

# **Godsvisioenen in veertiende- en vroeg vijftiende- eeuwse devotievoorstellingen.**

*Een casestudie naar een mogelijke relatie tussen Jan van Eycks miniatuur De  
Vorst in Gebed en de Cleveland Annunciatie.*

Jasmijn van Benthum (S4315243)  
Masterscriptie Kunstgeschiedenis  
Begeleider: prof. dr. A.M. Koldewij  
Tweede lezer: dr. A.R. de Klerck  
Februari 2023

# Inhoudsopgave

|                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Summary                                                                                             | 3  |
| Inleiding                                                                                           | 5  |
| De context van twee devotieobjecten aan het Haagse Hof                                              | 9  |
| De miniatuur De vorst in gebed in het <i>Turijns-Milanees Getijdenboek</i>                          | 9  |
| Het Cleveland Annunciatiepaneel                                                                     | 13 |
| Godsvisioenen in de middeleeuwen                                                                    | 19 |
| Oog-in-oog met God: middeleeuwse theologische en metafysische theorieën over visioenen              | 21 |
| Het oog van de geest: de optische wetenschap als theoretische fundering voor de visionaire ervaring | 28 |
| <i>Per visibilia ad invisibilia</i> : het afbeelden van verschillende lagen van de werkelijkheid    | 34 |
| Godsverschijningen in Bijbelse taferelen in laatmiddeleeuwse paneel- en miniatuurschilderkunst      | 40 |
| Visionaire ervaringen in vijftiende-eeuwse devotieportretten                                        | 45 |
| Anchoring Innovation: de traditie als fundering voor vernieuwing                                    | 55 |
| Koning David als Oudtestamentisch model voor graven, hertogen en koningen                           | 60 |
| De integratie van het Byzantijnse icoon in vijftiende-eeuwse voorstellingen                         | 63 |
| Conclusie                                                                                           | 70 |
| Literatuur                                                                                          | 73 |
| Afbeeldingen                                                                                        | 87 |

## Summary

During the period Jan van Eyck was employed at the court in The Hague (1422-1425) as court painter to John of Bavaria, count of Holland, Zeeland and Hainaut, he depicted this sovereign on a horse in the famous miniature of *The Prayer on the shore* in a prayer book now known as the *Turin-Milan Book of Hours*. It is a revolutionary landscape depiction with a high degree of naturalism and detail realism, but it also contains a striking traditional depiction of a vision of god in the upper right corner. This thesis explores the hypothesis that Van Eyck may have copied this divine vision from another luxury devotional object that was also located at the Dutch court in The Hague. This panel, which was originally part of a diptych, was made in the second half of the fourteenth century by an anonymous artist from the north and contains a divine vision in the upper left corner that bears strong similarities to the divine appearance in the miniature.

To investigate a possible connection between the two divine visions in more detail, this thesis examines this motif from an iconographic angle. In particular, the iconography appears to be based on medieval theological, physical and metaphysical theories related to visionary experiences. Seeing God, the *visio Dei*, was a much debated topic in the late Middle Ages, and the concept of visionary perception gained popularity. The vision was seen as a form of spiritual and mental seeing that could be achieved through devotional acts such as personal contemplation, meditation and prayer over a biblical text or representation. Thus, for John of Bavaria, the miniature in his prayer book probably served as a tool to get from the 'visible' to the 'invisible'. Influences from optical science can also be seen in the divine appearance depicted in the miniature. Medieval optics used the action of visible and real light to understand spiritual light, which illuminates objects and the mind's eye. The (probably golden) rays of light that Van Eyck added to the god appearance, one of which touches the head of John of Bavaria, can be understood as spiritual and divine light.

In the miniature, there is a clear distinction between earthly and heavenly reality and the supernatural event is emphasized through the use of the traditional artistic device of the *gloriole* with which God is surrounded. The *gloriole* was frequently used in thirteenth- and fourteenth-century representations. However, from the early fifteenth century, patrons were often depicted in the same pictorial space as the subject of their vision, and artists used more subtle techniques to make it clear that there were two levels of reality (for example, by depicting the patron with a 'disconnected gaze'). Yet Jan van Eyck chooses the traditional *gloriole* to depict the count's vision. A likely explanation is that he was inspired by the divine appearance depicted on the *Cleveland Annunciation*, a precious object and eye-catching work of art at the rather poorly furnished court in The Hague at the time. The divine appearance on the miniature and on this panel seem unique in the way they are designed and show so many similarities (*glorioles* consist of several rings, God breaks

through the gloriole with a blessing hand gesture, and the round shape of the gloriole is cut off by the edges of the miniature and panel), that it may be considered plausible that Van Eyck adopted this motif in his miniature of the sovereign.

The addition of this outdated motif of the gloriole to the innovative, revolutionary landscape miniature can be explained from the concept of Anchoring Innovation. This conceptual tool, originating from Antiquity Studies, assumes that novelties can only be successfully implemented and accepted when they partially merge with an old and familiar element. Perhaps Van Eyck wanted to embed his new naturalistic and detailed way of painting by adding a familiar and traditional motif like the gloriole. Besides the Cleveland Annunciation as an anchor, it is quite possible that Van Eyck also used the common representations of King David in Prayer by depicting John of Bavaria in accordance with the iconography of this scene. In this way, a parallel is drawn between the count and the Old Testament figure seen as a paragon of ideal kingship in his function as secular and religious leader. In addition, Van Eyck seems to have made use of Byzantine prototypes (e.g. representations of the Pantocrator in Eastern churches or Ascension scenes on icons) to anchor his innovative miniature in the past.

The Anchoring Innovation research tool offers opportunities for follow-up research on other works by Jan van Eyck. His revolutionary and innovative power is often emphasized in art-historical research, but still his work is not free of tradition, for then it would not be understood and could not be accepted. The conscious anchoring of novelties by adding certain traditional motifs, the use of an old style or familiar inscriptions therefore seems a necessary good. New interesting insights can be gained by considering Van Eyck's 'revolutionary' works from the perspective of Anchoring Innovation, as in the case of *The Prayer on the shore*.

## Inleiding

Het jaar 2020 stond kunsthistorisch gezien in het teken van één van de bekendste laatmiddeleeuwse kunstenaars: Jan van Eyck. In het Museum voor Schone Kunsten (MSK) in Gent vond de grootste Jan van Eyck-tentoonstelling ooit plaats en het meesterwerk van de kunstenaar, *De aanbidding van het Lam Gods* (1432, Gent, Sint-Baafskathedraal), werd opnieuw breed onder de aandacht gebracht. Wederom bevestigen de resultaten van het grootschalig onderzoek naar en de restauratie van dit enorme polyptiek zijn uitzonderlijke vakmanschap, artistieke virtuositeit en zijn gebruik van nieuwe technieken waarmee hij overtuigende en accurate realistische voorstellingen wist te creëren waarbij hij tijdgenoten en velen na hem ver achter zich liet.<sup>1</sup> Deze revolutionaire manier van schilderen is al terug te zien in zijn vroegste bekende werk: een handvol miniaturen in het *Turijns-Milanees Getijdenboek*. Deze miniaturen heeft Van Eyck waarschijnlijk vervaardigd tussen 1422 en 1425 toen hij als hofschilder in dienst was van Jan van Beieren (1374-1425) aan het Haagse Hof.<sup>2</sup> Eén van de folia die aan de hand van Van Eyck is toeschreven bevat de voorstelling van *De vorst in gebed* (Afbeelding 1). Helaas is deze miniatuur in 1904 tijdens een brand in de universiteitsbibliotheek van Turijn verloren gegaan en is slechts een zwart-witfoto bewaard gebleven (Afbeelding 2).<sup>3</sup>

De miniatuur werd recent uitgebreid behandeld in het boek *Materiële representatie opgetekend aan het Haagse hof (1345-1425)* dat Anne-Maria van Egmond schreef op basis van haar proefschrift.<sup>4</sup> Van Egmond onderzocht de uitgaven voor kunstwerken en andere luxegoederen van het Hollandse Hof in Den Haag in de periode dat de graven van Holland, Zeeland en Henegouwen, afkomstig uit het Beierse huis, hier verbleven. Op deze manier wordt inzicht verkregen in de manier waarop deze machthebbers zich lieten afbeelden en hoe zij zich met bepaalde kostbaarheden lieten omringen. De miniatuur *De vorst in gebed*, waarop een Beierse graaf te paard is afgebeeld, maakt duidelijk dat het *Turijns-Milanees Getijdenboek* destijds waarschijnlijk ook onderdeel uitmaakte van de inventaris van het Haagse Hof. In haar boek bespreekt Van Egmond tevens een ander opvallend luxe devotieobject dat te relateren is aan de Holland-Henegouwse graven: een kostbaar gedecoreerd annunciatiepaneeltje, gedateerd tussen 1370-1390, dat zich tegenwoordig in Cleveland bevindt

---

<sup>1</sup> Voor een uitgebreide beschrijving van het restauratieonderzoek zie M.P.J. Martens (red.). *Het Lam Gods in detail* (2020). Zie verder D. Praet en M.P.J. Martens (red.). *Het Lam Gods: kunst, geschiedenis, wetenschap en religie* (2019), M.P.J. Martens, T. Borchert, J. Dumolyn, J. de Smet en F. van Dam (red.). *Van Eyck. Een optische revolutie* (tentoonstellingscatalogus, 2020) en M. Postec, H. Dubois, B. Devolder, et al. *Spectaculaire Ontdekkingen Op Het Lam Gods van de Gebroeders Van Eyck: De Essentiële Rol van de Restaurateur* (2016).

<sup>2</sup> Paviot 1990, p. 83-84; Borchert 2012, p. 84-85 (noot 12); Châtelet 2011, p. 222-224.

<sup>3</sup> Friedländer 1956, p. 11-12; Deneffe 2011, p. 166-167; Vanwijnsberghe 2020, p. 305-307; Kemperdick 1997, p. 249-252; Kemperdick en Lammertse 2012, p. 98-99.

<sup>4</sup> Van Egmond 2020, zie p. 119-122 voor haar analyse van de miniatuur *De vorst in gebed*.

(Afbeelding 3).<sup>5</sup> Hoewel dit paneeltje en de miniatuur van *De vorst in gebed* op het eerste gezicht, behalve hun vermoedelijke verblijfplaats aan het Haagse hof, weinig met elkaar gemeen lijken te hebben, valt er toch een opvallende gelijkenis te ontdekken. Beide kunstwerken bevatten in de bovenhoek een bijzondere godsverschijning die sterk met elkaar overeenkomen (Afbeelding 4 en 5).<sup>6</sup>

De opmerkelijke verwantschap van de twee godsverschijningen in de miniatuur *De vorst in gebed* en in de *Cleveland Annunciatie* vormt het uitgangspunt van deze scriptie. Het annunciatiepaneeltje moet een kostbaar object en opvallend kunstwerk zijn geweest aan het Haagse hof dat vrij pover was ingericht en waar geen sprake was van een rijke inventaris.<sup>7</sup> Dat maakt aannemelijk dat Van Eyck het in Den Haag heeft bewonderd tijdens zijn periode als hofschilder. Zou het hem aangemoedigd hebben om de godsverschijning, zoals boven de Annunciatie is afgebeeld, als motief over te nemen op zijn miniatuur in het getijdenboek? Het zou een verklaring zijn voor het opnemen van dit traditionele en enigszins ouderwetse element in zijn zeer innovatieve miniatuur, die volgens Hugo van der Velden het eerste realistische herkenbare landschap is in de West-Europese kunstgeschiedenis.<sup>8</sup>

Het *Turijns-Milanees Getijdenboek*, in het bijzonder de miniatuur van *De vorst in gebed* en andere miniaturen toegeschreven aan Van Eyck, zijn in de kunsthistorische literatuur al uitgebreid besproken en geanalyseerd. Paul Durrieu en Georges Hulin de Loo waren in het begin van de twintigste eeuw de eerste kunsthistorici die de miniaturen bestudeerden. Hun onderzoek werd gekenmerkt door connoisseurschap waarbij ze op basis van stilistische kenmerken verschillende handen hebben geïdentificeerd.<sup>9</sup> Tegenwoordig wordt er vanuit een tal van andere perspectieven naar de miniatuur gekeken. Zo heeft Van der Velden een topografische studie van het landschap gemaakt en de voorstelling verbonden aan het strand van Scheveningen.<sup>10</sup> Kunsthistorica Anne van Buren heeft de miniatuur besproken vanuit een gedetailleerde kostuumstudie.<sup>11</sup> Weer anderen dragen historische feiten aan die zij aan de miniatuur pogen te verbinden.<sup>12</sup> Ook is er middels

---

<sup>5</sup> Van Egmond 2020, p. 198-200.

<sup>6</sup> In haar artikel over het ontstaan van het Cleveland Annunciatiepaneeltje benoemt Scillia al kort de opvallende overeenkomst tussen het godsvisioen op dit paneel en de godsverschijning op de miniatuur van *De vorst in gebed*. Zij noemt de godsverschijning op de miniatuur 'een vrije variatie' op die van de Annunciatievoorstelling (zie Scillia 1995, p. 351, noot 38).

<sup>7</sup> Van Egmond 2020, p. 200.

<sup>8</sup> Van der Velden 2012 (nog niet verschenen).

<sup>9</sup> Durrieu 1902; Durrieu 1903; Hulin de Loo 1911. Latere kunsthistorici bleven voortborduren op het werk van Durrieu en Hulin de Loo en bleven stijlanalyse gebruiken in onderzoeken naar het *Turijns-Milanees Getijdenboek*, zie bijvoorbeeld Friedländer 1956, p. 12-14; Friedländer 1967, p. 47-50; Panofsky 1971, p. 232-246 en Châtelet 1993.

<sup>10</sup> Van der Velden 2012 (nog niet verschenen), geciteerd in Van Egmond 2020, p. 121.

<sup>11</sup> Van Buren 1991.

<sup>12</sup> Delaissé 1972; Krinsky 2016; Marrow 1998.

infrarood reflectografie technisch onderzoek verricht naar de overgeleverde miniatures die aan van Jan van Eyck zijn toegeschreven.<sup>13</sup> Deze kluwen aan studies die vanuit verschillende invalshoeken de miniatuur hebben geanalyseerd heeft geleid tot een wijdverbreide discussie en verschillende conclusies met betrekking tot opdrachtgevers, datering en toeschrijving. Het vinden van een absolute verklaring die dit probleem oplost, lijkt, zonder een enorme toevalstreffer, onrealistisch. Toch kan het onderzoeken van eerder onderbelicht gebleven details wellicht tot verrassende uitkomsten leiden. Dominique Vanwijnsberghe verwoordde dit in zijn bijdrage aangaande het *Turijns-Milanees Getijdenboek* in de catalogus *Van Eyck. Een optische revolutie* als volgt:

*“Wie als onderzoeker opnieuw van nul vertrekt, tabula rasa maakt en het manuscript benadert met zo weinig mogelijk a priori’s (...) realiseert zich al spoedig dat het probleem [de toeschrijving en datering van de miniatures in het Turijns-Milanees Getijdenboek] al van alle kanten bekeken is. Betekent dit dat alle mogelijkheden onderzocht zijn? Niet noodzakelijk. Specifieke, heel gerichte onderzoekingen zouden bescheiden bijdragen kunnen leveren aan de opheldering van een geduchte hersenbreker. Ook al lijkt het nauwelijks denkbaar dat er een oplossing wordt gevonden die een brede consensus op gang brengt, toch zou het verkeerd zijn de handdoek te werpen. Het is beter met kleine stappen vooruit te blijven gaan, de aandacht vestigen op details die tot dusver onopgemerkt bleven, of verwaarloosd of gewoonweg vergeten werden, maar die op een dag misschien betekenisvol kunnen blijken”<sup>14</sup>*

De godsverschijning die in de rechterbovenhoek van *De vorst in gebed* is afgebeeld, betreft één van die details waaraan tot nu toe nog weinig aandacht is besteed. Door dit motief als vertrekpunt te nemen bij het bestuderen en interpreteren van de miniatuur, ontstaat er ruimte voor een nieuwe, meer iconografische benadering van de voorstelling. Er dient daarvoor te worden nagegaan in welke context en in welke iconografische traditie Van Eycks godsvisioen geplaatst kan worden. Op die manier kan meer duidelijkheid verkregen worden over de rol van dit motief in de miniatuur en daarmee bijdragen aan de interpretatie van de gehele voorstelling. Daarnaast draagt dit onderzoek in bredere zin bij aan het begrip van de iconografische traditie die in de late middeleeuwen ontstond met betrekking tot het weergeven van de godsfiguur in visionaire staat. Tot op heden is in de iconografische handboeken, vreemd genoeg, weinig over dit motief terug te vinden.

Naast het toepassen van een iconografische methode, is het ook zinvol om de toevoeging van dit motief aan de miniatuur vanuit een sociaalpsychologische invalshoek te belichten. Met welke reden zou Van Eyck een verouderd motief, wellicht een kopie van een paneeltje dat hij aan het

---

<sup>13</sup> Butler en Van Asperen de Boer 1987; Crawford 1998, p. 11-16.

<sup>14</sup> Vanwijnsberghe 2020, p. 307.

Haagse hof heeft gezien, opnemen in een revolutionaire voorstelling? Misschien heeft hij zijn innovatieve manier van schilderen willen verbinden met de reeds bekende iconografie. Deze denkwijze sluit aan bij een theoretisch kader van *Anchoring Innovation*, een concept dat oorspronkelijk afkomstig is uit de Oudheidwetenschappen.<sup>15</sup> Het betreft een denkinstrument dat innovatieprocessen probeert te begrijpen via het concept van verankering. Nieuwe gedachten, kennis en kunstuitingen worden alleen succesvol geïmplementeerd en geaccepteerd, wanneer ze deels samengaan met het oude en bekende discours.<sup>16</sup> Wellicht dat Van Eyck zijn nieuwe naturalistische en gedetailleerde manier van schilderen (onbewust) heeft willen verankeren door het toevoegen van bekende en traditionele motieven. In het geval *De vorst in gebed* heeft hij de godsverschijsning mogelijk direct ontleend aan het Clevelandpaneeltje, maar ook andere, conservatieve voorstellingen kunnen indirect als voorbeeld hebben gediend.

Het onderzoek naar het motief van de godsverschijsning in Van Eyck's miniatuur *De vorst in gebed* en zijn mogelijke verband met het Cleveland Annunciatiepaneel vereist eerst een analyse van de context, herkomst en toeschrijving van beide werken en een korte uiteenzetting van de kunsthistorische discussie rondom hun ontstaansgeschiedenis. Vervolgens wordt in het tweede hoofdstuk de iconografische ontwikkeling van het motief van het (gods)visioen in de late middeleeuwen onderzocht en uiteengezet. Daartoe wordt eerst een introductie gegeven op de middeleeuwse theologische, fysische en metafysische theorieën over visionaire ervaringen. Ook de invloed van de vroege optische wetenschap op de conceptualisering visioenen zal in dit hoofdstuk aan bod komen. Vervolgens wordt besproken welke picturale middelen kunstenaars gebruikten om visioenen, en daarmee het onderscheid tussen aardse en hemelse regionen, weer te geven in paneel- en miniatuurschilderkunst. In het laatste hoofdstuk zal worden ingegaan op de motivatie achter het opnemen van het traditionele motief van een godsverschijsning in een revolutionair naturalistische voorstelling aan de hand van het concept *Anchoring Innovation*. Mogelijk hebben godsvisioenen in voorstellingen van de oudtestamentische figuur Koning David in Gebed of gloriolen in Byzantijnse iconen als anker gefungeerd bij de totstandkoming van het innovatieve voorstelling van Van Eyck. Tot slot worden alle bevindingen samengebracht en gezien in de conclusie en kan worden vastgesteld welke plaats het godsvisioen op de miniatuur *De vorst in gebed* inneemt binnen de iconografische traditie van dit motief en in hoeverre hij samenhangt met de godsverschijsning op het Clevelandpaneeltje.

