuin in hun gedachten betreden en het Christuskind in hun ziel ontvangen.<sup>246</sup>

De Annadevotie werd aan het eind van de vijftiende eeuw gepropageerd als stimulans voor de verspreiding van de leer van de onbevleete ontvangenis.<sup>247</sup> In de Nederlanden droegen onder meer de Annalevens van de kartuizers Wouter Bor uit Arnhem en Pieter Dorlant uit Diest bij aan de populariteit van de Annadevotie. Voorstellingen van Anna-te-drieën waren aan het begin van de zestiende eeuw inmiddels erg geliefd geworden. Ook de kartuizers lieten zich verschillende keren met deze voorstelling afbeelden.<sup>248</sup> Voorstellingen van Anna-te-drieën werden op grote schaal voor de Antwerpse kunstmarkt geschilderd.<sup>249</sup> Het atelier van de Meester van Frankfurt produceerde voor de vrije markt en liet het aanbod sterk bepalen door de vraag van de koper.<sup>250</sup> Een belangrijk deel van de schilderijen uit het atelier van de schilder deelt een heel scala aan composities, waaruit duidelijk de voorkeur van de koper blijkt. Van de compositie zoals we die aantreffen op het drieluik, zijn drie andere exemplaren (afb. 27-28) bekend, die eveneens worden gecombineerd met een voorstelling van de Heilige Drieënheden.<sup>251</sup> Uit IRR onderzoek naar de schilderijen van de Meester van Frankfurt, blijkt dat binnen zijn atelier

<sup>246</sup> Reindert Leonard Falkenburg, 'Hans Memling's Van Nieuwenhove Diptych: The Place of Prayer in Early Netherlandish Devotional Painting' in: John Oliver Hand en Ron Spronk (red.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Haven en Londen 2006, 92-109.

<sup>247</sup> Brandenburg, 1990, 81-124.

<sup>248</sup> Meester van het Brunswijkse diptiek, *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem*, rond 1490, tweeluik, elk paneel 35 x 23 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum. Nederlands meester, *Anna-te-drieën*, rond 1500, Berlijn, privé-verzameling. Meester van Delft, *Kruisiging*, rond 1500, drieluik, middenpaneel 186 x 106 cm. luiken 184 x 42 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum. Pieter I Claeissens, *Christus op de koude steen*, 1500-1575, drieluik, middenpaneel 78 x 65 cm. luiken 77 x 23 cm. Bergen op Zoom, Markiezenhof.

<sup>249</sup> Maximiliaan P.J. Martens, 'De dialoog tussen artistieke traditie en vernieuwing' in: tent. cat. *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*, Brugge (Memlingmuseum/Oud-Sint-Janshospitaal) 1998, 43-63, aldaar 55-58; Filip Vermeylen, *Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout 2003.

<sup>250</sup> Goddard, 1984, 95-98; Stephen Goddard, 'Brocade Patterns in the Shop of the Master of Frankfurt. An Accessory to Stylistic Analysis', *The Art Bulletin*, 67 (1985) 401-417.

<sup>251</sup> Meester van Frankfurt, *Anna-altaar*, 1500-1504, binnenkant drieluik, middenpaneel 212 x 126 cm. Frankfurt, Historisches Museum. Meester van Frankfurt, *Anna-te-drieën*, 1511-1515, paneel, Washington, National Gallery of Art. Atelier Meester van Frankfurt, *Anna-te-drieën*, rond 1509, paneel, Kurpfälzisches Museum Heidelberg.

gebruik werd gemaakt van modeltekeningen en mechanische middelen die de herhaling van dergelijke composities vereenvoudigden.<sup>252</sup>

Waarschijnlijk heeft de familie Van Beesd het middenpaneel van het drieluik op de Antwerpse kunstmarkt aangekocht. Vervolgens heeft de familie de Meester van Delft de opdracht gegeven twee luiken te schilderen die uiteindelijk aan het middenpaneel werden bevestigd.<sup>253</sup> In tegenstelling tot bij het middenpaneel, kon de familie dus invloed uitoefenen op het beeldprogramma van de luiken. Aangenomen wordt dat de meester tussen 1490 en 1520 werkzaam was in Delft.<sup>254</sup> Friedländer baseerde deze veronderstelling op het gegeven dat de meester de twee luiken schilderde voor de uit Delft afkomstige familie Van Beesd. Het belangrijkste werk van de Meester van Delft is het drieluik met de *Kruisiging* (afb. 29) uit de collectie van de National Gallery in Londen.<sup>255</sup> Châtelet beweerde ten onrechte dat het drieluik eveneens afkomstig is uit het buiten Delft gelegen kartuizerklooster Bartholomeusdal. De kanunnik die links van de kruisiging in gebed neerknielt is echter geen kartuizer, maar een norbertijn. Misschien dat de kanunnik een ambt bekleedde in het buiten Delft gelegen norbertinessenklooster Koningsveld.

Op het linkerluik van het drieluik wordt Dirk II Dirksz van Beesd samen met zijn vier zoons gepresenteerd door Johannes de Doper. De heilige draagt een kleeft van kameelhaar. Om zijn lichaam heeft hij een rode mantel geslagen. Met zijn hand wijst hij naar het Lam Gods dat hij als attribuut in zijn arm draagt. Voor de heilige is Dirk in gebed neergeknielt. Hij draagt een zwarte wambuis en een bruine tabbaard. Als Jeruzalemvaarder draagt hij een palmtak met zich mee. Aan zijn voeten bevindt zich een wapen dat een met een rode rand omgeven zwart veld heeft met een gouden rad en zwaard als attributen van de Heilige Catharina. Het Catharinawapen laat de beschouwer zien dat hij op de berg Sinai een bezoek bracht aan het Catharinaklooster. Aan zijn rechterzij is zijn oudste zoon Dirk III Dirksz van Beesd in gebed weergegeven.<sup>256</sup> Als kartuizermonnik draagt hij een wit habijt bestaande uit een tuniek en een scapulier met een hoofdkap en verbindingsbanden op

---

<sup>252</sup> Goddard, 1984; Goddard, 1985.

<sup>253</sup> Falkenburg, 1991, 244-261; Falkenburg, 2001, 2-17: ook het *Mérode-altaar* van de Meester van Flémalle is op deze manier tot stand gekomen.

<sup>254</sup> Albert Châtelet, *Early Dutch Painting. Painting in the northern Netherlands in the fifteenth century*, Amsterdam 1980, 155-157; Lammertse, 2008, 291.

<sup>255</sup> Meester van Delft, *Kruisiging*, voor 1498, drieluik, middenpaneel 98 x 106 cm. luiken 103 x 50 cm. Londen, National Gallery.

<sup>256</sup> Scholtens, 1948, 280.

heuphoogte. Als religieus heeft hij een kruinschering.<sup>257</sup> Achter hem is zijn jongere broer Frank Dirksz van Beesd neergeknield. Voor hen zijn hun twee jongste broers Cornelis Dirksz van Beesd en Dirk Dirksz van Beesd de Jonge weergegeven. Zoals zijn vader draagt Cornelis een zwarte wambuis en een bruine tabbaard. Hij houdt zijn armen geheven in een oransgebaar. De in gebed neergeknielde Dirk de Jonge draagt een blauw hemd. Allen zijn op een tegelvloer voor een stenen muur geplaatst, waarachter een gezicht op de stad Delft is weergegeven. De leefwereld van de familie is in het stadsgezicht vertegenwoordigd in de vorm van het Delftse stadhuis. In de lucht verschijnen rechts drie hemellichamen en in de linkerbovenhoek hangt het wapen van het geslacht Van Beesd.

Op het rechterluik van het drieluik wordt Geertruid Franksdr van Diemen samen met haar dochter gepresenteerd door Maria Magdalena. De heilige heeft een zalfpot als attribuut in de hand. Ze draagt een rode jurk met een brokaten lijf en doorschijnende mouwen. Om haar lichaam heeft ze een blauwe mantel geslagen, waarvan ze een plooi in haar hand heeft. Ze draagt een edelmetalen hoofdkap, waaraan een transparante doek is bevestigd. In de hand heeft ze een lok van het haar dat opwaait in de wind. Voor de heilige is Geertruid in gebed neergeknield. Ze heeft een opengeslagen gebedenboek in de handen. Ze draagt een bruine jurk en een zwarte mantel die ze over haar hoofd heeft geslagen. Aan haar linkerzij is haar dochter Margaretha Dirksdr van Beesd in gebed weergegeven. In haar handen heeft ze een gebedssnoer. Ze draagt een blauwe jurk en, zoals haar moeder, een zwarte mantel die ze over haar hoofd heeft geslagen. Om de kostbare bontvoering van de jurken te tonen, zijn de mouwen aan hun polsen teruggeslagen. Zoals op het linkerluik, zijn beiden op een tegelvloer voor een stenen muur geplaatst, waarachter het gezicht op Delft met het stadhuis is weergegeven. In de lucht verschijnen links opnieuw drie hemellichamen en in de rechterbovenhoek hangt het gedeelde wapen van de geslachten Van Beesd en Van Diemen.

De verschijning van de drie hemellichamen op beide luiken, verwijst naar de Heilige Drieëenheid op het middenpaneel en kan daarmee worden beschouwd als een religieus symbool of een interioriteitsmetafoor die een verwijzing in zich draagt naar de achterliggende goddelijke werkelijkheid.<sup>258</sup> Deze wonderbaarlijke verschijningen zijn vergelijkbaar

---

<sup>257</sup> Brinkhoff, 1958-1968, 1393.

<sup>258</sup> Larry Silver, 'Nature and Nature's God: Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer', *The Art Bulletin*, 81 (1999) 194-214; Vogt, 2002, 30-33: Vogt acht een interpretatie van de hemellichamen als religieuze symbolen van de Heilige Drieëenheid te eenvoudig.

met de visioenen op de luiken van het door Rogier van der Weyden geschilderde *Bladelin-altaar* in Berlijn (afb. 30).<sup>259</sup> Deze visioenen zijn in feite aankondigingen van de vleeswording. Op het linkerluik verschijnt Maria met het Christuskind op een zwevend altaar aan keizer Augustus. Op het rechterluik verschijnt een ster in de gedaante van het Christuskind aan de drie koningen. Op het middenpaneel zien we de komst van de Zoon van God in de vorm van een voorstelling van de geboorte van Jezus. De familie Van Beesd heeft zich in de directe nabijheid van de heiligen laten voorstellen en lijkt daarmee lijfelij op de luiken aanwezig te zijn.<sup>260</sup> Deze aanwezigheid moet echter niet als een lijfelijke aanwezigheid, maar eerder als een aanwezigheid in de ziel worden beschouwd. De voorstelling op het middenpaneel toont ons het beeld dat de familie zich in haar ziel vormt van de heiligen die het onderwerp van haar devotie zijn. Als een familie is de familie Van Beesd in de tuin van haar ziel verenigd met de heiligen.<sup>261</sup> Op de luiken is daarom in de vorm van een stenen muur een duidelijke scheiding aangebracht tussen de uiterlijke wereld vertegenwoordigd door de stad op de achtergrond en de innerlijke wereld vertegenwoordigd door de heiligen op de voorgrond.

Het drieluik werd waarschijnlijk in 1514 ter gelegenheid van de intrede van Dirk III Dirksz van Beesd door zijn ouders aan Bartholomeusdal geschonken. Dergelijke geschenken worden eveneens vermeld in de naamlijst van ingetreden monniken die deel uitmaakt van het memorieboek van het Amsterdamse kartuizerklooster Sint Andries ter Zaliger Haven.<sup>262</sup> Vermoedelijk werd het drieluik na het overlijden van Dirks ouders als memoriestuk bij hun graf geplaatst. Op dat moment moet ook de predella zijn aangebracht, die tegenwoordig alleen nog in de vorm van een zeventiende-eeuwse kopie aanwezig is.

De Delftse kartuizers hielden memoriemissen voor het zielenheil van alle weldoeners van Bartholomeusdal.<sup>263</sup> Met het noemen van hun

---

Evenals Silver beschouwt ze dergelijke hemellichamen als een teken van naderend onheil en een oproep aan de mensheid tot boetedoening.

<sup>259</sup> Rogier van der Weyden, *Bladelin-altaar*, 1445-1448, drieluik, middenpaneel 91 x 89 cm. luiken 91 x 40 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

<sup>260</sup> Falkenburg, 1991, 257.

<sup>261</sup> John Bossy, 'Blood and Baptism: Kinship, Community and Christianity in western Europe from the fourteenth to the seventeenth Centuries' in: Derek Baker (red.), *Sanctity and secularity: the church and the world*, Oxford 1973, 129-143.

<sup>262</sup> De Melker, 'Het liber benefactorum'.

<sup>263</sup> Brinkhoff, 1958-1968, 1238.

naam werden de gestorven leden van de familie Van Beesd als persoon opgeroepen, waarmee ze aanwezig waren onder de levenden.<sup>264</sup> Behalve het noemen van de naam, vormde het voorstellen van de dode een wezenlijk element van de laatmiddeleeuwse memoriecultuur. Het *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* is een uitdrukking van deze *memoria*. Op de binnenkant worden de dode en de levende leden van de familie Van Beesd met elkaar verenigd. Volgens de indeling van Oexle wordt het drieluik omschreven als een familiestuk, waarop de bloedband tussen de dode en de levende leden van de familie wordt voorgesteld.<sup>265</sup> Behalve in Bartholomeusdal werden voor de familie Van Beesd memoriemissen gehouden in de Oude Kerk, de Jacobskapel en de kapel van het buiten Delft gelegen Leprozenhuis.<sup>266</sup> Cornelis Gijsbrechtsz van Andel en zijn echtgenote Geertruid Dirksdr van Beesd, de oom en tante van Dirk II Dirksz van Beesd, stichtten in 1499 een vicarie in de kapel van het Leprozenhuis. Hierbij liet het echtpaar vastleggen dat er eeuwig drie keer per week, op maandag, dinsdag en zaterdag, een memoriemis voor hun zielenheil moest worden gehouden. Deze memoriemissen waren, behalve voor de stichters, bestemd voor hun ouders, kinderen en vrienden. De tante van Dirk II Dirksz van Beesd stichtte verschillende vicarieën in de Delftse Oude Kerk.

Voor Dirk II Dirksz van Beesd moeten bovendien memoriemissen zijn gehouden in de broederschapskapel van de Delftse Jeruzalemvvaarders.<sup>267</sup> Broederschappen namen de zorg voor het zielenheil van hun leden op zich. In de late Middeleeuwen kenden verschillende steden een Jeruzalembroederschap.<sup>268</sup> De leden van deze statusverhogende broederschap waren voornamelijk afkomstig uit de stedelijke elite. Tijdens de

---

<sup>264</sup> Oexle, 1984, 384-440.

<sup>265</sup> Oexle, 1984, 418-426.

<sup>266</sup> Lucas, 1936, 270-272; Van Bueren, 1999, 84.

<sup>267</sup> Hoogewerff, 1939, 391; Brinkhoff, 1958-1968, 1239; Van Bueren, 1999, 230; Vogt, 2002, 24-25, noot 114: Hoogewerff schreef dat de broederschapskapel van de Delftse Jeruzalemvvaarders zich bevond in Sint Bartholomeusdal in Jeruzalem. Waarschijnlijk baseerde hij deze veronderstelling alleen op de naam van het kartuizerklooster. Aangezien de processie op Palmzondag nooit ingang heeft gevonden bij de kartuizers zou het ook zeer onwaarschijnlijk zijn geweest dat deze kapel zich bevond in Bartholomeusdal. Zoals Vogt opmerkte wijst de inscriptie aan de onderkant van het portret juist op een herkomst buiten Bartholomeusdal. De zinsnede *leijt begraven tot chartuse buiten delft* zou overbodig zijn geweest wanneer het portret zich bevond in Bartholomeusdal.

<sup>268</sup> J. van Herwaarden, 'Geloof en geloofsuitingen in de late middeleeuwen in de Nederlanden. Jeruzalembedevoarten, lijdensdevotie en kruiswegverering', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 98 (1983) 400-429.



## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

jaarlijkse processie op Palmzondag herdacht men de intocht in Jeruzalem, waarbij de Jeruzalemvaarders de Palmezel begeleidden. Het al eerder genoemde portret (afb. 25), waarop Dirk is voorgesteld als Jeruzalemvaarder, moet uit de broederschapskapel van de Delftse Jeruzalemvaarders afkomstig zijn. Het verloren gegane portret werd in de zeventiende eeuw nagetekend in het Geslachtsregister van de familie Van Beesd. Gezien de naar links gewende gebedshouding van Dirk moet het portret rechts van het altaar hebben gehangen. Zoals op het uit Bartholomeusdal afkomstige drieliuk draagt Dirk een zwarte wambuis en een bruine tabbaard. Als Jeruzalemvaarder draagt hij een palmtak met zich mee. De inscriptie aan de onderkant van het portret noemt, behalve de naam en sterfdatum van Dirk, dat hij in 1486 een bezoek bracht aan Jeruzalem en de berg Sinai. De tekst wordt afgesloten met de vermelding van zijn laatste rustplaats en een oproep tot gebed. Links van hem is het wapen met een blauw veld en de rood getongde en genagelde zilveren leeuw van het geslacht Van Beesd aangebracht. Rechts van hem bevindt zich een wapen met een wit veld en een rood rad en zwaard als attributen van de Heilige Catharina. Het Catharinawapen laat de beschouwer zien dat Dirk op de berg Sinai een bezoek bracht aan het Catharinaklooster.

De luiken van het *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* laten zowel seculiere wapenschilden als vrouwenfiguren zien, twee elementen die in de verordeningen van het generaal kapittel van de kartuizers als afleidende voorstellingen werden beschouwd. Of dergelijke voorstellingen werkelijk de aandacht van de kartuizers hebben afgeleid, is in sterke mate afhankelijk van de plaats en de functie van het drieliuk. Op basis van het memorieboek van het Utrechtse kartuizerklooster Nieuwlicht weten we dat zich zowel in het semi-private gedeelte als het private gedeelte van een kartuizerklooster tientallen graven van leken met bijbehorende memoriestukken bevonden. De graven in de kerk waren vaak gereserveerd voor de belangrijkste weldoeners van het klooster zoals de leden van de stichterfamilie.<sup>269</sup> Indien de memorievoorstelling zich in het grote pand van Bartholomeusdal bevond zal het zeker zichtbaar zijn geweest voor de monniken. Of de leden van de familie Van Beesd toegang hadden tot het grote pand van het klooster is echter onbekend. Aan de

---

<sup>269</sup> Hoogewerff, 1939, deel 2, 389-393: Hoogewerff schreef dat het drieliuk als memorievoorstelling bij het graf van het echtpaar Van Beesd werd geplaatst. Volgens hem bevond dit graf zich in de kerk van Bartholomeusdal. Dat de meeste weldoeners juist in de pandgangen van kartuizerkloosters werden begraven is bij hem waarschijnlijk niet bekend geweest.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

Mozesput van Claus Sluter op de grote pandhof van het kartuizerklooster van Champmol waren aflaten verbonden. Het is dan ook aannemelijk dat het grote pand van Champmol toegankelijk was voor leken. Om de toegang van leken te beperken had Bartholomeusdal echter een buitenkapel zoals het binnen Roermond gelegen kartuizerklooster de Bethlehemkapel had.

Wanneer het drieluik op kerkelijke feestdagen werd geopend, waren de stichtersportretten en de wapenschilden van de leden van de Delftse familie Van Beesd zichtbaar. Op het linkerluik worden de mannelijke leden van de familie gepresenteerd door Johannes de Doper die als kluizenaar in een kameelharen kleed is voorgesteld. Johannes de Doper was bovendien de patroonheilige van de kartuizerorde. Op het rechterluik worden de vrouwelijke leden van de familie gepresenteerd door Maria Magdalena die in wereldse kleding als zondares is voorgesteld. Voor de kartuizers had Maria Magdalena een speciale betekenis omdat ze na haar bekering haar leven doorbracht als een kluizenares in de woestijn. De voorstelling van twee kluizenaarsheiligen verraadt een duidelijke invloed van de kartuizers op het beeldprogramma van het drieluik.<sup>270</sup> De stichtersportretten en de wapenschilden van de leden van de familie Van Beesd maken de binnenkant van het drieluik tot een memorievoorstelling. In geopende toestand verbeeldde het de leefwereld van de leken en vervulde het een commemoratieve functie binnen de laatmiddeleeuwse dodengedachtenis.

Buiten kerkelijke feestdagen werden drielijken gesloten.<sup>271</sup> Daarom werden aan de buitenkant van een drieluik vaak sobere voorstellingen zoals grisailles en aan de binnenkant kleurrijke afbeeldingen aangebracht. Men kan zich voorstellen dat de sobere voorstellingen aan de buitenkant van een drieluik niet snel en de kleurrijke afbeeldingen aan de binnenkant wel snel als afleidend werden ervaren door de kartuizers. Aan de buitenkant van het *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* is geen grisaille, maar een voorstelling van een boetende Hiëronymus aangebracht. In een desolaat rotslandschap met daarin een kruisbeeld slaat de

---

<sup>270</sup> Lindquist, 2002: dat de kartuizers inderdaad invloed uitoefenden op de kunstvoorwerpen die in hun kloostergebouwen terecht kwamen blijkt bijvoorbeeld uit de rekeningen met betrekking tot de bouw van het in 1385 door de Bourgondische hertog Philips de Stoute († 1404) gestichte kartuizerklooster Champmol. Uit deze hertogelijke rekeningen komt duidelijk de adviserende rol van de kartuizers naar voren.

<sup>271</sup> J. Turner (red.), *The Dictionary of Art*, New York 1996; J. Kroesen, *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch schiereiland. Vorm, plaats, boodschap*, Groningen en Tilburg 2003 (diss. Groningen) 31.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

heilige zich met een steen op de borst, terwijl hij zijn arm opheft. Hoewel het kruisbeeld in miniatuur is geschilderd, lijkt het lichaam van Christus werkelijk van vlees en bloed te zijn. Een dreigende lucht strekt zich boven hen uit. Met een blauw boetekleed bedekt Hiëronymus zijn mager lichaam. Hij draagt een lange grijze baard en als geestelijke heeft hij een kruinschering. Achter zijn hoofd verschijnt een aureool. De leeuw en de scharlakenrode kardinaalskleding op de voorgrond onthullen de identiteit van de heilige. Hiëronymus wordt hier niet gepresenteerd als de geleerde kerkvader in zijn studeervertrek, maar juist als de boetvaardige kluizenaar in de wildernis:<sup>272</sup>

En zo, zonder enige andere hulp, wierp ik mij aan Jezus' voeten, bevochtigde ze met mijn tranen, en droogde ze met mijn haar. En het opstandige vlees bedwong ik met een vasten van zeven dagen. Ik ben niet beschaamd over mijn ellende te vertellen; veeleer betreur ik het dat ik niet meer ben wat ik ooit was. Ik herinner me dat ik vaak dag en nacht doorging met wenen en niet ophield tegen mijn borst te slaan voordat op bevel van de Heer de rust weer tot mij kwam. Ik was zelfs bang voor mijn armoedige cel alsof deze op de hoogte was van mijn geheime gedachten. Vol van intense woede tegen mezelf, ging ik alleen op weg de woestijn in. En wanneer ik bij een of ander dal kwam, of een ruige berg of een steile rots, dan vestigde ik daar mijn gebedsruimte en maakte die tot een plaats van kwelling voor mijn ellendig vlees. Daar voelde ik mij soms ook - de Heer Zelf is mijn getuige - na vele tranen en nadat mijn ogen lange tijd naar de hemel hadden getuurd, opgenomen in het gezelschap van de gastvrije engelen.<sup>273</sup>

In de Nederlandse kunst, voor de Italiaanse kunst ligt dat anders, wordt Hiëronymus meestal voorgesteld als de geleerde kerkvader in zijn studeervertrek. Op deze manier zien we hem op een aan Jan van Eyck (†

---

<sup>272</sup> In het Middelnederlands woordenboek wordt de volgende betekenis voor het woord wildernis gegeven: eenzaamheid, afgezonderde plaats, onbewoonde plek. Voor het woord woestijn wordt de volgende betekenis gegeven: eenzame, stille plaats, afgelegen oord. De wildernis en woestijn stonden ook wel voor het aardse paradijs.

<sup>273</sup> Charles Christopher Mierow en Thomas Comerford Lawler, *The Letters of St. Jerome*, deel 1, Westminster 1963, brief 22, 140.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

1441) of een navolger toegeschreven paneel (afb. 31).<sup>274</sup> Gehuld in kardinaalskleding buigt Hiëronymus zich over de boeken. Aan zijn voeten ligt de leeuw die niet meer van zijn zij week sinds hij een doorn uit zijn poot verwijderde. Aan het eind van de veertiende eeuw ontstonden in de Italiaanse schilderkunst voorstellingen die Hiëronymus presenteren als de boetvaardige kluizenaar in de woestijn.<sup>275</sup> Vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw verschenen dergelijke voorstellingen in de Nederlanden. De eremitische leefwijze van zowel Hiëronymus als Johannes de Doper werd beschouwd als een belichaming van het kluizenaarsideaal. Met een voorstelling van Hiëronymus als de boetvaardige kluizenaar in de woestijn werd het streven naar de innerlijke religieuze ervaring uitgedrukt. Een soortgelijke iconografie van boetvaardigheid als op het *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* zien we op een schilderij (afb. 32) van Jan Provoost († 1529) dat in 1505 wordt gedateerd.<sup>276</sup> Op het paneel knielt een kartuizermonnik in gebed neer voor Maria en het Christuskind. De kartuizer wordt gepresenteerd door de heiligen Hiëronymus en Johannes de Doper. Hiëronymus wordt hier niet gepresenteerd als de geleerde kerkvader, maar juist als de boetvaardige kluizenaar. Met een steen kastijdt hij zijn borst. Deze iconografie van boetvaardigheid vinden we eveneens terug op twee bewaard gebleven luiken (afb. 33) van een verloren gegaan drieluik dat rond 1520 door de Leuvense paneelschilder Jan van Rillaer († 1570) werd geschilderd.<sup>277</sup> Het drieluik is waarschijnlijk afkomstig uit het Leuvense kartuizerklooster Sint-Maria-Magdalena onder het Kruis. Aan de buitenkant van de luiken wordt een kartuizermonnik gepresenteerd door de ordestichter Bruno van Keulen (1030-1101). De monnik knielt in gebed neer voor een voorstelling van een *Ecce Homo*. Aan de binnenkant van de luiken zijn twee gebeurtenissen uit de levens van Hiëronymus en Antonius Abt voorgesteld. Ook hier wordt Hiëronymus niet gepresenteerd als de geleerde kerkvader in zijn studeerver-

---

<sup>274</sup> Jan van Eyck, *Hiëronymus in zijn studeervertrek*, 1442, paneel, Detroit, Detroit Institute of Arts.

<sup>275</sup> Renate Jungblut, *Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters*, Tübingen 1967; Bernhard Ridderbos, *Saint and symbol. Images of Saint Jerome in early Italian Art*, Groningen 1984 (diss. Groningen) 63-88; R. Velhagen, *Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, Basel 1993, 14-16.

<sup>276</sup> Jan Provoost, *Tronende Madonna*, 1505, paneel 76 x 64 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

<sup>277</sup> Jan van Rillaer, voorkant: *De heiligen Hiëronymus en Antonius Abt* achterkant: *Ecce Homo met Bruno van Keulen en een kartuizermonnik*, rond 1520, luiken 75 x 30 cm. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten: Yvette Bruijnen, *Leuvense schilderkunst 1520-1570*, Amsterdam 1999 (diss. Amsterdam) 41-44 en 134-135.

trek, maar juist als de boetvaardige kluzenaar in de wildernis. De heilige knielt neer voor een kruisbeeld, terwijl hij zich met een steen op de borst slaat. In de hand heeft hij een gebedssnoer, aan zijn voeten ligt een opengeslagen gebedenboek. Met een boetkleed bedekt Hiëronymus zijn magere lichaam. De leeuw en de scharlakenrode kardinaalskleding op de achtergrond onthullen de identiteit van de heilige. Behalve voorstellingen van Hiëronymus, ontstonden in deze periode voorstellingen van Johannes de Doper in de woestijn. Een bekend voorbeeld is het paneeltje (afb. 34) van Geertgen tot Sint Jans († 1490), waarop Johannes de Doper in een paradijselijk landschap is voorgesteld.<sup>278</sup> Het verschijnen van dergelijke voorstellingen in het zuiden van Europa wordt wel in verband gebracht met het ontstaan van de als kluzenaars levende hiëronymieten in de veertiende eeuw. Het ontstaan van dergelijke voorstellingen in het noorden van Europa moet mijns inziens worden gekoppeld aan de sterke verspreiding van de kartuizers in deze periode.

De voorstelling aan de buitenkant van het *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* wordt voor de beschouwer tot leven gewekt door rots- en boompertijen die uit de geschilderde lijst naar voren lijken te komen. De kardinaalskleding links in de voorstelling lijkt zich voor de lijst te bevinden. De schaduw van de boom rechts in de voorstelling valt op de lijst, waardoor de boom werkelijk van het beeldvlak los lijkt te komen. De lijst is als een stenen gewelf geschilderd alsof we naar het gewelf van één van de pandgangen van Bartholomeusdal kijken. De uit de lijst naar voren springende rots- en boompertijen lieten de wereld van Hiëronymus binnendringen in het kartuizerklooster, waar de Delftse kartuizers deelgenoot van de voorstelling werden gemaakt. Tegelijkertijd drong het kartuizerklooster binnen in de wereld van Hiëronymus, die in één van de pandgangen van Bartholomeusdal boete leek te doen.<sup>279</sup> Deze opheffing van de grens tussen de ruimte van het beeld en de ruimte van de beschouwer treffen we eveneens aan in de demi-grisailles die door de Meester van Frankfurt aan de buitenkant van het *Anna-altaar* (afb. 35) werden aangebracht.<sup>280</sup> Acht heiligen zijn weergegeven als stenen beelden

<sup>278</sup> Geertgen tot Sint Jans, *Johannes de Doper in de wildernis*, paneel 42 x 28 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

<sup>279</sup> Heike Schlie, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlijn 2002, 258-262.

<sup>280</sup> Meester van Frankfurt, (a) boven: *De heiligen Agnes, Lucia, Jozef en Gregorius*; onder: *De heiligen Valentijn en Martinus*; (b) onder: *De heiligen Odilia en Cecilia*, 1500-1504, buitenkant drieliuk, luiken 214 x 58 cm. (a) Frankfurt, Historisches Museum; (b) Utrecht, Museum Catharijneconvent.

die vanuit het beeldvlak de wereld van de beschouwer lijken te betreden. Odilia stapt met haar voet buiten de sokkel, terwijl de plooiën van haar mantel over de rand vallen. Op de muur achter Odilia is haar schaduw zichtbaar, waardoor ze werkelijk van het beeldvlak los lijkt te komen. Het lam dat als attribuut aan de voeten van Agnes ligt heeft zijn poot over de rand van het voetstuk gelegd. De voeten van de vier heiligen die zich bovenin bevinden zijn in tegenstelling tot de voeten van de vier onderste heiligen geschilderd alsof we ze van onderaf zien. Doordat hun haren in een natuurlijke kleur zijn weergegeven en hun gelaat en handen zijn geschilderd alsof ze van vlees en bloed zijn, lijken de heiligen bij nadere beschouwing werkelijk tot leven te komen.

De voorstelling aan de buitenkant van het *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* kreeg nog meer betekenis in een kartuizerklooster waar de monniken eveneens als kluizenaars leefden.<sup>281</sup> Hiëronymus vormde een voorbeeld voor de Delftse kartuizers die zich net als de kerkvader terugtrokken in de “woestijn” en streefden naar de innerlijke religieuze ervaring. De voorstelling maakt de buitenkant van het drieluik tot een devotiestuk. In gesloten toestand verbeeldde het de leefwereld van de kartuizers en vervulde het een devotionele functie voor de Delftse kartuizers. Devotievoorstellingen stimuleerden en begeleidden de kartuizers in hun overweging van het leven van Jezus. In het volgende hoofdstuk wordt ingegaan op hun functie in een kartuizerklooster.

Het door de Meester van Frankfurt en de Meester van Delft geschilderde *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* laat ons zien dat de aanwezigheid van een memorievoorstelling door de kartuizers niet als afleidend ervaren hoefde te worden. Het drieluik veranderde van een memorievoorstelling in een devotievoorstelling wanneer het buiten kerkelijke feestdagen werd gesloten. De stichtersportretten en de wapenschilden van de Delftse familie Van Beesd maakten in gesloten toestand plaats voor een voorstelling van een boetende Hiëronymus in de wildernis die een voorbeeld vormde voor de Delftse kartuizers, die zich net als de kerkvader terugtrokken in de “woestijn” en streefden naar de innerlijke religieuze ervaring. Op deze manier vervulde de binnenkant van het drieluik een commemoratieve functie voor de Delftse familie Van Beesd en de buitenkant van het drieluik een devotionele functie voor de Delftse kartuizers, waarmee het drieluik zowel de leken als de kartuizers bediende. Met deze tweeledige functie weerspiegelt het drieluik de interactie

---

<sup>281</sup> Frank Olaf Büttner, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlijn 1983.

## 2 MEMORIEVOORSTELLINGEN

tussen de leefwereld van de kartuizers en de leefwereld van de leken zoals die zich manifesteerde in de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre.





### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

*In het vorige hoofdstuk zagen we dat de memorievoorstellungen in het semi-private en het private gedeelte van de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre zowel de leken als de kartuizers konden bedienen, waarmee ze dus niet als afleidend ervaren hoefden te worden door de kartuizers. In cellen van monniken bevonden zich devotievoorstellungen die daar vaak in opdracht van de prior terecht kwamen. Devotievoorstellungen stimuleerden en begeleidten de kartuizers in hun meditatieproces. Gedurende de meditatie maakten de kartuizers een proces door van verbeelding naar ontbeelding. De centrale vraag van dit hoofdstuk is of het gebruik van voorstellungen geen belemmering vormde in dit ontbeeltingsproces. Aan de hand van het door de Meester van het Brunswijkse diptiek geschilderde Devotiestuk van Hendrik van Haarlem en het door de Meester van de Magdalenalegende geschilderde Devotiestuk van Willem van Bibau wordt onderzocht welke rol voorstellungen precies speelden in het meditatieproces. Vanuit het perspectief van de devotionele functionaliteit wordt onderzocht of deze devotievoorstellungen daadwerkelijk een belemmering vormden in het proces van verbeelding naar ontbeelding.*

#### 3.1 Stand van het onderzoek

Binnen het kunsthistorisch onderzoek was het Panofsky die in 1927 als eerste de iconografische typering van het *Andachtsbild* centraal stelde in zijn artikel *Imago Pietatis*.<sup>282</sup> Volgens Panofsky vormde de devotievoorstelling een hulpmiddel voor de beschouwer bij het oproepen van een staat van *kontemplative Versenkung*. Op grond van formele aspecten zoals in halffiguur voorgestelde heiligen, besteedde Ringbom in 1965 in zijn boek *Icon to Narrative* voor het eerst aandacht aan de functionaliteit van devotievoorstellungen.<sup>283</sup> Zowel Panofsky als Ringbom gingen echter voorbij aan de religieuze praktijk waarbinnen devotievoorstellungen functioneerden. Het waren Belting en Harbison die in de jaren tachtig als eerste deze religieuze praktijk onderzochten. In zijn boek *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* besteedde Belting aandacht aan de manier waarop de be-

---

<sup>282</sup> Erwin Panofsky, 'Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix"' in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, 261-308.

<sup>283</sup> Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965.

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

schouwer een devotievoorstelling las en beleefde.<sup>284</sup> In zijn artikel *Visions and Meditations* maakte Harbison gebruik van devotionele teksten om de functionaliteit van devotievoorstellingen inzichtelijk te maken.<sup>285</sup> Een soortgelijke methode wordt vanaf de jaren negentig door Falkenburg toegepast in zijn artikelen over het *Mérode-altaar* van de Meester van Flémalle, de *Gregoriusmis* van Hiëronymus Bosch en het *Van Nieuwenhovediptyek* van Hans Memling.<sup>286</sup> In 1991 stelt Ridderbos in zijn boek *De melancholie van de kunstenaar*, de spiritualiteit van de Moderne Devoten centraal om de opmerkelijke stijlverandering binnen het oeuvre van Hugo van der Goes te verklaren.<sup>287</sup> In 1994 is de devotievoorstelling onderwerp van de door Van Os georganiseerde tentoonstelling *Gebed in schoonheid* in het Rijksmuseum.<sup>288</sup> In de catalogus wordt aandacht besteed aan verschillende meditatie-inhouden. Net als Harbison maakt Rothstein gebruik van devotionele teksten in zijn artikelen over de *Van der Paele-Madonna* en de *Rolin-Madonna* van Jan van Eyck en het *Bladelin-altaar* van Rogier van der Weyden.<sup>289</sup> Voordat we dieper ingaan op de in dit hoofdstuk centraal staande devotievoorstellingen wordt eerst uitvoerig aandacht besteed aan de middeleeuwse mystiek, de bernardijnse bruidsmystiek, de spiritualiteit van de kartuizers en de functie van devotievoorstellingen.

---

<sup>284</sup> Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlijn 1981.

<sup>285</sup> Craig Harbison, 'Visions and Meditations in Early Flemish Painting', *Simiolus*, 15 (1985) 87-118.

<sup>286</sup> Falkenburg, 1991; Falkenburg, 2001; Reindert Leonard Falkenburg, 'Hieronymus Bosch's Mass of St. Gregory and "sacramental vision"' in: T. Lentens en A. Gormans (red.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter* (Kultbild 3) Berlijn 2004; Falkenburg, 2006.

<sup>287</sup> Ridderbos, 1991.

<sup>288</sup> Henk van Os, tent. cat. *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1994.

<sup>289</sup> Bret L. Rothstein, 'Vision and devotion in Jan van Eyck's *Virgin and Child with Canon Joris van der Paele*', *Word & Image*, 15 (1999) 262-276; Bret L. Rothstein, 'On Devotion as Social Ornament. Jan van Eyck's *Virgin and Child with Chancellor Nicolas Rolin*', *Dutch Crossing. A Journal of Low Countries Studies*, 24 (2000) 96-132; Bret L. Rothstein, 'Vision, Cognition, and Self-reflection in Rogier van der Weyden's *Bladelin Triptych*', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 (2001) 37-56; Bret L. Rothstein, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge 2005.

### 3.2 Middeleeuwse mystiek

Mystiek kan omschreven worden als een hartstochtelijk streven naar de bijzondere, persoonlijke vereniging van God met de menselijke ziel, waarbij beelden en verbeelding een belangrijke plaats innemen.<sup>290</sup> In de vroege Middeleeuwen trokken de woestijnvaders zich als kluizenaars terug uit de wereld om deze goddelijke eenwording in stilte (*silentium*) en eenzaamheid (*solitudo*) te ervaren. De contemplatie waarin de menselijke ziel met God werd verenigd vloeyde als vrucht voort uit de lezing van devotie teksten, de meditatie over de geloofsgeheimen en het gebed tot God. Binnen de middeleeuwse mystiek werd de nadruk, afhankelijk van het milieu waarin zij werd beoefend, gelegd op enerzijds de affectie en de ervaring en anderzijds het speculatieve en intellectuele. In de hoge Middeleeuwen lag de nadruk overwegend op de affectie en de ervaring. In de twaalfde eeuw beleefde de middeleeuwse mystiek haar eerste bloei-periode. De beeldende visioenen van de Duitse benedictines Hildegard van Bingen (1098-1179) en de Brabantse begijn Hadewijch (1210-1260) getuigen van een subjectieve beleving van de mystieke ervaring.<sup>291</sup> In het slot van haar zevende visioen beschrijft Hadewijch hoe ze tijdens de pinkstermetten het Christuskind van het altaar ziet stappen. In de ene hand houdt hij een ciborie waaruit hij zijn lichaam neemt, in de andere hand houdt hij een miskelk waarin zich zijn bloed bevindt. In de gedaante van een volwassen man schenkt Christus haar zijn lichaam en bloed. Vervolgens neemt hij haar in zijn armen waarna Hadewijch met haar bruidegom wordt verenigd:

---

<sup>290</sup> P. Dinzelsbacher, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter* (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 23) Stuttgart 1981; Bernard McGinn, *The Growth of Mysticism* (The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism 2) New York 1994; Bernard McGinn, *The Flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism (1200-1350)* (The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism 3) New York 1998; Gerard Mathijsen, 'Monastieke mystiek tot circa 1300' in: Joris Baers e.a., *Encyclopedie van de mystiek. Fundamenten, tradities, perspectieven*, Kampen en Tiel 2003, 585-596; John van Schaik, *In het hart is Hij te vinden. Een geschiedenis van de christelijke mystiek*, Zeist 2005; Eugène Honée, 'Beeld en verbeelding in de middeleeuwse gebedscultuur. Een kerkhistorische beschouwing' in: Henk van Os, tent. cat. *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1994, 157-174.

<sup>291</sup> Hans Wilbrink, *Amplexio Dei - de Omarming Gods. Vergelijkend onderzoek van de mysticologische en sociologische profielen van Hildegard van Bingen en Hadewijch van Brabant*, Aken en Maastricht 2006 (diss. Nijmegen); Van Schaik, 2005, 44-50 en 62-73.

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

Daerna quam hi selve te mi ende nam mi altemale in sine arme ende dwanc mi ane heme. Ende alle die lede die ic hadde ghevoelden der siere in alle hare ghenoeghen na miere herten begherten na miere menscheit. Doe werdic ghenoeghet van buten in allen vollen sade. Ende oec haddic doe ene corte wile cracht dat te draghene. Maer saen in korter uren verloesic den scoenen man van buten in siene vormen, ende ic sachene al te niete werden ende alsoe sere verdoende werden ende al smelten in een, soe dat icken buten mi niet en conste bekinnen noch vernemen, ende binnen mi niet besceden. Mi was op die ure ochte wi een waren sonder differentie. Dit was al van buten in siene, in smakene, in ghevoelne alsoe men smaken mach van ontfane in den sacramente van buten, in sien ende in ghevoelne van buten, also lief met lieve ontfane mach in alle voller ghenoechten van siene ende van hoerne, van vervaerne deen in den anderen. Hier na bleef ic in enen vervaerne in mijn lief dat ic al versmalt in heme ende mi mijns selves niet ne bleef.<sup>292</sup>

In de veertiende eeuw bereikt de middeleeuwse mystiek haar hoogtepunt. In plaats van de affectie en de ervaring komt de nadruk in deze periode steeds meer op het speculatieve en het intellectuele te liggen.<sup>293</sup> Binnen de speculatieve mystiek wordt getracht de mystieke ervaring te objectiveren. De grote vertegenwoordigers van de speculatieve mystiek zijn de dominicanen Meister Eckhart (c. 1260-1328), Hendrik Suso (1295-1366) en Johannes Tauler (1300-1361) in het Rijnland en de augustijn Jan van Ruusbroec (1293-1381) in Brabant.<sup>294</sup> De traditie van de speculatieve mystiek wordt in de vijftiende eeuw voortgezet door de Duitse theoloog Nicolaas van Cusa (1400/01-1464) en de Roermondse kartuizer Dionysius van Rijckel (1403-1471). Vanaf de veertiende eeuw begint de ascese onder invloed van de Moderne Devoten een steeds belangrijkere plaats in te nemen binnen de mystiek.<sup>295</sup> De Moderne Devoot Geert Groote (1340-1384), die een aantal jaren in het Arnhemse kartuizerklooster Monnikhuizen verbleef, propageerde de ascetische leefwijze om een her-

---

<sup>292</sup> Frits van Oostrom, *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*, Amsterdam 2006, 333-461, aldaar 425-426.

<sup>293</sup> Van Schaik, 2005, 83-99.

<sup>294</sup> Geert Warnar, *Ruusbroec. Literatuur en mystiek in de veertiende eeuw*, Amsterdam 2003.

<sup>295</sup> Kurt Ruh, *Geschichte der abendländischen Mystik*, München 1999; Van Schaik, 2005, 100-111.

vorming binnen de monastieke wereld te bewerkstelligen. Deze laatmiddeleeuwse observantiebeweging verspreidde zich al snel onder de andere kloosterorden. De leefwijze van de kartuizers werd als hét voorbeeld van de ideale monastieke leefwijze beschouwd.<sup>296</sup> De kartuizerorde beleefde in de veertiende eeuw dan ook een periode van enorme bloei die gepaard ging met een sterke verspreiding over de Nederlanden en het aangrenzende Rijnland. Binnen de monastieke wereld werden de verering van de naam van Jezus en het rozenkransgebed ontwikkeld om de zelfhervorming onder de kloosterlingen te stimuleren. In navolging van de Italiaanse boeteprediker en franciscaan Bernardinus van Siena (1380-1444) propageerde zijn noordelijke tegenhanger Jan Brugman (1399-1473) de verering van de naam van Jezus in de Nederlanden.<sup>297</sup> In het Rijnland werd het rozenkransgebed verspreid vanuit de kloosters van de kartuizers en de dominicanen. Deze gebedsvorm combineerde het gebed met de meditatie over het leven van Jezus.<sup>298</sup> De kartuizer Hendrik Egher van Kalkar (1328-1408) stond bekend om zijn bijzondere verering van Maria, die hij in een visioen tot hem had zien spreken. Gedurende dit visioen droeg Maria hem op vijftien *Pater Nosters* te bidden elk gevolgd door tien *Ave Maria's*. Het ontstaan van de overweging van de geloofsgeheimen tijdens het rozenkransgebed wordt toegeschreven aan de kartuizers Adolf van Essen († 1439) en Dominicus van Pruisen († 1461).<sup>299</sup>

Binnen de middeleeuwse mystiek nam de geestelijke schouwing een centrale plaats in. Geestelijke schouwing kan omschreven worden als een denkbeeldige visualiseringspraktijk tijdens de meditatie.<sup>300</sup> Doel was

---

<sup>296</sup> Elm, 1989.

<sup>297</sup> Dirk Jan de Vries, 'Boetepredikers en de IHS-rage op gebouwen', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 103 (2004) 91-105.

<sup>298</sup> J.A.F. Kronenburg, *Maria's Heerlijkheid in Nederland. Geschiedkundige Schets van de Vereering der H. Maagd in ons Vaderland, van de eerste tijden tot op onze dagen*, Amsterdam 1905, 294-298.

<sup>299</sup> Karl Joseph Klinkhammer, *Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und in seinem bleibendem Anliegen. Eine Quellenforschung*, Frankfurt 1972.

<sup>300</sup> D. Schmidtke, *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie*, Tübingen 1982; A.G. Weiler, 'Recent historiography on the Modern Devotion: some debated questions', *Archief voor de geschiedenis van de Katholieke kerk in Nederland*, 26 (1984), 161-179; A.G. Weiler, 'Over de geestelijke praktijk van de Moderne Devotie' in: P. Bange e.a. (red.), *De doorverking van de Moderne Devotie, Windesheim 1387-1987. Voordrachten gehouden tijdens het Windesheim Symposium, Zwolle/Windesheim 15-17 oktober 1987*, Hilversum 1988, 29-45; Falkenburg, 1994; M. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998; J.F.

de zuivering van de ziel en de herbeelding naar goddelijk voorbeeld. In de devotionele teksten van de cisterciënzer Bernard van Clairvaux (1090-1153) en in de latere teksten van Moderne Devoten zoals Geert Groote verloopt deze innerlijke hervorming volgens een vast patroon.<sup>301</sup> De mens is oorspronkelijk geschapen naar het beeld en de gelijkenis van God: ‘En God zei: ‘Nu gaan Wij de mens maken, als beeld van Ons, op Ons gelijkend; hij zal heersen over de vissen van de zee, over de vogels van de lucht, over de tamme dieren, over alle wilde beesten en over al het gedierte dat over de grond kruipt.’ En God schiep de mens als zijn beeld; als het beeld van God schiep Hij hem; mannelijk en vrouwelijk schiep Hij hen.’ (Genesis 1:26-27). De paradijselijke mens droeg in zijn ziel het beeld van God (*imago Dei*) en was daarmee in staat God te zien (*visio Dei*). Als gevolg van de zondeval raakte dit beeld besmet met de erfzonde en daarmee verdween ook het vermogen van de mens God te zien. De ziel was verdorven gemaakt door de liefde voor het uiterlijke en de stoffelijke wereld. Binnen de monastieke wereld werd *curiositas* als symptoom van de besmetting van de ziel dan ook als een zonde beschouwd. De monnik diende zich juist op het innerlijke en de onstoffelijke werkelijkheid te richten. De navolging van Christus en de overweging van zijn lijden transformeerde de ziel van de monnik. Door middel van meditatie diende hij zijn ziel te herbeelden naar God. Beelden, met name de beelden die betrekking hebben op het leven en lijden van Christus, speelden een belangrijke rol in dit proces van uiterlijk naar innerlijk zien. Om God werkelijk te kunnen zien dienden deze externe en interne beelden uiteindelijk losgelaten te worden. Dit proces van verbeelding naar ontbeelding culmineerde in een staat van beeldloze contemplatie.

---

Hamburger, ‘Speculations on Speculation: Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotions’ in: W. Haug en W. Schneider-Lastin (red.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte (Kolloquium Kloster Fischingen 1998)*, Tübingen 2000, 353-408; J.F. Hamburger, ‘Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion’ in: K. Krüger en A. Nova (red.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 47-69; K. Waaijman, ‘Beeld en beeldloosheid: een uitdaging aan de devotie’ in: K. Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid. Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nijmegen 2000, 31-42; R.Th.M. van Dijk, ‘Thematische meditatie en het beeld: visualiteit in *De spiritualibus ascensionibus* van Gerard Zerbolt van Zutphen (1367-1398)’ in: Veelenturf, 2000, 43-66.

<sup>301</sup> L.A.M. Goossens OFM, *De meditatie in de eerste tijd van de Moderne Devotie*, Haarlem en Antwerpen 1952 (diss. Nijmegen); Falkenburg, 2004.

### 3.3 Bernardijnse bruidsmystiek

Binnen de bernardijnse bruidsmystiek neemt het oudtestamentische bijbelboek Hooglied een centrale plaats in.<sup>302</sup> De allegorische exegese van het Hooglied voedt de meditatie van de mysticus. In de twaalfde eeuw levert Bernard van Clairvaux (1090-1153) een aanzienlijke bijdrage aan de theologische theorievorming rond de mystieke ervaring.<sup>303</sup> Evenals de kartuizers kenden de cisterciënzers een contemplatieve leefwijze. In de devotionele teksten van Bernard van Clairvaux ligt dan ook een sterke nadruk op het innerlijke en de mystieke ervaring van het goddelijke. In zijn *Sermones super Cantica Canticorum* geeft hij een mystieke interpretatie van het Hooglied.<sup>304</sup> In deze preken probeert hij de mystieke ervaring van God inzichtelijk te maken aan de hand van de terminologie die in het Hooglied wordt toegepast. Volgens Bernard van Clairvaux dragen alle woorden in het Hooglied een mystieke betekenis in zich. Hij beschouwt het Hooglied als een lofzang op de bruiloft en de liefde tussen Christus en de menselijke ziel. De mystieke eenwording van de ziel met God wordt door Bernard van Clairvaux omschreven als een geestelijke bruiloft, waarbij Christus als bruidegom (*sponsus*) in liefde wordt verenigd met de ziel van de gelovige als bruid (*sponsa*).<sup>305</sup> Binnen de bernardijnse bruidsmystiek werd niet alleen de menselijke ziel (*anima-sponsa*), maar ook de Kerk (*ecclesia-sponsa*) als gemeenschap van alle gelovige zielen en Maria als de bruid beschouwd.<sup>306</sup> In de geïllustreerde bijbels uit de romaanse periode worden de bruidegom en de bruid uit het Hooglied voor het eerst vereenzelvigd met Christus en de Kerk.<sup>307</sup> En in de Franse bijbels uit de twaalfde eeuw verschijnt Maria voor het eerst als bruid van haar bruidegom Christus. Voorstellingen van Maria met het Christuskind en

---

<sup>302</sup> Denys Turner, *Eros and Allegory. Medieval Exegesis of the Song of Songs* (Cistercian Studies Series 156) Kalamazoo 1995; Izaak Boot, *De allegorische uitlegging van het Hooglied, voornamelijk in Nederland: een onderzoek naar de verbinding tussen Bernard van Clairvaux en de nadere reformatie*, Woerden 1971, 40-92.

<sup>303</sup> Honée, 1994.

<sup>304</sup> Killian Walsh OCSO en Irene Edmonds, *Sermons on the Song of Songs* (Cistercian Fathers Series 4, 7, 31 en 40) Kalamazoo 1977.

<sup>305</sup> Boot, 1971, 48-75.

<sup>306</sup> Falkenburg, 1994, 16-20; Boot, 1971, 48-64.

<sup>307</sup> Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven, Londen en New York 1990; Maurits Smeyers, 'Christelijke mystiek in de middeleeuwse beeldende kunst' in: Joris Baers e.a., *Encyclopedie van de mystiek. Fundamenten, tradities, perspectieven*, Kampen en Tiel 2003, 80-107, aldaar 95-102.

tweeluiken, waarbij Christus op het ene paneel en Maria op het andere paneel is voorgesteld, vormen een verbeelding van de mystieke band met Christus. Bij Bernard van Clairvaux ligt de nadruk op de menselijke ziel als bruid van Christus.

De geestelijke opgang naar God wordt door Bernard van Clairvaux omschreven als het beklimmen van een ladder, als een proces van uiterlijk zien met het lichamenlijk oog naar innerlijk zien met het geestelijk oog. In zijn omschrijving van de hemelse ladder van de mystieke opklimming baseert Bernard van Clairvaux zich op de oudtestamentische Jakobs ladder: ‘Hij kreeg een droom en zag een ladder die op de aarde stond en waarvan de top tot in de hemel reikte. Langs die ladder stegen Gods engelen op en daalden zij neer.’ (Genesis 28:12).<sup>308</sup> Tijdens het beklimmen van de ladder wordt de monnik losgemaakt van de werking van de lichamenlijke zintuigen, de daarbij behorende voorstellingswereld en haar verwerking door de fantasie. Om de ervaring van de geestelijke schouwing begrijpelijk te maken gebruikt Bernard van Clairvaux woorden uit het Hooglied die zijn ontleend aan de wereld van de lichamenlijke zintuigen. In de beschrijving van de verschillende treden van de ladder worden woorden gebruikt die aan de geur en de smaak zijn ontleend. De geestelijke schouwing wordt hierbij omschreven als een ervaring die vergelijkbaar is met het eten en drinken van spijs en drank zoals honing en wijn. Het stadium van contemplatie wordt omschreven als een staat van geestelijke dronkenschap. Op de ladder onderscheidt Bernard van Clairvaux drie verschillende treden: een weg van reiniging (*via purificativa*), een weg van verlichting (*via illuminativa*) en een weg van vereniging (*via unitiva*). In elk stadium neemt Christus een andere gedaante aan voor de monnik. Op de eerste trede van de ladder neemt Christus de gedaante aan van een arts. Met olie en zalf reinigt hij de ziel van de monnik van zonden. Het meditatieproces kan als een weg naar volmaaktheid worden beschouwd.<sup>309</sup> Het eerste stadium bestaat uit de navolging van het deugdelijke leven van Christus, waarbij tegelijkertijd de zondige liefde voor de

---

<sup>308</sup> Ook in het deuterocanonieke bijbelboek Jezus Sirach wordt over de geestelijke opgang naar God gesproken: ‘Het gebed van de nederige dringt door de wolken heen. Hij is ontroostbaar zo lang het God niet bereikt heeft, en hij houdt aan tot de Allerhoogste naar hem omziet.’ (Jezus Sirach 35:21). En in het nieuwe testament refereert Christus aan de ladder van de geestelijke opgang: ‘Waarachtig, Ik verzeker jullie: je zult zien hoe de hemel geopend is en Gods engelen opstijgen en neerdalen boven de Mensenzoon.’ (Johannes 1:51). Voor de bijbelcitaten is in dit proefschrift gebruik gemaakt van de Wilibrordvertaling.

<sup>309</sup> Honée, 1994.



stoffelijke wereld wordt losgelaten. De monnik dient zich hierbij de gekruisigde Christus voor ogen te stellen. Op de tweede trede van de ladder neemt Christus de gedaante aan van een reisgenoot.<sup>310</sup> Zijn zoete geur maakt dat de monnik hem als een pelgrim volgt op de weg van de verlichting. Het tweede stadium bestaat uit het zich voor ogen stellen van de wonden en het navolgen van het lijden van Christus. Bernard van Clairvaux legt de nadruk vooral op deze eerste twee treden van de ladder. De eerste twee wegen worden door hem ook wel samengevoegd tot één weg omdat in beide stadia de liefde voor en kennis van Christus centraal staan. Op de eerste twee treden kunnen de ogen van de monnik het goddelijke licht nog niet verdragen. Op de derde trede van de ladder neemt Christus uiteindelijk de gedaante aan van een bruidegom. Dit is de weg van de geestelijke eenwording van de menselijke ziel met God. Deze geestelijke eenwording kan omschreven worden als een wederzijdse ervaring. Als bruid wordt de ziel van de monnik verenigd met haar bruidegom Christus. In dit stadium van contemplatie (*contemplatio*) ervaart de monnik Christus als bruidegom van de ziel. Vooral de liefde voor God, maar ook de kennis van de geloofsgeheimen spelen hierbij een belangrijke rol. Op de derde trede is de ziel van de monnik in staat God te schouwen (*visio magna*) zonder aan de zintuigen ontleende beelden. De ziel maakt dus een proces van ontbeelding door, maar vangt slechts een glimp op van wat zij uiteindelijk in de hemel zal ervaren (*visio beatifica*).

### 3.4 Spiritualiteit van de kartuizers

Bruno van Keulen (1030-1101) wordt beschouwd als de stichter van de kartuizerorde. Net als de woestijnvaders leidde hij een leven in stilte (*silentium*) en eenzaamheid (*solitudo*).<sup>311</sup> In zijn werk verwijst Bruno herhaaldelijk naar passages uit het oudtestamentische bijbelboek Psalmen, waarin het terugtrekken in de woestijn centraal staat.<sup>312</sup> De volgelingen van Bruno, de kartuizers, brengen het grootste gedeelte van hun leven door in de beslotenheid van hun cel waar ze zich toeleggen op de overweging van het leven van Jezus. Hun leefwijze staat geheel in dienst van de zoek-

---

<sup>310</sup> Boot, 1971, 48-64.

<sup>311</sup> Peter Nissen, 'Mystiek van de kartuizers' in: Joris Baers e.a., *Encyclopedie van de mystiek. Fundamenten, tradities, perspectieven*, Kampen en Tiel 2003, 597-602; James Lester Hogg, *Kartäusermystik und -mystiker* (Analecta Cartusiana 55) Salzburg 1981-1982.

<sup>312</sup> 'Had ik maar vleugels als een duif, dan kon ik wegvliegen en ergens anders wonen. Ver weg zou ik vliegen, ver weg, een heenkomen zoeken in de woestijn; haastig zou ik een schuilplaats zoeken voor rukwind en huilende storm.' (Psalmen 55:7-9).

tocht naar God. De lichamelijke ascese en het vasten, de armoede en het stilzwijgen, maar ook de onderbreking van de nachtrust en de eenvoud van de liturgie stimuleren de ontvankelijkheid voor een innerlijke eenwording met God. Deze staat van ontvankelijkheid wordt in de monastieke beeldtaal van de kartuizers wel omschreven als de maagdelijkheid van geest (*virginitas mentis*) of de zuiverheid van hart (*puritas cordis*). Bruno spreekt van het verwerven van een oog, waarmee men God kan aanschouwen. Door de serene blik van het oog wordt God vervolgens geraakt als door een liefdespijl. Om ontvankelijk te worden keren de kartuizers in steeds kleinere concentrische cirkels in zichzelf. De buitenste cirkel wordt gevormd door het kartuizerklooster, waarvoor in de kartuizertraditie het beeld van de woestijn wordt gebruikt. De middelste cirkel wordt gevormd door de cel, waarin de kartuizer zich toelegt op lezing (*lectio*), meditatie (*meditatio*), gebed (*oratio*) en arbeid (*actio*). De binnenste cirkel wordt gevormd door het innerlijk van de kartuizer, waar hij de aanwezigheid van God ervaart. Soortgelijke cirkels zien we in de onderverdeling van een kartuizerklooster in een publiek, een semi-privaat en een privaat gedeelte.

De kartuizer Guigo II († 1188) was de negende prior van het moederklooster van de kartuizerorde. In zijn brief *Scala Claustralium* omschrijft Guigo II de geestelijke opgang naar het goddelijke als het beklimmen van een ladder.<sup>313</sup> In plaats van een driedeling, zoals we die zagen bij Bernard van Clairvaux, zien we bij Guigo II voor het eerst een vierdeling verschijnen. Op de ladder van de geestelijke opgang onderscheidt Guigo II de vier verschillende treden van lezing (*lectio*), meditatie (*meditatio*), gebed (*oratio*) en contemplatie (*contemplatio*). Op de laagste trede van de ladder maakt de kartuizer een nauwkeurige studie van en concentreert hij zich met het gehele vermogen op de Heilige Schrift.<sup>314</sup> Op de tweede trede van de ladder zoekt de kartuizer met volledige toewijding van de geest en met behulp van het verstand naar kennis van de verborgen waarheid. Op de derde trede van de ladder richt het hart zich devoot tot God om het kwaad te verdrijven en het goede te verkrijgen. En op de hoogste trede van de ladder stijgt de geest op naar God zodat hij de vreugde van de eeuwige zoetheid kan proeven. Volgens Guigo II vormt de liefde voor het aardse het grootste obstakel op deze ladder van de geestelijke opgang. Om met de monastieke beeldtaal van Guigo II te

---

<sup>313</sup> Goossens, 1952, 47; Edmund Colledge en James Walsh, *Guigo II. Ladder of Monks and Twelve Meditations* (Cistercian Publications) Kalamazoo 1979, 65-86.

<sup>314</sup> Colledge, 1979, 68-86.

spreken stopt lezing ons voedsel in de mond, kauwt meditatie, onttrekt gebed de smaak en proeft contemplatie de zoetheid van het voedsel.<sup>315</sup> Lezing vormt de basis en voorziet in de stof, waarover we dienen te mediteren. Meditatie graaft naar, vindt en onthult de schatten, maar is niet in staat ze te pakken.<sup>316</sup> Gebed doet zichzelf met al het vermogen opstijgen naar God en smeekt om de schat die het begeert, de zoetheid van de contemplatie. Contemplatie beloont de verrichte arbeid van de lezing, de meditatie en het gebed. Contemplatie voert de begerende ziel dronken met de dauw van de hemelse zoetheid. Tijdens de contemplatie wordt de sluier tussen God en de menselijke ziel weggetrokken zodat de ziel in staat is God te aanschouwen.<sup>317</sup> Guigo II maakt zijn vierdeling van de ladder van de geestelijke opgang inzichtelijk aan de hand van de volgende nieuwtestamentische bijbelpassage: ‘Gelukkig die zuiver van hart zijn, want zij zullen God zien.’ (Matteüs 5:8).<sup>318</sup> Volgens Guigo II een passage van buitengewone zoetheid zoals een druif in de mond gevuld met betekenissen die de ziel voeden. Om een beter begrip van deze passage te krijgen begint de ziel als een wijnpers de druif te persen.<sup>319</sup> Met een aanwakkerend vermogen om te kunnen redeneren stelt de ziel zich de vraag wat de diepere betekenis is van deze bijbelpassage. Wanneer de ziel door het aanmaakhout wordt ontstoken en de vlammen door haar begeerte worden aangewakkerd ontvangt de ziel een eerste aanduiding van de zoetheid. Nog niet door te proeven, maar aan de geur van het brekende albasten flesje met nardusbalsem, kan de ziel afleiden hoe zoet haar bruidegom is.<sup>320</sup> Wanneer de ziel inziert dat ze de zoetheid die ze begeert niet

---

<sup>315</sup> ‘Melk moest ik u geven, geen vast voedsel; dat kon u nog niet verdragen Zelfs nu kunt u het niet.’ (I Korintiërs 3:2).

<sup>316</sup> ‘Ik heb grootse werken ondernomen. Huizen heb ik gebouwd en wijngaarden geplant.’ (Prediker 2:4). ‘Het gaat met het koninkrijk der hemelen als met een schat, in de akker verborgen. Toen iemand hem vond, verborg hij hem, en van blijdschap ging hij alles verkopen wat hij bezat en kocht hij die akker.’ (Matteüs 13:44).

<sup>317</sup> ‘Maak het voorhangsel vast met de haken, en plaats dat achter de ark met de verbondsakte. Het voorhangsel vormt de afscheiding tussen het heilige en het allerheiligste.’ (Exodus 26:33).

<sup>318</sup> Colledge, 1979, 69-74.

<sup>319</sup> ‘Ik alleen heb de wijnpers getreden en van de volken was er niemand bij Mij. In mijn woede heb Ik hen vertrappt, in mijn toorn heb Ik hen onder de voet gelopen. Hun bloed is op mijn kleren gespat en heel mijn gewaad heb Ik besmeurd.’ (Jesaja 63:3).

<sup>320</sup> ‘Toen Hij in Betanië was, in het huis van Simon de melaatse, en daar aanlag, kwam een vrouw met een albasten flesje echte, kostbare nardusbalsem. Ze brak het flesje en goot het leeg over zijn hoofd.’ (Marcus 14:3). ‘Proef en geniet: hoe zoet is de Heer; gelukkig is de mens die bij Hem gaat schuilen.’ (Psalmen 34:9)

zal kunnen bereiken en naarmate het hart zich meer en meer vernedert zal de nederige ziel tot gebed overgaan.<sup>321</sup> Dan zet de ziel haar eigen begeerte in vuur en vlam en tracht haar bruidegom te roepen. De bruidegom wacht echter niet tot de begerende ziel hem roept, maar verrast haar gedurende haar gebed.<sup>322</sup> Besprenkeld met zoete hemelse dauw en gebalsemd met de meest kostbare parfums rent de bruidegom om de ziel in alle haast te ontmoeten. De bruidegom brengt de vermoeide ziel tot rust, lest haar dorst, stilt haar honger en doet haar al het aardse vergeten. De bruidegom schenkt de ziel nieuw leven door haar voor de wereld te laten sterven en brengt haar terug naar haar ware betekenis door haar dronken te voeren. Tenslotte geeft Guigo II een omschrijving van de tekenen, waarmee de komst van de bruidegom wordt aangekondigd.<sup>323</sup> Wanneer de ziel wordt overvallen door zachtmoedigheid herkent ze haar bruidegom, omhelst ze haar bruidegom naar wie ze verlangt, voert ze zichzelf dronken met een stortvloed van vreugde en zuigt ze de troostrijke honing en melk van de moederborst.<sup>324</sup> De schitterende beloning en troost die de bruidegom heeft gebracht en aan de ziel heeft geschonken bestaan uit tranen. Deze tranen zijn de gulle teugen die de bruidegom de ziel te drinken geeft.<sup>325</sup> Dag en nacht zijn de tranen het brood voor de ziel, het brood dat het hart versterkt, zoeter dan honing en de honingraat.<sup>326</sup> Dan verdwijnt de bruidegom weer en met hem de zoetheid van de contemplatie, toch blijft hij aanwezig want hij wijst de ziel de weg, hij schenkt haar genade en verenigt zich met haar. De bruidegom laat de ziel heel even proeven hoe zoet hij is en voordat het haar voldoening schenkt

---

<sup>321</sup> 'Wie brengt de volmaakte misdaad aan het licht? Het hart van de mensen is een moordkuil. God schiet daarom op hen met zijn pijlen, dan raken ook zij onverwachts gewond.' (Psalmen 64: 7-8).