---

<sup>15</sup> Sluiter 2017; Sluiter 2021; Klooster en Kuin 2017.

<sup>16</sup> Klooster en Kuin 2017, p. 32-33.

## De context van twee devotieobjecten aan het Haagse Hof

Om de miniatuur *De vorst in gebed* en met name het afgebeelde godsvisioen te verklaren en te interpreteren, is het van belang om kort de bijzondere en bewogen geschiedenis van het *Turijns-Milanees Getijdenboek* waarin de voorstelling zich bevond te duiden. Daarna wordt de miniatuur zelf beschreven waarbij de controverse rondom de toeschrijving van deze voorstelling wordt aangehaald. Vervolgens wordt het Clevelandpaneeltje besproken in het licht van de iconografische en stilistische kenmerken. Ook bij deze voorstelling wordt kort ingegaan op de kunsthistorische discussie omtrent zijn ontstaansgeschiedenis. Op die manier wordt duidelijk dat zowel het *Turijns-Milanees getijdenboek* als de *Cleveland Annunciatie* zich aan het Haagse Hof bevonden toen Jan van Eyck daar als hofschilder werkzaam was.

### De miniatuur De vorst in gebed in het *Turijns-Milanees Getijdenboek*

Het *Turijns-Milanees Getijdenboek* maakte oorspronkelijk onderdeel uit van een zeer omvangrijk werk dat in 1389 werd besteld door hertog Jean de Berry. Deze codex had niet alleen een buitengewone omvang van bijna zevenhonderd perkamenten bladen, maar verschilde ook van een gewoon getijdenboek doordat het officiën, gebeden en missen bevatte. Honderd folia moesten worden geïllustreerd met een grote miniatuur op een halve pagina, een gehistorieerde initiaal en een gehistorieerde bas-de-page. Dit was zo'n omvangrijk project dat het manuscript in twee delen werd gesplitst. In 1412 schonk Jean de Berry de eerste helft van het boek, dat inmiddels bijna was voltooid, aan zijn *Garde des joyaux*, Robinet des Estampes.<sup>17</sup> Dit deel is bekend onder de aanduiding *Très belles Heures de Notre-Dame* en functioneerde als een getijdenboek. Het werk werd in 1956 door Maurice de Rothschild aan de Bibliothèque Nationale in Parijs geschonken.<sup>18</sup> Het andere onvoltooide deel werd na ca. 1413 in de Nederlanden verder afgewerkt en uiteindelijk tegen het einde van de vijftiende eeuw voltooid. Daarna kwam het manuscript in het huis van Savoye in Italië terecht waar het vóór 1713 opnieuw werd opgedeeld.<sup>19</sup> De ene helft, het gebedenboek, werd geschonken aan de nationale bibliotheek in Turijn, waar het in 1902 werd ontdekt en uitgebreid beschreven, en helaas twee jaar later bij een brand in de bibliotheek verloren ging.<sup>20</sup> In dit gedeelte bevond zich de miniatuur van *De vorst in gebed*, die nu alleen nog bekend is van een zwart-wit facsimile.<sup>21</sup> De andere helft betrof het misaalgedeelte en bevond zich aanvankelijk in Milaan waar het deel uitmaakte van

---

<sup>17</sup> Kemperdick 2012, p. 284.

<sup>18</sup> Parijs, Bibliothèque nationale de France, Nouv. Acq. Lat. 3093.

<sup>19</sup> Vanwijnsberghe 2020, p. 301.

<sup>20</sup> Voorheen Turijn, Biblioteca Nazionale Universitaria, ms. K. IV. 29. Enkele folio uit dit deel waren afzonderlijk geïllumineerd en al voor 1720 uit de band verwijderd. Deze bevinden zich nu in het Louvre in Parijs (Cabinet des dessins, R.F. 2022 – 2025), in het Paul J. Getty Museum in Los Angeles (Ms. 67) en in privécollecties.

<sup>21</sup> Durrieu 1902, p. XXXVII.

de collectie van prins Gian Giacomo Trivulzio, maar zijn familie schonk het in 1935 aan het Museo Civico d'Arte Antica van Turijn.<sup>22</sup> Het verbrande Turijns Gebedenboek en het Missaal van Milaan staan samen bekend onder de naam 'Turijns-Milanees Getijdenboek'. Deze titel is enigszins misleidend, omdat het in werkelijkheid niet gaat om een getijdenboek, maar om een gebeden- en misboek.<sup>23</sup>

De verluchting van het *Turijns-Milanees Getijdenboek* is dus aan het Franse hof begonnen en werd tot het midden van de vijftiende eeuw voortgezet in de Nederlanden. Door de vele campagnes waarin er door verscheidene handen aan het boek is gewerkt, vertonen de miniaturen grote stilistische diversiteit. Het is een complexe aangelegenheid om de verluchters te identificeren en de chronologie in kaart te brengen, vooral ook omdat één van de twee delen verloren is gegaan. Daardoor is de stijlanalyse noodgedwongen gebaseerd op het onderzoek van Paul Durrieu en Georges Hulin de Loo, twee kunsthistorici die de manuscripten hebben kunnen bestuderen voor de vernietiging van het *Turijns Gebedenboek*. Hulin de Loo onderscheidde in 1911 elf verschillende verluchters, aangeduid met letters uit het alfabet (A tot K), die in vier campagnes het handschrift hebben geïllumineerd.<sup>24</sup> De letters A tot F werden toegekend aan de verluchters die met name hadden meegewerkt aan het oudere gedeelte van de codex in Franse gotische stijl. Hand G identificeerde hij als Hubert van Eyck (ca. 1366-1426) en Hand H als Jan van Eyck (ca. 1390-1441), die volgens hem in de jaren 1416-1417 aan de verluchting hadden deelgenomen.<sup>25</sup> De letters I tot K verwezen naar andere verluchters waaronder diegenen die het getijdenboek hebben voltooid.<sup>26</sup> Hoewel er nog regelmatig wordt verwezen naar zijn categorisering in letters, hebben nieuwe inzichten en controverses tot andere toeschrijvingen en dateringen geleid en gezorgd voor een aanpassing van Hulin de Loo's oorspronkelijke indeling.<sup>27</sup>

De meest controversiële en tevens meest revolutionaire reeks miniaturen is vervaardigd na de eerste deling van het manuscript tijdens de Hollandse illustratiecampagne. Daartoe behoren ook zeven geïllumineerde folia die door Hulin de Loo aan Hand G zijn toegeschreven. Tegenwoordig

---

<sup>22</sup> Turijn, Museo Civico d'Arte Antica, Inv. nr. 47.

<sup>23</sup> Kemperdick 2012, p. 284.

<sup>24</sup> Hulin de Loo 1911.

<sup>25</sup> Toen Hulin de Loo in 1911 de verschillende 'handen' in het boek onderscheidde, werd Hubert van Eyck nog gezien als de superieure meester van het *Retabel van het Lam Gods*. Daarom schreef hij de rijkere en meer gedetailleerde en ontwikkelde stijl van Hand G toe aan Hubert. Zijn broer Jan stond toen bekend als de minder bekwame kunstenaar, dus hij werd door Hulin geïdentificeerd als Hand H. Tegenwoordig herkent men Jan als de meest virtuoze schilder en wordt hij verbonden aan Hand G (zie Deneffe 2011, p. 167).

<sup>26</sup> Deneffe 2011, p. 166.

<sup>27</sup> Zie Smeyers 1970, p. 112-113 voor een synoptische tabel die laat zien hoezeer de opinies tot 1970 uit elkaar liepen m.b.t. de toeschrijving en datering van de verluchting in het handschrift.

worden nog vijf miniatures hiervan tot deze hand gerekend.<sup>28</sup> De miniatures en bas-de-pages op deze bladzijden zijn van uitzonderlijke kwaliteit en geschilderd in naturalistische stijl die sterk overeenkomt met de vroeg-Nederlandse schilderkunst van Jan van Eyck.<sup>29</sup> Toch is het tot op heden een twistpunt onder kunsthistorici of de miniatures daadwerkelijk door Van Eyck zelf zijn geschilderd. Desondanks beschouwt een meerderheid van de kunsthistorici de vijf geïllumineerde folia als het vroegste werk van deze grootmeester.<sup>30</sup>

*De vorst in gebed* is één van de miniatures die een belangrijke rol speelt in de discussie rond de betrokkenheid van Jan en Hubert van Eyck bij het *Turijs-Milanees Getijdenboek* (fol. 59v) (Afbeelding 2).<sup>31</sup> Deze miniatuur hangt namelijk samen met de identificatie van de eerste opdrachtgever die het manuscript in de Nederlanden liet verluchten.<sup>32</sup> Dit is naar alle waarschijnlijkheid de rijkelijk geklede vorst die op voorstelling wordt getoond. Hij zit op een wit paard en houdt even halt om met gevouwen handen te bidden tot God de Vader die rechtsboven aan de hemel verschijnt. Hij bevindt zich op een strand langs de kustlijn, omgeven door een gevolg van soldaten in harnassen en een aantal andere hooggeplaatsten en wordt begroet door een edelvrouw met haar hofdames en door een oudere landbouwer die eerbiedig zijn hoed afneemt, terwijl hij een kniebuiging maakt. De standaard die door een hoveling wordt meegedragen geeft aanleiding tot een identificatie van de vorst. Op het langwerpige taps toelopende wapendoek dat aan de standaard is bevestigd, staat het gekwartierde wapen van het huis van Beieren en van Henegouwen-Holland afgebeeld.<sup>33</sup> Dit wapendoek, als belangrijkste middel om de voorgestelde vorst te identificeren, heeft in de literatuur tot veel discussie geleid.<sup>34</sup> Toch komen er, uitgaande van het wapen, slechts twee

---

<sup>28</sup> Vanwijnsberghe 2020, p. 297. De groep van Hand G bestaat uit drie miniatures die zich voorheen in het Turijs Gebedenboek bevonden: *De vorst in gebed* (fol. 59v), *Gevangenneming van Christus* (fol. 24r) en de *Overtocht van de heilige Julianus* (fol. 55v) en twee miniatures van het Missaal van Milaan: *Geboorte van Johannes de Doper* (fol. 93v) en *De Dodenmis* (fol. 116r).

<sup>29</sup> Kemperdick 2012, p. 285.

<sup>30</sup> Voor een uitgebreide beschouwing op de verschillende opinies rondom de datering en toeschrijving van de verluchting in het *Turijs-Milanees Getijdenboek* zie bijvoorbeeld Deneffe 2011, p. 166-171; Bremauntz 2016, p. 14-29 en Kemperdick en Lammertse 2012, p. 98-102.

<sup>31</sup> Andere Nederlandse benamingen voor de miniatuur zijn: *Het gebed aan het strand*, *Gebed van de vorst aan de oever van de zee* en *Gebed van een prins aan de kust*.

<sup>32</sup> Deneffe 2011, p. 167; Vanwijnsberghe 2020, p. 305; Kemperdick en Lammertse 2012, p. 98-102.

<sup>33</sup> Van Egmond 2020, p. 117-119.

<sup>34</sup> Volgens Frédéric Lyna zou het wapendoek in spiegelbeeld zijn weergegeven, omdat de leeuwen naar heraldiek links kijken en niet naar traditioneel heraldiek rechts. Bovendien wijkt de richting van de diagonale Beierse ruiten af naar links in plaats van rechts. Ook merkt Lyna op dat andere gebaren in de miniatuur met de verkeerde hand zijn afgebeeld. Op basis van deze argumenten concludeert hij dat de miniatuur een kopie moet zijn van een spiegelbeeldig origineel (zie Lyna 1955, p. 7-20). Charles Sterling en Stephan Kemperdick ontkrachten deze interpretatie door aan te tonen dat ook in andere miniatures de betreffende gebaren niet aan specifieke richtlijnen voldeden. Daarnaast onderstreepte Sterling de stelling van Durrieu dat het wapendoek met de wind mee richting de zee wappert, waardoor we tegen de achterkant van het wapendoek, gemaakt van transparante lichte stof, aankijken. Daardoor zijn de wapenelementen van de achterzijde te zien (zie Sterling 1976, p. 15-18 en Kemperdick 1997, p. 250-252). Ook Anne-Maria van Egmond geeft verschillende

leden van het Beierse huis in aanmerking voor de vorst op het witte paard: Willem IV van Oostervant, hertog van Beieren, graaf van Holland, Zeeland en Henegouwen (gest. 1417) en zijn broer Jan van Beieren, alias Jan zonder Genade, prins-bisschop van Luik, die tot aan zijn dood in 1425 met zijn nicht Jacoba van Beieren twistte over de opvolging van Willem.<sup>35</sup> Het wapendoek onderstreept tevens het devotionele karakter van het miniatuur. De vier heraldisch gespiegelde leeuwen die op dit doek zijn afgebeeld, lijkt een bewuste keuze geweest. Hierdoor staan de leeuwen niet met hun rug naar de belangrijkste figuren in de miniatuur afgebeeld, maar kijken zij juist in de richting van de graaf, en nog belangrijker, in de richting van God de Vader die in de hemel is afgebeeld.<sup>36</sup> Naast het wapendoek verwijst de halsketting met de tekens van de Orde van Sint-Antonius-in-Barbefosse, die de edelman te paard draagt, naar deze Beierse broers, omdat hun huis aan deze ridderorde gelieerd was.<sup>37</sup> De volgende vraag die nu voor onenigheid zorgt, is de kwestie of Willem dan wel Jan is afgebeeld. Als we ervan uitgaan dat Van Eyck de miniatuur heeft geschilderd, dan moet Jan van Beieren de vorst te paard zijn. Hij had de nog jonge Jan van Eyck namelijk in dienst als hofschilder tussen 1422 en eind 1424.<sup>38</sup>

Het zeegezicht dat is voorgesteld op de miniatuur wordt door veel kunsthistorici geroemd om de buitengewone revolutionaire kwaliteit die zelfs op de zwart-witfoto nog zichtbaar is. De overtuigende weergave van licht, de zwaarbewolkte lucht, de beweging van de schuimende golven die breken op het strand en de stofuitdrukking van de luxueuze kleding van de edellieden, de wapenuitrusting van de soldaten en van de versierde tuigage van de paarden, maken de miniatuur tot een overtuigend en naturalistisch tafereel.<sup>39</sup> De optische illusie die in deze voorstelling wordt gecreëerd, wordt versterkt door de minuscule scheepjes op het water en op de kust, inclusief de kleine menselijke figuren die daaromheen bedrijvig zijn, die slechts met een kleine zichtbare toets op

---

onderbouwde verklaringen voor de ‘verkeerd’ weergegeven wapentekens. In archiefmateriaal van de graven van Holland vindt zij terug dat wapendoeken inderdaad regelmatig op dunne stoffen als zijde en linnen (sindaal) werden vervaardigd en dat het tevens niet ongewoon was om wapendoeken aan beide kanten te beschilderen. Bovendien geeft zij aan dat het onwaarschijnlijk is dat de beschouwer de wapentekens niet meer herkent als ze in spiegelbeeld staan afgebeeld (zie Van Egmond 2020, p. 119-121).

<sup>35</sup> Vanwijnsberghe 2020, p. 305.

<sup>36</sup> Koldewey 2022. Ook op ruiterszegels van de graven Albrecht van Beieren en Willem VI van Holland zijn de vier leeuwen heraldisch naar links kijkend (dus ‘verkeerd’) afgebeeld, zodat ze naar voren kijken ten opzichte van de voorwaarts galopperende ruiter, zie Van Egmond 2020, p. 120 (fig. 12 en 13).

<sup>37</sup> De orde werd waarschijnlijk gesticht op initiatief door (en stond onder het beschermheerschap van) de vader van Willem VI van Holland en Jan van Beieren, Albert van Beieren (1389-1404), zie Piérard 2013, p. 117.

<sup>38</sup> Paviot 1990, p. 83-84; Borchert 2012, p. 84-85 (noot 12); Châtelet 2011, p. 222-224. Hoewel veel kunsthistorici tegenwoordig de vorst als Jan van Beieren identificeren, bestaat hierover nog steeds discussie. Zo identificeert Vanwijnsberghe hem als Willem VI van Holland, met zijn weduwe Margaretha van Bourgondië, zie Vanwijnsberghe 2020, p. 305-312.

<sup>39</sup> Vanwijnsberghe 2020, p. 305-207; Krinsky 2014, p. 3.

het perkament zijn gezet. Met het gebruik van dergelijke technieken die een optisch illusionisme tot gevolg hebben, onderscheidt dit vergezicht zich van eerder gemaakte landschappen.<sup>40</sup>

De uitzonderlijke kwaliteit en de vernieuwende en naturalistische manier van schilderen die in de miniatuur zichtbaar is, maakt het des te opvallender hoe traditioneel het godsvisioen in de rechterbovenhoek is weergegeven. God is voorgesteld als een oude man met een lange grijze baard, in een ronde gloriool, omringd door acht engelen. Hij draagt een kroon en een scepter. Met zijn rechterhand maakt hij een zegenend gebaar richting de vorst. De gloriool bestaat uit meerdere 'ringen' van verschillende breedten die worden doorkruist met stralen. Gods kroon en zegenende hand doorbreken de stralenkrans. De hoed van de vorst wordt door één van die stralen uit het hemels visioen getroffen. Het is dit motief dat sterke overeenkomsten vertoont met de godsverschijning op het annunciatiepaneeltje in Cleveland.

## Het Cleveland Annunciatiepaneel

Het laat-veertiende-eeuws annunciatiepaneeltje, vervaardigd door een onbekende meester, maakt sinds 1954 onderdeel uit van de collectie van The Cleveland Museum of Art (Afbeelding 3).<sup>41</sup> Het paneeltje van 40 bij 31 centimeter toont Maria zittend op een rijkelijk gedecoreerde troon met baldakijn. Deze troon geeft het voornamelijk tweedimensionale schilderij een schijn van perspectief.<sup>42</sup> Voor Maria staat een lessenaar en knielt engel Gabriël die haar toespreekt. De aartsengel houdt met zijn rechterhand een banderol vast met het opschrift AVE GRATIA PLENA DOMINUS TECUM (vert.: wees gegroet, Maria, vol van genade; de Heer is met u). Linksboven is God de Vader in een ronde gloriool afgebeeld van waaruit het Christuskind afdaalt richting zijn moeder.

De twee kleine gaatjes in de rechterzijde van de lijst wijzen erop dat het paneel was verbonden aan een tweede paneeltje. De Annunciatievoorstelling maakte dus oorspronkelijk deel uit van een diptiek dat als een boek kon worden opengeslagen of neergezet en op die manier gebruikt kon worden voor privédevotie.<sup>43</sup> Bovendien maken de rijkelijk gedecoreerde achterzijde en de dubbelzijdige omlijsting duidelijk dat het paneel onderdeel kan zijn geweest van een tweeluik, een afsluitbaar object dat gemakkelijk mee op reis kon worden genomen.<sup>44</sup> Welke voorstelling zich op het andere deel van het diptiek bevond is niet duidelijk, maar het is op basis van vergelijkbare diptieken

---

<sup>40</sup> Kemperdick en Lammertse 2012, p. 17.

<sup>41</sup> Het paneel was tot 1954 in bezit van bankier en kunstverzamelaar Hans Josef Sachs (1881-1974) en wordt daarom ook wel de *Sachs-Annunciation* genoemd.

<sup>42</sup> Francis 1995, p. 217.

<sup>43</sup> Francis 1955, p. 218; Van Egmond 2020, p. 198-199.