<sup>322</sup> 'Het oog van de Heer is gericht op de rechtvaardige, het oor van de Heer naar hun hulpgeroep.' (Psalmen 34:16).

<sup>323</sup> Colledge, 1979, 74-84.

<sup>324</sup> 'Hoe kostbaar, God, is uw liefde: goden en mensen mogen schuilen onder de schaduw van uw vleugels.' (Psalmen 36:8). 'U mag zuigen en u verzadigen aan haar borsten vol van troost, u mag met volle teugen drinken van haar volle moederborst.' (Jesaja 66:11).

<sup>325</sup> 'Hoe lang nog reikt U tranen als brood, tranen als drank, met volle bekers.' (Psalmen 80:6).

<sup>326</sup> 'Mijn tranen zijn voor mij voedsel voor de dag en de nacht, heel de dag hoor ik al maar zeggen: 'Waar is die God van jou?'' (Psalmen 42:4). 'en wijn die het hart van de mensen verheugt, en olie die zijn gelaat doet glanzen, en brood dat het hart van de mensen versterkt.' (Psalmen 104:15). 'en begerenswaardiger dan goud, dan een schat aan puur goud; en zoeter dan honing, dan honing zo uit de raat.' (Psalmen 19:11).

verdwijnt hij weer. Met uitgestrekte vleugels vliegt de bruidegom boven de ziel en moedigt haar aan om hem na te volgen.<sup>327</sup> De ziel heeft heel even mogen proeven hoe zoet haar bruidegom is, maar als ze de ultieme mystieke vervulling wil ervaren zal ze hem aangetrokken door zijn zoet geurende parfums moeten navolgen.<sup>328</sup> Wie eens de zoetheid van de bruidegom heeft geproefd weet echter dat de bruidegom vervolgens weer verdwijnt zo snel als dat hij gekomen was. Omdat het geestelijke oog van het menselijke hart het vermogen ontbeert om voor langere tijd het ware goddelijke licht te verdragen zal de ziel vervolgens weer langs dezelfde treden af moeten dalen. Guigo II waarschuwt de lezer voor dit terugkerende spel van aanwezigheid en de daaropvolgende afwezigheid van de bruidegom.<sup>329</sup>

De kartuizer Ludolf van Saksen († 1377) was tussen 1343 en 1348 prior van het kartuizerklooster van Koblenz. In zijn invloedrijke werk *Vita Christi* is een bijzondere aandacht voor de dagelijkse overweging van het aardse leven van Jezus zichtbaar.<sup>330</sup> Deze overdenking verleent toegang tot een mystiek meebeleven van het Christusgeheim in het leven van Jezus. In zijn werk *Vita Christi* geeft Ludolf van Saksen een uiteenzetting van deze beoefening van de mystieke navolging van Jezus.<sup>331</sup> Volgens hem verleent alleen het beschouwend navolttrekken van

---

<sup>327</sup> ‘als een arend die waakt over haar jongen en boven hen heen en weer vliegt, haar vleugels uitspreidt, en hen opneemt en draagt op haar wicken.’ (Deuteronomium 32:11).

<sup>328</sup> ‘U hebt immers al geproefd van de zoetheid van de Heer.’ (I Petrus 2:3). ‘Je zalven zijn heerlijk om te ruiken en de klank van je naam is als een rijk parfum; daarom hebben de meisjes je lief.’ (Hooglied 1:3).

<sup>329</sup> Deze onbereikbaarheid van Christus vinden we terug in het nieuwe testament: ‘Een vrouw die al twaalf jaar aan vloeïngen leed en haar hele inkomen aan dokters had besteed zonder bij iemand genezing te vinden, kwam van achteren naar Hem toe en raakte de zoom van zijn kleren aan. Onmiddellijk hielden haar vloeïngen op. Jezus vroeg: ‘Wie heeft Me aangeraakt?’ Iedereen ontkende het en Petrus zei: ‘Meester, al die mensen staan te duwen en te dringen om U heen’ Maar Jezus zei: ‘Iemand heeft Me aangeraakt, want Ik heb kracht van Mij voelen uitstromen.’ (Lucas 8:43-46) en “Houd Me niet vast’, zei Jezus. ‘Ik moet nog opstijgen naar de Vader. Ga liever naar mijn broeders en zeg hun: “Ik stijg op naar mijn Vader die ook jullie Vader is, naar mijn God die ook jullie God is.”’ (Johannes 20:17).

<sup>330</sup> Walter Baier, *Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der Vita Christi des Ludolf von Sachsen. Ein quellenkritischer Beitrag zu Leben und Werk Ludolfs und zur Geschichte der Passions-theologie* (Analecta Cartusiana 44) Salzburg 1977; Nissen, 2003.

<sup>331</sup> M.I. Bodenstedt, *The Vita Christi of Ludolphus the Carthusian*, Washington 1944; C. Conway, *The Vita Christi of Ludolph of Saxony and Late Medieval Devotion Centered on the Incarnation: a Descriptive Analysis*, Salzburg 1976.

het aardse leven van Jezus toegang tot de aanschouwing van zijn goddelijke heerlijkheid. Deze kartuizertraditie vormde de basis van de spiritualiteit van de navolging van Jezus (*imitatio Christi*) die vanaf het einde van de veertiende eeuw verder werd ontwikkeld door de Moderne Devoten met als belangrijkste vertegenwoordiger Thomas van Kempen (1380-1471); deze bezocht tijdens zijn leven het Arnhemse kartuizerklooster Monnikhuizen. In een Middelnederlandse bewerking van de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen worden de momenten uit het leven van Jezus aan de hand van beelden aanschouwelijk gemaakt voor het geestelijk oog. Deze beelden vormen de bouwstenen voor de herbeelding van de menselijke ziel naar God.<sup>332</sup> Aan ontbeelding wordt eigenlijk nog helemaal geen aandacht besteed. Het meditatieboek is vermoedelijk kort voor 1400 samengesteld door een kartuizermonnik uit Monnikhuizen.<sup>333</sup> In meditatieboeken, zoals de Middelnederlandse bewerking van de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen, wordt een beroep gedaan op de verbeelding van de lezer.<sup>334</sup> Bij de overweging van het leven van Jezus dienen de zintuigen en de fantasie te worden gebruikt. De lezer wordt gestimuleerd om zich dagelijks de verschillende momenten uit het lijdensverhaal van Jezus voor ogen te stellen alsof hij er als toeschouwer zelf lijfelijk bij aanwezig is: ‘Salichlic dencke dan over vanden beghinne der passien tot den eynde toe, ende merc elc sonderlinghe, als oft u tegenwoerdich waerste.’<sup>335</sup> In de volgende passage lezen we hoe dit beschouwend navoltrekken van het aardse leven van Jezus toegang verleent tot de aanschouwing van zijn goddelijke heerlijkheid:

Coem dan mit goeder herten tot hem, want hi hier neder is ghecomen uut den scoet sijn Vaders inden lichaem Marien om di. Ende wes een ander tuuch in rechten ghelove mitten heilighen enghelen sijnre heiligher onfanghenisse ende verblijft di mitter maghet Marien, die ons vruchtbaer is ende moeder Gods om di. Wese hem bi in sijnre gheboerten ende in sijnre besnidenisse als een goet voeder mit Joseph. Aenbedet dat cleyne kint inder cribben mitten coninghen. Helpen draghen in Jherusalem ende presentieren inden tempel mit Marien ende Joseph. Volghe

---

<sup>332</sup> Falkenburg, 2004.

<sup>333</sup> De Bruin, 1980, xv-xvi: ‘Hier na beghint dat boec van ons heren leven ghemaket uten latine in duutsch van enen santroyze opten rijñ’; Baier, 1977.

<sup>334</sup> Honée, 1994.

<sup>335</sup> Geciteerd naar De Bruin, 1980, 157.

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

mitten apostelen den goedertieren hirde, daer hi gloriose miraculen doet. Wes bi hem in sijnre doot mit Marien sijnre heiligher moeder ende mit Johannes, den heilighen apostel, mit hem te doeghen ende te liden, ende mit eenrehande goddienstigher curiositeit handele ende betast die wonden dijns Salichmakers, die aldus om die ghestorven is. Soeken verresen mit Marien Magdalenen tot dattu hem vindes. Verwonder di van sijnre opvaert inden hemel, als oft u waerste opten berch van Olyveten onder die discipulen. Sit mitten apostelen besloten ende verborghen van alre uitwendicheit, op dattu verdienen moghes vervult te warden van boven mitter crachte des Heilighen Gheests. Ende ist dattu mit goedertierener, oetmoedigher ende innigher herten hem een corte tijt aldus dienste inder aerden, hi sel di verheffen tot hem, settende di ter rechter hant sijns Vaders, ghelike als hi sinen ghetrouwen dienren die hem na volghen, ghelovet heeft, daer hi seit: „Die mi dient, sel mi na volghen, ende daer ic bin, sel mijn dienre wesen”.<sup>336</sup>

Door de dagelijkse overweging van het leven van Jezus en door het zich eigen maken van zijn deugden groeit er een bepaalde vertrouwdheid (*familiaritas*) tussen Jezus en de monnik. Met dit groeiende vertrouwen (*confidentia*) wordt de liefde voor Jezus aangewakkerd. Deze liefde vormt als vrucht van de meditatie een stimulans voor de navolging van Jezus. Door de dagelijkse overdenking van zijn leven wordt de monnik zo sterk tot het leven van Jezus aangetrokken dat hij daarvan een afspiegeling gaat vormen. In de meest extreme vorm kan deze afspiegeling zich uiten in de vorm van de stigmata zoals Franciscus van Assisi (1181-1226) die ontving. In meditatieboeken, zoals de Middelnederlandse bewerking van de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen, worden de gebeurtenissen uit het leven van Jezus op een beeldende manier verteld. Meestal ligt de nadruk op het lijdensverhaal, waardoor het medelijden (*compassio*) van de lezer met het lijden (*passio*) van Christus wordt opgewekt. Vaak worden verschillende aan de verbeelding ontleende elementen toegevoegd die niet in de evangeliën worden beschreven. De lezer dient zich voor te stellen dat Jezus voor zijn persoonlijke verlossing is gekruisigd en wordt aangespoord met de ogen van zijn hart geopend zijn gedachten te richten op het lijdensverhaal, terwijl hij al zijn uitwendige zorgen vergeet. In de vol-

---

<sup>336</sup> Geciteerd naar De Bruin, 1980, 7-8.

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

gende passage wordt dit proces van uiterlijk zien met het lichamelijk oog naar innerlijk zien met het geestelijk oog beschreven:

Nu so behoertet, dat wi vander passien ons Heren Jhesu Cristi spreken. Die dan begheert te verbliden inden cruce ende inder passien ons Heren, sel mit stadigher ghedachten daer bi dueren. Wilker passien dienst ende dat daer in gheschiet is, so wie mit alder begheerten van herten dat oversiet, ic wane, dattet hem brenghen soude in enen nuwen staet sijns levens. Want so wie uut dieper herten mit al den morghe sijre binnenster craften die pijnde te ondersoeken, hem souden veel punten voer comen, van welken hi een nuwe medeliden, nuwe minne ende nuwen troest ende daer om enen nuwen staet der sueticheit ontfangen soude, die hem een voerbode ende een deel der glorien soude duncken wesen. Waer bi het behoert, dat een yghelijc hem teghenwoerdich biede mit begheerten, mit aernst ende stadelijc, alle den dijnghen, die inder passien ghefallen sijn, ende daer stuer alle die scarpheit sijre ghedachten mit wakende oghen sijns herten, verghetende ander sorchvoudicheit van buten.<sup>337</sup>

Om de verbeelding van de lezer aan te wakkeren werden meditatieboeken wel voorzien van voorstellingen uit het leven van Jezus. Voor de lezer dienden deze voorstellingen als hulpmiddel bij het zich voor ogen stellen van het leven van Jezus. Dergelijke voorstellingen zien we ook op devotiestukken die de beschouwer stimuleerden en begeleidden in zijn overweging van het leven van Jezus. Beelden uit zijn lijdensverhaal dienden om het medelijden van de beschouwer met het lijden van Jezus op te wekken. Beelden van het lijdensverhaal van Christus zijn dikwijls zo realistisch dat niet alleen medelijden, maar letterlijk ook meevoelen werd bewerkstelligd. Met behulp van deze beelden kon de beschouwer zich vereenzelvigen met de lijdende Christusfiguur. In de late Middeleeuwen zijn de lijdenswerktuigen (*arma Christi*) een soortgelijke functie gaan vervullen.<sup>338</sup> Aanvankelijk werden de lijdenswerktuigen als triomftekenen van de verrezen Christus beschouwd. Rond 1300 zijn de lijdenswerktuigen echter steeds meer gaan staan voor de lijdende Christusfiguur. Jezus veranderde van een afstandelijke overwinnaar van de dood in een lijdende mens vòòr de dood en Maria veranderde van een hemelse koningin in

---

<sup>337</sup> Geciteerd naar De Bruin, 1980, 152-153.

<sup>338</sup> Van Os, 1994, 114-116.



### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

een meelijdende moeder. De lijdenswerktuigen dienden toen in de eerste plaats om het medelijden van de beschouwer met het lijden van Jezus op te wekken. Op een devotiepaneeltje (afb. 36) van Geertgen tot Sint Jans († 1490) is Jezus voorgesteld als de Man van Smarten.<sup>339</sup> De in close-up voorgestelde lijdende Jezus kijkt de beschouwer recht in de ogen. Op deze manier verschuift de nadruk van de actie van het verhaal naar de expressie van het emotionele centrum, waarmee de empathie van de beschouwer wordt opgewekt.<sup>340</sup> Op de devotievoorstelling worden de lijdenswerktuigen gedragen door engelen: de spijkers, waarmee Jezus aan het kruis werd geslagen, de lans, waarmee zijn zij werd doorboord en de met azijn doordrenkte spons, waarvan hij te drinken kreeg. Rechtsachter staat de schandpaal met de gesel en de stok, waarmee Jezus werd gemarteld. Zoals voor de beschouwer van deze devotievoorstelling dienen de beelden uit het lijdensverhaal voor de lezer van het meditatieboek als hulpmiddel bij de innerlijke schouwing van het lijdensverhaal:

Mar hoer ende siet in wat striden ende pinen hi was. Die sulke vinc hem, die sulke bant hem, die sulke wederstont hem, die sulke riep, die sulke dwanc hem voert te gaen, die sulke moeyden, die sulke spreken hem blasphemie, die sulke bespueden, die sulke bebint sijn aensicht, die sulke vragheden, die sulke soeket valscha ghetughenis teghen hem, die sulke wroechten, die sulke bespotten, die sulke decte hem sijn oghen, sulc slaet in sijn aensicht, sulc leiden totter columnen, sulc trect hem die cleder uut, sulc slaet hem als men hem leide, sulc maecte groet gherucht, sulc ontfaet hem mit onwaerde om te moyen, sulc bint hem aen der columnen, sulc slaet hem, sulc gheiselden, sulc cleden mit confuse mit enen purperen clede, sulc croenden mit doerne, sulc gaf hem een riet in die hant, sulc verwoedelijc dat riet weder nam op dat hi sijn hoeft vol doernen slaen mochte, sulc valschelijc sijn knien boghet, sulc groeten als enen coninc. Dese ende deser ghelike niet alleen van sulken alleen, mar van veel luden worden hem ghedaen. Hi wart gheleit ende werder gheleit, versmaet ende ghestraffet, ghebonden ende omvanghen hier ende daer ghelike enen sot ende enen crancken menschen, ja enen moerdenaer enden enen bosen mensche, nu tot Annas, nu tot Cayphas, nu tot

---

<sup>339</sup> Geertgen tot Sint Jans, *Man van Smarten*, 1478-1486, 25 x 24 cm. Utrecht, Museum Catharijneconvent.

<sup>340</sup> Ringbom, 1965.

Pylatus, nu tot Herodes, nu weder tot Pylatus, ende daer onderwilen inden huse, ende onderwilen daer buten. Mijn Heer, mijn God, wat is dit? En is dit niet een alte bitter, stadich strijt?<sup>341</sup>

Binnen het proces van verbeelding naar ontbeelding legt Ludolf van Saksen dus duidelijk de nadruk op het stadium van de verbeelding. De Roermondse kartuizer Dionysius van Rijckel (1403-1471) legt de nadruk juist op het stadium van de ontbeelding. Onder invloed van de laatmiddeleeuwse observatiebeweging wordt de ontbeelding en de beeldloosheid geïntroduceerd. In zijn werk staat de theologische leer centraal van de meditatie in het algemeen en de intellectuele meditatie in het bijzonder.<sup>342</sup> Dionysius van Rijckel beschouwt de meditatie als een stadium binnen het spirituele leven van de monnik voorafgaand aan het eindstadium van de goddelijke eenwording in contemplatie. Meditatie omvat de overgang van herinnering en verbeelding naar begrip en abstractie. Dionysius van Rijckel baseert zijn meditatietheorie op het rond 500 door pseudo-Dionysius de Areopagiet geschreven werk *De Mystica Theologia*, waarin de opgang van de ziel en de goddelijke eenwording wordt beschreven. In dit werk wijst Pseudo-Dionysius op de metaforische functie van het oude testament.<sup>343</sup> De oudtestamentische profetieën moeten volgens hem als vooraankondigingen van de nieuwtestamentische verhalen worden beschouwd. Deze profetieën zijn, net als onze eigen fantasiebeelden (*phantasmata*), als voorstellingen (*sensibilia*) die op het zintuiglijk vermogen van de mens zijn afgestemd. Pseudo-Dionysius vergelijkt deze

---

<sup>341</sup> Geciteerd naar De Bruin, 1980, 155-156.

<sup>342</sup> Kent Emery, 'Denys of Ryckel and Traditions of Meditation. Contra detestabilem cordis inordinationem' in: James Lester Hogg, *Spiritualität heute und gestern* (Analecta Cartusiana 35) deel 3, Salzburg 1983, 69-89, aldaar 69-79; Peter Nissen, 'Dionysius de Kartuizer (1402/3-1471). De doctor extaticus uit Rijckel', *Communio*, 28 (2003) 202-212; Krijn Pansters, 'Discretio en innerlijke hervorming bij Dionysius de Kartuizer' *Communio*, 28 (2003) 213-224; Peter Nissen, 'Dionysius de Kartuizer (1402/3-1471): de roem van de Roermondse Kartuis' in: Krijn Pansters (red.), tent. cat. *Het Geheim van de Stille. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuijzers*, Roermond (voormalige kartuizerklooster 'O.L. Vrouw van Bethlehem') 2009, 158-165.

<sup>343</sup> Ridderbos, 1991, 194-199: in deze studie brengt Ridderbos het door Hugo van der Goes (1430/1440-1482) geschilderde paneel met de *Geboorte* in verband met het geschrift van pseudo-Dionysius de Areopagiet vanwege de doorschijnende gordijnen die door profeten worden geopend en de plant ereprijs die de duisternis uit de ogen wegneemt. Hugo van der Goes bracht de laatste jaren van zijn leven door in het buiten Brussel gelegen Rookklooster van de Moderne Devoten.

voorstellingen met sluiers (*velamina*).<sup>344</sup> Het zintuiglijke deel van de ziel aanschouwt de geloofsgeheimen door sluiers, het intellectuele deel van de ziel, waarop Dionysius van Rijckel duidelijk de nadruk legt, is in staat de geloofsgeheimen zonder sluiers waar te nemen. In de Heilige Schrift wordt gebruik gemaakt van beelden uit de stoffelijke wereld om de duisternis in de ogen van de aardse mens niet met te veel licht van de onstoffelijke werkelijkheid te overstelpen. Hoewel het stadium van de meditatie volgens Dionysius van Rijckel dus begint met herinnering en verbeelding is het uiteindelijk zijn doel om via begrip en abstractie te komen tot het eindstadium van de goddelijke eenwording in beeldloze contemplatie.

### 3.5 Functie van devotievoorstellingen

Devotievoorstellingen zijn meestal te herkennen aan hun kleine formaat en komen vaak voor in de vorm van tweeluikjes.<sup>345</sup> Dergelijke voorstellingen bevonden zich in cellen van kartuizerkloosters, waar ze de kartuizers stimuleerden en begeleidden in hun overweging van het leven van Jezus. Voor het gebruik van devotievoorstellingen is een individuele geloofservaring noodzakelijk.<sup>346</sup> Devotievoorstellingen vinden hun oorsprong dan ook in een monastieke omgeving. Vanaf de dertiende eeuw werden ze op grote schaal door kloosterlingen gebruikt. Onder invloed van de bedelorden werden devotievoorstellingen niet veel later ook door leken gebruikt. De dominicanen hadden in hun cel een voorstelling van Maria en de Gekruisigde om zich tijdens het gebed op te richten. Een bekend voorbeeld zijn de muurschilderingen in het Florentijnse dominicanenklooster San Marco. Vanaf 1442 werden daar de muren van de cel-

---

<sup>344</sup> 'Maak het voorhangsel vast met de haken, en plaats dat achter de ark met de verbondsakte. Het voorhangsel vormt de afscheiding tussen het heilige en het allerheiligste.' (Exodus 26:33).

<sup>345</sup> Over de functie van tweeluiken: John Oliver Hand en Ron Spronk (red.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Haven en Londen 2006.

<sup>346</sup> Over de term devotievoorstelling: Panofsky, 1927; Ringbom, 1965; Sixten Ringbom, 'Devotional images and imaginative devotions. Notes on the place of art in late medieval private piety', *Gazette des Beaux-Arts*, 123 (1969), 159-170; Henk van Os, *Marias Demut und Verberrlichung in der Sienesischen Malerei (1300-1450)*, Den Haag 1969 (diss. Groningen); Henk van Os, 'The Discovery of an Early Man of Sorrows on a Dominican Triptych', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41 (1978) 65-75; Belting, 1981; Sixten Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*, tweede, herziene en uitgebreide druk, Doornspijk 1984; Karl Schade, *Andachtsbild: die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996.

len door Fra Angelico (c. 1400-1455) beschilderd met voorstellingen waarin het leven en vooral het lijden van Jezus centraal staat.

De monastieke dagindeling bood veel ruimte voor individuele meditatie. Met name de kartuizers brachten het grootste gedeelte van de dag in stilte en eenzaamheid in hun cel door. In tegenstelling tot andere kloosterorden werden binnen de kartuizerorde slechts drie getijden in de kerk gebeden. De overige vijf getijden werden in de cel gebeden. Verschillende momenten van de dag waren gereserveerd voor lezing, meditatie, gebed en contemplatie over devotieele teksten. De contemplatieve leefwijze van de kartuizers moet aanzienlijk meer ruimte voor individuele meditatie hebben geboden dan de leefwijze van de bedelmonniken. Terwijl de kartuizers zich uit de samenleving terugtrokken, vervulden de bedelmonniken juist een belangrijke rol binnen deze samenleving. Volgens de *Consuetudines* was een crucifix het enige kunstvoorwerp dat in een cel beschikbaar was.<sup>347</sup> Volgens Scholtens was het belangrijkste element van de kleine voorkamer (*Ave Maria*) van de cel een beeld van Maria, soms geflankeerd door enkele door de kartuizer speciaal vereerde heiligen, met een knielbank ervoor.<sup>348</sup> In het grote woonvertrek van de cel bevond zich een bidstoel (*oratorium*), een soort overdekte koorstoel met knielbank. Scholtens baseerde zich hierbij op een tekst waarin het moederklooster van de kartuizerorde wordt beschreven. Deze tekst dateert uit de negentiende eeuw, terwijl de *Consuetudines* uit de twaalfde eeuw dateren. Beide bronnen zijn in de context van de late Middeleeuwen dus weinig betrouwbaar.

Zoals in de cellen van de dominicanen, moeten in de late Middeleeuwen in de cellen van de kartuizers ook devotievoorstellingen aanwezig zijn geweest. Een bekend voorbeeld zijn de zesentwintig devotiestukken die de Bourgondische hertog Philips de Stoute (1342-1404) in 1388 bij zijn hofschilder Jean de Beaumetz († 1396) bestelde voor de cellen van het kartuizerklooster van Champmol dat hij drie jaar eerder had gesticht.<sup>349</sup> Van deze devotievoorstellingen (afb. 37-38) zijn slechts twee bewaard gebleven.<sup>350</sup> Wel zijn nog twee devotiestukken van latere datum bekend die eveneens afkomstig zijn uit de cellen van het kartuizerkloos-

<sup>347</sup> Braunfels, 1972, 114.

<sup>348</sup> Scholtens, 1940, 39.

<sup>349</sup> C. Sterling, 'Oeuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi', *Musées Royaux des Beaux-Arts Bulletin*, 4 (1955), 59-80.

<sup>350</sup> Jean de Beaumetz, *Kruisiging*, 1390-1395, paneel 56 x 45 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. Jean de Beaumetz, *Kruisiging*, 1390-1395, paneel 60 x 48 cm. Parijs, Musée du Louvre.

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

ter van Champmol.<sup>351</sup> Op alle devotievoorstellingen is de Gekruisigde te zien. Op de door Jean de Beaumetz geschilderde devotievoorstelling, die zich tegenwoordig in Cleveland bevindt, zien we een kartuizermonnik met zijn handen gekruist voor de borst geheven. Een voor kartuizers kenmerkende gebedshouding, waarmee de ordestichter Bruno van Keulen (1030-1101) vaak werd voorgesteld.<sup>352</sup> Het gebaar staat symbool voor stilte en ingekeerdheid.<sup>353</sup> De kartuizers maakten dit gebaar gedurende de mis na de consecratie, waarna ze het lichaam en bloed van Christus ontvingen.<sup>354</sup> Hiermee kreeg de voorstelling een sacramentele betekenis voor de kartuizer die bij het zien ervan werd gestimuleerd tot het doen van de geestelijke communie. Het is de kruisdood die hier is voorgesteld, waarop de heilzame werking van het sacrament is gebaseerd. Ook de priester maakte gedurende de mis een soortgelijk gebaar als teken dat hij met Christus werd gekruisigd. Uit de kartuizerkloosters in de Nederlanden en het noordwestelijk Rijnland zijn vier devotievoorstellingen bewaard gebleven die de Gekruisigde laten zien.<sup>355</sup>

---

<sup>351</sup> Bourgondisch meester, *Kruisiging*, rond 1440, paneel, voorheen verzameling Martin Le Roi. Bourgondisch meester, *Kruisiging*, rond 1450, paneel, Musée du Louvre.

<sup>352</sup> Op een variant van de *Geboorte* van Jacob Cornelisz van Oostsanen is Jozef in een overeenkomstige gebedshouding voorgesteld: Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Geboorte*, rond 1515, paneel 99 x 77 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago, George F. Harding Collection. Aan de buitenkant van de luiken van een huisaltaar met een *Bewening* van Meester Arnt van Kalkar is Maria in een overeenkomstige gebedshouding voorgesteld: Meester Arnt van Kalkar, *Bewening*, eikenhout 98 x 45 cm. Parijs, Musée de Cluny. En op het middenpaneel van het door de Meester van het Bartholomeusaltaar geschilderde *Kruisretabel* is Maria in een overeenkomstige gebedshouding voorgesteld: Meester van het Bartholomeusaltaar, *Kruisretabel*, 1490-1495, drieluik, middenpaneel 107 x 80 cm. luiken 107 x 34 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum. Jean-Antoine Houdon, *Bruno van Keulen*, 1766-1767, marmer 315 cm. Rome, Santa Maria degli Angeli.

<sup>353</sup> L. Goosen, *Heiligen in religie en kunsten*, Nijmegen 1992, 83-84.

<sup>354</sup> Anne D. Hedeman, 'Roger van der Weyden's Escorial Crucifixion and Carthusian Devotional Practices' in: Robert Ousterhout en Leslie Brubaker, *The Sacred Image East and West*, Urbana en Chicago 1995, 191-203, aldaar 194-195.

<sup>355</sup> Meester van de Heilige Veronica, *Kruisiging*, 1400-1410, paneel 46 x 31 cm. Washington, The National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection. Vlaams meester, *Kruisiging*, rond 1470, paneel 38 x 29 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art. Haarlems meester, *Kruisiging*, 1490-1500, paneel 72 x 48 cm. San Francisco, M.H. De Young Memorial Museum. Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Kruisiging*, 1528, paneel 62 x 43 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Maar hoe dacht men in de Middeleeuwen over het gebruik van devotievoorstellingen?<sup>356</sup> Binnen het christendom, maar ook binnen het jodendom en de islam bestond een beeldverbod dat was gebaseerd op de overtuiging dat God beeldloos is.<sup>357</sup> Het is de ervaring van God die de aanwezigheid van devotievoorstellingen overbodig maakt. Het theologische debat met betrekking tot het beeldgebruik werd sterk bepaald door het oudtestamentische verbod: ‘U zult geen beelden maken, geen afbeelding van enig wezen boven in de hemel, beneden op de aarde of in de wateren onder de aarde. Buig u niet voor hen neer en bewijs hun geen goddelijke eer, want Ik de Heer uw God, Ik ben voor hen die Mij haten een jaloerse God die de schuld van de vaders wreekt op hun kinderen, tot de derde en vierde generatie.’ (Exodus 20:4-5).<sup>358</sup> Verschillende pausen en concilies waren echter van mening dat dit beeldverbod in het Nieuwe Verbond, de periode vanaf de komst van Jezus, niet zomaar overgenomen hoefde te worden. Paus Gregorius de Grote († 604) beschouwde voorstellingen als de Bijbel van de ongeletterden en kende daarmee een didactische functie aan voorstellingen toe.

In 787 werd op het tweede concilie van Nicea bepaald dat beelden vereerd mochten worden zolang de eer die aan het beeld werd bezwezen bestemd was voor zijn prototype, de persoon die was voorgesteld. Hierin onderscheidde zich het cultusbeeld (*imago*) van de verhalende voorstelling (*historia*) die iets over de heilsgeschiedenis vertelde. De concilievaders verdedigden het beeldgebruik op basis van de volgende elementen.<sup>359</sup> Ze beschouwden de mystieke schouwing van het beeld als een zoektocht naar de goddelijke werkelijkheid. Deze werkelijkheid is niet aanwezig in het beeld zelf, maar openbaart zich gedurende de schouwing aan de beschouwer. De goddelijke aanwezigheid ligt besloten in de eerbied, waarmee het beeld van zichzelf weg wijst naar God. Het beeld begeleidt de beschouwer als het ware in zijn zoektocht naar de goddelijke werkelijkheid. En hiermee brengt het beeld een proces van het zichtbare

---

<sup>356</sup> Bernhard Decker, ‘Reform within the cult image: the German winged altarpiece before the Reformation’ in: Peter Humfrey en Martin Kemp, *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge 1990, 90-105.

<sup>357</sup> K. Waaijman, ‘Mystiek in de beeldende kunst’ in: Joris Baers e.a., *Encyclopedie van de mystiek. Fundamenten, tradities, perspectieven*, Kampen en Tiel 2003, 108-121, aldaar 108-109. Over het beeldverbod: K. Bernhardt, *Gott und Bild. Ein Beitrag zur Begründung und Deutung des Bildverbotes im Alten Testament*, Berlijn 1956; A. Kruyswijk, ‘Geen gesneden beeld...’, Franeker 1962.

<sup>358</sup> Honée, 1994.

<sup>359</sup> Waaijman, 2003.

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

naar het onzichtbare op gang. Een proces van uiterlijk zien met het lichamelijk oog naar innerlijk zien met het geestelijk oog. Beelden stimuleerden de herinnering (*memoria*) aan de gebeurtenissen uit de heilsgeschiedenis, waarmee ze een hulpmiddel vormden voor de overweging van de geloofsgeheimen. Ze herinnerden aan de momenten uit het leven van Jezus, waarmee de liefde voor Jezus werd aangewakkerd. En ze stimuleerden de herinnering aan de deugdelijke levens van de heiligen, die als voorbeeld dienden voor de gelovigen. Op deze manier was rond het jaar 1000 een beeldenleer ontstaan die aan voorstellingen een drievoudige functie toekende: beelden onderrichten de ongeletterden, zetten de beschouwer aan tot verering en houden de herinnering aan de heilsgeschiedenis levend.<sup>360</sup> Maar beelden waren bovendien in staat om bij de beschouwer emoties op te wekken. Op een door Geertgen tot Sint Jans geschilderd devotiepaneeltje kijkt de lijdende Jezus ons recht in de ogen, waarmee het medelijden van de beschouwer op een zeer effectieve wijze wordt opgewekt.<sup>361</sup> Vooral de herinnering aan de heilsgeschiedenis en de opwekking van emoties speelden een rol bij het gebruik van devotievoorstellingen zoals de twee die in dit hoofdstuk centraal staan.

In de late Middeleeuwen werden devotievoorstellingen beschouwd als een onmisbaar hulpmiddel bij de geestelijke schouwing.<sup>362</sup> Beelden werden gelijkwaardig geacht aan woorden. Op de weg naar de goddelijke eenwording werd de monnik door middel van beelden en woorden gestimuleerd. Beelden functioneerden hierbij als medium en bemiddelden de mystieke vereniging (*unio mystica*) van de menselijke ziel met God. De uiteindelijke zuivere schouwing van God vond echter plaats zonder beelden of woorden. Hiermee maakte de monnik een proces door van verbeelding naar ontbeelding. Maar vormde het gebruik van voorstellingen dan geen belemmering in dit ontbeeldingsproces? Verschillende kloosterlingen hebben zich beziggehouden met de vraag of de geestelijke schouwing beeldgebonden of beeldloos diende te verlopen.<sup>363</sup> Hugo van Sint-Victor (1097-1141) was van mening dat men door middel van zichtbare beelden op kan klimmen tot de onzichtbare goddelijke werkelijkheid (*per visibilia ad invisibilia*). Beelden zijn in staat om te visuali-

---

<sup>360</sup> Jean Wirth, 'Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient' in: Cécile Dupeux e.a., tent. cat. *Bildersturm. Wabnsinn oder Gottes Wille?*, Bern en Straatsburg (Bernisches Historisches Museum en Musée de l'Oeuvre Notre-Dame) 2000, 28-37.

<sup>361</sup> Ringbom, 1965.

<sup>362</sup> Honée, 1994.

<sup>363</sup> Smeyers, 2003, 80-105.

seren wat voor het menselijk oog onzichtbaar is.<sup>364</sup> Het gebruik van devotievoorstellingen activeert de verbeeldingskracht van de beschouwer. Tijdens de geestelijke opgang naar God worden de innerlijke beelden vanzelf overbodig. De Franse kartuizer Hugo van Balma (werkzaam 2de helft 13de eeuw) stelt in zijn geschrift *De Mystica Theologia* dat de heiligen in staat zijn de helderheid van het goddelijke licht direct te aanschouwen en zonder tussenkomst van beelden te contempleren.<sup>365</sup> Het menselijke intellect is volgens hem echter vermengd met de verbeelding en is daarom alleen met behulp van beelden in staat te begrijpen. Ook al worden deze beelden door de door God ingegeven liefde en verlichting volledig van het intellect gescheiden, toch zal het intellect God alleen op een eendige en begrensde manier kunnen begrijpen.

In de Nederlanden waren het de Moderne Devoot Geert Groote (1340-1384) en de franciscaan Hendrik Herp (c. 1410-1478) die over het gebruik van beelden en de beeldloze contemplatie schreven. In zijn geschrift *De quattuor generibus meditabilium* onderscheidt Geert Groote vier soorten meditatiestof.<sup>366</sup> Naast hetgeen de Heilige Schrift over Jezus vertelt, hetgeen aan de heiligen is geopenbaard en hetgeen de theologen beweren, dient men te mediteren over beelden, waarin het leven van Jezus centraal staat. Geert Groote stelt zelfs dat het gebruik van beelden noodzakelijk is. Volgens de goddelijke pedagogie begint de meditatie namelijk met de beeldtaal. Het beeldende taalgebruik van de Heilige Schrift laat zien dat God beelden gebruikt om de geestelijke mens op te wekken. Beelden zijn bovendien in staat om de goddelijke werkelijkheid te verbeelden die voor het menselijk oog onzichtbaar is. Via de lichamelijke beeldtaal stroomt de goddelijke werkelijkheid de ziel binnen. Ook de lichamelijke smaak, honger en dorst trekken de mediterende gelovige zintuiglijk naar een geestelijke smaak, honger en dorst. Geert Groote benadrukt echter dat deze beelden uiteindelijk wel losgelaten moeten worden. De overgang van beeldgebonden meditatie naar beeldloze contemplatie is een geleidelijk proces. Om te weten wanneer de beelden losgelaten kunnen worden moet de mediterende monnik over een goed onderscheidingsvermogen (*discretio*) beschikken. Deze omvorming gebeurt niet

---

<sup>364</sup> 'Wat geen oog heeft gezien, geen oor heeft gehoord, wat in geen mensenhart is opgekomen, dat heeft God bereid voor Wie Hem liefhebben.' (I Korintiërs 2:9).

<sup>365</sup> Jasper Hopkins, *Nicholas of Cusa's dialectical mysticism: text, translation [from the Latin] and interpretive study of De visione dei*, Minneapolis 1988, 385: bevat tevens Hugo van Balma's *De Mystica Theologia*.

<sup>366</sup> Waaijman, 2003, 116-117.



op initiatief van de mediterende monnik, maar wordt door God gestuurd.

Hendrik Herp schreef in zijn *Spiegel der volcomenheit* over het gebruik van beelden en de beeldloze contemplatie.<sup>367</sup> We weten dat deze tekst aanwezig was in de bibliotheek van de kartuizerkloosters van Amsterdam en Roermond.<sup>368</sup> De tussen 1466 en 1470 geschreven Middelnederlandse tekst werd in 1507 onder de titel *Directorium Aureum Contemplativorum* in het Latijn vertaald door de kartuizer Peter Blommeveen (1466-1536), van 1506 tot 1536 prior van het Keulse kartuizerklooster *Sankt Barbara*. De geschriften van Peter Blommeveen onthullen een duidelijke invloed van de mystieke spiritualiteit van Hendrik Herp. In de *Spiegel der volcomenheit* beschrijft Hendrik Herp een proces van geestelijke opgang, waarbinnen het loslaten van zonden en het zich eigenmaken van deugden centraal staat. De geestelijke opgang is onderverdeeld in vier verschillende stadia: de twaalf *stervingen*, het *werkende leven*, het *gheestelick scouwende leven* en het *overweselic scouwende leven*. Het doorlopen van alle stadia is slechts voor enkelen weggelegd. Binnen de geestelijke opgang maakt de monnik een proces van verinnerlijking door, waarbij de uitwendige zintuigen worden uitgeschakeld. Uiteindelijk gaan de *uutwendigen sinnen* slapen, terwijl het hart gaat waken. In navolging van Bernard van Clairvaux noemt Hendrik Herp vier elementen die de toegang tot het *gheestelick scouwende leven* belemmeren. Eén van deze elementen heeft betrekking op beelden. Om toegang te krijgen tot het derde stadium moet de monnik alle *fantasien der lichaemliker beelden* loslaten. In het *gheestelick scouwende leven* is de ziel in staat zonder beelden te schouwen in de geest. In de *Spiegel der volcomenheit* onderscheidt Hendrik Herp drie verschillende soorten beelden. Ten eerste: schadelijke beelden die de begeerte aanwakkeren en een belemmering vormen voor de inwerking van Gods gratie. Schadelijke beelden bedroeven de Heilige Geest en maken het bed van de geliefde onrein met het drek van de zonden. Het weerstaan van schadelijke beelden is als een geestelijke marteling voor de monnik. Belangrijk is dat de oorzaak van schadelijke beelden te allen tijde wordt geschuwd. Ten tweede: ijdele beelden die, in tegenstelling tot de schadelijke beelden, de begeerte niet aanwakkeren. Hoewel ijdele beelden dus niet schadelijk en niet zondig zijn, vormen ze wel een belemmering voor de geestelijke opgang van de ziel. Wie een deugdelijk leven wil leiden en de Heilige Geest

---

<sup>367</sup> Ridderbos, 1991, 201-210.

<sup>368</sup> Stooker, K., en T. Verbeij, *Collecties op orde: Middelnederlandse handschriften uit kloosters en semi-religieuze gemeenschappen in de Nederlanden*, Leuven 1997, 27 en 353, cat. 57 en 1054.

in zijn ziel wil laten vloeien zal ook ijdele beelden los moeten laten. Wie ijdele beelden niet los kan laten heeft een ijdel hart, want als het hart vol is van Gods liefde is er geen plaats voor ijdelheid. Ten derde: goede beelden. Ook deze vormen een belemmering voor de zuivere geestelijke schouwing. Gedurende het ontbeeldingsproces hoeven beelden echter niet volledig te verdwijnen. Beelden mogen de meditatie begeleiden zolang ze de monnik naar de geestelijke werkelijkheid leiden, de monnik aanzetten tot het danken, loven en liefhebben van God en stimuleren tot de navolging van Jezus. Het gebruik van devotievoorstellingen hoefde dus geen belemmering te vormen in het proces van ontbeelding. Voorwaarde was echter wel dat de devotievoorstelling niet de aandacht op zichzelf richtte, maar op de afgebeelde geestelijke werkelijkheid. Slechts enkelen zijn in staat om het laatste stadium van de geestelijke opgang te bereiken. In het stadium van het *overveselic scouwende leven* openbaart God zich aan de ziel op een bovenzinnelijke wijze. De zuivere schouwing van Gods aangezicht (*visio Dei*) verheft zich boven het wezen van de mens en boven alle beelden. Dit is het stadium van de beeldloze contemplatie.

### 3.6 Devotiestuk van Hendrik van Haarlem

Het door de Meester van het Brunswijkse diptiek geschilderde *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* (afb. III) staat in dit hoofdstuk centraal omdat het de innerlijke groei in beeld lijkt te brengen als een letterlijke weg die via een openstaande deur leidt naar een besloten tuin in een ommuurde hof van een kartuizerklooster.<sup>369</sup> Het tweeluik wordt rond 1490 gedaateerd. Volgens Friedländer is de Meester van het Brunswijkse diptiek een leerling van Geertgen tot Sint Jans, die in de tweede helft van de vijftiende eeuw werkzaam was in Haarlem.<sup>370</sup> De popperige stijl van zijn werk onthult de invloed van Geertgen tot Sint Jans. De meester van het Brunswijkse diptiek wordt wel vereenzelvigd met de leermeester van Jan Mostaert (c. 1474-1552/53), de uit Haarlem afkomstige paneelschilder Jacob Jansz († 1509).

Op het linkerpaneel van het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* zien we een voorstelling van Anna-te-drieën. Deze voorstelling vindt

---

<sup>369</sup> Meester van het Brunswijkse diptiek, *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem*, rond 1490, tweeluik, elk paneel 35 x 23 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum: Van Luttervelt, 1951, 76-80; Châtelet, 1981, 124-133; Sanders, 1990, 49-50; Zuidema, 2009, 53-55.

<sup>370</sup> Lammertse, 2008, 130-132.

haar oorsprong in voorstellingen van Maria op een zogenaamde *Rasenbank*. Rechts zit Anna op een met plantjes begroeide muur. Op haar schoot rust een opengeslagen gebedenboek. Ze draagt een witte hoofddoek en een rood kleed dat met een zwart lint om haar middel is vastgezet. Om haar lichaam heeft ze een blauwe mantel met een groene voering geslagen. Ze houdt de armen vast van het Christuskind dat aan haar voeten op de schoot van zijn moeder staat. Hij draagt een witte doek om zijn lendenen. Links is Maria tussen de bloemen neergeknield, terwijl ze haar Kind in de handen houdt. Als symbool van haar nederigheid draagt ze een lichtblauw kleed en heeft ze een donkerblauwe mantel om haar lichaam geslagen. Zowel Anna als Maria hebben hun blik op het Christuskind gericht. Op de hoek van de hen omringende muur staat een bloempot met rode rozen. Anna en Maria bevinden zich in een besloten tuin in een ommuurde kloosterhof van een kartuizerklooster. Links zien we langs de kloostergebouwen vier bloembedden.<sup>371</sup> Rechtsachter Anna groeit een boom. Achter de kloostermuur strekt zich een glooiend landschap uit.

Op het rechterpaneel van het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* richt een tussen de bloemen neergeknielde Hendrik van Haarlem zijn gebed tot de heiligen op het linkerpaneel. Als kartuizermonnik draagt hij een wit habijt bestaande uit een tuniek en een scapulier met een hoofdkap en verbindingsbanden op heuphoogte. Als religieus heeft hij een kruinschering. De monnik wordt gepresenteerd door een heilige die op basis van de toren achter haar wordt vereenzelvigd met de Heilige Barbara. In de late Middeleeuwen kwam het vaker voor dat de attributen van heiligen niet openlijk, maar verborgen in de voorstelling werden weergegeven. Het attribuut kon bijvoorbeeld worden verwerkt in het brokaat van de kleding van de heilige. Ook Jan van Eyck verwerkte de toren van Barbara meerdere keren in het omringende landschap (afb. 12).<sup>372</sup> Barbara draagt een zwart onderkleed en een met bont gevoerd donkerblauw overkleed dat aan haar polsen is teruggeslagen. Om haar lichaam heeft ze een rode mantel geslagen. In haar arm draagt ze een gebedenboek. Achter haar bevindt zich de met plantjes begroeide muur van de besloten tuin. De monnik bevindt zich in dezelfde ommuurde kloosterhof. Door de geopende deur is het glooiende landschap op de achtergrond zicht-

---

<sup>371</sup> Falkenburg, 1994, 13.

<sup>372</sup> Jan van Eyck, *De Heilige Barbara*, 1437, tekening op paneel, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Toegeschreven aan Jan van Eyck, *Madonna met Kind*, 1441-1443, paneel 47 x 61 cm. New York, Frick Collection.

baar. In de heuvels zien we een herder met zijn schaapskudde en in het dal erachter verrijst een stad.

Aan de achterkant van het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* is de Heilige Bavo ten voeten uit voorgesteld in een stenen nis. Op zijn linkerhand is een valk neergestreken en in zijn rechterhand houdt hij een zwaard. Als edelman draagt hij een brokaten wambuis en een met bont gevoerde tabbaard. Om zijn lichaam heeft hij een rode mantel geslagen en op zijn hoofd rust een kaproen. De voorstelling wordt voor de beschouwer tot leven gewekt door de schaduwpartij die rechts in de nis zichtbaar is. Een plooi van Bavo's mantel valt over de rand van de nis en zijn zwaard steekt uit de nis. Doordat Bavo's rechtervoet zich over de rand van de nis bevindt wordt de suggestie gewekt dat de heilige de wereld van de beschouwer betreedt. Bavo († 650) werd aan het begin van de zevende eeuw onder de naam Allowinus geboren in Haspengouw.<sup>373</sup> Als edelman huwde hij de dochter van graaf Adilio. Na de dood van zijn echtgenote en zijn dochter, de heilige Adeltrudis, werd hij bekeerd tot het christendom. Samen met de missionaris Amandus probeerde Bavo de inwoners van het graafschap Vlaanderen tot het christendom te bekeeren. Later deed hij als benedictijn zijn intrede in de Gentse Sint-Pietersabdij. Uiteindelijk trok hij zich terug in een holle boom, waar hij in eenzaamheid een leven als kluizenaar leidde. Meestal wordt Bavo voorgesteld als edelman met een valk op de vuist en een zwaard in de hand. Op deze manier is hij aan de achterkant van het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* voorgesteld. Soms wordt hij als kluizenaar in een holle boom voorgesteld. Hendrik van Haarlem heeft als opdrachtgever hoogstwaarschijnlijk voor Bavo gekozen vanwege zijn leven als kluizenaar. Het is daarom op zijn minst opmerkelijk te noemen dat de heilige hier als edelman in plaats van als kluizenaar is voorgesteld. Aan de buitenkant van het *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* is Hiëronymus juist niet als geleerde kerkvader in zijn studeervertrek, maar als boetvaardige kluizenaar in de wildernis voorgesteld.

Op basis van de aanwezigheid van Bavo, die in het bijzonder in Haarlem werd vereerd, en op basis van de keuze voor de Meester van het Brunswijkse diptiek, die in Haarlem werkzaam moet zijn geweest, werd de op het tweeluik voorgestelde kartuizermonnik door Van Luttervelt vereenzelvigd met Hendrik van Haarlem († 1506), van 1484 tot 1490 prior van het Amsterdamse kartuizerklooster Sint Andries ter Zaliger

---

<sup>373</sup> Günter Bandmann, Wolfgang Braunfels en Engelbert Kirschbaum (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome 1968-1976.

Haven en van 1490 tot 1499 prior van zijn professiehuis: het Geertruidenbergse kartuizerklooster het Hollandse Huis.<sup>374</sup> De kloostergebouwen, die op het tweeluik zijn voorgesteld, maken volgens Van Luttervelt deel uit van het Amsterdamse kartuizerklooster. Sanders is daarentegen van mening dat de gebouwen aan het Geertruidenbergse kartuizerklooster toebehoren. Hij identificeerde de toren, die als attribuut van Barbara is voorgesteld, met het poortgebouw van het Hollandse Huis dat tijdens het prioraat van Hendrik van Haarlem werd gebouwd. De ligging van de kloostergebouwen lijkt inderdaad overeen te komen met kaarten, waarop het Geertruidenbergse kartuizerklooster is voorgesteld. Het oude poortgebouw bevond zich in de noordwesthoek van de kloostermuur, het nieuwe poortgebouw werd verplaatst naar de noordoostkant van het kartuizerklooster. In dat geval zou het glooiende landschap met het stadsgezicht, dat op het tweeluik is voorgesteld, zich ten noorden van het klooster moeten bevinden. De stad op de achtergrond zou dan Geertruidenberg voor moeten stellen.

Verschillende priors van kartuizerkloosters bestelden in de late Middeleeuwen devotievoorstellingen. Het bekendste voorbeeld is misschien wel de door Petrus Christus geschilderde devotievoorstelling (afb. 13) met de kartuizer Jan Vos († 1462), achtereenvolgens prior van het Brugse kartuizerklooster Genadedal en het Utrechtse kartuizerklooster Nieuwlicht.<sup>375</sup> Op een rond 1500 door een Hollandse meester geschilderde devotievoorstelling (afb. 17) is eveneens een kartuizermonnik in gebed neergeknield.<sup>376</sup> Van Luttervelt beweerde dat de devotievoorstelling afkomstig is uit het Geertruidenbergse kartuizerklooster het Hollandse Huis.<sup>377</sup> Hij baseerde dit echter op de stijl van het schilderij, die volgens hem geen overeenkomst vertoont met de Haarlemse school vertegenwoordigd door Geertgen tot Sint Jans en de Delftse school vertegenwoordigd door de Meester van de Virgo inter Virgines. De conclusie dat het paneel daarom uit het kartuizerklooster van Geertruidenberg in plaats van het kartuizerklooster van Amsterdam of Delft afkomstig moet zijn is te gemakkelijk getrokken. Dat Maria, als patroonheilige van het Hollandse Huis op het schilderij is voorgesteld, kan ook niet als bewijs

<sup>374</sup> Van Luttervelt, 1951, 76-80; Sanders, 1990, 49-50, 196 en 210.

<sup>375</sup> Jan van Eyck, *Madonna met Kind*, 1441-1443, paneel 47 x 61 cm. New York, Frick Collection. Petrus Christus, *Exeter-Madonna*, rond 1450, paneel 20 x 14 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie: Scholtens, 1938, 49-62; Martens, 1992.

<sup>376</sup> Hollands meester, *Anna-te-drieën*, rond 1500, paneel, Berlijn, privé-verzameling.

<sup>377</sup> Van Luttervelt, 1951, 83-85.

voor deze herkomst dienen. De Mariaverering beperkte zich natuurlijk niet tot het Hollandse Huis. Een betere aanwijzing wordt gevormd door de aanwezigheid van Jacobus die de naamheilige van de voorgestelde kartuizer zou kunnen zijn. Zou de op de devotievoorstelling afgebeelde monnik niet vereenzelvigd mogen worden met Jacobus Jacob Vennenzoon († 1500), vanaf 1490 prior van het Amsterdamse kartuizerklooster Sint Andries ter Zaliger Haven?<sup>378</sup> Op een rond 1500 door een Zuidnederlands meester geschilderde devotievoorstelling (afb. 18) is eveneens een kartuizermonnik in gebed voorgesteld.<sup>379</sup> Recentelijk identificeerde Van Engen deze kartuizer op basis van de voorgestelde naamheiligen met Johannes Roberti, die rond 1490 rector was van het Geertruidenbergse kartuizerklooster het Hollandse Huis. Op het paneel, dat oorspronkelijk deel uitmaakte van een tweeluik, wordt Johannes Roberti gepresenteerd door Johannes de Doper en Robert van Molesmes, stichter van *Cîteaux*. Willem van Bibau (c. 1478-1535), van 1509 tot 1521 prior van het Geertruidenbergse kartuizerklooster het Hollandse Huis en van 1521 tot zijn dood in 1535 prior generaal van de kartuizerorde, liet een devotievoorstelling schilderen door de Meester van de Magdalenalegende. Het *Devotiestuk van Willem van Bibau* staat centraal in de volgende paragraaf.

De voorstelling aan de binnenkant van het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* speelt zich volledig afgezonderd van de buitenwereld af in een besloten tuin in een ommuurde kloosterhof van een kartuizerklooster. De besloten tuin benadrukt de maagdelijkheid van Maria en staat voor de monastieke wereld van Hendrik van Haarlem.<sup>380</sup> Voorstellingen van een besloten tuin zijn gebaseerd op de gesloten hof zoals die in het Hooglied wordt beschreven. Voorstellingen van de besloten tuin deden hun intrede in de literatuur en de kunst van de dertiende eeuw.<sup>381</sup> Voor vrouwenkloosters en begijnhoven werden in het zuiden van de Nederlanden vanaf het einde van de vijftiende eeuw op grote schaal besloten hofjes in retabelvorm geproduceerd. De besloten tuin is de *locus mysticus* waar de bruid en de bruidegom uit het Hooglied elkaar ontmoeten en zich in liefde met elkaar verenigen. Afgezonderd van de buitenwereld,

---

<sup>378</sup> De Melker, 'Het liber benefactorum', fol.85: 'Item, huic successit frater Jacobus Jacobi Vennenzoen, monachus, sacerdos, de Aemsterdam.'

<sup>379</sup> Zuidnederlands meester, *Devotiestuk van Johannes Roberti*, 1500-1510, tweeluik, elk paneel 55 x 42 cm. privéverzameling: Pansters, 2009, cat. 35; Van Engen, 2009.

<sup>380</sup> Brandenburg, 1990, 81-124.

<sup>381</sup> Smeyers, 2003, 95-102.

draagt de besloten tuin verschillende verwijzingen in zich naar de hof van Eden, de maagdelijkheid van Maria, de monastieke wereld, het hemelse paradijs en de menselijke ziel als bruid van Christus. In de bernardijnse bruidsmystiek symboliseert de in het Hooglied centraal staande liefde tussen een bruid en haar bruidegom het spirituele huwelijk van Maria's ziel met haar hemelse bruidegom Christus. Deze liefde staat voor de spirituele vereniging van de menselijke ziel met God door middel van meditatie. Men veronderstelde dat deze goddelijke eenwording plaatsvond in de ziel van de mens.

De monnik werd niet alleen door middel van voorstellingen, maar ook door middel van allegorische teksten, gestimuleerd een tuin in zijn ziel te cultiveren door het planten van bloemen die verwijzingen naar de deugden van Maria in zich dragen. Dit type allegorische tekst werd overwegend in de tweede helft van de vijftiende en eerste helft van de zestiende eeuw geschreven binnen de monastieke wereld.<sup>382</sup> Zowel de teksten uit het Rijnland als de teksten uit de Nederlanden weerspiegelen een stroming binnen de middeleeuwse mystiek, waarbij de nadruk ligt op de affectie en de ervaring in plaats van het speculatieve en het intellectuele. De allegorische teksten zijn overwegend van de hand van dominicanen, franciscanen en augustijnen, maar ook benedictijnen en kartuizers hebben verschillende teksten nagelaten. De schrijvers behoorden vooral tot de laatmiddeleeuwse observantiebeweging en de kring van de Moderne Devoten. De allegorische teksten werden niet alleen voor monniken, maar ook voor monialen geschreven. Op den duur werden de teksten aangepast voor een lekenpubliek. De teksten zijn hoofdzakelijk gebaseerd op het oudtestamentische bijbelboek Hooglied. In de allegorische teksten staat het beeld van de ziele tuin, als plaats waar de bruid en haar bruidegom zich in liefde verenigen, centraal. In navolging van de bernardijnse bruidsmystiek wordt de bruid gewoonlijk vereenzelvigd met de menselijke ziel. De ziele tuin, waar de ziel en haar bruidegom Christus zich in liefde verenigen, bevindt zich in het hart van de monnik.

Kenmerkend voor de allegorische teksten is de voortdurende samensmelting en verschuiving van verschillende voorstellingen van tuinen en uiteenlopende metaforen. Naast de menselijke ziel wordt ook Maria als de bruid van Christus beschouwd. De bloemen en vruchten verwijzen niet alleen naar Christus en Maria als persoon, maar ook naar de deugden en het (mede)lijden van Christus en Maria. De allegorische teksten stimuleerden en begeleidden de monnik in het aanleggen en het

---

<sup>382</sup> Falkenburg, 1994, 49-55.

verzorgen van een geestelijke zieletuin. Zoals we eveneens zagen in de brief van Guigo II, wordt de eenwording van de menselijke ziel met haar bruidegom Christus en het stadium daaraan voorafgaand in de allegorische teksten aangeduid met zogenaamde consumptie-metaforen, zoals geur en smaak, die aan het Hooglied werden ontleend. Het stadium voorafgaand aan de eigenlijke goddelijke eenwording wordt gepresenteerd als een hartstochtelijke vereenzelving met Christus, die door middel van meditatie kan worden bereikt. Zoals in de allegorische teksten zijn geuren en smaken in het Hooglied verweven met metaforische bloemen en vruchten: ‘Steek op, noordenwind, kom, zuidenwind, en blaas over mijn tuin, zodat de geuren zich verspreiden! Laat mijn lief in zijn tuin komen en er genieten van de kostelijke vruchten! Ik ben al in mijn tuin, mijn zuster, mijn bruid, ik vergaar er mijn mirre en balsem, ik eet er mijn honingraat, ik drink er mijn wijn en mijn melk. Eet en drink, vrienden, en word dronken van de liefde.’ (Hooglied 4:16). Het wandelen in de zieletuin en het plukken en verzamelen van bloemen en vruchten staat in de allegorische teksten voor de voorbereiding op en de aankondiging van de geestelijke bruiloft. Het ruiken van de bloemen en het proeven van de vruchten verwijst meestal naar de eigenlijke goddelijke eenwording. Het proeven van elkaar als metafoor voor de vereniging in liefde wordt toegepast om de lezer een indruk te geven van de goddelijke ervaring in het hiernamaals. Met deze wederkerigheid wordt de ervaring van de directe nabijheid tussen God en de mens aangeduid. De wederkerigheid benadrukt bovendien het belang van de menselijke deugd en de goddelijke genade bij het verkrijgen van eeuwige zaligheid. Wie God gedurende het aardse leven voedt met deugden en medelijden zal in het hiernamaals de goddelijke zoetheid ervaren.

De allegorische teksten kunnen in twee groepen worden onderverdeeld. Binnen de eerste groep, de deugdenteksten, ligt de nadruk op de deugden van Maria en het verkrijgen van deze deugden door de monnik.<sup>383</sup> Binnen de tweede groep, de passieteksten, ligt de nadruk op het lijden (*passio*) van Christus en het groeiende medelijden (*compassio*) van de monnik. De passieteksten staan centraal in de volgende paragraaf. De structuur van de deugdenteksten wordt meestal gevormd door de innerlijke opgang naar God die wordt bewerkstelligd door het zuiveren van zonden en het verkrijgen van deugden en culmineert in de goddelijke eenwording. In de deugdenteksten refereren de bloemen en vruchten dan ook aan de deugden die de ziel zich in voorbereiding op de goddelij-

---

<sup>383</sup> Falkenburg, 1994, 22-37.



### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

ke eenwording dient eigen te maken. Met het zich eigenmaken van deze deugden, plant de monnik deze bloemen en vruchten in de tuin van zijn ziel. Zowel het Christuskind als de menselijke ziel kan de bloemen en vruchten van de deugden ruiken en proeven. Het geestelijk ruiken en proeven van de bloemen en vruchten is een metafoor voor de sensatie die de menselijke ziel ervaart gedurende haar meditatie over de deugden. In haar navolging van Maria heeft de ziel zich haar deugden eigenge maakt waardoor ze zich met Maria kan vereenzelvigen. De goddelijke eenwording wordt meestal gepresenteerd als een beloning voor de verkregen deugden die pas in het hiernamaals zal plaatsvinden. De middeleeuwse mystici omschreven de goddelijke eenwording als een ervaring die hier op aarde slechts voor enkelen was weggelegd.

Het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* vormt een weerspiegeling van de deugdenteksten uit de eerste groep. Hendrik van Haarlem kon de tuin van zijn ziel voeden door zich de deugden van Maria eigen te maken. De geestelijke opgang die Maria met haar deugden had gestimuleerd vormde hierbij een voorbeeld voor Hendrik. Door de openstaande deur heeft Hendrik van Haarlem de kloosterhof betreden. De muur van de besloten tuin bevat aan de rechterkant een opening, waardoor Hendrik de besloten tuin is binnengegaan. In gebed knielt Hendrik van Haarlem neer in de besloten tuin, waarin zich Anna, Maria en het Christuskind bevinden. Het is opmerkelijk dat Hendrik hier niet aan de rand, maar met de heiligen in de besloten tuin aanwezig is. Alleen de opening in de muur van de besloten tuin vormt voor de beschouwer een aanwijzing dat Hendrik van Haarlem behoort tot een ander werkelijkheidsniveau. Een soortgelijk fenomeen doet zich voor op een door Jan Mostaert geschilderde devotievoorstelling (afb. 39) met de *Boom van Jesse*.<sup>384</sup> In de besloten tuin ligt Jesse vredig tussen de plantjes te slapen, terwijl een boom uit zijn lichaam groeit. Het is de stamboom van de koningen van Israël die wordt bekroond door Maria als koningin van de hemel met in haar armen het Christuskind als de vrucht van haar schoot. Links aan de voet van de boom is een dominicanes in gebed neergeknield in de besloten tuin. De ommuurde tuin bevindt zich in een kloosterhof. De muur van de besloten tuin bevat aan de linkerkant een opening, waardoor de dominicanes de besloten tuin is binnengegaan. Door de openstaande deur heeft de dominicanes de kloosterhof betreden. Achter de deuropening

---

<sup>384</sup> Jan Mostaert, *Boom van Jesse*, paneel 89 x 59 cm. Amsterdam, Rijksmuseum: Henk van Os e.a., *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*, Amsterdam (Rijksmuseum) 2000, cat. nr. 14.

zigzagt een smal pad. In de catalogus van het Rijksmuseum wees Van Os al op de innerlijke groei die door deze voorstelling wordt weerspiegeld. Zoals op het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* wordt de innerlijke groei op de devotievoorstelling in beeld gebracht als een weg die via een geopende deur naar een besloten tuin in een kloosterhof leidt. Op de devotievoorstellingen van de Meester van het Brunswijkse diptiek en Jan Mostaert zijn het kloosterlingen die in de besloten tuin zijn afgebeeld, maar op een devotievoorstelling (afb. 40) van Hans Memling (c. 1435/40-1494) is het een leek die in de besloten tuin is afgebeeld.<sup>385</sup> Op het linkerpaneel zijn Maria en het Christuskind voor een haag van witte en rode rozen op een muurtje tussen vier musicerende engelen voorgesteld. Op het rechterpaneel van het tweeluik wordt de opdrachtgever gepresenteerd door de Heilige Joris. Met een geurende pomander in de handen, knielt hij in gebed neer in een besloten tuin.<sup>386</sup> In de vroegnederlandse schilderkunst werd de innerlijke groei vaker voorgesteld als een weg. In zijn publicaties over het *Mérode-altaar* (afb. 41) wijst Falkenburg op de innerlijke groei die op het door de Meester van Flémalle geschilderde drieluik wordt voorgesteld als een weg.<sup>387</sup> Op het middenpaneel verschijnt aartsengel Gabriël aan Maria die in gebed verzonken is. Links vliegt het kruisdragende Christuskind door het raam het vertrek van Maria binnen. Op het rechterpaneel is Jozef druk bezig in zijn werkplaats. Op het linkerpaneel is het echtpaar Engelbrecht in gebed neergeknield bij de geopende deur die naar het vertrek van Maria leidt. Door de geopende poort is het echtpaar de tuin van Maria binnengegaan. Deze beweging van stadsplein naar privévertrek en van uiterlijke wereld naar innerlijke beleving weerspiegelt de innerlijke groei. De familiewapens achterin het vertrek van Maria wijzen erop dat het eigenlijk het vertrek van het echtpaar Engelbrecht is, waarin Maria is voorgesteld. Zoals Maria,

---

<sup>385</sup> Hans Memling, linkerpaneel: *Maria met Kind en vier musicerende engelen*, rechterpaneel: *Stichter met de Heilige Joris*, achterkant rechterpaneel (afgezaagd): *Anna-te-drieën*, 1490 of later, tweeluik, elk paneel 43 x 31 cm. München, Alte Pinakothek (achterkant): Dirk de Vos, *Hans Memling. Het volledige oeuvre*, Antwerpen 1994, cat. nr. 87.

<sup>386</sup> Léon van Liebergen en Wouter Prins ed., tent. cat. *Deftige devotie*, Uden (Museum voor Religieuze Kunst) 2003, 167: in tegenstelling tot een gebedsnoot hangt een met geurstoffen gevulde pomander of amberappel meestal aan een profane ketting in plaats van een rozenkrans. De buitenkant van een pomander is meestal opengewerkt met bloemmotieven of eenvoudige ronde gaten in plaats van gotisch maaswerk.

<sup>387</sup> Meester van Flémalle, *Mérode-altaar*, 1425-1430, drieluik, middenpaneel 64 x 63 cm. luiken 64 x 27 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection: Falkenburg, 1991; Falkenburg, 2001.

ontvangt het echtpaar het Christuskind als vrucht van hun innerlijke groei in het vertrek van hun ziel. Ook op een door de Meester van de Heilige Maagschap geschilderd drieluik (afb. 42) dat afkomstig is uit het Keulse kartuizerklooster *Sankt Barbara* is de innerlijke groei voorgesteld als een weg.<sup>388</sup> Op het middenpaneel zijn de heiligen Barbara en Dorothea ten voeten uit voorgesteld in een besloten tuin. Barbara is in een gebedenboek aan het lezen. De enorme toren op de achtergrond onthult de identiteit van de heilige. Rechts van haar geeft Dorothea een mandje met bloemen aan het Christuskind. Deze bloemen en de besloten tuin, waarin de heiligen zich bevinden refereren aan de laatmiddeleeuwse bruidsmystiek. Zoals op het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* kan de beschouwer de besloten tuin in gedachten betreden door de openstaande poort linksachter Barbara binnen te gaan. De weg naar de besloten tuin vormt een verbeelding van de innerlijke groei.

In de deugdenteksten wordt de goddelijke eenwording omschreven als het ruiken van bloemen in aanwezigheid van het Christuskind dat, aangetrokken door de zoete geur van de meditatie van de monnik, de ziele tuin betreedt. De mediterende monnik ontvangt het Christuskind als vrucht van zijn deugden in zijn ziel zoals Maria het Christuskind als vrucht van haar deugden in haar schoot heeft ontvangen.<sup>389</sup> De meditatie verandert het hart van de monnik in een tuin waar hij, door tussenkomst van Maria, het Christuskind als de vrucht van haar schoot mag ontvangen en consumeren. De bloemen die in de ziele tuin van de monnik bloeien, dragen verwijzingen in zich naar de deugden van Maria. Een voorbeeld van een deugdentekst is de Middelduitse tekst *Unser Frauen Marien Rosengertlin*, waarin de deugden van Maria centraal staan. De deugdentekst wordt rond 1400 gedateerd en is in de context van het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* interessant omdat de tekst wordt toegeschreven aan de kartuizer Adolf van Essen († 1439).<sup>390</sup> Met *Unser Frauen Marien Rosengertlin* begon de verspreiding van het rozenkransgebed. In de deugdentekst wordt Maria vergeleken met heerlijk geurende witte en rode rozen die het Christuskind vanuit de hemel naar zich toe trekken. Door haar deugden wordt het Christuskind aangetrokken tot zijn bruid Maria. In de deugdentekst worden drie deugden aan Maria toegeschre-

---

<sup>388</sup> Meester van de Heilige Maagschap, *Barbara en Dorothea*, 1514-1515, drieluik, middenpaneel 39 x 34 cm, luiken 35 x 13 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum.

<sup>389</sup> Falkenburg, 2006, 102-105.

<sup>390</sup> Klinkhammer, 1972, 135-156, aldaar 146-149 (vv 509-628): *Die rose onse here* maakte oorspronkelijk deel uit van *Unser Frauen Marien Rosengertlin*.

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

ven: *ynnekeit*, *mynne* en *demutikeit*. De zoete geur van de deugd *ynnekeit* is als wierook of mirre in een rookvat dat alle slechte dingen afstoot en alle goede dingen aantrekt. Met haar heerlijk geurende gebeden trekt de edele roos Maria God naar zich toe. Het Christuskind volgt de edele geur tot hij bij de roos komt en naar de schoot van Maria loopt zoals een eenhoorn zich laat vangen door een maagd. Met de zoete smaak van de deugd *ynnekeit* trekt de roos Maria het Christuskind naar zich toe en vangt hem. In vurige grote *mynne* ontvangt ze het Christuskind met de armen van haar ziel in de kamer van haar hart zoals een deugdelijke bruid haar waardige bruidegom. In het bruidsvertrek van haar hart legt Maria het Christuskind in een bed en voedt hem met haar zoete balsem. Met *demutikeit* trekt ze het Christuskind naar zich toe en vangt hem. En met *demutikeit* biedt ze het Christuskind aan in de tempel en vlucht met hem op een ezel naar Egypte. Nu volgt een uitgebreide passage uit de deugdentekst *Unser Frauen Marien Rosengertlin*. Om te begrijpen welke meditatie-inhoud het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* kon hebben is het belangrijk om deze passage te lezen:

Zu dem siebenden mail und czu dem lesten male, so ist Maria darumb woil eyner rosen geglichet, wan als die dornrosen zweyerley schon farben han, wiß und roit, und manchen menschen zu gelusten reißen, daz er sie bricht umb yrs guden gerochs willen und umb yre lustlich gestalt. Also hatte Maria drij sunderliche togende an ir, die bij den czweyen farben und bij dem gutten geroch sin betudet, mit den sie zu sich czoch und ettlichermaiß czwang den obirsten gottes Son, von hymel czu komen und sie zu holen als eynes konigs son eyn liebe brut, die er furen wolde in sines ewigen vatters lant.

Die drij togende sint: Dye erst, yrs herczen andechtige ynnekeit; die ander, ir demutige kuscheyt, die drijtte, ir furige mynne.

Von den drien togenden liest man eyn exempel: Wie daz drij eynsiedel weren, die diese drij togende hatten, iglicher eyn: der erst was ynnig, der ander hatte mynne zu gotte, und der dritte was demutig. Nu baden sie Got, daz er yn zu erkennen gab, welcher aller beste were under yne; und offenbart yn, daß yn der ynnige bruder mit siner ynnekeit finge, der ander mit mynne bunde, adder der dritte bruder furt yn mit siner demutigkeit, wo

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

er hien wolde: und diese gewalt hatt Maria gancz alleyne erworben mit trijen togenden, die czuleste von der dornrosen glicheniße sint genomen.

Wan ir ynnekeit, die bij der rosen süßen geroch ist betudet, die was, so Maria bedende was, also eyn wirrauch odir mirra, die in eynem rauchvaß enczundet weren; von dem gutten geroche alle bose ding muste wichen und fliehen und alle gude dinge dar begertten zu komen. Also wan diese edele rose Maria irs herczens oder mundes ynnges und wolriechendes gebet det, so mußten alle bose geiste darvor fliehen und wichen; und Got, den sie andechtighklichen anruft, der mechte sich nit lange enthallten: er mußte zu ir komen und sie in yrm czemlichen und voilkomenen begirniße erhoren. Also fingk sie yn dan und sunderlichen mit dem begirniße der mentschlichen erlosunge und mit yrm ynnigen gebette, daz sie darvor det; so fing sie und entphing, den niemant fahen kunde, noch begriffen, den aldesten und jungsten, den ersten und lesten, den ewigen gottes Son; der ging dem edelen geroch nach, biß er zu der schonen (rosen) qwam; und lieff wie eyn einhorn, den nyeman gefahen kan wan eyn reyne jungfrauwe, in dem meitlichen schoiß Marien; also man von ir singet: *Quem coeli, terrae capere non possunt etc.* Den hyemel und erde nit mochten entphaen, den haistu allein in dyme schoiß gehalten; und daz ich recht unßern Hern eynem eynhorn han geglichet, daz beweret woil David, der prophete, der von Christo spricht: *Dilectus quemadmodum filius unicornium.* Er ist lieb als eyn kint der eynhorner; Christus, unser lieber herre, was eyn liebes kint czweiyer eynhorner, wan er hatte in dem hiemel ein vatter ane mutter und hatte off erden eyn mutter ane vatter.

Von der andern togende der mynne ist zu wißen, wie da nu Maria als ein dornrose mit yrem süßen smacke, daz ist mit yrer ynnigkeit, den starcken helt, Gottes Son, zu ir hatte geczogen und gefangen; do thet sie als ein wise Jungfrauwe und bant yn, daz er ir nit enginge, und bant yn mit dem stercksten bande, daz yrne gefinden mag, mit eyner furigen, groißen mynne; wan sie entphing unßern Heren lieblichen und umbfing yn als eyn togentrich brut yren werden brutgam mit den armen yrer selen und furte yn in iren heymelichen sael, in daz kemmerlin irs

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

kuschen herczen und reynen libes; daryne sie yme sor gar eyn wonnicliches bettelin hatte gemacht; darynne sie yn legete und drenckte yn so mit süßen trencken yrs balsams, daz er ane yren armen so hart entslief, daz er allererst uber nun mande erwachte, uffstunt und von den strengen banden der mynne Maria sich begunde erlosen und was also bij ir geczemet, daz er, der der allerdiste was, nu eyn kindelin was wurden, den nyemant vermochte begriffen, den bant nu unser Jungfrauwe mit windelin und legte yn yn iren schoß und yn eyne crippe.

Und mit irer dritten togent furte sie yn und trug yn, wo sie hiene wulde: mit yr demutikeit von hiemel zu ir hatte geczogen und gefangen, den bant sie mit dem strick der mynne und furt yn, do sie yn mochte czemen, in ir kemmerlin; und do sie yn woil czame gemacht, do wart sie sin so mechtig mit yrer demutigkeit, daz sie yn drug und furt, wo sie wolde und solde. Sie drug yne und oppert yn in den tempel; sie saczt yn off eyn eselchn und reit mit yn in egyptten. Sie furt yn in yrer hant widder heruß; sie leit yn mit ir alle hochgeczijt in Jerusalem; und in dem czwolfften iare, do sie yn hatte verloren und in dem tempel fant siczen under den lerern und under den meistern und yn strafte, zustundt volgte er ir und was ir undertanigk; und sie nam yn und furt yn mit ir heyme und wohien daz sie wolde.<sup>391</sup>

Maar hoe moet de voorstelling op het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* nu precies begrepen worden? In de vroegnederlandse schilderkunst worden opdrachtgevers, zoals Hendrik van Haarlem, meestal voorgesteld in de nabijheid van de heiligen die zij vereren. Harbison stelde dat wanneer een opdrachtgever is voorgesteld in de nabijheid van de heiligen die hij vereert, de voorstelling begrepen moet worden als een representatie van zijn innerlijke verbeelding.<sup>392</sup> Ludolf van Saksen vergeleek de meditatie over het leven van Jezus met een ladder, waarop de mediterende monnik klimt van het uiterlijk zien van het leven van Jezus naar het innerlijk schouwen van Christus in de geest. Niet alleen de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen, maar ook de *Meditationes Vitae Christi* van pseudo-Bonaventura en de *Revelationes* van Birgitta van Zweden (c. 1302-1373) moedigen de lezer aan om het leven en het lijden van Christus opnieuw

---

<sup>391</sup> Geciteerd naar Klinkhammer, 1972, 141-142 (vv 255-332).

<sup>392</sup> Ringbom, 1969; Harbison, 1985; Hamburger, 2000; Falkenburg, 2006, 102-105.

te beleven. Volgens Harbison is de voorstelling van de geboorte van Jezus op het middenpaneel van het door Rogier van der Weyden geschilderde *Bladelin-altaar* (afb. 30) een verbeelding van de herbeleving van het visioen van Birgitta van Zweden die plaatsvindt in de geest van de opdrachtgever, die aan de rand van de voorstelling in gebed is neergeknield, terwijl hij naar beneden staart.<sup>393</sup> Jezuslevens, zoals de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen, benadrukten de noodzaak van een visuele herbeleving van het aardse leven van Jezus. De lezer werd herhaaldelijk aangemoedigd om zich het leven van Jezus voor ogen te stellen alsof hij er zelf als toeschouwer lijfelijk bij aanwezig was. Gedurende de meditatie ontvouwde het lijden van Christus zich voor het geestelijk oog van de mediterende monnik. In de vijftiende eeuw werd de gelovige gestimuleerd om te denken en denkbeeldig deel te nemen aan het leven en lijden van Christus. Voorstellingen, waarbij de opdrachtgever aanwezig is, zoals een voorstelling van de kruisiging of de Man van Smarten, weerspiegelen de persoonlijke verbeelding in de geest van de voorgestelde opdrachtgever. Geschilderde voorstellingen van het leven van Jezus stimuleerden en begeleidden de meditatie van de beschouwer. Harbison stelde dat de aanwezigheid van een eigentijdse opdrachtgever in een religieuze voorstelling een indicatie is van de devotieele functie die het schilderij vervulde. De religieuze voorstelling is een verbeelding van datgene wat zich afspeelt voor het innerlijk oog van de opdrachtgever. Op een door Jan van Eyck geschilderd paneel (afb. 43) is kanunnik Joris van der Paele in gebed neergeknield voor Maria en het Christuskind.<sup>394</sup> De kanunnik zet zijn bril af en kijkt op van zijn gebedenboek, waarin hij net heeft gelezen. De kanunnik ziet Maria niet voor zich met zijn uiterlijk oog, maar met zijn innerlijk oog. De grens tussen de wereld van de eigentijdse opdrachtgever en de wereld van de voorgestelde heiligen wordt meestal niet duidelijk aangegeven.<sup>395</sup> Vaak zijn de opdrachtgevers aan de binnenkant of aan de buitenkant van de luiken voorgesteld of, zoals Hendrik van Haarlem, op het andere paneel, waarmee de verschillende werkelijkheidslagen zichtbaar worden gemaakt. Zowel Pieter Bladelin als Joris van der Paele staren voor zich uit alsof ze geen deel uitmaken van de religieuze voor-

---

<sup>393</sup> Rogier van der Weyden, *Bladelin-altaar*, 1445-1448, drieluik, middenpaneel 91 x 89 cm. luiken 91 x 40 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie: Rothstein, 2001.

<sup>394</sup> Jan van Eyck, *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436, paneel 122 x 158 cm. Brugge, Groeningemuseum: Rothstein, 1999; Rothstein, 2000.

<sup>395</sup> Harbison, 1985.

stelling. De meeste opdrachtgevers zijn met hun handen in gebed neergeknield, soms is een gebedenboek of een rozenkrans toegevoegd. Het zijn duidelijke verwijzingen naar de laatmiddeleeuwse gebedspraktijk. Soms zijn de gebeden als teksten op de luiken aangebracht en soms zijn ze in de vorm van banderollen bij de handen van de opdrachtgever geschilderd.<sup>396</sup> Dergelijke devotievoorstellingen vormden dan ook een belangrijk hulpmiddel binnen de meditatie van de voorgestelde opdrachtgever.

Volgens Harbison lag er geen duidelijke grens tussen de devotievoorstelling en de voorstelling in de geest van de beschouwer.<sup>397</sup> Beide voorstellingen werden sterk beïnvloed door Jezuslevens, zoals de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen, die het leven van Jezus aan de hand van beelden aanschouwelijk maakten. De interactie tussen de devotievoorstelling en de voorstelling in de geest van de beschouwer maakte de visuele analyse en interpretatie van de devotievoorstelling tot een gebedsvorm. Als een visuele tegenhanger van de gebeden van de beschouwer. De visuele analyse en interpretatie van de devotievoorstelling vormde een middel om het Christuskind als de vrucht uit de schoot van Maria te ontvangen in de tuin van de ziel. De voorstelling op het *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* vormt in feite een verbeelding van de geestelijke ontmoeting tussen het aardse vertegenwoordigd door Hendrik van Haarlem en het goddelijke vertegenwoordigd door Anna, Maria en het Christuskind. Als beschouwer van het tweeluik kon Hendrik van Haarlem de besloten tuin in zijn geest betreden, waarmee hij het Christuskind in zijn ziel kon ontvangen zoals Maria het Christuskind in haar ziel had ontvangen.

### 3.7 Devotiestuk van Willem van Bibau

Het door de Meester van de Magdalenalegende geschilderde *Devotiestuk van Willem van Bibau* (afb. IV) staat in dit hoofdstuk centraal omdat het de innerlijke groei in beeld lijkt te brengen als een figuurlijke weg door de vijf wonden van Christus.<sup>398</sup> In 2009 was het tweeluik in Roermond te

---

<sup>396</sup> Een voorbeeld is het huisaltaar met de *Bewening* van Meester Arnt van Kalkar waarop een kartuizer in gebed is neergeknield terwijl hij een banderol in zijn handen houdt: Meester Arnt van Kalkar, *Bewening*, rond 1483, eikenhout 97 x 45 cm. Parijs, Musée de Cluny.

<sup>397</sup> Harbison, 1985; Falkenburg, 2006, 102-105.

<sup>398</sup> Meester van de Magdalenalegende (linkerpaneel) en een Frans meester (rechterpaneel), *Devotiestuk van Willem van Bibau*, linkerpaneel voor 1523, rechterpaneel 1523, twee-



zien op de tentoonstelling *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuizers*. Op het linkerpaneel is Maria met haar Kind in de handen in halffiguur voorgesteld. Haar lichaam is naar het rechterpaneel gedraaid. Ze draagt een met gouddraad versierd rood kleed. Om haar lichaam heeft ze een blauwe mantel geslagen, waarvan de zomen met gouddraad zijn afgezet. Op haar rondgevormde hoofd draagt ze een met parels versierde zwarte band. Met gebogen hoofd houdt ze haar kind vol tederheid tegen zich aangedrukt. Het naakte Christuskind ligt op een witte doek in de armen van zijn moeder, terwijl hij zijn handjes op haar borst legt. Rechts valt hun schaduw op een gestippelde gouden achtergrond zoals we die eveneens aantreffen in het werk van Simon Marmion.<sup>399</sup> Op het rechterpaneel is Willem van Bibau met zijn handen in gebed in halffiguur voorgesteld. Zijn lichaam is naar het linkerpaneel gedraaid. Als kartuizermonnik draagt hij een wit habijt bestaande uit een tuniek en een scapulier met een bolle kap die hij over zijn hoofd heeft geslagen. De transparant geworden verflagen onthullen dat het scapulier en de in gebed gevouwen handen van Willem van Bibau tijdens het schilderproces van positie zijn veranderd. Waarschijnlijk werd de kartuizer iets lager geplaatst om de heiligheid van Maria te benadrukken. Links valt de schaduw van de omlijsting op de gestippelde gouden achtergrond.

Het *Devotiestuk van Willem van Bibau* wordt toegeschreven aan de Meester van de Magdalenalegende, die ongeveer tussen 1475 en 1530 werkzaam moet zijn geweest.<sup>400</sup> De meester dankt zijn naam aan een tussen 1515 en 1520 geschilderd drieluik, waarop de legende van Maria Magdalena is voorgesteld.<sup>401</sup> Met zijn behoudende stijl ontving de Mees-

---

luik, elk paneel 30 x 20 cm. privéverzameling: Scholtens, 1941, 83-92; Sanders, 1990, 145-146; Marc Rudolf de Vrij, 'De Meester van de Magdalena-legende en de diptiek van Willem van Bibaut', *Oud Holland*, 108 (1994) 73-78; Van Os, 1994, 116-117 en 182; Zuidema, 2009, 55-57, cat. 30.

<sup>399</sup> Kopie naar Simon Marmion, *Maria met de Man van Smarten*, 1475-1500, elk paneel 44 x 31 cm. Brugge, Groeningemuseum.

<sup>400</sup> Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, deel 12, Leiden en Brussel 1975, 13-17.

<sup>401</sup> Meester van de Magdalenalegende, *Maria Magdalena wast de voeten van Christus*, 1515-1520, 88 x 70 cm. Budapest, Museum of Fine Arts. *Opwekking van Lazarus*, 126 x 115 cm. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst. *Maria Magdalena als jaagster*, 122 x 74 cm. Berlijn, voorheen Kaiser Friedrich-Museum, in 1945 verloren gegaan. *Maria Magdalena predikt in het woud*, 122 x 74 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection. *Opdrachtgever met de heilige Lodewijk en Christus als tuinman*, 121 x 75 cm. Schwerin, Staatliches Museum. *Opdrachtgeefster met de heiligen Maria Magdalena en Margaretha*, 121 x 75 cm. Schwerin, Staatliches Museum.

ter van de Magdalenalegende opdrachten uit de hoogste kringen van de samenleving. Het grote aantal aan hem toegeschreven portretten van vorsten als Philips de Schone (1478-1506) en Karel V (1500-1559) wijst erop dat de meester langere tijd voor het Bourgondisch-Habsburgse hof in Brussel en Mechelen moet hebben gewerkt.<sup>402</sup> Friedländer vereenzelvde hem met de Brusselse paneelschilder Pieter van Coninxloo. Uit het atelier van de Meester van de Magdalenalegende zijn verschillende panelen afkomstig die alle een voorstelling van Maria voor een gestippelde gouden achtergrond laten zien.<sup>403</sup> Uit recent technisch onderzoek blijkt dat het linkerpaneel van het tweeluik van eikenhout is vervaardigd, terwijl het rechterpaneel van walnoothout is vervaardigd.<sup>404</sup> Eikenhout werd overwegend in de Nederlanden gebruikt als drager en walnoothout werd voornamelijk in Frankrijk gebruikt als drager. Op basis van een verschil in houtsoort en een verschil in stijl, wordt het linkerpaneel tegenwoordig toegeschreven aan de Meester van de Magdalenalegende en het rechterpaneel aan een anoniem Frans meester die in de jaren twintig van de zestiende eeuw in de omgeving van Grenoble werkzaam moet zijn geweest.

Aan de onderkant van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* zijn op de omlijsting de volgende twee inscripties aangebracht: ‘Obiit Gratia nopolii anno 1575’ (Gestorven te Grenoble in het jaar 1575) en ‘Guilielmus bibaucius primas tot(iu)s ordinis carthusientium 1523’ (Willem van Bibau overste van de gehele kartuizerorde 1523). Op basis van deze inscripties wordt de monnik op het rechterpaneel vereenzelvigd met de kartuizer

---

<sup>402</sup> Meester van de Magdalenalegende, *Portret van Karel V*, huidige verblijfplaats onbekend. Meester van de Magdalenalegende, *Portret van (a) Philips de Schone en (b) Margaretha van Oostenrijk*, pendantstukken, (a) Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, (b) Versailles, Musée National. Meester van de Magdalenalegende, *Portretten van Philips de Schone*, Parijs, Musée du Louvre. Huidige verblijfplaats onbekend. Windsor Castle, Royal Collections. Wenen, Kunsthistorisches Museum. Parijs, Musée du Louvre.

<sup>403</sup> Meester van de Magdalenalegende, *Maria met Kind*, Bonn, Rheinisches Landesmuseum. Meester van de Magdalenalegende, *Maria met Kind*, Keulen, Kunstgewerbemuseum. Meester van de Magdalenalegende, *Maria met Kind*, Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Meester van de Magdalenalegende, *Maria met Kind*, verblijfplaats onbekend.

<sup>404</sup> In het kader van de tentoonstelling ‘Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych’ die van 12 november 2006 t/m 4 februari 2007 in de National Gallery of Art te Washington en van 3 maart t/m 27 mei 2007 in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen werd gehouden is het tweeluik in 2005 onderzocht in Maastricht: J.O. Hand, C. Metzger en R. Spronk, tent. cat. *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*, Washington (National Gallery of Art) 2006.

Willem van Bibau (c. 1478-1535). Zijn leven werd in 1540 beschreven door Livinus van der Maude (1485-1556), die op dat moment als hospes in het Arnhemse kartuizerklooster Monnikhuizen verbleef.<sup>405</sup> Steven Joosz van Bibau († 1490), schepen van de Vlaamse stad Tiel, huwde in september 1470 Margriet Oudaris († 1526). Uit hun huwelijk werden twee zoons en drie dochters geboren. Al op negenjarige leeftijd werd Willem naar de universiteit van Leuven gestuurd. Na zijn studie werd hij leraar in Gent, maar toen hij op een dag tijdens een blikseminslag op de grond werd geworpen, zou hij zich volgens zijn biograaf tot het kartuizerleven geroepen hebben gevoeld. In 1499 deed Willem van Bibau als monnik professie in het Gentse kartuizerklooster Koningsdal. Aangezien men in ieder geval twintig jaar oud diende te zijn om als novice aangenomen te worden, mogen we aannemen dat zijn geboortjaar rond 1478 moet hebben gelegen.<sup>406</sup> Na het noviciaat dat minstens een jaar duurde, kon men professie doen.

Willem van Bibau kan worden gekarakteriseerd als een echte carrièremonnik. Na in Koningsdal de ambten van procurator en vicaris te hebben bekleed, werd hij in 1509 naar Geertruidenberg gestuurd om daar in het kartuizerklooster het Hollandse Huis de functie van prior te vervullen. Na een onzekere tijd maakte het kartuizerklooster onder het prioraat (1509-1521) van Willem een periode van economische groei door. In 1511 werd hij eerst tot convisitator (1511-1513) en in 1513 vervolgens tot eerste visitator (1513-1521) van de ordeprovincie Theutonie benoemd. In de jaren 1517, 1519 en 1521 had Willem van Bibau bovendien zitting in het besluitvormend college dat de leiding had over het generaal kapittel van de kartuizers. Toen de prior generaal in september 1521 overleed, werd hij als opvolger gekozen. Het nieuws bereikte Geertruidenberg in november van dat jaar, waarop Willem naar het moederklooster vertrok om daar het ambt van prior generaal (1521-1535) te aanvaarden. Zijn geschriften weerspiegelen een sterke devotie tot Maria en een bijzondere verering voor haar ouders Anna en Joachim.<sup>407</sup> In oktober 1531 vroeg Willem van Bibau de kartuizer Peter Blommeveen (1466-1536) het werk van de Roermondse kartuizer Dionysius van Rijckel (1403-1471) uit te geven. In tegenstelling tot wat de inscriptie op het linkerpaneel van het tweeluik vermeldt, overleed hij op 24 of 25 juli 1535

---

<sup>405</sup> Scholtens, 1941, 83-92; Sanders, 1990, 145-146, 208 en 210.

<sup>406</sup> Sanders, 1990, 35; Van Os, 1994, 182.

<sup>407</sup> Sanders, 1990, 157-158.

in het moederklooster van de kartuizers.<sup>408</sup> Waarom de inscriptie 1575 in plaats van 1535 vermeldt als het sterfjaar van Willem, is onduidelijk.

Op basis van de inscriptie wordt het rechterpaneel van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* gedateerd in 1523, twee jaar nadat Willem van Bibau tot prior generaal werd benoemd. De anonieme Franse meester is waarschijnlijk naar het moederklooster afgereisd om hem daar naar het leven te schilderen. Als kluisenaar wenste Willem het moederklooster immers zo min mogelijk te verlaten. Zijn gelaatstrekken bevestigen dat we hier te maken hebben met een portret in plaats van een geïdealiseerd gezicht. Door de kaalheid van Willem van Bibau is de kruinschering afwezig die normaal gesproken zichtbaar zou moeten zijn. Ondanks de ascetische leefwijze van de kartuizers is hij voorgesteld met een onderkin. De kin van Willem laat een verticale spleet zien.

Aan de achterkant van het rechterpaneel van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* is een voorstelling van de vijf wonden van Christus aangebracht. Tegen een verduisterde hemel verschijnt een frontaal geplaatst kruis aan de beschouwer. Een wolk strekt zich achter het schandbord uit. De doornenkroon hangt om het verticale kruishout. In plaats van het lichaam van Christus, zijn rond het kruis zijn vijf wonden in stralenkransen weergegeven. Centraal in de voorstelling is het opengestoken hart en aan weerszijden van het kruis zijn de doorboorde handen en voeten van Christus voorgesteld. Het bloed dat de zonden van de mens wegwast wordt onderaan het kruis door een miskelk opgevangen. Op de voorgrond groeien verschillende plantjes die waarschijnlijk een symbolische betekenis in zich dragen. De plant tussen de schedel en Christus' rechtervoet draagt rode vruchten die mogelijk naar het lijden van Christus verwijzen. Links ligt een schedel die een verwijzing vormt naar de naam Golgotha of Schedelplaats. De transparant geworden verflagen onthullen dat de schedel tijdens het schilderproces aanzienlijk is vergroot.

De passie-iconografie van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* weerspiegelt de navolging van Christus zoals die door Ludolf van Saksen en Thomas van Kempen werd gepropageerd.<sup>409</sup> Binnen de passie-

<sup>408</sup> Scholtens, 1941, 89, noot 3: 'Obiit Reverendus Pater D. Guilelmus Bibautius, prior domus Majoris Cartusiae, qui vigore statutorum nostri Ordinis et ex concessione eidem facta Anno Domini 1518 per tunc Reverendum Patrem D. Franciscum et Venerabiles Patres Diffinitores capituli generalis, habet per totum Ordinem triplicem cum psalteriis monachatum; cujus obitus dies scribatur in calendariis domorum Ordinis sub 24 Julii.'

<sup>409</sup> Smeyers, 2003, 92-95. Over passie-iconografie: Panofsky, 1927; Romuald Bauerreiss, *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-bild und sein Einfluß auf die mittelalterliche Frömmigkeit*, München 1931; R. Berliner, 'Arma Christi', *Münchener Jahrbuch der bildenden Künste*, 6 (1955) 35-

iconografie wordt de beschouwer door het lichaam van Christus aangezet tot overweging van en deelname aan het lijdensverhaal. Binnen de Duitse mystiek ontstonden in de dertiende en veertiende eeuw verschillende iconografische typen of *Andachtsbilder*, zoals de Genadestoel, de Piëta en de Man van Smarten, waarbij het lichaam van Christus aan de beschouwer wordt getoond. Het *Fünfwundenbild* en het bloedende hart van Christus stimuleerden als bron van genade en als plaats van mystieke vervulling de devotie rond de lichamelijke van Christus. Op *Andachtsbilder* wordt het emotionele centrum van een verhaal in close-up weergegeven, waardoor de nadruk verschuift van de actie van het verhaal naar de expressie van het emotionele centrum.<sup>410</sup> Het *Andachtsbild* functioneerde binnen de affectieve privédevotie. Het *Fünfwundenbild*, zoals we dat aantreffen aan de achterkant van het *Devotiestuk van Willem van Bibau*, laat ons zien dat onder de kartuizers een devotie rond Christus' lichamelijke bestond.

Het *Fünfwundenbild* werd in de vijftiende eeuw erg populair. Bij voorstellingen van de vijf wonden van Christus werden meestal gebeden gelezen. Aan de achterkant van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* zweven de handen, voeten en het hart van Christus los van zijn weggelaten lichaam rond het kruis. Zijn handen en voeten vormen samen een vierkant, zijn hart bevindt zich in het centrum van dit vierkant. In de voorstelling op het tweeluik is het lichaam van Christus gereduceerd tot de vijf wonden in zijn twee handen, zijn twee voeten en zijn hart. Soms zijn de wonden van Christus op *Fünfwundenbilder* weergegeven in de vorm van vier rozen en een hart.<sup>411</sup> Rozen vormen een verwijzing naar het lijdensverhaal in het algemeen en de vijf wonden in het bijzonder.<sup>412</sup> In vijftiende-eeuwse gebedenboeken vormden voorstellingen zoals we die aantref-

---

116; Ringbom, 1965; James Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk 1979; Belting, 1981; Uwe Westfehling, tent. cat. *Die Messe Gregors des Großen. Vision - Kunst - Realität*, Keulen (Schnütgenmuseum) 1982; Karsten Kelberg, *Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland*, Münster 1983 (diss. Münster); Walter Haug en Burghart Wachinger, *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Tübingen 1993; Henk van Os, 'Devotie-thema's. Bloed en wonden' in: Henk van Os, tent. cat. *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1994, 104-129; Alisdair MacDonald, Bernhard Ridderbos en R.M. Schlusemann (red.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen 1998; Kathryn M. Rudy, 'Laat-middeleeuwse devotie tot de lichaamsdelen en bloedstortingen van Christus' in: Kees Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid. Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nijmegen 2000, 111-133.

<sup>410</sup> Ringbom, 1965, 48.

<sup>411</sup> Berliner, 1955, 73, afb. 20-21.

<sup>412</sup> Berliner, 1955, 74.

fen op de achterkant van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* een hulpmiddel voor de monnik gedurende de meditatie over het lijden van Christus. In deze voorstellingen wordt het lijdensverhaal en de kruisdood in het bijzonder gereduceerd tot een schematische afbeelding van zijn vijf wonden. Als een soort rebus konden dergelijke schema's in de geest van de monnik worden ingevuld met momenten uit het lijdensverhaal.<sup>413</sup> Voorstellingen van de lijdenswerktuigen vervulden een soortgelijke functie voor de monnik. Net als de vijf wonden van Christus, werden de lijdenswerktuigen vaak in een schematische vorm weergegeven. Een door Fra Angelico (c. 1400-1455) geschilderd fresco (afb. 44) in cel 27 van het dormitorium van het Florentijnse dominicanenklooster San Marco laat de lijdenswerktuigen in combinatie met een Man van Smarten zien die in een graftombe staat.<sup>414</sup> De lijdenswerktuigen kwamen vaak voor in combinatie met een voorstelling van de Gregoriusmis, waarbij de Man van Smarten in levenden lijve op het altaar verschijnt.<sup>415</sup> Deze eucharistische Christusfiguur weerspiegelt het verlangen Christus te zien en te ontvangen en impliceert daarmee de mystieke verwachting van de goddelijke eenwording.

Onder invloed van de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen en de *Imitatio Christi* van Thomas van Kempen zien we in de late Middeleeuwen onder de katuizers en de Moderne Devoten een toenemende devotie rond de lichamelijke van Christus ontstaan, die zich uitte in gebeden tot de lichaamsdelen, de vijf wonden, de zeven of vijftien bloedstortingen en de lijdenswerktuigen.<sup>416</sup> Binnen deze devotie vormde het lichaam van Christus een object voor een gedetailleerde meditatie.<sup>417</sup> De oorsprong van deze vorm van meditatie is te vinden bij Bernard van Clairvaux, die zich in zijn gebeden richtte tot de lichaamsdelen van Christus. Volgens hem moet de monnik meelijden met Christus door in de geest te wonen in zijn wonden. Door de open wonden betreedt de monnik het lichaam van Christus. Daar zal de monnik de pijn van de

---

<sup>413</sup> Van Os, 1994, 114.

<sup>414</sup> Fra Angelico, *Man van Smarten*, 1443-1445, fresco in cel 27 van het dominicanenklooster San Marco, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna.

<sup>415</sup> Israhel van Meckenem, *Gregoriusmis*, 1480-1485, gravure, Washington, National Gallery of Art.

<sup>416</sup> G. Kanters, *De Godsvrucht tot het Heilig Hart van Jesus in de vroegere Staten der Nederlanden (XIIe – XVIIe eeuw)*, Den Bosch 1929; Maria Meertens, *De godsvrucht in de Nederlanden naar handschriften van gebedenboeken der XVe eeuw*, deel 2, Antwerpen en Nijmegen 1931.

<sup>417</sup> Ringbom, 1965, 49-50.

lans en de spijkers voelen en tot de ziel van Christus komen.<sup>418</sup> In de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen komen we beeldende beschrijvingen tegen, waarin het uiterlijk van Christus op een gedetailleerde manier wordt beschreven.<sup>419</sup> Ludolf van Saksen spoort de lezer aan om Christus na te volgen vanaf zijn geboorte tot aan zijn dood aan het kruis. De lezer dient mee te lijden met Christus en dient zijn wonden aan te raken. Thomas van Kempen richtte zich in zijn tekst *De desiderio videndi et osculandi lesum* tot de lichaamsdelen van het Christuskind. Hij schreef daarnaast veertien gebeden gericht tot de lichaamsdelen van Christus. In deze gebeden worden de ogen van de geest op een beeldende manier geleid van Christus' voeten, benen, schoot, zij, rug, handen en hals naar zijn hoofd, mond, gezicht, oren en ogen. Thomas van Kempen geeft hier in feite een beschrijving van de Gekruisigde.

Zoals in de vorige paragraaf al naar voren is gekomen, werden in de late Middeleeuwen binnen de monastieke wereld allegorische teksten geschreven, waarin de ziele tuin centraal staat. De allegorische teksten worden in twee groepen onderverdeeld. Binnen de eerste groep, de deugdenteksten, ligt de nadruk op de deugden van Maria en het verkrijgen van deze deugden door de monnik.<sup>420</sup> Het in de vorige paragraaf besproken *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* weerspiegelt de deugdenteksten uit deze eerste groep. Binnen de tweede groep, de passieteksten, ligt de nadruk juist op het lijden (*passio*) van Christus en het groeiende medelijden (*compassio*) van de monnik. In deze passieteksten wordt de in het Hooglied beschreven liefde tussen een bruidegom en zijn bruid uitgedrukt in de vorm van lijden en medelijden, waarbij het groeiende medelijden van de monnik gedurende de meditatie eindigt in de goddelijke eenwording (*unio mystica*). De opbouw van de passieteksten wordt bepaald door de opeenvolgende momenten uit het lijdensverhaal van Christus met zijn kruisdood als hoogtepunt. In de passieteksten wordt de innerlijke opgang naar God uitgedrukt in de vorm van het groeiende medelijden van de monnik met het lijden van Christus eindigend in de goddelijke eenwording. In de passieteksten staan de bloemen en vruchten dan ook voor het lijden van Christus. Met het groeiende medelijden plant de monnik deze bloemen en vruchten in de tuin van zijn ziel. Het geestelijk ruiken en proeven van de bloemen en vruchten die zijn lijden symboliseren, is een metafoor voor de vereenzelviging van de monnik

---

<sup>418</sup> De Bruin, 1980, 10-11.

<sup>419</sup> De Bruin, 1980, 7-8 en 17.

<sup>420</sup> Falkenburg, 1994, 22-49.

met de lijdende Christusfiguur. Het geestelijk ruiken en proeven van Christus is een metafoor voor de ervaring van de vereniging in liefde met Christus gedurende de meditatie. De empathische vereenzelviging met de lijdende Christusfiguur wordt meestal gepresenteerd als een voorsmaak van de goddelijke eenwording. Het *Devotiestuk van Willem van Bibau* weerspiegelt de passieteksten uit deze tweede groep.

De *Vitis mystica* van de franciscaan Bonaventura (1221-1274) vormde een belangrijk voorbeeld voor de laatmiddeleeuwse passieteksten. In deze tekst staat de metafoor van Christus als de ware wijnstok centraal.<sup>421</sup> In zijn ziel kan de monnik een wijngaard aanleggen en verzorgen. De overweging van het lijdensverhaal, het medelijden met en de navolging van Christus voeden de wijngaard in de ziel van de monnik. Door het lijden van Christus te dragen en hem na te volgen wordt het hart van de monnik in liefde verenigd met het hart van Christus, dat als een bloem bloeit in de wijngaard van de ziel.<sup>422</sup> De liefde tussen de bruidegom Christus en de bruid, de ziel van de monnik, kan omschreven worden als een wederzijdse liefde.<sup>423</sup> Zoals Christus bloeit voor de monnik, bloeit de monnik voor Christus. In de *Vitis mystica* wordt Christus omschreven als de ware wijnstok en zijn bloedende wonden als bloeiende bloemen die de monnik gedurende zijn meditatie kan plukken. Deze bloemen verwijzen naar het lijden en lichaam van Christus in het algemeen en de vijf wonden van Christus in het bijzonder. In de *Vitis mystica* wordt een proces van uiterlijke naar innerlijke meditatie beschreven die eindigt in de eenwording van de ziel van de monnik met Christus. Wat de ziel van de mediterende monnik gedurende dit proces ervaart, wordt uitgelegd aan de hand van zogenaamde consumptie-metaforen die aan het Hooglied werden ontleend.<sup>424</sup> De mediterende monnik plukt, verzamelt, ruikt en proeft de bloeiende bloemen en rijpe vruchten die in de

---

<sup>421</sup> 'Ik ben de ware wijnstok en mijn Vader is de wijngaardenier. Als een van mijn ranken geen vrucht draagt, snoeit Hij die weg. En als een rank wel vrucht draagt, snoeit Hij die bij, zodat ze gezuiverd wordt en nog rijkelijker vrucht draagt.' (Johannes 15:1-2).

<sup>422</sup> 'Met de liefde die de Vader Mij heeft toegedragen, heb Ik jullie liefgehad. Blijf in die liefde met Mij verbonden. Als je mijn opdracht ter harte neemt, zul je in liefde met Mij verbonden blijven, zoals ook Ik de opdracht van mijn Vader ter harte heb genomen en met Hem in liefde verbonden blijf.' (Johannes 15: 9-10).

<sup>423</sup> 'Op die dag zul je inzien dat Ik in mijn Vader ben, en dat jullie in Mij zijn zoals Ik in jullie ben.' (Johannes 14:20).

<sup>424</sup> 'Ik ben al in mijn tuin, mijn zuster, mijn bruid, ik vergaar er mijn mirre en balsem, ik eet er mijn honingraat, ik drink er mijn wijn en mijn melk. Eet en drink, vrienden, en word dronken van de liefde!' (Hooglied 5:1).



wijngaard van zijn ziel groeien. Het plukken en verzamelen van bloemen en vruchten is een metafoor voor de overweging van het lijdensverhaal door de ziel van de monnik. Het ruiken en proeven van bloemen en vruchten is een metafoor voor de navolging van Christus en het medelijden met Christus dat de monnik gedurende zijn meditatie over het lijdensverhaal ervaart. Uiteindelijk zal de meditatie eindigen in een staat van contemplatie waarbinnen de monnik de zoetheid van God kan proeven. Voor de mediterende monnik is Christus als een zoete druif.<sup>425</sup> Het ruiken en proeven van Christus bevat een duidelijke verwijzing naar de eucharistie.

Een voorbeeld van een passietekst is de Middelnederlandse tekst *Die rose onse here*, die aan het eind van de vijftiende eeuw uit het Middelduits werd vertaald.<sup>426</sup> Oorspronkelijk maakte de passietekst deel uit van de in de vorige paragraaf besproken tekst *Unser Frauen Marien Rosengertlin*. De passietekst wordt rond 1400 gedateerd en is in de context van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* interessant omdat de tekst wordt toegeschreven aan de kartuizer Adolf van Essen († 1439).<sup>427</sup> De beeldende manier van denken die uit het werk van Adolf van Essen naar voren komt, maakt hem tot één van de laatste vertegenwoordigers van de mystieke stroming, waarbinnen de nadruk ligt op de affectie en de ervaring in plaats van op het speculatieve en het intellectuele. *Die rose onse here* wordt hier besproken omdat de passietekst licht werpt op de context, waarbinnen de voorstelling van de vijf wonden van Christus aan de achterkant van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* is ontstaan. *Die rose onse here* is een meditatie over het lijden van Christus, waarbij de ziel van de monnik zich in medelijden vereenzelvigd met de lijdende Christusfiguur. De vijf wonden van Christus spelen in deze passietekst een centrale rol. Om te be-

---

<sup>425</sup> ‘Als een kweeboom tussen het wilde hout, zo is mijn lief onder de jonge mannen. Ik smacht ernaar in zijn schaduw te zitten; zijn vrucht is zoet voor mijn mond.’ (Hooglied 2:3). *Die rose onse here*, 190v: ‘want die vyant ons heyls zeer benydet dat wi soe seker siten ende rusten inden scheme des rosen boems ende onder den vlogelen des edelen aerns christi’.

<sup>426</sup> Falkenburg, 1994, 41-42: *Die rose onse here* werd bewaard in een inmiddels verloren gegaan handschrift afkomstig uit het buiten Arnhem gelegen augustinessenconvent Sint Agnes. De foto's van het handschrift worden bewaard in de Titus Brandsma collectie van de universiteitsbibliotheek in Nijmegen: albums 20-23, fols. 189r-191v, de foto van fol. 189v ontbreekt.

<sup>427</sup> Klinkhammer, 1972, 135-156, aldaar 146-149 (vv 509-628): *Die rose onse here* maakte oorspronkelijk deel uit van *Unser Frauen Marien Rosengertlin*.

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

grijpen welke meditatie-inhoud het *Devotiestuk van Willem van Bibau* kon hebben is het belangrijk om deze tekst te lezen:

Dit is een merckelicke leringe vanden liven christi. Die rose onse here ihesus cristus is geboren vander rosen sonder doern maria ende is yerst uutghespraten ende began hoer vijf schoen blader uut te breyden aender galgen des crucen. Daer aen stont ihesus cristus ende bloyede gelijc eenre waelruckender zaerter rosen op enen rosebome. Ende hi toech ende trecket noch alle tijt tot hem die sunderen mit sinen edelen roeke. Als hi ons selve geloeft heeft inden heiligen ewangelie dair hi seit: Wanneer ic geheven werde soe sal ic alle dingen tot mi trecken.

Desen zueten roeke van deser rosen gaen die geestelicke lude nae tot si daer bi comen ende si dan al hoers ledes vergeten. Want hoer ynnighe zielen vliegen als die zaerte duven in horen vensteren totten openen wonden hoers heyls. Ende daer in verbergen si hem voerden bosen aerne ende voerden bosen helschen gyer ende rusten zekerlic daer in. Ende mesten hem ende vliegen uut ende in ende en hebben gheen gebreck. Dit heeft onse lieve here selve beloeft inden heiligen ewangelie daer hi seit: Doe wie doer my in gaet die wort salich. Ende hi sal ingaen ende utgaen ende altoes weyde vinden. Want ic bin gecomen om dat die myne dat ewige leven sullen hebben ende dat si over vloyen sullen van allen.

(...)

wil ic ter eren gods een weynich openbaren. Soe wie dat hier inder tijt wil smaken als david seit: hoe zuet dat die here is ende des honichs inder ewicheit sat wil werden die moet uut enen harden steen sugen. Daer moyses af seit: Want hi sprack vanden kinderen van israël doese god uut egipten had geleyt in een hoghe certyrjck in dat beloefde lant dat si mochten honich sugen uut enen steen ende olye uut enen alren hartsten steen. Daer david ende sinte pauwels oec af spreken. Die harde steen daer men olye uut sal sugen ende honich is onse lieve here ihesus cristus die overmids sijnre onoverwynlicker cracht een hart steen is ghenoomt. Want hi van hen selven spreken inder ewangelien totten ioden:

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

Wie op desen steen valt die moet te breken. Ende op wie die steen valt die quest in.

Wie uut desen harden steen wil sugen honich ende olye seker dat moet hem yerst een weynich zuer werden eer hi doer die hardicheit mach comen totten zueticheit des honichs. Dat is hi moet yerst die bitterheit des lidens cristi een wile tijts in sijnre herten dragen ende medeliden hebben myt cristo wil hi die zueticheit des troestes hebben. Alsoe geschieden den apostelen doe si inden liden cristi hem hadden bedroeft inder tijt sijnre passien. Ende daer om quam onse lieve here tot hem doe hi veresen was ende gaf hem te eten van enen ghebradene vissche ende honich roeten. Die oeck wil eten dat is die troest ende vroude wil hebben vanden ghemarteliden cristi. Ende honich wil sugen uten harden steen ende als een bye vliegen vander eenre wonden totter ander ende sugen honich van deser bloyender rosen die moet yerst vele arbeids doen eer hi doer den doernen mach comen die schoen rose te breken. Want hi moet hem menichwerf steken. Want die vyant ons heyls zeer benydet dat wi soe seker sitten ende rusten inden scheme des rosen boems ende onder den vlogelen des edelen aerns cristi. Die ons allen als wi tot hem vlien beschuddet ende bedecket als een henne hoer kuyken onder hoer vlogelen. Want hi roepet ons selve inden ewangelio ende spreket te mael guetlicke: Coemt tot my alle die daer arbeit ende belast sijt ende ic sal u laven ende spisen.

Ende zeker dat doet hi myltelicke als alle die gheen mogen bekennen die daer plegen te vlien onder die vane des heiligen crucis. Daer die getrouwe moeder die ewige wijsheit ihesus cristus sijn arme uut gherect hevet om sijn kinder te ontfanghen ende te omhelsen alle die tot hem vlien. Ende hi hevet sijn hovet ende mont geneyget om te cussen sine vriende ende ooc sijn viande die sijnre genaden begeren mit sinen wonden heilt hi hoer wonden mit sinen doet maect hi se levendich uut sijnre herten spijst hi se als die vogel pellicaen sijn iongen spijst mit sinen eygenen blode. Hi wasschet ende reyniget se van horen sunden myt dien water dat uut sijnre siden vloyede. Ende myt synen roesvermigen bloede verciert hi se als dat liefkke iofferken van xiii iaren sinte agneta wael seggen conde doe si hoer in eenre geestelicker ho-

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

verdien hoers brudegoms cristi becomeden. Ende den iongelinc die se gheern gehaddet had torten onder ander schonen woerden. Mijn bruidegom heeft mit sinen duerbaren bloede mijn wanghen verciert.

Cristus die die ewige wijsheit is heeft ons als een lieve moeder gebaert in groter pinen aen den cruce ende verwandelt nu allen sijn liden ons in vrouden. Alsoe veer als wi hem yet dancaer willen sijn sijns willigen lidens. Ende soect ons mitten melck sijns troestes ende maect ons droncken mytten wijn sijnre zueter mynnen. Dat ons dunct dat nyet schoenre noch lustiger dingen en moghen sijn van cristus aenden cruce te schouwen die toch zeer barmelicke daer aen hienc. Ons dunct dat sijn wonden bloyen als rosen. Ende hoe die vier wonden aen sinen handen ende voeten als vensteren sijn. Doer welke vensteren men siet inden hemel. Ende hoe die vijfde wonde sijns herten een doer is ende een poerte in dat ewige leven als hoer is. Ons dunket die doernen crone een cranskijn te sijn schoen boven allen cronen geciert myt purperen vademen sijns roden blodes. In sinen handen ende voeten steken zeer edel nagelkens. Die verdorrede drapelkijns sijns heiligen blodes hangen aenden balsaem boem als weskijs. Ende wie dat dat cypressen holte sijns weerdigen cruces geestelic knauwen dien wordet in sinen monde smakende als caneel. Want het is mitten edelsten balsame begoten die ye gewart. Dat heilige ganse lichame dat aent cruce gestorven hienck ende verdorret smaect den ynnigen liefhebbers als een wael gebraden paeschlammekijn ende als een varsch waelgebacken hemelbroet dat in honich geweyct waer.

Ende wanneer dat dese zielen die dienres des cruces wael ghemest ghegeten hebben van desen voerschreven menigerhande zuete spisen ende des duerbaren drancs vol ende droncken sijn soe sijn si gesterct teghen alle becominge ende bangicheit te werdenstaen.<sup>428</sup>

In *Die rose onse here* wordt Christus vergeleken met een roos die is ontsproten aan Maria, de roos zonder doornen. De rozenboom strekt zijn vijf mooie bladeren uit naar het kruis, waaraan de bloedende (*bloyede*)

---

<sup>428</sup> *Die rose onse here*, fols. 189r-191v, fol. 189v ontbreekt.

### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

Gekruisigde de mediterende monnik met zijn edele geur (*sinen edelen roeke*) naar zich toe trekt als een geurende roos (*gelijc eenre waelruckender zaerter rosen*). De ziel volgt de zoete geur (*zueten roeke*) van Christus en vliegt in en uit zijn open wonden zoals een duif in en uit een venster vliegt (*als die zaerte duven in boren vensteren*) om te schuilen. In de wonden van Christus rust en voedt de ziel zich. De ziel vliegt van de ene naar de andere bloeddende wond zoals een bij van de ene naar de andere bloeiende roos vliegt om daaruit de allerzoetste honing te zuigen, waarmee de engelen en de heiligen in de hemel worden gevoed. In *Die rose onse here* wordt Christus voorgesteld als een harde steen, waaruit de mediterende monnik honing en olie zuigt (*sugen honich ende obye*). Als de ziel de zoete smaak van Christus wil proeven, moet zij echter eerst door de harde buitenkant heen bijten. Met andere woorden: de monnik moet eerst een tijd de bitterheid van Christus' lijden in zijn hart dragen en medelijden met Christus hebben, voordat hij de zoetheid van de troost (*zueticheit des troestes*) ervaart. De ziel moet eerst werk verrichten voordat hij van de ene wond naar de andere wond vliegt om als een bij honing uit de bloeiende rozen te zuigen (*als een bye vliegen vander eenre wonden totter ander ende sugen honich van deser bloyender rosen*). Om bij de bloeiende rozen te kunnen komen moet de ziel zich eerst aan de doornen steken. Uiteindelijk vindt de ziel rust in de schaduw van de rozenboom. De ziel vindt rust onder de vleugels van de edele arend Christus (*onder den vlogelen des edelen aerns cristi*). Wanneer de ziel naar Christus vliegt geeft hij haar bescherming zoals een hen haar kuikens (*als een henne hoer kuyken*) onder haar vleugels bescherming geeft. Met zijn wonden heelt Christus onze wonden, met zijn dood schenkt hij ons het eeuwige leven, uit zijn hart voedt hij ons met zijn bloed zoals een pelikaan haar jongen (*als die vogel pellicaen sijn iongen*) voedt met haar eigen bloed. Met het water dat uit de wond aan zijn zij vloeit wast hij onze zonden weg. In *Die rose onse here* wordt Christus omschreven als de eeuwige wijsheid die ons als een liefhebbende moeder in pijn aan het kruis heeft gebaard. De mediterende monnik wordt door Christus gevoed met de melk van zijn troost (*melck sijns troestes*) en dronken gevoerd met de wijn van zijn zoete liefde (*wijn sijnre zueter mynnen*).<sup>429</sup> In *Die rose onse here* worden de vier wonden aan de handen en voeten van Christus vergeleken met bloeiende rozen. De vier wonden worden voorgesteld als vensters, waardoor de ziel de hemel kan zien (*doer welke vensteren men siet inden*

---

<sup>429</sup> 'Ik ben al in mijn tuin, mijn zuster, mijn bruid, ik vergaar er mijn mirre en balsem, ik eet er mijn honingraat, ik drink er mijn wijn en mijn melk. Eet en drink, vrienden, en word dronken van de liefde!' (Hooglied 5:1-2).

*hemel*). De vijfde wond, in het hart van Christus, wordt voorgesteld als een poort die toegang verleent tot het eeuwige leven (*poerte in dat ewige leven*). De met purperen draden van Christus' bloed versierde doornenkroon is mooier dan alle andere kronen. In de handen en voeten van Christus steken edele spijkers. De verdorde druppels van Christus' bloed hangen als *weskijns* aan het met balsem overgoten kruis. Het geestelijk kauwen (*geestelic knauwen*) op het cypressenhout van het kruis smaakt als kaneel (*smakende als caneel*) in de mond van de mediterende monnik omdat het met edele balsem is overgoten (*mitten edelsten balsame begoten*). De consumptie-metaforen die in *Die rose onse here* worden toegepast bevatten verschillende verwijzingen naar de eucharistie.<sup>430</sup> In *Die rose onse here* is sprake van een spiritueel proeven van het lichaam van Christus door de ziel van de mediterende monnik. Het verdorde lichaam van Christus dat aan het kruis heeft gehangen smaakt voor de ziel als een goed gebraden paaslam (*wael gebraden paeschlammekijn*) en als een goed gebakken hemelbrood (*waelgebacken hemelbroet*) dat in honing is gedrenkt. Wanneer de ziel als dienaar van het kruis van al deze zoetigheden (*zuete spisen*) heeft gegeten en dronken is geworden van de wijn, weerstaat zij alle verleidingen en overwint zij alle angsten.

Wanneer we de slotpassage van de Middelnederlandse passietekst *Die rose onse here* vergelijken met de slotpassage van het Middelduitse fragment, zien we een opvallend verschil. *Die rose onse here* is duidelijk geschreven met als doel de innerlijke mens te sterken tegen de verleidingen van de buitenwereld. In het Middelduitse fragment is het voeden en laven van de ziel een metafoor voor het voorstadium van de uiteindelijke slaap der zaligheid, waarin de goed gevoede (*woil gemest*) en gelaafde ziel wordt verenigd met haar bruidegom. Waar *Die rose onse here* zich dus beperkt tot het zich voor ogen stellen van Christus' wonden en het navolgen van zijn lijden gaat het Middelduitse fragment juist verder door de ziel als bruid te verenigen met haar bruidegom Christus. Hierin zijn de tweede en derde trede van de ladder te herkennen die Bernard van Clairvaux omschreef. Zoals gezegd bestaat de tweede trede van de ladder uit het zich voor ogen stellen van Christus' wonden en het navolgen van zijn lijden. Op de tweede trede neemt Christus de gedaante aan van een reisgenoot.<sup>431</sup> Zijn zoete geur maakt dat de gelovige hem als een pelgrim volgt op de weg van de verlichting (*ende hi toech ende trecket noch alle tijt tot*

---

<sup>430</sup> Falkenburg, 1994, 39.

<sup>431</sup> Boot, 1971, 48-64.

*bem die sunderen mit sinen edelen roeke*).<sup>432</sup> De derde trede van de ladder bestaat uit de goddelijke eenwording. Op de derde trede neemt Christus uiteindelijk de gedaante aan van een bruidegom. Als bruid wordt de ziel van de monnik verenigd met haar bruidegom Christus. De ziel vangt echter slechts een glimp op van wat zij uiteindelijk in de hemel ervaart. De verschillende slotpassages van de twee teksten wijzen erop dat ze voor een verschillend publiek geschreven zijn. Er bestaat een verkorte versie van *Unser Frauen Marien Rosengertlin* in het Latijn onder de naam *De Commendatione Rosarii*.<sup>433</sup> Waarschijnlijk schreef Adolf van Essen deze versie in 1434 toen hij in het Arnhemse kartuizerklooster Monnikhuizen verbleef. In de inleiding van de verkorte versie vermeldt hij dat de Middelduitse tekst in het kartuizerklooster van Keulen wordt voorgelezen in de refter van de lekenbroeders.<sup>434</sup> Daarnaast zijn in de Middelduitse tekst verschillende preken verwerkt die Adolf van Essen in het kartuizerklooster van Trier voor zijn monniken hield.<sup>435</sup> *Die rose onse here* is daarentegen afkomstig uit het Arnhemse augustinessenconvent Sint Agnes en zal dus waarschijnlijk geschreven zijn voor een monialenpubliek.<sup>436</sup> Toch maken beide teksten inzichtelijk binnen welke context de voorstelling van de vijf wonden van Christus aan de achterkant van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* is ontstaan. *Die rose onse here* komt immers op de slotpassage na volledig overeen met het Middelduitse fragment uit *Unser Frauen Marien Rosengertlin*.

In *Unser Frauen Marien Rosengertlin* wordt de ziel van de mediterende monnik langs vier geestelijke tuinen geleid die elk een ander onderdeel van het lijdensverhaal van Christus vertegenwoordigen: de kruisiging, graflegging, verrijzenis en hemelvaart. Op haar tocht langs deze verschillende tuinen wordt de ziel door haar bruidegom uitgenodigd om elke tuin te betreden en om daar haar medelijden met zijn lijden te ervaren. In deze tuinen zoekt en vindt de ziel van de mediterende monnik de bloedende wonden van Christus in de vorm van bloeiende rozen. In de tuin van de kruisiging zingt en bidt de ziel tot de wonden van de Gekruisigde. De bloedende wonden aan de handen en voeten van de Gekruisigde groeien aan het kruis als bloeiende rozen aan een rozenboom. De

---

<sup>432</sup> *Die rose onse here*, 189r.

<sup>433</sup> Klinkhammer, 1972, 162-171, aldaar 163-171.

<sup>434</sup> Klinkhammer, 1972, 133 en 163: 'Nam Hortulum beatae Mariae Virginis, libellum videlicet theutonicum de praesenti rosario tractantem, Coloniae fratres layci simul reficientes legunt ad mensam, quem et Maguntiae vidi pulchre descriptum in pergamento.'

<sup>435</sup> Klinkhammer, 1972, 158.

<sup>436</sup> Falkenburg, 1994, 41-43.

spijkers doorboren de handen en voeten van de Gekruisigde als doornen van een rozenboom. Op het hoofd van de Gekruisigde ligt een kroon van doornen die de roos Christus steken. Aan de achterkant van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* zien we in feite een verbeelding van de eerste tuin, waarbij de kruisiging is gereduceerd tot de vijf wonden van Christus.

De voorstelling van de vijf wonden van Christus aan de achterkant van het *Devotiestuk van Willem van Bibau* vormde voor Willem van Bibau een visueel hulpmiddel bij zijn meditatie over het lijden van Christus. Hierbij stond het opwekken van zijn medelijden met het lijden van Christus centraal. Door middel van deze voorstelling werd Willem van Bibau aangespoord om in zijn geest te graven in en bloed te zuigen uit de wonden van Christus. Hij werd gestimuleerd het lichaam van Christus te betreden door de open wonden om daar zijn innerlijke lijden te ervaren. In de allegorische tekst *Unser Frauen Marien Rosengertlin* geeft Adolf van Essen een beschrijving van een gebedsvorm, waarbij de gebeden tot de wonden van Christus worden gezegd.<sup>437</sup> De voorstelling van Christus' wonden lijkt erop te wijzen dat Willem van Bibau eveneens met deze gebedsvorm bekend moet zijn geweest. De Latijnse versie van *Unser Frauen Marien Rosengertlin* zou inderdaad geschreven zijn om de nieuwe Christocentrische gebedsvorm in de kartuizerkloosters buiten het Duitstalige gebied te propageren.<sup>438</sup> In het eerste kwart van de zestiende eeuw moet deze gebedsvorm in de Nederlanden dan ook zeker bekend zijn geweest. In de passietekst wordt beschreven hoe een monnik zijn gebeden tot de vijf wonden van Christus richt. Wie genade zoekt en begeert schouwt het kruis van Christus, voorgesteld aan de achterkant van het *Devotiestuk van Willem van Bibau*, met de innerlijke ogen van zijn hart. Tijdens de gebeden stelt de monnik zich een voorstelling van Christus voor ogen. Wanneer de monnik de gebeden uit zijn hoofd kent richt hij ze

---

<sup>437</sup> Klinkhammer, 1972, 160.

<sup>438</sup> Klinkhammer, 1972, 171 en 170 (vv 330-334): 'Adhuc singulari magna ex causa Dominus ipse Jesus rosae similis poterit comprobari ex eo, quod in cruce tempore suae passionis stans sicut rosa florida v sua folia, sic quinque ipse vulnera sua rosea expandit, intra quae etiam ut rosa plura foliola ipse ultra quinque milia minora vulnuscula habet. Ipse etiam in cruce tamquam in spinis ad literam stetit, quia spinea corona coronatus erat. Manibus et pedibus etiam suis duriores ramnis sustinuit spinas, clavos videlicet ferreos, quibus affixus fuit, ut bene rosae, quae in spinis crescit, similis esse dici possit.' Deze passage uit *De Commendatione Rosarii* komt overeen met de volgende twee passages uit *Unser Frauen Marien Rosengertlin*: Klinkhammer, 1972, 146 (vv 509-513) en 148-149 (vv 610-620).



### 3 DEVOTIEVOORSTELLINGEN

met gesloten ogen tot de vijf wonden van Christus. Geknield richt de monnik het eerste gebed tot de wond in de rechervoet van Christus. Vervolgens staat de monnik op om het tweede gebed tot de wond in zijn rechterhand te richten. Staand richt de monnik het derde gebed tot de wond in de linkerhand van Christus. Vervolgens knielt de monnik neer om het vierde gebed tot de wond in zijn linkervoet te richten. Deze cirkel wordt herhaald totdat alle gebeden zijn voorgelezen. Uiteindelijk richten de gebeden zich tot de wond in het hart van Christus, waarmee de monnik de Vader, de Zoon en de Heilige Geest eert. De monnik looft God door Christus want God is in Christus aanwezig. Devotievoorstellungen van de vijf wonden van Christus, zoals we die aantreffen aan de achterkant van het *Devotiestuk van Willem van Bibau*, stimuleerden en begeleidden de kartuizers in hun gebeden tot de vijf wonden. Deze gebeden werden gericht tot een devotievoorstelling van de vijf wonden van Christus en vervolgens in de geest van de kartuizers omgezet in voorstellingen.<sup>439</sup> Devotievoorstellungen dienden daarmee als hulpmiddel voor de oefening van het geestelijke oog. Zowel devotionele teksten als devotievoorstellungen vervulden dus een belangrijke functie binnen het meditatieproces van de kartuizers.

---

<sup>439</sup> Honéc, 1994.



## 4 MONASTIEKE STIJL

*In het vorige hoofdstuk zagen we dat de devotievoorstellingen in cellen van monniken aan het begin stonden van een proces van uiterlijk zien met het lichamelijke oog naar innerlijk zien met het geestelijk oog, waarmee ze een onmisbaar onderdeel vormden van het meditatieproces. Uit de casestudies in het tweede en derde hoofdstuk blijkt dus dat voorstellingen an sich niet als afleidend ervaren hoefden te worden door de kartuizers. Maar hoe zit het dan met voorwerpen die van kostbare materialen zijn gemaakt of die in een ornamentale stijl zijn uitgevoerd? Men zou verwachten dat de sobere leefwijze en de verinnerlijkte spiritualiteit van de kartuizers werd weerspiegeld door de kunstvoorwerpen die zich in kartuizerkloosters bevonden. Met andere woorden: had de spiritualiteit van de kartuizers invloed op de stijl van het werk van kunstenaars? Dat is de centrale vraag van dit hoofdstuk. Voor de beantwoording van deze vraag wordt gebruik gemaakt van materiaal uit het aangrenzende hertogdom Brabant en het noordwestelijk Rijnland. Aan de hand van de sobere Kruisiging van Rogier van der Weyden en het uitbundige Kruisretabel en Thomasretabel van de Meester van het Bartholomeusaltaar wordt onderzocht of er in de late Middeleeuwen een specifieke monastieke stijl bestond. Met een monastieke stijl wordt een stijl bedoeld die door schilders specifiek werd toegepast op schilderijen die bestemd waren voor een monastieke omgeving. Deze schilders konden zowel binnen als buiten het klooster werkzaam zijn. De in dit hoofdstuk centraal staande schilderijen zijn in tegenstelling tot het materiaal uit de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre uitzonderlijk goed gedocumenteerd en te analyseren.*

### 4.1 Stand van het onderzoek

Bestond er in de late Middeleeuwen een specifieke monastieke stijl? Een soortgelijke vraag met betrekking tot de Moderne Devoten is eerder gesteld door Ridderbos. In 1991 publiceerde hij een studie, waarin hij stelde dat Hugo van der Goes (1430/40-1482) de stijl van zijn werk zou hebben aangepast aan de monastieke omgeving van de Moderne Devoten.<sup>440</sup> Onder invloed van deze monastieke omgeving zou zelfs een per-

---

<sup>440</sup> Bernhard Ridderbos, 'Die "Geburt Christi" des Hugo van der Goes: Form, Inhalt, Funktion', *Jahrbuch der Berliner Museen*, 32 (1990) 137-152; Ridderbos, 1991, 199-200; Bernhard Ridderbos, 'Objecten en vragen' in: Bernhard Ridderbos en Henk van Veen (red.), 'Om iets te weten van de oude meesters': *De Vlaamse Primitieven – herontdekking, waardering en onderzoek*, Nijmegen 1995, 15-133, aldaar 96-105; Bernhard Ridderbos, Anne van Buren en Henk van Veen, *Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception and research*, Amsterdam 2005; Bernhard Ridderbos, 'Hugo van der Goes's *Death of the Virgin* and the Modern Devotion: an analysis of a creative process', *Oud Holland*, 120 (2007) 1-30.

manente stijlverandering in zijn werk zijn opgetreden. In 1475 of kort daarna was Hugo van der Goes om onbekende redenen als lekenbroeder ingetreden in een klooster van de Moderne Devoten, het in de omgeving van Brussel gelegen Rooklooster in het Zoniënwood. Ridderbos vond hierin een verklaring voor de opmerkelijke stijlverandering in het werk van de schilder. Ridderbos stelde dat Hugo van der Goes in zijn *Geboorte* in Berlijn (afb. 45) en in zijn *Sterfbed van Maria* in Brugge (afb. 46) bewust het Eyckiaanse illusionisme uit zijn vroege werk losliet om een nieuwe beeldtaal te ontwikkelen die de beschouwer leidde naar de achterliggende goddelijke werkelijkheid.<sup>441</sup> In het rond 1472 geschilderde *Monforte-altaar* in Berlijn (afb. 47) getuigen de overtuigende lichtwerking en stofuitdrukking nog van een sterke invloed van het naturalisme van Jan van Eyck.<sup>442</sup> De hand van de tweede koning toont ons een prachtig spel van licht en schaduw en het zachte bont van zijn kleding geeft ons een gevoel van tastbaarheid. In de rond 1480 geschilderde *Geboorte* in Berlijn komen de herders aangesneld om het pasgeboren Christuskind te aanbidden. Dit tafereel wordt voor de beschouwer onthuld door twee profeten die een gordijn opentrekken. De beweging van de aansnellende herders leidt ons oog als vanzelf naar het Christuskind. De in kostbaar brokaat uitgevoerde liturgische gewaden van de engelen in het rond 1575 geschilderde *Portinari-altaar* in Florence (afb. 48) zijn hier veranderd in monochrome gewaden die de aandacht van de beschouwer niet afleiden.<sup>443</sup> In het rond 1480 geschilderde *Sterfbed van Maria* in Brugge bereikt Hugo van der Goes een uiterste vorm van eenvoud die volledig in overeenstemming is met de spiritualiteit van de Moderne Devoten. De stervende maagd is omringd door apostelen, terwijl Christus als in een visioen boven haar bed verschijnt. In het schilderij is zeer terughoudend gebruik gemaakt van kleuren en details. Het sterke lichtschijnsel dat het lichaam van Christus omringt, verleent de apostelen een onstoffelijk uiterlijk. Deze minimalistische beeldtaal staat in contrast met het realisme van het vroe-

---

<sup>441</sup> Hugo van der Goes, *Geboorte*, rond 1480, paneel 97 x 245 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Hugo van der Goes, *Sterfbed van Maria*, rond 1480, paneel 148 x 122 cm. Brugge, Groeningemuseum: Barbara G. Lane, '«Ecce Panis Angelorum»: the Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity', *The Art Bulletin*, 57 (1975) 476-486; Ridderbos, 1991, 56-59 en 180-200.