<sup>44</sup> Schmidt 1975, p. 56; Stroo 2009, p. 197.

goed mogelijk dat hier een Kruisigingscène was afgebeeld.<sup>45</sup> Een andere mogelijkheid is dat er op het andere deel van het diptiek een stichtersportret is afgebeeld. In de tentoonstelling *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandisch diptych* (The National Gallery of Art in Washington en Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen, 2006-2007) is een groot aantal van dit soort diptieken opgenomen en wordt duidelijk dat dit type object zeer populair was in de vijftiende en zestiende eeuw.<sup>46</sup> Ook in de veertiende eeuw werden al diptieken vervaardigd waarbij op de ene vleugel de stichter (met of zonder patroonheilige) wordt afgebeeld, die een religieus tafereel aanbidt dat zich op de andere vleugel bevindt, iets wat mogelijk ook het geval is geweest bij het incomplete diptiek van de *Cleveland Annunciatie*.<sup>47</sup>

De geraffineerde en sierlijke stijl van het schilderij en de vergulde achtergrond reflecteren de hoofse esthetiek die aristocratische opdrachtgevers aan de grote Europese hoven aantrok in de decennia voor 1400.<sup>48</sup> De meeste kunsthistorici dateren de annunciatievoorstelling tussen 1370-1390.<sup>49</sup> Alleen Gerhard Schmidt en Cyriel Stroo plaatsen de vervaardiging van het paneeltje eerder in de veertiende eeuw, tussen 1350-1360.<sup>50</sup> Meer controversieel is echter de herkomstplaats van het paneeltje, een discussiepunt dat uitvoerig is besproken en geanalyseerd. Het paneel is in het verleden toegeschreven aan een kunstenaar werkzaam in Parijs, Avignon, Bohemen, de regio Gelre-Maastricht en aan een Zuid-Nederlandse meester met een atelier in Parijs.<sup>51</sup> Het lijkt dus een

---

<sup>45</sup> Scillia 1995, p. 348. Er is een aantal compositorische parallellen tussen het Cleveland Annunciatiepaneel en het Quadriptyk-Antwerpen Baltimore (ca. 1400, Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh en Baltimore, Walters Art Museum), waarin de Annunciatie op de linkervleugel staat en de Kruisiging op de rechternleugel. Uit de catalogus van de tentoonstelling *Prayers and Portraits: unfolding the Netherlandisch diptych* (2006) blijkt dat op het andere deel van het diptiek ook een stichtersportret geschilderd kan zijn geweest. Diptieken waarbij op de ene vleugel de stichter wordt afgebeeld, met of zonder patroonheilige, die in de andere vleugel een religieus tafereel aanbidden, werden sinds de veertiende eeuw vervaardigd.

<sup>46</sup> Hand, Metzger en Spronk 2006, p. 29-271.

<sup>47</sup> Campbell 2006, p. 34-35. Filips de Stoute bezat bijvoorbeeld bij zijn dood in 1404 een "schilderij op hout, vierkant, openslaand in twee vleugels met aan de ene kant een beeld van Onze Lieve Vrouw die haar Kind vasthoudt en aan de andere kant twee mannen die voor [haar] bidden." Dat het hier ging om een diptiek van Filips samen met zijn schoonvader Louis de Mâle (overleden in 1384) wordt duidelijk uit een andere beschrijving van dit werk: "een klein vierkant schilderij op hout, openslaand in twee vleugels, met aan de ene kant de Maagd en het Kind en aan de andere kant mijn bovengenoemde heer [Filips] en mijn heer van Vlaanderen."

<sup>48</sup> Van Egmond 2020, p. 198; Wixom 1967, p. 242.

<sup>49</sup> Francis 1955, p. 216; Wixom 1967, p. 242; Herman 2004, p. 66; Stechow 1974, p. 21; Scillia 1995, p. 345-346; Kluckert 1999, p. 396; Châtelet 2007, p. 187; Van Egmond 2020, p. 198, 200.

<sup>50</sup> Op basis van een stilistische vergelijking van het Annunciatiepaneel met andere voorstellingen uit de vijftiende eeuw, komt Schmidt tot de conclusie dat het werk in de jaren '50 moet zijn ontstaan (zie Schmidt 1975, p. 58-59. Stroo voegt hier een iconografisch argument aan toe. God de Vader die het kleine Christuskind vanuit de hemel naar Maria zendt, wordt afgebeeld in de gedaante van Christus. Als het paneel pas in 1385 werd geschilderd zou deze iconografie in Noordwest Europa volgens hem achterhaald zijn, omdat het toen gebruikelijk was geworden om God af te beelden als een oude man (zie Stroo 2009, p. 199).

<sup>51</sup> Voor een toeschrijving van het paneel aan een Parijse meester pleiten Sterling (1938, p. 36, noot 20), Ring (1949, p. 24, 193), Francis (1955, p. 216, 217), Châtelet en Thuillier (1963, p. 15) en Frinta (1965, p. 264). Winkler (1927, p. 6-8) en Dupont (1937, p. 23) suggereren een Meester uit Avignon en Panofsky (1971, p. 82)

complexe aangelegenheid om eenduidige conclusies te trekken over de plaats van herkomst. Dat is onder andere het gevolg van de beperkte hoeveelheid paneelschilderkunst die is overgeleverd uit de periode waarin het Annunciatiestuk is vervaardigd, waardoor er weinig vergelijkingsmateriaal dat houvast biedt beschikbaar is. Bovendien kan de stijl van het *Cleveland Annunciatie* geschaard worden onder de internationale gotiek, een periode van gotische kunst die zich aan het eind van de veertiende eeuw en begin van de vijftiende eeuw ontwikkelde in Bourgondië, Frankrijk, Bohemen en Italië en die zich verspreidde over heel West-Europa. Doordat kunstenaars en draagbare werken (bijvoorbeeld kleine paneelschilderingen en verluchte manuscripten) over het hele continent reisden, ontstond er een gemeenschappelijke esthetiek in werken die voor de hoofse elite werden geproduceerd en nam de variatie in nationale stijlen af.<sup>52</sup> Het is daarom niet vreemd dat er verschillend wordt gedacht over de precieze herkomst van het paneeltje. Toch is er in de voorstelling een verscheidenheid aan (stilistische) karakteristieken te herkennen die representatief zijn voor bepaalde gebieden. Zo duidt het kleurenschema op een Parijse werkplaats en is de architectuur van Maria's troon en de gouden achtergrond beïnvloed door Siënese schilderijen. Ook het geponste fleur-de-lis motief, dat rijkelijk is verspreid over de rand van de keerzijde, komt herhaaldelijk voor in de Siënese schilderkunst van het Trecento.<sup>53</sup> De figuren van Maria en Gabriël, die volumineus en met plooierende gewaden zijn weergegeven, kunnen in verband worden gebracht met het Avignons milieu.<sup>54</sup> Het Christuskind dat in fysieke toestand uit de hemel neerdaalt, is een iconografisch motief van Italiaanse oorsprong, maar ingeburgerd in Midden-Europa.<sup>55</sup> Er zijn zelfs Byzantijnse vormen te herkennen in de juwelen.<sup>56</sup>

Tegenwoordig wordt een vervaardiging in Parijs of een gebied in Noord-Frankrijk of de Lage Landen het meest aannemelijk geacht.<sup>57</sup> Dat het paneel ergens in deze regio moet zijn ontstaan wordt onderstreept door de rijke, in edelmetaal bewerkte achterzijde van het paneel (Afbeelding 6).<sup>58</sup> Het wapenschild dat op deze zijde is afgebeeld geeft namelijk een belangrijke aanwijzing van een andere aard, maar slechts een aantal auteurs heeft hierop gewezen. Van de grote hoeveelheid

---

en Meiss (1974, p. 87, noot 53) stellen een Boheemse kunstenaar voor. Pächt (1956, p. 113), Wixom (1967, p. 242; 1970, p. 290, 297) en Scillia (1995, p. 345-352) betogen dat een Nederlandse kunstenaar het paneeltje heeft vervaardigd. Pächt gaat uit van een meester uit de regio van Nederrijn-Gelre-Maastricht en Scillia en Wixom pleiten voor een kunstenaar uit de Zuidelijke Nederlanden.

<sup>52</sup> Pearsall 2011, p. 215-217. De notie van Internationale Gotiek als een gemeenschappelijke Europese artistieke taal wordt goed beschreven door Pächt in de tentoonstellingscatalogus *Europäische Kunst um 1400* (1962, p. 52-66).

<sup>53</sup> Frinta 1965, p. 264. Stroo 2009, p. 197.

<sup>54</sup> Schmidt 1975, p. 55-56.

<sup>55</sup> Panofsky 1953, p. 82.

<sup>56</sup> Kluckert 1999, p. 396.

<sup>57</sup> Stroo 2009, p. 199; Fajt en Hörsch 2016, p. 448.

<sup>58</sup> De voorstelling van het vergulde wapen en het reliëf dat langs de randen van het paneel loopt, kan nog goed worden herkend, maar is door de tand des tijds gedeeltelijk versleten en zwart gekleurd.

auteurs die over dit bijzondere paneeltje heeft geschreven, brengen alleen Wolfgang Stechow, Gerhard Schmidt, Diane Scillia, Jiří Fajt en Markus Hörsch, en Anne-Maria van Egmond het wapenschild in verband met de opdrachtgever van het diptiek.<sup>59</sup> Het betreft een gegraveerd gekwartierd wapen met vier klimmende leeuwen, waarbij de leeuwen linksboven en rechtsonder zich met hun zwarte kleur onderscheiden van de andere twee leeuwen waarvan tegenwoordig alleen nog de gesso ondergrond zichtbaar is, maar die oorspronkelijk rood moeten zijn geweest.<sup>60</sup> Daarmee is het blazoën te identificeren als het wapenschild van het Hollands-Henegouwse hof.<sup>61</sup> Weliswaar vielen Henegouwen, Holland en Zeeland na 1345 onder het Wittelsbachse Huis en werd vanaf toen het blauw-witte wapen van Beieren aan dit wapen toegevoegd, maar het oorspronkelijke Henegouwse wapen bleef gangbaar binnen specifieke contexten.<sup>62</sup> Zo wordt er gebruik gemaakt van het gecombineerde wapen wanneer bijvoorbeeld politieke bezittingen centraal staan, maar blijft het oude wapen gangbaar wanneer een dynastiek verband wordt aangetoond.<sup>63</sup>

Er is weinig bekend over de kunstwerken die zijn gemaakt voor het Holland-Henegouwse hof waarvan het centrum zich aan het eind van de veertiende eeuw in Den Haag bevond. Toch is het paneeltje wellicht te relateren aan een belangrijke dynastieke gebeurtenis die in relatie tot dit hof in 1385 plaatsvond: het Dubbelhuwelijk van Kamerrijk.<sup>64</sup> Om de band tussen het Bourgondische en Wittelsbachse huis te versterken en te bekrachtigen, liet Filips de Stoute, hertog van Bourgondië, zijn kinderen Margaretha van Bourgondië en Jan zonder Vrees trouwen met respectievelijk Willem van Oostervant (later bekend als Willem VI van Holland) en Margaretha van Beieren, de kinderen van Albrecht van Beieren, de graaf van Holland, Zeeland en Henegouwen en hertog van Beieren-Straubing.<sup>65</sup> Er zijn meerdere auteurs die suggereren dat de *Cleveland Annunciatie*, oorspronkelijk als de linkerhelft van een diptiek, gemaakt is voor dit dubbelhuwelijk, en dan in het bijzonder voor de echtverbintenis tussen Jan zonder Vrees en Margaretha van Beieren.<sup>66</sup> Niet alleen de enorme

---

<sup>59</sup> Stechow 1974, p. 21; Schmidt 1975, p. 56; Scillia 1995, p. 346-348; Fajt en Hörsch 2016, p. 448 en Van Egmond 2020, p. 198-199.

<sup>60</sup> Stechow 1974, p. 22.

<sup>61</sup> “écartelé aux 1 et 4, d'or au lion de sable (Hainaut); au 2 et 3, d'or au lion de gueules (Hollande)” (vertaling: gevierendeeld, op 1 en 4 op een gouden veld een zwarte leeuw (Henegouwen); op 2 en 3 op een gouden veld een rode leeuw (Holland)).

<sup>62</sup> De oude vormen van het Henegouwse wapen staan bijvoorbeeld, samen met de familiewapens van de overledenen, afgebeeld op de katafalk weergegeven op de miniatuur van de Dodenmis in het *Turijns-Milanees Getijdenboek* (Inv. nr. 47, fol. 116r).

<sup>63</sup> Scillia 1995, p. 346-347.

<sup>64</sup> Scillia 1995, p. 347; Châtelet 2007, p. 187 (noot 11).

<sup>65</sup> Blockmans 1983, p. 203.

<sup>66</sup> Scillia 1995, p. 347-348; Van Egmond 2020, p. 198-200; Herman 2004, p. 66-67; Drummond 2018, p. 64, 71 (noot iv). Toch is Van Egmond niet zeker over de interpretatie van dit wapen als verwijzing naar Margaretha van Beieren, en dat het tweeluik geschonken zou zijn door hertog Filips de Stoute ter gelegenheid van haar huwelijk met Jan zonder Vrees in 1385, omdat het onwaarschijnlijk is dat Margaretha alleen door het wapen

kostbaarheid en datering van dit paneeltje maakt dit waarschijnlijk, ook het afgebeelde wapen van Holland-Henegouwen op de keerzijde wijst hierop. Deze is te relateren aan een vrouwelijk familielid, in dit geval dus wellicht naar Margaretha van Beieren, aangezien de linkervleugel van een tweeluik als de feminiene helft wordt beschouwd wanneer de wapens van een echtpaar worden afgebeeld. Op die manier staat in gesloten toestand het wapen van de mannelijke kant op de 'voorkant' afgebeeld en het wapen van de vrouw op de 'achterkant'.<sup>67</sup> De wapens van Bourgondië zullen ongetwijfeld zijn voorgesteld op de achterkant van het niet-overgeleverde rechterpaneel.<sup>68</sup> De gestempelde fleur-de-lis in de gedecoreerde rand rondom het wapenschild verwijzen vervolgens naar de schenker van het diptiek, haar schoonvader Filips de Stoute. Ook de voorstelling van de annunciatie draagt bij aan de assumptie dat het paneeltje gemaakt werd om een dynastiek huwelijk te vieren. Het Christuskind, dat op een gouden stralenbundel naar zijn moeder glijdt, illustreert dan vermoedelijk ook de hoop van dit vorstelijke paar op een mannelijke erfgenaam die de ambities van zijn grootvader om het Bourgondische hertogdom en het graafschap van Holland, Zeeland en Henegouwen te verenigen, kan verwezenlijken. Zo'n annunciatievoorstelling kan hebben gediend om de conceptie van een kind te bespoedigen of te waarborgen, iets wat uiteindelijk pas in 1396 werkelijkheid werd met de geboorte van Filips de Goede.<sup>69</sup>

Ongeacht of deze theorie over de schenking van dit paneeltje ter ere van het huwelijk van Margareta en Jan zonder Vrees juist is, is het wapen op de achterkant onmiskenbaar te identificeren als dat van Holland-Henegouwen en maakt het daarmee waarschijnlijk dat het paneeltje zich, net als het *Turijns-Milanees Getijdenboek*, aan het Haagse Hof bevond. Daar moet dit vergulde devotieobject, versierd met verschillende ponstechnieken, gegraveerd met vormen van edelstenen en bloemmotieven en omgeven met een gedetailleerde reliëfrand, een kostbaar en opzienbarend object zijn geweest.<sup>70</sup> Van Eyck heeft het paneeltje dus kunnen bewonderen tijdens zijn werkzame periode als hofschilder aan het grafelijke hof in Den Haag en heeft het motief van de godsverschijning die daarop is voorgesteld overgenomen op zijn miniatuur van Jan van Beieren. In beide gevallen is God de Vader omgeven door een gloriool die uit meerdere ringen bestaat en doorbreekt hij met zijn hand de stralenkrans om een zegenend gebaar te maken. Bovendien is ronde vorm van de gloriool afgesneden door de randen van de miniatuur en die van het paneeltje

---

van Henegouwen zou zijn aangeduid en er niet nog op andere manieren naar haar verwezen is, zie ook Koldewij 2022.

<sup>67</sup> Vergelijk met Scillia 1988, fig. 1, 3 en 5, waarbij het Wittelsbach wapen (mannelijk) op de rechterkant is afgebeeld en de verschillende vrouwelijke wapens op het linkerpaneel.

<sup>68</sup> Nagtegaal 2003, p. 115-116. De koninklijke status van het echtpaar waarvoor het Annunciatiepaneel is vervaardigd, wordt benadrukt door het gebruik van een hertogelijke Franse wapenvorm in plaats van de vrouwelijke ruitvorm.

<sup>69</sup> Scillia 1995, p. 348-349; Drummond 2018, p. 64.

<sup>70</sup> Van Egmond 2020, p. 199-200.

(Afbeelding 4 en Afbeelding 5). Zowel in de gloriool in *De vorst in gebed* als in de gloriool in de *Cleveland Annunciatie* is God omgeven door engelen, die respectievelijk zijn opgenomen in het midden en in de gouden ring van de stralenkrans.

Nu de overeenkomsten in de herkomstgeschiedenis van beide devotieobjecten en het formele verwantschap tussen beide godsverschijningen duidelijk zijn, wordt in het volgende hoofdstuk het motief in een iconografisch kader geplaatst op basis van middeleeuwse theologische, metafysische en optische theorieën. Op grond van deze theorieën worden vervolgens de verschillende picturale middelen, die kunstenaars in de veertiende en vijftiende eeuw gebruikten om de niet fysiek waarneembare hemelse taferelen af te beelden, nader beschouwd.

## Godsvisioenen in de middeleeuwen

In *De vorst in gebed* kijkt Jan van Beieren met gevouwen handen omhoog richting God. Het motief van de godsverschijning, ook wel godsvisioen genoemd, kent een lange iconografische traditie. Het betreft een motief dat veelvuldig is vertegenwoordigd in miniaturen en voorkomt op paneelschilderingen uit de late middeleeuwen, vaak gerelateerd aan specifieke Bijbelse voorstellingen, zoals de Annunciatie, de Koning David in Gebed en in afbeeldingen van verschillende heiligen en profeten die God in een visioen zien. Ook in sommige devotieportretten richt de vrome opdrachtgever zijn gebed tot God die zich in de hemel bevindt, hoewel een opdrachtgever die Maria met Kind aanbidt of mediteert over een Bijbelscène als de Kruisiging of de Geboorte van Jezus veel vaker voorkomt.

In nagenoeg alle definities en omschrijvingen van het begrip visioen zijn twee kernelementen die steeds naar voren komen: de aanschouwelijkheid en het verbeeldend, imaginair zien. Met andere woorden: ‘het gezien hebben’ en de visuele mentale ervaring staan dus centraal als het gaat om visioenen. Door onze verbeeldingskracht kunnen voor ons geestesoog personen, figuren en scènes verschijnen.<sup>71</sup> In de middeleeuwen werden deze verschijningen gezien als visuele voortekenen, droomboodschappen, goddelijke en helse waarschuwingen, intellectuele openbaringen en contemplatieve visioenen. Dergelijke verschijningen golden als een aanvulling op het gewone lichamelijke zien. Daardoor wordt de middeleeuwse waarneming gekenmerkt door twee gelijktijdige werkelijkheden: een natuurlijke en bovennatuurlijke wereld met respectievelijk lichamelijke en niet-lichamelijke wezens. Daarmee definiëren visioenen en het mentale ‘zien’ de grenzen van de middeleeuwse realiteit. Tegelijkertijd vaagt de visionaire verbeelding de scheidslijn weg tussen het bekende en onbekende, het waarneembare en hetgeen dat verborgen is. Ze verbinden de twee werkelijkheden, maken het onzichtbare zichtbaar en verklaren de verborgen waarheid.<sup>72</sup>

Het vertrouwen in het visioen als middel om God te leren kennen groeide in de dertiende en veertiende eeuw enorm.<sup>73</sup> Dit hing samen met het feit dat er in deze tijd binnen de westerse mystiek sprake was van een visionaire explosie, zoals Bernard McGinn het omschrijft. Dat wil zeggen dat vanaf het einde van de twaalfde eeuw het aantal verhalen over visioenen van God en andere hemelse wezens sterk toenam. Deze toename zette zich in de dertiende en veertiende eeuw verder voort.<sup>74</sup> Dit had tot gevolg dat veel theologen, maar ook de optische wetenschap, zich bezig hielden

---

<sup>71</sup> Van Run 1986, p. 122.

<sup>72</sup> Erickson 1976, p. 28-29.

<sup>73</sup> Letvin 2011, p. 3.

<sup>74</sup> McGinn 1994; McGinn 2005, p. 228-229; Bynum 2012, p. 101-102. Zie ook het boek *Vision and Visionsliteratur im Mittelalter* van Peter Dinzelbacher (1981).

met de vraag hoe en wanneer de *visio Dei*, de visuele ontmoeting met het goddelijke, kon worden ervaren.<sup>75</sup>

Het soort visioen van God dat in dit leven op aarde mogelijk was, bleef (net als de aard van het uiteindelijke visioen in de hemel) gedurende de gehele late middeleeuwen een controversieel onderwerp. De geschiedenis van het Christendom lijkt geen andere periode te kennen waarin er zoveel gediscussieerd is over het zien van God. Een kwestie die ter discussie stond was bijvoorbeeld hoe het visioen van God in het hiernamaals en hier op aarde met elkaar in verband staan. Ook zocht men naar antwoorden op de vraag hoe het kunnen 'zien' van God correspondeert met Zijn onzichtbaarheid die in een tal van Bijbelpassages wordt besproken.<sup>76</sup> Daarmee was ook het afbeelden van visioenen paradoxaal. Er dient dan iets gevisualiseerd te worden dat in principe niet door lichamelijke ogen gezien kon worden en dat verschilde van de fysieke werkelijkheid. Daarom moesten middeleeuwse kunstenaars formele en iconografische middelen ontwikkelen om duidelijk te maken dat de visioenen verwijzen naar een andere soort werkelijkheid en dat de visionaire ervaring wordt waargenomen met het 'oog van de geest', terwijl de beschouwer nog steeds deel uitmaakt van de fysieke werkelijkheid.<sup>77</sup> Afbeeldingen van visioenen kunnen daarom worden gezien als 'metafigurale objecten': beelden die de ervaring van een ander 'beeld' als onderwerp hebben.<sup>78</sup>

Vanaf de dertiende eeuw ontstaat de tendens om in afbeeldingen de visionaire waarneming te benadrukken.<sup>79</sup> Het lijkt waarschijnlijk dat de toegenomen belangstelling in de filosofie en theologie van Aristoteles en de Arabische theorieën over optica en visuele waarneming hierop van invloed is geweest.<sup>80</sup> De prominente rol die het visuele en visionaire element in afbeeldingen verkreeg, lijkt tevens samen te hangen met het belang dat sinds het einde van de twaalfde eeuw werd toegekend aan de visuele verbeelding als voorwaarde voor spiritueel inzicht en de contemplatie van het onzichtbare.<sup>81</sup> Dit werd onder meer verwoord door de Schotse filosoof en theoloog Richard van Saint-Victor (overleden in 1173) in zijn verhandeling *De gratia contemplationis*: "Wanneer de verbeelding aan ons verstand de vormen van de zichtbare dingen voorstelt en haar [d.w.z. het verstand] door de gelijkenis van deze dingen voorbereidt op het verkennen van het onzichtbare, dan komt zij [d.w.z. het verstand] vanzelf op een plaats die zij uit zichzelf nooit had kunnen bereiken. Nooit zal het verstand zich kunnen verheffen tot de contemplatie van het

---

<sup>75</sup> Zie voor een overzicht van middeleeuwse theologen die over deze kwestie geschreven hebben onder andere Hahn 2000; McGinn 2006; Tachau 2006; Dondaine 1952 en Trottmann 1995.

<sup>76</sup> McGinn 2007, p. 17.

<sup>77</sup> Klein 1998, p. 250.

<sup>78</sup> Stoichita 1995, p. 199.

<sup>79</sup> Wirth 1991, p. 140-164.

<sup>80</sup> Lindberg 1967, p. 321-41; Lindberg 1971, p. 66-83.

<sup>81</sup> Klein 1996, p. 275-276.

onzichtbare als de verbeelding niet (van tevoren) de vormen van de zichtbare dingen had getoond.”<sup>82</sup> De rol die de visuele verbeelding bij de verkenning van het onzichtbare speelt, werd dus beschouwd als belangrijke factor die van invloed is op de waarneming van het bovennatuurlijke en goddelijke visioenen.<sup>83</sup>

## Oog-in-oog met God: middeleeuwse theologische en metafysische theorieën over visioenen

De *visio Dei* wordt gezien als een interactieve gebeurtenis waarbij het gaat om een langdurige aanschouwing van het goddelijke. In de middeleeuwen wordt de mogelijkheid van het zien van God gevormd door een grote hoeveelheid theologische, fysische en metafysische denkbeelden en teksten die elkaar regelmatig tegenspreken. Toch lijkt men het erover eens dat de *visio Dei* alleen is voorbehouden aan hen met een ontvankelijke en zuivere ziel, zowel op aarde als in het hiernamaals.<sup>84</sup> Ook bestond er de algemene overtuiging dat het doel van het christelijke leven was om in de hemel een visioen van God te ervaren, maar de opvattingen verschillen over de manier waarop dit visioen begrepen moet worden. Daarnaast geloofden de meeste christenen dat er ook in dit leven een ander visioen van God mogelijk is dat bereikt kan worden door solitaire contemplatie, zoals het lezen en bekijken van een gebedenboek. Ook hiervoor geldt dat de aard van die visioenen ter discussie stond.<sup>85</sup>

Verschillende beroemde middeleeuwse geleerden schreven over het visioen van God, waaronder Augustinus, de belangrijkste ‘theoloog’ van het zien.<sup>86</sup> Augustinus benadrukt in zijn theorie over de *visio Dei* het belang van liefde voor God, niet alleen in de hemel, maar ook op aarde. In boek acht van zijn *De trinitate* schrijft hij over het contact met God: ‘Hoe inniger wij God liefhebben, des te duidelijker en bedaarder wij hem zien, omdat wij in God de onveranderlijke vorm van rechtvaardigheid zien, op grond waarvan wij oordelen hoe men zou moeten leven’.<sup>87</sup> Augustinus worstelde met de vraag of God echt gezien kon worden in dit leven.<sup>88</sup> Hij ging er wel vanuit dat men God in ieder geval niet via lichamelijk zicht konden waarnemen, maar hij erkende dat enig visioen van zoals hij ‘zich wil laten zien’ in dit leven mogelijk was, hoewel dit visioen altijd onvolmaakt zou

---

<sup>82</sup> *Patrologia Latina*, CXCVI, 96A.

<sup>83</sup> Klein 1996, p. 276; Falque 2019, p. 203.

<sup>84</sup> Falque 2019, p. 203.

<sup>85</sup> McGinn 2007, p. 16; Falque 2019, p. 203. McGinn suggereert dat de reden waarom de christenen zoveel nadruk legden op het zien van God te maken kan hebben met hun culturele milieu waarin het visuele sterk bevoorrecht was.

<sup>86</sup> Miles 1983, p. 125-142.

<sup>87</sup> Augustinus, *De trinitate* 8.9.13.

<sup>88</sup> Rutten 2009, p. 107-133. In Bijbelteksten worden hier contrasterende uitspraken over gedaan (zie ook p. 21-22, verderop in deze scriptie).

zijn.<sup>89</sup> Hij definieert in het twaalfde boek van zijn *De Genesi ad litteram* drie vormen van 'zien', die zowel natuurlijke als bovennatuurlijke aspecten bevatten naargelang zij betrekking hebben op zaken uit de gewone leefwereld of op de dingen die door goddelijk ingrijpen teweeggebracht zijn.<sup>90</sup> De *visio corporalis* betreft het laagste niveau: het 'gewone' zien van de voorwerpen in de materiële wereld met de ogen van het lichaam. In het geval van het tweede niveau, de *visio spiritualis*, zijn de beelden die verschijnen in dromen of in de verbeelding, grotendeels (maar niet uitsluitend) afhankelijk van de herinneringen aan het lichamelijk zien. Het derde niveau, *visio intellectualis*, betreft, in tegenstelling tot de twee andere vormen van visie, het zien wat geen verband houdt met fysieke objecten of hun beelden. De intellectuele visie komt uitsluitend voor op de hoogste niveaus van de geest en is de enige plaats waar het de perceptie van goddelijke waarheden toelaat.<sup>91</sup> Zoals het lichamelijke zicht een rol speelt in het spirituele zicht, zo fungeert de spirituele visie in het intellectuele zien. Het spirituele zien (dromen en visioenen) werd door Augustinus als een tussenvorm beschouwd waarmee het goddelijke geopenbaard kon worden. Dromen en visioenen bestaan op hun beurt weer uit beelden die verbonden zijn met het lichamelijke zien, maar die potentie hebben om tot 'profetische inzicht' te leiden. Als zulke dromen en visioenen afkomstig zijn van een 'geestelijke' bron (zoals van een engel of God zelf), kunnen ze leiden tot de hoogste vorm van zicht, het niet-zintuigelijke intellectuele visioen. Het intellectuele zien kan alleen worden bereikt als de andere twee fasen van zien zijn doorlopen.<sup>92</sup>

Vanaf de twaalfde eeuw, toen de belangstelling van theologen voor het zien en de visionaire ervaring nog verder toenam, werden de verschillende niveaus van zien zoals die door Augustinus waren beschreven, verder uitgewerkt.<sup>93</sup> Een van de theologen die voortborduurde op de visietheorie van Augustinus, is de eerdergenoemde theoloog Richard van Saint-Victor. Hij beschrijft in zijn commentaar op de Openbaring van Johannes verschillende manieren van waarnemen, zowel door de gewone man als door een goddelijk geïnspireerde profeet. Richard onderscheidt vier niveaus van perceptie, waarvan twee uiterlijke en twee innerlijke vormen.<sup>94</sup> De lichamelijke, uiterlijke waarneming verdeelde hij onder in: (1) het zien van de vormen en kleuren van zichtbare objecten in de eenvoudige materiële perceptie en (2) het zien van een uiterlijke verschijning inclusief zijn

---

<sup>89</sup> Rutten 2009, p. 122-125; McGinn 2007, p. 17.

<sup>90</sup> McGinn 2006, p. 187. Hoewel latere exegeten zijn theorie over het zien hebben aangepast en uitgebreid, bleef Augustinus' benadering tot in de late middeleeuwen grotendeels onbetwist en de basis vormen voor commentariële literatuur, zie Tobin 1995, p. 46 en Zchomelidse 2010, p. 114.

<sup>91</sup> Augustinus, *De Genesi ad litteram*, zie met name 12.6.15-12.26 en 12.23-49-31.59. Voor uitleg en toelichting op deze passages zie Schlapbach, p. 239-240; Biernoff 2002, p. 25-26; Erickson 1976, p. 37-38; Kraeber 2012, p. 330-332; Gardiner 1993, p. xvi en Hahn 2000, p. 171.

<sup>92</sup> Hahn 2000, p. 171-174.

<sup>93</sup> Zchomelidse 2010, p. 114.

<sup>94</sup> Kraebel 2012, p. 335; Zchomelidse 2010, p. 118-119; Nolan 1977, p. 36-38.

mystieke betekenis.<sup>95</sup> Boven deze twee vormen van lichamelijke perceptie staan de twee niveaus van innerlijke, geestelijke waarneming: (3) het zien door “de ogen van het hart” die “de waarheid van verborgen dingen” ontdekken door het vergelijken met de zichtbare werkelijkheid<sup>96</sup> en (4) de mystieke perceptie die, zonder bemiddeling van figuren of eigenschappen van de zichtbare wereld, geestelijk wordt opgeroepen tot de aanschouwing van hemelse zaken.<sup>97</sup> Het gaat hier om het “zuiver en onverhuld zien van de goddelijke werkelijkheid”, zoals staat beschreven in 1 Korintiërs 13:12-13.<sup>98</sup>

Ook Paus Innocentius maakt een drievoudig onderscheid van visioenen van God. In de zomer van 1202 licht hij zijn visie hierop toe, tevens gebaseerd op Augustinus, in een preek in de benedictijnenabdij van Subiaco.<sup>99</sup> Hij begint zijn rede met het klassieke onderscheid tussen twee soorten *visio Dei*: het zien van Gods zaligheid in dit leven (*in via*) en het zien van de volmaakte Godheid in de hemel (*in patria*). Vervolgens bespreekt hij de controverse rondom de *visio Dei* die voorkomt uit de Bijbelteksten zelf. Sommige Bijbelpassages veronderstellen dat het reine hart God zal zien en andere Bijbelteksten ontkennen juist dat God ooit gezien kan worden. Zo zegt God tegen Mozes in Exodus 33:20: “Mijn gezicht zul je niet kunnen zien, want geen mens kan mij zien en in leven blijven.” Daarentegen spreken Jakob en Jesaja wel over hun aanschouwing van God in Genesis 32:31 (“Ik heb oog in oog gestaan met God en ben toch in leven gebleven”) en Jesaja 6:1-6 (“De Heer, gezeten op een hoogverheven troon. De zoom van zijn mantel vulde de hele tempel. Boven hem stonden serafs (...) En nu heb ik met mijn eigen ogen de koning, de Heer, van de hemelse machten, gezien”). Ook in het Nieuwe Testament blijft de contradictie tussen het wel of niet kunnen zien van God bestaan. Een aantal teksten in Johannes’ evangelie ontkent elk visioen van God, zoals de laatste vers in het proloog: “Niemand heeft ooit God gezien, maar de enige Zoon, die God zelf is, die aan het hart van de Vader rust, heeft hem doen kennen” (Johannes 1:18).<sup>100</sup> Ook in Mattheüs staat een dubbelzinnigheid over het kennen en zien van God. Jezus zegt: “Alles is mij toevertrouwd

---

<sup>95</sup> Kraebel 2012, p. 344. Richard noemt hier het voorbeeld van Mozes die naar de brandende bramenstruik keek, die fysiek zichtbaar voor hem verscheen, maar waarvan hij tevens de symbolische betekenis zag, namelijk als een manifestatie van God. Dit maakt volgens Richard het tweede niveau van lichamelijke visie subliemer en hoogwaardiger.

<sup>96</sup> Caviness 1983, p. 115. Op dit niveau kunnen wij volgens Richard alleen geestelijke dingen begrijpen via het materiële, en het onbekende via het bekende. Richard trekt hier de parallel met de Openbaring zoals ervaren door Johannes, die de verborgen betekenis zag in dingen die verschenen in vormen die algemeen bekend waren in de wereld van die tijd.

<sup>97</sup> Caviness 1983, p. 115. In tegenstelling tot het derde niveau dat wordt gekenmerkt door het symbool, een verzameling van zichtbare vormen om het onzichtbare te demonstreren, wordt het vierde niveau volgens Richard gedefinieerd door de anagorie: het opstijgen of verheffen van de geest voor bovennatuurlijk contemplatie vormgegeven door zuiver abstracte of niet-representatieve vormen.

<sup>98</sup> Kraebel 2012, p. 344-345; Caviness 1983, p. 115.

<sup>99</sup> Hampe 1905, p. 530; Moore 2003, p. 87-91.

<sup>100</sup> Zie ook Johannes 6:46: “Niet dat iemand ooit de Vader gezien heeft – alleen hij die van God komt, heeft hem gezien” en 1 Johannes 4:12: “Niemand heeft God ooit gezien. Maar als we elkaar liefhebben, blijft God in ons en is zijn liefde in ons ten volle werkelijkheid geworden”.

door mijn Vader, en niemand dan de Vader weet wie zijn Zoon is, en wie de Vader is, dat weet alleen de Zoon, en iedereen aan wie de Zoon het wil openbaren” (Mattheüs 11:27). In de Eerste brief van Paulus aan Timoteüs wordt gesproken over God als ontoegankelijk licht: “Hij woont in een ontoegankelijk licht; geen mens heeft hem ooit gezien of kan hem zien.” (Timoteüs 6:16). In andere teksten wordt wel een aanschouwing van God beloofd, waarbij het niet altijd duidelijk wordt of deze visioenen zich op aarde of in de hemel openbaren. Zo wordt in Mattheüs 5:8 gesteld dat degenen wie zuiver zijn van hart, God zullen zien. In de Korintiërs wordt het visioen op aarde vergeleken met het visioen in het hiernamaals: “Nu zien we nog maar een afspiegeling, een raadselachtig beeld, maar straks staan we oog in oog. Nu is mijn kennen nog beperkt, maar straks zal ik volledig kennen, zoals ik zelf gekend ben.” (1: Korintiërs 13:12).<sup>101</sup> Deze grote verscheidenheid van Bijbelse getuigenissen, waar ook Augustinus al mee worstelde, ligt aan de oorsprong van de discussie over in hoeverre het aanschouwen van God mogelijk is.<sup>102</sup> Op scholastieke wijze lost Innocentius dit probleem op door drie soorten visioenen te onderscheiden: het lichamelijke visioen, het verhulde visioen en het alomvattende visioen. Hij omschrijft ze als volgt: “Het lichamelijke visioen behoort tot de zintuigen; het verhulde visioen tot de beelden en het alomvattende tot het verstand”.<sup>103</sup> De onzichtbare God kan in het leven op aarde niet gezien worden in een lichamenlijk visioen, maar wel via een verhuld visioen “door de uitwerking van inspiratie, contemplatie, gebed, bemiddeling, lezing en prediking, die de ziel opheffen om God te kunnen aanschouwen.”<sup>104</sup> Deze verhulde of versluisde vormen van visioenen zijn dus afhankelijk van devotionele handelingen op aarde, maar blijven ver ondergeschikt aan het alomvattende visioen dat in de hemel zou komen.<sup>105</sup>

Dergelijke theologische categorieën van perceptie, zoals die worden beschreven door Augustinus, Innocentius en Richard van Saint-Victor, beïnvloedden het soort beelden dat kunstenaars maakten en dat hun opdrachtgevers wilden zien.<sup>106</sup> Kunstenaars vonden manieren om het verschil tussen de verschillende vormen van zien te illustreren. Een voorbeeld is de gehistorieerde initiaal B van “Beatus vir” (oftewel: “gezegende man”) in het Psalter van Lodewijk de Heilige dat in het midden van het dertiende-eeuwse Parijs werd vervaardigd voor koning Lodewijk IX van Frankrijk (Afbeelding 7). In de bovenste helft van de letter kijkt koning David vanuit een raam in een toren naar beneden en bespiedt hij de naakte Bathseba die aan het baden is.<sup>107</sup> Met zijn lichamenlijke ogen aanschouwt David haar mooie lichaam, waardoor hij de zonde van lust begaat (2 Samuel 11: 1-27). In

<sup>101</sup> Zie ook 2 Korintiërs 3:16: “Wij allen die met onbedekt gezicht de luister van de Heer aanschouwen, zullen meer en meer door de Geest van de Heer naar de luister van dat beeld worden veranderd.”

<sup>102</sup> McGinn 2007, p. 16-17; Rutten 2009, p. 87-93.

<sup>103</sup> Innocentius III, Sermo XXXI, 592D.

<sup>104</sup> Innocentius III, Sermo XXXI, 593B.

<sup>105</sup> McGinn 2005, p. 227-228.

<sup>106</sup> Camille 1996, p. 17.