<sup>442</sup> Hugo van der Goes, *Monforte-altaar*, rond 1472, paneel 147 x 242 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie: Ridderbos, 1991, 46-55 en 177-178.

<sup>443</sup> Hugo van der Goes, *Portinari-altaar*, 1475-1476, drieluik, middenpaneel 253 x 304 cm. luiken 253 x 141 cm. Florence, Galleria degli Uffizi.

ge *Monforte-altaar* in Berlijn. Volgens Ridderbos ontwikkelde Hugo van der Goes deze beeldtaal om de aandacht van de beschouwer niet af te leiden en om de beschouwer te stimuleren in de overweging van de dood van Maria. De meditatieve gezichtsuitdrukkingen van de apostelen tonen de beschouwer dat de verschijning van Christus geen uiterlijk waarneembare gebeurtenis is, maar een innerlijk zielebeeld. Op basis van het werk van Geert Groote bracht Ridderbos deze nieuwe beeldtaal in verband met de spiritualiteit van de Moderne Devoten.<sup>444</sup>

Soortgelijke parallellen zijn te trekken tussen Jacopo Pontormo (1494-1556) en de kartuizers. In 1985 verscheen een artikel van Moreno, waarin de auteur stelde dat de Italiaanse schilder de stijl van zijn werk zou hebben aangepast aan de monastieke omgeving van de kartuizers.<sup>445</sup> Ook in het werk van Pontormo zou onder invloed van een monastieke omgeving een permanente stijlverandering zijn opgetreden. De schilder verbleef enkele jaren in het buiten Florence gelegen kartuizerklooster van Galluzzo. In zijn *Vite* beschrijft Giorgio Vasari (1511-1574) hoe Pontormo met zijn leerling Bronzino (1502-1572) in 1522, toen een uitbraak van de pest de stad Florence onveilig maakte, door de prior naar het kartuizerklooster werd gehaald om daar de grote pandgang te voorzien van een *Passiecyclus* (afb. 49).<sup>446</sup> Volgens Vasari onderging het werk van de schilder een opmerkelijke stijlverandering onder invloed van de in het klooster heersende stilte en eenzaamheid.<sup>447</sup> Deze monastieke omgeving zou als een soort katalysator hebben gewerkt waardoor Pontormo zich vrij voelde om zich te laten inspireren door de gravures van Albrecht

---

<sup>444</sup> Het gaat hier om de tekst *De quattuor generibus meditabilium: sermo de Nativitate Domini*.

<sup>445</sup> Ignacio L. Moreno, 'Pontormo's Mysticism and the Carthusians', *The Rutgers Art Review*, 6 (1985) 55-67.

<sup>446</sup> Jacopo Pontormo, *Christus in de Hof van Olijven, Christus voor Pilatus, Kruisdraging, Bewening en Verrijzenis*, 1523-1525, fresco, Florence, Certosa del Galluzzo. De geplande voorstelling van de kruisiging ontbreekt: Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori - Edizioni Giuntina e Torrentiniana*, deel 5, Florence 1550 en 1568, 319-321.

<sup>447</sup> Vasari, 1550 en 1568, deel 5, 319-322: 'E gustato quel modo di vivere, quella quiete, quel silenzio e quella solitudine (tutte cose secondo il genio e natura di Iacopo), pensò con quella occasione fare nelle cose dell'arti uno sforzo di studio e mostrare al mondo avere acquistato maggior perfezione e variata maniera da quelle cose che avea fatto prima. (...) gli piaceva quella solitudine della Certosa, egli spese in questi lavori parecchi anni; e poi che fu finita la peste, et egli tornatosene a Firenze, non lasciò per questo di frequentare assai quel luogo et andare e venire continuamente dalla Certosa alla città. (...) della stranezza e nuova ghiribizzosa maniera che gli pose adosso quella solitudine e lo star lontano dal commercio degl'uomini.'

Dürer (1471-1528). Moreno stelde dat de schilder de stijl van de *Passiecyclus* aanpaste aan de monastieke omgeving, waarvoor de cyclus bedoeld was.<sup>448</sup> Onder invloed van de kartuizers zou Pontormo een bijzondere belangstelling hebben ontwikkeld voor de mystiek die onder meer in de *Passiecyclus* tot uiting kwam. De verschillende momenten uit het lijdensverhaal werden de kartuizers tijdens hun wandelgang door het grote pand ter overweging voorgehouden. De cyclus deed de kartuizers het lijdensverhaal opnieuw beleven door hen gevoelsmatig tot een deelnemer van het verhaal te maken. Dit concept werkte Pontormo verder uit in de *Maaltijd te Emmaüs* (afb. 50) die hij schilderde voor het gastenverblijf van het kartuizerklooster.<sup>449</sup> Een kopie naar de *Maaltijd te Emmaüs* toont ons dat het doek oorspronkelijk was voorzien van een illusionistische in *pietra serena* uitgevoerde lijst die bij de beschouwer de suggestie wekte dat de gebeurtenis zich voor zijn ogen afspeelde in een aangrenzend vertrek van het klooster.<sup>450</sup> Over de *Maaltijd te Emmaüs* schrijft Vasari dat Pontormo de figuren van Christus en de twee apostelen levensgroot had geschilderd en dat hij een aantal naar het leven geschilderde kartuizers had toegevoegd.<sup>451</sup> Deze vijf monniken zijn als deelnemers van de bijbelse gebeurtenis voorgesteld, maar maken tegelijkertijd deel uit van de omgeving van de kartuizers. In feite worden we hier dus geconfronteerd met twee verschillende werkelijkheidsniveau's: de aardse ruimte van de beschouwer die in het beeld wordt doorgetrokken en de sacrale ruimte van Christus en de apostelen. De tegenstelling tussen deze twee ruimten wordt versterkt door de opvallend sterke belichting van de kleurrijke gewaden van Christus en de apostelen die volledig ontbreekt in de monochrome habijten van de kartuizers. Pontormo schilderde Christus en de apostelen als een mystieke verschijning, waarvan de voorgestelde kartuizers en de beschouwer getuige zijn. Christus is hier voorgesteld op het moment dat hij

---

<sup>448</sup> Moreno, 1985, 55-67; Ignacio L. Moreno, 'Pontormo's Passion Cycle at the Certosa del Galluzzo', *The Art Bulletin*, 63 (1981) 308-312.

<sup>449</sup> Jacopo Pontormo, *Maaltijd te Emmaüs*, 1525, doek, Florence, Galleria degli Uffizi: Moreno, 1985, 55-67.

<sup>450</sup> Jacopo da Empoli, kopie naar de *Maaltijd te Emmaüs* van Jacopo Pontormo, Florence, Certosa del Galluzzo.

<sup>451</sup> Vasari, 1550 en 1568, deel 5, 322: 'Per la foresteria de' medesimi padri fece in un gran quadro di tela colorita a olio, senza punto affaticare o sforzare la natura, Cristo a tavola con Cleofas e Luca, grandi quanto il naturale; e perciò che in quest'opera seguì il genio suo, ella riuscì veramente maravigliosa, avendo massimamente, fra coloro che servono a quella mensa, ritratto alcuni conversi di que' frati, i quali ho conosciuto io, in modo che non possono essere né più vivi né più pronti di quel che sono.'

het brood breekt. Deze sacramentele betekenis verwerkte Pontormo ook in de *Graflegging* (afb. 51) die hij schilderde voor de grafkapel van de familie Capponi in de Florentijnse Santa Felicità.<sup>452</sup> In deze voorstelling wordt het lichaam van Christus als een object van devotie aan de beschouwer getoond. De omringende figuren lijken in vervoering door de ruimte te zweven. Zoals in de *Maaltijd te Emmaüs* maakte Pontormo hier gebruik van een opvallend sterke belichting die de kleurrijke gewaden van de figuren doet oplichten. Ook de *Graflegging* schilderde hij als een mystieke verschijning, waarvan de beschouwer getuige is. Deze kenmerken werden door Moreno toegeschreven aan de spiritualiteit van de kartuizers die in stilte en eenzaamheid in hun cel een mystieke eenwording met Christus probeerden te bereiken door middel van het doen van geestelijke oefeningen. Zoals in het hoofdstuk over devotievoorstellingen al uitvoerig naar voren is gekomen, gaf de kartuizer Ludolf van Saksen († 1377) in zijn *Vita Christi* instructies over de manier waarop de kartuizers het lijden van Christus deelachtig konden worden door zich de verschillende momenten uit het lijdensverhaal voor ogen te stellen alsof ze er zelf als toeschouwer lijfelijk bij aanwezig waren. Zowel de *Passiecyclus* als de *Maaltijd te Emmaüs* maken de beschouwer tot een deelnemer van hetgeen is voorgesteld.<sup>453</sup> In de *Graflegging* schilderde Pontormo zichzelf geheel rechts als treurende toeschouwer van het lijdensverhaal. In de voorstelling wordt zowel het lijden van Christus als het medelijden van Maria benadrukt. De van pijn vervulde maagd wordt hier als medeverlosser van de mens naar een hoger plan getild. Deze verlossende rol krijgt Maria in het bijzonder toebedeeld in het werk van de Roermondse kartuizer Dionysius van Rijckel (1403-1471). Volgens Moreno moet Pontormo dan ook gedurende zijn verblijf in het kartuizerklooster van Galluzzo op de hoogte zijn gebracht van het gedachtengoed van zowel Ludolf van Saksen als Dionysius van Rijckel.<sup>454</sup> Er lijkt in de late Middeleeuwen dus een specifieke monastieke stijl te hebben bestaan. In de volgende paragraaf gaan we dit vraagstuk verder onderzoeken aan de hand van de sobere *Kruisiging* van Rogier van der Weyden.

---

<sup>452</sup> Jacopo Pontormo, *Graflegging*, 1525, paneel 313 x 193 cm. Florence, Santa Felicità, Capponi-kapel: Moreno, 1985, 55-67; Vasari, 1550 en 1568, deel 5, 322-323.

<sup>453</sup> Moreno, 1985, 55-67.

<sup>454</sup> Moreno, 1985, 55-67.

## 4.2 Kruisiging van Scheut

De *Kruisiging* (afb. V) van Rogier van der Weyden staat in dit hoofdstuk centraal omdat de sobere stijl, waarin het paneel is uitgevoerd, een directe weerspiegeling is van de spiritualiteit van de kartuizers.<sup>455</sup> In het schilderij heeft de schilder een uiterste vorm van soberheid bereikt. De compositie is gereduceerd tot een traditionele Calvariegroep bestaande uit de Gekruisigde met aan zijn voeten Maria en de apostel Johannes die respectievelijk links en rechts van het kruis staan opgesteld. Het uitgestrekte landschap op de achtergrond van de door Rogier van der Weyden geschilderde *Kruisiging* in Wenen (afb. 52) is hier veranderd in een stenen muur met een rood baldakijn.<sup>456</sup> In deze monumentale *Kruisiging* heeft de schilder zeer terughoudend gebruik gemaakt van kleuren. Alleen het rood van het baldakijn en het groen van de met mos begroeide rots geven kleur aan de voorstelling. Maria en Johannes zijn hier niet in het traditionele blauw en rood, maar in witte kleding voorgesteld. De stofuitdrukking en de detaillering van de op stenen beelden lijkende figuren zijn tot het uiterste gereduceerd. Maar hoe verhoudt de sobere stijl van de *Kruisiging* zich tot de stijl van de rest van het werk van Rogier van der Weyden?<sup>457</sup> De lineaire stijl van zijn werk werd door Friedländer en Panofsky wel omschreven als tegenovergesteld aan de picturale stijl van het

---

<sup>455</sup> Rogier van der Weyden, *Kruisiging*, 1456, paneel 325 x 192 cm. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo: Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, deel 2, Berlijn 1924; Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character*, Cambridge en Massachusettes 1953; M. Soenen, 'Een onuitgegeven bericht over het lot van een werk van Van der Weyden gemaakt voor een Brussels klooster, de Calvarie van het Kartuizerklooster van Scheut' in: tent. cat. *Rogier van der Weyden. Officiële schilder van de stad Brussel. Portretschilder aan het Hof van Bourgondië*, Brussel (Stedelijk Museum van Brussel: Broodhuis) 1979, 126-128; Penny Howell Jolly, 'Rogier van der Weyden's Escorial and Philadelphia *Crucifixions* and their relation to Fra Angelico at San Marco', *Oud Holland*, 95 (1981) 113-126; J.R.J. van Asperen de Boer, J. Dijkstra en R. van Schoute, *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 41) Zwolle 1992; Hedeman, 1995; Ridderbos, 1995, 36-39; Dirk de Vos, *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Antwerpen 1999, 291-294; Zuidema, 2009, 59-61; L. Campbell en J. van der Stock, tent. cat. *Rogier van der Weyden 1400/1464 - De Passie van de Meester*, Leuven (M/Leuven) 2009, 47-52; Liesbeth Zuidema, 'De *Kruisiging* van Rogier van der Weyden als verbeelding van de sacramentsverering', *Millennium*, 23 (2009) 129-147.

<sup>456</sup> Rogier van der Weyden, *Kruisiging*, rond 1445, drieluik, middenpaneel 96 x 69 cm. luiken 96 x 27 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum.

<sup>457</sup> Anne Markham-Schulz, 'The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's Stylistic Development', *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 22 (1971), 63-116.



werk van Jan van Eyck.<sup>458</sup> Volgens Friedländer vindt het naturalisme in de schilderkunst van Jan van Eyck zijn oorsprong in de miniatuurschilderkunst. Jan van Eyck verfijnde de olieverftechniek in de paneelschilderkunst en kwam tot een nieuwe benadering van de zichtbare werkelijkheid. De gezichtsuitdrukking van de figuren en de stofuitdrukking van hun kleding bereikten bij Jan van Eyck een hoogtepunt. Volgens Panofsky ontwikkelde Rogier van der Weyden daarentegen de calligrafische aspecten van de stijl van het werk van zijn leermeester Robert Campin (c. 1375-1444) alias de Meester van Flémalle. Rogier van der Weyden kwam tot een nieuwe weergave van de menselijke emoties. Het lijden van Christus en het medelijden van Maria werden niet eerder zo expressief in beeld gebracht. Op deze manier werden de observerende Jan van Eyck en de voelende Rogier van der Weyden tegenover elkaar geplaatst. De lineaire stijl van het werk van Rogier van der Weyden vormt een verklaring voor de tot het uiterste gereduceerde stofuitdrukking in de *Kruisiging*. Maar de kleurrijke en gedetailleerde manier waarop de *Kruisafneming* in Madrid (afb. 53) is geschilderd staat in contrast met het terughoudende gebruik van kleuren en details in de *Kruisiging*.<sup>459</sup> De bestemming, het Leuvense gilde van de kruisboogschutters enerzijds en de contemplatieve kartuizers van Scheut anderzijds, was dus zichtbaar aan de stijl van deze schilderijen.<sup>460</sup> Ook in vergelijking met de stijl van de rest van het werk van Rogier van der Weyden laat de *Kruisiging* een bijzonder sobere stijl zien. Deze uiterste vorm van eenvoud was volledig in overeenstemming met de spiritualiteit van de strenge, contemplatieve kartuizerorde en lijkt daarmee te bevestigen dat de eenvoud van de kartuizers werd weerspiegeld door de kunstvoorwerpen die zich in kartuizerkloosters bevonden. Zoals Hugo van der Goes ontwikkelde ook Rogier van der Weyden in de *Kruisiging* een minimalistische beeldtaal om de aandacht van de beschouwer niet af te leiden en om de beschouwer te stimuleren in de overweging van de kruisdood. Deze beeldtaal stond in dienst van de strenge gebedspraktijk van de kartuizers van Scheut, die in deze paragraaf voor zover mogelijk wordt gereconstrueerd.

Op basis van een vermelding in de uit 1555 daterende rekeningen van Scheut wordt wel verondersteld dat Rogier van der Weyden de *Kruisiging* aan het kartuizerklooster schonk, maar het is evengoed denkbaar

---

<sup>458</sup> Friedländer, 1924, deel 1 en 2; Panofsky, 1953.

<sup>459</sup> Rogier van der Weyden, *Kruisafneming*, 1435-1438, paneel 220 x 262 cm. Madrid, Museo del Prado.

<sup>460</sup> Ridderbos, 1995, 36-39.

dat hij het schilderij, als stadsschilder van Brussel, schilderde in opdracht van het Brusselse stadsbestuur dat nauw betrokken was bij de stichting van Scheut.<sup>461</sup> In het bijzonder moeten we hierbij denken aan de amman van Brussel Jan van Edingen aan wie Stein in zijn artikel over Scheut uitvoerig aandacht besteedt.<sup>462</sup> Zijn verre verwant Walter II van Edingen had in 1314 het kartuizerklooster van Herne gesticht. Het even buiten Brussel gelegen kartuizerklooster Onze-Lieve-Vrouw van Gratie, ook wel Scheut genoemd, was vanuit Herne gesticht en de eerste prior van Scheut, Hendrik van Loen, was uit Herne afkomstig. Waarschijnlijk haalde Jan van Edingen de prior van Herne naar Scheut. Ook Rogier van der Weyden had een speciale band met de kartuizers van Herne en Scheut. Cornelis, de oudste zoon van Rogier van der Weyden, deed in 1449 zijn intrede in het kartuizerklooster van Herne.<sup>463</sup> Tussen de schilder en de kartuizers van Herne bestond dus een belangrijke band. Om zijn band met de kartuizers te onderhouden deed Rogier van der Weyden gedurende zijn leven verschillende schenkingen aan de kartuizerkloosters van Herne en Scheut. Na de professie van zijn zoon Cornelis schonk Rogier van der Weyden 100 gouden peters aan Herne en 60 pond bestemd voor de bouw van een nieuwe brouwerij.<sup>464</sup> Per testament schonk Rogier van der Weyden nog eens 100 gouden kronen aan het klooster en een schilderij voor de Catharinakapel. De schilder liet in zijn testament vastleggen dat wanneer zijn echtgenote Elizabeth Goffaerts (c. 1405-1477) zou komen te overlijden, eenderde van zijn bezittingen naar Herne zou gaan. Wanneer zijn zoon Cornelis op dat moment al gestorven was, zou een kwart van zijn bezittingen naar het klooster gaan. Zijn zoon Cornelis

---

<sup>461</sup> De Vos, 1999, 291.

<sup>462</sup> Robert Stein, 'Van publieke devotie naar besloten orde. De stichting van het klooster Scheut', *Millennium*, 23 (2009) 12-37.

<sup>463</sup> M. Davies, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings Assigned to him and to Robert Campin*, Londen 1972; Stephan Kemperdick, *Meesters van de Lage Landen. Rogier van der Weyden*, Keulen 1999, 136; De Vos, 1999.

<sup>464</sup> De Vos, 1999, 420, 38: [1464, na 18 juni] 'Beneficia Rogerii de Pascua. Magister Rogerius de Pascua post professionem Cornelii fratris nostri filii sui dedit domui centum petros. Item ad constructionem novi braxatorii lx libras. Et in testamento suo reliquit in promptis pecuniis centum coronas. Insuper contulit tabulam positam in capella beatae Katarinae. Et fecit depingi ymaginem eius. Praeterea reliquit domui post mortem uxoris suae tertiam partem bonorum suorum immobilium et tertiam partem domorum Bruxellae situatarum, si et in quantum frater noster Cornelius diutius viveret quam mater. Si autem ante matrem moritur frater, contulit omnium praedictorum tantum quartam partem sed semper post mortem matris. [toegevoegd na 10 december 1477] Post cujus mortem recepimus centum septuaginta florenos renenses.'

stierf al in 1473. Na de dood van zijn echtgenote Elizabeth, in 1477, ontving het klooster nog eens 170 Rijnse guldens. Rogier van der Weyden deed daarnaast verschillende schenkingen aan Scheut. In het necrologium van Scheut lezen we dat de schilder een geldbedrag en een aantal schilderijen ter waarde van ongeveer 20 pond Brabantse groten aan het klooster schonk.<sup>465</sup> Volgens het necrologium van Scheut hielden de kartuizers jaarlijks op de feestdag van Johannes de Doper, 24 juni, een jaargetijde voor het zielenheil van de schilder en zijn echtgenote.

Op basis van de opmerkelijke stilistische en iconografische overeenkomst tussen de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden en het eveneens door de schilder vervaardigde *Calvariediptiek* in Philadelphia (afb. 54) wordt wel vermoed dat ook dit tweeluik in een monastieke omgeving of misschien zelfs in een kartuizeromgeving functioneerde.<sup>466</sup> Het *Calvariediptiek* wordt in de volgende paragraaf besproken. Zoals de *Kruisiging* werd ook het door Rogier van der Weyden geschilderde *Mirafloresaltaar* in Berlijn (afb. 55) aan een kartuizerklooster geschonken.<sup>467</sup> Volgens de kroniek van het Spaanse kartuizerklooster Miraflores werd het *Mirafloresaltaar* in 1445 door de Castiliaanse koning Juan II (1407-1454) aan dit even buiten Burgos gelegen klooster geschonken. Het kartuizerklooster was in de jaren 1441 en 1442 gesticht door Juan II als mausoleum voor hemzelf en zijn echtgenote Isabella van Portugal. Op basis van de Spaanse herkomst van zowel het *Mirafloresaltaar* als het eveneens door Rogier van der Weyden geschilderde *Johannesaltaar* in Berlijn (afb. 56) en op basis van de sterke overeenkomst in iconografie en type, wordt wel verondersteld dat de twee werken als pendantstukken functioneerden in de kerk

---

<sup>465</sup> De Vos, 1999, 420, 40: [necrologium van Scheut, vanaf 1464, jaarlijks op 24 juni] ‘Anniversarium magistri Rogeri de Pascua, pictoris, ac consortis ejus, dedit semel tam in pecuniis quam picturis valoris circa xx libras grotas Brabantiae.’

<sup>466</sup> Rogier van der Weyden, *Calvariediptiek*, rond 1463-1464, tweeluik, elk paneel 178 x 90 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection.

<sup>467</sup> Rogier van der Weyden, *Mirafloresaltaar*, 1442-1445, elk paneel 74 x 45 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie: Barbara G. Lane, ‘Rogier’s Saint John and Miraflores Altarpieces Reconsidered’, *Art Bulletin*, 60 (1978), 666-672; R. Grosshans, ‘Rogier van der Weyden: der Marienaltar aus der Kartäuse Miraflores’, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 23 (1981) 49-112; A.J. Acres, *Compositions of time in the art of Rogier van der Weyden*, Pennsylvania 1992 (diss. Pennsylvania) 147-153; De Vos, 1999, cat. 12; Victoria S. Reed, ‘Rogier van der Weyden’s *Saint John Triptych* for Miraflores and a Reconsideration of Salome’, *Oud Holland*, 115 (2001/2002) 1-14.

van het kartuizerklooster Miraflores.<sup>468</sup> Het *Mirafloresaltaar* zou in opdracht van Juan II zijn geschilderd als een memorievoorstelling voor zijn echtgenote Isabella van Portugal, die in 1445 in het kartuizerklooster werd bijgezet. Het *Mirafloresaltaar* is daarom gewijd aan Maria, de patroonheilige van Isabella van Portugal. Een decennium later zou Juan II het *Johannesaltaar* ter gelegenheid van zijn eigen naderende dood als een tweede memorievoorstelling voor zichzelf hebben besteld. Het *Johannesaltaar* is daarom gewijd aan Johannes de Doper, de naamheilige van Juan II. Het was op de feestdag van Johannes de Doper, 24 juni 1455, dat zijn stoffelijk overschot naar het kartuizerklooster Miraflores werd overgebracht.

De opmerkelijke iconografie van het *Mirafloresaltaar* en het *Johannesaltaar* wijst bovendien op een duidelijke liturgische functie van de twee werken.<sup>469</sup> Zowel op het *Mirafloresaltaar* als op het *Johannesaltaar* staat in feite de verlossing van de mens door het kruisoffer centraal. Op het *Mirafloresaltaar* zijn de vleeswording, kruisdood en verrijzenis voorgesteld als onderdeel van het verlossingswerk. Links is de Heilige Familie voorgesteld, in het midden de Piëta en rechts verschijnt Christus aan zijn moeder, terwijl hij haar de wonden van de kruisdood toont. De verlossing ligt in het bloed van Christus dat gedurende het kruisoffer is vergoten. Het beeldprogramma van het *Mirafloresaltaar* draagt belangrijke verwijzingen in zich naar het kruisoffer en daarmee naar de eucharistie. Links vereert Maria het Christuskind dat als zijnde het eucharistisch offer op een witte doek op haar schoot ligt. Centraal wordt het lichaam van Christus tegen de rode mantel van Maria aan de beschouwer getoond, terwijl Jozef van Arimathea zijn hoofd ondersteunt met een witte doek. Op de achtergrond is het kruis voorgesteld als symbool van het kruisoffer. Rechts verschijnt de verrezen Christus in een rode mantel aan zijn moeder, terwijl hij haar de wonden van de kruisdood toont. De sacramentele betekenis van het *Johannesaltaar* is op een meer verholde manier in de voorstellingen verwerkt. De vleeswording, goddelijke natuur en kruisdood schemeren hier door de naamgeving, doop en onthoofding van Johannes de Doper heen. Johannes wordt gepresenteerd als de voorloper van Christus en de voorgestelde gebeurtenissen uit zijn leven als voorafspiegelingen van het lijdensverhaal. Links draagt Maria de in een witte doek

---

<sup>468</sup> Rogier van der Weyden, *Johannesaltaar*, 1453-1455, elk paneel 77 x 48 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie: Lane, 1978; Grosshans, 1981, 63-64; Acres, 1992, 154; De Vos, 1999, cat. 22; Reed, 2001/2002.

<sup>469</sup> Lane, 1978.

gewikkelde Johannes in haar armen zoals zij later ook haar eigen kind in haar armen zal dragen. Op datzelfde moment draagt zij het Christuskind al in haar schoot. In het midden wordt Christus gedoopt door Johannes, terwijl de Heilige Geest in de gedaante van een duif op hem neerdaalt. Vanuit de wolken spreekt God de woorden van de transfiguratie: ‘Dit is mijn geliefde Zoon, in wie Ik vreugde vind. Luister naar Hem.’ (Matteüs 17:5). Rechts legt de beul het afgehakte hoofd van Johannes op een schotel terwijl Salome haar hoofd afwendt. Volgens Reed verwijst deze Johannesschotel naar de hostie op de pateen en het geofferde Lam Gods.<sup>470</sup> Op de achtergrond wordt het hoofd van Johannes aan Herodias aangeboden door Salome als een voorafspiegeling van het laatste avondmaal en de instelling van de eucharistie. Waarschijnlijk hebben zowel het *Mirafloresaltaar* als het *Johannesaltaar* als altaarstuk een liturgische functie vervuld in de kerk van het kartuizerklooster Miraflores.

De uitzonderlijk goed gedocumenteerde *Kruisiging* van Rogier van der Weyden bevindt zich sinds de zestiende eeuw in het Escorial, het paleis van Philips II (1527-1598).<sup>471</sup> Op basis van de in 1574 opgestelde inventaris van kunstvoorwerpen die Philips aan zijn paleis schonk, wordt de *Kruisiging* toegeschreven aan Rogier van der Weyden: ‘una tabla grande en que está pintado Christo Nuestro Señor en la Cruz, con Nuestra Señora y Sant Juan de mano de Masse Rugier, que estaua en el Bosque de Segovia, que tiene treze pies de alto y ocho de ancho estaua en la cartuja de Brusselas’.<sup>472</sup> Op grond van de inventaris van het Escorial weten we dat het schilderij afkomstig is uit Scheut.<sup>473</sup> Op de plaats van het latere klooster (afb. 57) was al tussen 1450 en 1454 een bedevaartkapel gebouwd ter ere van een wonderdoend Mariabeeld. Stein geeft aan dat het Brusselse stadsbestuur op 22 maart 1455 besloot om hier een kartuizerklooster te stichten, zoals het Roermondse kartuizerklooster op het terrein van de al eerder gebouwde Bethlehemkapel was gesticht.<sup>474</sup> De bedevaartkapel werd in 1456 uitgebouwd tot een kapel voor de kartuizers van Scheut. De kapel werd verlengd en verbreed en voorzien van een scheidingswand die de kapel in twee delen splitste zodat de pelgrims de kapel konden blijven bezoeken zonder dat de kartuizers werden afgeleid. In kartuizerkloosters is de kerk eigenlijk altijd voorzien van een monniken-

---

<sup>470</sup> Reed, 2001/2002.

<sup>471</sup> De Vos, 1999, 291-294.

<sup>472</sup> De Vos, 1999, 292; Ridderbos, 1995, 36.

<sup>473</sup> De Vos, 1999, 291-294.

<sup>474</sup> Stein, 2009, 19.

koor in het oosten en een broederkoor in het westen. Leken hadden doorgaans toegang tot een tribune in het westen van de kerk. Op basis van deze traditionele indeling ligt het dan ook voor de hand om de kapel van de kartuizers ten oosten en de bedevaartkapel ten westen van de scheidingswand te plaatsen. Waarschijnlijk schilderde Rogier van der Weyden de *Kruisiging* voor de kapel van de kartuizers. Voor de datering van het schilderij levert het besluit van het Brusselse stadsbestuur om een kartuizerklooster te stichten een *terminus post quem* van 1455 op. Dirk de Vos was daarentegen van mening dat Rogier van der Weyden de *Kruisiging* omstreeks 1454-1455 schilderde in het vooruitzicht van de stichting van het klooster.<sup>475</sup> Deze datering baseerde hij op een overeenkomst in de houding die de apostel Johannes aanneemt op de *Kruisiging* en de houding die Johannes aanneemt op de in 1455 door een Doorniks meester geschilderde *Kruisiging van het Parlement van Parijs* (afb. 58).<sup>476</sup> Deze meester zou zich hebben laten inspireren door de houding van Johannes op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden. Op grond van het besluit van het Brusselse stadsbestuur moet deze datering worden bijgesteld. Het ligt meer voor de hand dat Rogier van der Weyden de *Kruisiging* in 1456 schilderde toen de bedevaartkapel werd uitgebouwd tot een kapel voor de kartuizers van Scheut. De eigenlijke kloosterkerk werd pas tussen 1469 en 1531 gebouwd. Na de voltooiing moet de *Kruisiging* zijn overgeplaatst naar de kerk. Volgens de uit 1555 daterende rekeningen van Scheut bevond het schilderij zich op dat moment namelijk in de kerk. In 1555 werd de *Kruisiging* verkocht aan Philips II en vervangen door een verloren gegane kopie van Anthonis Mor (c. 1519-1576/77), hofschilder van Philips II.<sup>477</sup> Nadat het schilderij een aantal jaren in de kapel van zijn jachtslot El Bosque in Segovia had gehangen, schonk Philips het werk in 1567 aan het Escorial waar het op het altaar in de sacristie van het hiëronymietenklooster werd geplaatst.<sup>478</sup> Ook nu werd ter

---

<sup>475</sup> De Vos, 1999, 292.

<sup>476</sup> Doorniks meester, *Kruisiging van het Parlement van Parijs*, 1455, paneel 226 x 270 cm. Parijs, Musée du Louvre.

<sup>477</sup> De Vos, 1999, 291: 'Item summa receptorum de quadam imagine crucifixi vendita ex ecclesia nostra nobis donata a magistro Rogere pictore iclb (...) Items summa expositorum quam dedi magistro Anthonio Morre pictori regis pro laboribus suis cum novo tabulario magni crucifixi in ecclesia nostra ac aliis diversis oneribus et expensis scilicet xxxlb.'

<sup>478</sup> De Vos, 1999, 294, noot 4: 'L'altare é un crocefisso deuotissimo con una Madonna uestita de bianco; e similmente S. Giovanni, cosa finissima, é che há tal rilieuo che a distanza di due terzi d'essa non n'è che non lo guidichi di rilieuo.'

vervanging een bewaard gebleven kopie (afb. 59) geschilderd, door Juan Fernandéz de Navarrete (c. 1526-1579), alias El Mudo, eveneens hofschilder van Philips II.<sup>479</sup> Na de brand van het Escorial in 1671, werd het zwaar beschadigde schilderij in de achttiende eeuw volledig overschilderd.

Op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden wordt de volledige hoogte van het beeldvlak in beslag genomen door een T-vormig kruis met een schandbord dat op een met mos begroeide rots voor een stenen muur is geplaatst. Achter het kruis hangt een rode doek die zich uitstrekt boven de Gekruisigde in de vorm van een met franje afgezet baldakijn. De plooien waarlangs de doek werd opgevouwen, zijn nog duidelijk zichtbaar. Met zijn hoofd steunend op zijn rechterschouder, hangt Christus aan het kruis. Zijn naakte lichaam is bedekt met een witte lenden-doek. Bloed stroomt uit de wonden aan zijn met doornen gekroonde hoofd, uit de wond aan zijn met een speer doorgestoken zij en uit de wonden aan zijn met spijkers doorboorde handen en voeten. Aan weerszijden van het kruis staan Maria en Johannes in witte kleding. Maria draagt een witte mantel, waaronder de spitse neus van haar schoen nog net zichtbaar is. Om haar lichaam heeft ze een wit kleed geslagen. Als uitdrukking van de innerlijke, religieuze ervaring neemt ze een volledig naar binnen gekeerde houding aan, een houding die terug te voeren is op de houding van Maria Magdalena in de door Rogier van der Weyden geschilderde *Kruisiging* in Wenen (afb. 52).<sup>480</sup> Bedroefd veegt ze haar tranen met een plooi van het kleed van haar gezicht. Vervuld van verdriet zakt ze door haar knieën. Johannes draagt evenals Maria een witte mantel, waaronder zijn blote linkervoet nog net zichtbaar is. Om zijn lichaam heeft hij een wit kleed geslagen. In tegenstelling tot Maria richt hij zich met geheven armen op naar het kruis.

De gebaren van Maria en de apostel Johannes geven een ongeken- de dynamiek aan de compositie van het schilderij. Als vanzelf valt ons oog op het lichaam van de Gekruisigde dat als een object van devotie tegen een rode doek aan de kartuizers van Scheut werd getoond. Zijn hoofd steunt op zijn rechterschouder, waardoor een beweging naar beneden ontstaat die even in Maria tot stilstand komt. Haar lichaamshou- ding is gericht op de voet van Johannes, waarmee de neerwaartse bewe-

---

<sup>479</sup> Juan Fernandéz de Navarrete, kopie naar de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, 1573, doek 320 x 195 cm. Toledo, Museo de Santa Cruz: Campbell, 2009, cat. 62.

<sup>480</sup> Rogier van der Weyden, *Kruisiging*, rond 1445, drieliuk, middenpaneel 96 x 69 cm. luiken 96 x 27 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum.

ging in zijn richting wordt voortgezet. De plooiën van zijn kleed voeren ons oog vervolgens weer omhoog. Zijn ten hemel geheven armen en opwaartse blik zorgen ervoor dat ons oog uiteindelijk weer valt op het lichaam van de Gekruisigde, waarmee de cirkel wordt gesloten. Deze zich steeds opnieuw voltrekkende cirkel kan een meditatieve uitwerking hebben gehad op de kartuizers van Scheut, die het kruisoffer ter overweging kregen voorgehouden.

De retorische kracht van de gebaren van Maria en de apostel Johannes werd door Hedeman in verband gebracht met de liturgie en de daarmee samenhangende rituelen van de kartuizers.<sup>481</sup> Hedeman vergeleek de voorstelling op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden met het ritueel van de mis dat de kartuizers van Scheut direct betrok bij de kruisdood als eucharistisch offer. Door middel van hun gebaren laten Maria en Johannes zien hoe de kartuizers op het kruisoffer dienen te reageren. Maria en Johannes verbeelden twee complementaire beelden van smart die zich naar binnen en naar buiten keren.<sup>482</sup> Als voorbeeld laat Maria zien dat de kartuizers met Christus dienen mee te lijden. Johannes heft zijn armen op, het gebaar zoals de celebrant dat maakt gedurende de consecratie.<sup>483</sup> Dit gebaar symboliseert hoe de celebrant en in zijn navolging de kartuizers van Scheut met Christus worden gekruisigd. Volgens Hedeman fungeren de gebaren van Maria en Johannes daarnaast als model voor de gebedshoudingen die de kartuizers gedurende de meditatie aannamen. Soortgelijke gebedshoudingen komen voor in een dominicaanse tekst die in de vijftiende eeuw in ieder geval aanwezig was in twee kartuizerbibliotheken.<sup>484</sup> Dergelijke gebedshoudingen komen eveneens voor op de door Fra Angelico (c. 1400-1455) geschilderde fresco's met de *Kruisiging* in de cellen van het dormitorium in het Florentijnse dominicanenklooster San Marco. Op de muur in cel 29 is een voorstelling van de *Kruisiging* (afb. 60) geschilderd waarin Maria en Dominicus een gebedshouding aannemen zoals we die ook zien bij Maria en Johannes op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden.<sup>485</sup>

Volgens Hamburger werd de ervaring en de interpretatie van de kartuizers behalve door gebaren ook door bijbelcitaten gestimuleerd en

---

<sup>481</sup> Hedeman, 1995.

<sup>482</sup> Kemperdick, 1999, 121.

<sup>483</sup> Gaens, 2006, 40.

<sup>484</sup> Hedeman, 1995, 197: *De modo orandi corporaliter sancti Dominici*.

<sup>485</sup> Fra Angelico, *Kruisiging*, 1443-1445, fresco in cel 29 van het dominicanenklooster San Marco, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna.



gekanaliseerd.<sup>486</sup> Dergelijke citaten vinden we in een laat vijftiende-eeuws handschrift afkomstig uit het in de stad Basel gelegen kartuizerklooster *Sankt Margarethental*.<sup>487</sup> Het handschrift bevat een passietekst van de kartuizer Hendrik Arnoldsz van Alfeld (1407-1487) met een voorstelling van de *Kruisiging* die qua compositie sterk overeenkomt met de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden. In deze tekst ligt een sterke nadruk op het medelijden van Maria. Het kruis wordt vergeleken met een zwaard dat de ziel van Maria doorboort.<sup>488</sup> De citaten in de voorstelling schrijven de lezer voor hoe hij op het voorgestelde kruisoffer dient te reageren, waarmee structuur wordt gegeven aan zijn reactie. Aan weerszijden van Maria zijn bijbelcitaten aangebracht die het medelijden van Maria benadrukken en daarmee haar rol als medeverlosser van de mens. Deze nadruk op zowel het lijden van Christus als het medelijden van Maria komt eveneens voor in de passietekst, waarin Maria wordt gepresenteerd als voorbeeld voor de lezer. Aan weerszijden van de apostel Johannes zijn bijbelcitaten aangebracht die verwijzen naar het Laatste Oordeel en de verlossing van de mens door de kruisdood. Volgens Hamburger geeft de samensteller van het handschrift de kartuizers instructies over hoe zij naar voorstellingen zoals de *Kruisiging* dienen te kijken. Voorstellingen dienen de kartuizers te leiden van de zichtbare lichamelijke wereld naar de onzichtbare geestelijke werkelijkheid.

In de late Middeleeuwen was de positionering van schilderijen onlosmakelijk verbonden met de gebedspraktijk. De liturgie van de kartuizers vormde een onderdeel van deze gebedspraktijk. De vraag is nu wat we weten over de positionering van de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden en de daaraan verbonden gebedspraktijk. Op basis van een beschrijving uit 1551 van de hand van Jan Tourneur, procurator van Scheut, weten we dat de *Kruisiging* zich bevond in de kerk van Scheut:

---

<sup>486</sup> Jeffrey F. Hamburger, 'The Writing on the Wall: Inscriptions and Descriptions of Carthusian Crucifixions in a Fifteenth-Century Passion Miscellany' in: Jeffrey F. Hamburger en Anne S. Korteweg (red.), *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, Turnhout 2006, 231-252.

<sup>487</sup> Hamburger, 2006, 232: Basel, Öffentliche- und Universitätsbibliothek, hs. A VIII 37, fol. 56v.

<sup>488</sup> Hamburger, 2006, 233, noot 6: 'Beatus Paulinus episcopus dicit quod mater domini de materno eius affectu, quo postea in tempore passionis assistens cruci, qua hoc erat fixum quod ipsa pepererat, maternorum viscerum dolore confixa est. Et animam illius illa, quae eius secundum carnem filium, ipsa spectante, confoderat, crucis rhomphaea penetrabat.'

‘pulpitrum Evangelii: est alia imago crucifixi mire magnitudinis habens a dextra beatam Virginem, a sinistra vero illius discipuli quem diligebat Jesus imaginem’.<sup>489</sup> Volgens deze beschrijving stond het schilderij opgesteld aan de evangeliëkant van de kerk. In middeleeuwse kerken bevond de lezenaar met daarop het evangelie zich doorgaans in het koor aan de noordwestkant van het hoogaltaar.<sup>490</sup> Op basis hiervan mogen we dus aannemen dat de *Kruisiging* tegen de noordelijke muur van het monnikenkoor stond opgesteld. In middeleeuwse kerken was dit dé plaats waar traditioneel een sacramentsnis aanwezig was, waarin het sacrament werd uitgesteld.<sup>491</sup> Het door Dirk Bouts (c. 1410-1475) geschilderde *Sacramentsretabel* (afb. 61) bevindt zich bijvoorbeeld tot op de dag van vandaag op het sacramentsaltaar in de tweede straalkapel van de noordelijke kooromgang in de Leuvense Sint-Pieterskerk.<sup>492</sup> Het retabel werd in 1464 in opdracht van de Leuvense Broederschap van het Heilig Sacrament geschilderd ter herinnering aan de instelling van het feest van Sacramentsdag twee eeuwen eerder. Op het drieluik wordt de instelling van het sacrament van de eucharistie gecombineerd met vier typologische voorafspiegelingen uit het oude testament.

Op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden wordt het lichaam van de Gekruisigde als een object van devotie tegen een rode doek aan de beschouwer getoond. Het lichaam van Christus wordt als het ware uitgesteld zoals het sacrament in een sacramentsnis. Dit element van tentoonstelling vormt een weerspiegeling van de laatmiddeleeuwse sacramentsverering.<sup>493</sup> Aan de weerspiegeling van de laatmiddeleeuwse sacramentsverering in de vroegnederlandse schilderkunst wijdde Schlie in navolging van Lane een kunsthistorische studie. Behalve de kruisiging wa-

---

<sup>489</sup> De Vos, 1999, 291.

<sup>490</sup> Justin Kroesen en Regnerus Steensma, *Het middeleeuwse dorpskerkinterieur*, Leuven 2004, 166-172.

<sup>491</sup> Kroesen, 2004; Regnerus Steensma, ‘Enige opmerkingen over de samenhang tussen de thematiek van middeleeuwse muur- en gewelofschilderingen en hun plaats in het kerkgebouw’, *Jaarboek voor liturgie-onderzoek*, 6 (1990) 223-254.

<sup>492</sup> Dirk Bouts, *Sacramentsretabel*, 1464-1468, drieluik, middenpaneel 183 x 153 cm. scènes op de luiken 88 x 71 cm. Leuven, Sint-Pieterskerk: Schlie, 2002, 76-84; Catheline Périer-D’Ieteren, *Dirk Bouts. Het volledige oeuvre*, Brussel 2005, 34-44, cat. 15.

<sup>493</sup> Barbara G. Lane, ‘Depositio et Elevatio: the Symbolism of the Seilern Triptych’, *The Art Bulletin*, 57 (1975) 21-30; Lane, 1975; Barbara G. Lane, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1984; Barbara G. Lane, ‘Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting’, *Simiolus*, 18 (1988) 107-115; Barbara G. Lane, ‘Requiem eterna dona eis: the Beaune Last Judgement and the Mass of the Dead’, *Simiolus*, 19 (1989) 166-180; Schlie, 2002, 169-198.

ren ook de kruisafneming, bewening en graflegging geschikte beeldtypen om het eucharistisch lichaam van Christus aan de beschouwer te tonen. Dergelijke beeldtypen refereren aan het tonen van het sacrament gedurende de mis en het uitstellen van het sacrament in een sacramentsnis. Het tentoonstellingselement wijst dus op een onlosmakelijke verbondenheid tussen de voorstelling en het sacrament. De zeggingskracht van het laatmiddeleeuwse altaarstuk kwam dan ook pas volledig tot uiting wanneer het sacrament op het altaar stond opgesteld. Met deze verbondenheid werd de grens tussen de sacrale ruimte van de voorstelling en de aardse ruimte van de beschouwer doorbroken. Bovengenoemde beeldtypen fungeerden als een weerspiegeling van het uitstellen en vereren van het sacrament en toonden de beschouwer dat het ware lichaam van Christus in het sacrament aanwezig is. De elevatie van het sacrament werd in de voorstelling weerspiegeld in de vorm van het tentoongestelde lichaam van Christus. Dergelijke beeldtypen refereren ook aan de Paasliturgie, waarbij de graflegging en verrijzenis ritueel werden nagespeeld. Op Goede Vrijdag werd gedurende de avondmis een kruisbeeld vereerd (*adoratio crucis*) dat vervolgens in het heilig graf werd gelegd (*depositio*).<sup>494</sup> Soms werd het lijdensverhaal nog aanschouwelijker gemaakt door het gebruik van een kruisbeeld met een afneembaar corpus met draaibare armen die gedurende de graflegging langs het lichaam werden gelegd. De Paascultus werd gecombineerd met de plaatsing van de op Witte Donderdag geconsacreerde hostie in een sacramentsnis. In verschillende kerken kwam het heilig graf dan ook voor in combinatie met een sacramentsnis. Op Paasmorgen werd een beeld van de verrezen Christus samen met het sacrament verheven (*elevatio*). Volgens Schlie veronderstelde men in de hoge Middeleeuwen dat Christus in het sacrament aanwezig is in de vorm van zijn geestelijke lichaam van na de verrijzenis.<sup>495</sup> In de late Middeleeuwen zien we een verschuiving plaatsvinden naar de veronderstelling dat Christus in het sacrament aanwezig is in de vorm van zijn aan het kruis geofferde lichaam zoals we dat zien op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden.

In de Nederlanden nam het aantal voorstellingen van de kruisafneming, bewening en graflegging sterk toe in de vijftiende eeuw. Het gaat hier om voorstellingen die het tonen van het sacrament in beeld brengen.

---

<sup>494</sup> Kroesen, 2004, 289-313; D.L. Ehresmann, 'Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece', *The Art Bulletin*, 64 (1982) 359-369, aldaar 367, noot 34.

<sup>495</sup> Schlie, 2002, 169-198.

Deze tendens is voor het eerst zichtbaar in het door de Meester van Flémalle geschilderde *Seilern-retabel* (afb. 62) en de door hem geschilderde *Kruisafneming*, waarvan alleen een fragment (afb. 63) en een kopie (afb. 64) bewaard is gebleven.<sup>496</sup> De toename werd door Schlie in verband gebracht met de groeiende behoefte aan voorstellingen die de tentoonstelling en de verering van het sacrament expliciet in beeld brengen. In de uit het atelier van Rogier van der Weyden afkomstige *Bewening* in Den Haag (afb. 65) is het lichaam van Christus op de grond gelegd.<sup>497</sup> De witte contrasterende lijkwade onder het lichaam en de manier waarop Nicodemus het lichaam naar de beschouwer brengt, veroorzaken een soortgelijk element van tentoonstelling zoals we dat zien op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden. Naast het lichaam van Christus is Maria in verering neergeknield, waarmee ze een voorbeeld vormt voor de beschouwer die op deze manier wordt gestimuleerd in zijn verering van het sacrament.<sup>498</sup> Volgens Schlie vond onder invloed van deze sacramentsverering een verschuiving plaats van voorstellingen, waarin Maria het lichaam van haar zoon omhelst, naar voorstellingen, waarin Maria in verering is weergegeven.<sup>499</sup> In zijn *Kleine Kruisafneming* (afb. 66) maakte Hugo van der Goes de kruisafneming tot een *Andachtsbild* door op het linkerdoek een close-up te schilderen van het opvallend frontaal weergegeven lichaam dat door Nicodemus en Jozef van Arimathea tegen een witte lijkwade aan de beschouwer wordt getoond.<sup>500</sup> Deze close-up weergave creëert een nabijheid, waardoor de beschouwer het gevoel krijgt dat hij het ware lichaam van Christus kan aanraken. Als voorbeeld voor de beschouwer is het verdriet van Maria, de apostel Johannes en de drie vrouwen op het rechterdoek in beeld gebracht. In zijn *Bewening* in Wenen (afb. 67) brengt Hugo van der Goes het lichaam van Christus naar de beschouwer door

---

<sup>496</sup> Meester van Flémalle, *Seilern-retabel*, 1406-1410, drieluik, middenpaneel 60 x 50 cm. luiken 60 x 23 cm. Londen, Courtauld Institute Galleries, Princes Gate Collection. Meester van Flémalle, fragment van de verloren gegane *Kruisafneming*, rond 1410, paneel 33 x 93 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut. Kopie naar de verloren gegane *Kruisafneming* van de Meester van Flémalle, rond 1450, drieluik, middenpaneel 59 x 60 cm. luiken 60 x 26 cm. Liverpool, Walker Art Gallery: Lane, 1975; Albert Châtelet, *Robert Campin. De Meester van Flémalle*, Antwerpen 1996, cat. 3 en 5; Schlie, 2002, 173-180.

<sup>497</sup> Atelier Rogier van der Weyden, *Bewening*, 1460-1480, paneel 81 x 130 cm. Den Haag, Mauritshuis.

<sup>498</sup> Schlie, 2002, 181.

<sup>499</sup> Schlie, 2002, 185.

<sup>500</sup> Hugo van der Goes, *Kleine Kruisafneming*, rond 1480, tweeluik, elk doek 53 x 38 cm. New York, Wildenstein Collection en Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie: Schlie, 2002, 208-210.

de figuren achter het lichaam te plaatsen.<sup>501</sup> Maria Magdalena en Jozef van Arimathea richten hun blik niet op het lichaam van Christus, maar kijken het beeldvlak uit, waarmee ze een beroep doen op de empathie van de beschouwer. In de door Rogier van der Weyden geschilderde *Graflegging* in Florence (afb. 68) wordt het lichaam van Christus door Nicodemus en Jozef van Arimathea zelfs volledig tegen een witte lijkwade rechtop gezet, terwijl Maria en de apostel Johannes zijn armen ondersteunen.<sup>502</sup> De sarcofaag in het rotsgraf en het lichaam van Christus, dragen een verwijzing in zich naar het altaar en sacrament, die op deze manier deel uitmaakten van de sacrale ruimte van de voorstelling. Als voorbeeld voor de beschouwer is Maria Magdalena in verering voor het getoonde lichaam neergeknield.

Behalve verhalende voorstellingen werden in de late Middeleeuwen verschillende niet-verhalende *Andachtsbilder* ontwikkeld die het lichaam van Christus aan de beschouwer tonen zoals de Pietà, de Genadestoel en de Engelenpietà.<sup>503</sup> Net als de verhalende voorstellingen, namen ook deze niet-verhalende voorstellingen sterk in aantal toe in de vijftiende eeuw. De Pietà stelt het medelijden van Maria centraal die het lichaam van haar Zoon op haar schoot draagt. In de Pietà op het centrale paneel van het door Rogier van der Weyden geschilderde *Mirafloresaltaar* in Berlijn (afb. 55) omhelst Maria het lichaam van Christus dat in een opvallende, diagonale lijn in het beeldvlak is geplaatst.<sup>504</sup> Tegen de rode mantel van Maria wordt het lichaam aan de beschouwer getoond. De *Genadestoel* (afb. 69), zoals die door de Meester van Flémalle werd geschilderd, was in feite een verbeelding van de Heilige Drieëenheid, waarbij God zijn Zoon aan de beschouwer toont, terwijl de Heilige Geest in de gedaante van een duif neerstrijkt op de schouder van Christus.<sup>505</sup> Door het tonen van de zijwond laat Christus de beschouwer zien dat hij voor zijn persoonlijke verlossing is gestorven.<sup>506</sup> Uit het beeldtype van de Gregoriusmis, waarin Christus als Man van Smarten (*vir dolorum*) op het altaar ver-

<sup>501</sup> Hugo van der Goes, *Bewening*, rond 1470, rechterpaneel 34 x 23 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum.

<sup>502</sup> Rogier van der Weyden, *Graflegging*, rond 1460, paneel 110 x 96 cm. Florence, Galleria degli Uffizi: Schlie, 2002, 192-198.

<sup>503</sup> Schlie, 2002, 186-191.

<sup>504</sup> Rogier van der Weyden, *Mirafloresaltaar*, rond 1440, middenpaneel 71 x 43 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

<sup>505</sup> Meester van Flémalle, *Genadestoel*, rond 1410, paneel 149 x 61 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut: Schlie, 2002, 190-191.

<sup>506</sup> Panofsky, 1927, 290.

schijnt, ontwikkelden zich verschillende beeldtypen die een sterke overeenkomst vertonen met de Genadestoel, zoals de Man van Smarten die door Maria of verschillende engelen aan de beschouwer wordt getoond. Op de door Hans Memling geschilderde *Man van Smarten* in Melbourne (afb. 70) toont Maria ons het lichaam van haar Zoon.<sup>507</sup> En op de door Meister Francke geschilderde *Engelenpietà* in Hamburg (afb. 71) wordt de Man van Smarten door verschillende engelen tegen een doek aan de beschouwer getoond.<sup>508</sup> Onderaan bevinden zich twee engelen die een lelie en zwaard in de handen dragen als teken van het Laatste Oordeel. Christus toont ons de zijwond en houdt zijn andere arm opgeheven om de wond in zijn hand te tonen. De doek wordt door drie engelen gedragen, van wie twee tevens de rode mantel van Christus optillen. Zoals op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, wordt het lichaam hier tegen een rode mantel aan de beschouwer getoond.

Behalve de oorspronkelijke positionering en het element van tentoonstelling, vormt ook de op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden voorgestelde rode liturgische doek een verwijzing naar de laatmiddeleeuwse sacramentsverering. Jolly omschreef deze doek als een eredoek die haar oorsprong vindt in de vorstelijke beeldtaal van de klassieke oudheid.<sup>509</sup> De eredoek werd in de vroegchristelijke periode opgenomen in de christelijke beeldtaal. In de vorstelijke beeldtaal werd de eredoek vooral gebruikt om de goddelijkheid van de voorgestelde persoon te benadrukken en in de christelijke beeldtaal werd de doek vooral gebruikt om de koninklijkheid van de voorgestelde persoon te benadrukken. De eredoek accentueerde de hoge status van de voorgestelde persoon en hief deze naar een hoger plan. In de vijftiende eeuw liet ook de Bourgondische hertog Philips de Goede zich op deze manier voorstellen. Op een schilderij (afb. 72) uit het atelier van Rogier van der Weyden zien we bijvoorbeeld een brokaten eredoek achter een tronende Madonna die haar presenteert als hemelse koningin.<sup>510</sup> Behalve naar het koningschap verwees de eredoek naar onsterfelijkheid, een betekenis die rechtstreeks uit de vorstelijke beeldtaal werd overgenomen. Ook in de christelijke

<sup>507</sup> Hans Memling, *Man van Smarten*, 1475-1479, paneel 27 x 20 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria.

<sup>508</sup> Meister Francke, *Man van Smarten*, 1425-1430, paneel 93 x 67 cm. Hamburg, Kunsthalle.

<sup>509</sup> Jolly, 1981. Over de symbolische betekenis van de eredoek: R. Goffen, 'Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas', *The Art Bulletin*, 57 (1975) 496-498.

<sup>510</sup> Atelier Rogier van der Weyden, *Tronende Madonna*, rond 1440, paneel, 19 x 12 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum.

beeldtaal werd de eredoek gebruikt om de goddelijkheid van de voorgestelde persoon te benadrukken. De eredoek was een teken van heiligheid en vormde een afscheiding tussen het aardse en het sacrale. Volgens Harbison werd door de aanwezigheid van een eredoek de grens tussen de aardse ruimte van de beschouwer en de sacrale ruimte van de voorstelling aangegeven.<sup>511</sup>

Omdat de doek op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden volledig rood van kleur is gaat het hier naar mijn idee echter niet om een eredoek, maar om een liturgische doek (*velum*) die een theologische betekenis in zich draagt.<sup>512</sup> In zijn artikel *Bild und Bühne* omschrijft Krüger de zwarte doek op de *Kruisiging* (afb. 73) van Niccolò di Liberatore eveneens als een liturgische doek.<sup>513</sup> De Gekruisigde wordt hier geflankeerd door de heiligen Franciscus van Assisi en Bernardinus van Siena. Het schilderij functioneerde dan ook binnen de omgeving van de franciscaner observanten. Op het schilderij is de Gekruisigde voor een zwarte liturgische doek in een landschap geplaatst. De liturgische doek creëert hier een nabijheid, waardoor bij de beschouwer het gevoel wordt opgewekt dat hij het lichaam van de Gekruisigde kan aanraken. Volgens Krüger wijst deze compositie, die we eveneens zien op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, op een geritualiseerde praktijk van innerlijk gebed (*oratione mentale*) en een intiem persoonlijk contact met de Gekruisigde. De liturgische kleur zwart verwijst hier vermoedelijk naar Goede Vrijdag.<sup>514</sup> Als onderdeel van de Paasliturgie werd op Goede Vrijdag gedurende de avondmis

---

<sup>511</sup> Harbison, 1985.

<sup>512</sup> Casper H. Staal, 'De kleuren van de liturgische gewaden in twee Utrechtse kapittelkerken, de Dom en de Oudmunsterkerk' in: *Jaarboek Oud-Utrecht*, Utrecht 1993, 19-44, aldaar 22; Casper H. Staal, 'Kleuren in de middeleeuwse liturgie', *Madoc*, 15 (2001) 246-256, aldaar 256: de liturgische doek (*velum*) maakt deel uit van de liturgische gewaden. De liturgische gewaden bestaan uit de liturgische kleding van de priestercelebrant en zijn assistenten en de stoffen versieringen van het altaar, het koor en de kerk. De liturgische kleding bestaat uit een kazuifel voor de priestercelebrant, een dalmatiek voor de diaken, een tuniek voor de subdiaken, een of meerdere koorkappen, twee stola's, drie manipels, drie albes, drie amicten, een of meerdere antependia voor het altaar en andere stoffen versieringen zoals de liturgische doek.

<sup>513</sup> Niccolò di Liberatore, *Kruisiging met Franciscus van Assisi en Bernardinus van Siena*, 1497, Terni, Pinacoteca Comunale: Klaus Krüger, 'Bild und Bühne. Dispositive des imaginären Blicks' in: *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im Geistlichen Spiel*, E. Fischer-Lichte, I. Kasten en E. Koch (red.), Berlin en New York 2007, 218-248, aldaar 226-227.

<sup>514</sup> Joseph Braun, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg 1907, 743.

een kruisbeeld vereerd (*adoratio crucis*) dat vervolgens in het heilig graf werd gelegd (*depositio*).

De aanwezigheid van een doek was ook een teken van eucharistisch offer. Gedurende de vastentijd was het gebruikelijk om een doek achter het sacrament te hangen. In het Florentijnse dominicanenklooster San Marco werden bijvoorbeeld zijden sluiers achter het sacrament gehangen.<sup>515</sup> De plooiën in de op de *Kruisiging* voorgestelde liturgische doek refereren aan het uitvouwen van de doek en het uitstallen van het sacrament. De plooiën kunnen een meditatieve uitwerking hebben op de beschouwer, die deze rituele handeling opnieuw beleeft in de geest. De liturgische doek strekt zich uit boven de Gekruisigde in de vorm van een baldakijn. Een baldakijn refereert aan het ciborium dat zich boven het altaar bevond. Waarschijnlijk verwijst het baldakijn hier specifiek naar het uit de veertiende eeuw stammende gebruik om een baldakijn boven het uitgestalde sacrament te plaatsen.<sup>516</sup> Volgens de beschrijving van Jan Tourneur kon de *Kruisiging* door een rood in lichte, ruwe wol uitgevoerd gordijn worden afgeschermd: ‘clauditur cortinis de rubro saieto’.<sup>517</sup> Met de aanwezigheid van het rode gordijn voor het schilderij en het rode baldakijn boven de Gekruisigde, werd de fysieke omgeving van de *Kruisiging* doorgetrokken in de voorstelling. Wanneer het gordijn werd geopend bevond de Gekruisigde zich in een onthuld tentbaldakijn.

De theologische betekenis van een onthuld tentbaldakijn is gebaseerd op de brief aan de Hebreëën, waarin wordt gesproken over de eredienst van het oude verbond. Het aardse heiligdom van het oude verbond bestond uit twee tenten.<sup>518</sup> De eerste tent werd het heilige genoemd. Achter de tweede doek bevond zich de tweede tent die het allerheiligste (*sanctum sanctorum*) werd genoemd. Gedurende de eredienst gingen de priesters regelmatig de eerste tent binnen.<sup>519</sup> Slechts één keer per

<sup>515</sup> Goffen, 1975, 498.

<sup>516</sup> Schlie, 2002, 189.

<sup>517</sup> De Vos, 1999, 291.

<sup>518</sup> ‘Toch had ook het eerste verbond liturgische voorschriften en zijn eigen, aardse heiligdom. Er was een eerste tent ingericht die de kandelaar en de tafel met de toonbroden bevatte; die noemde men het heilige. Achter het tweede voorhangsel was een tent die het allerheiligste werd genoemd. Daar stonden een gouden reukofferaltaar en de ark van het verbond, geheel met goud overtrokken, waarin zich een gouden vaas met het manna, de staf van Aäron die gebloeid had, en de tafelen van het verbond bevonden. Boven de ark waren de cherubs van de heerlijkheid, die het verzoendeksel overdekten.’ (Hebreëën 9:1-5).

<sup>519</sup> ‘In het aldus ingerichte heiligdom gaan de priesters bij de uitoefening van de eredienst geregeld de eerste tent binnen, maar de tweede wordt alleen door de hogepriester



jaar ging de hogepriester de tweede tent binnen met bloed dat hij offerde voor de zonden van het volk. Zolang de eerste tent in gebruik was, bleef de toegang tot het heiligdom verhuld. Christus is als de hogepriester van het nieuwe verbond door een hemelse tent het heiligdom voor eeuwig binnengegaan.<sup>520</sup> Christus offerde zijn eigen bloed voor de zonden van de mens en verwierf daarmee de eeuwige verlossing. Christus bedient het hemelse heiligdom dat de vorm aanneemt van een hemelse tent die voor de mens wordt onthuld.<sup>521</sup> De aardse liturgie is slechts een afspiegeling van de hemelse liturgie. In de vroegnederlandse schilderkunst treffen we verschillende voorstellingen aan die, zoals de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, in een onthuld tentbaldakijn zijn geplaatst. Op een drieluik (afb. 74) van de hand van de Meester van Delft zijn zowel de vleeswording als het kruisoffer in een geopend tentbaldakijn voorgesteld.<sup>522</sup> In

---

betreden, slechts eenmaal per jaar, en niet zonder het bloed dat hij opdraagt voor zichzelf en voor de tekortkomingen van het volk. De heilige Geest geeft hiermee te kennen dat de toegang tot het heiligdom nog niet openstaat zolang de eerste tent nog dienstdoet. Dat is een zinnebeeld van de tegenwoordige tijd. Er worden daar immers gaven en offers gebracht die de offeraar de innerlijke volkomenheid niet kunnen geven; het betreft hier spijzen, dranken en allerlei reinigingsriten, menselijke voorschriften, die slechts van kracht blijven tot de tijd van het betere bestel is aangebroken.' (Hebreeën 9:6-10).

<sup>520</sup> 'Maar nu is Christus gekomen, de hogepriester van de komende goede dingen. Hij is door een verhevener en volmakter tent, die niet gemaakt is door mensenhand - dat wil zeggen: ze behoort niet tot onze geschapen wereld - eens en voorgoed het heiligdom binnengegaan, en niet met het bloed van bokken en kalveren maar met zijn eigen bloed heeft Hij een eeuwige verlossing verworven. Want als het bloed van bokken en stieren en het bestrooien met de as van een vaars de verontreinigden kan heiligen zodat zij uiterlijk rein worden, hoeveel te meer dan het bloed van Christus. Door de eeuwige Geest heeft Hij zichzelf aan God geofferd als een smetteloos offer, dat ons geweten zuivert van dode werken, om de levende God te dienen.' (Hebreeën 9:11-14).

<sup>521</sup> 'De kern van ons betoog is dat wij zo'n hogepriester hebben. Gezeten aan de rechterkant van de troon van de majesteit in de hemel, bedient Hij het heiligdom, de waarachtige tent, die de Heer zelf heeft opgericht, en niet een mens. Iedere hogepriester heeft tot taak gaven en offers op te dragen; daarom moet ook Hij iets hebben om te offeren. Verbleef Hij op aarde, dan was Hij niet eens priester, want daar zijn al priesters die de door de wet voorgeschreven gaven offeren, hoewel hun dienst slechts een afbeelding en een schaduw is van de hemelse werkelijkheid, zoals blijkt uit de godsspraak die Mozes ontving toen hij de tent ging vervaardigen: *Zorg dat u alles maakt volgens het model dat u op de berg is getoond*. In feite echter is de bediening die Jezus gekregen heeft veel verhevener, zoals ook het verbond waarvan Hij de middelaar is beter is, omdat het op betere beloften berust.' (Hebreeën 8:1-6).

<sup>522</sup> Meester van Delft, *Madonna met Kind*, 1490-1510, drieluik, middenpaneel 85 x 68 cm. luiken 85 x 30 cm. Amsterdam, Rijksmuseum: Van Bueren, 1999, cat. 88.

gesloten toestand zien we Maria als onderdeel van de aankondiging in een onthuld tentbaldakijn. Wanneer de luiken worden geopend zien we Maria met het Christuskind in een besloten tuin. Het Christuskind draait zich om naar een verschijning van een onthuld tentbaldakijn met daarin het kruis en de lijdenswerktuigen als voorafspiegeling van het kruisoffer. In zijn *Medici-Madonna* in Frankfurt (afb. 75) plaatste Rogier van der Weyden Maria met het Christuskind in een geopend tentbaldakijn.<sup>523</sup> De hemelse tent wordt door twee engelen onthuld. Het Christuskind, wiens offer onvermijdelijk is, wordt hier als het ware gepresenteerd als zijnde het eucharistisch offer. Ook voorstellingen van de Genadestoel en de kruisiging werden wel in een geopend tentbaldakijn geplaatst. De Meester van Flémalle schilderde een voorstelling van de *Genadestoel* (afb. 76) in een onthuld tentbaldakijn.<sup>524</sup> In de geopende tent wordt het lichaam van Christus door God aan de beschouwer getoond. Zoals op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, is de Gekruisigde op de door de Meester van de Barbaralegende geschilderde *Kruisiging* in Münster (afb. 77) in een onthuld tentbaldakijn geplaatst.<sup>525</sup> Waarschijnlijk vormt het baldakijn op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden en het gordijn voor het schilderij als tentbaldakijn, eveneens een verwijzing naar de hemelse tent van het heiligdom, waardoor Christus als de hogepriester van het nieuwe verbond voor eeuwig is binnengegaan. Wanneer het gordijn werd geopend, werd het eucharistisch offer aan de kartuizers onthuld.