<sup>107</sup> Pysiak 2021, p. 117-179.

de onderste helft van de letter wordt aan koning Lodewijk IX getoond hoe zijn oudtestamentische ambtgenoot een hogere, spirituele of intellectuele wijze van zien heeft bereikt. Koning David knielt berouwvol voor de tronende God die in zijn linkerhand de rijksappel vasthoudt en met zijn rechterhand een zegenend gebaar maakt. Hij wordt omringd door een met goud licht gevulde mandorla omgeven met een golvende blauwe lijn; een motief dat door middeleeuwse kunstenaars werd gebruikt om verschillende niveaus van werkelijkheid binnen een afbeelding te onderscheiden. Dit maakt duidelijk dat God niet fysiek aanwezig is voor de koninklijke beschouwer, maar dat het gaat om een object van hogere waarneming.<sup>108</sup>

Een ander voorbeeld betreft een miniatuur in een Frans manuscript dat bekend staat als *La Sainte Abbaye* (ca. 1300) waarin de verschillende stappen worden getoond die leiden tot interactieve visuele ervaring van het goddelijke op intellectueel niveau (Afbeelding 8). Als een soort spirituele handleiding laat de miniatuur de verschillende stappen van geestelijke ontwikkeling en visuele ervaring zien volgens de drie niveaus van Augustinus: de contemplatie van zichtbare dingen leidt uiteindelijk tot de contemplatie van het onzichtbare.<sup>109</sup> De miniatuur is opgedeeld in vier scènes waarin telkens dezelfde vrouw is afgebeeld.<sup>110</sup> In de scène linksboven wordt de vrouw door haar biechtvader opgedragen om vergeving te vragen voor haar zonden. In de scène ernaast wordt het lichamelijk zien verbeeld: de vrouw knielt voor en kijkt naar een materieel beeld – een sculptuur geplaatst op een altaar die de Kroning van de Maagd voorstelt. In het onderste gedeelte van de miniatuur wordt een hoger niveau van contemplatie weergegeven.<sup>111</sup> In de derde scène wordt de meditatie over de eucharistie getoond. De vrouw buigt zich terwijl zij zich de spirituele verbeelding van Christus als Man van Smarten, die zijn bloed rechtstreeks in een kelk op het altaar laat vloeien, voor de geest haalt. Ze kijkt hier niet rechtstreeks naar Christus, want deze scène vertegenwoordigt het tussenstadium van de contemplatie.<sup>112</sup> De meditatie over de eucharistie zet aan tot het extatische visioen van God dat in het laatste scène wordt afgebeeld. De vrouw kijkt hier wel naar boven waar zij in een visioen God ziet die zijn gekruisigde zoon vasthoudt en wordt vergezeld door de Heilige Geest, een motief die de “Troon van Barmhartigheid” of “Genadestoel” wordt genoemd. De wolken rond de Drie-eenheid, het met juwelen versierde altaar, het afwijkende architectonische decor en de extatische houding van de vrouw geven aan dat ze het intellectuele visioen ervaart.<sup>113</sup> Ingrid Falque koppelt in haar interpretatie van deze miniatuur het visuele proces dat de vrouw in de drie niveaus doorloopt aan de drie stappen van het contemplatieve proces: gebed, meditatie en

---

<sup>108</sup> Camille 1996, p. 16; Tachau 2006, p. 346-347.

<sup>109</sup> Falque 2019, p. 204-205; Kessler 2006, p. 435; Williamson 2013, p. 21-22.

<sup>110</sup> In de literatuur wordt de vrouw soms beschreven als een leek en soms als een non.

<sup>111</sup> Hamburger 1998, p. 131.

<sup>112</sup> Camille 1996, p. 120-122.

<sup>113</sup> Hamburger 1998, p. 132-134.

contemplatie. Terwijl de vrouw naar het gebeeldhouwde werk kijkt, is zij in gebed. Als zij zich de Man van Smarten verbeeldt, bevindt ze zich in de meditatiefase. Uiteindelijk bevindt zij zich in de contemplatieve fase als zij het intellectuele visioen van de Drie-eenheid ervaart. De spirituele ontwikkeling van de vrouw loopt dus parallel aan het proces van haar visuele ervaring.<sup>114</sup> Zulke illuminaties waarin het contemplatieve proces wordt getoond maakt de beschouwer duidelijk hoe hij vanuit lichamelijke waarneming van de zichtbare werkelijkheid kan toewerken naar de intellectuele visie waar kennis over de goddelijke waarheid kan worden verkregen.<sup>115</sup>

Het devotionele proces om het gelaat van God te kunnen aanschouwen is ook afgebeeld in de Engelse encyclopedie *Omne Bonum* die tussen 1359 en 1375 is samengesteld (Afbeelding 9). Op folio 16r van dit manuscript wordt de pauselijke constitutie van 1336 geïllustreerd, die gaat over de vraag of christenen God met lichamelijke of spirituele ogen zouden kunnen zien.<sup>116</sup> De miniatuur is verdeeld in drie omkaderde registers. In het bovenste register is Gods gezicht met neergeslagen ogen en zonder lichaam tegen een blauwe achtergrond afgebeeld. Hij wordt omgeven door vijf engelen die uit een geschulpte wolkenrand tevoorschijn komen en vanuit zijn gezicht schijnt een overvloed van stralen. Deze stralen schijnen door tot in het register eronder waar ze op twee geknielde figuren vallen die omhoog kijken: de heilige Benedictus en de apostel Paulus. Paulus houdt zijn handen samen, zijn zwaard voor zich terwijl hij naar boven wijst, naar het object van zijn visioen. Benedictus houdt zijn staf vast terwijl hij naar beneden wijst, naar het onderste register. Daarin is een diagram van de kosmos afgebeeld met in het midden Adam en Eva en de Boom van de kennis van goed en kwaad. Aan weerszijden van de kosmos staan een man en een vrouw, gekleed in lekenkledij. Ook in dit aardse bestaan dringen de stralen, afkomstig van Gods gelaat, binnen. In de tekst naast deze afbeelding, op folio 15v, wordt de betekenis van de miniatuur uitgelegd. Er wordt een verband gelegd tussen de visioenen van God die Benedictus en Paulus beleefden door contemplatie.<sup>117</sup> In de tekst worden de Dialogen van Gregorius de Grote geciteerd waarin wordt verteld hoe Benedictus, terwijl hij in gebed was, een licht zag verschijnen met zo'n schittering dat het de duisternis verdreef, en in deze schittering van stralend licht zag hij de hele wereld als het ware bijeengebracht onder één zonnestraal.<sup>118</sup> De ziel van Benedictus werd 'boven zichzelf verheven' in 'het licht van God'. Eveneens wordt in de verklarende tekst op folio 15v het visioen van Paulus uitgelegd als een extatische ervaring waarin hij God in zichzelf zag, en niet slechts in schijn- of schimvorm: 'Deum in se non in

---

<sup>114</sup> Falque 2019, p. 205.

<sup>115</sup> Camille 1996, p. 121-123; Hamburger 1989, p. 22-23.

<sup>116</sup> Hahn 2000, p. 187; Sandler 1986, p. 224-235; Klein 1998, p. 273-274.

<sup>117</sup> Sandler 1986, p. 229.

<sup>118</sup> Butler 1967, p. 86-87.

aliqua figura'.<sup>119</sup> Tot slot wordt er uitgelegd dat de visionaire ervaring van Benedictus en Paulus als bemiddelingsmodel moet dienen voor de christelijke gelovigen die in de miniatuur onder de heiligen worden afgebeeld.<sup>120</sup> Deze verklarende tekst van de voorstelling die op de miniatuur is afgebeeld, heeft ertoe geleid dat in de literatuur deze afbeelding vaak wordt aangehaald als een voorbeeld van het groeiende geloof in het visioen in de dertiende en veertiende eeuw, als een middel om God te zien en te leren kennen.<sup>121</sup>

De directe en eeuwige visuele waarneming van God, de *visio beatifica*, is volgens de christelijke theologie voorbehouden aan de gelukzaligen in het hiernamaals. Het dichtst dat men in het leven op aarde bij de *visio beatifica* kan komen volgens Augustinus, is de tijdelijke spirituele aanblik van God die kan worden bereikt door intellectuele contemplatie.<sup>122</sup> Een dergelijk geestelijk visioen in het aardse leven is door een Parijse verluchter afgebeeld in een Franse vertaling van Aristoteles' *Ethica Nicomachea* die door Karel V was besteld bij de theoloog Nicole Oresme (1382) (Afbeelding 10). Op folio 193r introduceert deze miniatuur de overgang van lichamelijk naar intellectueel genot, die volgens Oresme door Aristoteles wordt behandeld in de laatste hoofdstukken van zijn verhandeling.<sup>123</sup> In de hemel, gekleurd met lapis lazuli blauw, de maan aan de linkerkant en de zon aan de rechterkant, bevindt zich, omringd door zijn engelen, God de Vader, afgebeeld met een lange grijze baard en een aureool. Hij buigt over het opschrift "félicité contemplative" (contemplatief geluk), maakt met zijn rechterhand een zegenend gebaar en kijkt naar beneden. Daar zit een vrouw op een stenen bankje waaronder opnieuw het opschrift "félicité contemplative" is geschreven. Haar hoofd buigt ver naar achteren en ze kijkt omhoog. Deze houding laat zien dat zij (en niet God) de actieve beschouwer is. Ze stelt daarmee de 'intellectuele ziel' voor die een contemplatief geluk ervaart doordat ze in een moment van intellectueel zien een aanblik ontvangt van God die aan de hemel verschijnt.<sup>124</sup>

De hierboven besproken voorstellingen in het *Psalter van Lodewijk de Heilige*, *La Sainte Abbaye*, het *Omne Bonum* en in Oresme's vertaling van *Ethica Nicomachea*, alle vervaardigd tussen het einde van de dertiende eeuw en het einde van de veertiende eeuw, maken duidelijk dat theologische en metafysische concepten waarin geestelijk en lichamelijk zien met elkaar werden

---

<sup>119</sup> Butler 1967, p. 80. De verklarende tekst (f. 15v) citeert *De Genesi ad Litteram* van Augustinus (XII: 34, in: *Patrologia latina*, XXXIV, 428-484) en de *Glossa ordinaria* (in: *Patrologia latina*, CXII, 79-82).

<sup>120</sup> "Dus zoals de contemplatieve visioenen van deze twee kerkvaders worden ervaren door middel van de twee belangrijkste zintuigen, namelijk het zicht en het gehoor, zo kan de geest van de gelovigen, door zich bij hen aan te sluiten in diezelfde visioenen, op een niveau van contemplatieve devotie worden gebracht om te mediteren over hemelse zaken." (vertaling van f. 15v), zie Sandler 1986, p. 230 (noot 29).

<sup>121</sup> Zie bijvoorbeeld Camille 1996, p. 126-127 en Hahn 2000, p. 187-188.

<sup>122</sup> Trottman 1995, p. 54-59; McGinn 2007, p. 17-18.

<sup>123</sup> Zie voor een uitgebreide beschrijving en interpretatie van deze miniatuur Sherman 1995, p. 167-172.

<sup>124</sup> Tachau 2006, p. 347. De identificatie van de vrouw als personificatie van de 'intellectuele ziel' wordt onderschreven in de aanhef van Oresme's inleiding op Aristoteles' tekst direct onder deze verluchting.

vergeleken, op vele manieren hun intrede deden in het artistieke vocabulaire. De tijd waarin dergelijke afbeeldingen rondom dit thema ontstonden, was dezelfde tijd als waarin de optische wetenschap in West-Europa steeds meer gestalte kreeg, breder in de belangstelling stond en uiteindelijk onderdeel werd van het universitaire curriculum. Ook deze ontwikkelingen in de optische wetenschap hebben invloed uitgeoefend op de manier waarop er werd gedacht over visionaire ervaringen en het afbeelden daarvan in de miniatuur- en paneelschilderkunst.<sup>125</sup>

## Het oog van de geest: de optische wetenschap als theoretische fundering voor de visionaire ervaring

De opkomende wetenschap van de optica in de twaalfde en dertiende eeuw in West-Europa heeft in grote mate bijgedragen aan de uitleg van de *visio Dei*. De middeleeuwse optica hield zich niet zozeer bezig met de fysieke reactie van het menselijk oog op licht, zoals in de moderne wetenschap van deze discipline het geval is, maar eerder met de vraag hoe we via ons gezichtsvermogen kennis verwerven, bijvoorbeeld over God.<sup>126</sup> Een belangrijk doel van de middeleeuwse optica bestond erin uit de wetenschappelijke kennis over het menselijke gezichtsvermogen een genuanceerde omschrijving van het spirituele te extrapoleren.<sup>127</sup> Robert Grosseteste (ca. 1169-1243) en Willem van Auvergne (ca. 1180-1249) onderzochten als eerste Westerse theologen de wetenschappelijke beschrijvingen over licht en zicht van de belangrijke Arabische wetenschappers Avicenna, al-Kindi, Averrous en Alhazen waarvan in de twaalfde eeuw Latijnse vertalingen verschenen aan universiteiten in Parijs en Oxford.<sup>128</sup> Grosseteste en Auvergne integreerden de theorieën over optica uit deze nieuw beschikbaar gekomen bronnen binnen hun eigen theologische onderwijs en geschriften in de jaren 1220.<sup>129</sup>

Grosseteste ging ervan uit dat een oorspronkelijk lichtpunt het hele universum van concentrische sferen had voorzien door “zichzelf te vermenigvuldigen”.<sup>130</sup> Hierbij baseerde hij zich op neoplatonische bronnen, met name Plotinus, Pseudo-Dionysius en Augustinus, die hij probeerde te verzoenen met het Bijbelse idee van de *Creatio ex nihilo*: het idee dat God het oorspronkelijke licht

---

<sup>125</sup> Tachau 2006, p. 347-348.

<sup>126</sup> Lindberg 1996, p. LXVIII.

<sup>127</sup> Smith 2015, p. 286-289; Harth en Van Dam 2020, p. 182.

<sup>128</sup> Tussen de negende en twaalfde eeuw vond er een hernieuwde theorievorming plaats in de islamitische wereld waarbij Arabische geleerden filosofische, wiskundige en medische geschriften van oude Griekse en Hellenistische filosofen overnamen, aanvulden en hervormden. De Iraakse al-Kindi (ca. 801-873) en Alhazen (ca. 965-ca. 1040) behoorden tot de meest invloedrijkste geleerden als het gaat om licht en zien en talrijke andere geleerden vulden de groeiende literatuur over dit onderwerp aan, zoals Avicenna (980-1037) en Averrous (1126-1198). Zie Lindberg 1976, p. 18-32, 43-86.

<sup>129</sup> Tachau 2006, p. 338.

<sup>130</sup> Lindberg 1986, p. 15-16; Kemp 2021, p. 212-213.

gecreëerd heeft uit het niets. Net als al-Kindi suggereerde hij dat elk voorwerp uit zichzelf op zijn omgeving inwerkt door straling van zijn evenbeeld (*species*) in alle richtingen uit te zenden. Met *species* werd in de middeleeuwse optica de vorm van een zichtbaar object bedoeld die zich, zo dacht men, tussen het object en het oog vermenigvuldigde tijdens het waarnemingsproces.<sup>131</sup> Naast deze *species* zijn er nog twee andere concepten die volgens Grosseteste van belang zijn bij perceptie, namelijk *lux*, het direct licht van de zon of een andere lichtbron, en *lumen*, het weerkaatste of uitgestraalde licht.<sup>132</sup> Zijn wetenschappelijke theorie over licht breidde Grosseteste uit naar een religieuze dimensie. Volgens hem konden ook niet-waarneembare, geestelijke zaken via *species* worden waargenomen door de innerlijke vermogen van de ziel. Hij vergeleek daartoe de manier waarop lichamelijk zicht op zichtbare objecten tot stand komt met de manier waarop de menselijke geest intellectuele inzichten en begrip verwerft van ontastbare objecten (zoals wiskundige objecten, universalia of goddelijke waarheden).<sup>133</sup> Als een stoffelijk zichtbaar voorwerp met licht (*lux*) wordt beschenen, kan het voorwerp zijn *species* vermenigvuldigen die vervolgens door het lichamelijk oog worden ontvangen; dat oog moet ook een visuele geest uitzenden om lichamelijk zien tot stand te brengen. Op dezelfde manier moet het ontastbare voorwerp worden beschenen om gezien te kunnen worden, maar dan met “geestelijk” licht. Daarnaast moet het niet-materiële voorwerp ook worden beschenen door de visuele geest die door het spirituele oog wordt “uitgestraald”. Deze overeenkomst tussen het lichamelijk en geestelijk zien noemt Grosseteste *acies mentis*.<sup>134</sup> Dit complexe concept biedt dus een manier om zowel aardse als goddelijke kennis te kunnen verwerven: door het bestuderen van de *species* van een object is het mogelijk om de wetmatigheden van de natuur te observeren en door het bestuderen van de *species* van het niet-materiële via *lumen* kan men kennis verwerven over God als *lux*.<sup>135</sup> Grosseteste zag de goddelijke essentie namelijk als “een licht van de meest volmaakte helderheid” die op dezelfde manier werkt als natuurlijk licht.<sup>136</sup>

Grosseteste was geen uitzondering in zijn overtuiging dat er een geestelijk licht bestaat. Ook Willem van Auvergne, Bonaventura en Hendrik van Gent behoren tot de invloedrijke personen die zich op dit concept beriepen om de intellectuele kennis van de goddelijke werkelijkheid te

---

<sup>131</sup> Newhauser 2010, p. 35.

<sup>132</sup> Sparavigna 2014, p. 57, 59; Smith 2015, p. 256-260.

<sup>133</sup> “Ik [Grosseteste] zeg daarom dat er een geestelijk licht (*lux spiritualis*) is dat over de ontastbare objecten (*res intelligibiles*) en over het oog van de geest (*oculus mentis*) stroomt - [dit is een licht] dat betrekking heeft op het innerlijk oog en op de ontastbare objecten, net zoals de materiële zon betrekking heeft op het lichamelijke oog en op de materiële zichtbare objecten. Daarom zijn de ontastbare objecten die ontvankelijker zijn voor dit spirituele licht beter zichtbaar voor het innerlijk oog (...) En zo worden de dingen die ontvankelijker zijn voor dit licht volmakter doordrongen door de blik van het geestes oog (*acies mentis*) dat eveneens een spirituele uitstraling heeft, en deze volmaakte doordringing betekent grotere zekerheid.” Grosseteste *In posteriorum analyticorum* 1.17, vertaling van Rossi 1981, p. 240-241.

<sup>134</sup> Tachau 2006, p. 344.

<sup>135</sup> Letvin 2011, p. 11-12; Crombie 1953, p. 131.