De rode kleur van het baldakijn op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, vormt een verwijzing naar het heiligdom en de doek die de afscheiding vormt tussen het heilige en het allerheiligste. In het boek Exodus wordt namelijk voorgeschreven dat het heiligdom en de doek die de afscheiding vormt tussen het heilige en het allerheiligste onder meer moet worden vervaardigd van karmijnrode en scharlaken wol.<sup>526</sup> De rode

---

<sup>523</sup> Rogier van der Weyden, *Medici-Madonna*, rond 1460, paneel 62 x 46 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut.

<sup>524</sup> Meester van Flémalle, *Genadestoel*, 1433-1435, paneel, 34 x 25 cm. Sint Petersburg, Hermitage.

<sup>525</sup> Meester van de Barbaralegende, *Kruisiging*, paneel 66 x 37 cm. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte.

<sup>526</sup> 'De verblijfplaats moet u maken van tien banen getwijnd linnen en paarse, karmijnrode en scharlaken wol. Daarop moet een vakman kerubs borduren.' (Exodus 26:1). 'Vervaardig ook een voorhangsel van paarse, karmijnrode en scharlaken wol en van getwijnd linnen. Daarop moet een vakman kerubs borduren. (...) Maak het voorhangsel vast met de haken, en plaats dat achter de ark met de verbondsakte. Het voorhangsel vormt de afscheiding tussen het heilige en het allerheiligste.' (Exodus 26:31 en 33).

kleur verwijst bovendien naar het bloed dat is vergoten gedurende het kruisoffer en staat daarmee symbool voor het sacrament van de eucharistie. Sacramentsnissen werden daarom vaak met de kleur rood beschilderd.<sup>527</sup> Op een kopie (afb. 78) naar het door Dirk Bouts geschilderde *Sacramentsretabel*, die wordt toegeschreven aan zijn zoon Albrecht, is Christus voorgesteld tegen een rode doek met plooiën zoals we die zien op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden.<sup>528</sup> De kleur rood staat hier dus duidelijk voor het sacrament van de eucharistie, waarvan de instelling op Sacramentsdag wordt gevierd. Sacramentsnissen werden vaak van een voorstelling van de kruisiging voorzien.<sup>529</sup> Op het door Rogier van der Weyden geschilderde *Sacramentsretabel* in Antwerpen (afb. 79) wordt de eucharistie als belangrijkste sacrament in het schip van de kerk verbeeld, waar de celebrant voor het hoogaltaar het sacrament verheft.<sup>530</sup> Op hetzelfde moment vindt het kruisoffer in de vorm van een monumentale kruisiging plaats in het schip van de kerk. Het brood en de wijn zijn in het ware lichaam en bloed van Christus veranderd. Zoals op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, voltrekt het kruisoffer zich hier opnieuw voor de beschouwer.

Maar wat was de liturgische betekenis van de kleur rood, waarin het baldakijn op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden is uitgevoerd? Tot het concilie van Trente (1545-1563) konden de liturgische gebruiken per regio sterk van elkaar verschillen.<sup>531</sup> Naar aanleiding van het concilie van Trente schreef paus Pius V (1566-1572) in 1570 het *Missale Romanum*, waarin onder meer het gebruik van de liturgische kleuren werd voorgeschreven. Deze kleurencanon vormde een afspiegeling van de liturgische gebruiken van de pauselijke kapel. De basis van het *Missale Romanum* werd al in 1200 gelegd door paus Innocentius III (1198-1216), die in zijn

---

<sup>527</sup> Kroesen, 2004, 105-138: in het Zweedse op Gotland gelegen Gothem is in de veertiende eeuw aan de binnenkant van de rechterdeur van een sacramentskast een voorstelling van een priestercelebrant aangebracht die een rode kazuifel draagt. En in de kerk van het in het Duitse Westfalen gelegen dorpje Stiepel is aan het eind van de vijftiende eeuw boven een sacramentshuis tegen een rode achtergrond een in steen gebeeldhouwde voorstelling van de kruisiging aangebracht.

<sup>528</sup> Albrecht Bouts, *Laatste Avondmaal*, rond 1500, paneel 102 x 72 cm. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten: Périer D'Ieteren, 2005, 44, afb. 21.

<sup>529</sup> Kroesen, 2004, 105-138.

<sup>530</sup> Rogier van der Weyden, *Sacramentsretabel*, 1440-1445, drieluik, middenpaneel 200 x 97 cm. luiken 119 x 63 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten: Schlie, 2002, 83-84.

<sup>531</sup> Braun, 1907, 728-752; Staal, 1993, 24-26; Staal, 2001, 246-248.

tractaat *De sacris altaris mysterio* uitleg gaf over de Roomse gebruiken.<sup>532</sup> In de twaalfde eeuw waren onder invloed van de mystiek aan de verschillende liturgische kleuren symbolische betekenissen toegekend.<sup>533</sup> Bepalend was het karakter van de kleuren en hun uitwerking op de menselijke gemoedstoestand enerzijds en de geestelijke kleur en de religieuze stemming van de verschillende kerkelijke feestdagen anderzijds. De liturgische kleur rood (*rubens*) was de kleur van het vuur van de Heilige Geest en werd gebruikt op de feesten van de Heilige Geest zoals Pinksteren.<sup>534</sup> De kleur verwees naar de vurige tongen die gedurende het Pinksterfeest op de hoofden van de apostelen neerdaalden en daarmee naar de werking van de Heilige Geest. De rode kleur van de roos was ook de kleur van het bloed van het martelaarschap en werd daarom voorgeschreven op de feesten van de apostelen en de martelar(ess)en.<sup>535</sup> Rood was bovendien de kleur van het koningschap van Christus en de kleur van het bloed van het eucharistisch offer en werd gebruikt gedurende de lijdensweek, van palmzondag tot paaszondag, en gedurende de feesten waarop het lijden van Christus werd herdacht zoals Sacramentsdag op de tweede donderdag na Pinksteren en de twee kruisfeesten: het feest van de kruisvinding op 3 mei en het feest van de kruisverheffing op 14 september.<sup>536</sup> De kleur rood, waarin het baldakijn op de *Kruisiging* is uitgevoerd, is de kleur van het bloed van het eucharistisch offer.

Maar welke betekenis werd in de Nederlanden aan de kleur rood toegekend?<sup>537</sup> Hoewel vanaf het concilie van Trente op het feest van Sa-

---

<sup>532</sup> Braun, 1907, 729-736; Staal, 1993, 24-26; Staal, 2001, 246-248.

<sup>533</sup> Braun, 1907, 750.

<sup>534</sup> Braun, 1907, 730 en 744: 'Toen de dag van Pinksteren aanbrak, waren zij allen op één plaats bijeen. Plotseling kwam er uit de hemel een geraas alsof er een hevige wind opstak, en het vulde heel het huis waar zij waren. Er verschenen hun vurige tongen, die zich verspreidden en zich op ieder van hen neerzetten. Zij raakten allen vol van heilige Geest en begonnen te spreken in vreemde talen, zoals de Geest hun ingaf.' (Handelingen 2:1-4).

<sup>535</sup> Braun, 1907, 730 en 745-746; Staal, 2001, 254: 'Ik antwoordde hem: 'Heer, dat weet ú.' Toen zei hij: 'Dat zijn degenen die uit de grote verdrukking komen, die hun kleren hebben wit gewassen in het bloed van het lam.' (Openbaring 7:14).

<sup>536</sup> Braun, 1907, 729, 742 en 744; Staal, 2001, 247: 'Waarom is uw gewaad zo rood, en zijn uw kleren als die van een druivenperser? Ik alleen heb de wijnpers getreden en van de volken was er niemand bij Mij. In mijn woede heb Ik hen vertrappt, in mijn toorn heb Ik hen onder de voet gelopen. Hun bloed is op mijn kleren gespat en heel mijn gewaad heb Ik besmeurd.' (Jesaja 63:2-3).

<sup>537</sup> Gerrit Verhoeven, 'Kerkelijke feestdagen in de late middeleeuwen. Utrechtse en Delftse kalenders', *Holland*, 25 (1993) 156-173.

cramentsdag de liturgische kleur wit werd voorgeschreven, werd in de vijftiende eeuw ook de kleur rood gebruikt.<sup>538</sup> Vooral in Frankrijk werd de liturgische kleur rood op Sacramentsdag voorgeschreven. Maar ook in het bisdom Utrecht werd de kleur rood op het feest van Sacramentsdag gebruikt. Volgens Staal werd zowel in de Maartensdom als in de Oudmunsterkerk, de twee belangrijkste kapittelkerken van het bisdom, op Sacramentsdag de liturgische kleur rood voorgeschreven.<sup>539</sup> In de Oudmunsterkerk werden op het feest van Sacramentsdag rode gewaden van het beste fluweel gedragen.<sup>540</sup> Vaak werd de Maartensdom als moederkerk gevolgd door de andere kerken in het bisdom.<sup>541</sup> Dat ook in het bisdom Utrecht op Sacramentsdag de kleur rood werd gebruikt, geeft aan dat dit gebruik zich over een groter gebied dan alleen Frankrijk moet hebben uitgestrekt. Vermoedelijk werd in de Nederlanden en dus ook in Scheut op het feest van Sacramentsdag de liturgische kleur rood gehanteerd. Waarschijnlijk vormt de rode liturgische doek op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden een specifieke verwijzing naar het feest van Sacramentsdag. De kleur rood verwijst hier naar het bloed dat is vergoten tijdens het kruisoffer en staat daarmee symbool voor het sacrament van de eucharistie, waarvan de instelling op Sacramentsdag wordt gevierd.

Zoals gezegd zijn Maria en de apostel Johannes in de voorstelling niet in het traditionele blauw en rood, maar in witte kleding voorgesteld alsof zij kartuizers zijn. Als gevolg van oude overschilderingen en vervuiling lijkt hun kleding tegenwoordig eerder grijs van kleur.<sup>542</sup> Op een kopie (afb. 59) naar de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden zijn Maria en

---

<sup>538</sup> Braun, 1907, 744.

<sup>539</sup> A.A.J. van Rossum, 'Kerkelijke plechtigheden in de St. Salvatorserk te Utrecht' in: *Archief voor de geschiedenis van het Aartsbisdom Utrecht*, 3 (1876) 109-240; S. Muller Fz., *Het rechtsboek van den Dom van Utrecht door Hugo Wstinc* (Oude Vaderlandsche Rechtsbronnen, Werken der Vereeniging tot uitgave der bronnen van het oude vaderlandsche recht 18) Den Haag 1895, 90-94; Staal, 1993, 26-30 en 30-40; Staal, 2001, 249-251; Casper H. Staal, 'Goud, rood, blauw, groen, wit en zwart. De kleurencanon van de Utrechtse Oudmunsterkerk' in: H.L.M. Defoer e.a., cat. *Schilderen met gouddraad en zijde*, Utrecht (Museum Catharijneconvent) 1987: in het kostersboek uit het archief van de Utrechtse Oudmunsterkerk lezen we op het feest van Sacramentsdag het volgende: 'In die Sacramenti (...) exponetur ornamentum rubeum melius' en in het rechtsboek van de Utrechtse Maartensdom lezen we op het feest van Sacramentsdag het volgende: 'In festo vero Eukaristie rubea habeantur ornamenta propter memoriam passionis'.

<sup>540</sup> Staal, 1993, 26-30; Staal, 2001, 249-251.

<sup>541</sup> Staal, 1993, 40-41.

<sup>542</sup> De Vos, 1999, 291.

Johannes echter duidelijk in witte kleding voorgesteld.<sup>543</sup> Er zijn geen andere voorstellingen van de kruisiging bekend, waarop zij in witte kleding zijn voorgesteld. Wel zijn er verschillende voorstellingen (afb. 30 en 55) van de geboorte bewaard gebleven, waarop Maria in witte kleding is voorgesteld.<sup>544</sup> Op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden wordt hun witte kleding gecombineerd met een rood baldakijn.<sup>545</sup> In het Engelse Exeter droeg de celebrant op het feest van Sacramentsdag een wit kazui-fel, de diaken droeg een rode dalmatiek en de subdiaken een witte tuniek.<sup>546</sup> De liturgische kleur wit verwees hier naar het lichaam en de zuiverheid van Christus, terwijl de liturgische kleur rood hier naar het bloed en de liefde van Christus verwees. Zoals de kleur wit stond voor de goddelijke natuur van Christus, zo symboliseerde de kleur rood de menselijke natuur van Christus. De liturgische kleur wit verwees bovendien naar de zuivering van de menselijke ziel die noodzakelijk was voor een waardige communie.<sup>547</sup> Waarschijnlijk draagt de witte kleding, die op de *Kruisiging* door Maria en Johannes wordt gedragen, een soortgelijke symboliek in zich.<sup>548</sup>

Op grond van het voorafgaande wil ik de hypothese formuleren dat de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden als een sacramentsretabel heeft gefunctioneerd. Waarschijnlijk bevond zich onder het schilderij een nis of een altaar waar het sacrament werd uitgesteld. Maar hoe moeten we ons de hieraan verbonden gebedspraktijk precies voorstellen? In combinatie met een sacramentsnis of een sacramentsaltaar moet de voorstelling allereerst een belangrijke functie hebben vervuld gedurende het feest van Sacramentsdag. Behalve aan het uitstellen van het sacrament in een sacramentsnis refereerde de *Kruisiging* bovendien aan het tonen van het sacrament gedurende de mis. De voorstelling moet dus

---

<sup>543</sup> Juan Fernandéz de Navarrete, kopie naar de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, 1573, doek 360 x 240 cm. Toledo, Museo de Santa Cruz.

<sup>544</sup> Rogier van der Weyden, *Mirafloresaltaar*, rond 1440, elk paneel 71 x 43 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Rogier van der Weyden, *Bladelinaltaar*, 1445-1448, drieluik, middenpaneel 91 x 89 cm. luiken 91 x 40 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie.

<sup>545</sup> Jeffrey F. Hamburger, *St. John the Divine: the deified evangelist in Medieval art and theology*, Berkeley 2002.

<sup>546</sup> Braun, 1907, 744.

<sup>547</sup> Braun, 1907, 750; Staal, 1993, 30-40: 'Wie eet en drinkt zonder het lichaam te onderkennen, eet en drinkt zijn eigen vonnis.' (I Korintiërs 11:29).

<sup>548</sup> Kemperdick, 1999, 38: volgens Kemperdick heeft de kleur van de kleding in de vroegnederlandse schilderkunst en in het werk van Rogier van der Weyden in het bijzonder altijd een betekenis.

evenzeer van betekenis zijn geweest gedurende de mis die dagelijks in de kerk van Scheut werd gevierd. Ook de gebaren van Maria en Johannes verwijzen immers naar het ritueel van de mis. Gedurende de vastentijd werd de *Kruisiging* door het rode wollen gordijn afgeschermd.<sup>549</sup> Buiten deze periode is het goed denkbaar dat het gordijn gedurende de mis door een dienaar werd geopend. Dit zal hoogstwaarschijnlijk het geval zijn geweest gedurende de mis die op Sacramentsdag werd gevierd. De in een tentbaldakijn voorgestelde Gekruisigde werd dan als de hogepriester van het nieuwe verbond aan de kartuizers van Scheut onthuld, waarmee ze visueel werden gestimuleerd in het doen van de geestelijke communie.

Sacramentsretabels vormen een verbeelding van de sacramentsverering. Halverwege de elfde eeuw was binnen het kloosterwezen een bijzondere verering van het sacrament ontstaan.<sup>550</sup> In deze periode werd in de benedictijnenabdij van Cluny de elevatie gedurende de mis ingevoerd, waarbij de hostie voorafgaand aan de consecratie werd getoond.<sup>551</sup> Vanaf de dertiende eeuw vond de elevatie plaats na de consecratie. Het element van tentoonstelling in de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, draagt een duidelijke verwijzing in zich naar de elevatie van het sacrament gedurende de mis. De basis van de sacramentsverering lag in de leer van de *praesentia realis*.<sup>552</sup> Volgens deze metabolische sacramentsopvatting is het lichaam en bloed van Christus in de gedaante van brood en wijn werkelijk in het sacrament aanwezig.<sup>553</sup> De manier waarop het brood en de wijn tijdens de consecratie verandert in het lichaam en bloed van Christus stond centraal in de leer van de transsubstantiatie. Volgens deze leer veranderen het brood en de wijn in het lichaam en bloed van Christus zonder dat het brood en de wijn verdwijnen. Het wezen (*substantia*) van het brood en de wijn verandert in het lichaam en bloed van Christus,

---

<sup>549</sup> Kroesen, 2004, 193-194; A. Degand, 'Liturgie des Chartreux' in: *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, deel 3, Parijs 1913, 1045-1071; B. du Moustier, 'Kartuizers' in: *Liturgisch Woordenboek*, Roermond en Maaseik 1958-1962, 1234-1244.

<sup>550</sup> John Bossy, 'The mass as a social institution, 1200-1700', *Past and Present*, 100 (1983) 29-61; Miri Rubin, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991; Charles Caspers, *De eucharistische vroomheid en het feest van sacramentsdag in de Nederlanden tijdens de late Middeleeuwen*, Leuven 1992 (diss. Utrecht); Schlie, 2002.

<sup>551</sup> Caspers, 1992, 11-25.

<sup>552</sup> Caspers, 1992, 11-25; Lentjes, 2000, 23-24.

<sup>553</sup> 'Ik ben het levende brood, dat uit de hemel is neergedaald. Als men van dát brood eet, zal men leven in eeuwigheid. En het brood dat Ik zal geven, is mijn vlees, voor het leven van de wereld.' (Johannes 6:51).

maar de eigenschappen (*accidentia*) van het brood en de wijn blijven intact.

Volgens vele devotionele teksten uit de late Middeleeuwen stelde God het sacrament van de eucharistie in ter verering van Christus en ter herinnering aan zijn lijden. Deze verering van Christus was toegestaan omdat hij zowel in zijn mensheid als in zijn godheid in het sacrament aanwezig is, de leer van de *praesentia realis*. Aan het lijden van Christus, het kruisoffer in het bijzonder, dankte het sacrament zijn heilzame werking. De gelovige werd door de eucharistie geestelijk gevoed met het lichaam van Christus, waarmee de ziel geestelijk met hem werd verenigd. Binnen de laatmiddeleeuwse sacramentsverering werd daarom vooral de geestelijke communie van belang geacht.<sup>554</sup> Pas vanaf het concilie van Trente werd de sacramentele communie belangrijker gevonden dan de geestelijke communie. Deze geestelijke communie kon in tegenstelling tot de sacramentele communie plaatsvinden zonder het nuttigen van de hostie. Het lichaam van Christus werd beschouwd als een geestelijke spijs voor de ziel en had daarmee een geestelijke uitwerking. Het was voor de communie dan ook niet noodzakelijk om de hostie te nuttigen. De elevatie van het sacrament gedurende de mis werd beschouwd als het meest geschikte moment om geestelijk ter communie te gaan. Het schouwen van het sacrament werd daarmee gekoppeld aan het doen van de geestelijke communie. In tegenstelling tot wat vaak wordt beweerd bestond deze zogenaamde ogencommunie (*manducatio per visum*) dus uit meer dan alleen een visuele beleving van het sacrament. Het waren vooral de cisterciënzers Willem van Saint Thierry (1085-1148) en Bernard van Clairvaux (1090-1153) die schreven over de geestelijke communie en het lichaam van Christus als geestelijke zielenspijs. Onder hun invloed groeide de mystieke ervaring van de zielsvereniging met Christus uit tot een belangrijk element binnen de laatmiddeleeuwse sacramentsverering. In de devotionele teksten uit de zestiende eeuw zien we het genre van de liturgische mystiek ontstaan.<sup>555</sup> De mystiek-spirituele cultuur die deze teksten weerspiegelen, werd gepropageerd door de Keulse kartuizers. In de teksten van de kartuizer Peter Blommeveen (1466-1536), van 1506 tot 1536 prior van het Keulse kartuizerklooster *Sankt Barbara*, neemt de geestelijke communie en daaraan gekoppeld de zielsvereniging met

---

<sup>554</sup> Caspers, 1992, 169-172 en 213-215.

<sup>555</sup> Ineke Cornet, 'The Arnhem Mystical Sermons (1560) and the Carthusians of Cologne', *Carthusian Worlds. Contemporary Approaches to the Carthusians and their Heritage*, Roermond 19-20 juni 2009.



Christus een centrale plaats in. De geestelijke communie diende waardig te gebeuren. In voorbereiding op de geestelijke communie diende de monnik zich te zuiveren van zonden, zich deugden eigen te maken en het lijdensverhaal van Christus te overwegen. De geestelijke uitwerking van het sacrament werd omschreven als de vrucht van de communie, die de innerlijke groei van de monnik stimuleerde en de uiteindelijke zielsvereniging met Christus bewerkstelligde. Op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden werd het lichaam van Christus als het ware als geestelijk voedsel aan de kartaizers van Scheut aangereikt. Het schouwen van deze voorstelling van het ware lichaam van Christus vormde voor de kartaizers een visuele stimulans in het doen van de geestelijke communie.

Om de functionaliteit van voorstellingen, zoals de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, te begrijpen is het volgens Lentes cruciaal om zowel de voorstelling en het voorgestelde als de beschouwer in ogenschouw te nemen.<sup>556</sup> De gebedspraktijk, waarbinnen de voorstelling functioneerde, was hier onlosmakelijk mee verbonden. De voorstelling fungeerde als een medium dat de voorgestelde heilsgeschiedenis aan de beschouwer verkondigde. Met behulp van deze representatie kon de beschouwer een brug slaan tussen de hemel en de aarde, tussen het onzichtbare en het zichtbare, het afwezige en het aanwezige. De werking van het beeld was in de late Middeleeuwen vergelijkbaar met de werking van de eucharistie. De logica van het beeldgebruik werd sterk bepaald door de leer van de transsubstantiatie. Gedurende de mis voltrok het kruisoffer zich als het ware opnieuw, waarmee de kruisdood in het hier en nu werd geactualiseerd. Zoals het brood en de wijn het lichaam en bloed van Christus vertegenwoordigden, vormde ook het beeld een materiële vertegenwoordiging van de voorgestelde heilige. Zoals het sacrament werd vereerd als de plaats waar het lichaam van Christus werkelijk tegenwoordig is, werd ook de voorstelling vereerd als een plaats waar de heilige tegenwoordig is. Lentes is van mening dat figuren zo realistisch werden voorgesteld om de beschouwer het gevoel te geven dat ze in de voorstelling tegenwoordig zijn. Deze overtuiging werd echter niet officieel ondersteund door de leer van de Kerk. Aan de werkelijke tegenwoordigheid van het lichaam van Christus in het sacrament werd natuurlijk een veel hogere waarde toegekend dan aan de werkelijke tegenwoordigheid van zijn lichaam in een voorstelling.

Al in de hoge Middeleeuwen werd de leer van de *praesentia realis* benadrukt door het sacrament in het corpus en een splinter van het ware

---

<sup>556</sup> Lentes, 2000, 22-24.

kruis in het hoofd van een Christusbeeld aan te brengen.<sup>557</sup> Dergelijke Christusbeelden werden vervolgens bevestigd aan het triomfkruis, dat zich centraal op de grens van het schip en koor van de kerk bevond, zodat het duidelijk zichtbaar was voor het publiek. Het sacrament en een splinter van het ware kruis werden bewaard in het monumentale *Gero-kruis* (afb. 80), dat zich oorspronkelijk in het middenschip van de Dom van Keulen bevond.<sup>558</sup> Het triomfkruis symboliseerde de overwinning van Christus op de dood en maakte meestal deel uit van een Calvariegroep zoals die is voorgesteld op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden. Meestal is Maria in een volledig naar binnen gekeerde houding voorgesteld met voor de borst gekruiste armen, terwijl de apostel Johannes zich met geheven armen opricht naar het kruis. Dergelijke Calvariegroepen stimuleerden de beschouwer in de overweging van het kruisoffer. Door de plaatsing van het sacrament in het corpus en de plaatsing van een splinter van het ware kruis in het hoofd werd benadrukt dat het lichaam van Christus en het kruis werkelijk tegenwoordig waren in het triomfkruis. Het corpus toonde de beschouwer dat het ware lichaam van Christus aanwezig is in het sacrament, terwijl de aanwezigheid van het sacrament het corpus veranderde in het ware lichaam van Christus. Dat de leer van de werkelijke tegenwoordigheid van het lichaam van Christus in het sacrament een cruciale rol speelde binnen de sacramentsverering wordt ondersteund door de vele voorstellingen die in de vijftiende eeuw werden gemaakt van de Gregoriusmis.<sup>559</sup> Dergelijke voorstellingen waren gebaseerd op de mis die paus Gregorius de Grote (540-604) volgens de overlevering had gehouden in de *Santa Croce in Gerusalemme* te Rome. Op het moment dat één van zijn dienaren zijn twijfels uitte over de werkelijke tegenwoordigheid van het lichaam en bloed van Christus in het sacrament verscheen de Man van Smarten in levenden lijve op het altaar, terwijl het bloed uit zijn zijwond in de miskelk stroomde. Deze verschijning werd in de vorm van de *Man van Smarten* voorgesteld op een icoon (afb. 81) die in de late Middeleeuwen eindeloos werd gekopieerd.<sup>560</sup>

De sacramentsverering kwam tot uiting in het feest van Sacramentsdag dat op de tweede donderdag na Pinksteren werd gevierd. In de Nederlanden werd dit feest al halverwege de dertiende eeuw ingevoerd.

---

<sup>557</sup> Schlie, 2002; Kroesen, 2004, 193-194 en 214-237.

<sup>558</sup> *Gero-kruis*, 969-976, eikenhout 288 cm. Keulen, Dom.

<sup>559</sup> Westfehling, 1982.

<sup>560</sup> Byzantium, *Man van Smarten*, 1275-1325, mozaïek icoon, 23 x 28 cm. Rome, Santa Croce in Gerusalemme.

In deze regio was Sacramentsdag in de vijftiende eeuw inmiddels uitgegroeid tot één van de belangrijkste feestdagen van het kerkelijk jaar. Uit de grote dichtheid van Sacrament van Mirakel-feesten, die als plaatselijke variant op het feest van Sacramentsdag worden beschouwd, blijkt dat Sacramentsdag vooral in het hertogdom Brabant één van de belangrijkste feestdagen van het kerkelijk jaar moet zijn geweest.<sup>561</sup> Volgens de verordeningen van het generaal kapittel werd het feest van Sacramentsdag in de vijftiende eeuw officieel ingesteld binnen de kartuizerorde.<sup>562</sup> In de verordeningen wordt Sacramentsdag ook wel aangeduid als het feest van de eucharistie.<sup>563</sup> De kartuizers werd opgedragen om vaker de mis te vieren en om vaker ter communie te gaan.<sup>564</sup> Op het feest van Sacramentsdag werd het sacrament onder een baldakijn in processie door de steden gedragen. Zo kende de stad Luik vanaf de veertiende eeuw een sacramentsprocessie die vanuit de Sint-Martinuskerk langs de verschillende kerken van de stad trok.<sup>565</sup> Na de mis werd de processie onder begeleiding van de plaatselijke geestelijkheid in gang gezet. Voorafgegaan door twee kruisdragers, kanunniken, acht toortsdragers en zes of acht kape-laans met de belangrijke plaatselijke relikwieën, volgde het sacrament, dat door de deken in een monstrans werd gedragen onder begeleiding van twee helpers met een baldakijn en twee scholieren met schellende bellen. Tijdens de sacramentsprocessie werden verschillende hymnen en antifonen gezongen. Onder het op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden

---

<sup>561</sup> Caspers, 1992, 231.

<sup>562</sup> Hogg, 1982-2001, deel 1: 20.10-16: ‘Cum dominus noster summus pontifex ordinaverit & districte perceperit in uirtute sancte obediencie sollempniter celebrari ab omnibus festum Corporis Christi, nos obediencie & sancti precepti reuerentiam ordinamus & eodem modo quo in decretali precipimus, ut // festum predictum fiat in Ordine nostro & tam in officijs quam in missis & alijs, scilicet cum candelis, sollempniter celebretur; scilicet feria v post octauam Pentecostes. & fiant octava de predicto festo eo ritu & ea sollempnitate quibus octauam Assumptionis Beate Marie celebrantur.’

<sup>563</sup> Hogg, 1982-2001, deel 1: 26.8-12: ‘Dominica infra octauas Eucharistie dicitur titulus prime lectionis, “Ex dictis sanctorum.” // Ordinamus quod cum festum xij lectionum uenerit in uigilia Ascensionis et Eucharistie, fiat abstinencia feria vj sequenti & in dictis uigilijs a lactinijs abstinence. 27.13-19: Hoc anno in uigilia Eucharistie fiat abstinencia & in die fiat ieiunium sine lactinijs, & dicentur in die illa due misse: una de festo, & alia sicut fit in uigilia Ascensionis quando festo apostolorum Philippi & Jacobi in ea occurrit. Item: quando festum Martirum Johannis & Pauli dominica infra octauas Eucharistie occurrit, transfertur in diem sequenti, & tres lectiones illius diei leguntur in refectorio die dominica; et commemoratio Sancti Pauli que in octauis Eucharistie occurrit transfertur ad vj feriam post octauas Eucharistie.’

<sup>564</sup> Thompson, 1930.

<sup>565</sup> Caspers, 1992, 71-72.

voorgestelde rode baldakijn wordt het sacrament vertegenwoordigd door het lichaam van de Gekruisigde. Het is het hier voorgestelde kruisoffer, waarop de heilzame werking van het sacrament is gebaseerd.

Wat de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden zo bijzonder maakt is de aanwezigheid van een stenen muur met een rood baldakijn, waaronder de Gekruisigde is voorgesteld. Geen uitgestrekt landschap zoals we dat zien op de door Rogier van der Weyden geschilderde *Kruisiging* in Wenen (afb. 52).<sup>566</sup> Zowel het kleurgebruik als de detaillering zijn hier tot het uiterste gereduceerd om de aandacht niet af te leiden en de kartuizers van Scheut te stimuleren in het doen van de geestelijke communie. Als gevolg van dit terughoudende kleurgebruik wordt de aandacht zeer sterk gevestigd op het bloedrode baldakijn, waaronder het eucharistisch lichaam als een object van devotie aan de kartuizers wordt getoond. In tegenstelling tot koele kleuren hebben warme kleuren zoals rood bovendien het vermogen om iets naar voren te halen. De *Kruisiging* heeft dan ook een overweldigend effect op de beschouwer. De traditionele compositie, de lineaire plooi en de monochrome kleur van de kleding van Maria en Johannes wekken bijna de suggestie dat de beschouwer zich bevindt voor een in steen uitgevoerde Calvariagroep.<sup>567</sup> Als in een demi-grisaille verschijnen het gezicht en de handen van Maria en Johannes en het lichaam van de Gekruisigde daarentegen in vlees en bloed, waarmee de transsubstantiatie zich als het ware voltrekt voor de ogen van de kartuizers van Scheut. Deze liturgische inbedding van de *Kruisiging* transformeert het hier voorgestelde kruisoffer tot een in het hier en nu geactualiseerde gebeurtenis. De aanwezigheid van de stenen muur suggereert dat de Calvariagroep werkelijk aanwezig is in de kerk van Scheut. De hier voorgestelde muur vormt een voortzetting van de kerkmuur zoals ook het rode baldakijn een voortzetting vormt van het rode gordijn dat zich voor het schilderij bevindt. De witte kleding van Maria en Johannes weerspiegelt de witte habijten van de kartuizers. Op deze manier wordt

---

<sup>566</sup> Rogier van der Weyden, *Kruisiging*, rond 1445, drieluik, middenpaneel 96 x 69 cm. luiken 96 x 27 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum.

<sup>567</sup> Snyder, 1985, 135; Kemperdick, 1999, 121; Schlie, 2002, 328: naar aanleiding van de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden schreef Snyder dat het in de vijftiende eeuw gebruikelijk was om een Calvariagroep voor een rode doek in de kerk te plaatsen. Deze monumentale beeldengroepen werden tegen de muur of boven een altaar geplaatst als object van devotie. Snyder gaat hier echter ten onrechte voorbij aan de liturgische functie van dergelijke groepen. Kemperdick vergeleek de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden met de monumentale stenen Calvariagroepen die zich ook nu nog in of aan de buitenkant van de kerk bevinden.

de grens tussen de ruimte van het beeld en de ruimte van de beschouwer opgeheven, waarmee bij de kartuizers van Scheut het gevoel wordt opgeroepen dat ze zelf als toeschouwer lijfelijk getuige zijn van het in het hier en nu geactualiseerde kruisoffer. De monumentaliteit van de levensgrote figuren en de schaduwwerking versterken deze suggestie van de werkelijke tegenwoordigheid van het lichaam van Christus in de kerk van Scheut. Door de schaduwen van haar lichaam, die links op de geschilderde kerkmuur vallen, lijkt Maria deel uit te maken van de ruimte van de kartuizers. De Gekruisigde lijkt zich in de ruimte van de kartuizers van Scheut te bevinden, waardoor de monniken het gevoel krijgen dat ze het ware lichaam van Christus kunnen aanraken. De Calvariegroep dringt de ruimte van de kartuizers als het ware binnen, waarmee ze in de ruimte van het beeld worden opgenomen en tot een zielsvereniging met de Gekruisigde worden gestimuleerd.

Uit de studie van Schlie blijkt dat de realistische weergave van figuren en de opheffing van de grens tussen de ruimte van het beeld en de ruimte van de beschouwer, zoals we die zien in de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, diende om de werkelijke tegenwoordigheid van het lichaam van Christus in het sacrament in beeld te brengen.<sup>568</sup> Met name in voorstellingen die een functie vervulden binnen de liturgie signaleerde Schlie een steeds sterkere opheffing en zelfs ontkenning van de grens tussen de ruimte van het beeld en de ruimte van de beschouwer. In dergelijke voorstellingen versmolten de illusionistische ruimte achter het beeldvlak en de fysieke ruimte voor het beeldvlak tot een sacrale ruimte die door de beschouwer als een visuele eenheid werd ervaren. In deze sacrale ruimte kon het ware lichaam van Christus door de beschouwer worden waargenomen. Deze onderlinge afhankelijkheid tussen het sacrament en de voorstelling ondersteunt mijn hypothese dat het sacrament in de nabijheid van de *Kruisiging* aanwezig moet zijn geweest. Zowel de Gekruisigde als het sacrament bevonden zich dan in een rode tent die fungeerde als een soort sacramentshuis. Dit heiligdom bediende zowel een liturgische als een devotiegebedspraktijk. De liturgie en de devotie waren in de late Middeleeuwen dan ook onlosmakelijk met elkaar verbonden.

---

<sup>568</sup> Schlie, 2002, 258-262 en 279-280.

### 4.3 Calvariediptiek in Philadelphia

Opmerkelijk is de stilistische en iconografische overeenkomst tussen de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden en het eveneens door de meester geschilderde *Calvariediptiek* in Philadelphia (afb. 54).<sup>569</sup> Op het rechterpaneel van het tweeluik wordt de volledige hoogte van het beeldvlak in beslag genomen door een T-vormig kruis met een schandbord dat op een met mos begroeide rots voor een stenen muur is geplaatst, waarover een rode liturgische doek hangt. De plooiën, waarlangs de liturgische doek werd opgevouwen, zijn nog duidelijk zichtbaar. Achter de muur strekt zich een verduisterde hemel uit zoals die er volgens het evangelie gedurende de kruisdood moet hebben uitgezien.<sup>570</sup> Met zijn hoofd steunend op zijn rechterschouder, hangt Christus aan het kruis. Zijn naakte lichaam is bedekt met een witte lendendoek, waarvan de uiteinden opwaaien in de wind zoals we dat eveneens zien op de door Rogier van der Weyden geschilderde *Kruisiging* in Wenen (afb. 52).<sup>571</sup> Bloed stroomt uit de wonden aan zijn met doornen gekroonde hoofd, uit de wond aan zijn met een speer doorgestoken zij en uit de wonden aan zijn met spijkers doorboorde handen en voeten. Aan de voet van het kruis liggen een schedel en een bot die naar de naam Golgotha of Schedelplaats verwijzen. De met mos begroeide rots, de stenen muur en de verduisterde hemel lopen door op het linkerpaneel. De twee panelen zijn daarnaast met elkaar verbonden door een stukje van de mantel van Maria die nog net zichtbaar is op het rechterpaneel. Op het linkerpaneel zijn Maria en de apostel Johannes op de met mos begroeide rots voor de stenen muur geplaatst, waarover een soortgelijke rode liturgische doek hangt. De plooiën, waarlangs de liturgische doek werd opgevouwen, zijn ook hier

---

<sup>569</sup> Rogier van der Weyden, *Calvariediptiek*, rond 1463-1464, tweeluik, elk paneel 178 x 90 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection: Max J. Friedländer, 'The Pictures of Rogier van der Weyden in America', *Art in America*, 9 (1921); Friedländer, 1924, deel 2; David Rosen, 'Preservation vs. Restoration', *Magazine of Art*, 34 (1941) 458-471; Panofsky, 1953; Jolly, 1981; Van Asperen de Boer, 1992; Mark Tucker, 'Rogier van der Weyden's Philadelphia 'Crucifixion'', *The Burlington Magazine*, 139 (1997) 676-683; De Vos, 1999, 335-338; Mark Tucker, 'New findings on the original function of Rogier van der Weyden's Philadelphia Crucifixion', *HNA*, 8 november 2006; Campbell, 2009, 56-58.

<sup>570</sup> 'Vanaf het zesde uur viel er duisternis over het hele land, tot aan het negende uur. (...) Op dat ogenblik scheurde het voorhangsel in de tempel van boven tot beneden in tweeën. De aarde beefde, de rotsen spleten uit elkaar,' (Matheus 27:45 en 51).

<sup>571</sup> Rogier van der Weyden, *Kruisiging*, rond 1445, drieluik, middenpaneel 96 x 69 cm. luiken 96 x 27 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum.

nog duidelijk zichtbaar. Volgens de traditie zijn Maria en Johannes gekleed in de kleuren blauw en rood die hier in twee lichte pasteltinten zijn uitgevoerd.<sup>572</sup> Maria draagt een lichtblauwe mantel en heeft om haar lichaam een kleed in dezelfde kleur geslagen. Ze draagt een witte hoofdoek. Als uitdrukking van de innerlijke religieuze ervaring, neemt ze een volledig naar binnen gekeerde houding aan. In gebed verzonken valt ze met gevouwen handen in de armen van Johannes, die bedroefd voor zich uitstaart. Tranen lopen over hun gezichten. Johannes draagt een lichtrode mantel en heeft om zijn lichaam een kleed in dezelfde kleur geslagen.

De stilistische en iconografische overeenkomst tussen de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden en zijn *Calvariediptiek* in Philadelphia doet vermoeden dat ook dit tweeluik in een monastieke omgeving of misschien zelfs in een kartuizeromgeving heeft gefunctioneerd. Deze sterke gelijkenis werd door Jolly voor het eerst gesignaleerd en onderzocht.<sup>573</sup> De auteur stelt dat Rogier van der Weyden het *Calvariediptiek* kort na zijn pelgrimstocht naar Rome, in 1450, aan het kartuizerklooster van Herne zou hebben geschonken. Deze veronderstelling baseert de auteur op de stilistische overeenkomst tussen het tweeluik en de door Fra Angelico geschilderde fresco's in het dormitorium van het Florentijnse dominicanenklooster San Marco, dat Rogier van der Weyden gedurende zijn reis door Italië zou hebben bezocht. Op deze gelijkenis komen we later terug. We kunnen echter niet op basis van schriftelijke bronnen bewijzen dat het *Calvariediptiek* inderdaad deel uitmaakte van de schenkingen die Rogier van der Weyden deed aan het kartuizerklooster van Herne, waar zijn zoon Cornelis in 1449 was ingetreden. Dat het tweeluik misschien zelfs in een kartuizeromgeving heeft gefunctioneerd is dan ook alleen gebaseerd op de opmerkelijke stilistische en iconografische overeenkomst tussen de *Kruisiging* en het *Calvariediptiek*.

Op basis van het terughoudende kleurgebruik, zoals we dat in de meest extreme vorm aantreffen in grisailles, beschouwde Friedländer het *Calvariediptiek* in Philadelphia als de buitenkant van een drieluik.<sup>574</sup> Deze theorie werd recent verder uitgewerkt door Tucker die van mening is dat het tweeluik oorspronkelijk functioneerde als de buitenkant van een gesneden passieretabel.<sup>575</sup> Deze veronderstelling baseert Tucker onder meer op nieuw technisch onderzoek van de panelen. De dikte van de panelen

---

<sup>572</sup> Hamburger, 2002.

<sup>573</sup> Jolly, 1981, 113-126.

<sup>574</sup> Friedländer, 1921 en 1924.

<sup>575</sup> Tucker, 2006.

komt overeen met de dikte van de luiken van een gesneden retabel zoals die in de vijftiende eeuw in handboeken van schilders werd voorgeschreven. Bovendien bevindt zich langs de onderkant van de panelen een lijn van gaten, waarin houten pennen hebben gezeten. Deze deuvels werden gebruikt om de planken aan de luiken te bevestigen, waarop zich de gesneden beelden van het retabel bevonden.

In 1941 werd het *Calvariediptiek* gerestaureerd met als gevolg dat de uiterlijke verschijningsvorm van het tweeluik een drastische verandering onderging.<sup>576</sup> Tijdens de restauratie kreeg het verfoppervlak een verkeerde schoonmaakbehandeling en werd de donkerblauwe tot zwarte lucht boven de muren ten onrechte vervangen door een goudkleurige achtergrond. Dat deze achtergrond oorspronkelijk donkerblauw tot zwart van kleur moet zijn geweest werd in 1990 ontdekt tijdens technisch onderzoek naar de verflagen van het *Calvariediptiek*.<sup>577</sup> Op basis van twee glasnegatieven uit 1906 werd het tweeluik in de jaren negentig voor zover mogelijk in zijn oorspronkelijke staat teruggebracht.<sup>578</sup> Zonder de goudkleurige achtergrond te verwijderen, werd een donkerblauwe tot zwarte lucht over de achtergrond heen geschilderd. Gedurende de restauratie werd opgemerkt dat de voorgrond van het *Calvariediptiek* voor de restauratie van 1941 een sterke gelijkenis vertoonde met de voorgrond van de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden. Opvallend is ook de sterke overeenkomst tussen de ondertekening van het tweeluik en de ondertekening van de *Kruisiging*, die door Van Asperen de Boer werd opgemerkt gedurende IRR onderzoek van de panelen.<sup>579</sup>

Zoals op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, wordt het lichaam van de Gekruisigde op zijn *Calvariediptiek* in Philadelphia als een object van devotie tegen een rode liturgische doek aan de beschouwer getoond. Het lichaam wordt als het ware uitgestald zoals het sacrament in een sacramentsnis. Dit element van tentoonstelling vormt ook hier een weerspiegeling van de sacramentsverering.<sup>580</sup> De plooien in de liturgische doek refereren aan het uitvouwen van de doek en het uitstallen van het sacrament. Zowel het kleurgebruik als de detaillering zijn tot het uiterste gereduceerd om de aandacht van de beschouwer niet af te leiden. Als gevolg van dit terughoudende kleurgebruik wordt de aandacht geves-

---

<sup>576</sup> Rosen, 1941, 458-471.

<sup>577</sup> Tucker, 1997, 678-680.

<sup>578</sup> Tucker, 1997, 682.

<sup>579</sup> Van Asperen de Boer, 1992.

<sup>580</sup> Smeyers, 2003.



tigd op de bloedrode liturgische doek, waarvoor het lichaam van Christus aan de beschouwer wordt getoond. De gestileerde, harde, gesneden vormen op het tweeluik wekken bij de beschouwer de indruk dat hij zich voor een gebeeldhouwde Calvariegroep bevindt. Zoals de *Kruisiging*, moet ook dit tweeluik als een devotievoorstelling hebben gefunctioneerd en moet het een visueel hulpmiddel hebben gevormd bij de overweging van het kruisoffer. De lichtwerking op het tweeluik versterkt de suggestie van de werkelijke tegenwoordigheid van Christus. De schaduw van de rode liturgische doek valt rechts op de stenen muur, waarmee de beschouwer het gevoel krijgt dat de doek en het lichaam van de Gekruisigde werkelijk aanwezig zijn. Op deze manier wordt de op het tweeluik voorgestelde kruisdood getransformeerd tot een in het hier en nu geactualiseerde gebeurtenis. Op het tweeluik wordt het lichaam van Christus als het ware als zielenspijs aan de beschouwer aangereikt. Als vrucht van deze geestelijke communie wordt de ziel van de beschouwer met Christus verenigd.

Waarschijnlijk vormen de op het tweeluik voorgestelde rode liturgische doek en het element van tentoonstelling ook hier een specifieke verwijzing naar het feest van Sacramentsdag. De bloedrode kleur verwijst naar het kruisoffer van Christus en daarmee naar de eucharistie, waarvan de instelling op Sacramentsdag wordt gevierd. Op het tweeluik wordt het sacrament vertegenwoordigd door het lichaam van de Gekruisigde. Er bestaat echter ook een belangrijk verschil tussen de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden en zijn *Calvariediptiek* in Philadelphia. In de *Kruisiging* ligt de nadruk volledig op het kruisoffer, maar in het *Calvariediptiek* ligt de nadruk zowel op het lijden (*passio*) van Christus als het medelijden (*compassio*) van Maria en in reactie daarop op de navolging (*imitatio*) van de beschouwer. Maria toont de beschouwer op welke manier hij op het kruisoffer dient te reageren, waarmee de beschouwer in feite een spiegel wordt voorgehouden. Het *Calvariediptiek* stimuleerde de beschouwer dus niet alleen in zijn vereenzelviging met de lijdende Christus, maar ook in zijn vereenzelviging met de meelijdende Maria, die als tegenpool van de lijdende Christusfiguur op een zelfstandig paneel voor een rode liturgische doek is voorgesteld. Om uitdrukking te geven aan de theologische betekenis van het medelijden van Maria is ze op een heuvel op gelijke hoogte als het lichaam van de Gekruisigde voorgesteld. Tegen de rode liturgische doek maken haar emoties een overweldigende indruk op de beschouwer, waarmee de empathie op een zeer directe manier wordt opgewekt. De diepe inleving en het meevoelen van Maria wordt

hier dus verheven tot een gebeurtenis die vrijwel gelijkwaardig is aan het kruisoffer. Het is het hier voorgestelde lijden van Christus en het medelijden van Maria waarop de verlossing van de mens is gebaseerd.<sup>581</sup>

Rogier van der Weyden verwerkte de nadruk op zowel het lijden van Christus als het medelijden van Maria al in zijn *Kruisafneming* in Madrid (afb. 53), die hij schilderde voor het hoogaltaar van de kapel van het Leuvense gilde van de kruisboogschutters.<sup>582</sup> In deze kapel, Onze-Lieve-Vrouw van Ginderbuiten genaamd, bestond een bijzondere verering voor de smarten van Maria.<sup>583</sup> Op het schilderij zijn de personages duidelijk verwikkeld in twee afzonderlijke handelingen, waarvan Christus en Maria de hoofdrolspelers zijn. Rechts wordt het lichaam van Christus door Nicodemus en Jozef van Arimathea van het kruis afgenomen en door Maria Magdalena beweend. Links valt zijn moeder bezweken onder haar verdriet in de armen van de apostel Johannes en Maria. De frontale houding van het lichaam van Christus wordt herhaald in de frontale houding van het lichaam van Maria. Zowel het lichaam van Christus als het lichaam van Maria worden hier dus als een object van devotie aan de beschouwer getoond, waarmee de beschouwer zich zowel met de lijdende Christus als met de meelijdende Maria vereenzelvigd. Aan de buitenkant van het op de *Kruisafneming* gebaseerde *Edelbeeraltaar* in de Sint-Pieterskerk te Leuven (afb. 82) bevindt zich een voorstelling van de Genadestoel in combinatie met een voorstelling van Maria in de armen van de apostel Johannes.<sup>584</sup> Zoals het lichaam van Christus door God wordt getoond, wordt Maria hier door Johannes getoond. De meelijdende Mariafiguur op het rechterluik is hier uitgegroeid tot een zelfstandig beeldtype dat, zoals de Genadestoel op het linkerluik, als een stenen beeld op een voetstuk is weergegeven. De lelie en het zwaard in de handen van de engelen aan de voet van de sokkel met de Genadestoel, tonen de be-

---

<sup>581</sup> Kroesen, 2004, 109-111: in het Zweedse op Gotland gelegen Lärbo is aan het eind van de dertiende eeuw op de muur boven een sacramentsnis een voorstelling van de kruisiging aangebracht die wordt gecombineerd met een voorstelling van Maria wier hart met een zwaard wordt doorboord. Hier ligt de nadruk dus eveneens op zowel het lijden van Christus als het medelijden van Maria.

<sup>582</sup> Rogier van der Weyden, *Kruisafneming*, rond 1435, paneel 220 x 262 cm. Madrid, Museo del Prado: Otto G. von Simson, 'Compassio and Co-Redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross', *The Art Bulletin*, 35 (1953) 9-16; Schlie, 2002, 324-328.

<sup>583</sup> Ridderbos, 1995, 31-36.

<sup>584</sup> Anoniem, *Edelbeeraltaar*, 1443, drieluik, middenpaneel 100 x 105 cm. luiken 105 x 53 cm. Leuven, Sint-Pieterskerk.

schouwer dat hij hier de verlosser en de medeverlosser (*co-redemptrix*) van de mens voor ogen ziet. De combinatie van de lijdende Christus en de meelijdende Maria komt vermoedelijk al voor in het werk van de leermeester van Rogier van der Weyden. De door de Meester van Flémalle geschilderde *Genadestoel* (afb. 69 en 83-84) in Frankfurt bevond zich oorspronkelijk waarschijnlijk aan de buitenkant van een vierluik naast een voorstelling van een *Mater Dolorosa*.<sup>585</sup> Ook hier wordt de gelijkaardige rol van Christus en Maria als verlosser en medeverlosser van de mens dus duidelijk in beeld gebracht. De beschouwer dient zowel het lijden van Christus als het medelijden van Maria te overwegen.

In de veertiende en vijftiende eeuw was de meditatie over het medelijden van Maria zo populair geworden dat een speciaal feest werd ingesteld dat was gewijd aan de smarten van Maria.<sup>586</sup> Ook de toenemende productie van voorstellingen van de Pietà en van Maria omringd door haar zeven smarten, moet in het licht van deze ontwikkeling worden gezien. Op het *Calvariediptiek* in Philadelphia laat Maria als voorbeeldfiguur zien hoe de beschouwer dient te reageren op het lijden van Christus. In navolging van Von Simson schreef De Vos deze thematiek rond het lijden van Christus, het aanvaarden ervan door Maria en de vereenzelviging ermee door de beschouwer, toe aan de spiritualiteit van de kartuizers.<sup>587</sup> Op het *Calvariediptiek* en de *Kruisafneming* in Madrid (afb. 53) treedt Maria op als medeverlosser van de mens, een rol die ze in het bijzonder krijgt toebedeeld in het werk van kartuizers zoals Ludolf van Saksen († 1377) en Dionysius van Rijckel (1403-1471). Dionysius van Rijckel noemt Maria de *Salvatrix Mundi*.<sup>588</sup> En in zijn *Vita Christi* schrijft Ludolf van Saksen dat ons hart gewond raakt door medelijden met en liefde voor Christus zoals Maria ons dat heeft voorgedaan. In de volgende passage uit de *Vita*

---

<sup>585</sup> Meester van Flémalle, (a) *Madonna met Kind*, (b) *Heilige Veronica* en (c) *Genadestoel*, 1410-1415, paneel (a) 160 x 68 cm. (b) 152 x 61 cm. (c) 149 x 61 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut: Peter Klein, 'Dendrochronological Studies on Oak Panels of Rogier van der Weyden and Robert Campin' in: P.A. England en L. van Zelst (red.), *Application of Science in Examination of Works of Art*, Boston 1985, 22-28, aldaar 22-23; Ridderbos, 1995, 15-21; Châtelet, 1996, cat. 4; Schlie, 2002, 190-191: waarschijnlijk bevonden zich aan de binnenkant van het vierluik als dragers van Christus van links naar rechts de *Heilige Veronica*, een voorstelling van *Johannes de Doper*, de *Madonna met Kind* en een voorstelling van de *Heilige Christoffel*. Aan de buitenkant van het vierluik bevonden zich waarschijnlijk links een voorstelling van een *Mater Dolorosa* en rechts de *Genadestoel*.

<sup>586</sup> Von Simson, 1953, 13.

<sup>587</sup> De Vos, 1999, 139-144.

<sup>588</sup> Dionysius van Rijckel, *De Dignitate et Laudibus B. V. Mariae* in: *Opera Omnia*, deel 36, Doornik 1908; Von Simson, 1953, 14.

*Christi* van Ludolf van Saksen wordt deze verlossende rol van Maria beschreven:

Te sexte tijt sulstu dencken rouwelic ende droeflijc, hoe onse Heer Ihesus lasterlic gheleit was totten berghe van Calvarien, daert seer stanc ende onreyn was, daer du sien moghste die werkers der quaetheit over al quaet doende. Ende du sulste di mit alle dijnre ghedachten bewisen teghenwoerdich hier te wesen, ende sich alle dijnge die teghens onsen Heer geschieden, sonderlinghe sich elc aernstelic aen, ende wat daer gheseit ende ghedaen was van onsen Heer. Sich dan mitten oghen dijns herten, dat sommighe onsen Heer gheven te drincken wijn mit mirren ende mit gallen ghemenghet, sulc die bereiden dat men daer toe behovede, sulc ontleden onsen Heer weder, want hi wart nu weder ontcleet tot sijre meerre confusen ende op dat hi inden wijnde ende inder couden naect hanghen sou.

Ende al dese saken worden gheseit ende ghedaen daer die droevighe moeder bi was, wes medeliden hoers Soens liden seer meerrede, want si mit horen Soen in rouwe des herten aen den cruce hanc, ende liever hadde mit hem ghestorven dan langher gheleeft, waer of die leerar Sinte Bernaert dus seit: „O, guede Ihesu, zeer doghestu van buten in dinen lichaem, mar veel meer van binnen in dijnre herten van compassien dijnre moeder, die alle pijn mit die deelde”. Over al mach men pine ende torment bevoelen, mar men macht niet te vollen uitspreken. Maria stont onder den cruce als die apostelen vloeghen ende sach mit goeder-tieren oghen die wonden hoers kints. Si sach niet den doot hoers kints, mar salicheit der werelt. Si en keerde hoer oghen niet van horen kinde, want si wart ghepijnt als hi, ende si badt voer hem den Vader mit alre herten, ende des ghelijcs bat die Soen den Vader voer hoer.<sup>589</sup>

Volgens Jolly vormde de verbeelding van Christus en Maria als verlosser en medeverlosser van de mens daarnaast een verwijzing naar de professie van de kartuizers die met hun intrede in een kartuizerklooster een derde offer brachten.<sup>590</sup> Tijdens het professieritueel werd dit offer nagespeeld.

---

<sup>589</sup> Geciteerd naar De Bruin, 1980, 176 en 178.

<sup>590</sup> Jolly, 1981.

De novice lag uitgestrekt op de grond en kwam vervolgens overeind met zijn kap over zijn hoofd getrokken. Gedurende de daarop volgende drie dagen hield hij zijn kap over zijn hoofd getrokken en onderhield hij het stilzwijgen, waarmee de graflegging symbolisch werd nagespeeld.

Zoals Rogier van der Weyden de *Kruisiging* schilderde voor Scheut, schilderde de dominicaan Fra Angelico (c. 1400-1455) een reeks fresco's voor het Florentijnse dominicanenklooster San Marco. Laten we de sobere stijl van de *Kruisiging* en het *Calvariediptiek* in Philadelphia daarom eens vergelijken met de fresco's die Fra Angelico schilderde voor het dormitorium van het dominicanenklooster. Op basis van stilistische overeenkomsten bracht Jolly de *Kruisiging* en het *Calvariediptiek* in 1981 voor het eerst met deze fresco's in verband.<sup>591</sup> Jolly stelde dat de fresco's van Fra Angelico een belangrijke inspiratiebron zijn geweest voor de *Kruisiging* en het *Calvariediptiek*.<sup>592</sup> Op de muur in cel 7 van het dormitorium is een voorstelling van de *Bespotting van Christus* (afb. 85) geschilderd. De geblinddoekte, in een witte mantel gehulde Christus, zit op een rode troon. Achter Christus bevindt zich een groen vlak voor een stenen muur, waarboven zich een verduisterde hemel uitstrekt. De pasteltinten die in de rest van de voorstelling zijn gebruikt, zorgen ervoor dat de beschouwer als vanzelf naar de centrale Christusfiguur wordt geleid die op de rode troon tegen het groene vlak is voorgesteld. Inderdaad treffen we de stenen muur, waarboven zich een verduisterde hemel uitstrekt, eveneens aan op het *Calvariediptiek*. Een belangrijk verschil is echter dat Christus hier is voorgesteld tegen een groen vlak in plaats van een rode liturgische doek. Op de muur in cel 11 van het dormitorium is een voorstelling van een *Tronende Madonna* (afb. 86) geschilderd. Maria zit op een rode troon die uitloopt in een baldakijn zoals we dat eveneens op de *Kruisiging* aantreffen. De beschouwer wordt als vanzelf geleid naar de tronende Madonna die tegen het rode baldakijn is voorgesteld. Op de muur in cel 43 van het dormitorium is een voorstelling van de *Kruisiging* (afb. 87) aangebracht. Links van het kruis valt Maria in de armen van de apostel Johannes zoals we dat eveneens zien op het *Calvariediptiek*.

---

<sup>591</sup> Jolly, 1981.

<sup>592</sup> Het gaat hier in het bijzonder om de volgende drie fresco's: Fra Angelico, *Bespotting*, 1443-1445, fresco in cel 7 van het dominicanenklooster San Marco, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna; Fra Angelico, *Madonna met Kind*, 1443-1445, fresco in cel 11 van het dominicanenklooster San Marco, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna; Fra Angelico, *Kruisiging*, 1443-1445, fresco in cel 43 van het dominicanenklooster San Marco, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna.

De fresco's van het dormitorium getuigen van een sterke terughoudendheid in het gebruik van kleuren en details. Deze terughoudendheid staat in contrast met het uitbundige gebruik van kleuren en details in de eveneens door Fra Angelico geschilderde *Kruisafneming* (afb. 88) in de Florentijnse Santa Trinita.<sup>593</sup> In zijn fresco's heeft Fra Angelico zijn kleurrijke en decoratieve stijl dus duidelijk aangepast aan de contemplatieve sfeer in het dormitorium, die eveneens in de eenvoud van de kloostergebouwen tot uiting kwam. Zoals de fresco's van Fra Angelico de meditatie van de Florentijnse dominicanen stimuleerden, vervulde de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden een liturgische en devotionele functie binnen de strenge gebedspraktijk van de kartuizers van Scheut. De *Kruisiging* laat zelfs voor het werk van Rogier van der Weyden een bijzonder sobere stijl zien. Volgens De Vos bereikt deze abstraherende tendens in het werk van Rogier van der Weyden een eindpunt in de uiterste soberheid van het *Calvariediptiek* in Philadelphia.<sup>594</sup> De aandacht, waarmee Rogier van der Weyden het omringende landschap schilderde in zijn *Kruisiging* in Wenen (afb. 52) en de gedetailleerde manier, waarop hij de drie koningen schilderde in het *Columba-altaar* in München (afb. 89), staan in contrast met het terughoudende gebruik van kleuren en details in zijn *Kruisiging* en zijn *Calvariediptiek*.<sup>595</sup> Rogier van der Weyden bereikte in zijn *Kruisiging* een uiterste vorm van soberheid, die volledig in overeenstemming was met de spiritualiteit van de kartuizers van Scheut. Zoals Hugo van der Goes, Jacopo Pontormo en Fra Angelico, paste ook Rogier van der Weyden zijn stijl in de *Kruisiging* duidelijk aan de contemplatieve sfeer van een klooster aan. Er lijkt in de late Middeleeuwen dus een specifieke monastieke stijl te hebben bestaan, waarbij sprake lijkt te zijn van een gemeenschappelijkheid bij diverse kloosterorden die soberheid voorstonden, namelijk de observantie. In de volgende paragraaf gaan we dit vraagstuk nader analyseren aan de hand van het uitbundige *Kruisretabel* en *Thomasretabel* van de Meester van het Bartholomeusaltaar.

---

<sup>593</sup> Fra Angelico, *Kruisafneming*, 1435-1440, paneel, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna.

<sup>594</sup> De Vos, 1999, 124.

<sup>595</sup> Rogier van der Weyden, *Kruisiging*, rond 1445, drieluik, middenpaneel 96 x 69 cm. luiken 96 x 27 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum. Rogier van der Weyden, *Columba-altaar*, rond 1455, drieluik, middenpaneel 138 x 153 cm. luiken 138 x 70 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek: Markham-Schulz, 1971.

#### 4.4 De Keulse familie Rinck

Het door de Meester van het Bartholomeusaltaar (werkzaam 1470-1510) geschilderde *Kruisretabel* en *Thomasretabel* staan in dit hoofdstuk centraal omdat de uitbundige stijl van deze twee drieluiken in contrast staat met de sobere stijl van de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden. Een schilderij is in een sobere stijl uitgevoerd wanneer er, zoals op de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, terughoudend gebruik is gemaakt van kleuren en details en wanneer alleen die personages zijn voorgesteld die essentieel zijn voor het herkennen van de bijbelse gebeurtenis die op het schilderij is voorgesteld. De uitbundige stijl waarin het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* van de Meester van het Bartholomeusaltaar zijn uitgevoerd kenmerkt zich juist door het gebruik van veel kleuren en details, maar ook door de aanwezigheid van verschillende personages die niet essentieel zijn voor de voorgestelde bijbelse gebeurtenis. Het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* werden beide door Peter Rinck geschonken aan het Keulse kartuizerklooster *Sankt Barbara* (afb. 90). De koopmansfamilie Rinck was in de vijftiende eeuw dé grote begunstiger van de Keulse kartuizers. De uit Korbach afkomstige *pater familias* Johann I Rinck († 1466) werd in 1432 officieel poorter van de stad Keulen.<sup>596</sup> Zijn handelsgebied strekte zich uit over de Nederlanden, het noorden van Frankrijk, Engeland en de Baltische gebieden. In 1426 was Johann I Rinck gehuwd met Gertgin Blitterswich († 1439), afkomstig uit een Osnabrückse koopmansfamilie; in 1447 huwde hij Beelgin van Suchtelen († 1462), de vermogende weduwe van koopman Tilmann Questenberg. Zijn zoon Johann II Rinck stierf al op jonge leeftijd, zijn zoon Peter Rinck werd hoogleraar in de rechten aan de universiteit van Keulen. Zijn dochter Gertrud Rinck huwde Johann Dass, zijn dochter Styngin Rinck trad in het augustinesenklooster *Sankt Maximin* in. Tussen 1439 en 1457 werd Johann I Rinck herhaaldelijk benoemd tot raadslid, daarnaast bekleedde hij verschillende stedelijke ambten. Volgens zijn testament, dat in 1463 werd opgemaakt, beschikte hij over een aanzienlijk fortuin, een grote bibliotheek en gaf hij in totaal 20.000 guldens uit aan schenkingen voor de zorg voor zijn zielenheil. Een belangrijk deel van deze schenkingen was bestemd voor het Keulse kartuizerklooster *Sankt Barbara*. Op 6 november 1451 werden de kapittelzaal van het kartuizerklooster en de daarboven gelegen biblio-

---

<sup>596</sup> B. Corley, *Painting and Patronage in Cologne: 1300-1500*, Turnhout 2000, 309-310.

theek volledig verwoest door een brand.<sup>597</sup> Met behulp van de schenkingen van Johann I Rinck en zijn zoon Peter Rinck, begonnen de kartuizers in 1453 met de wederopbouw, die in 1455 met de wijding van het Salvatoraltaar werd voltooid.<sup>598</sup> In 1464 schonk Johann I Rinck samen met zijn zoon Peter Rinck de *Lyversbergpassie* (afb. 91) voor het hoogaltaar in de kerk en twee gebrandschilderde glazen voor de kapittelzaal ter waarde van 1.200 Rijnse guldens.<sup>599</sup> Door de brand van 1451 was ook de oude, nog in hout opgetrokken, kleine pandgang zwaar beschadigd geraakt. In 1465 werd de nieuwe, aan de kapittelzaal grenzende, kleine pandgang op kosten van Johann I Rinck en zijn zoon Peter Rinck in steen voltooid en van gebrandschilderd glas voorzien. Net als in het even buiten Brussel gelegen kartuizerklooster Scheut, bestond het beeldprogramma uit oudtestamentische voorstellingen die als voorafspiegelingen tegenover nieuwtestamentische voorstellingen werden geplaatst.<sup>600</sup> Ter herinnering aan deze laatste schenking, werd in de zuidoosthoek van de kleine pandgang het jaartal 1465 met het wapen van de koopmansfamilie Rinck aangebracht.<sup>601</sup> Om zijn familienaam in de stad Keulen te vestigen, liet Johann I Rinck in de Keulse parochiekerk *Sankt Columba* een grafkapel bouwen, die in 1464 werd voltooid.<sup>602</sup> Na zijn dood in 1466, werd Johann I Rinck hier begraven tegenover het Maria-altaar. Voor het altaar liet zijn zoon Peter Rinck een altaarstuk (afb. 92) schilderen met een voorstelling van de *Kroning van Maria*. Op het middenpaneel van het altaarstuk is Johann I Rinck in gebed voorgesteld samen met zijn eerste vrouw en moeder van Peter Rinck, Gertgin Blitterswich.<sup>603</sup>

<sup>597</sup> Corley, 2000, 169 en 283, noot 1: [20 augustus 1451] ‘6. novemb. a meridie ignis contagio domum capitularem cum insigni bibliotheca corripuit damnoque inaestimabili librorum omnia penitus consumpsit.’

<sup>598</sup> Corley, 2000, 283, noot 3: [13 maart 1455] ‘...perfectus fuit impensis maximorum benefactorum Ioannis et Petri Rinck, patritiorum.’

<sup>599</sup> Meester van de Lyversbergpassie, *Lyversbergpassie*, 1464, drieluik, (a) binnenkant, luiken 190 x 140 cm. (b) buitenkant, luiken 187 x 137 cm. (a) Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, (b) Neurenberg, Germanisches Nationalmuseum. Corley, 2000, 288, noot 70: [14 augustus 1465] ‘maximorum benefactorum Ioannis et Petri Rinck, patritiorum. [onder 1464] Item tabulam veterem summi altaris depingi curarunt ac duas fenestras in capitulo, pretio 1200 flor. Rhenens.’

<sup>600</sup> Bleyerveld, 2009.

<sup>601</sup> Bock, U., M. Hennes en R. Wagner, ‘Kirche und Kloster der Kartäser in Köln’, *Rheinische Kunststätten*, 52 (1991) 2-27, aldaar 18.

<sup>602</sup> Corley, 2000, 27-28.

<sup>603</sup> Meester van de Lyversbergpassie, *Kroning van Maria*, 1466, drieluik, middenpaneel 101 x 133 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek: cat.



Peter Rinck († 1501) erfde het familiefortuin, studeerde aan de universiteiten van Erfurt, Parijs en Keulen, en bezocht de Italiaanse steden Pavia en Rome.<sup>604</sup> Sinds 1459 was hij als doctor in de rechten werkzaam aan de universiteit van Keulen. Hij onderbrak zijn carrière in 1461 om in te treden in het Keulse kartuizerklooster. De strenge leefwijze van de kartuizers viel hem echter zo zwaar dat hij vanwege gezondheidsredenen gedwongen was uit het klooster te treden. In 1465 besloot Peter Rinck voor 600 guldens een cel in het klooster te stichten, waarin een kartuizer als zijn directe plaatsvervanger kon leven.<sup>605</sup> Rond 1475 liet Peter Rinck een paneel (afb. 93) schilderen met een voorstelling van een *Schützmantel-Madonna*, waarop hij in gebed is voorgesteld samen met zijn vader Johann I Rinck, die toen al was overleden, en een groep kartuizers.<sup>606</sup> Het paneel werd geplaatst in het gewelfeld naast de toegang tot de kapittelzaal in de kleine pandgang van het kartuizerklooster. Peter Rinck werd hoogleraar in de rechten aan de universiteit van Keulen, waar hij in de jaren 1484 en 1485 rector was, en stond bekend om zijn belangstelling voor het opkomende humanisme.<sup>607</sup> Hoewel Peter Rinck onge trouwd bleef, kreeg hij rond zijn 50ste een zoon genaamd Hiëronymus.<sup>608</sup> Hij gaf 17.000 guldens uit aan schenkingen die met name waren bestemd voor het Keulse kartuizerklooster. In 1481 steunde hij de prior van het kartuizerklooster bij het plaatsen van een oksaal in de kerk, waarop twee altaren werden gesticht. Voor deze altaren liet Peter Rinck het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* schilderen door de Meester van het Bartholomeusaltaar. Het tussen 1490 en 1495 geschilderde *Kruisretabel* was aanvankelijk bestemd voor het altaar in de privékapel van het woonhuis van Peter Rinck

---

*Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, München (Alte Pinakothek der Bayerische Staatsgemäldesammlungen) 1983, 323-324, cat. 625; Corley, 2000, 198.

<sup>604</sup> Corley, 2000, 309-310.

<sup>605</sup> Corley, 2000, 294, noot 57: 'Analecta ad conscribendum chronicon domus S. Barbarae, frere continuas exire persuasus cum habitu minime excuit animum benevolum, et erga nos maxime beneficium im pro se in perpetuum substituit alium Deo serviturum dum 1465 fundavit cellam F.'; Wolfgang Schmid, 'Netzwerk-Analysen - Der Bartholomäusmeister und das soziale Umfeld der Kölner Kartause' in: Rainer Budde en Roland Krischel, tent. cat. *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2001, 52-64, aldaar 54.

<sup>606</sup> Navolger van de Meester van het Marialeven, *Schützmantel-Madonna*, 1475-1480, oorspronkelijk paneel op doek overgedragen 200 x 170 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum.

<sup>607</sup> Corley, 2000, 309-310.

<sup>608</sup> Corley, 2000, 309-310.

en werd na zijn overlijden op 8 februari 1501 geplaatst op het Kruisaltaar dat zich links op het oksaal bevond. Het tussen 1495 en 1500 geschilderde *Thomasretabel* werd geplaatst op het Thomasaltaar dat zich rechts op het oksaal bevond. In de kroniek van het Keulse kartuizerklooster wordt over de twee drieluiken het volgende vermeld: ‘Op 8 februari van het jaar 1501 overleed de beroemde Peter Rinck, doctor in de rechten, die eens novice was in ons klooster, maar toen door ziekte werd gedwongen om afstand te doen van de monnikspij. Hij was onze bijzondere weldoener, die naast zijn gedurende zijn leven aan ons getoonde vrijgevigheid, in zijn testament 200 gewone guldens naliet, de halve inhoud van zijn kapel, te weten een retabel voor het Kruisaltaar (eerder had hij een overeenkomstig retabel geschonken voor het Thomasaltaar, dat een eigentijdse waarde van 250 goudstukken had, maar ondanks dat het zeer waardevol was van mindere kwaliteit was) en een antependium voor het hoogaltaar ter waarde van tien goudstukken en een zilveren vat bevattende relieken ter waarde van 120 goudstukken.’<sup>609</sup> Peter Rinck had het voorrecht na zijn overlijden begraven te worden voor de toegang tot de kapittelzaal in de kleine pandgang van het Keulse kartuizerklooster.<sup>610</sup> Dat een begrafenis in het Keulse kartuizerklooster uitzonderlijk was, blijkt uit het in 1451 genomen besluit van het generaal kapittel van de kartuizers om jaarlijks niet meer dan vier leken in het klooster te begraven.<sup>611</sup>

In de late Middeleeuwen speelden bij het doen van schenkingen naast de zorg voor het zielenheil ook motieven van sociale aard een belangrijke rol. Volgens Schmid kwamen deze motieven onder de Keulse poorters op drie verschillende manieren tot uiting.<sup>612</sup> Het eerste stichters-type is zichtbaar onder leden van nieuwe koopmansfamilies die zich in de tweede helft van de vijftiende eeuw in de handelsstad Keulen vestigden. Het eerste type wordt gekenmerkt door de bouw van een grafkapel

---

<sup>609</sup> Corley, 2000, 237 en 294, noot 51: ‘Anno 1501, 8. februarii naturae debitum solvit clariss. d. Petrus Rinck. i. u. d. [iuris utriusque doctor], quondam nostrae domus novitius, sed invalescentibus morbis habitum exuere compulsus, praecipuus noster maecenas, a quo praeter beneficia in vita collata e testamenti sui tabulis adepti 200 florenos communes, medietatem capellae suae, tabulam nempe pro ara s. crucis in odaeo (cuius similem prius obtulerat ad aram s. Thomae, 250 aureis tunc temporis, sed minus aestimatum, cum sit pretiosissima), item antependium pro summo valoris 10 aureorum, hierothecam argenteam cum reliquiis pretii 120 aureorum...’

<sup>610</sup> Corley, 2000, 30; Schmid, 2001, 55 en 61.

<sup>611</sup> Schmid, 2001, 61-62.

<sup>612</sup> Wolfgang Schmid, ‘Kölner Hansekaufleute als Stifter und Mäzene’, *Hansische Geschichtsblätter*, 113 (1995), 127-144.

in de parochiekerk, waartoe de familie behoorde, en de band met een klooster, waarin kinderen of naasten waren ingetreden. De zorg voor het zielenheil openbaarde zich pas in de laatste levensjaren in de vorm van het doen van schenkingen. Centraal binnen de zorg voor het zielenheil stond het testament, waarin vaak talrijke legaten aan religieuze instellingen in zowel Keulen als de geboortestad werden opgenomen. Naast memoriestichtingen werden eveneens schenkingen aan de armen gedaan. Het tweede stichterstype is zichtbaar onder leden van koopmansfamilies die al een tijd in de handelsstad Keulen waren gevestigd. Het tweede type wordt gekenmerkt door een duidelijke afname van het aantal schenkingen ten opzichte van het eerste type. De familienaam was met de aanwezigheid van een grafkapel in de parochiekerk immers gevestigd in Keulen en zou dat met behulp van het nageslacht voorlopig ook blijven. De zorg voor het zielenheil vereiste geen zorgvuldige voorbereiding omdat de nabestaanden toezagen op de uitvoering van het testament. Het derde stichterstype is zichtbaar onder leden van koopmansfamilies die in de vijftiende en zestiende eeuw dreigden uit te sterven.<sup>613</sup> Het uitsterven van een familie kwam in de handelsstad Keulen regelmatig voor omdat mannen de voorkeur gaven aan een vermogende weduwe als huwelijkspartner. Deze wat oudere vrouwen waren niet meer in staat voor een nageslacht te zorgen. Het derde type wordt gekenmerkt door een duidelijke toename van het aantal schenkingen ten opzichte van het tweede type. De zorg voor het zielenheil vereiste een zorgvuldige voorbereiding omdat er geen nabestaanden waren die toezagen op de uitvoering van het testament. Deze zorgvuldige voorbereiding is zichtbaar in de complexiteit van het testament en de uitvoerigheid van de stichtingsakten. Bovendien werd vaak een beroep op paneelschilders gedaan.

De koopman Johann I Rinck voldoet in veel opzichten aan het eerste stichterstype; in 1432 vestigde hij zich in de handelsstad Keulen en in 1464 liet hij een grafkapel bouwen in de parochiekerk *Sankt Columba*. Hij was een begunstiger van het kartuizerklooster *Sankt Barbara*, waarin zijn zoon Peter Rinck in 1461 was ingetreden. Hij schonk een geldbedrag voor de wederopbouw van de kapittelzaal en de aangrenzende kleine pandgang en een altaarstuk voor het hoogaltaar in de kerk van het kartuizerklooster. Peter Rinck voldoet daarentegen in veel opzichten aan het derde stichterstype; hij bleef ongetrouwd en kreeg rond zijn 50ste een zoon genaamd Hiëronymus. Deze zoon werd echter niet erkend omdat zijn moeder niet was getrouwd met Peter Rinck. Omdat zijn vader Jo-

---

<sup>613</sup> Schmid, 1995, 135-137.

hann I Rinck na de dood van zijn moeder Gertgin Blitterswich met de vermogende weduwe Beelgin van Suchtelen was getrouwd, werd het nageslacht niet uitgebreid. Zijn enige broer Johann II Rinck was jong gestorven en daarmee dreigde de familie Rinck uit te sterven. Peter Rinck was een begunstiger van het kartuizerklooster *Sanket Barbara*. Hij schonk een geldbedrag voor de bouw van een oksaal in de kerk, waarop twee altaren werden gesticht. Voor het Thomasaltaar schonk Peter het *Thomasretabel*. Per testament liet hij het kartuizerklooster een geldbedrag en de halve inhoud van zijn privékapel na, waaronder het *Kruisretabel* voor het Kruisaltaar, een antependium voor het hoogaltaar en een zilveren vat met relikven.

#### 4.5 Kruisretabel

Aan de buitenkant van het door de Meester van het Bartholomeusaltaar geschilderde *Kruisretabel* (afb. VI) zijn in *trompe-l'oeil* twee stenen nissen geschilderd.<sup>614</sup> De voorgestelde figuren zijn in grisaille als monochrome stenen beelden in de nissen geschilderd. Onderaan zien we een voorstelling van de aankondiging. Op twee stenen voetstukken zijn de aartsengel Gabriël en Maria neergeknield.<sup>615</sup> Boven hen zijn de twee apostelen Petrus en Paulus, als verkondigers van het christendom en vertegenwoordigers van de Kerk, zittend op takken voorgesteld. Als attribuut heeft Petrus de sleutel van de hemelpoort in de hand. In zijn andere hand ligt een opengeslagen boek, waarin hij aan het lezen is. Paulus houdt een zwaard en een boek in zijn handen. De hier voorgestelde aankondiging vormt het begin van het goddelijke heilsplan dat zich voor de beschouwer ontvouwt wanneer de luiken van het drieluik worden geopend. Aan de binnenkant van het *Kruisretabel* is in *trompe-l'oeil* verguld, houten traceerwerk

---

<sup>614</sup> Meester van het Bartholomeusaltaar, *Kruisretabel*, 1490-1495, drieluik, middenpaneel 107 x 80 cm. luiken 107 x 34 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum: Schmid, 1995; Didier Martens, 'Autour des retables du jubé de l'église des Chartreux de Cologne. Lumière réelle et lumière fictive dans la peinture Flamande et Allemande de la fin du moyen âge', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57 (1996) 65-100; Corley, 2000, 241-245; Rainer Budde en Roland Krischel, tent. cat. *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2001, cat. 62; Schmid, 2001; Michaela Krieger, 'Skulptur als Thema der Malerei im Oeuvre des Bartholomäusmeisters' in: R. Budde en R. Krischel, tent. cat. *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2001, 222-239.

<sup>615</sup> Corley, 2000, 294, noot 58: op de banderollen van de aankondiging staat geschreven: 'Ave Gracia Plena Dominus' en 'Ecce Ancilla ... mihifiat mihi secundum ... vum'.

langs de lijst geschilderd. Op het middenpaneel zijn de voorgestelde figuren als gepolychromeerde houten beelden in een vergulde retabelkast geschilderd. We zien hier een voorstelling van de kruisiging. Op de voorgrond ligt een schedel als verwijzing naar de naam Golgotha of Schedelplaats. Geheel op de voorgrond groeien verschillende plantjes die een verwijzing naar het lijden van Christus in zich dragen. Op de rotsen achter het kruis ligt een geraamte als verwijzing naar de overwinning op de zonde en het lichaam van Adam. In het centrum van de voorstelling wordt de Gekruisigde gepresenteerd als de Adam van het nieuwe verbond. Het naakte lichaam van de Gekruisigde is bedekt met een lenden-doek die opwaait in de wind. Boven zijn met doornen gekroonde hoofd is de tekst 'dit is de koning van de Joden' in de drie talen Hebreeuws, Latijn en Grieks, op het schandbord aangebracht. Onder de kruisarmen vliegen tien engelen en aan de voet van het kruis is Maria Magdalena neergeknield, terwijl ze het kruishout omarmt. Ze draagt een roze mantel met een brokaten lijfje. Een zalfpot staat als attribuut aan haar voeten. De Gekruisigde wordt aan weerszijden geflankeerd door Maria en de apostel Johannes aan de binnenkant en de kerkvader Hiëronymus en de apostel Thomas aan de buitenkant. Maria draagt een witte hoofddoek en een blauwe mantel. Als uitdrukking van de innerlijke, religieuze ervaring neemt ze een volledig naar binnen gekeerde houding aan. Met gesloten ogen houdt ze haar handen gekruist voor de borst geheven. Johannes draagt een lichtrode mantel en heeft om zijn lichaam een groen kleed geslagen. In tegenstelling tot Maria richt hij zich met een geheven arm op naar het kruis. Hiëronymus is hier voorgesteld als de geleerde kerkvader. Zijn ascetische leefwijze is aan zijn ingevallen gezicht af te lezen. Hij draagt scharlakenrode kardinaalskleding en houdt een paar boeken in zijn hand. Ondertussen verwijdert hij een splinter uit de poot van een leeuw aan zijn voeten, waarmee hij volgens de overlevering in voortdurend gezelschap heeft geleefd. Thomas draagt een blauwe mantel en leest in een boek dat hij samen met een winkelhaak in zijn handen houdt.

De vergulde retabelkast op het middenpaneel van het *Kruisretabel*, heeft op de luiken plaats gemaakt voor twee landschappen. Volgens de inscripties op de lijst zijn op het linkerluik Cecilia en Johannes de Doper voorgesteld. Cecilia bespeelt een portatieforgeltje, terwijl een aan haar zij neergestreden engel de blaasbalg bedient. Ze draagt een brokaten onderjurk, een roze bovenjurk en heeft om haar lichaam een groene mantel geslagen. Johannes wijst naar het lam dat hij als attribuut in zijn arm draagt en stapt met zijn rechtervoet over de stenen rand die het grasveld

onder zijn voeten scheidt van de zandkleurige grond voor hem. Als kluisenaar draagt hij een gescheurd kleed van kameelhaar. Achter de twee heiligen bevindt zich een brokaten eredoek, waarboven zich een bosrijk rivierlandschap met een stadsgezicht uitstrekt. In de lucht komen vijf engelen met brandende kaarsen in de handen aangevlogen. Volgens de inscripties op de lijst zijn op het rechterluik Alexius van Edessa en Agnes van Rome voorgesteld. Alexius houdt in zijn handen een hoed met een pelgrimsinsigne, waarop het ware gelaat (*vera icon*) van Christus is voorgesteld. Hij houdt een rol papier in de hand die verwijst naar de brief die zijn identiteit aan de paus openbaarde. Hij draagt een blauwe mantel en een rode hoed. Agnes heeft als symbool van haar martelaarschap een palmtak in de hand en draagt een martelaarskroon. In haar andere hand ligt een opengeslagen getijdenboek, waarin ze aan het lezen is. Op de zandkleurige grond voor haar staat een lam als attribuut aan haar voeten als toespeling op haar naam Agnes en op haar bruidegom Christus (*Agnus Dei*). Ze draagt een brokaten mantel en heeft om haar lichaam een rood kleed geslagen. Achter hen bevindt zich een brokaten eredoek, waarboven zich een berglandschap met een boerenbedrijf uitstrekt. In de lucht komen vijf engelen met wierookvaten in de handen aangevlogen.

In het landschap op het rechterluik van het *Kruisretabel* is een verwijzing naar het Keulse kartuizerklooster *Sankt Barbara* verwerkt. Links van Alexius van Edessa is een boerenbedrijf geschilderd dat in de vijftiende eeuw waarschijnlijk deel uitmaakte van de bezittingen van het Keulse kartuizerklooster.<sup>616</sup> In het archief van het kartuizerklooster wordt namelijk herhaaldelijk gesproken over welvarende boerenbedrijven die aan het klooster toebehoorden.<sup>617</sup> Op het erf van het boerenbedrijf staan twee met elkaar pratende personen. De rechterpersoon is gehuld in een wit habijt zoals dat door de conversen van een kartuizerklooster werd gedragen. Zijn hoofdhaar en zijn baard bevestigen dat we hier met een convers te maken hebben. De linkerpersoon is gehuld in een bruin habijt zoals dat door de donaten van een kartuizerklooster werd gedragen. Boven de boomtoppen is een zuidoostaanzicht van de kerk van het Keulse kartuizerklooster geschilderd. Rechts van de kerk zijn twee wandelende personen op een bergpad geschilderd. De voorste persoon is gehuld in een wit habijt zoals dat door de monniken van een kartuizerklooster werd gedragen. De monnik wordt vergezeld door een in wereld-

---

<sup>616</sup> Budde, 2001, 376.

<sup>617</sup> Van Luttermvelt, 1951, 87.

lijke kleding gehulde persoon met een knapzak op de rug. Behalve een bruin habijt droegen donaten ook wel wereldlijke kleding.

De Meester van het Bartholomeusaltaar heeft de voorstelling aan de buitenkant van het *Kruisretabel* in grisaille geschilderd. Hiermee staat de meester in een traditie die teruggaat tot Nederlandse paneelschilders zoals de Meester van Flémalle (afb. 69) en Jan van Eyck (afb. 94).<sup>618</sup> De voorgestelde figuren bevinden zich als monochrome stenen beelden in twee in *trompe-l'oeil* geschilderde stenen nissen. De overtuigende stofuitdrukking en de gedetailleerdheid, waarmee deze figuren zijn geschilderd, laat de stenen beelden tot leven komen. De schaduwwerking wekt bij de beschouwer de suggestie dat de beelden zich in zijn ruimte bevinden. Het realisme van de voorstelling wordt verhoogd omdat we naar beelden kijken die, in tegenstelling tot personen van vlees en bloed, niet horen te bewegen. Het lijkt echter alsof de beelden proberen te ontsnappen aan de smalle stenen nissen waarin ze zich bevinden. De apostelen Petrus en Paulus zitten op takken die aan de binnenkant met een touw voor de stenen nis zijn bevestigd, aan de buitenkant lijken de takken daarentegen van achteren door de stenen muur van de nis heen te groeien. De voet van Petrus bevindt zich op de tak, terwijl een plooi van zijn mantel over de tak valt. De bladzijden van het boek, waarin de apostel aan het lezen is, bevinden zich voor de stenen nis en lijken daarmee deel uit te maken van de ruimte van de beschouwer. De mantel van Maria loopt door over het stenen voetstuk dat in de ruimte van de beschouwer lijkt binnen te dringen. De banderol boven Maria krult zich om de tak die zich voor de stenen nis bevindt. De suggestie van beweging laat zien dat we hier niet naar stenen beelden, maar naar geschilderde beelden kijken. In de voorstelling wordt de grens tussen de ruimte van het beeld en de ruimte van de beschouwer opgeheven.<sup>619</sup> Door middel van deze oscillatie tussen beelden van steen en personen van vlees en bloed, speelt de schilder een spel met de verwachting en de beleving van de beschouwer. Een overeenkomstig mechanisme zien we in de demi-grisailles die rond 1470 voor het eerst door Hans Memling (c. 1440-1494) aan de buitenkant van drieliuken worden geschilderd. Deze demi-grisailles zijn in de literatuur op verschillende manieren geïnterpreteerd: ze zijn uitgelegd als een *paragone*

---

<sup>618</sup> Schlie, 2002, 328-333; Krieger, 2001; D. Täubes, *Monochrome Gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*, Essen 1991; M. Grams-Thieme, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, Keulen en Wenen 1988.

<sup>619</sup> Schlie, 2002, 328-333.

tussen de schilderkunst en beeldhouwkunst enerzijds en als levende beelden die een verbinding vormen tussen de ruimte van het beeld en de ruimte van de beschouwer anderzijds. Ik denk dat de demi-grisailles de in het kader van de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden besproken logica van het laatmiddeleeuwse beeldgebruik weerspiegelen, die sterk werd bepaald door de leer van de transsubstantiatie. Op het *Kruisretabel* voltrekt de transsubstantiatie zich als het ware voor de ogen van de beschouwer. In de volgende twee alinea's wordt dit toegelicht.

De aan de buitenkant van het *Kruisretabel* voorgestelde aankondiging vormt het begin van het goddelijke heilsplan dat zich voor de beschouwer ontvouwt wanneer de luiken van het drieluik worden geopend. De onzichtbare vrucht in de schoot van Maria wordt na de opening van de luiken zichtbaar in de vorm van het lichaam van Christus dat tegen een goudkleurige achtergrond aan de beschouwer wordt getoond. Het lam in de armen van Johannes de Doper en het lam aan de voeten van Agnes, vormen een verwijzing naar de Gekruisigde en daarmee naar het kruisoffer dat zich opnieuw voltrok gedurende de mis die op het Kruisaltaar werd gevierd. Deze sacramentele betekenis van het beeldprogramma wijst op de liturgische functie van het *Kruisretabel*. Zoals Schlie in haar studie aantoonde voor sacramentsretabels, weerspiegelt de Calvariagroep aan de binnenkant het kruisoffer, terwijl de heiligen als voorbeeld voor de beschouwer dienen. De aankondiging aan de buitenkant plaatst het kruisoffer in de context van het goddelijke heilsplan.<sup>620</sup> De sobere monochrome voorstelling aan de buitenkant functioneert als voorafspiegeling van de uitbundige, kleurrijke voorstelling aan de binnenkant van het drieluik.

Zoals Rogier van der Weyden op zijn *Kruisafneming* in Madrid (afb. 53), schilderde de Meester van het Bartholomeusaltaar aan de binnenkant van het *Kruisretabel* in *trompe-l'oeil* verguld, houten traceerwerk langs de lijst.<sup>621</sup> Deze tracering en de goudkleurige achtergrond van het middenpaneel, wekken bij de beschouwer van het drieluik de indruk dat hij naar een in hout gesneden retabel kijkt. De voorgestelde figuren zijn als gepolychromeerde, houten beelden in een vergulde retabelkast geschilderd. De landschappen die zich op de luiken achter de brokaten eredoeken ontvouwen, wekken bij de beschouwer van het drieluik de indruk dat hij kijkt naar een in hout gesneden retabel met beschilderde

---

<sup>620</sup> Schlie, 2002, 177 en 180.

<sup>621</sup> Schlie, 2002, 324-328; Rogier van der Weyden, *Kruisafneming*, rond 1435, paneel 220 x 262 cm. Madrid, Museo del Prado.



vleugels. Wanneer de luiken van het *Kruisretabel* worden geopend, transformeert de in steen gebeeldhouwde wereld aan de buitenkant in een in hout gesneden wereld aan de binnenkant. Als in een *paragone* zijn de beeldhouwkunst en houtsnijkunst hier in de schilderkunst verenigd. Omdat het voor de beschouwer onduidelijk is of het traceerwerk aan de binnenkant deel uitmaakt van de geschilderde voorstelling of van de houten lijst die zich in zijn ruimte bevindt worden de grenzen tussen beeld en beschouwer opgeheven.<sup>622</sup> Deze ontkenning van de grenzen tussen de ruimte van het beeld en de ruimte van de beschouwer is eveneens zichtbaar in de manier waarop de figuren in de ruimte zijn geplaatst. De ruimtewerking wordt bepaald door de positionering van de figuren die volgens een alternerend systeem in de ruimte zijn geplaatst. Johannes de Doper stapt over de stenen rand naar voren, Cecilia en Hiëronymus bevinden zich meer naar achteren, Maria staat weer meer naar voren, het kruis met aan de voet Maria Magdalena bevindt zich achter het traceerwerk, de apostel Johannes staat weer meer naar voren, Thomas en Alexius bevinden zich meer naar achteren en Agnes stapt over de stenen rand naar voren. De visuele verbinding tussen het middenpaneel en de luiken, wordt eveneens door de positionering van de figuren tot stand gebracht. Zoals Maria en Johannes op de Gekruisigde zijn gericht, zijn de figuren op de luiken op elkaar gericht. Hiëronymus en Thomas zijn daarentegen op de figuren op de luiken gericht en vormen daarmee de schakel tussen het middenpaneel en de luiken van het drieluik. Zoals de stenen beelden aan de buitenkant van het *Kruisretabel*, lijken ook de houten beelden aan de binnenkant uit de retabelkast naar voren te komen. Alleen het kruis bevindt zich achter het traceerwerk, Hiëronymus en Thomas staan voor de tratering van de retabelkast en Maria en Johannes lijken de ruimte van de beschouwer te betreden. Het lichaam van de Gekruisigde lijkt uit de retabelkast naar voren te komen. Hoewel zijn handen zich in de donkere retabelkast bevinden lijkt zijn corpus fel belicht te worden door een lichtbron links van het drieluik. Zowel aan de binnenkant als aan de buitenkant van het *Kruisretabel* suggereert de schaduwwerking de aanwezigheid van een lichtbron aan de linkerkant van het altaar. De rotsgrond van Golgotha vormt het toneel, waarop de personages uit het lijdensverhaal tot leven worden gewekt. De figuren op de luiken lijken de ruimte van de beschouwer nog duidelijker te betreden. De voorgrond en de lijst hebben een soortgelijke kleur, waardoor Johannes de Doper en Agnes zich op de grens van twee ruimten lijken te begeven. Het lam dat als attribuut van

---

<sup>622</sup> Schlie, 2002, 260.

Agnes op de zandkleurige voorgrond staat, lijkt zelfs volledig deel uit te maken van de ruimte van de beschouwer. Niet alleen door de suggestie van beweging, maar ook door de overtuigende stofuitdrukking en de gedetailleerdheid, waarmee de figuren op het middenpaneel zijn geschilderd, worden de houten beelden tot leven gewekt. De transsubstantiatie voltrekt zich als het ware voor de ogen van de beschouwer. Op het *Kruisretabel* wordt de werkelijke tegenwoordigheid van het lichaam van Christus in het sacrament aanschouwelijk gemaakt. Volgens Schlie diende dit mechanisme, dat eveneens zichtbaar is in de *Kruisafneming* in Madrid (afb. 53), om de leer van de transsubstantiatie in beeld te brengen.<sup>623</sup>

Het *Kruisretabel* werd na het overlijden van Peter Rinck, in 1501, op het Kruisaltaar geplaatst. Volgens de kroniek van het klooster had Peter Rinck 225 guldens bijgedragen voor de bouw van het oksaal en de stichting van twee altaren.<sup>624</sup> Aan het beeldprogramma van het *Kruisretabel* is zichtbaar dat Peter Rinck deze latere bestemming al gedurende de verlening van de opdracht in gedachten moet hebben gehad.<sup>625</sup> Het Kruisaltaar werd op 11 augustus 1481 door de Keulse aartsbisschop Herman IV van Hessen gewijd aan de kruisverheffing, de Drieëenheid, Maria, Johannes de Doper, de apostel Andreas, de martelaren Vincent, Quinten en Vitus en de maagden Cecilia, Agnes, Eufemia en Dorothea.<sup>626</sup> Het altaar bevatte onder meer relieken van het ware kruis, Johannes de Doper, Vincent, Christina en Dorothea. Op het retabel is een aantal van deze heiligen vertegenwoordigd, te weten Maria, Johannes de Doper, Cecilia en Agnes. Daarnaast verwijst de kruisiging op het middenpaneel van het drieluik naar de kruisverheffing en de relieken van het ware kruis. Alle op het drieluik voorgestelde heiligen, met uitzondering van Alexius, werden in het bijzonder vereerd door de Keulse kartuizers.<sup>627</sup> Als beschermheilige van de zieken is Alexius hier waarschijnlijk specifiek in opdracht van Peter Rinck voorgesteld. Hij was in het verleden immers gedwongen om het kartuizerleven vanwege gezondheidsredenen op te geven. De ascetische leefwijze van Alexius vormde tevens een voorbeeld voor de Keulse kartuizers.

---

<sup>623</sup> Schlie, 2002, 326.

<sup>624</sup> Corley, 2000, 237.

<sup>625</sup> Budde, 2001, 376.

<sup>626</sup> Martens, 1996, 96, noot 22: Chronologia Carthusiae Coloniensis ‘... dexterum (altar) in honorem ss. trinitatis, gloriosae virginis Mariae, exaltationis sanctae crucis, specialis patronae, s. Ioannis Baptistae, s. Andreae apostoli, ss. Vincentii, Quintini et Viti martyrum, ss. Caeciliae, Agnetis, Eufemiae ac Dorotheae virginum ...’

<sup>627</sup> Corley, 2000, 241-244.

## 4.6 Thomasretabel

Aan de buitenkant van het door de Meester van het Bartholomeusaltaar geschilderde *Thomasretabel* (afb. VII) zijn in *trompe-l'oeil* twee stenen nissen geschilderd.<sup>628</sup> De voorgestelde figuren zijn in grisaille als monochrome, stenen beelden in de nissen geschilderd. Volgens de inscripties zijn op de twee stenen voetstukken de romeinse martelaressen Symphorosa en Felicitas met elk zeven zoons ten voeten uit voorgesteld. Symphorosa houdt een palmtak in haar hand en slaat haar arm om één van haar zoons heen, van wie vier eveneens palmtakken in de handen houden. Felicitas houdt een palmtak in de ene hand en een in een doek gewikkeld boek in de andere hand, vijf van haar zoons houden palmtakken in de handen. De gekleurde banderollen met daarop de namen van haar zoons, vormen een contrast met de monochrome figuren. Voor de beschouwer van het drieluik vormen de hier voorgestelde martelaressen een voorbeeld. De beschouwer wordt gestimuleerd in zijn navolging van Christus die aan hem verschijnt wanneer de luiken van het drieluik worden geopend. Aan de binnenkant van het *Thomasretabel* is in *trompe-l'oeil* stenen tracerwerk langs de lijst van het middenpaneel geschilderd. De voorgestelde figuren zijn als gepolychromeerde, stenen beelden op een stenen voetstuk geschilderd. Op het middenpaneel zien we een voorstelling van de ongelovige Thomas die links van Christus neerknielt om zijn zijwond aan te raken. Het voetstuk is bezaaid met bloemen zoals de akelei die Christus symboliseren.<sup>629</sup> Centraal aan de voorkant van het voetstuk toont een raaf met gespreide vleugels een wapenschild met daarop het huismerk van de koopmansfamilie Rinck. In tegenstelling tot wat men op een stenen voetstuk zou verwachten, zijn Christus en Thomas voorgesteld als personen van vlees en bloed. Tegen een goudkleurige achtergrond ver-

---

<sup>628</sup> Meester van het Bartholomeusaltaar, *Thomasretabel*, 1495-1500, drieluik, middenpaneel 143 x 106 cm. luiken 143 x 47 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum: Schmid, 1995; Martens, 1996; Corley, 2000, 234-241; Budde, 2001, cat. 82; Joachim Gaus, »Herr, sie werden im Licht deines Antlitzes wandeln.« Der Thomas-Altar des Meisters des Bartholomäus-Altars' in: Budde, R., en R. Krischel, tent. cat. *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2001, 44-51; Schmid, 2001; Krieger, 2001; Valerie Möhle, 'Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts' in: Thomas Lentz, *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlijn 2004, 146-169.

<sup>629</sup> Rita Wagner en Ulrich Bock, tent. cat. *Die Kölner Kartause um 1500. Eine Reise in unsere Vergangenheit*, Keulen (Kölnisches Stadtmuseum) 1991, 68-70; Corley, 2000, 237.

schijnt de verrezen Christus als in een visioen aan de beschouwer. Hij draagt een lichtrode mantel en brengt met zijn rechterarm de hand van Thomas naar zijn lichaam. Christus houdt een kruisstaf in de hand, waaraan een rood vaandel is bevestigd met daarop een wit kruis. De apostel draagt een blauwe mantel en heeft om zijn lichaam een lichtblauw kleed geslagen. Boven het hoofd van Christus verschijnt de gekroonde God in priestergewaad met geheven handen. Als priestercelebrant draagt God een voor de borst gekruiste stola en een manipel. Voor zijn borst verschijnt de Heilige Geest in de gedaante van een duif. Aan weerszijden van God dragen twee cherubijnen wierookvaten in de handen, waarmee ze het evangelie bewieroken dat door drie engelen onder Hem wordt gedragen. Achter God vliegen twee serafijnen die de lijdenswerktuigen in de handen dragen. Christus wordt geflankeerd door twee musicerende engelen die op het gras voor het voetstuk zijn neergestreken. De linkerengel draagt een oranje mantel en de rechterengel een witte mantel. Volgens de inscripties op de lijst zijn het keizerin Helena, kerkvader Hiëronymus, Maria Magdalena en kerkvader Ambrosius van Milaan die rondom Christus van links naar rechts zittend op wolken zijn voorgesteld. Helena heeft een kruis in haar armen dat verwijst naar de legende van het ware kruis. Ze draagt een witte mantel en heeft om haar lichaam een lichtpaars kleed geslagen. De in scharlakenrode kardinaalskleding gehulde Hiëronymus houdt een boek en een kruisstaf in de hand, terwijl een leeuw aan zijn voeten ligt. Hiëronymus is voorgesteld als de geleerde kerkvader. Zijn ascetische leefwijze is aan zijn ingevallen gezicht af te lezen. Maria Magdalena houdt als attribuut een geopende zalfpot in haar handen. Ze draagt een brokaten mantel en heeft om haar lichaam een groen kleed geslagen. De in bisschopskleding gehulde Ambrosius houdt behalve een bisschopstaf een gesel in zijn hand als teken van zijn manhaftig optreden.

De goudkleurige achtergrond op het middenpaneel van het *Thomasretabel*, heeft op de luiken plaats gemaakt voor twee landschappen. Volgens de inscripties op de lijst, zijn het de apostel Johannes en Maria met het Christuskind die op het linkerluik op een tegelvloer zijn voorgesteld. Johannes draagt een lichtrode mantel en heeft om zijn lichaam een zandkleurig kleed geslagen. Zoals het Christuskind maakt Johannes een zegeningsgebaar naar de gifbeker die hij als attribuut in zijn hand houdt. Maria draagt een witte mantel en heeft om haar lichaam een blauw kleed geslagen. Op de zandgrond voor de twee heiligen groeien verschillende plantjes. Achter hen bevindt zich een brokaten erdoek, waarboven zich

een berglandschap uitstrekt, waarin zich de kluizenaar Egidius bevindt met een hinde aan zijn voeten, die hem volgens de overlevering voedde met haar melk. Boven de boomtoppen is de kerk van het Keulse kartuizerklooster zichtbaar. Volgens de inscripties op de lijst zijn het de Romeinse soldaat Hippolytus en Afra van Augsburg die op het rechterluik op een tegelvloer zijn voorgesteld. Hippolytus draagt een harnas en heeft om zijn lichaam een roze mantel geslagen. In zijn hand houdt hij een wandelstok. Aan zijn voeten liggen de martelwerktuigen die verwijzen naar zijn geseling met hekels en zijn marteldood, waarbij zijn lichaam door een koppel paarden uiteen werd gerukt. Afra houdt een brandende fakkel in haar hand, aan haar voeten is een kleine brandstapel zichtbaar, die verwijst naar haar marteldood. Ze draagt een groene mantel en heeft om haar lichaam een bruin kleed geslagen. Op de zandgrond voor de twee heiligen groeien verschillende plantjes. Achter hen bevindt zich een brokaten eredoek, waarboven zich een bergachtig rivierlandschap uitstrekt. In het landschap is Maria van Egypte aan de oever van de Jordaan neergeknield met drie broden in haar armen. De broden verwijzen naar de stem die haar met deze geschonken broden de Jordaan over stuurde richting de woestijn.

Aan de buitenkant van het *Thomasretabel* zijn de figuren in grisaille als stenen beelden in twee in *trompe-l'oeil* geschilderde stenen nissen geschilderd. De sobere, monochrome voorstellingen staan in contrast met de uitbundige, kleurrijke voorstellingen aan de binnenkant van het drieluik. Op het middenpaneel is in de twee bovenhoeken in *trompe-l'oeil* stenen traceerwerk geschilderd. Het traceerwerk en het stenen voetstuk wekken bij de beschouwer van het drieluik de indruk dat hij naar een in steen gebeeldhouwd retabel kijkt. De landschappen die zich op de luiken achter de brokaten eredoeken ontvouwen wekken bij de beschouwer van het drieluik de indruk dat hij naar een in steen gebeeldhouwd retabel met beschilderde vleugels kijkt. Geheel tegen de verwachting van de beschouwer in, is het lichaam van Christus in vlees en bloed voorgesteld, waarmee de transsubstantiatie zich als het ware voltrekt voor de ogen van de beschouwer. Tegen een gouden achtergrond verschijnen de figuren zittend op wolken als in een visioen aan de beschouwer.

Volgens Möhle zijn de buitenkant en de binnenkant van het laatmiddeleeuwse vleugelretabel op elkaar afgestemd om de visuele ervaring van de beschouwer te stimuleren.<sup>630</sup> Het sobere karakter van de buitenkant wordt meestal gecontrasteerd met het feestelijke karakter van de

---

<sup>630</sup> Möhle, 2004.

binnenkant door middel van tegenstellingen zoals een quasi beeldhouwde en monochrome buitenkant versus een geschilderde en polychrome binnenkant. Deze tegenstelling is meestal ook zichtbaar in het beeldprogramma van het vleugelretabel. De heiligenscènes aan de buitenkant van het *Thomasretabel*, contrasteren met de christologische voorstelling aan de binnenkant. De buitenkant functioneert als een visuele voorbereiding op de binnenkant waar de climax van het beeldprogramma zich aan de beschouwer ontvouwt. Wanneer de luiken van het *Thomasretabel* gesloten zijn, treden de romeinse martelaressen op als voorbeeld voor de beschouwer en als vertegenwoordiger van de afwezige Christusfiguur. In deze context wees Möhle op de overeenkomstige houding van Felicitas en Christus, waarmee de navolging van Christus in beeld wordt gebracht.<sup>631</sup> Zoals Felicitas door haar zeven zoons, wordt Christus door op wolken zittende heiligen omringd. De plooi in de hoofddoek van Felicitas komt terug in de scheiding in het haar van Christus. De martelaarspalm van Felicitas transformeert in de kruisstaf van Christus. Felicitas drukt een boek tegen haar lichaam, terwijl Christus de hand van de ongelovige Thomas naar zijn lichaam brengt. Zowel Felicitas als Christus staan op een rond stenen voetstuk. De christologische voorstelling aan de binnenkant schemert als het ware door de heiligenscène aan de buitenkant heen, waarmee het visuele geheugen van de beschouwer wordt geprikkeld. Op dezelfde manier dient de beschouwer door de christologische voorstelling aan de binnenkant heen te kijken naar de achterliggende goddelijke werkelijkheid. De complexiteit van deze gelaagde opbouw van het *Thomasretabel* toont dat opdrachtgevers, zoals Peter Rinck, behoorden tot een elite binnen een hoogstaande visuele cultuur. Het verhullen en onthullen van de binnenkant van het *Thomasretabel* laat de beschouwer de afwezigheid en aanwezigheid van het lichaam van Christus ervaren zoals dat voor en na de consecratie afwezig en aanwezig is. De transsubstantiatie voltrekt zich als het ware voor de ogen van de beschouwer. Deze sacramentele betekenis van het beeldprogramma wijst op de liturgische functie van het *Thomasretabel*. Het lichaam van Christus vormt een verwijzing naar het kruisoffer dat zich opnieuw voltrok gedurende de mis die op het Thomasaltaar werd gevierd. Deze aardse liturgie is slechts een afspiegeling van de hemelse liturgie die op het middenpaneel van het *Thomasretabel* in beeld is gebracht. In een hemelse variant op de aardse Gregoriusmis verschijnt het ware lichaam van Christus boven het altaar op het moment dat God de hostie consa-

---

<sup>631</sup> Möhle, 2004, 146-151.

creert.<sup>632</sup> Als priestercelebrant is Hij gehuld in een priestergewaad met een voor de borst gekruiste stola en een manipel. Met zijn gebaar wordt de consecratie aangekondigd. De rol van paus Gregorius de Grote wordt op het *Thomasretabel* gerepresenteerd door God, terwijl de rol van de twijfelende omstander wordt ingenomen door de ongelovige Thomas. Vol ongelooft verdwijnen de vingers van de apostel in de zijwond van Christus. De sacramentele betekenis van de voorstelling wordt benadrukt door de aanwezigheid van twee cherubijnen aan weerszijden van God, die wierookvaten in de handen dragen, waarmee ze het evangelie bewieroken, dat door drie engelen onder hen wordt gedragen. Achter God vliegen twee serafijnen die de lijdenswerktuigen in de handen dragen.<sup>633</sup> In voorstellingen van de Gregoriusmis verschijnt Christus omringd door deze lijdenswerktuigen boven het altaar. De voorstelling van de ongelovige Thomas wordt hier, net als de voorstelling van de kruisiging op het *Kruisretabel*, ingezet om de werkelijke tegenwoordigheid van het lichaam van Christus in het sacrament aanschouwelijk te maken. De voorstellingen op de luiken dragen een verwijzing in zich naar het sacrament van de eucharistie als geestelijke zielenspijs. Op het linkerluik wordt de kluizenaar Egidius gevoed met de melk van een hinde en op het rechterluik wordt Maria van Egypte gevoed met drie broden.<sup>634</sup>

Aan de binnenkant van het *Thomasretabel* zien we hoe de vingers van de ongelovige Thomas de zijwond van de verrezen Christus aanraken. De nadruk ligt hier op de wond die zich in het centrum van de voorstelling bevindt.<sup>635</sup> De manier waarop het verhaal van de ongelovige Thomas is voorgesteld, weerspiegelt de verering van de apostel in het algemeen en de devotie tot het Heilige Hart in het bijzonder. In de late Middeleeuwen werd de devotie tot het Heilige Hart gestimuleerd door kartiniers als Ludolf van Saksen († 1377). In de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen is een meditatie opgenomen over de doorboring van de zij

---

<sup>632</sup> Schlie, 2002, 187.

<sup>633</sup> Cherubs zijn engelen met vier vleugels en worden door de profeet Ezechiël verbonden met de vier evangelisten (Ezechiël 1 en 6). Serafs zijn engelen met zes vleugels en roepen elkaar het zogenaamde Trisagion toe dat voorkomt in de pefatie van de mis: 'Heilig, heilig, heilig is de Here der heerscharen, de ganse aarde is van zijn heerlijkheid vol' (Jesaja 6:2-3).

<sup>634</sup> 'Ik ben al in mijn tuin, mijn zuster, mijn bruid, ik vergaar er mijn mirre en balsem, ik eet er mijn honingraat, ik drink er mijn wijn en mijn melk. Eet en drink, vrienden, en word dronken van de liefde!' (Hooglied 5:1-2).

<sup>635</sup> Gaus, 2001, 47-48.

van Christus door de soldaat Longinus.<sup>636</sup> In deze passage beschrijft hij hoe het bloed en het water van de sacramenten eucharistie en doop uit de zijwond van Christus stromen.<sup>637</sup> Ludolf van Saksen omschrijft de zijwond als de toegang tot het hart van Christus en daarmee als de poort naar het eeuwige leven. Binnen de devotie tot het Heilige Hart staat het hart van Christus voor zijn liefde. Op het *Thomasretabel* is de zielsvereniging tussen de ongelovige Thomas en de verrezen Christus voorgesteld.<sup>638</sup> Vervuld van medelijden wordt de ziel van de monnik verenigd met haar bruidegom Christus.<sup>639</sup> De sterke nadruk, die in de voorstelling van de ongelovige Thomas ligt op de zijwond van Christus, vormt bovendien een weerspiegeling van de devotie tot de wonden van Christus. In de vijftiende eeuw was de jaarlijkse feestdag van het Keulse kartuizerklooster gewijd aan de wonden van Christus.<sup>640</sup> Op deze feestdag nam zowel het verhaal van de ongelovige Thomas als de meditatie over de zijwond van Christus een belangrijke plaats in. Ludolf van Saksen omschrijft de vijf wonden van Christus als een geneesmiddel voor het verkeerde gebruik van de vijf lichamelijke zintuigen.<sup>641</sup> In deze passage is een gebed opgenomen tot Christus die zijn wonden aan de ongelovige Thomas toont.<sup>642</sup> Het lichaam van Christus functioneert hier als een ob-

---

<sup>636</sup> Bodenstedt, 1944, 137-140; Baier, 1977; De Bruin, 1980, xv-xvi.

<sup>637</sup> Geciteerd naar De Bruin, 1980, 184-185: 'Ende als si quamen tot onsen Heer ende hem doot saghen, en braken si sijn been niet, mar een der ridders die Longinus was gheheten, die doe quaet ende hovaerdich was, mar die daer na hem bekeerde ende martelaer wart, nam een glavie ende opende die rechter side ons Heren mit eenre groter wonden. So als die Glose hier of seit, soe ist merkelic ghesproken, dat die ewangeliste niet en seit dat hine wonde of stac, mar hi dede op die rechter side om te bewisen, dat daer die poerte des levens in eenre ander manier op ghedaen wart, want daer die sacramenten der Heiligher Kerken uut vloeten, sonder wilke niemant ten leven in comen en mach. Want daer volghet na: „Ende althants ghinc daer uut bloet ende water”, dat bloet in verlatenisse der sonden ende dat water om dat sacrament des doepsels te heiligen. Ende dat gheschiede van miraculen, want uut den lichaem eens doden menschen so en pleghet gheen water ende bloet te gaen. Doe viel Maria als doot neder twisschen die armen Marien Magdalena.'

<sup>638</sup> Gaus, 2001, 47-48.

<sup>639</sup> Bodenstedt, 1944, 137-140.

<sup>640</sup> Corley, 2000, 241.

<sup>641</sup> Bodenstedt, 1944, 138-140.

<sup>642</sup> Geciteerd naar De Bruin, 1980, 206: 'Ende als die ander discipulen hem vertelden dat si onsen Heer ghesien hadden, antwoerde hi: „Het en si dat ic in sinen handen sie die wonden der naghelen, ic en gheloefs niet.” Daer om seide die guede hierde, die sorchvoudich was om die luttel scape: „Vrede si mit ju.” Daer na seide hi tot Thomas: „Instec dinen vingher herwaert ende sich mine hande, ende hael dijn hant ende stec se



ject voor een gedetailleerde vorm van meditatie zoals we dat eveneens zagen op het *Devotiestuk van Willem van Bibau* dat in het vorige hoofdstuk over devotievoorstellingen werd besproken.

Op het middenpaneel van het *Thomasretabel* zien we het huismerk van de koopmansfamilie Rinck.<sup>643</sup> Het wapenschild is bevestigd aan een lint dat door een ring is gehaald, die door een raaf in zijn snavel wordt gehouden. De ring vormt een verwijzing naar de familienaam Rinck en de raaf vormt een verwijzing naar de stad Korbach waar de koopmansfamilie oorspronkelijk vandaan kwam.<sup>644</sup> Ondanks de sterke overeenkomst tussen het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* zijn de twee drieluiken, zoals blijkt uit hun verschil in afmetingen, geen pendantstukken.<sup>645</sup> De bovenkant van het *Kruisretabel* is rond van vorm, terwijl het *Thomasretabel* rechthoekig is van vorm. Later werden aan de bovenkant van het *Kruisretabel* decoratieve hoekstukken geplaatst, waardoor het verschil tussen de twee drieluiken tegenwoordig minder goed zichtbaar is.<sup>646</sup> Het Thomasaltaar bevond zich rechts op het oksaal en werd op 11 augustus 1481 door de Keulse aartsbisschop Herman IV van Hessen gewijd aan de apostel Thomas, de Drieëenheid, Maria, de apostel Johannes, Hippolytus, de kerkvaders Hiëronymus en Ambrosius, Egidius, keizerin Helena, Maria Magdalena, Maria van Egypte, Afra en de romeinse martelaressen Symphorosa en Felicitas.<sup>647</sup> Op het *Thomasretabel* zijn al deze heiligen vertegenwoordigd. Het altaar bevatte onder meer relieken van het ware kruis, Hippolytus, Germanus, Cecilia en keizerin Helena. Het kruis dat keizerin Helena als haar attriboot in de armen heeft, verwijst naar de relieken van het ware kruis.

---

in mijn side, ende en wes niet onghelovich, mar ghelovich.” Doe taste Thomas die lyclawen der wonden ons Heren ende seide: „Mijn Heer, mijn God!” Hi sach enen mensche, ende ghelovede dat hi God was, ende viel neder ende badt ghenade van dat hi hem hadde ghelaten.’

<sup>643</sup> Budde, 2001, 416.

<sup>644</sup> Budde, 2001, 430: de Latijnse benaming voor raaf is *cornus* en valt af te leiden uit de naam Korbach.

<sup>645</sup> Budde, 2001, 376 en 416: het middenpaneel van het *Kruisretabel* meet 107 x 80 centimeter en het middenpaneel van het *Thomasretabel* meet 143 x 106 centimeter.

<sup>646</sup> Budde, 2001, 132, afb. 39.

<sup>647</sup> Martens, 1996, 96, noot 9: ‘11 augusti, s. Tiburtii mart. sacro die bina recenter in odaeo erecta altaria ipsis manibus archipraesulis Hermanni consecrata fuerunt...’ Martens, 1996, 96, noot 20: Chronologia Carthusiae Coloniensis ‘... sinistrum (altar) in honorem ss. triados, deiparae virginis, s. Thomae apostoli, specialis patroni, s. Ioannis evang., s. Hyppoliti mart., ss. Hieronymi, Ambrosii, Aegidii confessorum, ss. Helenae reginae, Mariae Magdalena, Mariae Aegyptiacae, Afrae, Symphorosae ac Felicitatis ...’

Om inzicht te krijgen in de manier waarop het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* functioneerden, is het van belang om te kijken naar de liturgische handelingen die op het altaar werden verricht. De ontwikkeling van het laatmiddeleeuwse vleugelretabel werd sterk beïnvloed door de handelingen die aan het altaar waren verbonden. Het vleugelretabel ontstond in de eerste helft van de veertiende eeuw in het noorden van het Duitse Rijk en het Rijnland.<sup>648</sup> In de zestiende eeuw groeide het vleugelretabel uit tot de meest voorkomende retabelvorm in het noorden van Europa. Algemeen geldende regels voor het openen en sluiten van het vleugelretabel lijken echter nauwelijks te hebben bestaan. Volgens Braun vervulden de vleugels van het retabel zowel een praktische als een liturgische functie. De vleugels vormden een beschermingslaag voor de vaak van kostbare materialen, zoals goud, vervaardigde binnenkant van het retabel dat beelden en relieken kon bevatten. Met het liturgisch openen en sluiten van de vleugels kreeg het retabel verschillende uiterlijke verschijningsvormen die waren afgestemd op het karakter van de dagen van het kerkelijk jaar. Sommige vleugelretabels, zoals het door Matthias Grünewald geschilderde *Isenbeimaltaar* (afb. 95), hadden zelfs een dubbel paar vleugels zodat het retabel in verschillende stadia kon worden geopend.<sup>649</sup> Het centrale deel van het vleugelretabel kon zowel geschilderde voorstellingen als in hout gesneden of in steen gebeeldhouwde beelden bevatten. Tegenwoordig wordt algemeen aangenomen dat de feestelijke binnenkant van het vleugelretabel werd onthuld op zondagen en kerkelijke hoogfeesten. Gedurende de vastentijd en op de overige dagen van het kerkelijk jaar, werd de binnenkant verhuld door de sobere buitenkant van het vleugelretabel. In deze context moet worden opgemerkt dat de grote monastieke vasten al begon met het feest van de kruisverheffing op 14 september. In de nacht van stille zaterdag, wanneer de drie ceremonies (*triduum sacrum*) van de Paasliturgie waren afgesloten, werden de vleugels van de retabels geopend.<sup>650</sup> Omdat voorschriften voor het openen en sluiten van het vleugelretabel ontbreken, blijft het echter mogelijk dat de gebruiken anders waren dan tegenwoordig wordt aangenomen. In feite was tot het concilie van Trente sprake van een grote vrijheid op het gebied van de liturgie. Uit een onderzoek van Ehresmann naar de vleugelretabels uit de eerste helft van de veertiende eeuw, blijkt dat de gebruiken

---

<sup>648</sup> Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, deel 2, Freiburg 1924; Ehresmann, 1982.

<sup>649</sup> Matthias Grünewald, *Isenbeim-altaar*, 1515, Colmar, Musée d'Unterlinden.

<sup>650</sup> Ehresmann, 1982, 367, noot 35.

zelfs per retabel konden verschillen.<sup>651</sup> Zoals we op het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* zien, werden aan de buitenkant van het vleugelretabel vaak sobere, monochrome voorstellingen aangebracht om de feestelijke, kleurrijke voorstellingen aan de binnenkant van het vleugelretabel te verhullen. Op dezelfde manier werd het beeldprogramma van het vleugelretabel aangepast aan het kerkelijk jaar. Gedurende de lijdensweek waren voorstellingen uit het lijdensverhaal bijvoorbeeld passend en op de feestdagen van Maria waren mariale voorstellingen passend. Het beeldprogramma van het vleugelretabel stond dus in dienst van de liturgische handelingen die op het altaar werden verricht. In het beeldprogramma werden de belangrijkste kerkelijke leerstellingen centraal gesteld, die de kerkelijke autoriteit bevestigden. Het vleugelretabel was in feite een medium dat de heilsgeschiedenis verkondigde.<sup>652</sup> Zo vormden de vleeswording aan de buitenkant van het *Kruisretabel* en het kruisoffer aan de binnenkant van het drieluik een verbeelding van de concepten die in de mis werden belichaamd. Deze thematiek doet vermoeden dat dit drieluik gedurende de mis geopend moet zijn geweest.<sup>653</sup> Het sobere karakter van de buitenkant van het laatmiddeleeuwse vleugelretabel weerspiegelt de terughoudende houding die men in de late Middeleeuwen innam ten opzichte van het gebruik van beelden.<sup>654</sup> Een soortgelijke tendens zien we aan het eind van de vijftiende eeuw opkomen in het houtsnijwerk van beeldsnijders zoals Tilman Riemenschneider en Veit Stoss die hun in hout gesneden retabels onbeschilderd lieten.<sup>655</sup>

#### 4.7 Bartholomeusretabel

Dat het *Thomasretabel* tussen 1495 en 1500 wordt gedateerd, geeft aan dat Peter Rinck de opdracht niet rond de wijding van het Thomasaltaar in 1481 kan hebben verleend aan de Meester van het Bartholomeusaltaar.<sup>656</sup> Volgens de kroniek van het Keulse kartuizerklooster *Sankt Barbara* had ene lekenbroeder Johannes in 1485 al 105 guldens geschonken voor twee geschilderde retabels, die waren bestemd voor de twee altaren op het ok-

---

<sup>651</sup> Ehresmann, 1982.

<sup>652</sup> Lentjes, 2000, 21.

<sup>653</sup> Ehresmann, 1982, 366.

<sup>654</sup> Decker, 1990, 92.

<sup>655</sup> Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven en Londen 1980, 69-78.

<sup>656</sup> Budde, 2001, 416.

saal van de kerk.<sup>657</sup> Waarom deze opdracht niet werd uitgevoerd is onduidelijk. Is het misschien mogelijk dat het *Bartholomeusretabel* (afb. 1), waaraan de meester zijn naam dankt, in opdracht van deze Johannes werd geschilderd?<sup>658</sup> De Meester van het Bartholomeusaltaar moet namelijk al vanaf 1470 als paneelschilder werkzaam zijn geweest. Op het middenpaneel van het drieluik is een lekenbroeder in gebed neergeknield aan de voeten van de apostel Bartholomeus. De voorstelling van deze convers bevond zich onder een latere overschildering en werd in 1950 ontdekt. Waarom de convers werd overschilderd is onduidelijk. Het overschilderen van personen of wapens kan met wisseling van eigendom te maken hebben. De huismerken van de Keulse koopman Arnt van Westerburg en zijn echtgenote Druitgen van Andernach werden aan het eind van de vijftiende of aan het begin van de zestiende eeuw over het wapen van de convers aangebracht. Arnt van Westerburg was lakenkoopman en maakte tussen 1481 en 1513 deel uit van de Keulse magistratuur. Was het plotseling overlijden van de convers de oorzaak of accepteerden de Keulse kartuizers niet dat één van de conversen zich zo prominent op het middenpaneel van een drieluik liet voorstellen? In ieder geval moet het *Bartholomeusretabel* uiterlijk aan het begin van de zestiende eeuw in het bezit zijn gekomen van dit Keulse echtpaar dat de voorgestelde convers liet overschilderen en hun huismerken liet aanbrengen. Het echtpaar plaatste het drieluik op het door hen gestichte Bartholomeusaltaar in de Keulse parochiekerk *Sankt Columba*.

De voorgestelde convers draagt een wit habijt bestaande uit een tuniek en een korte scapulier met een hoofdkap zonder dwarsbanden. In tegenstelling tot de monniken, draagt hij hoofdhaar en een baard. Rechts van de convers is de apostel Bartholomeus ten voeten uit voorgesteld. Als attribuut heeft hij een vildersmes en een boek in de handen. Hij draagt een blauwe mantel en heeft om zijn lichaam een wit kleed met een zandkleurige voering geslagen. Links van de apostel Bartholomeus is Agnes van Rome ten voeten uit voorgesteld. Als attribuut ligt een lam aan haar voeten als toespeling op haar naam Agnes en op haar bruidegom Christus. Als symbool van haar martelaarschap heeft ze een palmtak

---

<sup>657</sup> Martens, 1996, 96, noot 24: 'Anno 1485. Ipso anno f. Ioannes de Argentina, conversus, in sua professione deputavit 105 aureos pro picturis tabularum duorum altarium in odaeo'.

<sup>658</sup> Meester van het Bartholomeusaltaar, *Bartholomeusretabel*, 1485-1490, drieluik, middenpaneel 128 x 161 cm. luiken 128 x 74 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek: Budde, 2001, cat. 140.

in de hand en draagt ze een martelaarskroon. In haar andere hand ligt een opengeslagen gebedenboek, waarin ze aan het lezen is. Ze draagt een groene mantel van brokaat en heeft om haar lichaam een rood kleed geslagen. Met haar rechtervoet stapt ze over de rand van de tegelvloer. Rechts van de apostel Bartholomeus is de maagd Cecilia ten voeten uit voorgesteld. Als attribuut bespeelt ze een portatieforgeltje dat wordt gedragen door een engel die aan haar zij is neergestreken. Ze draagt een rode onderjurk van brokaat en een blauwe bovenjurk. Op het linkerluik zijn de apostel Johannes, met als attribuut een gifbeker in zijn hand, en Margaretha, met als attribuut een kruisstaf tussen haar handen en een draak aan haar voeten, ten voeten uit voorgesteld. Omdat Margaretha met een kruisstaf een draak versloeg, vormde zij een zinnebeeld van de strijd tussen goed en kwaad. Op het rechterluik zijn Jacobus de Mindere, met als attribuut een wandelstok en een boek in zijn handen, en Christina, met als attribuut twee pijlen in de hand en een molensteen aan haar voeten, ten voeten uit voorgesteld. De heiligen lijken de met verschillende symbolische plantjes begroeide voorgrond te betreden. Achter hen bevindt zich een brokaten eredoek, waarboven zich een rivierlandschap met een stadsgezicht uitstrekt. Aan de bovenkant van het drieluik is een lijst van distels geschilderd. Aan de uiteinden van deze lijst bevinden zich twee wapenschilden met de huismerken van het Keulse echtpaar. In tegenstelling tot het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* laat de meester de rij van heiligen hier doorlopen over het middenpaneel. De met plantjes begroeide zandgrond, de tegelvloer en de brokaten eredoek doen denken aan het decor van het *Thomasretabel*. De verhalende voorstellingen die zich op het *Thomasretabel* boven de brokaten eredoek uitstrekken, zijn op het *Bartholomeusretabel* echter veranderd in een smalle strook landschap.

Laten we tot slot stilstaan bij de centrale vraag van dit hoofdstuk. Bestond er in de late Middeleeuwen een specifieke monastieke stijl? Men zou verwachten dat de eenvoud van de kartuizers werd weerspiegeld door de twee drieluiken die de Meester van het Bartholomeusaltaar schilderde voor het Keulse kartuizerklooster *Sankt Barbara*. Had de spiritualiteit van de kartuizers invloed op de stijl van het werk van deze meester? De uitbundige stijl van de kleurrijke voorstellingen aan de binnenkant van de drieluiken lijkt op het eerste gezicht te ontkrachten dat er in de late Middeleeuwen een specifieke monastieke stijl bestond. Maar wanneer we kijken naar de positionering in de ruimte zien we dat deze conclusie enige nuancering verdient. Volgens de kroniek van het kartui-

zerklooster bevonden het Kruisaltaar en Thomasaltaar zich op het oksaal van de kerk.<sup>659</sup> Op basis van de lichtwerking op de drieluiken, veronderstelde Martens dat het Kruisaltaar links en het Thomasaltaar rechts op het oksaal stond.<sup>660</sup> In de vroegnederlandse schilderkunst zien we vaker dat de lichtwerking in de omgeving van het schilderij doorwerkt in de voorstelling. Zo wordt op het *Lam Gods* (afb. 96) van de gebroeders Van Eyck de suggestie gewekt dat er een lichtbron rechts van het veelluik aanwezig is wat overeenstemt met de lichtwerking in de omgeving van het veelluik.<sup>661</sup> Oorspronkelijk bevond het veelluik zich namelijk aan de oostkant van de Vijdkapel aan de zuidkant van de Sint-Baafskathedraal. Op het *Kruisretabel* wordt bij de beschouwer de suggestie gewekt dat er een lichtbron links van het drieluik aanwezig is, wat overeenstemt met de noordelijke beuk van de kerk die links van het Kruisaltaar licht wierp op het drieluik. Op het *Thomasretabel* wordt daarentegen bij de beschouwer de suggestie gewekt dat er een lichtbron rechts van het drieluik aanwezig is, wat overeenstemt met de zuidelijke beuk van de kerk die rechts van het Thomasaltaar licht wierp op het drieluik. De figuren op het middenpaneel van het *Thomasretabel* zijn bovendien gericht op een van links naderende beschouwer.

In kartuizerkloosters werd de kerk doorgaans door middel van een oksaal onderverdeeld in een monnikenkoor in het oosten en een broederkoor in het westen.<sup>662</sup> Op deze manier bestond een scheiding tussen het gemeenschappelijk koorgebied in het koor van de monniken en de diensten in het koor van de lekenbroeders. Behalve een scheidingsmuur tussen het monnikenkoor en het broederkoor, diende het oksaal (afb. 3) als een gesloten gang, waardoor de monniken afgeschermd van de lekenbroeders de kerk konden betreden. Het oksaal in de kerk van het kartuizerklooster van Keulen kwam overeen met het oksaaltype zoals dat in de meeste kartuizerkerken voorkwam. De monniken konden hier vanuit de kleine pandgang ongezien de kerk betreden. In de kerk bevond zich een oksaal met daarboven een galerij die aan de oostkant op een muur rustte, met een centrale deuropening naar het koor van de monniken, en aan de westkant op een arcade, een reeks van drie op pijlers

---

<sup>659</sup> Martens, 1996, 71: 'tabulam pro Ara S. Crucis supra Ozale'.

<sup>660</sup> Martens, 1996, 86-87.

<sup>661</sup> Gebroeders van Eyck, *Lam Gods*, 1432, veelluik, middenpaneel 375 x 260 cm. luiken 375 x 130 cm. Gent, Sint-Baafskathedraal.

<sup>662</sup> Braunfels, 1972, 116, afb. 130; Kroesen, 2004, 173-213.

steunende bogen.<sup>663</sup> De onderbouw vormde een naar het koor van de lekenbroeders geopende hal, bestaande uit drie overwelfde traveeën, waarin twee altaren stonden. Op deze manier functioneerde het oksaal tegelijkertijd als ciborium, een overhuiving in de vorm van een vierzijdig open tempeltje dat op zuilen rust, voor de twee altaren in het broederkoor.<sup>664</sup> De boven het oksaal gelegen galerij liep door over een breedte van één travee, vanuit het westen gerekend de vierde travee. Met deze informatie kunnen we vervolgens reconstrueren welk publiek direct zicht had op de twee drieluiken. Geheel aan de westkant van de kerk bevond zich de tribune van de leken. Via een tegen de zuidwesthoek van de kerk aangelegen traptoren konden de leken plaatsnemen op deze tribune. Vanaf de tribune hadden de leken direct zicht op de twee drieluiken, die zich op de boven het oksaal gelegen galerij bevonden. De tribune en de galerij bevonden zich namelijk op gelijke hoogte tegenover elkaar. Het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* waren gericht op een publiek dat uit leken bestond. De uitbundige stijl van de twee drieluiken kan dus overtuigend worden verklaard vanuit de positionering in de ruimte en het publiek dat daar aanwezig was. De strenge scheiding tussen de ruimte van de monniken, de lekenbroeders en de leken werd eveneens weerspiegeld in de bouw van de drie kapellen die zich aan de noordkant van de kerk bevonden.<sup>665</sup> De naar het oosten gelegen sacristie was alleen toegankelijk vanuit het koor van de monniken, de Mariakapel in het midden was alleen bereikbaar vanuit het koor van de lekenbroeders en de Engelkapel in het westen was als lekenkapel alleen van buitenaf toegankelijk.

Tegenwoordig ervaart men de stijl van het door de Meester van het Bartholomeusaltaar geschilderde *Kruisretabel* en *Thomasretabel* als uitbundig en als tegenovergesteld aan de stijl van de *Kruisgïng* van Rogier van der Weyden die als sober wordt ervaren. De vraag is echter of de uiterlijke verschijningsvorm van de drieluiken door de laatmiddeleeuwse beschouwer als uitbundig werd ervaren. Tegenwoordig beschouwt men de drieluiken als uitbundig vanwege de aanwezigheid van het in *trompe-l'oeil* geschilderde traceerwerk. Aan het eind van de vijftiende eeuw ontwikkelden verschillende paneelschilders in de Nederlanden en het aangrenzende Rijnland, zoals de Meester van het Bartholomeusaltaar, een

---

<sup>663</sup> Bock, 1991, 9; Martens, 1996, 71-73.