<sup>136</sup> Letvin 2011, p. 11.

verklaren.<sup>137</sup> Het geestelijke licht, dat ontastbare objecten en het geestesoog beschijnt zodat ze waargenomen kunnen worden, wordt door deze theologen niet symbolisch of metaforisch opgevat, maar is voor hen een reëel en werkelijk gegeven. Ze zien geestelijk licht als licht dat een dimensie heeft en dus zijn werking uitoefent langs geometrische stralen, precies zoals lichamelijk licht.<sup>138</sup>

De straling van spiritueel licht is vaak afgebeeld in laat-middeleeuwse kunst, zoals in het schilderij *De Triomf van Thomas van Aquino*, de voorstelling van de theoloog die ook zelf deelnam aan het debat over licht, lichamelijk en geestelijk zien en met name over het zien van God, de *visio Dei*. Het paneel werd rond 1340 vervaardigd voor de kerk van de dominicaanse St. Caterina kerk in Pisa en wordt toegeschreven aan Lippo Memmi (Afbeelding 11).<sup>139</sup> God, die bovenaan de hemel troont, laat vanaf zijn lippen stralen van goudkleurig licht neerdalen. Drie van deze stralen worden ontvangen door het hoofd (en dus de geest) van Aquino die onder God zetelt; de andere stralen bereiken de geesten van profeten die zich tussen God en de dominicaanse heilige bevinden. Het goddelijke licht dat door de profeten wordt ontvangen, wordt via de woorden in de geschreven boeken die zij vasthouden weer verder weerkaatst naar het hoofd van Aquino. Een meer algemene straling van het goddelijke licht wordt ontvangen door de filosofen Aristoteles en Plato die rechts en links van Aquino staan afgebeeld en van wier boeken hij nog meer gereflecteerde stralen licht ontvangt. Aquino kijkt niet actief naar deze bronnen van zijn kennis, maar ontvangt passief zowel een persoonlijke, ononderbroken en directe goddelijke verlichting, als een gereflecteerd en indirect licht.<sup>140</sup> Uit zijn leer, opgeschreven in het boek dat Aquino op schoot heeft liggen, wordt het spirituele licht verder verspreid via rechtlijnige stralen die zich sferisch verspreiden. Dit gebeurt op precies dezelfde manier als in perspectivische diagrammen die de vermenigvuldiging van *species* afbeelden van verschillende punten van een cirkelvormig oppervlak. De lichtstralen die voortkomen uit het boek vallen op de theologen, geestelijken, religieuzen en leken die onder hem staan. Ook de beschouwer van dit schilderij wordt met het spirituele licht bestraald, uitgaande van de veronderstelde theorie dat licht bolvormig uitstraalt.<sup>141</sup>

---

<sup>137</sup> Voor Willem van Auvergne, zie Moody 1975, p. 59-60, voor Bonaventura, zie Lindberg 1986, p. 17-19 en voor Hendrik van Gent zie, Leone 2005, p. 522-523.

<sup>138</sup> Tachau 2006, p. 344, 357 (noot 40).

<sup>139</sup> Polzer 1993, p. 31, Camille 1996, p. 24-25. Zie voor een uitgebreide bespreking van dit werk met betrekking tot de lichtstralen McGrath 2018, p. 151-154.

<sup>140</sup> Tachau 2006, p. 334, 357 (noot 40). Een dergelijk onderscheid tussen directe en indirecte verlichting werd vaker aangebracht in theoretische teksten over optica, zoals in het tweede boek van Peter Lombard over de zintuigen: *Libri Quattuor Sententiarum*.

<sup>141</sup> Tachau 2006, p. 344-346.

Niet alleen in de beeldende kunst, maar ook in de theologische literatuur wordt de opkomende optische wetenschap verbonden aan spirituele en mystieke ervaringen. Dit is bijvoorbeeld het geval in de beroemde *De arca Mystica* (ook wel *Benjamin major* of *De Genade van de Contemplatie* genoemd) van de eerdergenoemde theoloog en filosoof Richard van Saint-Victor. In dit beroemde twaalfde-eeuws traktaat over de geest in relatie tot contemplatie en mystieke theologie beschrijft hij een analogie tussen de optica en de visioenen die de meditatieve geest ontvangt. In de materiële wereld geldt: hoe serener en hoe meer verstillend een watermassa, hoe helderder het de zon weerspiegelt.<sup>142</sup> Dit geldt ook voor de contemplatieve geest.<sup>143</sup> Ook andere laat-middeleeuwse theologen als Peter van Limoges (ca. 1240-1306) en John Peckham (ca. 1230-1292) trokken parallellen tussen visuele perceptie en visionaire ervaringen.<sup>144</sup> De grote interesse die bestond voor deze verhouding tussen het aardse en spirituele zien, is niet verwonderlijk. De middeleeuwse wetenschap van optica (*perspectiva*) biedt namelijk een bruikbare analogie voor de (passieve) bovennatuurlijke en (actieve) meditatieve benadering van visioenen.<sup>145</sup> Deze analogie is gebaseerd op twee gangbare theorieën met betrekking tot licht en het gezichtsvermogen, “extramissie” en “intromissie”, die verschilden van standpunt over de vraag hoe het oog contact maakt met zichtbare objecten.<sup>146</sup> Aanhangers van de intromissietheorie geloofden, in navolging van Aristoteles, Avicenna en Averroes, dat alle voorwerpen bepaalde stralen of deeltjes uitzonden (*species*), die door een medium, zoals lucht, het oog bereikten en zo hun beelden aan de toeschouwer overbrachten. De extramissietheorie, waarvoor Plato, Euclides, Galenus en Augustinus de basis hebben gelegd, beschouwt het menselijke oog als een actief orgaan dat functioneert als een lichtbron die voorwerpen zichtbaar maakt. Extramissionisten, zoals Richard van Saint-Victor, geloofden dat de kracht van het menselijk oog het mogelijk maakt om de goddelijke werkelijkheid in

---

<sup>142</sup> Newman 2005, p. 19.

<sup>143</sup> *Benjamin major* 5.11, PL 196:180. “Water dat verzameld is in een vat vertegenwoordigt het denken dat gericht is op meditatie en bezield door intentie. Het verzamelen van water staat voor meditatie van het hart. Een zonnestraal richt zich op zulk water wanneer een goddelijke vertoning gepaard gaat met meditatie. Maar wanneer het water de lichtstraal van boven in zich ontvangt, zendt het een lichtflits naar hemelse hoogten (...). Als het water trilt, trilt het licht; als het water stil is, verstillt het licht; als het zuiver is, zuivert het licht (...) Hoe beter en volmaakter de ziel in staat is zich in innerlijke rust en kalmte te stellen, des te standvastiger en met meer vastberadenheid zal zij deze verheffing tot het allerhoogste licht door middel van contemplatie aanhangen.” Vertaald door Zinn 1979, p. 325-26.

<sup>144</sup> Zo geeft de dertiende-eeuwse franciscaan Peter van Limoges (ca. 1240- 1306) in zijn verhandeling *De oculo morali* een uitgebreide vergelijking tussen de eigentijdse optische theorie, moreel gedrag en de devotionele gewoonten (Kamerick 2002, p. 150-154; Martens 2020, p. 166, 179 (noot 85)). Ook in *De scientia perspektivae* (ca. 1265) van de Engelse franciscaan Roger Bacon (ca. 1214 – ca. 1294) werden vergelijkingen getrokken tussen het spirituele en fysieke zien (Lindberg 1996, p. 325; Smith 2015, p. 270-271). De Engelse aartsbisschop John Peckham (ca. 1230-1292) borduurde voort op het werk van zijn voorganger Bacon in zijn *Perspectiva communis* (ca. 1280) en vergelijkt de lichamelijke visie waarvoor licht van de zon nodig is met de intellectuele visie waarvoor goddelijk licht nodig is (Lindberg 1976, p. 117-121; Colley 2014, p. 14-15).

<sup>145</sup> Newman 2005, p. 19; Biernoff 2002, p. 148-149.

<sup>146</sup> Hahn 2000, p. 174-175; Camille 1996, p. 21; Biernoff 2002, p. 71; Kluckert 1999, p. 439; Tachau 2006, p. 337; Summers 2007, p. 10-11.

een visioen waar te nemen. De intromissionisten waren het daarmee oneens en beweerden dat het oog eerst in staat moest worden gesteld om te zien: het moest worden gezegend door goddelijk geschapen licht (*lux*).<sup>147</sup> Grosseteste en zijn opvolger Roger Bacon (ca. 1214 – ca. 1294) probeerden deze twee rivaliserende opvattingen te verenigen door middel van ingewikkelde theorieën die zowel het bestaan van visuele stralen van het oog als de radiatie van het object verklaren en erkennen.<sup>148</sup>

De combinatie van intromissie en extramissie werd ook beschreven in meditatieve handboeken, zoals *Meditationes vitae Christi*, die in de veertiende en vijftiende eeuw in populariteit toenamen en die de technieken van actief gebed en visioenvorming niet alleen voor geestelijken, maar ook voor leken beschikbaar maakten.<sup>149</sup> De gelovige die de aanwijzingen in dergelijke gidsen volgt om het leven van Christus te visualiseren, is geen passieve waarnemer: zijn mentale blik neemt deel aan de beeldvorming. Maar ook het object van zijn visioen is niet passief, want Christus wordt geacht de mediterende geest te verlichten met een goddelijke uitstraling. Net als bij het fysieke zicht vereist een geslaagd visioen drie elementen: een extern voorwerp, een actief en gericht oog en een lichtbron.<sup>150</sup> In een paginagrote miniatuur in een Italiaans manuscript over het leven van de heilige Brigitta van Zweden worden deze drie elementen geïllustreerd (Afbeelding 12). Brigitta heeft haar hoofd naar de hemel gekeerd en richt haar blik op de tronende Maria en Christus in een mandorla. Ook zij zijn actief betrokken in het visioen door de lichtstralen die zij beiden via hun handen richting de aarde sturen. De lichtstralen verenigen zich tot één enkele straal voordat ze de ogen van de zittende Brigitta binnendringen.<sup>151</sup> Afbeeldingen als deze, die de visionaire ervaring van mystici vastlegden, verschaften gewone christenen toegang tot dingen buiten hun eigen waarneming.<sup>152</sup>

De samenhang tussen de hiervoor uiteengezette optische theorieën en de manier waarop zij zijn verbonden aan het spirituele zien en de kunstenaarspraktijk van Jan van Eyck en in het bijzonder zijn miniatuur *De vorst in gebed* is in eerste opzicht niet meteen geheel duidelijk. Bovendien wordt

---

<sup>147</sup> Kluckert 1999, p. 439.

<sup>148</sup> Lindberg 1978, p. 351-52; Biernoff 2002, p. 71-73, 85-86.

<sup>149</sup> Newman, 2005, p. 7, 20. Uit hoofdstuk 17 van *Meditationes vitae Christi*: "Dus wanneer u hoort over een van de daden en woorden van Heer Jezus, of dit nu door de evangeliën is of door de prediking of op een andere manier, zorg er dan voor dat u ze voor uw geestesoog plaatst en overdenkt, want het lijkt mij dat deze manier van mediteren over de daden van Heer Jezus Christus met grotere zoetheid en devotie zal zijn dan met andere middelen. En de hele basis voor geestelijke groei lijkt mij hierop neer te komen: dat je altijd en overal met de ogen van je geest vol toewijding naar Hem kijkt in alles wat Hij doet. Wanneer Hij met zijn discipelen is, wanneer Hij nu met zondaars wandelt, of wanneer Hij zit of slaapt of waakt, of wanneer Hij anderen dient, of wanneer Hij de zieken geneest, of wanneer Hij de doden opwekt en andere van dit soort wonderen verricht. Beschouw dan al zijn daden en manieren. En aanschouw Zijn gezicht met uitzonderlijke zorg, als u in staat bent om het te aanschouwen, want dit lijkt mij moeilijker dan al het andere; maar ik geloof dat dit voor u de grootste ervaring van troost zal zijn die u zou kunnen hebben. En bereid u voor om Hem vriendelijk te ontvangen, als Hij naar u toe zou komen." Vertaling uit McNamer 2018, p. 81-83.

<sup>150</sup> Newman, 2005, p. 20.

<sup>151</sup> Camille 1996, p. 19; Kluckert 1999, p. 439.

<sup>152</sup> Camille 1996, p. 19.

over het algemeen aangenomen dat Van Eyck geen kennis heeft genomen van de optische wetenschap van de visueel waarneembare werkelijkheid, zoals in zijn tijd werd 'ontdekt' door Florentijnse kunstenaars als Brunelleschi en Massacio. Hij zou eerder op empirische wijze en dus door directe waarneming een oplossing vinden voor de weergave van licht en ruimte die overtuigend was of hij zou een alternatief systeem hebben bedacht. Toch is het wetenschappelijkhistorisch onderzoek recent tot andere inzichten gekomen die nog weinig doorgedrongen zijn in het kunsthistorische discours. Zo is reeds bekend dat er vanaf de dertiende eeuw in het onderwijs aan de Artesopleiding uitgebreid aandacht werd besteed aan de optica van de visuele waarneming die teruggaat op de bovengenoemde antieke, Arabische en laatmiddeleeuwse auteurs die hierover hebben geschreven.<sup>153</sup> Maximiliaan Martens betoogt in zijn essay dat is opgenomen in de catalogus *Van Eyck. Een optische revolutie* dat de kennis van de optica vanaf de veertiende eeuw goed verspreid was onder de intelligentsia en dat die kennis doorsijpelde in de literatuur en in preken. Omdat de hofkringen rondom Jan van Eyck en andere elitaire milieus hier goed van op de hoogte waren, moet ook Jan van Eyck er kennis van hebben genomen.<sup>154</sup> Hoewel hij geen academische opleiding heeft genoten, was hij wel vertrouwd met sommige antieke auteurs. Bovendien lagen belangrijke bronnen als *De Aspectibus* (ca. 1250) van Alhazen en John Pechams *Perspectiva communis* letterlijk binnen zijn handbereik.<sup>155</sup> Ook Marc de Mey, die in een aantal artikelen inging op de invloed van Alhazens theorie op Van Eyck, wijst op de parallellen tussen de wetenschappelijk optische theorieën en details in zijn werken.<sup>156</sup> Van Eyck moet dus in meer of mindere mate bekend zijn geweest met de optica van zijn tijd en de samenhang van deze wetenschap met het leren kennen en zien van God en heeft van deze materie mogelijk gebruik gemaakt bij de vervaardiging van *De vorst in gebed*. De stralen die voortkomen uit de gloriool waarin God zich bevindt kunnen worden opgevat als het goddelijke licht, de *lux*. Bovendien komt de concentrische manier waarop de stralen zijn geschilderd overeen met de wijze waarop de verspreiding van licht werd beschreven in de optica-handboeken (en met de manier waarop de lichtstralen zijn geschilderd in de eerdergenoemde voorstellingen van Thomas van Aquino en Brigitta van Zweden).

---

<sup>153</sup> Belting 2008, p. 104.

<sup>154</sup> Martens 2020, p. 163-176.

<sup>155</sup> Martens 2020, p. 171. Een exemplaar van de *De aspectibus* bevond zich destijds in de Duinenabdij in Koksijde, een van de belangrijkste middeleeuwse bibliotheken in Vlaanderen (op dit moment in Brugge, Stadsbibliotheek, Ms. 512). Er is geen bewijs dat Van Eyck dit handschrift ooit daadwerkelijk heeft bekeken. Het lijkt meer waarschijnlijk dat hij John Pechams *Perspectiva communis* heeft geraadpleegd, omdat deze tekst veel beter verspreid was en dit de belangrijkste tekst was die inzake optica aan de universiteit werd onderwezen (Lindberg 1976, p. 68-71). De tekst was bovendien beter gestructureerd, korter en begrijpelijker, waardoor hij beter toegankelijk was voor de leek (Smith 2015, p. 282). De populariteit van verschillende middeleeuwse traktaten in de late middeleeuwen is op basis van statistieken beschreven door Lukáš Lučka, zie Lučka p. 302-303 (tabel 1).

<sup>156</sup> De Mey 2008; De Mey 2019.

In deze en de vorige paragraaf werd duidelijk dat in de middeleeuwen lichamelijke en spirituele visie met elkaar werden vergeleken en op een overeenkomstige manier werden benaderd. In beide gevallen gaat het om de waarneming van een beeld, maar in het geval van het spirituele visioen betreft het niet letterlijk een optische ervaring. Deze onzichtbaarheid van het spirituele zien maakt het voor kunstenaars een ingewikkelde zaak om visioenen af te beelden. In de volgende paragraaf wordt stilgestaan bij de manier waarop kunstenaars gebruik maken van verschillende picturale instrumenten om het verschil tussen aardse en hemelse werkelijkheid af te beelden.

### *Per visibilia ad invisibilia*: het afbeelden van verschillende lagen van de werkelijkheid

Volgens mystici is de waarneming van het transcendente moeilijk te beschrijven, niet voor te stellen en daarmee niet-representeerbaar. Desondanks zijn er aanzienlijk veel literaire teksten en kunstwerken die zich met mystieke onderwerpen inlaten. Deze teksten en kunstwerken zijn problematisch en paradoxaal, omdat wat zij voorstellen a priori niet lichamelijk waargenomen kan worden.<sup>157</sup> Middeleeuwse kunstenaars worstelen met het leggen van een verband tussen de beschouwing van de objecten die zij creëerden en de immateriële figuren die daarin werden afgebeeld.<sup>158</sup> Bovendien ligt in het verbeelden van God het gevaar van de zonde van idolatrie op de loer, waarbij de aanbidding werd gericht op het fysieke object in plaats van op God zelf.<sup>159</sup> Toch zijn er ook veel redenen te noemen waarom het afbeelden van de onzichtbare hemelse figuren wel verantwoord was. Zo bevestigen afbeeldingen van God het principe dat Hij (in de gedaante van zijn Zoon) op aarde is verschenen, een van de grondslagen van het christelijke geloof. Daarbij komt dat christenen van mening zijn dat de Hebreeuwse Schrift in vervulling was gegaan en (de meeste van) haar wetten waren afgeschaft door de menswording van Christus, waardoor het verbod op beelden in het Tweede Gebod ook niet meer zou gelden. Daarnaast wordt verondersteld dat Christus met zijn Vader en alle heiligen nog in de hemel voortleven. Door hen af te beelden kan worden bijgedragen aan de juiste verering van hun onzichtbare aanwezigheid.<sup>160</sup>

De kerngedachte van alle theorieën over mystieke beelden luidt dat de zichtbare, materiële voorstelling als instrument wordt gebruikt om van het 'zichtbare' naar het 'onzichtbare' te komen (*per visibilia ad invisibilia*). Het beeld dient als het ware als een poort die toegang verschaft voor het innerlijke vermogen van de verbeelding die leidt tot een hogere, imaginaire werkelijkheid.<sup>161</sup> Deze

---

<sup>157</sup> Stoichiță 1995, p. 7.

<sup>158</sup> Kessler 2000, p. xv.

<sup>159</sup> Apostolos-Cappadona 2020, p. 161.

<sup>160</sup> Kessler 2000, p. xv.

<sup>161</sup> Karfíková, p. 100-102, Krüger 2007, p. 37; Benz 1969, p. 313; Freedberg 1989, p. 161-91; Ringbom 1969, p. 159-70.

theorie werd door de eeuwen heen, weliswaar steeds in andere formuleringen, herhaald door vooraanstaande theologen, filosofen en kerkvaders als Augustinus, Gregorius de Grote, Pseudo-Dionysius, Bernardus van Clairvaux, Hugo van Sint-Victor, Bonaventura en Thomas van Aquino.<sup>162</sup> Deze kerngedachte wordt onderschreven door beschrijvingen van visioenen in hagiografische geschriften en devotionele literatuur waaruit blijkt dat beelden vaak een cruciale rol spelen bij het opwekken van een visioen.<sup>163</sup> Paus Gregorius VII (1020/1025-1085) vertelt bijvoorbeeld hoe Petrus aan hem verscheen, precies in de vorm die hij kende van de picturale voorstelling. Ook Catharina van Siena (1347-1380) beschrijft expliciet hoe zij, wanneer zij haar ogen ten hemel sloeg, verschijningen zag van de heiligen Petrus en Paulus, Johannes en Dominicus, die steeds de houding aannamen die zij eerder had gezien op geschilderde afbeeldingen die in een kerk hingen. Een ander voorbeeld is Catharina van Alexandrië (gestorven in 307) die, na aandachtige contemplatie bij een afbeelding van Maria met Kind, een droomvisioen kreeg waarin ze daadwerkelijk een verschijning van de Heilige Maagd met Christus zag. Dergelijke getuigenissen waarbij een visioen voorafgegaan is door het bekijken van een geschilderde voorstellingen zijn wijdverbreid in de late middeleeuwen.<sup>164</sup>

Klaus Krüger betoogt dat deze getuigenissen duidelijk maken dat het geschilderde mystieke beeld functioneert als een medium dat zich precies in het tussengebied bevindt tussen de concrete zintuiglijke ervaring en het transmateriële voorstellingsvermogen.<sup>165</sup> Door voortdurend te bewegen tussen de zintuiglijke perceptie en het imaginaire visioen, is het materiële beeld in staat een specifiek soort “tussenervaring” te genereren. Hierdoor krijgt het beeld een bijzondere dubbelzinnigheid. Aan de ene kant functioneert het slechts als een tussenlocatie en is het tot op zekere hoogte transparant over een hogere imaginaire werkelijkheid die men kan bereiken door het innerlijke verbeeldingsvermogen; en aan de andere kant fungeert het beeld als een medium waarin juist de hogere werkelijkheid die in de verbeelding te zien is concreet wordt afgebeeld. Krüger legt deze ambivalentie uit aan de hand van fresco van de biddende Catherina van Alexandrië in de kerk van Sint Franciscus in Assisi (Afbeelding 13), waarin zij in staat van innerlijke vervoering wordt weergegeven. Zowel haar contemplatieve toestand (gesloten ogen en afgewend van het paneelschilderij), als haar concrete innerlijke imaginaire visioen van Maria met Kind wordt

<sup>162</sup> Ringbom 1969, p. 162-164; Freedberg 1989, p. 161-166.