<sup>664</sup> Kroesen, 2004, 49-53.

<sup>665</sup> Bock, 1991, 11-16.

nieuw systeem van gotische ornamenten.<sup>666</sup> Binnen een veld van traceringen werd de nadruk op bepaalde motieven en patronen gelegd. Dergelijk tracerwerk is zichtbaar op het *Kruisretabel* en *Thomasretabel*, maar ook op een door de Meester van de Heilige Maagschap geschilderd drieluik (afb. 42) dat ook afkomstig is uit het Keulse kartuizerklooster.<sup>667</sup> In vergelijking met de traceringen op het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* is het tracerwerk hier nog eenvoudig van karakter. Dat de traceringen op de drieluiken van de Meester van het Bartholomeusaltaar een middenpositie innemen, blijkt uit de uitbundige architecturale omlijstingen zoals we die bijvoorbeeld aantreffen op de door Jan Gossaert geschilderde *Malvagna-triptiek* (afb. 97).<sup>668</sup>

Volgens Kavalier wordt het gebruik van ornamenten, zoals we die aantreffen op de drieluiken van de Meester van het Bartholomeusaltaar, tegenwoordig verkeerd geïnterpreteerd.<sup>669</sup> De functie die dergelijke ornamenten in de late Middeleeuwen vervulden, wordt tegenwoordig vaak niet meer begrepen. Zij werden toegepast om de beschouwer te begeleiden naar de essentie van de voorstelling en om het sacrale karakter van de voorstelling te benadrukken. Een systeem van hiërarchie en symmetrie binnen een veld van ornamenten en de herhaling van bepaalde motieven en patronen, gaf structuur aan de voorstelling en leidde de beschouwer langs de verschillende voorstellingen op het drieluik. Deze praktijk impliceert gewoonten van perceptie en ordening die diep binnen de laatmiddeleeuwse cultuur verankerd moeten zijn geweest. Ornamenten konden worden aangewend om de theologische betekenis van de voorstelling inzichtelijk te maken voor de beschouwer. In architecturale omlijstingen werden inscripties, heiligenbeelden en verhalende voorstellingen verwerkt om de theologische betekenis van de centrale voorstelling te benadrukken. Op de *Malvagna-triptiek* hangt de architecturale om-

---

<sup>666</sup> Alois Riegl, *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*, Princeton 1992; Paul Crowther, 'More than Ornament: the Significance of Riegl' *Art History*, 17 (1994) 482-494; Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992.

<sup>667</sup> Meester van de Heilige Maagschap, *Barbara en Dorothea*, 1514-1515, drieluik, middenpaneel 39 x 34 cm. luiken 35 x 13 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum.

<sup>668</sup> Jan Gossaert, *Malvagna-triptiek*, rond 1512, drieluik, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia.

<sup>669</sup> Ethan Matt Kavalier, 'Renaissance Gothic in the Netherlands. The Uses of Ornament', *The Art Bulletin*, 82 (2000) 226-251, aldaar 226; Ethan Matt Kavalier, 'Margaret of Austria, Ornament, and the Court Style of Brou' in: Stephen J. Campbell, *Artists at Court. Image-Making and Identity, 1300-1550*, Boston (Isabella Stewart Gardner Museum) 2005, 124-137.



lijsting vol met druivetrossen die in de context van het voorgestelde Christuskind op het middenpaneel als symbool van het misoffer functioneren. Architecturale omlijstingen functioneerden daarnaast als een soort metataal die een afspiegeling vormde van de iconografie van de kerkelijke architectuur. Op de *Malvagna-triptiek* is de architecturale omlijsting van de tronende Madonna bijvoorbeeld als een soort koorafscheiding aangebracht om de grens aan te geven tussen de ruimte van de beschouwer en de ruimte van Maria. Tegelijkertijd is een steeds sterkere opheffing en zelfs ontkenning van deze grenzen waarneembaar.<sup>670</sup> De ruimte van de beschouwer en die van het beeld versmelten als het ware tot een sacrale ruimte die door de beschouwer als een visuele eenheid wordt ervaren. Op de *Malvagna-triptiek* lijken de musicerende engelen op het middenpaneel bijvoorbeeld deel uit te maken van de ruimte van de beschouwer. Zoals we op het *Kruisretabel* hebben gezien, vormde traceerwerk een middel om de voorgestelde figuren in de ruimte te plaatsen. Volgens Kavalier werden ornamenten aangewend om de identiteit van de opdrachtgever mee aan te duiden. Op het *Bartholomeusretabel* zijn de wapens van de opdrachtgevers in het traceerwerk langs de lijst geschilderd. Motieven en patronen konden als een soort badge of handtekening van de opdrachtgever functioneren.

De uitbundige toepassing van ornamenten vormde een weerspiegeling van de internationale hofstijl zoals die tot uiting kwam in het ornamentele programma voor de grafkerk in Brou, dat in opdracht van Margaretha van Oostenrijk (1480-1530) werd uitgevoerd.<sup>671</sup> Op verzoek van de landvoogdes werd het programma niet in de nieuwe stijl van de Italiaanse renaissance, maar in de oude gotische hofstijl uitgevoerd. Deze stijl werd bepaald door de regerende vorstenhoven van Europa en werd in de Nederlanden nagevolgd door de stedelijke elite. De toepassing van ornamenten vormde een expressie van rijkdom en macht die door vermogende burgers zoals Peter Rinck werd overgenomen. Op deze manier werd het stichtingsgedrag van de hoge adel op een kleinere schaal geïmitteerd door de stedelijke elite. Het gebruik van uitbundig traceerwerk in de schilderkunst had een statusverhogende uitwerking voor de opdracht-

---

<sup>670</sup> Schlie, 2002, 258-262 en 279-280.

<sup>671</sup> Kavalier, 2005.

#### 4 MONASTIEKE STIJL

gever. Het gebruik van ornamenten had in de late Middeleeuwen dus verschillende functies en werd door de oorspronkelijke beschouwer waarschijnlijk niet als extravagant ervaren.

**SLOTBESCHOUWING**

Hoe valt de aanwezigheid van kunst in laatmiddeleeuwse Nederlandse kartuizerkloosters te verklaren in het licht van de sobere leefwijze en de verinnerlijkte spiritualiteit van de kartuizers? Dat is de centrale vraag van dit proefschrift. Na een inleidend hoofdstuk over de kartuizers is deze vraag onderzocht aan de hand van zeven schilderijen afkomstig uit kartuizerkloosters in de Nederlanden en het noordwestelijk Rijnland. In de vorm van *casestudies* is geprobeerd te reconstrueren hoe deze schilderijen functioneerden binnen de strenge gebedspraktijk van de kartuizers. In het tweede hoofdstuk is de centrale vraag van dit proefschrift benaderd vanuit het perspectief van de sociale memoriecultuur. Hiertoe werden twee voorstellingen besproken die een commemoratieve functie vervulden binnen de laatmiddeleeuwse dodengedachtenis. In het derde hoofdstuk is deze vraag benaderd vanuit het perspectief van de devotionele functionaliteit. Hiertoe werden twee devotievoorstellingen besproken die de kartuizers stimuleerden en begeleidden in hun overweging van het leven van Jezus. In het laatste hoofdstuk is aan de hand van drie schilderijen onderzocht of er in de late Middeleeuwen een specifieke monastieke stijl bestond.

In het eerste hoofdstuk werd aandacht besteed aan de achtergrond van de kartuizers. Om erachter te komen waarom de aanwezigheid van kostbare voorwerpen als afleidend werd ervaren is het namelijk noodzakelijk inzicht te hebben in hun oorsprong, organisatie en regels. Uit de leefregel en de verordeningen van het generaal kapittel van de kartuizers blijkt dat deze kwestie ook aan de orde werd gesteld in de late Middeleeuwen. De sterk toenemende begunstiging van de kartuizers zien we terug in de verordeningen waarin het generaal kapittel zijn bezorgdheid uitspreekt over het toenemend aantal voorwerpen met afleidende voorstellingen in kartuizerkloosters. Dergelijke kunstvoorwerpen waren in strijd met de eenvoud van de kartuizers. De kartuizers vreesden dat schenkers bij het zien van afleidende voorstellingen gingen twijfelen aan de geloofwaardigheid en daarmee aan de gebedsreputatie van de orde. Daarom moesten de kunstvoorwerpen door de visitatoren, de functionarissen die op de naleving van de leefregel toezagen, uit de kloosters worden verwijderd en mochten er geen nieuwe bijkomen. Voorwerpen met afleidende voorstellingen mochten echter alleen uit de kloostergebouwen worden verwijderd als dit geen *scandalum* tot gevolg had. Deze kunstvoorwerpen konden namelijk als een soort contract tussen de schenker

en de kloostergemeenschap fungeren, waarmee het verwijderen van dergelijke kunstvoorwerpen door de schenkers kon worden opgevat als contractbreuk met gevolgen voor hun leven in het hiernamaals. Er schuilt dus een paradox in de relatie tussen de kartuizers en hun begunstigers. Aan de ene kant brachten schenkers van voorwerpen met afleidende voorstellingen de eenvoud van de kartuizerkloosters in gevaar. Aan de andere kant bestond de aantrekkingskracht van de kartuizers voor de begunstigers juist uit de eenvoud van deze strenge monniken. Wanneer begunstigers een klooster bezochten wensten de kartuizers natuurlijk aan deze verwachting te voldoen. Op deze manier werd de eenvoud van de kartuizerkloosters tegelijkertijd “bewaakt” door de begunstigers.

In het tweede hoofdstuk werden twee voorstellingen besproken die een commemoratieve functie vervulden binnen de laatmiddeleeuwse dodengedachtenis. De spiritualiteit van de kartuizers was gericht op de innerlijke wereld en daarom waren volgens hun leefregel voorwerpen die van kostbare materialen zijn gemaakt en die afleidende voorstellingen laten zien, ongewenst in hun kloosters. In de late Middeleeuwen kwamen dergelijke door leken geschonken kunstvoorwerpen daarentegen wel terecht in Nederlandse kartuizerkloosters, zoals blijkt uit het weldoenerboek van zowel het Amsterdamse als het Utrechtse kartuizerklooster. Deze paradox is het centrale probleem van dit hoofdstuk. Het door Jacob Cornelisz van Oostsanen geschilderde *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen* vormde een verbeelding van de leefwereld van de leken en vervulde een commemoratieve functie voor de Amsterdamse familie Boelen. Het schilderij vervulde daarnaast een devotionele functie voor de Amsterdamse kartuizers. De uiterlijke verschijningsvorm van het schilderij lijkt echter in al zijn overdaad duidelijk de leefwereld van de leken te weerspiegelen, waarmee de functie van devotievoorstelling ondergeschikt lijkt te zijn gemaakt aan de functie van memorievoorstelling. Maar het is juist de detaillering die we ook aantreffen in de *Vita Christi* van Ludolf van Saksen die voor de Amsterdamse kartuizers een hulpmiddel vormde bij het zich voor ogen stellen van de geboorte van Jezus. Ook het door de Meester van Frankfurt en de Meester van Delft geschilderde *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd* laat ons zien dat de aanwezigheid van een memorievoorstelling door de kartuizers niet als afleidend ervaren hoefde te worden. Het drieliuk veranderde van een memorievoorstelling in een devotievoorstelling wanneer het buiten de kerkelijke feestdagen werd gesloten. Als het altaarstuk gesloten werd maakten de stichtersportretten en de wapenschilden van de Delftse familie Van Beesd plaats

voor een voorstelling van een boetende Hiëronymus in de wildernis die een voorbeeld vormde voor de Delftse kartuizers. Net als de kerkvader trokken zij zich terug in de “woestijn” en streefden naar de innerlijke religieuze ervaring. Op deze manier vervulde de binnenkant van het drieliuk een commemoratieve functie voor de Delftse familie Van Beesd en de buitenkant een devotionele functie voor de Delftse kartuizers, waarmee het drieliuk zowel de leken als de kartuizers bediende. Met deze tweeledige functie weerspiegelt het de interactie tussen de leefwereld van de kartuizers en de leefwereld van de leken zoals die zich manifesteerde in de kartuizerkloosters in de graafschappen Holland en Zeeland, het Sticht en het hertogdom Gelre.

In het derde hoofdstuk werden twee devotievoorstellingen besproken die de kartuizers stimuleerden en begeleidden in hun overweging van het leven van Jezus. Door devotionele teksten te confronteren met deze voorstellingen is in dit hoofdstuk gekomen tot een functionele interpretatie van de twee devotievoorstellingen. Dergelijke voorstellingen bevonden zich in cellen van Nederlandse kartuizerkloosters waar ze de monniken stimuleerden en begeleidden in hun meditatieproces. Meditatie was een essentieel onderdeel van het leven van de kartuizers, die als kluizenaars vrijwel de hele dag in stilte en eenzaamheid in hun cel verbleven. Gedurende de meditatie maakten de kartuizers een proces door van verbeelding naar ontbeelding. De uiteindelijke zuivere schouwing van God behoorde beeldloos te zijn. Maar vormde het gebruik van voorstellingen dan geen belemmering in dit ontbeeldingsproces? Dat is de centrale vraag van dit hoofdstuk. Aan de hand van twee uit kartuizerkloosters afkomstige devotievoorstellingen is onderzocht welke rol die precies speelden in het meditatieproces. In de voorstelling van de besloten tuin op het door de Meester van het Brunswijkse diptiek geschilderde *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem* ligt de nadruk op de deugden van Maria en het verkrijgen van deze deugden door Hendrik van Haarlem. De kartuizer kon de besloten tuin in zijn geest betreden, waarmee hij het Christuskind in zijn ziel kon ontvangen. In de voorstelling van de vijf wonden van Christus op het door de Meester van de Magdalenalegende geschilderde *Devotiestuk van Willem van Bibau* ligt de nadruk op het lichamelijke lijden van Christus en het groeiende medelijden van Willem van Bibau. De voorstelling van de vijf wonden van Christus stimuleerde de kartuizer om zich in medelijden te vereenzelvigen met de lijdende Christusfiguur. Devotievoorstellingen stonden aan het begin van een proces van uiterlijk zien met het lichamenlijk oog naar innerlijk zien met het gees-

telijk oog en vormden daarmee een onmisbaar onderdeel van het meditatieproces. Daarin werden uiterlijk zien en innerlijk zien met elkaar verenigd. Ludolf van Saksen legde de nadruk vooral op het stadium van de verbeelding. Dionysius van Rijckel beklemtoonde juist het stadium van de ontbeelding. Ontbeelding vormde voor velen een ideaal waarnaar werd gestreefd, maar slechts enkelen waren in staat om dat stadium daadwerkelijk te bereiken. Tussen verbeelding en ontbeelding lag een grens die moest worden gepasseerd om de abstractie te bereiken waarnaar de devotievoorstelling verwees. Omdat dit proces steeds opnieuw moest worden doorlopen bleven devotievoorstellingen een onmisbaar onderdeel vormen van het meditatieproces. Ook Dionysius van Rijckel erkende de onderlinge afhankelijkheid tussen het stadium van de verbeelding en het stadium van de ontbeelding. Het gebruik van devotievoorstellingen vormde dus geen belemmering in het ontbeeldingsproces, het was daarin juist functioneel.

In het vierde hoofdstuk is aan de hand van drie schilderijen onderzocht of er in de late Middeleeuwen een specifieke monastieke stijl bestond. De contemplatieve kartuizerorde was een strenge orde van kluzenaars die in volledige stilte en eenzaamheid leefden. De soberheid van de kartuizers was zichtbaar in de lichamelijke ascese en het vasten, in de armoede en het stilzwijgen, maar ook in de onderbreking van de nachtrust en de eenvoud van de liturgie. Men zou verwachten dat deze soberheid ook werd weerspiegeld door de kunstvoorwerpen die zich in kartuizerkloosters bevonden. Met andere woorden: had de spiritualiteit van de kartuizers invloed op de stijl van het werk van kunstenaars? Dat is de centrale vraag van dit hoofdstuk. De sobere *Kruisiging* van Rogier van der Weyden vervulde zowel een devotionele als een liturgische functie voor de kartuizers van Scheut. De uiterlijke verschijningsvorm van het schilderij is daarom volledig aangepast aan de leefwereld van de kartuizers. De beeldtaal van de *Kruisiging* stond in dienst van hun strenge gebedspraktijk die voor zover mogelijk is gereconstrueerd. In dit hoofdstuk is de hypothese uiteengezet dat de *Kruisiging* als een sacramentsretabel heeft gefunctioneerd. Deze hypothese is gebaseerd op het element van tentoonstelling, de oorspronkelijke positionering van het schilderij en de nadrukkelijke afbeelding van een rode liturgische doek. De kartuizers van Scheut werden als beschouwer van het paneel gestimuleerd tot en begeleid in het doen van de geestelijke communie. De Calvariegroep drong de ruimte van de kartuizers als het ware binnen, waarmee ze in die van het beeld werden opgenomen en tot een zielsvereniging met de Gekruisigde

werden gestimuleerd. De voorstelling van de kruisiging en de ongelovige Thomas op het uitbundige *Kruisretabel* en *Thomasretabel* van de Meester van het Bartholomeusaltaar maken de werkelijke tegenwoordigheid van het lichaam van Christus in het sacrament aanschouwelijk. De sobere stijl van de door Rogier van der Weyden geschonken *Kruisiging* staat in contrast met de uitbundige stijl van het door Peter Rinck geschonken *Kruisretabel* en *Thomasretabel*. Het opvallende stijlverschil is in dit hoofdstuk verklaard door de functie en positionering van de schilderijen in de kerken van de kartuizers van Scheut en Keulen. De *Kruisiging* vervulde een devotionele en liturgische functie voor de kartuizers van Scheut en bevond zich in het koor van de monniken, terwijl het *Kruisretabel* en *Thomasretabel* een commemoratieve en liturgische functie vervulden voor de Keulse familie Rinck en zich bevonden op de boven het oksaal gelegen galerij, waarop de leken vanaf hun tribune direct zicht hadden. Het paneel van Rogier van der Weyden was dus duidelijk exclusief aan de monniken voorbehouden. De drielijken van de Meester van het Bartholomeusaltaar waren daarentegen duidelijk gericht op een publiek dat uit leken bestond. Deze casus heeft inzichtelijk gemaakt dat er in de late Middeleeuwen afhankelijk van de functie en de positionering van de schilderijen een specifieke monastieke stijl bestond die door aanhangers van de observantie werd toegepast.

Kunstvoorwerpen in kartuizerkloosters moeten dus niet alleen worden benaderd vanuit hun uiterlijke verschijningsvorm, maar ook vanuit hun functie binnen de strenge gebedspraktijk van de kartuizers. Voorwerpen die van kostbare materialen zijn gemaakt horen volgens de huidige normen niet thuis in een kartuizeromgeving. Ook de kartuizers veroordeelden de aanwezigheid van voorwerpen met afleidende voorstellingen. Toch waren deze kunstvoorwerpen aanwezig in Nederlandse kartuizerkloosters. Tussen de verordeningen die het generaal kapittel vanuit Grenoble uitvaardigde en de dagelijkse praktijk in Nederlandse kartuizerkloosters bestond namelijk een wereld van verschil. Wanneer de prior van het Amsterdamse kartuizerklooster na afloop van het generaal kapittel terugkeerde werd hij in de kerk van zijn klooster geconfronteerd met de stichtersportretten van de prominente Amsterdamse familie Boelen, maar hij kon een schilderij dat was geschonken door de zus van twee leden van zijn kloostergemeenschap natuurlijk niet laten verwijderen door de visitatoren. De laatmiddeleeuwse wereld van de kartuizers en die van hun weldoeners waren dan ook sterker met elkaar vervlochten dan de kartuizerovorser Scholtens geneigd was te veronderstellen. De *casestu-*

*dies* in dit proefschrift laten bovendien zien dat de aanwezigheid van schilderijen niet als afleidend ervaren hoefde te worden door de kartuizers. De besproken schilderijen die in de besloten ruimten van de monniken te zien waren vervulden een functie die diep geworteld was in de strenge gebedspraktijk van de kartuizers. Een gedetailleerde voorstelling van de geboorte vormde voor de Amsterdamse kartuizers een hulpmiddel bij het zich voor ogen stellen van de geboorte van Jezus. Een voorstelling van een boetende Hiëronymus in de wildernis diende als voorbeeld voor de Delftse kartuizers, die zich net als de kerkvader terugtrokken in de “woestijn” en streefden naar de innerlijke religieuze ervaring. Een voorstelling van een besloten tuin kon door Hendrik van Haarlem in zijn geest worden betreden, waarmee de kartuizer het Christuskind in zijn ziel kon ontvangen. Een voorstelling van de vijf wonden van Christus stimuleerde Willem van Bibau om zich in medelijden te vereenzelvigen met de lijdende Christusfiguur. Een Calvariegroep drong als het ware de ruimte van de kartuizers van Scheut binnen, waarmee de kartuizers in de ruimte van het beeld werden opgenomen en tot een zielsvereniging met de Gekruisigde werden gestimuleerd. Een voorstelling van de kruisiging en de ongelovige Thomas maakte de werkelijke tegenwoordigheid van het lichaam van Christus in het sacrament aanschouwelijk. Het zijn deze verschillende functies die de aanwezigheid van kunst in laatmiddeleeuwse Nederlandse kartuizerkloosters verklaren in het licht van de sobere leefwijze en de verinnerlijkte spiritualiteit van de kartuizers.



## SUMMARY

**Imagination and Imagelessness: a study on the function of art in Netherlandish charterhouses 1450-1550**

The origin of the carthusians lies in the reform movement within monasticism that came into being in the eleventh century as a reaction to the richness of the abbeys connected to the congregation of Cluny. A well-known exponent of the cluniac love of richness was Suger († 1151), abbot of the Paris abbey *Saint Denis*, who had a great liking for art objects which were made of precious materials. The divine light that shone through the stained glass and was reflected by the precious stones on the liturgical objects, guided him from the physical world to the spiritual world. Such art objects were strongly condemned, however, by Bernard of Clairvaux (1090-1153) because they would distract the attention of the monks. The carthusians held the same view. The carthusians were part of a movement of hermits that combined community life with solitary life. A life in complete silence and solitude formed the essence of their existence. In the beginning, the order of the carthusians spread very slowly. This makes it remarkable that such a large amount of foundations of carthusian monasteries from the fourteenth century onwards remain. In the Low Countries charterhouses were founded near Herne, Bruges, Antwerp, Diest, Ghent, Geraardsbergen, Geertruidenberg, Arnhem, Bruges (nuns), Liège, Roermond, Tournai, Utrecht and Amsterdam. In the fifteenth century carthusian monasteries were founded near Zierikzee, Brussels, Den Bosch, Delft, Kampen and Louvain. In the same period an observance movement came into being within monasticism that strove for a return to the original monastic rule that was not observed anymore within most of the monastic orders. A reform within the carthusians was unnecessary because of the strict observance of their order. The carthusians therefore had a special position in comparison to other monastic orders. Within the observance movement the way of life of the carthusians was considered as the prime example of the monastic way of life. The laity therefore thought the carthusians were well suited to pray for the salvation of their souls. Their good reputation triggered a strong increase in the number of gifts and precious objects that found their way to the charterhouses.

How did contemporaries bring the presence of art in late medieval Netherlandish charterhouses in harmony with the austere way of liv-

## SUMMARY

ing and the inward spirituality of the carthusians? That is the central question of this thesis. In the twelfth century this matter was already raised by Bernard of Clairvaux. Significantly, the monastic rule of the carthusians shows an aversion to outward finery and distracting images. Objects that are made of precious materials like gold and precious stones seem incompatible with the simplicity and austerity of the carthusians. Such objects reflect the earthly, the material, the outward, and the physical, while the carthusians are focused on the heavenly, the immaterial, the inward, and the spiritual to stimulate their receptivity for an inner union with Christ. It was thought that these objects distracted the attention of the carthusians. To find out why the presence of precious objects was experienced as distracting it is necessary to find out more about the background of the carthusians. The carthusian rule and the decrees of the carthusian general chapter show that this matter was also raised in the late Middle Ages. The increase in memorial donations donated to the carthusians is reflected in the decrees in which the general chapter speaks of a concern about the increasing amount of objects with distracting images in the charterhouses. Such art objects were against the simplicity of the carthusians. The carthusians were afraid that by being confronted with distracting images patrons would doubt the credibility and the reputation of the order. Therefore the art objects had to be removed from the carthusian monasteries by the visitators who looked after the observance of the carthusian rule, and the monasteries were not allowed to introduce more of such art objects. However, objects with distracting images were only to be removed from the charterhouses if this did not cause a *scandalum*, especially among the donors. These art objects could function as a sort of contract between the patron and the monastic community. Consequently, the patrons could consider the removal of such art objects as a breach of contract with implications for their life in the hereafter. Thus, within the relationship between the carthusians and their patrons a paradox existed. On the one hand patrons endangered the simplicity of the carthusian monasteries with their objects with distracting images, but on the other hand it was the simplicity of these strict monks that made the carthusians attractive to the patrons. When patrons visited a charterhouse, the carthusians obviously wanted to fulfil this expectation. In this way the simplicity of the carthusian monasteries was also guarded by the patrons.

According to the carthusian rule, objects that were made of precious materials and showed distracting images were unwanted in charter-

## SUMMARY

houses because the spirituality of the carthusians was focused on the inward world. However, in the late Middle Ages such art objects found their way into the carthusian monasteries in the Low Countries. For example, art objects donated by the laity are mentioned in the *liber benefactorum* of the Amsterdam and Utrecht charterhouse. This paradox, which forms the central issue of the second chapter of the thesis, is analysed by means of a discussion of two exemplary surviving works of art. The first of these is the *Memorial painting of the Amsterdam Boelen family* (fig. I), painted by Jacob Cornelisz van Oostanen. It originates from the Amsterdam carthusian monastery *Sint Andries ter Zaliger Haven*. Probably the painting was situated on the main altar in the church of the Amsterdam carthusians. Based on a reference in the *liber benefactorum* of the charterhouse, the memorial painting is connected with the Amsterdam Boelen family. In 1512 Margriet Boelen († 1514) donated the painting to the Amsterdam carthusian monastery two of her brothers had entered. The memorial painting reflected the world of the laity and fulfilled a memorial function for the Amsterdam Boelen family. The painting also fulfilled a devotional function for the Amsterdam carthusians. The extravagant appearance of the memorial painting appears to clearly reflect the world of the laity. The devotional function thus seems to be of minor importance in comparison to the memorial function of the painting. However, the detailed way in which the representation of the nativity is painted here did stimulate the Amsterdam carthusians in their visualization of the biblical story. The nativity was described in the same detailed way by the carthusian Ludolph of Saxony in his *Vita Christi*. The *Memorial painting of the Delft Van Beesd family* (fig. II), painted by the Master of Frankfurt and the Master of Delft, originates from the Delft charterhouse *Sint Bartholomeusdal in Jeruzalem*. Based on the coats of arms on the wings and the inscriptions on the predella, the painting is connected to the Delft Van Beesd family. It is likely that the Van Beesd family acquired the central panel at the Antwerp art market and commissioned the Master of Delft to paint the wings of the triptych. Probably the parents of the carthusian Dirk van Beesd († 1566) donated the painting to the Delft carthusian monastery on the occasion of his entry in 1514. It is likely that after the death of his parents the triptych was situated near their grave in the Delft charterhouse. This painting again shows us that the presence of a memorial painting did not need to distract the carthusians. The triptych changed from a memorial painting to a devotional painting when the wings were closed. The portraits and the coats of arms of the Delft Van

## SUMMARY

Beesd family on the interior transformed into a representation of Saint Jerome doing penance in the wilderness on the exterior. This representation of Jerome served as an example for the Delft carthusians who, like Jerome, also retreated to the “desert” and strived for the inward religious experience. The interior of the triptych fulfilled a memorial function for the Delft Van Beesd family, while the exterior fulfilled a devotional function for the Delft carthusians. In this way the painting served both the laity and the carthusians. This twofold function reflects the interaction between the world of the laity and that of the carthusians, as it was manifest in late medieval carthusian monasteries.

In the cells of Netherlandish charterhouses devotional paintings could be found that stimulated and guided the monks in their process of meditation. Meditation formed an essential part of the life of the carthusians who, as hermits, spent almost the whole day in their cell in silence and solitude. During meditation the carthusians underwent a process from imagination to a state of imagelessness. The final pure seeing of God had to be imageless, but did the use of images not form an obstruction in this process of meditation? That is the central question of the third chapter of this thesis. Based on two devotional paintings originating from a carthusian monastery, their exact role in the process of meditation is explored. The *Devotional painting of Hendrik van Haarlem* (fig. III) painted by the Master of the Brunswijk diptych originates from the Geertruidenberg charterhouse *bet Hollandse Huis*. Because of the presence of Saint Bavo, the represented carthusian is identified with Hendrik van Haarlem († 1506), who was the prior of the Amsterdam carthusian monastery from 1484 to 1490 and the prior of the Geertruidenberg charterhouse from 1490 to 1499. There are similarities between the way in which devotional texts from the late Middle Ages and the representation of the *hortus conclusus* demonstrate the virtues of Mary and the way in which the individual (in this case Hendrik van Haarlem) can earn these virtues. As the viewer of the painting, the carthusian could enter the *hortus conclusus* in his mind and receive the Christ child in his soul.

The *Devotional painting of Willem van Bibau* (fig. IV), painted by the Master of the Magdalene legend and an anonymous French master, originates from the mother cloister near Grenoble. Based on the inscription at the bottom of the diptych, the represented carthusian is identified with Willem van Bibau (c. 1478-1535), who, from 1509 to 1521, was the prior of the Geertruidenberg carthusian monastery and from 1521 to 1535 was the prior general of the carthusian order. The physical suffering

## SUMMARY

of Christ and the growing compassion for this suffering are emphasised in the devotional texts from the late Middle Ages just as they are in the representation of the five wounds of Christ on the exterior of the Bibau diptych. The representation of the five wounds stimulated the carthusian to identify himself in compassion with the suffering Christ. Devotional paintings stood at the beginning of a process moving from outward seeing with the physical eye to inward seeing with the mental eye and thus played a crucial role in the process of meditation. Outer vision and inner vision were united in such paintings. Ludolph of Saxony especially emphasized the state of imagination. On the contrary, the carthusian Denys of Ryckel emphasized the state of imagelessness. For the carthusians leaving behind images formed an ideal which they strove for, but only a few were able to actually reach such a state of imagelessness. Between imagination and the state of imagelessness a border was situated that had to be passed to reach the level of abstraction which the image represented. Because the carthusians had to undergo this process again and again, devotional paintings kept playing a crucial role in the process of meditation. Also Denys of Ryckel recognized the interdependence between the state of imagination and the state of imagelessness. The use of devotional paintings therefore did not form an obstruction in the process of meditation. On the contrary, in this process the use of images was functional.

The contemplative order of the carthusians was a strict order of hermits who lived in complete silence and solitude. The austerity of the carthusians was visible in the physical asceticism and the fasting, in the poverty and the silence, but also in the interruption of the night's rest and the simplicity of the liturgy. One would expect this austerity to be reflected by the art objects in charterhouses. Hence, the central question of the fourth chapter of this thesis is whether the spirituality of the carthusians influenced the style of the work of artists. The *Crucifixion* (fig. V) painted by Rogier van der Weyden originates from the Brussels carthusian monastery Scheut. Although the accounts of Scheut mention that Rogier van der Weyden donated the painting to the charterhouse, it is just as likely that he, as city painter of Brussels, painted the *Crucifixion* under the authority of the Brussels city council, which was closely associated with the foundation of Scheut in 1455. When the church of the carthusian monastery was finished, the painting was placed in the choir of the monks against the northern church wall, where the austere *Crucifixion* fulfilled both a devotional and a liturgical function for the carthu-

## SUMMARY

sians. The appearance of the painting therefore is completely adapted to their world. The way in which the *Crucifixion* was painted served the strict devotional practice of the carthusians, which is reconstructed as far as possible in this chapter. Based on the element of display, the original positioning of the painting and the presence of a red liturgical cloth, the hypothesis is formulated that the *Crucifixion* functioned as a sacramental painting. As viewers of the panel, the carthusians of Scheut were invited to spiritual Communion (spiritual consumption and imaginative union with Christ). The characters from the crucifixion story must have seemed to enter the physical space of the carthusians. In this way, the monks were lifted into the sacral space of the image and were stimulated in the union of their souls with the Crucified.

The *Crucifixion altarpiece* (fig. VI) and *Thomas altarpiece* (fig. VII) painted by the Bartholomew Master originate from the Cologne charterhouse *Sankt Barbara*. Between 1490 and 1501 both triptychs were donated to the carthusian monastery by Peter Rinck († 1501). They were placed on the altars which were situated on top of the roodscreen in the church of the Cologne carthusians. In 1461 Peter Rinck had entered the charterhouse, but due to health reasons he was forced to leave in 1465. The extravagant representations of the crucifixion and the disbelieving Thomas visualize the true presence of the body of Christ in the Sacrament. The austere style of the *Crucifixion* by Rogier van der Weyden contrasts with the extravagant style of the *Crucifixion altarpiece* and *Thomas altarpiece* donated by Peter Rinck. The remarkable difference in style is explained by the function and the positioning of the paintings in the churches of the carthusians of Scheut and Cologne. The *Crucifixion* fulfilled a devotional and liturgical function for the carthusians of Scheut and was situated in the choir of the monks, while the *Crucifixion altarpiece* and *Thomas altarpiece* fulfilled a memorial and liturgical function for the Cologne Rinck family and were situated on top of the roodscreen, in full view of the visitors in the lay gallery. The panel painted by Rogier van der Weyden was clearly aimed at a public consisting of monks, while the triptychs painted by the Bartholomew Master were meant for a public consisting of the laity. This case demonstrates that in the late Middle Ages, depending on the function and the positioning of the art objects, a specific monastic style existed which was applied by adherents of the observance.

We should therefore not only approach art objects in charterhouses based on their appearance but also based on their function within

## SUMMARY

the strict devotional practice of the carthusians. Objects that were made of precious materials do not appear to belong in a carthusian environment. Moreover, the carthusians condemned the presence of objects with distracting images. Nevertheless, such art objects were present in Netherlandish carthusian monasteries. This shows that a big difference existed between the decrees which the carthusian general chapter enacted in Grenoble and the daily practice in charterhouses in the Netherlands. When the prior of the Amsterdam carthusian monastery returned to his charterhouse after the general chapter, he was confronted with the portraits of the prominent Amsterdam Boelen family in the church. However, of course he could not remove a painting which was donated by the sister of two members of his monastic community.

The case studies in this thesis demonstrate that the presence of paintings was not necessarily experienced as distracting by the carthusians. The paintings which are discussed in this thesis were situated in the private areas of Netherlandish carthusian monasteries where they fulfilled a function which was deeply rooted in the strict devotional practice of the carthusians: a detailed representation of the nativity which stimulated the Amsterdam carthusians in their visualization of the biblical story, a representation of Saint Jerome doing penance in the wilderness that served as an example to the Delft carthusians who, like Jerome, also retreated to the “desert” and strived for the inward religious experience, a representation of a *hortus conclusus* which Hendrik van Haarlem could enter in his mind to receive the Christ child in his soul, a representation of the five wounds of Christ that stimulated Willem van Bibau to identify himself in compassion with the suffering Christ, the characters from the crucifixion story who seemed to enter the physical space of the carthusians of Scheut and through whom the carthusians were lifted into the sacral space of the image and were stimulated in the union of their souls with the Crucified, and a representation of the crucifixion and the disbelieving Thomas, which visualized the true presence of the body of Christ in the Sacrament. These pluriform religious functions explain the presence of art in late medieval Netherlandish charterhouses within the context of the austere way of living and the inward spirituality of the carthusians.





## GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Acres**, A.J., *Compositions of time in the art of Rogier van der Weyden*, Pennsylvania 1992 (diss. Pennsylvania)
- Ainsworth**, M.W., en M.P.J. Martens, *Petrus Christus. Renaissance master of Bruges*, New York 1994
- Anrooij**, W. van, (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997
- Asperen de Boer**, J.R.J. van, J. Dijkstra en R. van Schoute, *Underdrawing in Paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups* (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 41) Zwolle 1992
- Baier**, W., *Untersuchungen zu den Passionsbetrachtungen in der Vita Christi des Ludolf von Sachsen. Ein quellenkritischer Beitrag zu Leben und Werk Ludolfs und zur Geschichte der Passionstheologie* (Analecta Cartusiana 44) Salzburg 1977
- Bandmann**, G., W. Braunfels en E. Kirschbaum (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome 1968-1976
- Bauerreiss**, R., *Pie Jesu. Das Schmerzensmann-bild und sein Einfluß auf die mittelalterliche Frömmigkeit*, München 1931
- Baxandall**, M., *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven en Londen 1980
- Belting**, H., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981
- Belting**, H., *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Chicago 1994
- Berliner**, R., 'Arma Christi', *Münchener Jahrbuch der bildenden Künste*, 6 (1955) 35-116
- Bernhardt**, K., *Gott und Bild. Ein Beitrag zur Begründung und Deutung des Bildverbotes im Alten Testament*, Berlin 1956
- Bessem**, R., *Oorkondenboek van het Karthuizerklooster St.-Andries-ter-Zaliger-Haven bij Amsterdam, (1352) 1392-1579 (1583)*, Amsterdam 1997
- Bijsterveld**, A.J.A., 'Middelieuwse vrome schenkingen als instrument van sociale integratie en politieke machtsvorming. Een historiografisch overzicht', *Tijdschrift voor Geschiedenis*, 109 (1996) 443-464
- Bijsterveld**, A.J.A., 'Eeuwig leven, eeuwige roem: schenkers en stichters vereeuwigd' in: L. van Liebergen e.a. (red.), *Deftige devotie* (Uden 2003) 20-27
- Blanc**, P. le, 'Het Laatste Oordeel te Roermond' in: P. le Blanc e.a., *Christelijke iconografie: opstellen over iconografische aspecten van het Nederlands kerkelijk kunstbezit*, Den Haag 1990, 27-38

- Bleyerveld, Y.**, m.m.v. R. Stein, 'De bijbelse geschiedenis in glas. Een geschreven beeldprogramma voor een reeks glasramen in de pandgang van het klooster Scheut (circa 1515), *Millennium*, 23 (2009) 44-77
- Blockmans, W.P.**, en P.C.M. Hoppenbrouwers, *Eeuwen des onderscheids. Een geschiedenis van middeleeuws Europa*, Amsterdam 2002
- Bock, U.**, M. Hennes en R. Wagner, 'Kirche und Kloster der Kartäuser in Köln', *Rheinische Kunststätten*, 52 (1991) 2-27
- Bodenstedt, M.I.**, *The Vita Christi of Ludolphus the Carthusian*, Washington 1944
- Boot, I.**, *De allegorische uitlegging van het Hooglied, voornamelijk in Nederland: een onderzoek naar de verhouding tussen Bernard van Clairvaux en de nadere reformatie*, Woerden 1971
- Bossy, J.**, 'Blood and Baptism: Kinship, Community and Christianity in western Europe from the fourteenth to the seventeenth Centuries' in: Derek Baker (red.), *Sanctity and secularity: the church and the world*, Oxford 1973, 129-143
- Bossy, J.**, 'The mass as a social institution, 1200-1700', *Past and Present*, 100 (1983) 29-61
- Boutrais, C.M.**, *Coutumes de Chartreuse* (Sources chrétiennes 313) Parijs 1984
- Brandenburg, T.**, *Heilig familieleven. Verspreiding en waardering van de Historie van Sint-Anna in de stedelijke cultuur in de Nederlanden en het Rijnland aan het begin van de moderne tijd (15de/16de eeuw)*, Nijmegen 1990 (diss. Amsterdam)
- Braun, J.**, *Die liturgische Gewandung im Occident und Orient nach Ursprung und Entwicklung, Verwendung und Symbolik*, Freiburg 1907
- Braun, J.**, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Freiburg 1924
- Braunfels, W.**, *Abendländische Klosterbaukunst*, Keulen 1969
- Braunfels, W.**, *Monasteries of Western Europe. The Architecture of the Orders*, Londen 1972
- Brinkhoff, L.**, W. de Wolf en A. Hollaardt, *Liturgisch woordenboek*, Roermond 1958-1968
- Bruijnen, Y.**, *Leuvense schilderkunst 1520-1570*, Amsterdam 1999 (diss. Amsterdam)
- Bruin, C.C. de.** (red.), *Tleven ons heren Jhesu Christi: het pseudo-Bonaventur-Ludolfiaanse leven van Jesus*, Leiden 1980
- Budde, R.**, en R. Krischel, tent. cat. *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2001

- Bueren**, T. van, *Tot lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen*, Hilversum 1993 (diss. Amsterdam)
- Bueren**, T. van, 'Zorg voor het hier en het hiernamaals. De functie van memorietafels in het (aarts)bisdom Utrecht in de middeleeuwen', *De Nederlandsche Leeuw*, 115 (1998) 153-1991
- Bueren**, T. van, tent. cat. *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen*, Utrecht (Museum Catharijneconvent) 1999
- Bueren**, T. van, en A. van Leerdam, *Care for the Here and the Hereafter: Memoria, Art and Ritual in the Middle Ages*, Turnhout 2005
- Bueren**, T. van, *Een Amsterdams raadsel. De memorietafel van Margriet Dirck Boelensdr*, verschijnt in het voorjaar van 2010
- Buijtenen**, M.P. van, 'Kloosters onder Workum. Grauwe Zusters en Karthuizers', *De Vrije Fries*, 36 (1941) 131-148
- Büttner**, F.O., *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlijn 1983
- Caenegem**, R.C. van, en F.L. Ganshof, *Guide to the Sources of Medieval History*, Amsterdam, New York en Oxford 1978
- Campbell**, L., en J. van der Stock, tent. cat. *Rogier van der Weyden 1400/1464 - De Passie van de Meester*, Leuven (M/Leuven) 2009
- Cappon**, C.M., 'De zaak Marie Andriesdr. Boelens: de rechtsgang van een gevluchte religieuze (1525-1532)' in: *Miscellanea consilii magni, bijdragen over rechtspraak van de Grote Raad van Mechelen*, Amsterdam 1984
- Carasso-Kok**, M., *Geschiedenis van Amsterdam: een stad uit het niets tot 1578*, Amsterdam 2004
- Carruthers**, M., *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge 1998
- Caspers**, C., *De eucharistische vroomheid en het feest van sacramentsdag in de Nederlanden tijdens de late Middeleeuwen*, Leuven 1992 (diss. Utrecht)
- cat.** *Alte Pinakothek München. Erläuterungen zu den ausgestellten Gemälden*, München (Alte Pinakothek der Bayerische Staatsgemäldesammlungen) 1983
- Centraal Bureau voor Genealogie**, *Nederland's Adelsboek*, Den Haag 1994
- Châtelet**, A., *Early Dutch Painting. Painting in the northern Netherlands in the fifteenth century*, Amsterdam 1980
- Châtelet**, A., *Robert Campin. De Meester van Flémalle*, Antwerpen 1996
- Chiffolleau**, J., *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du moyen âge (vers 1320-vers 1480)*, Rome 1980

- Cohn, S.K.**, *The Cult of Remembrance and the Black Death. Six Renaissance Cities in Central Italy*, Baltimore en Londen 1992
- Colledge, E.**, en J. Walsh, *Guigo II. Ladder of Monks and Twelve Meditations* (Cistercian Publications) Kalamazoo 1979, 65-86
- Conway, C.**, *The Vita Christi of Ludolph of Saxony and Late Medieval Devotion Centered on the Incarnation: a Descriptive Analysis*, Salzburg 1976
- Corley, B.**, *Painting and Patronage in Cologne: 1300-1500*, Turnhout 2000
- Cornet, I.**, 'The Arnhem Mystical Sermons (1560) and the Carthusians of Cologne', *Carthusian Worlds. Contemporary Approaches to the Carthusians and their Heritage*, Roermond 19-20 juni 2009
- Crowther, P.**, 'More than Ornament: the Significance of Riegl' *Art History*, 17 (1994) 482-494
- Dam, B. ten**, *Qui vult orare, adeat mare. De invloed van het kartuizerklooster St. Andries-ter-Zaliger-Haven op het dagelijks schriftgebruik van zijn monniken, op het geestelijk leven, de kunst en de politiek in Amsterdam en op de familiegeschiedenis van het geslacht Boelens*, 2006 (doctoraalscriptie Universiteit Utrecht)
- Damen, M.J.M.**, 'Memorie en mecenaat. Glas-in-lood als vorstelijk geschenk, 1425-1530', *Spiegel Historiae*, 40 (2005) 440-445
- Damen, M.J.M.**, 'Vorstelijke vensters. Glasraamschenkingen als instrument van devotie, memorie en representatie (1419-1519)', *Jaarboek voor middeleeuwse geschiedenis*, 8 (2005) 140-200
- Damen, M.J.M.**, 'Heraldiek en politiek. Bourgondische glazen in de Oude kerk van Amsterdam', *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam*, 92 (2005) 3-16
- Damen, M.J.M.**, 'Corrupt of hoofs gedrag? Geschenken en het politieke netwerk van een laatmiddeleeuwse Hollandse stad', *Tijdschrift voor sociale en economische geschiedenis*, 2 (2005) 68-94
- Damen, M.J.M.**, 'Giving by pouring. The function of gifts of wine in the city of Leiden (14th-16th centuries)' in: J. van Leeuwen (red.), *Symbolic Communication in the Late Medieval Town*, Leuven 2006, 83-100
- Damen, M.J.M.**, 'Gift exchange at the court of Charles the Bold' in: M. Boone en M. Howell (red.), *In but not of the market: movable goods in late medieval and early modern urban society*, Brussel 2007, 81-99
- Damen, M.J.M.**, 'Princely entries and gift-exchange in the Low Countries, 14th-16th centuries', *Journal of medieval history*, 33 (2007) 233-249
- Damen, M.J.M.**, 'De schenkers van Scheut. Het glasmecenaat van een kartuizerklooster, 1450-1530', *Millennium*, 23 (2009) 78-111

- Davies, M.**, *Rogier van der Weyden. An Essay, with a Critical Catalogue of Paintings Assigned to him and to Robert Campin*, Londen 1972
- Decker, B.**, 'Reform within the cult image: the German winged altarpiece before the Reformation' in: Peter Humfrey en Martin Kemp, *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge 1990, 90-105
- Degand, A.**, 'Liturgie des Chartreux' in: *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, Parijs 1913, 1045-1071
- Devaux, A.**, *L'architecture dans l'ordre des Chartreux* (Analecta Cartusiana 146) Sélignac 1998
- Dijk, R. van, e.a.**, 'Middeleeuws kloosterleven aan de rand van Mastenbroek. De kartuize Sonenberg' in: F. Pereboom, J. Kummer en H. Stal-knecht (red.), *Omarmd door IJssel en Zwartewater. Zeven eeuwen Mastenbroek*, Kampen 1995, 93-118
- Dijk, R.Th.M. van**, 'Thematische meditatie en het beeld: visualiteit in *De spiritualibus ascensionibus* van Gerard Zerbolt van Zutphen (1367-1398)' in: C. Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid: laat-middeleeuwse kunst in verband met de moderne devotie*, Nijmegen 2000, 43-66
- Dinzelbacher, P.**, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter* (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 23) Stuttgart 1981
- Drossaers, S.W.A.**, *De Archieven van de Delftsche Statenkloosters*, Den Haag 1916
- Dückers, R.**, 'De middeleeuwse handschriften van de Roermondse Kartuis' in: Krijn Pansters (red.), tent. cat. *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuijzers*, Roermond (voormalige kartuizerklooster 'O.L. Vrouw van Bethlehem') 2009, 140-157
- Dückers, R.**, en R. Priem, tent. cat. *The Hours of Catherine of Cleves. Devotion, Demons and Daily Life in the Fifteenth Century*, Nijmegen (Museum Het Valkhof) 2009
- Dudok van Heel, S.A.C.**, 'Oligarchieën in Amsterdam voor de alteratie van 1578' in: Michiel Jonker, Leo Noordegraaf en Michiel Wagenaar (red.), *Van stadskern tot stadsgewest. Stedebouwkundige geschiedenis van Amsterdam*, Amsterdam 1984, 35-61
- Dudok van Heel, S.A.C.**, 'Een kooplieden-patriciaat kijkt ons aan of de emancipatie van het Amsterdamse portret tot 1578' in: R. Kistemaker en M. Jonker, *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1986, 19-60
- Dudok van Heel, S.A.C.**, *Van Amsterdamse burgers tot Europese aristocraten: hun geschiedenis en hun portretten: De Heijnen-maagschap 1400-1800*, Den Haag 2008

- Dudok van Heel**, S.A.C., 'Patronage in the Cities of Holland during the sixteenth Century', onuitgegeven
- Dukers**, B., 'De bouwgeschiedenis van de Roermondse Kartuis' in: Krijn Pansters (red.), tent. cat. *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuijzers*, Roermond (voormalige kartuizerklooster 'O.L. Vrouw van Bethlehem') 2009, 102-121
- Ehresmann**, D.L., 'Some Observations on the Role of Liturgy in the Early Winged Altarpiece', *The Art Bulletin*, 64 (1982) 359-369
- Elias**, J., *Geschiedenis van het Amsterdamsche Regentenpatriciaat*, Den Haag 1923
- Elias**, J., *De vroedschap van Amsterdam 1578-1795*, Amsterdam 1963
- Elm**, K., P. Joerißen en H.J. Roth (red.), tent. cat. *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit*, Aken (Krönungssaal des Rathauses) 1980
- Elm**, K., 'Reform- und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen. Ein Überblick' in: K. Elm (red.), *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen*, Berlijn 1989, 3-19
- Emery**, K., 'Denys of Ryckel and Traditions of Meditation. Contra de-  
testabilem cordis inordinationem' in: J.L. Hogg, *Spiritualität heute und gestern* (Analecta Cartusiana 35) Salzburg 1983, 69-89
- Engen**, H. Van, 'A Carthusian Medieval Painting', *Carthusian Worlds. Contemporary Approaches to the Carthusians and their Heritage*, Roermond 19-20 juni 2009
- Falkenburg**, R.L., 'Het huishouden van de ziel: burgerlijk decor in het Mérode-altaarstuk' in: Herman Pleij (red.), *Op belofte van profijt. Stadsliteratuur en burgermoraal in de Nederlandse letterkunde van de middeleeuwen*, Amsterdam 1991, 244-261
- Falkenburg**, R.L., *The Fruit of Devotion. Mysticism and the imagery of love in Flemish paintings of the Virgin and Child, 1450-1550*, Amsterdam en Philadelphia 1994
- Falkenburg**, R.L., 'The Household of the Soul. Conformity in the Merode Triptych' in: Maryan Ainsworth (red.), *Early Netherlandish Painting at the Crossroads. A Critical Look at Current Methodologies* (The Metropolitan Museum of Art Symposia) New York 2001, 2-17
- Falkenburg**, R.L., 'Hieronymus Bosch's Mass of St. Gregory and "sacramental vision"' in: T. Lentjes en A. Gormans (red.), *Das Bild der Erscheinung. Die Gregorsmesse im Mittelalter* (Kultbild 3) Berlijn 2004
- Falkenburg**, R.L., 'Hans Memling's Van Nieuwenhove Diptych: The Place of Prayer in Early Netherlandish Devotional Painting' in: John

- Oliver Hand en Ron Spronk (red.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Haven en Londen 2006, 92-109
- Freedberg, D.**, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago 1989
- Friedländer, M.J.**, 'The Pictures of Rogier van der Weyden in America', *Art in America*, 9 (1921)
- Friedländer, M.J.**, *Die altniederländische Malerei*, Berlijn 1924
- Friedländer, M.J.**, *Early Netherlandish Painting*, Leiden en Brussel 1975
- Gaens, T.**, en J. De Grauwe, *De kracht van de stilte. Geest & geschiedenis van de kartuizerorde*, Leuven 2006
- Gaus, J.**, '»Herr, sie werden im Licht deines Antlitzes wandeln.« Der Thomas-Altar des Meisters des Bartholomäus-Altars' in: Budde, R., en R. Krischel, tent. cat. *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2001, 44-51
- Gawronski, J.**, 'Amsterdam Karthuizersstraat', *Holland. Archeologische Kroniek*, 34 (2002) 12-13
- Geer van Jutphaas, B.J.L. de**, 'Begiftigers en bezittingen van het Cartuizer convent bij Utrecht', *Kronijk van het Historisch Genootschap gevestigd te Utrecht*, 13 (1857) 129-148
- Girard, A.**, en D. le Blevet (red.), *Les Chartreux et l'art XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Actes du Xe Colloque international d'histoire et de spiritualité cartusiennes, Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre, 1988*, Parijs 1989
- Goddard, S.**, *The Master of Frankfurt and his Shop*, Brussel 1984
- Goddard, S.**, 'Brocade Patterns in the Shop of the Master of Frankfurt. An Accessory to Stylistic Analysis', *The Art Bulletin*, 67 (1985) 401-417
- Goff, J. le**, *La Naissance du Purgatoire*, Parijs 1981
- Goffen, R.**, 'Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas', *The Art Bulletin*, 57 (1975) 496-498
- Goosen, L.**, *Heiligen in religie en kunsten*, Nijmegen 1992
- Goossens OFM, L.A.M.**, *De meditatie in de eerste tijd van de Moderne Devotie*, Haarlem en Antwerpen 1952 (diss. Nijmegen)
- Grabar, O.**, *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992
- Grams-Thieme, M.**, *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaille-malerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, Keulen en Wenen 1988
- Grauwe, J. de**, *Prosopographia Cartusiana Belgica (1314-1796)* (Analecta Cartusiana 28) Salzburg 1976
- Grauwe, J. de**, 'Les oeuvres d'art des Chartreuses de la « Provincia Teutoniae »' in: A. Girard en D. le Blevet (red.), *Les Chartreux et l'art XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Actes du Xe Colloque international d'histoire et de*

*spiritualité cartusiennes, Villeneuve-lès-Avignon, 15-18 septembre, 1988*, Parijs 1989, 193-206

**Gribbin, J.A.**, *Aspects of Carthusian liturgical Practice in later medieval England* (Analecta Cartusiana 99) Salzburg 1995

**Grosshans, R.**, 'Rogier van der Weyden: der Marienaltar aus der Kartäuse Miraflores', *Jahrbuch der Berliner Museen*, 23 (1981) 49-112

**Grujjs, A.**, en T.F. van Koolwijk, 'Bio-bibliografie van de 75-jarige kartuizervorser mr. H.J.J. Scholtens, oud-burgemeester van Houten en Beverwijk', *Ons geestelijk erf*, 44 (1970) 45-56

**Grujjs, A.**, 'Kartuizen in de Nederlanden (1314-1796). Klein Monasticon en literatuuroverzicht van de geschiedenis der Zuid- en Noordnederlandse kartuizen' in: R. Rothfuscz e.a. (red.), *De kartuizers en hun Delftse klooster. Een bundel studien, verschenen ter gelegenheid van het achtste lustrum van het Genootschap Delfia Batavorum*, Delft 1975, 157-244

**Gumbert, J.P.**, *Die Utrechter Kartäuser und ihre Bücher im frühen fünfzehnten Jahrhundert*, Leiden 1974 (diss. Leiden)

**Hamburger, J.F.**, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven, Londen en New York 1990

**Hamburger, J.F.**, 'Speculations on Speculation: Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotions' in: W. Haug en W. Schneider-Lastin (red.), *Deutsche Mystik im abendländischen Zusammenhang. Neu erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte (Kolloquium Kloster Fischingen 1998)*, Tübingen 2000, 353-408

**Hamburger, J.F.**, 'Seeing and Believing. The Suspicion of Sight and the Authentication of Vision in Late Medieval Art and Devotion' in: K. Krüger en A. Nova (red.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 47-69

**Hamburger, J.F.**, *St. John the Divine: the deified evangelist in Medieval art and theology*, Berkeley 2002

**Hamburger, J.F.**, 'The Writing on the Wall: Inscriptions and Descriptions of Carthusian Crucifixions in a Fifteenth-Century Passion Miscellany' in: Jeffrey F. Hamburger en Anne S. Korteweg (red.), *Tributes in Honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, Turnhout 2006, 231-252

**Hand, J.O.**, C. Metzger en R. Spronk, tent. cat. *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*, Washington (National Gallery of Art) 2006

**Hand, J.O.**, en R. Spronk (red.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, New Haven en Londen 2006



- Harbison, C.**, 'Visions and Meditations in Early Flemish Painting', *Simiolus*, 15 (1985) 87-118
- Hasselt, L. van**, 'Het necrologium van het Karthuizer-klooster Nieuwlicht of Bloemendaal buiten Utrecht', *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap te Utrecht*, 9 (1886) 126-392
- Haug, W.**, en B. Wachinger, *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Tübingen 1993
- Hedeman, A.D.**, 'Roger van der Weyden's Escorial Crucifixion and Carthusian Devotional Practices' in: Robert Ousterhout en Leslie Brubaker, *The Sacred Image East and West*, Urbana en Chicago 1995, 191-203
- Herwaarden, J. van**, 'Geloof en geloofsuitingen in de late middeleeuwen in de Nederlanden. Jerusalembedevoarten, lijdensdevotie en kruiswegverering', *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden*, 98 (1983) 400-429
- Hogg, J.L.**, *Kartäusermystik und -mystiker* (Analecta Cartusiana 55) Salzburg 1981-1982
- Hogg, J.L.**, e.a., *The Chartae of the Carthusian General Chapter* (Analecta Cartusiana 100) Salzburg 1982-2001
- Hogg, J.L.**, *The Evolution of the Carthusian Statutes from the "Consuetudines Guignonis" to the "Tertia Compilatio"* (Analecta Cartusiana 99) Salzburg 1989-1993
- Hogg, J.L.**, *Die Kartäuser und die Künste ihrer Zeit* (Analecta Cartusiana 157) Salzburg 2001
- Honée, E.**, 'Beeld en verbeelding in de middeleeuwse gebedscultuur. Een kerkhistorische beschouwing' in: Henk van Os, tent. cat. *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1994, 157-174
- Hoogewerff, G.J.**, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, Den Haag 1939
- Hopkins, J.**, *Nicholas of Cusa's dialectical mysticism: text, translation [from the Latin] and interpretive study of De visione Dei*, Minneapolis 1988
- Huyghebaert, N.**, *Les documents nécrologiques* (Typologie des sources du moyen âge occidental 4) Turnhout 1972
- Ingold, A.M.P.**, 'Les peintures de l'ancienne Chartreuse de Ruremonde avec un essai iconographique de Denys le Chartreux', *Oud Holland*, 14 (1896) 219-235
- Jansen, J.**, 'Wie der al as net in kleaster yn it Warkumer Fjild ('Workumer Veld')?' in: N.R. Arhammar e.a. (red.), *Miscellanea Frisica: in nije bondel Fryske stúdzjes*, Assen 1984, 387-395

**Jolly, P.H.**, 'Rogier van der Weyden's Escorial and Philadelphia *Crucifixions* and their relation to Fra Angelico at San Marco', *Oud Holland*, 95 (1981) 113-126

**Jungblut, R.**, *Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters*, Tübingen 1967

**Kalveen, C.A. van**, *Inventarissen van de archieven van kapittels en kloosters onder bestuur van de Staten van Utrecht. Kapittel van Ter Horst bij Rhenen 1357-1762, Kapittel van Montfoort 1370-1818, Kartuizerklooster Nieuwlicht bij Utrecht 1346-1811, St. Agnietenklooster te Rhenen 1369-1771, St. Maria Magdalenaklooster te Wijk bij Duurstede 1406-1799, Klooster Mariënborg te Soest 1445-1791* (Toegangen van Het Utrechts Archief 6) Utrecht 2004

**Kan, F. van**, 'Opdat zij verlost mogen worden. De zorg voor het zielenheil in middeleeuws Amersfoort', *Flebite*, 3 (2002) 36-65

**Kanters, G.**, *De Godsvrucht tot het Heilig Hart van Jesus in de vroegere Staten der Nederlanden (XIIe – XVIIe eeuw)*, Den Bosch 1929

**Kavaler, E.M.**, 'Renaissance Gothic in the Netherlands. The Uses of Ornament', *The Art Bulletin*, 82 (2000) 226-251

**Kavaler, E.M.**, 'Margaret of Austria, Ornament, and the Court Style of Brou' in: Stephen J. Campbell, *Artists at Court. Image-Making and Identity, 1300-1550*, Boston (Isabella Stewart Gardner Museum) 2005, 124-137

**Kelberg, K.**, *Die Darstellung der Gregorsmesse in Deutschland*, Münster 1983 (diss. Münster)

**Kemperdick, S.**, *Meesters van de Lage Landen. Rogier van der Weyden*, Keulen 1999

**Klein, P.**, 'Dendrochronological Studies on Oak Panels of Rogier van der Weyden and Robert Campin' in: P.A. England en L. van Zelst (red.), *Application of Science in Examination of Works of Art*, Boston 1985, 22-28

**Klinkhammer, K.J.**, *Adolf von Essen und seine Werke. Der Rosenkranz in der geschichtlichen Situation seiner Entstehung und in seinem bleibendem Anliegen. Eine Quellenforschung*, Frankfurt 1972

**Kloek, W.T.**, W. Halsema-Kubes en R.J. Baarsen, tent. cat. *Kunst voor de beeldenstorm: Noordnederlandse kunst 1525-1580*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986

**Krieger, M.**, 'Skulptur als Thema der Malerei im Oeuvre des Bartholomäusmeisters' in: R. Budde en R. Krischel, tent. cat. *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2001, 222-239

**Kroesen, J.**, *Het middeleeuwse altaarretabel op het Iberisch schiereiland. Vorm, plaats, boodschap*, Groningen en Tilburg 2003 (diss. Groningen)

- Kroesen, J.**, en R. Steensma, *Het middeleeuwse dorpskerkinterieur*, Leuven 2004
- Kronenburg, J.A.F.**, *Maria's Heerlijkheid in Nederland. Geschiedkundige Schets van de Vereering der H. Maagd in ons Vaderland, van de eerste tijden tot op onze dagen*, Amsterdam 1905
- Krook, W.**, 'Amsterdam Karthuizersplantsoen', *Holland. Archeologische Kroniek*, 33 (2001) 13-14
- Krüger, K.**, (red.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2002
- Krüger, K.**, 'Bild und Bühne. Dispositive des imaginären Blicks' in: *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im Geistlichen Spiel*, E. Fischer-Lichte, I. Kasten en E. Koch (red.), Berlijn en New York 2007, 218-248
- Kruyswijk, A.**, 'Geen gesneden beeld...', Franeker 1962
- Kwakkel, E.**, *Die dietsche boeke die ons toebehoeren. De kartuizers van Herne en de productie van Middelnederlandse handschriften in de regio Brussel (1350-1400)*, Leuven 2002 (diss. Leiden)
- Lammertse, F.**, en Jeroen Giltaij, tent. cat. *Vroege Hollanders. Schilderkunst van de late Middeleeuwen*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 2008
- Lampen OFM, W.**, 'Hollandsche Jerusalemvaarders in vroeger eeuwen', *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem*, 45 (1927), 265-293
- Landelin Hoffmans, P.**, *Un Rogier van der Weyden inconnu? Tableau commémoratif offert par Rogier van der Weyden a la chartreuse d'HERINNES-lez-ENGHIEN en souvenir de la profession de son fils Corneille*, Edingen 1948
- Lane, B.G.**, 'Depositio et Elevatio: the Symbolism of the Seilern Triptych', *The Art Bulletin*, 57 (1975) 21-30
- Lane, B.G.**, '»Ecce Panis Angelorum«: the Manger as Altar in Hugo's Berlin Nativity', *The Art Bulletin*, 57 (1975) 476-486
- Lane, B.G.**, 'Rogier's Saint John and Miraflores Altarpieces Reconsidered', *Art Bulletin*, 60 (1978), 666-672
- Lane, B.G.**, *The Altar and the Altarpiece. Sacramental Themes in Early Netherlandish Painting*, Cambridge 1984
- Lane, B.G.**, 'Sacred versus Profane in Early Netherlandish Painting', *Simiolus*, 18 (1988) 107-115
- Lane, B.G.**, '»Requiem eterna dona eis«: the Beaune Last Judgement and the Mass of the Dead', *Simiolus*, 19 (1989) 166-180

- Leefflang**, M., en Daantje Meuwissen (red.), tent. cat. *Ondertekend. Onderzoek naar de schilderijen van Jacob Cornelisz. van Oostanen*, Groningen (Harmoniecomplex) en Oostzaan (Grote Kerk) 2003
- Leeuwenberg**, J., en F. Gorissen, 'De Meester van het St. Joris-altaar te Kalkar', *Oud Holland*, 73 (1958) 18-42
- Lentes**, T., 'Auf der Suche nach dem Ort des Gedächtnisses. Thesen zur Umwertung der symbolischen Formen in Abendmahlslehre, Bildtheorie und Bildandacht des 14.-16. Jahrhunderts' in: Klaus Krüger en Alessandro Nova, *Imagination und Wirklichkeit: zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, 21-46
- Leyser**, H., *Hermits and the New Monasticism. A Study of Religious Communities in Western Europe, 1000-1150*, Londen 1984
- Liebergen**, L. van, en W. Prins (red.), tent. cat. *Deftige devotie*, Uden (Museum voor Religieuze Kunst) 2003
- Lindquist**, S.C.M., 'Accounting for the Status of Artists at the Chartreuse de Champmol', *Gesta*, 41 (2002), 15-28
- Lindquist**, S.C.M., *Agency, visuality and society at the Chartreuse de Champmol*, Ashgate 2008
- Lucas**, J.J.A., 'De Sint Jacobs-kapel te Delft', *Haarlemsche bijdragen*, 53 (1936) 270-278
- Luttervelt**, R. van, 'Twee Utrechtsche primitieven (Johannes van Huemen?)', *Oud Holland*, 62 (1947) 107-122
- Luttervelt**, R. van, 'Schilderijen met Karthuizers uit de late 15de en de vroege 16de eeuw', *Oud Holland*, 66 (1951) 75-92
- Lymant**, B., 'Die Glasmalerei bei den Zisterziensern' in: K. Elm, P. Joerissen en H.J. Roth (red.), tent. cat. *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit*, Aken (Krönungssaal des Rathauses) 1980, 345-356
- Mark**, R. van der, 'Utrecht Marnixlaan' in: D. Kok, R. Kok en F. Vogelzang (red.), *Archeologische kroniek. Provincie Utrecht*, Utrecht 2000-2001, 174-179
- Markham-Schulz**, A., 'The Columba Altarpiece and Roger van der Weyden's Stylistic Development', *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 22 (1971), 63-116
- Marrow**, J., *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk 1979
- Martens**, D., 'Autour des retables du jubé de l'église des Chartreux de Cologne. Lumière réelle et lumière fictive dans la peinture Flamande et Allemande de la fin du moyen âge', *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 57 (1996) 65-100

- Martens, M.P.J.**, *Artistic Patronage in Bruges Institutions ca. 1440-1482*, Santa Barbara 1992 (diss. Santa Barbara)
- Martens, M.P.J.**, 'De dialoog tussen artistieke traditie en vernieuwing' in: tent. cat. *Brugge en de Renaissance. Van Memling tot Pourbus*, Brugge (Memlingmuseum/Oud-Sint-Janshospitaal) 1998, 43-63
- Martindale, A.**, 'Patrons and minders. The intrusion of the secular into sacred spaces in the late middle ages' in: Diana Wood (red.), *The Church and the Arts*, Blackwell 1992, 143-178
- Mathijssen, G.**, 'Monastieke mystiek tot circa 1300' in: Joris Baers e.a., *Encyclopedie van de mystiek. Fundamenten, tradities, perspectieven*, Kampen en Tiel 2003, 585-596
- Mauss, M.**, 'Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques (1923-1924)' in: C. Levi-Strauss (red.), *Sociologie et anthropologie*, Parijs 1950, 143-279
- MacDonald, A.**, H.N.B. Ridderbos en R.M. Schlusemann (red.), *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, Groningen 1998
- McGinn, B.**, *The Growth of Mysticism* (The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism 2) New York 1994
- McGinn, B.**, *The Flowering of Mysticism. Men and Women in the New Mysticism (1200-1350)* (The Presence of God. A History of Western Christian Mysticism 3) New York 1998
- Meertens, M.**, *De godsvrucht in de Nederlanden naar handschriften van gebedenboeken der XV<sup>e</sup> eeuw*, Antwerpen en Nijmegen 1931
- Melker, B. de**, *Metamorfose van stad en devotie. Ontstaan en conjunctuur van kerkelijke, religieuze en charitatieve instellingen in Amsterdam in het licht van de stedelijke ontwikkeling, 1385-1435*, Amsterdam 2002 (diss. Amsterdam)
- Melker, B. de**, 'Burgers en devotie 1340-1520' in: Marijke Carasso-Kok, *Geschiedenis van Amsterdam: een stad uit het niets tot 1578*, Amsterdam 2004, 251-311
- Melker, B. de**, 'De samenstelling en geschiedenis van het gebouwencomplex van het kartuizerklooster bij Amsterdam', onuitgegeven
- Melker, B. de**, 'Het liber benefactorum van het Kartuizerklooster bij Amsterdam' (Gemeentearchief Amsterdam)
- Meuwissen, D.**, en T. van Bueren, "'So lange memorie van menschen kan gedencken". Het ontstaan en de functie van de portretreeks met de landcommandeurs van de Balijs van Utrecht', *Virtus*, 5 (1998) 59-73
- Meuwissen, D.**, 'De ware Jacob? Onderzoek naar de ondertekening in de schilderijen van Jacob Cornelisz. van Oostsanen' in: Leeflang en Meuwissen, 2003, 23-28

- Meuwissen, D.**, 'Faithful to Tradition. The Function of the Portrait Series of the Land Commanders of the Teutonic Order, Utrecht Bailiwick' in: J.A. Mol en K. Miltzer (red.), *The Military Orders and the Reformation: Choices, State Building, and the Weight of Tradition*, Hilversum 2006, 237-268
- Meuwissen, D.**, en Andrea van Leerdam, 'Een Jacob Cornelisz. van Oostsanen bij Christie's?', *Jacobsbode*, 6 (2007)
- Meyer, A. de**, en J.M. De Smet, 'Guigo's "Consuetudines" van de eerste kartuizers', *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, 13 (1951), 35-36
- Mierow, C.C.**, en T.C. Lawler, *The Letters of St. Jerome*, Westminster 1963
- Mikkers, E.**, 'Zisterzienser und Kartäuser. Ein vergleich ihrer Spiritualität' in: James Lester Hogg (red.), *Spiritualität heute und gestern* (Analecta Cartusiana 35) deel 2, Salzburg 1983, 52-72
- Möhle, V.**, 'Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts' in: Thomas Lentz, *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin 2004, 146-169
- Mol, H.**, 'Friezen en het hiernamaals. Zieleheilsbeschikkingen ten gunste van kerken, kloosters en armen in testamenten uit Friesland tot 1580' in: Hans Mol (red.), *Zorgen voor zekerheid. Studies over Friese testamenten in de vijftiende en zestiende eeuw*, Leeuwarden 1994, 175-214
- Moor, G. de**, 'Schenkers van glasramen aan de abdij Leeuwenhorst bij Noordwijk(erhout) in de zestiende eeuw', *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconographisch Bureau*, 45 (1991) 41-98
- Moreno, I.L.**, 'Pontormo's Passion Cycle at the Certosa del Galluzzo', *The Art Bulletin*, 63 (1981) 308-312
- Moreno, I.L.**, 'Pontormo's Mysticism and the Carthusians', *The Rutgers Art Review*, 6 (1985) 55-67
- Mortier, B.M.A.M. du**, 'Het kledingbeeld op Amsterdamse portretten in de 16de eeuw' in: tent. cat. *De smaak van de elite. Amsterdam in de eeuw van de beeldenstorm*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1986, 40-60
- Mosselvelde, J.H. van**, 'Kartuizerklooster Geertruidenberg', *Brabantia*, 13 (1964) 217-221
- Moustier, B. du**, 'Kartuizers' in: *Liturgisch Woordenboek*, Roermond en Maaseik 1958-1962, 1234-1244

- Muller Fz., S.**, *Het rechtsboek van den Dom van Utrecht door Hugo Wstinc* (Oude Vaderlandsche Rechtsbronnen, Werken der Vereeniging tot uitgave der bronnen van het oude vaderlandsche recht 18) Den Haag 1895
- Nijsten, G.**, *Het hof van Gelre. Cultuur ten tijde van de hertogen uit het Gulikese en Egmondse huis (1371-1473)*, Kampen 1992 (diss. Nijmegen)
- Nijsten, G.**, *In the shadow of Burgundy: the court of Guelders in the late Middle Ages*, Cambridge 2004
- Nissen, P.**, 'Dionysius de Kartuizer (1402/3-1471). De doctor extaticus uit Rijkel', *Communio*, 28 (2003) 202-212
- Nissen, P.**, 'Mystiek van de kartuizers' in: Joris Baers e.a., *Encyclopedie van de mystiek. Fundamenten, tradities, perspectieven*, Kampen en Tiel 2003, 597-602
- Nissen, P.**, 'Dionysius de Kartuizer (1402/3-1471): de roem van de Roermondse Kartuis' in: Krijn Pansters (red.), tent. cat. *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuizers*, Roermond (voormalige kartuizerklooster 'O.L. Vrouw van Bethlehem') 2009, 158-165
- Noach, A.**, 'Jacob Cornelisz van Oostanen en het Geslacht Boelens', *Historia: maandschrift voor geschiedenis en kunstgeschiedenis*, 6 (1940) 226-232
- Noordzij, A.**, *Gelre: dynastie, land en identiteit in de late middeleeuwen*, Hilversum 2009 (diss. Leiden)
- Oexle, O.G.**, 'Die Gegenwart der Toten' in: H. Braet en W. Verbeke (red.), *Death in the Middle Ages*, Leuven 1983, 19-77
- Oexle, O.G.**, 'Memoria und Memorialbild' in: Karl Schmid en Joachim Wollasch (red.), *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, München 1984, 384-440
- Oostrom, F. van**, *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*, Amsterdam 2006
- Os, H. van**, *Marias Demut und Verherrlichung in der Sienesischen Malerei (1300-1450)*, Den Haag 1969 (diss. Groningen)
- Os, H. van**, 'The Discovery of an Early Man of Sorrows on a Dominican Triptych', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41 (1978) 65-75
- Os, H. van**, tent. cat. *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1994
- Os, H. van**, 'Devotiethema's. Bloed en wonden' in: Henk van Os, tent. cat. *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1994, 104-129
- Os, H. van, e.a.**, *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600*, Amsterdam (Rijksmuseum) 2000

- Panofsky, E.**, 'Imago Pietatis: ein Beitrag zur Typengeschichte des 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix' in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, 261-308
- Panofsky, E.**, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge en Massachusettes 1953
- Panofsky, E.**, *Abbot Suger on the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, Princeton 1979
- Pansters, K.**, 'Discretio en innerlijke hervorming bij Dionysius de Kartuiser' *Communio*, 28 (2003) 213-224
- Pansters, K.**, (red.), tent. cat. *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuisers*, Roermond (voormalige kartuiserklooster 'O.L. Vrouw van Bethlehem') 2009
- Périer-D'Ieteren, C.**, *Dirk Bouts. Het volledige oeuvre*, Brussel 2005
- Posada, G.**, *Der heilige Bruno Vater der Kartäuser. Ein Sohn der Stadt Köln*, Keulen 1987
- Postles, D.**, 'Small gifts, but big rewards: the symbolism of some gifts to the religious', *Journal of Medieval History*, 27 (2001) 23-42
- Prims, F.**, 'De kloosterslot-beweging in Brabant in de XVde eeuw', *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamsche Academie voor wetenschappen, letteren en schoone kunsten van België*, 6 (1944) 5-34
- Reed, V.S.**, 'Rogier van der Weyden's *Saint John Triptych* for Miraflores and a Reconsideration of Salome', *Oud Holland*, 115 (2001/2002) 1-14
- Ridderbos, H.N.B.**, *Saint and symbol. Images of Saint Jerome in early Italian Art*, Groningen 1984 (diss. Groningen)
- Ridderbos, H.N.B.**, 'Die "Geburt Christi" des Hugo van der Goes: Form, Inhalt, Funktion', *Jahrbuch der Berliner Museen*, 32 (1990) 137-152
- Ridderbos, H.N.B.**, *De melancholie van de kunstenaar. Hugo van der Goes en de oudnederlandse schilderkunst*, Den Haag 1991
- Ridderbos, H.N.B.**, 'Objecten en vragen' in: Bernhard Ridderbos en Henk van Veen (red.), *'Om iets te weten van de oude meesters': De Vlaamse Primitieven - herontdekking, waardering en onderzoek*, Nijmegen 1995, 15-133
- Ridderbos, H.N.B.**, A. van Buren en H. van Veen, *Early Netherlandish paintings: rediscovery, reception and research*, Amsterdam 2005
- Ridderbos, H.N.B.**, 'Hugo van der Goes's *Death of the Virgin* and the Modern Devotion: an analysis of a creative process', *Oud Holland*, 120 (2007) 1-30
- Riegl, A.**, *Problems of Style. Foundations for a History of Ornament*, Princeton 1992



- Rijckel, D. van**, *De Dignitate et Laudibus B. V. Mariae* in: *Opera Omnia*, Doornik 1908
- Ringbom, S.**, *Icon to Narrative: the Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965
- Ringbom, S.**, 'Devotional images and imaginative devotions. Notes on the place of art in late medieval private piety', *Gazette des Beaux-Arts*, 123 (1969), 159-170
- Ringbom, S.**, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-century Devotional Painting*, tweede, herziene en uitgebreide druk, Doornspijk 1984
- Römer, R.C.H.**, *Geschiedkundig overzicht van de kloosters en abdijen in de voormalige graafschappen van Holland en Zeeland*, Leiden 1854
- Rooch, A.**, *Stifterbilder in Flandern und Brabant. Stadtbürgerliche Selbstdarstellung in der sakralen Malerei des 15. Jahrhunderts*, Essen 1988
- Rosen, D.**, 'Preservation vs. Restoration', *Magazine of Art*, 34 (1941) 458-471
- Rosenthal, J.**, *The Purchase of Paradise. Gift Giving and the Aristocracy, 1307-1485*, Londen 1972
- Rossum, A.A.J. van**, 'Kerkelijke plechtigheden in de St. Salvatorskerk te Utrecht' in: *Archief voor de geschiedenis van het Aartsbisdom Utrecht*, 3 (1876) 109-240
- Rothfus, R.**, e.a. (red.), *De kartuizers en hun Delftse klooster. Een bundel studiën, verschenen ter gelegenheid van het achtste lustrum van het Genootschap Delfia Batavorum*, Delft 1975
- Rothstein, B.L.**, 'Vision and devotion in Jan van Eyck's *Virgin and Child with Canon Joris van der Paele*', *Word & Image*, 15 (1999) 262-276
- Rothstein, B.L.**, 'On Devotion as Social Ornament. Jan van Eyck's *Virgin and Child with Chancellor Nicolas Rolin*', *Dutch Crossing. A Journal of Low Countries Studies*, 24 (2000) 96-132
- Rothstein, B.L.**, 'Vision, Cognition, and Self-reflection in Rogier van der Weyden's *Bladelin Triptych*', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 64 (2001) 37-56
- Rothstein, B.L.**, *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*, Cambridge 2005
- Rubin, M.**, *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991
- Rudolph, C.**, *Artistic change at St-Denis. Abbot Suger's program and the early twelfth-century controversy over art*, Princeton 1990
- Rudolph, C.**, *The "Things of Greater Importance." Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia 1990

- Rudy**, K.M., 'Laat-middeleeuwse devotie tot de lichaamsdelen en bloedstortingen van Christus' in: Kees Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid. Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nijmegen 2000, 111-133
- Ruh**, K., *Geschichte der abendländischen Mystik*, München 1999
- Ruthing**, H., 'Die Kartäuser und die spätmittelalterlichen Ordensreformen' in: K. Elm (red.), *Reformbemühungen und Observanzbestrebungen im spätmittelalterlichen Ordenswesen*, Berlin 1989, 35-58
- Sander**, J., 'De 'Darmstadt Madonna'. Over de ontstaansgeschiedenis van Holbeins Madonna voor Jakob Meyer zum Hasen' in: tent. cat. *Hans Holbein de Jonge 1497/98-1543. Portretschilder van de Renaissance*, Den Haag (Mauritshuis) 2003, 37-45
- Sanders**, J.G.M., *Waterland als woestijn. Geschiedenis van het kartuizerklooster 'Het Hollandse Huis' bij Geertruidenberg 1336-1595*, Hilversum 1990 (diss. Leiden)
- Schade**, K., *Andachtsbild: die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996
- Schäfke**, W., (red.), *Die Kölner Kartause um 1500*, Keulen (Kölnisches Stadtmuseum) 1991
- Schaik**, J. van, *In het hart is Hij te vinden. Een geschiedenis van de christelijke mystiek*, Zeist 2005
- Scheltema**, P., *Aemstel's oudheid of gedenkwaardigheden van Amsterdam*, Amsterdam 1856
- Schlie**, H., *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002
- Schmid**, W., 'Kölner Hansekaufleute als Stifter und Mäzene', *Hansische Geschichtsblätter*, 113 (1995), 127-144
- Schmid**, W., 'Netzwerk-Analysen - Der Bartholomäusmeister und das soziale Umfeld der Kölner Kartause' in: R. Budde en R. Krischel, tent. cat. *Genie ohne Namen. Der Meister des Bartholomäus-Altars*, Keulen (Wallraf-Richartz-Museum) 2001, 52-64
- Schmidtke**, D., *Studien zur dingallegorischen Erbauungsliteratur des Spätmittelalters. Am Beispiel der Gartenallegorie*, Tübingen 1982
- Schoengen**, M., *Monasticon Batavum*, Amsterdam 1942
- Scholtens**, H.J.J., *Een boek over karthuizers. In het licht gegeven door Mr. H.J.J. Scholtens. Verlucht met houtsneden van Joep Nicolas*, Roermond 1923
- Scholtens**, H.J.J., 'Het Amsterdamsche karthuizerklooster in de tweede helft der 16<sup>e</sup> eeuw', *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem*, 44 (1926) 442-463

- Scholtens**, H.J.J., 'De priors van het kartuizerklooster Nieuwlicht bij Utrecht', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 53 (1929) 302-357
- Scholtens**, H.J.J., 'Bijdrage tot de geschiedenis van het voormalige kartuizerklooster buiten Delft', *Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem*, 49 (1932) 321-367
- Scholtens**, H.J.J., 'De priors van het kartuizerklooster Monnikhuizen bij Arnhem', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 56 (1932) 1-80
- Scholtens**, H.J.J., 'Aanteekeningen betreffende het kartuizerklooster Monnikhuizen', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 58 (1934) 112-115
- Scholtens**, H.J.J., 'De kartuizers bij Zierikzee', *Haarlemsche Bijdragen*, 53 (1935) 165-226
- Scholtens**, H.J.J., 'Het voormalige kartuizerklooster bij Amsterdam', *Haarlemsche Bijdragen*, 54 (1937) 1-87
- Scholtens**, H.J.J., 'De kartuizers bij Kampen', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 62 (1938) 193-225
- Scholtens**, H.J.J., 'Het Sint Anna-altaar van de Delftsche kartuizers', *Haarlemsche Bijdragen*, 56 (1938) 156-158
- Scholtens**, H.J.J., 'Jan van Eyck's „H. Maagd met den kartuizer” en de Exeter-Madonna te Berlijn', *Oud Holland*, 55 (1938) 49-62
- Scholtens**, H.J.J., 'De archieven van het voormalige kartuizerklooster bij Geertruidenberg', *Taxandria*, 7 (1940) 113-129
- Scholtens**, H.J.J., 'De voormalige kartuizerkloosters hier te lande. Hun bouw en inrichting', *Het Gildeboek*, 23 (1940) 33-44
- Scholtens**, H.J.J., 'Het Roermondsche kartuizerconvent in de zestiende eeuw', *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg à Maestricht*, 76 (1940) 91-121
- Scholtens**, H.J.J., 'De Kartuizers bij Geertruidenberg', *Bosscbe Bijdragen*, 18 (1941) 10-122
- Scholtens**, H.J.J., 'Necrologie van het kartuizerconvent bij Geertruidenberg', *Taxandria*, 9 (1942) 305-318
- Scholtens**, H.J.J., 'Het Delftsche kartuizerconvent', *Haarlemsche Bijdragen*, 60 (1948) 271-282
- Scholtens**, H.J.J., 'Het Roermondse kartuizerconvent vóór de 16e eeuw', *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg à Maestricht*, 86/87 (1950/1951) 187-245

- Scholtens**, H.J.J., 'Kunstwerken in het Utrechtse kartuizerklooster. Nogmaals: de kloosterkerk van Nieuwlicht en het drieliuk van de H.H. Martelaren (1521)', *Oud Holland*, 67 (1952) 157-166
- Scholtens**, H.J.J., 'Necrologie van de Utrechtse kartuizers', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 71 (1952) 97-150
- Scholtens**, H.J.J., 'Iets over de bouwgeschiedenis en het kunstbezit van de Chartreuse te Utrecht', *Jaarboekje Oud-Utrecht*, Utrecht 1953, 47-57
- Scholtens**, H.J.J., 'Necrologie van het Amsterdamse kartuizerconvent', *Haarlemse Bijdragen*, 62 (1953) 181-202
- Scholtens**, H.J.J., 'Necrologie van het kartuizerconvent van Monnikhuizen', *Archief voor de geschiedenis van het aartsbisdom Utrecht*, 72 (1953) 90-124
- Scholtens**, H.J.J., 'Het te Napels bewaarde Kersttafereel van Jacob Cornelisz van Oostsanen', *Oud Holland*, 73 (1958) 198-211
- Scholtens**, H.J.J., 'De Calvarie-groep te Antwerpen, toegeschreven aan Jacob Cornelisz. van Oostsanen', *Oud Holland*, 73 (1958) 233-235
- Scholtens**, H.J.J., 'Petrus Cristus en zijn portret van een kartuizer', *Oud Holland*, 75 (1960) 59-72
- Scholtens**, H.J.J., 'De Chartreuse bij Dijon en haar kunstenaars 1379-1411', *Oud Holland*, 81 (1966) 119-144
- Silver**, L., 'Nature and Nature's God: Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer', *The Art Bulletin*, 81 (1999) 194-214
- Simson**, O.G. von, 'Compassio and Co-Redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross', *The Art Bulletin*, 35 (1953) 9-16
- Six**, J., 'Nog eens: Cornelis Buys, Jan van Hout en Jacob Cornelisz.', *Oud Holland*, 43 (1926) 135-146
- Smeyers**, M., 'Christelijke mystiek in de middeleeuwse beeldende kunst' in: Joris Baers e.a., *Encyclopedie van de mystiek. Fundamenten, tradities, perspectieven*, Kampen en Tiel 2003, 80-107
- Snyder**, J., *Northern Renaissance Art. Painting, Sculpture, the Graphic Arts from 1350 to 1575*, New York 1985
- Soenen**, M., 'Een onuitgegeven bericht over het lot van een werk van Van der Weyden gemaakt voor een Brussels klooster, de Calvarie van het Kartuizerklooster van Scheut' in: tent. cat. *Rogier van der Weyden. Officiële schilder van de stad Brussel. Portretschilder aan het Hof van Bourgondië*, Brussel (Stedelijk Museum van Brussel: Broodhuis) 1979, 126-128
- Staal**, C.H., 'Goud, rood, blauw, groen, wit en zwart. De kleurencanon van de Utrechtse Oudmunsterkerk' in: H.L.M. Defoer e.a., cat. *Schilderen met gouddraad en zijde*, Utrecht (Museum Catharijneconvent) 1987

- Staal, C.H.**, 'De kleuren van de liturgische gewaden in twee Utrechtse kapittelkerken, de Dom en de Oudmunsterkerk' in: *Jaarboek Oud-Utrecht*, Utrecht 1993, 19-44
- Staal, C.H.**, 'Kleuren in de middeleeuwse liturgie', *Madoc*, 15 (2001) 246-256
- Steensma, R.**, 'Enige opmerkingen over de samenhang tussen de thematiek van middeleeuwse muur- en gewelfschilderingen en hun plaats in het kerkgebouw', *Jaarboek voor liturgie-onderzoek*, 6 (1990) 223-254
- Stein, R.**, 'Van publieke devotie naar besloten orde. De stichting van het klooster Scheut', *Millennium*, 23 (2009) 12-37
- Sterling, C.**, 'Oeuvres retrouvées de Jean de Beaumetz, peintre de Philippe le Hardi', *Musées Royaux des Beaux-Arts Bulletin*, 4 (1955), 59-80
- Stoker, K.**, en T. Verbeij, *Collecties op orde: Middelnederlandse handschriften uit kloosters en semi-religieuze gemeenschappen in de Nederlanden*, Leuven 1997
- Täubes, D.**, *Monochrome Gemalte Plastik. Entwicklung, Verbreitung und Bedeutung eines Phänomens niederländischer Malerei der Gotik*, Essen 1991
- Thompson, E.M.**, *The Carthusian Order in England*, Londen 1930
- Tongerloo, L. van**, 'De glazen van de Cisterciënserkloosterkerk te IJsselstein en hun schenkers', *Jaarboek Oud-Utrecht*, Utrecht 1982, 18-41
- Tucker, M.**, 'Rogier van der Weyden's Philadelphia "Crucifixion"', *The Burlington Magazine*, 139 (1997) 676-683
- Tucker, M.**, 'New findings on the original function of Rogier van der Weyden's Philadelphia Crucifixion', HNA, 8 november 2006
- Turner, D.**, *Eros and Allegory. Medieval Exegesis of the Song of Songs* (Cistercian Studies Series 156) Kalamazoo 1995
- Turner, J.**, (red.), *The Dictionary of Art*, New York 1996
- Vasari, G.**, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori - Edizioni Giuntina e Torrentiniana*, Florence 1550 en 1568
- Veelenturf, C.**, (red.), *Geen povere schoonheid: laat-middeleeuwse kunst in verband met de moderne devotie*, Nijmegen 2000
- Velhagen, R.**, *Eremiten und Ermitagen in der Kunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*, Basel 1993
- Verhoeven, G.**, 'Kerkelijke feestdagen in de late middeleeuwen. Utrechtse en Delftse kalenders', *Holland*, 25 (1993) 156-173
- Vermeulen, F.**, *Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's Golden Age*, Turnhout 2003
- Villalobos Hennessy, M.**, 'The Remains of the Royal Dead in an English Carthusian Manuscript, London, British Library, MS Additional 37049', *Viator*, 33 (2002) 310-354

- Vogt, C.**, *Meister von Frankfurt Meister von Delft. Das Annentriptychon der Delfter Familie van Beest im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen*, Aken 2002
- Vos, H.H.**, 'Archeologisch onderzoek naar het voormalig Kartuizerklooster buiten Delft' in: R. Rothfus, e.a. (red.), *De kartuizers en hun Delftse klooster. Een bundel studiën, verschenen ter gelegenheid van het achtste lustrum van het Genootschap Delfia Batavorum*, Delft 1975, 17-35
- Vos, D. de**, *Hans Memling. Het volledige oeuvre*, Antwerpen 1994
- Vos, D. de**, *Rogier van der Weyden. Het volledige oeuvre*, Antwerpen 1999
- Vries, D.J. de**, 'Boetepredikers en de IHS-rage op gebouwen', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 103 (2004) 91-105
- Vries, D.J. de**, 'Hemelse sferen: het stucplafond in de refter van de Roermondse kartuis', *Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 108 (2009) 149-160
- Vrij, M.R. de**, 'De Meester van de Magdalena-legende en de diptiek van Willem van Bibaut', *Oud Holland*, 108 (1994) 73-78
- Waaijman, K.**, 'Beeld en beeldloosheid: een uitdaging aan de devotie' in: K. Veelenturf (red.), *Geen povere schoonheid. Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, Nijmegen 2000, 31-42
- Waaijman, K.**, 'Mystiek in de beeldende kunst' in: Joris Baers e.a., *Encyclopedie van de mystiek. Fundamenten, tradities, perspectieven*, Kampen en Tiel 2003, 108-121
- Wagner, R.**, en U. Bock, tent. cat. *Die Kölner Kartause um 1500. Eine Reise in unsere Vergangenheit*, Keulen (Kölnisches Stadtmuseum) 1991
- Walsh OCSO, K.**, en Irene Edmonds, *Sermons on the Song of Songs* (Cistercian Fathers Series 4, 7, 31 en 40) Kalamazoo 1977
- Warnar, G.**, *Ruusbroeck. Literatuur en mystiek in de veertiende eeuw*, Amsterdam 2003
- Wayment, H.**, 'The Master of the Mass of Saint Gregory Roundel. A Dutch Glass-painter in Brabant during the 1520s' *Oud Holland*, 103 (1989), 61-103
- Weiler, A.G.**, 'Recent historiography on the Modern Devotion: some debated questions', *Archief voor de geschiedenis van de Katholieke kerk in Nederland*, 26 (1984), 161-179
- Weiler, A.G.**, 'Over de geestelijke praktijk van de Moderne Devotie' in: P. Bange e.a. (red.), *De doorwerking van de Moderne Devotie, Windesheim 1387-1987. Voordrachten gehouden tijdens het Windesheim Symposium, Zwolle/Windesheim 15-17 oktober 1987*, Hilversum 1988, 29-45

- Werd, G. de, en G. Lemmens,** ‘Twee Nijmeegse schilders rond 1483? Kartuiser altaar, bakkersmissaal en de Meester van het Bartholomeus-altaar’, *Numaga*, 17/18 (1970/1971) 114-129
- Westfehling, U.,** tent. cat. *Die Messe Gregors des Großen. Vision - Kunst - Realität*, Keulen (Schnütgenmuseum) 1982
- Wilbrink, H.,** *Amplexio Dei - de Omarming Gods. Vergelijkend onderzoek van de mysticologische en sociologische profielen van Hildegard van Bingen en Hadewijch van Brabant*, Aken en Maastricht 2006 (diss. Nijmegen)
- Wirth, J.,** ‘Soll man Bilder anbeten? Theorien zum Bilderkult bis zum Konzil von Trient’ in: Cécile Dupeux e.a., tent. cat. *Bildersturm. Wahnsinn oder Gottes Wille?*, Bern en Straatsburg (Bernisches Historisches Museum en Musée de l’Oeuvre Notre-Dame) 2000, 28-37
- Zadnikar, M., en A. Wienand (red.),** *Die Kartäuser. Der Orden der schweigenden Mönche*, Keulen 1983
- Zuidema, L.,** ‘Weerspiegeling van twee leefwerelden. Het Delftse kartuizerklooster en het drieluik met de familie Van Beesd’, *Madoc*, 18 (2004), 260-270
- Zuidema, L.,** ‘De functie van kunst in de Nederlandse kartuizerkloosters’ in: Krijn Pansters (red.), tent. cat. *Het Geheim van de Stilte. De Besloten Wereld van de Roermondse Kartuizers*, Roermond (voormalige kartuizerklooster ‘O.L. Vrouw van Bethlehem’) 2009, 48-61
- Zuidema, L.,** ‘De *Kruisiging* van Rogier van der Weyden als verbeelding van de sacramentsverering’, *Millennium*, 23 (2009) 129-147





## VERANTWOORDING VAN DE AFBEELDINGEN

### Corpus

**afbeelding I** Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen*, 1512, paneel 128 x 177 cm. Napels, Museo e Galleria Nazionale di Capodimonte

**afbeelding IIa** Meester van Frankfurt (middenpaneel) en Meester van Delft (luiken), *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd*, middenpaneel rond 1509, luiken 1514, predella rond 1606, binnenkant drieluik, middenpaneel (inclusief predella) 94 x 62 cm. luiken 75 x 33 cm. Aken, Suermondt-Ludwig Museum

**afbeelding IIb** Meester van Frankfurt (middenpaneel) en Meester van Delft (luiken), *Memoriestuk van de Delftse familie Van Beesd*, middenpaneel rond 1509, luiken 1514, predella rond 1606, buitenkant drieluik, middenpaneel (inclusief predella) 94 x 62 cm. luiken 75 x 33 cm. Aken, Suermondt-Ludwig Museum

**afbeelding III** Meester van het Brunswijkse diptiek, *Devotiestuk van Hendrik van Haarlem*, rond 1490, tweeluik, elk paneel 35 x 23 cm. Braunschweig, Herzog Anton Ullrich-Museum

**afbeelding IVa** Meester van de Magdalenalegende (linkerpaneel) en een Frans meester (rechterpaneel), *Devotiestuk van Willem van Bibau*, linkerpaneel voor 1523, rechterpaneel 1523, binnenkant tweeluik, elk paneel 30 x 20 cm. privéverzameling

**afbeelding IVb** Meester van de Magdalenalegende (linkerpaneel) en een Frans meester (rechterpaneel), *Devotiestuk van Willem van Bibau*, linkerpaneel voor 1523, rechterpaneel 1523, buitenkant tweeluik, elk paneel 30 x 20 cm. privéverzameling

**afbeelding V** Rogier van der Weyden, *Kruisiging*, 1456, paneel 325 x 192 cm. El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo

**afbeelding VIa** Meester van het Bartholomeusaltaar, *Kruisretabel*, 1490-1495, binnenkant drieluik, middenpaneel 107 x 80 cm. luiken 107 x 34 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum

**afbeelding VIb** Meester van het Bartholomeusaltaar, *Kruisretabel*, 1490-1495, buitenkant drieluik, middenpaneel 107 x 80 cm. luiken 107 x 34 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum

**afbeelding VIIa** Meester van het Bartholomeusaltaar, *Thomasretabel*, 1495-1500, binnenkant drieluik, middenpaneel 143 x 106 cm. luiken 143 x 47 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum

**afbeelding VIIb** Meester van het Bartholomeusaltaar, *Thomasretabel*, 1495-1500, buitenkant drieluik, middenpaneel 143 x 106 cm. luiken 143 x 47 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum

## Afbeeldingen

**afbeelding 1** Meester van het Bartholomeusaltaar, *Bartholomeusretabel*, 1485-1490, drieluik, middenpaneel 128 x 161 cm. luiken 128 x 74 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

**afbeelding 2** plattegrond uit 1784 van het kartuizerklooster van Roermond

**afbeelding 3** naar Mühlberg, doorgang in de kerk van een kartuizerklooster die tegelijkertijd een oksaal vormt, tekening

**afbeelding 4** naar Viollet-le-Duc, cel van een kartuizer, tekening: 1. grote pandgang 2. wandelgang 3. voorkamer 4. woonvertrek 5. werkkamer 6. wandelgang 7. toilet 8. moestuin 9. luik 10. toegang tot de moestuin 11. opslagkamer

**afbeelding 5a** foto uit 2007 van het voormalige kartuizerklooster van Roermond

**afbeelding 5b** Onbekend meester, *Laatste Oordeel*, begin 16de eeuw, 100 x 450 cm. Roermond, voormalige kartuizerklooster, broederkapel

**afbeelding 6a** Meester van het Gregoriusmismedaillon, *Kruisiging met Hiëronymus en Dominicus*, na 1529, centrale glas, Bramley, Hants

**afbeelding 6b** Meester van het Gregoriusmismedaillon, *Paulus met Dirk Andriesz Boelen en zijn echtgenote Marisse Klaas Gerritsdr Deyman*, 1522-1523, rechterglas, New York, Cooper-Hewitt Museum

**afbeelding 7a** Meester van het Gregoriusmismedaillon, *Andreas met Alvert Andriesz Boelen*, 1526-1527, linkerglas, North Wales, Gwynedd, Anglesey, Llanwenllwyfo Church

**afbeelding 7b** Meester van het Gregoriusmismedaillon, *Anna-te-drieën*, 1526-1527, centrale glas, Bramley, Hants

**afbeelding 8a** Meester van het Gregoriusmismedaillon, *Andreas met Alvert Andriesz Boelen*, 1526-1527, linkerglas, Baltimore, Walters Art Gallery

**afbeelding 8b** Meester van het Gregoriusmismedaillon, *De Heilige Maagschap*, 1526-1527, centrale glas, North Wales, Gwynedd, Anglesey, Llanwenllwyfo Church

**afbeelding 8c** Meester van het Gregoriusmismedaillon, *Catharina met Maria Pietersdr Weynen*, 1526-1527, rechterglas, Londen, Victoria and Albert Museum

**afbeelding 9** Utrechts meester, *Laatste Avondmaal*, voor 1521, drieluik, middenpaneel 150 x 94 cm. luiken 150 x 39 cm. in 2007 bij Christie's geveild door de erven Goudstikker

**afbeelding 10a** Jan van Scorel, *Kruisiging*, 1527-1529, binnenkant drieluik, middenpaneel 130 x 166 cm. luiken 130 x 48 cm. Utrecht, Museum Catharijneconvent

**afbeelding 10b** Jan van Scorel, *Kruisiging*, 1527-1529, buitenkant drieluik, middenpaneel 130 x 166 cm. luiken 130 x 48 cm. Utrecht, Museum Catharijneconvent

**afbeelding 11** Mechelen, *Transfiguratie*, 1550-1600, retabel met een houten ombouw en de voorstelling en ornamenten in albast, 98 x 93 x 25 cm. Middelburg, Zeeuws Museum

**afbeelding 12** toegeschreven aan Jan van Eyck, *Madonna met Kind*, 1441-1443, paneel 48 x 62 cm. New York, The Frick Collection

**afbeelding 13** Petrus Christus, *Exeter-Madonna*, rond 1450, paneel 20 x 14 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

**afbeelding 14a** Meester Arnt van Kalkar, *Bewening*, rond 1483, binnenkant, eikenhout 97 x 45 cm. Parijs, Musée de Cluny

**afbeelding 14b** Meester Arnt van Kalkar, *Bewening*, rond 1483, buitenkant, eikenhout 97 x 45 cm. Parijs, Musée de Cluny

**afbeelding 15** Meester Arnt van Kalkar, *Bewening*, rond 1480, eikenhout 54 x 40 cm. Amsterdam, Rijksmuseum

**afbeelding 16** Haarlems meester, *Kruisiging*, 15de eeuw, paneel 73 x 47 cm. San Francisco, M.H. De Young Memorial Museum

**afbeelding 17** Hollands meester, *Anna-te-drieën*, rond 1500, Berlijn, privéverzameling

**afbeelding 18a** Zuidnederlands meester, *Devotiestuk van Johannes Roberti*, 1500-1510, binnenkant rechterpaneel van een verloren gegaan tweeluik, elk paneel 55 x 42 cm. privéverzameling

**afbeelding 18b** Zuidnederlands meester, *Devotiestuk van Johannes Roberti*, 1500-1510, buitenkant rechterpaneel van een verloren gegaan tweeluik, elk paneel 55 x 42 cm. privéverzameling

**afbeelding 19** wapenschild naast een celdeur van het Engelse kartuizerklooster Mount Grace

**afbeelding 20** Verschillende meesters, *Portretreeks van de landcommandeurs van de Duitse Orde, Balijs van Utrecht*, eerste reeks geschilderd in de jaren 1578 en 1579, daarna tot op heden bijgehouden, 18 panelen met 77 portretten, Utrecht, Duitse Huis

- afbeelding 21** Onbekend meester, *Portretreeks van de Hollandse graven*, 1486-1491, 19 panelen, Haarlem, stadhuis
- afbeelding 22** Hans Holbein de Jonge, *Darmstadt Madonna*, rond 1525-1526 en 1528-1529, paneel (van boven afgerond) 147 x 102 cm. Hessische Hausstiftung, in bruikleen aan het Schlossmuseum, Darmstadt
- afbeelding 23** Jacob Cornelisz van Oostsanen, *Geboorte*, rond 1515, paneel 99 x 77 cm. Chicago, The Art Institute of Chicago, George F. Harding Collection
- afbeelding 24** infraroodreflectogram van de rechterkant van het door Jacob Cornelisz van Oostsanen geschilderde *Memoriestuk van de Amsterdamse familie Boelen*
- afbeelding 25** natekening van een epitaaf met Dirk Dirksz van Beesd als Jeruzalemvaarder in: Geslacht-register van die van Eemskerck bigenaemt van Beest met haere Maegen Bloet-verwanten ende Aengehouwede Gemaeckt, bieengesteld [...] door Johan van Beest van Eemskerck Dircx zoon inden Iaere m.vi c.xxvi, aquarel, papier 32 x 21 cm. Den Haag, Centraal Bureau voor Genealogie
- afbeelding 26** Michelangelo, *Madonna*, 1501-1505, marmer, hoogte 128 cm. Brugge, Onze-Lieve-Vrouwekerk
- afbeelding 27** Meester van Frankfurt, *Anna-altaar*, 1500-1504, binnenkant drieluik, middenpaneel 212 x 126 cm. Frankfurt, Historisches Museum
- afbeelding 28** Meester van Frankfurt, *Anna-te-drieën*, 1511-1515, paneel, Washington, National Gallery of Art
- afbeelding 29** Meester van Delft, *Kruisiging*, voor 1498, drieluik, middenpaneel 98 x 106 cm. luiken 103 x 50 cm. Londen, National Gallery
- afbeelding 30** Rogier van der Weyden, *Bladelin-altaar*, 1445-1448, drieluik, middenpaneel 91 x 89 cm. luiken 91 x 40 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie
- afbeelding 31** toegeschreven aan Jan van Eyck of een navolger, *Hiëronymus in zijn studeervertrek*, 1442, paneel, Detroit, Detroit Institute of Arts
- afbeelding 32** Jan Provoost, *Tronende Madonna*, 1505, paneel 76 x 64 cm. Amsterdam, Rijksmuseum
- afbeelding 33a** Jan van Rillaer, *Ecce Homo*, rond 1520, achterkant linkerluik 75 x 30 cm. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten
- afbeelding 33b** Jan van Rillaer, *Bruno van Keulen en een kartuizermonnik*, rond 1520, achterkant rechterluik 75 x 30 cm. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten

**afbeelding 34** Geertgen tot Sint Jans, *Johannes de Doper in de wildernis*, paneel 42 x 28 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

**afbeelding 35** Meester van Frankfurt, (a) boven: *De heiligen Agnes, Lucia, Jozef en Gregorius*; onder: *De heiligen Valentijn en Martinus*; (b) onder: *De heiligen Odilia en Cecilia*, 1500-1504, buitenkant drieluik, luiken 214 x 58 cm. (a) Frankfurt, Historisches Museum; (b) Utrecht, Museum Catharijneconvent

**afbeelding 36** Geertgen tot Sint Jans, *Man van Smarten*, 1478-1486, 25 x 24 cm. Utrecht, Museum Catharijneconvent

**afbeelding 37** Jean de Beaumetz, *Kruisiging*, 1390-1395, paneel 56 x 45 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art

**afbeelding 38** Jean de Beaumetz, *Kruisiging*, 1390-1395, paneel 60 x 48 cm. Parijs, Musée du Louvre

**afbeelding 39** Jan Mostaert, *Boom van Jesse*, paneel 89 x 59 cm. Amsterdam, Rijksmuseum

**afbeelding 40** Hans Memling, voorkant linkerpaneel: *Maria met Kind en vier musicerende engelen*, voorkant rechterpaneel: *Stichter met de Heilige Joris*, achterkant rechterpaneel (afgezaagd): *Anna-te-drieën*, 1490 of later, tweeluik, elk paneel 43 x 31 cm. Bildergalerie Zweibrücken (voorkant) en München, Alte Pinakothek (achterkant)

**afbeelding 41** Meester van Flémalle, *Mérode-altaar*, 1425-1430, drieluik, middenpaneel 64 x 63 cm. luiken 64 x 27 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection

**afbeelding 42** Meester van de Heilige Maagschap, *Barbara en Dorothea*, 1514-1515, drieluik, middenpaneel 39 x 34 cm. luiken 35 x 13 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum

**afbeelding 43** Jan van Eyck, *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436, paneel 122 x 158 cm. Brugge, Groeningemuseum

**afbeelding 44** Fra Angelico, *Man van Smarten*, 1443-1445, fresco in cel 27 van het dominicanenklooster San Marco, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna

**afbeelding 45** Hugo van der Goes, *Geboorte*, rond 1480, paneel 97 x 245 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

**afbeelding 46** Hugo van der Goes, *Sterfbed van Maria*, rond 1480, paneel 148 x 122 cm. Brugge, Groeningemuseum

**afbeelding 47** Hugo van der Goes, *Monforte-altaar*, rond 1472, paneel 147 x 242 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

- afbeelding 48** Hugo van der Goes, *Portinari-altaar*, 1475-1476, drieluik, middenpaneel 253 x 304 cm. luiken 253 x 141 cm. Florence, Galleria degli Uffizi
- afbeelding 49a** Jacopo Pontormo, *Christus in de Hof van Olijven*, 1523-1525, fresco, Florence, Certosa del Galluzzo
- afbeelding 49b** Jacopo Pontormo, *Christus voor Pilatus*, 1523-1525, fresco, Florence, Certosa del Galluzzo
- afbeelding 49c** Jacopo Pontormo, *Kruisdraging*, 1523-1525, fresco, Florence, Certosa del Galluzzo
- afbeelding 49d** Jacopo Pontormo, *Bewening*, 1523-1525, fresco, Florence, Certosa del Galluzzo
- afbeelding 49e** Jacopo Pontormo, *Verrijzenis*, 1523-1525, fresco, Florence, Certosa del Galluzzo
- afbeelding 50** Jacopo Pontormo, *Maaltijd te Emmaüs*, 1525, doek, Florence, Galleria degli Uffizi
- afbeelding 51** Jacopo Pontormo, *Graflegging*, 1525, paneel 313 x 193 cm. Florence, Santa Felicità, Cappella Capponi
- afbeelding 52** Rogier van der Weyden, *Kruisiging*, rond 1445, drieluik, middenpaneel 96 x 69 cm. luiken 96 x 27 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum
- afbeelding 53** Rogier van der Weyden, *Kruisafneming*, 1435-1438, paneel 220 x 262 cm. Madrid, Museo del Prado
- afbeelding 54a** Rogier van der Weyden, *Calvariediptiek*, rond 1463-1464, linkerpaneel tweeluik, elk paneel 178 x 90 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection
- afbeelding 54b** Rogier van der Weyden, *Calvariediptiek*, rond 1463-1464, rechterpaneel tweeluik, elk paneel 178 x 90 cm. Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection
- afbeelding 55** Rogier van der Weyden, *Mirafloresaltaar*, 1442-1445, elk paneel 74 x 45 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie
- afbeelding 56** Rogier van der Weyden, *Johannesaltaar*, 1453-1455, elk paneel 77 x 48 cm. Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie
- afbeelding 57** plattegrond van het kartuizerklooster van Scheut
- afbeelding 58** Doorniks meester, *Kruisiging van het Parlement van Parijs*, 1455, paneel 226 x 270 cm. Parijs, Musée du Louvre

**afbeelding 59** Juan Fernandéz de Navarrete, kopie naar de *Kruisiging* van Rogier van der Weyden, 1573, doek 320 x 195 cm. Toledo, Museo de Santa Cruz

**afbeelding 60** Fra Angelico, *Kruisiging*, 1443-1445, fresco in cel 29 van het dominicanenklooster San Marco, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna

**afbeelding 61** Dirk Bouts, *Sacramentsretabel*, 1464-1468, drieluik, middenpaneel 183 x 153 cm. scènes op de luiken 88 x 71 cm. Leuven, Sint-Pieterskerk

**afbeelding 62** Meester van Flémalle, *Seilern-retabel*, 1406-1410, drieluik, middenpaneel 60 x 50 cm. luiken 60 x 23 cm. Londen, Courtauld Institute Galleries, Princes Gate Collection

**afbeelding 63** Meester van Flémalle, fragment van de verloren gegane *Kruisafneming*, rond 1410, paneel 33 x 93 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut

**afbeelding 64** kopie naar de verloren gegane *Kruisafneming* van de Meester van Flémalle, rond 1450, drieluik, middenpaneel 59 x 60 cm. luiken 60 x 26 cm. Liverpool, Walker Art Gallery

**afbeelding 65** atelier Rogier van der Weyden, *Bewening*, 1460-1480, paneel 81 x 130 cm. Den Haag, Mauritshuis

**afbeelding 66a** Hugo van der Goes, *Kleine Kruisafneming*, rond 1480, linkerdoek tweeluik, elk doek 53 x 38 cm. New York, Wildenstein Collection en Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

**afbeelding 66b** Hugo van der Goes, *Kleine Kruisafneming*, rond 1480, rechterdoek tweeluik, elk doek 53 x 38 cm. New York, Wildenstein Collection en Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

**afbeelding 67** Hugo van der Goes, *Bewening*, rond 1470, rechterpaneel 34 x 23 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum

**afbeelding 68** Rogier van der Weyden, *Graflegging*, rond 1460, paneel 110 x 96 cm. Florence, Galleria degli Uffizi

**afbeelding 69** Meester van Flémalle, *Genadestoel*, rond 1410, paneel 149 x 61 cm. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut

**afbeelding 70** Hans Memling, *Man van Smarten*, 1475-1479, paneel 27 x 20 cm. Melbourne, National Gallery of Victoria

**afbeelding 71** Meister Francke, *Man van Smarten*, 1425-1430, paneel 93 x 67 cm. Hamburg, Kunsthalle

- afbeelding 72** atelier Rogier van der Weyden, *Tronende Madonna*, rond 1440, paneel, 19 x 12 cm. Wenen, Kunsthistorisches Museum
- afbeelding 73** Niccolò di Liberatore, *Kruisiging met Franciscus van Assisi en Bernardinus van Siena*, 1497, Terni, Pinacoteca Comunale
- afbeelding 74a** Meester van Delft, *Madonna met Kind*, 1490-1510, binnenkant drieluik, middenpaneel 85 x 68 cm. luiken 85 x 30 cm. Amsterdam, Rijksmuseum
- afbeelding 74b** Meester van Delft, *Madonna met Kind*, 1490-1510, buitenkant drieluik, middenpaneel 85 x 68 cm. luiken 85 x 30 cm. Amsterdam, Rijksmuseum
- afbeelding 75** Rogier van der Weyden, *Medici-Madonna*, rond 1460, paneel 62 x 46 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
- afbeelding 76** Meester van Flémalle, *Genadestoel*, 1433-1435, paneel, 34 x 25 cm. Sint Petersburg, Hermitage
- afbeelding 77** Meester van de Barbaralegende, *Kruisiging*, paneel 66 x 37 cm. Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte
- afbeelding 78** Albrecht Bouts, *Laatste Avondmaal*, rond 1500, paneel 102 x 72 cm. Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten
- afbeelding 79** Rogier van der Weyden, *Sacramentsretabel*, 1440-1445, drieluik, middenpaneel 200 x 97 cm. luiken 119 x 63 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
- afbeelding 80** *Gero-kruis*, 969-976, eikenhout 288 cm. Keulen, Dom
- afbeelding 81** Byzantium, *Man van Smarten*, 1275-1325, mozaïek icoon, 23 x 28 cm. Rome, Santa Croce in Gerusalemme
- afbeelding 82** anoniem, *Edelbeeraltaar*, 1443, drieluik, middenpaneel 100 x 105 cm. luiken 105 x 53 cm. Leuven, Sint-Pieterskerk
- afbeelding 83a** Meester van Flémalle, *Heilige Veronica*, 1410-1415, paneel 152 x 61 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
- afbeelding 83b** Meester van Flémalle, *Madonna met Kind*, 1410-1415, paneel 160 x 68 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut
- afbeelding 84** reconstructie van het door de Meester van Flémalle geschilderde drieluik in Frankfurt
- afbeelding 85** Fra Angelico, *Bespotting*, 1443-1445, fresco in cel 7 van het dominicanenklooster San Marco, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna
- afbeelding 86** Fra Angelico, *Madonna met Kind*, 1443-1445, fresco in cel 11 van het dominicanenklooster San Marco, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna



**afbeelding 87** Fra Angelico, *Kruisiging*, 1443-1445, fresco in cel 43 van het dominicanenklooster San Marco, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna

**afbeelding 88** Fra Angelico, *Kruisafneming*, 1435-1440, paneel, Florence, Museo di San Marco, Galleria Antica e Moderna

**afbeelding 89** Rogier van der Weyden, *Columba-altaar*, rond 1455, drieluik, middenpaneel 138 x 153 cm. luiken 138 x 70 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

**afbeelding 90** plattegrond van het kartuizerklooster van Keulen

**afbeelding 91a** Meester van de Lyversbergpassie, *Lyversbergpassie*, 1464, binnenkant linkerluik drieluik, (a) binnenkant, luiken 190 x 140 cm. (b) buitenkant, luiken 187 x 137 cm. (a) Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, (b) Neurenberg, Germanisches Nationalmuseum

**afbeelding 91b** Meester van de Lyversbergpassie, *Lyversbergpassie*, 1464, binnenkant rechterluik drieluik, (a) binnenkant, luiken 190 x 140 cm. (b) buitenkant, luiken 187 x 137 cm. (a) Keulen, Wallraf-Richartz-Museum, (b) Neurenberg, Germanisches Nationalmuseum

**afbeelding 92** Meester van de Lyversbergpassie, *Kroning van Maria*, 1466, drieluik, middenpaneel 101 x 133 cm. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek

**afbeelding 93** Navolger van de Meester van het Marialeven, *Schützmantel-Madonna*, 1475-1480, oorspronkelijk paneel op doek overgedragen 200 x 170 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum

**afbeelding 94a** Gebroeders van Eyck, *Lam Gods*, 1432, buitenkant veel-luik, middenpaneel 375 x 260 cm. luiken 375 x 130 cm. Gent, Sint-Baafskathedraal

**afbeelding 94b** Gebroeders van Eyck, *Lam Gods*, 1432, buitenkant veel-luik, middenpaneel 375 x 260 cm. luiken 375 x 130 cm. Gent, Sint-Baafskathedraal

**afbeelding 95a** Matthias Grünewald, *Isenbeim-altaar*, rond 1515, buitenkant drieluik, middenpaneel 269 x 307 cm. luiken 232 x 75 cm. Colmar, Musée d'Unterlinden

**afbeelding 95b** Matthias Grünewald, *Isenbeim-altaar*, rond 1515, eerste binnenkant drieluik, middenpaneel 269 x 307 cm. luiken 232 x 75 cm. Colmar, Musée d'Unterlinden

**afbeelding 95c** Matthias Grünewald, *Isenbeim-altaar*, rond 1515, tweede binnenkant drieluik, middenpaneel 269 x 307 cm. luiken 232 x 75 cm. Colmar, Musée d'Unterlinden

## VERANTWOORDING VAN DE AFBEELDINGEN

**afbeelding 96** Gebroeders van Eyck, *Lam Gods*, 1432, veelluik, midden-paneel 375 x 260 cm. luiken 375 x 130 cm. Gent, Sint-Baafskathedraal

**afbeelding 97** Jan Gossaert, *Malvagna-triptiek*, rond 1512, drieluik, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia

## **CURRICULUM VITAE**

Liesbeth Zuidema werd op 10 juni 1977 geboren te Groningen als dochter van Thijs Zuidema en Immy van der Laan. Zij groeide op in Zuidhorn. In 1996 deed zij VWO eindexamen aan het Augustinus College te Groningen. Vanaf 1996 studeerde zij Kunstgeschiedenis aan de Rijksuniversiteit Groningen, waar zij in februari 2002 met lof het doctoraal examen behaalde. Van 2002 tot 2006 was zij als promovendus verbonden aan het Instituut voor Culturele Disciplines van de Universiteit Leiden. Op dit moment is zij werkzaam als beleidsadviseur Cultuur bij de gemeente Alphen aan den Rijn.



# Corpus



afbeelding I



afbeelding IIab

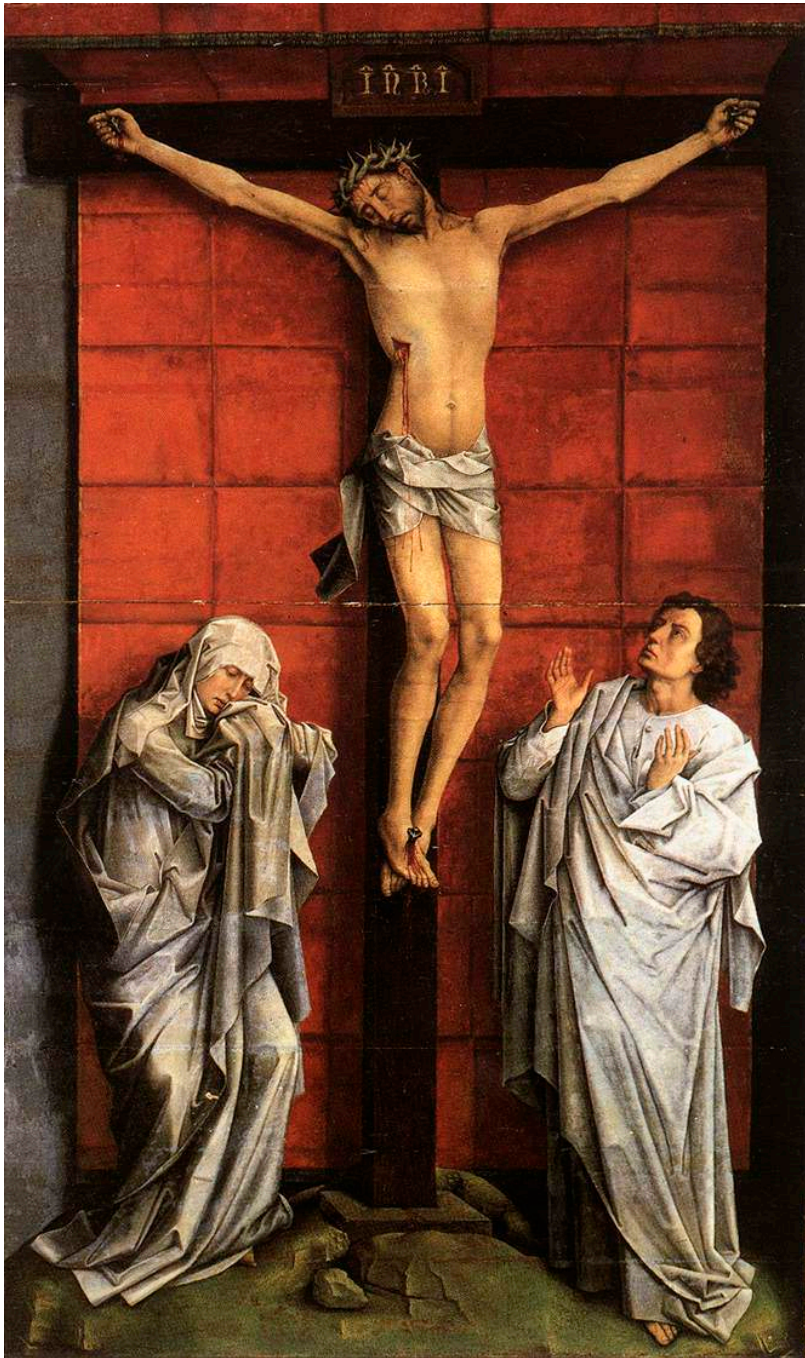


afbeelding III





afbeelding IVab



afbeelding V





afbeelding VIab

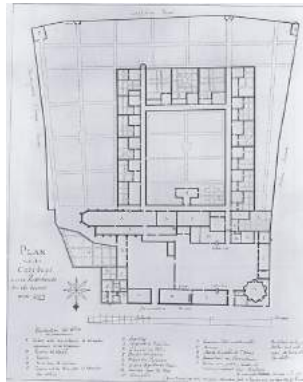


afbeelding VIIab

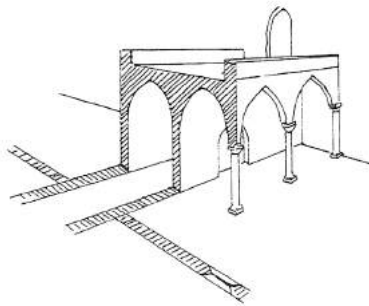
# Afbeeldingen



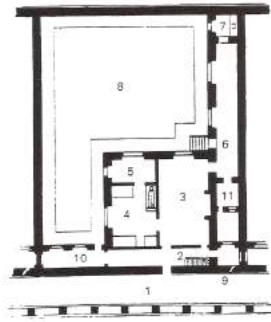
afbeelding 1



afbeelding 2



afbeelding 3



afbeelding 4

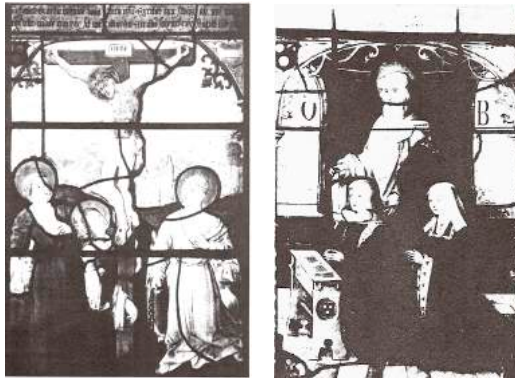


afbeelding 5a



afbeelding 5b





afbeelding 6ab



afbeelding 7ab



afbeelding 8abc





afbeelding 9



afbeelding 10a



afbeelding 10b



afbeelding 11



afbeelding 12



afbeelding 13



afbeelding 14ab



afbeelding 15



afbeelding 16



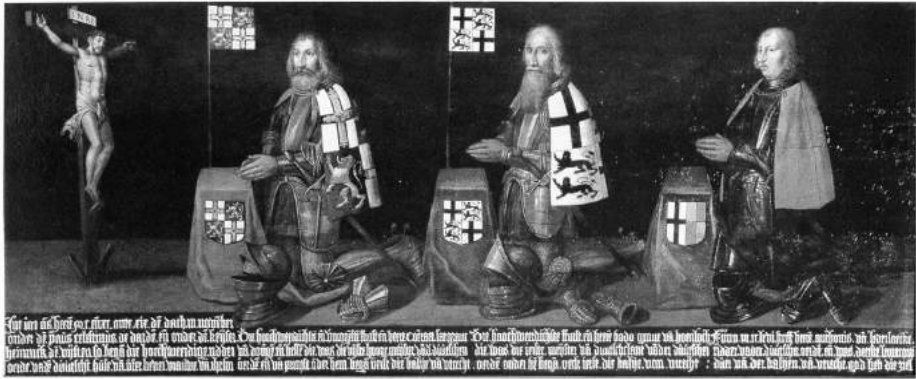
afbeelding 17



afbeelding 18ab



afbeelding 19



afbeelding 20



afbeelding 21



afbeelding 22





afbeelding 23



afbeelding 24



afbeelding 25



afbeelding 26



afbeelding 27



afbeelding 28



afbeelding 29



afbeelding 30

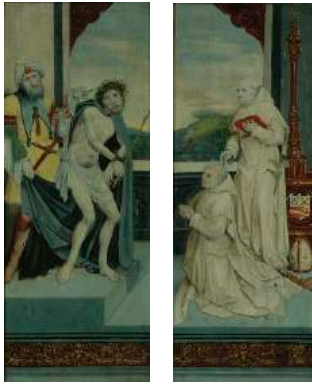


afbeelding 31





afbeelding 32



afbeelding 33ab



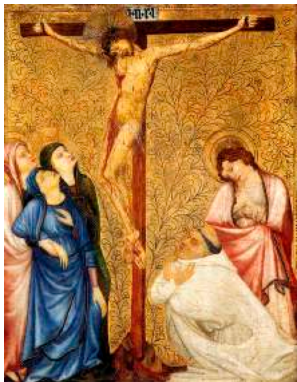
afbeelding 34



afbeelding 35



afbeelding 36



afbeelding 37 en 38



afbeelding 39



afbeelding 40



afbeelding 41



afbeelding 42



afbeelding 43



afbeelding 44





afbeelding 45



afbeelding 46



afbeelding 47



afbeelding 48



afbeelding 49a



afbeelding 49b



afbeelding 49c



afbeelding 49d



afbeelding 49e



afbeelding 50



afbeelding 51

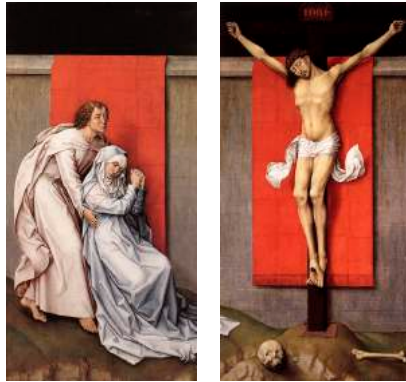


afbeelding 52





afbeelding 53



afbeelding 54ab



afbeelding 55





afbeelding 59



afbeelding 60



afbeelding 61



afbeelding 62



afbeelding 63



afbeelding 64





afbeelding 65



afbeelding 66ab



afbeelding 67



afbeelding 68



afbeelding 69



afbeelding 70



afbeelding 71



afbeelding 72



afbeelding 73



afbeelding 74ab



afbeelding 75



afbeelding 76





afbeelding 77



afbeelding 78



afbeelding 79



afbeelding 80



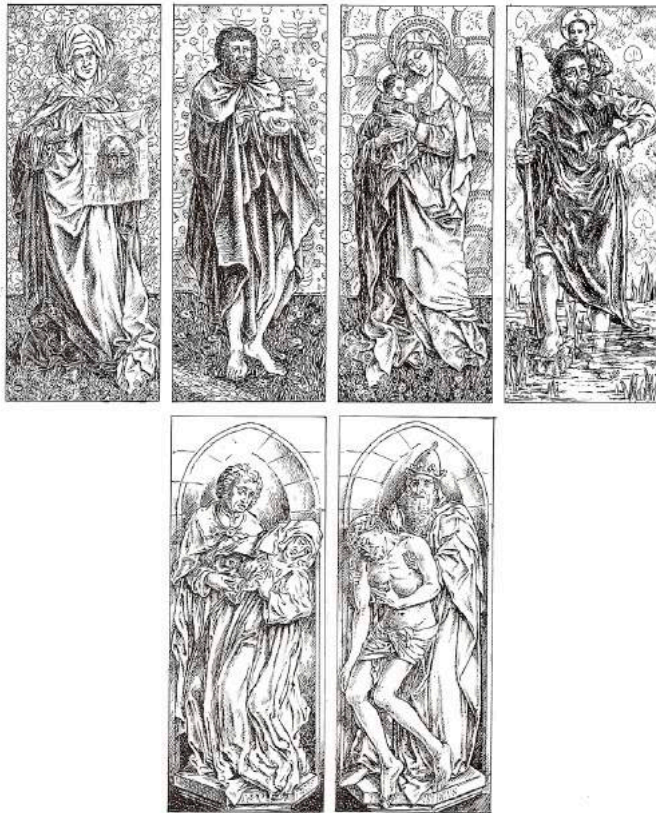
afbeelding 81



afbeelding 82



afbeelding 83ab



afbeelding 84



afbeelding 85



afbeelding 86



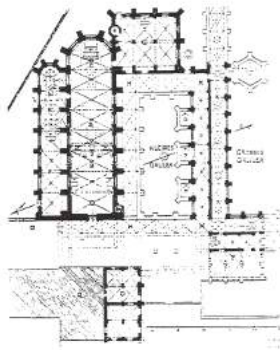
afbeelding 87



afbeelding 88



afbeelding 89



afbeelding 90

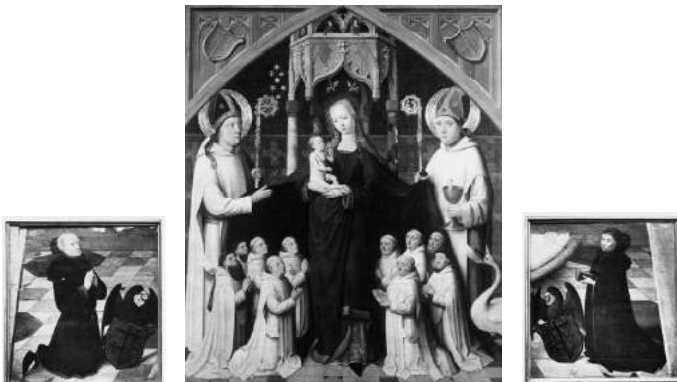




afbeelding 91ab



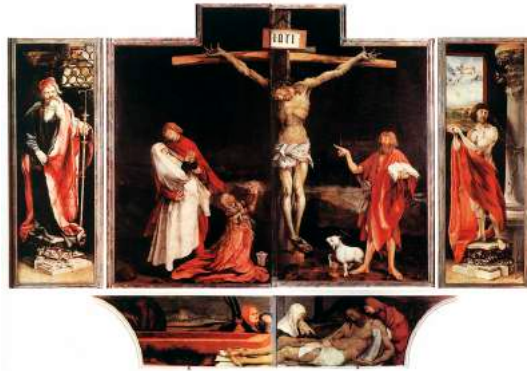
afbeelding 92



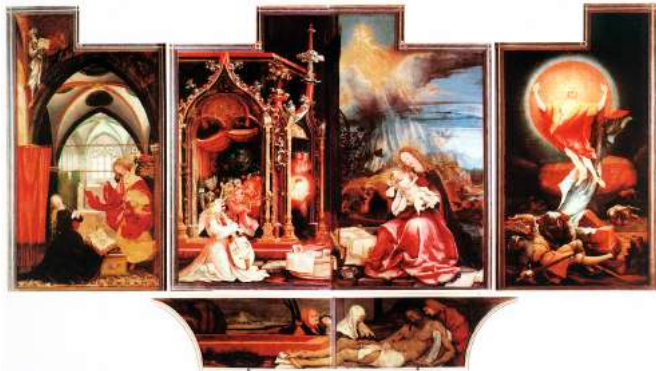
afbeelding 93



afbeelding 94ab



afbeelding 95a



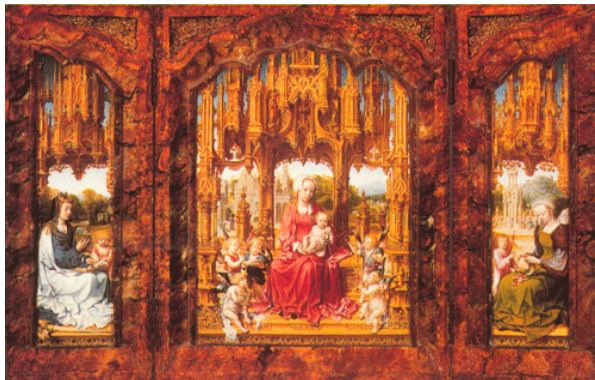
afbeelding 95b



afbeelding 95c



afbeelding 96



afbeelding 97