<sup>163</sup> Bynum 2012, p. 102.

<sup>164</sup> Krüger 2007, p. 39.

<sup>165</sup> In zijn artikel “Authenticity and Fiction” onderzoekt Krüger de gevolgen van de manier waarop een fysiek medium als poort naar hogere, onzichtbare ervaringen kan leiden en de picturale strategieën die worden gebruikt om het goddelijke af te beelden. Krügers betoog gaat uit van een dubbele tendens naar wat hij enerzijds ‘authenticatie’ noemt en anderzijds ‘fictionalisering’. Daarmee bedoelt hij dat een devotioneel beeld kan schommelen tussen authenticiteit van de voorstelling als een werkelijk visioen, mogelijk gemaakt door de verbeeldingskracht, en de fictieve status van het beeld als materieel artefact, zie Krüger 2007.

afgebeeld.<sup>166</sup> Voorstellingen van mystieke gebeurtenissen, zoals deze afbeelding van de heilige Catherina, vertonen vaak deze gelijktijdigheid van de *handeling* van religieuze contemplatie en het *object* van de contemplatie in de vorm van het visioen dat aan de hemel verschijnt. Het *object* van de contemplatie is tevens ambigue, omdat deze zowel visueel in de voorstelling aanwezig is, als ook (na toegewijde contemplatie) imaginair in de geest van de beschouwer.<sup>167</sup>

De overtuigingskracht en realiteitszin die uitgaan van illustraties van mystieke gebeurtenissen kunnen ervoor zorgen dat de beschouwer, in de materiële aanwezigheid van het schilderij, het afgebeelde personage bijna 'belichaamt'.<sup>168</sup> De manier waarop het biddende personage wordt afgebeeld – met ernst, nederigheid en met gevouwen handen – dient als model voor hun eigen vrome en devote houding. Hij bevindt zich op de uiterste voorgrond van het picturale veld – en dus in de onmiddellijke nabijheid van de beschouwer – tegen een alledaags en realistisch weergegeven landschap in de verte. Het visioen is verder weg geplaatst en wordt omgeven door een gloriool waarmee zijn verheven en gedistantieerde positie wordt benadrukt en wordt onderscheiden van het afgebeelde personage op de voorgrond. Dus zowel compositorisch als emotioneel wordt het biddende personage dicht bij de beschouwer gebracht, waardoor het emotioneel effect wordt vergroot en de beschouwer op doeltreffende wijze wordt voorbereid op het visionaire beeld.<sup>169</sup> Degene die zich voor een mystieke afbeelding bevindt, wordt beïnvloed door de voorstelling die duidelijk voorschrijft op welke manier de visionaire ervaring wordt bereikt en welk visioen hij ziet.<sup>170</sup> Ook in de miniatuur van *De vorst in gebed* is gebruik gemaakt van een dergelijke compositie van een biddend personage op de voorgrond in een realistisch landschap en een verheven gloriool. Wanneer Jan van Beieren over deze voorstelling mediteerde, maakte de miniatuur hem duidelijk welke devote houding hij aan moest nemen en welk visioen hij met zijn spirituele geest zou waarnemen.

Het was van belang dat de kunstenaar binnen de voorstelling duidelijk maakte wat behoorde tot de aardse werkelijkheid waarin de biddende personage zich bevond en welk deel van de voorstelling onderdeel was van het hemelse visioen. Hij moest dus manieren vinden om verschillende niveaus van werkelijkheid te kunnen suggereren. Een traditionele methode om dit te bewerkstelligen was door het afbeelden van een wolkenrand, vaak een strook van gestileerde wolkenpatronen, waarmee het hemelse gebied van het aardse werd gescheiden.<sup>171</sup> Op deze manier

---

<sup>166</sup> Krüger 2007, p. 42.

<sup>167</sup> Krüger 2007, p. 60, 67.

<sup>168</sup> Krüger 2007, p. 43.

<sup>169</sup> Krüger 2007, p. 45, 49.

<sup>170</sup> Krüger 2007, p. 49, 67-68.

<sup>171</sup> Emmons 2014, p. 545-547; Ringbom 1989, p. 37.

zijn kunstenaars in staat om gemakkelijk twee niveaus van werkelijkheid binnen één voorstelling naast elkaar te plaatsen, waarbij de scheiding tussen de aardse en hemelse sferen op een bijna tastbare manier tot uitdrukking wordt gebracht.<sup>172</sup> De *Bible Moralisée Oxford-Parijs-Londen* toont een aantal voorbeelden van de manier waarop de dertiende-eeuwse verluchter dit picturale instrument gebruikte (Afbeelding 14). De rand van wolken vervult in het hele manuscript de functie als mankering van de grens tussen hemel en aarde en krijgt de vorm van een halo of een mandorla die de figuur van God omgeeft wanneer hij in een visioen verschijnt.<sup>173</sup> Een ander voorbeeld van een manuscript waarbij alle godsverschijningen worden omringd door dezelfde soort wolkenrand, is de Petrus Comestor Historiebijbel voor Karel V die in 1372 is verlucht door Jan Boudolf (Afbeelding 15). De wolkenranden dienen in deze manuscripten dus een symbolisch motief dat de beschouwer instrueert om zich hetgeen daarin is afgebeeld als onzichtbaar voor te stellen.<sup>174</sup>

Daarnaast zijn er tal van andere visionaire motieven zoals lichthalo's, gloriolen en mandorla's die door kunstenaars worden gebruikt om aan te geven dat het om een goddelijke, en dus niet met het lichamelijke oog waarneembare, voorstelling gaat.<sup>175</sup> In de miniatuur van *De vorst in gebed* en het Clevelandpaneeltje hebben de kunstenaars gebruik gemaakt van een gloriool. Dit motief kan worden omschreven als een lichtschiif, die in bepaalde iconografische scènes de figuur van God, Christus, de Drie-eenheid, Maria, en, in zeldzame gevallen heiligen, helemaal of grotendeels omsluit.<sup>176</sup> Al in de zesde eeuw zijn er in de christelijke kunst twee basistypes van deze lichtschiif ontwikkeld, waarvan de archetypes veel eerder zijn bepaald en gebaseerd op onder andere heidense of Griekse godsdiensten.<sup>177</sup> De primaire is ovaal of ovaalpuntig (mandorla) en de secundaire is rond (gloriool).<sup>178</sup> Beide worden doorgaans afgebeeld met verschillende kleurlagen en met of zonder stralen.<sup>179</sup> De gloriool en de mandorla zijn, net als de wolkenrand, artistieke hulpmiddelen om theofanie of visionaire ervaring aan te duiden en om het bovennatuurlijke van de rest van de voorstelling te isoleren.<sup>180</sup> Maar meer dan bij de wolkenrand, betreft de ruimte binnen deze cirkel- of ovaalvormige figuren een zone van bescherming en sacraliteit: de contouren van deze vormen

<sup>172</sup> Damisch 1988, p. 62.

<sup>173</sup> Ringbom 1980, p. 54. Als God in een visioen verschijnt, kan de wolkenrand worden uitgerekt tot een vesiculaire vorm die als het ware een tijdelijke uitbreiding van de hemel naar de aarde voorstelt.

<sup>174</sup> Ringbom 1989, p. 50.

<sup>175</sup> Ringbom 1980, p. 39, 52-54 Ringbom noemt de methode voor het onderscheiden van werkelijkheidsniveaus (hemelse en aardse regionen) 'differentiatie'. Zowel licht- als wolkmotieven worden genoemd in de talrijke Bijbelpassages waarin visioenen staan beschreven.

<sup>176</sup> Wessels 1971, p. 967.

<sup>177</sup> In haar artikel beschrijft Todorova een aantal theorieën over het ontstaan van de ronde of ovale mandorla binnen de christelijke kunst vanuit voorchristelijke godsdiensten en tradities, zie Todorova 2011, p. 47-63. Zie ook Makseliene 1998.

<sup>178</sup> De term "mandorla" is afgeleid van het Italiaanse woord voor "amandel", vanwege de amandelachtige vorm (Ferguson 1973, p. 148; Wessels 1971, p. 967).

<sup>179</sup> Todorova 2011, p. 54.

<sup>180</sup> Grabar 1968, p. 116.

bewaken en begrenzen het goddelijke, maar laten tegelijkertijd toe dat het heilige zichtbaar is voor menselijke ogen. Anders gezegd: de gloriool en de mandorla zijn instrumenten voor het weergeven van de manifestatie van de bovennatuurlijke essentie van God, maar tegelijkertijd een noodzakelijke barrière waaruit blijkt dat Hij niet werkelijk kan worden aangeraakt.<sup>181</sup>

De noodzaak om een visueel teken te vinden voor het abstracte fenomeen van een manifestatie van Gods aanwezigheid ('Gods Glorie') had tot gevolg dat het motief van de stralenkrans (zowel in de vorm van een gloriool als in die van de mandorla) al snel verscheen in de vroegchristelijke kunst. De motieven behoren dan ook tot één van de oudste die in de christelijke beeldtraditie worden gebruikt voor een verbeelding van Gods wezen.<sup>182</sup> Een kenmerkend vroeg voorbeeld van de gloriool uit de late vijfde eeuw is te vinden in de apsismozaïek in de kerk van Hosios David in Thessaloniki, waarschijnlijk de oudste bewaard gebleven voorstelling van theofanie (Afbeelding 16). Centraal in de compositie is Christus weergegeven in een grote stralende gloriool die wordt omringd door de evangelistensymbolen. Links en rechts van de gloriool bevinden zich respectievelijk de profeten Ezechiël en Habakkuk die deze manifestatie van God ervaren.<sup>183</sup>

In de Hebreeuwse Bijbel wordt de verschijning van God, ook wel 'Gods Glorie' genoemd, omschreven met het woord *kabowd* (in de Vulgaat als *gloria* en *δόξα* in de Septuagint).<sup>184</sup> De tweeledige betekenis van dit Hebreeuwse woord is interessant wegens de betekenis die verbonden kan worden aan de motieven van de gloriool en mandorla. Het woord *Kadowd* impliceert namelijk zowel enkele fysieke kenmerken, zoals zwaarte, massiviteit en dichtheid als meer abstracte karakteristieken van glorie, eer, rijkdom en verhevenheid. In de Targomvertaling van de Bijbel werden er twee nieuwe woorden gegeven aan deze twee elementen van *kadwod*: *shekinah* (afgeleid van *shakan*, dat "wonen" betekent) dat verwijst naar de blijvende aanwezigheid van Gods majesteit, en *yekara* dat duidt op de manifestatie van Gods glorie door de zintuigelijke schittering van het licht, stralen en luminositeit.<sup>185</sup> Met andere woorden: *shekinah* is verbonden aan de perceptie van Gods Glorie als woonplaats van God en *yekara* verwijst naar de indrukwekkende helderheid die deze plaats

---

<sup>181</sup> Todorova 2016, p. 218.

<sup>182</sup> Todorova 2011, p. 47. Todorova 2020, p. 169-170. De precieze interpretatie en betekenis van de mandorla en soortgelijke symbolen staat nog steeds ter discussie. Dit hangt onder meer samen met hun oorsprong in voorchristelijke heidense geloven en het feit dat het symbool onderhevig is geweest aan verandering in de lange christelijke traditie, in tegenstelling tot bijvoorbeeld het symbool van het kruis. Het theologische concept van de 'glorie van God' ontwikkelt zich in de loop van het Christendom met name door de werken van de kerkvaders en conciliaire besluiten van de Kerk, waardoor het afbeelden van dit concept in de christelijke kunst werd hervormd. De evolutie van het mandorlasymbool is vooral zichtbaar geworden in perioden van scherpe theologische debatten over middelen en manieren om God te leren kennen.

<sup>183</sup> Wessels 1971, p. 869; Nasrallah 2010, p. 361-396; James 2011, p. 255-266. Over de precieze interpretatie, ontstaanswijze en duiding van het mozaïek bestaat nog geen consensus onder (kunst)historici.

<sup>184</sup> Todorova 2013, p. 228; Brendel 1944, p. 6, 19-20.

<sup>185</sup> Von Balthasar 2015, p. 51-53; Andreopoulos 2005, p. 86-87.

uitstraalt.<sup>186</sup> Rostislava Todorova, een kunsthistorica die zich bezighoudt met de visualisering van het goddelijke en het gebruik van de mandola in christelijke kunst, legt het belang uit van deze twee verschillende betekenissen van het woord *Kadowd* bij de bestudering van de stralenkrans als visueel motief. Zij stelt dat het in iconografisch opzicht mogelijk is om deze twee betekenisaspecten aan de hand van de twee verschillende typen onder te verdelen.<sup>187</sup> De ovale mandorla drukt een meer ruimtelijk-temporele manifestatie van de Glorie van God uit en is daarmee te verbinden aan de betekenis van *shekinah*. Een voorbeeld van een mandorla die de Glorie van God in zijn ruimtelijke betekenis symboliseert, is de transfiguratievoorstelling in de apsis van het Sinaïklooster (Afbeelding 17). Christus is weergegeven in een verticale ovaalfiguur - een vorm die niet echt overeenkomt met de (stralende) wolk uit het evangelieverhaal (Matteüs 17:5, Marcus 9:7, Lucas 9:34) en met het gangbare begrip van de halo als lichtgevende vorm. Het toont daarentegen de metafysische ruimte waarin de theofanie plaatsvindt. De ronde gloriool heeft daarentegen meer gemeen met de tweede betekenis van *Kabowd* als 'glorie, eer en verhevenheid' (*yekara*) en is sterk verbonden met de uitdrukking van goddelijk licht als visueel teken van Gods kracht, zoals in de elfde-eeuwse Hemelvaartscène in het Sint Sophia kerk in Ohrid en in het Transfiguratiemozaïek in de apsis van de basiliek van Sant'Apollinare in Classe in Ravenna uit de zesde eeuw (Afbeelding 18 en 19). In beide gevallen geeft de gloriool uitdrukking aan het lumineuze aspect van Gods glorie (en in mindere mate aan Zijn fysieke manifestatie).<sup>188</sup> Aangezien zowel de gloriool als de mandorla tegelijkertijd zijn ontstaan in de Byzantijnse beeldtraditie, bleven beide typen in de verschillende periodes naast elkaar bestaan. Toch wordt in het algemeen aangenomen dat de mandorla de voorkeur had vanaf de zesde eeuw tot het moment van de iconoclastische periode aan het begin van de achtste eeuw. Tussen de negende en de elfde eeuw na Christus werd vrijwel uitsluitend de voorkeur gegeven aan de gloriool. Daarna won de mandorla weer aan populariteit.<sup>189</sup>

Het laatste motief dat hier kort wordt besproken zijn de lichtstralen die tevens door kunstenaars worden gebruikt om een goddelijke aanwezigheid aan te geven, zoals ook in de vorige

---

<sup>186</sup> Todorova 2013, p. 287-288.

<sup>187</sup> Todorova en Andreopoulos spreken in hun studies over een ovaal- en rondvormige mandorla. Omdat de term mandorla een ovale, amandelachtige vorm impliceert (mandorla betekent in het Italiaans amandel), is er in deze studie voor gekozen om voor de ronde mandorla de term 'gloriool' te hanteren. Wanneer er hier wordt gesproken over de mandorla, betekent dit dus dat er sprake is van een ovale vorm.

<sup>188</sup> Todorova 2013, p. 288-289; Todorova 2011, p. 54-57. Andreopoulos schrijft de twee betekenissen van de term *kabowd*, als heilige plaats en goddelijk licht, juist omgekeerd toe aan de ovale en ronde vorm van de mandorla. Hij definieert de betekenis van de gloriool als ruimtelijk en die van de mandorla als licht. (Zie Andreopoulos 2005, p. 90-96). Hier wordt gekozen voor de interpretatie van Todorova, omdat deze het beste overeenkomt en aansluit bij de grote hoeveelheid voorbeelden van gloriolen en mandorla's die in het kader van deze studie zijn bekeken. Daarbij moet worden opgemerkt dat het onderscheid in betekenis niet absoluut is. De heilige ruimte waarin God woont en de goddelijke lichtgevende theofanie kunnen ook gelijktijdig door ofwel een mandorla ofwel een gloriool worden voorgesteld. Bovendien dienen beide typen een overkoepelend doel, namelijk de aanduiding van de scheidslijn tussen het materiële en het bovennatuurlijke domein.

<sup>189</sup> Todorova 2011, p. 57.

paragraaf over de invloed van optica al kort werd aangehaald. In de godsverschijning in de miniatuur *De vorst in gebed* combineert Van Eyck de gloriool met het motief van de lichtstralen. Hoewel christelijke mysteries altijd al werden verklaard door metaforen van licht, is een visioen van hemels licht tevens een van de meest sterke vormen van een ervaring van Gods Glorie en de ervaring van de transcendente wereld in het algemeen. Dit blijkt uit de vele Bijbelse verwijzingen naar licht, die veelvuldig worden herhaald in liturgische teksten, waarin de overtuiging werd verkondigd dat het goddelijke zich manifesteerde in het licht zelf.<sup>190</sup> Het schijnen van licht duidt op de aanwezigheid van God of het belichaamt (Exodus 34:29-35; Johannes 9:5; Ps. 89:15) of vertegenwoordigt God zelf (Johannes 8:12; Johannes 1:5-9).<sup>191</sup> De kunstenaars in de veertiende en vijftiende eeuw waren zich bewust van het rijke repertoire van religieuze associaties waaraan licht werd verbonden. Door bewust gebruik te maken van licht- en lichtbronnen, konden zij dus de religieuze betekenis van hun werk uitbreiden.<sup>192</sup> Zo lieten kunstenaars licht op mystieke wijze uit de hemel neerdalen, waardoor het voor de middeleeuwse beschouwer leek alsof hemel en aarde met elkaar verbonden waren. Dit komt niet alleen voor in devotieportretten zoals *De vorst in gebed*, maar ook in Bijbelse voorstellingen waarin de manifestatie van God een rol speelt. Neerdalende lichtstralen vanuit de voorgestelde hemel of vanuit de hand of mond van de Godheid, die het goddelijke licht symboliseren, komen veelvuldig voor in scènes van de Annunciatie, de Geboorte en de Doop van Christus.<sup>193</sup> De al langer gevestigde traditie om godsverschijningen op te nemen in voorstellingen van Bijbelse verhalen, hebben als voorbeeld gediend voor de later populair geworden devotieportretten waarin tot God werd gebeden. De mogelijke invloed van het godsvisioen op het Cleveland Annunciatiepaneeltje op het godsvisioen in *De vorst in gebed* is daarvan een typerend voorbeeld. In de volgende paragraaf zal daarom een aantal bekende veertiende-eeuwse werken met Bijbelse scènes worden besproken waarin voorstellingen van God de Vader in de hemel zijn opgenomen.

## Godsverschijningen in Bijbelse taferelen in laatmiddeleeuwse paneel- en miniatuurschilderkunst

Er zijn verschillende voorstellingen binnen de paneel- en miniatuurschilderkunst van de veertiende eeuw waarin een godsverschijning is afgebeeld op een vergelijkbare manier als op de

---

<sup>190</sup> Benz 1969, p. 326-327. Benz geeft als voorbeeld van een van de eerst beschreven lichtvisioenen het verhaal van de Opstanding waarin Petrus, Jacobus en Johannes God in getransfigureerde staat voor hen zien in een stralende gloed van licht: "Zijn gezicht straalde als de zon en zijn kleren werden wit als licht." (Mattheüs 17:2). Ook aan Saulus verschijnt de heer, wanneer hij onderweg is naar Damascus, in de vorm van een sterk licht uit de hemel dat hem zo verblindt dat hij drie dagen lang zijn gezichtsvermogen verliest (Handelingen 9:3-9).

<sup>191</sup> Gerstel en Cothren 2018, p. 465; Kemp 2021, p. 17.

<sup>192</sup> Meiss 1945, p. 175.

<sup>193</sup> Gerstel en Cothren 2018, p. 472.

*Cleveland Annunciatie* (en *De vorst in gebed*). Een aantal toonaangevende voorbeelden zal hieronder worden besproken om de traditie van het motief van de godsverschijning in de laatmiddeleeuwse kunst in kaart te brengen.

Een van de voorbeelden die sterke overeenkomsten vertoont met de *Cleveland Annunciatie* betreft de Annunciatiescène die deel uitmaakt van het *Vyšší Brod (Hohenfurth)* altaar vervaardigd tussen 1345 en 1350 in Praag (Afbeelding 20). Naast de grote verwantschap tussen deze Annunciatiescène en het paneeltje in Cleveland is er ook een aantal verschillen aan te wijzen. Zo is er aan de *Vyšší Brod* Annunciatie een inscriptie uit Jesaja 45:8 aan de gloriool toegevoegd waarin God de Vader wordt afgebeeld: “Rorate celi desuper et nubes pluunt iustum aperiet terra (et germinet salvatorem)” (Afbeelding 21).<sup>194</sup> De toevoeging van deze inscriptie aan een Verkondigingsscène is bijzonder en uniek volgens Milena Bartlová, die uitgebreid onderzoek deed naar dit paneeltje.<sup>195</sup> Hoewel deze liturgische tekst in de kunstgeschiedenis dus gewoonlijk niet in verband wordt gebracht met Verkondigingsscènes, komt de tekst wel samen met het verhaal van de Annunciatie voor in de liturgie voor de eerste zondag van de Advent. De liturgische Adventstekst werd ook gebruikt tijdens zogenaamde *Missa aurea*: een votiefmis bij specifieke feestelijke gelegenheden.<sup>196</sup> Naast deze inscriptie, zijn er ook opvallende iconografische motieven opgenomen in de voorstelling: Maria is gekroond afgebeeld en uit de wolken, die zich rondom de rand van de gloriool bevinden, valt een beetje regen. Dit laatste motief, dat tot nu toe op geen enkele andere Annunciatie-afbeelding is gevonden, sluit aan bij een gebed in de nieuwe Kroningsorde van de Koningen van Bohemen waarin het beeld van vallende dauw een nieuwe messiaanse hoop aankondigt en waarin de zegen wordt gevraagd voor de pas gekroonde koning.<sup>197</sup> Het werd geschreven door Karel IV en voor het eerst gebruikt op zijn kroningsdag, 2 september 1347. De datering en iconografie van de Annunciatiescène en de opvallende inscriptie maken het aannemelijk dat het paneeltje (en waarschijnlijk het hele *Vyšší Brod* altaar) in opdracht van het Praagse hof werd gemaakt ter gelegenheid van de kroning en dat de iconografie van de godsverschijning op het paneeltje dus samenhangt met de zegen voor de nieuwe heerser.<sup>198</sup> Deze bevinding laat ook een nieuw licht schijnen op het Cleveland Annunciatiepaneeltje

---

<sup>194</sup> Vertaling: “Hemel, laat gerechtigheid neerregenen, laat haar neerstromen uit de wolken, en laat de aarde zich openen [en de Heiland er uit zal ontspruiten].”

<sup>195</sup> Zie het artikel van Bartlová (1994) over de iconografie van de Annunciatiescène in het altaarstuk van *Vyšší Brod*.

<sup>196</sup> Bartlová 1994, p. 9-11.

<sup>197</sup> Bartlová 1994, p. 12. “Schenk hem een overvloed aan graan, wijn en olie van hemelse dauw en aardse oogst (...) zodat het land gezondheid van lichaam zal zijn en ongeschonden vrede in het koninkrijk onder zijn heerschappij.”

<sup>198</sup> Bartlová 1991, p. 99; Pešina 1986, p. 13, 17-18. Ook Pešina beargumenteert in zijn studie naar het altaarstuk van *Vyšší Brod* dat de iconografie van verschillende scènes in verband kan worden gebracht met een concrete historische gebeurtenis, zoals de kroning van Karel IV. Hij verklaart het verband tussen het Annunciatiepaneel en de kroning door te verwijzen naar de sterke indruk die de kroning van Karel maakte op Jobst van Rosenberg, de hoogste kamerheer van de koning en vermoedelijke schenker van het altaarstuk.

dat voor wat betreft het godsvisioen veel overeenkomsten laat zien met deze Boheemse Aankondigingsscène (de positie en afsnijding van de bovenrand van de gloriool, de omlijning met gouden rand en wolkenpatroon, de handgebaren van God). Hoewel de inscriptie ontbreekt in de Annunciatievoorstelling in het bezit van de graven van Holland, Zeeland en Henegouwen, is het goed mogelijk dat er wel eenzelfde betekenis met betrekking tot heerschappij aan verbonden was. Dit wordt onderstreept door het feit dat het paneeltje mogelijk is gemaakt voor het politieke dynastieke huwelijk tussen Jan zonder Vrees en Margaretha van Beieren waardoor de machtsinvloed van Jan werd uitgebreid.<sup>199</sup>

Een ander voorbeeld van een godsverschijning is door Melchior Broederlam in de jaren 1392-1399 geschilderd in een Annunciatie- en Visitatievoorstelling op één van de buitenpanelen van het door Jacques de Baerze gebeeldhouwde retabel dat werd vervaardigd voor de Chartreuse van Champmol (Afbeelding 22).<sup>200</sup> In de linkerbovenhoek verschijnt God in een cirkel omgeven door rood en blauw geschilderde engelen. Hij blaast een gouden straal via het raam naar binnen waar deze in losse stralen uiteenvalt op het hoofd van Maria. De manier waarop deze lichtstralen de incarnatie van Christus representeren wordt door Millard Meiss besproken in zijn artikel over de vorm en symbolische waarde van licht in vijftiende-eeuwse schilderijen. Hij ziet de weergave van stralen in Annunciatievoorstellingen als voorbeeld van de laat veertiende- en vroeg vijftiende-eeuwse fascinatie van Zuid-Nederlandse en Vlaamse kunstenaars met licht en lichtsymboliek. In Annunciatiescènes staan de stralen symbool voor de Heilige Geest, die volgens Matteüs en Lucas Maria bevruchtte.<sup>201</sup> In Verkondigingsscènes vervaardigd vanaf het einde van de veertiende eeuw zijn vaak ramen of andere openingen toegevoegd om het licht de kamer in te laten schijnen waar Maria zich bevindt. Dat is ook het geval op het paneel van Broederlam. De toevoeging van een raam waardoor de lichtstraal naar binnenvalt komt voort vanuit de veelgebruikte metafoor van het zonlicht dat door een glazen raam naar binnen schijnt als uitleg van het mysterie van de incarnatie: de wonderbaarlijke conceptie Christus. De lichtstralen die door het ongebroken glas vallen staan voor de ongeschonden maagdelijkheid van Maria.<sup>202</sup> Deze symboliek van het licht dat door een raam naar binnenvalt is ook aanwezig in de Annunciatieminiatuur op folio 26v in *Les Très Riches Heures* van Jean de Berry (Afbeelding 23). Ook werd er nagedacht over het aantal stralen dat moest worden voorgesteld. Daarachter gaat een subtiele, maar tevens diepgaande getallensymboliek schuil. In laatmiddeleeuwse voorstellingen van de Annunciatie varieert het aantal lichtstralen in de

---

<sup>199</sup> Zie ook de paragraaf *Het Cleveland Annunciatiepaneel*.

<sup>200</sup> Op het andere buitenpaneel schilderde Broederlam De opdracht in de tempel en Vlucht naar Egypte. In deze voorstellingen is geen godsverschijning geschilderd.

<sup>201</sup> Meiss 1945, p. 176.

<sup>202</sup> Meiss 1945, p. 178. Ook hierbij is sprake van het samengaan van de middeleeuwse optische en theologische wetenschap.

Annunciatie van één of drie tot twaalf of meer. Drie stralen symboliseren bijvoorbeeld de Heilige Drie-eenheid, terwijl zeven stralen verwijzen naar de gaven van Heilige Geest: wijsheid, inzicht, raad, kracht, kennis, vroomheid en vrees. Robert Campin schildert in de beide Annunciatievoorstellingen die aan hem zijn toegeschreven, het *Mérode-triptiek* (ca. 1427-1432, New York, Metropolitan Museum of Art) en zijn Annunciatie dat zich in het Prado in Madrid bevindt (Afbeelding 24), zeven stralen.<sup>203</sup> De Godverschijning in deze laatste Verkondigingsscène vertoont overigens grote overeenkomsten met de godsvisioenen op Van Eycks *De vorst in gebed*.

Hoewel Jan van Eyck in geen van zijn andere werken een godsvisioen heeft voorgesteld als in de miniatuur van Jan van Beieren, schildert hij wel de van God afkomstige lichtstralen in andere schilderijen. Zo zijn in zijn beroemde Annunciatievoorstelling, die zich in The National Gallery of Art in Washington bevindt, zeven lichtstralen geschilderd die via het raam naar binnen schijnen en op het hoofd van Maria terechtkomen (Afbeelding 25).<sup>204</sup> Opvallend is dat hij de stralen in echt bladgoud uitvoerde in tegenstelling tot alle andere goudkleurige elementen in het schilderij (onder andere in Gabriëls brokaat, kroon en scepter en in de spreken die de twee figuren uitspreken) waarvoor hij gele verf gebruikte om de schijn van goud te suggereren. Dit contrast is niet alleen van technische aard, maar heeft ook een iconografische connotatie.<sup>205</sup> Gabriëls engelengewaad en woorden zijn van deze wereld als hij op aarde is; slechts de stralen, weergegeven in echt goud, vertegenwoordigen de directe tussenkomst van God. In zijn technieken om goud weer te geven maakt Van Eyck dus onderscheid tussen het aardse en het hemelse.<sup>206</sup> Ook in het *Lam Gods* zijn de stralen rondom de duif, het hoofd van Maria, God en Johannes de Doper in bladgoud vervaardigd.<sup>207</sup> Of de stralen die uitgaan van de gloriool in de miniatuur *De vorst in gebed* ook in deze techniek zijn vervaardigd, is niet meer te achterhalen. Toch lijkt het waarschijnlijk dat de straal die afkomstig is van God in de hemel en die neerdaalt op het hoofd van Jan van Beieren ook verguld moet zijn geweest om de directe bemiddeling van de hogere macht te benadrukken.

Opvallend is dat in een aantal laat veertiende- en vroeg vijftiende-eeuwse voorstellingen van God de Vader in de hemel geen gebruik meer werd gemaakt van de traditionele gloriool of van een afgebakende golvende wolkenrand. Er waren door kunstenaars meer “naturalistische” en overtuigende manieren bedacht om God in de hemel af te beelden, zonder hem door een picturaal

---

<sup>203</sup> Meiss 1945, p. 178.

<sup>204</sup> Ook in zijn Annunciatiescène op het *Lam Gods* beeldt hij God de Vader niet af.

<sup>205</sup> Gifford 1999, p. 115. Middels technisch onderzoek met een stereomicroscop en een dwarsdoorsnede van één straal is de techniek van olieverfvergulding te zien. Van Eyck ging waarschijnlijk als volgt te werk: hij sneed de lijnen in de voltooide verflagen in, waardoor er een pad voor elke straal ontstaat. Van Eyck bracht vervolgens over deze lijnen bolus, een plakende onderlaag, aan. Wanneer deze was opgedroogd, bracht hij het bladgoud aan (zie ook Bomford 1989, p. 43-48).

<sup>206</sup> Gifford 1999, p. 108.

<sup>207</sup> Gifford 1999, p. 116 (noot 9).

motief geheel af te scheiden van en te verheffen boven de rest van de voorstelling. Een voorbeeld zijn de verschillende godsverschijningen die zijn afgebeeld in het Baltimore-Antwerpen polyptiek rond 1380 vervaardigd door een anonieme Zuid-Nederlandse of Maas-Rijnlandse kunstenaar. Dit veelluik, door Philips de Stoute gebruikt als reisaaltje, bestaat uit vier panelen die aan de voorzijde vier scènes uit het leven van Christus tonen: Annunciatie, Geboorte, Kruisdood en Verrijzenis (Afbeelding 26 en 27). Op elk paneeltje is God de Vader in bustelengte met engelenschare in de hemel afgebeeld in een blauwe zone die zich uitstrekt over de hele bovenrand, zonder dat hij wordt omgeven door een cirkelvormige omgeving.<sup>208</sup> Een nog meer naturalistische voorstelling van God in de hemel is door de Gebroeders van Lymborch aan het begin van de vijftiende eeuw geschilderd in *Les Très Riches Heures*. Waar God in de eerdergenoemde Annunciatievoorstelling, maar ook in de Geboortescène op fol. 44v in dit handschrift, nog traditioneel werd omgeven in een gloriool omringd door engelen, zijn op andere folia in het manuscript miniaturen te vinden waar God op meer realistische wijze tussen wat sluierbewolking verschijnt. Dit is bijvoorbeeld het geval in een aantal miniaturen waar David in Gebed wordt afgebeeld. In de miniatuur op folio 62v naast de tekst van psalm 10 is David knielend biddend voor een kapel afgebeeld terwijl hij naar God kijkt die in buste is voorgesteld tussen wat vederwolken (Afbeelding 28). Ook op de miniatuur op folio 65r, waar David die zijn kroon heeft afgenomen wederom knielend zijn gebed richt tot de hogere macht, is God op eenzelfde wijze in de wolken weergegeven (Afbeelding 29).<sup>209</sup> Het afbeelden van God in de hemel op een meer ‘realistische’ wijze, en zonder gebruik te maken van een conventionele stralenkrans of wolkenpatroon, was dus blijkbaar al gangbaar voordat Van Eyck zijn miniatuur *De vorst in gebed* schilderde. Toch heeft hij gekozen voor een meer traditionele odsverschijning waarbij God in buste is afgebeeld binnen een afgebakende gloriool.

De miniatuur met Jan van Beieren stond aan het begin van de traditie van de in de vijftiende eeuw populair wordende devotieportretten. In deze periode van de vroege Nederlandse schilderkunst werden steeds vaker vrome opdrachtgevers aan Bijbelse scènes toegevoegd of zij werden in gebed afgebeeld terwijl ze zich voor een heilige figuur (vaak Maria met Kind) bevonden. Daarbij vervaagde de scheidslijn tussen de aardse en hemelse werkelijkheid steeds verder. In de volgende paragraaf wordt besproken welke andere picturale middelen kunstenaars gingen gebruiken om het verschil tussen deze twee werelden aan te duiden.

<sup>208</sup> Nieuwdorp 1994, p. 140. 145; Koldewij, Hermesdorf en Huvenne 2006, p. 44.

<sup>209</sup> Andere voorbeelden van miniaturen in *Les Très Riches Heures* waar God tussen dunne bewolking verschijnt bevinden zich op folio 49v en folio 61v.

## Visionaire ervaringen in vijftiende-eeuwse devotieportretten

Jan van Eyck leefde in een tijd waarin er binnen de beeldende kunst een verschuiving plaatsvond van voorstellingen waarin louter heilige of goddelijke figuren werden afgebeeld naar taferelen waarin ook voor anachronistische figuren een steeds duidelijkere plaats was weggelegd. Hoewel er ook eerder al schenkers of opdrachtgevers werden opgenomen, begon het echte devotieportret pas aan het begin van de vijftiende eeuw vorm te krijgen. Rico Franses noemt deze vorm van het donorportret het contactportret: de donor wordt afgebeeld als aanbidder in een nederige positie ten opzichte van de heilige figuur met als doel om contact met God te bewerkstelligen.<sup>210</sup> Het ontstaan van deze devotie- of contactportretten hing samen met de behoefte onder leken om zichzelf in meditatieve en visionaire staat te laten afbeelden.<sup>211</sup> Dat was het gevolg van de opkomende belangstelling voor persoonlijke vroomheid en devotie. De aandacht voor privédevotie verspreidde zich van geestelijken naar leken waarbij monastieke praktijken werden overgenomen door de gewone bevolking.<sup>212</sup> Verschillende religieuze bewegingen uit die tijd, waarvan de voornaamste bekend stond als de *Devotio Moderna*, waren er expliciet op gericht om buiten de grenzen van de kloosterordes te treden. Door het oprichten van lekenbroeder- en zusterschappen en het gebruik van volkstaal droegen zij bij aan de ontplooiing van persoonlijke en praktische devotie onder niet-geestelijken.<sup>213</sup> Deze lekendevotie werd niet gekenmerkt door ingewikkelde kerkelijke liturgie of complexe scholastische dogma's, maar juist door de *docto ignorantia* (de geleerde onwetendheid). Dit idee, waarbij nederige en directe vroomheid van een leek die van een geleerde geestelijke overtreft, werd in 1440 door Nicholas van Cusa (1401-1464) beschreven in zijn gelijknamige boek, maar deze notie werd ook al eerder in de vijftiende eeuw wijdverbreid omarmd.<sup>214</sup> Deze ontwikkeling, waarbij het belang van geleerde onwetendheid binnentrad in de

---

<sup>210</sup> Franses 2018, p. 17-62. Hoewel de geschiedenis van het donorportret teruggaat tot in de Oudheid, ontwikkelt zich tegen het einde van de middeleeuwen een nieuwe vorm van het stichtersportret: het contactportret. Het contactportret is één van de drie soorten donorportretten die Franses onderscheidt, naast kroningsportretten en echte schenkingsportretten. Kroningsportretten tonen een machtig persoon, vaak een keizer of keizerin, geschilderd naast de goddelijke of heilige figuren (voorbeeld: *Roger II gekroond door Christus*, twaalfde eeuw mozaïek, Palermo, La Martorana). Een dergelijk portret suggereert dat God de heilige figuur de wereldlijke macht van de afgebeelde heerser ondersteunt. Bij een echt schenkersportret schenkt de anachronistische figuur iets aan de religieuze figuur, zoals geld, een gebouw, een stad of een boek (voorbeeld: miniatuur in de Leobijbel, *Leo biedt de Bijbel aan Maria aan*, ca. 930-940, Vaticaan, Biblioteca Vaticana, MS. Reg. gr. 1 (fol. 2v)). Zowel het kroningsportret als het schenkingsportret hebben een duidelijke educatieve en functionele waarde: ze willen de beschouwer informeren over belangrijke religieuze zaken of machtsdynamiek in de samenleving. Binnen de derde categorie, het contactportret, is de donor niet zozeer een schenker, maar een aanbidder. Een dergelijk portret kent een meer devotionele waarde: het bewerkstelligen van contact met God.

<sup>211</sup> Ringbom 1969, p. 166.

<sup>212</sup> Harbison 1985, p. 87.

<sup>213</sup> Kock 2002, p. 15-16; Goossens 1952, p. 23-24; De Bruin 1985.

<sup>214</sup> Bellittio, Izbicki en Christianson 2004, p. 462-463; Kiening 2017, p. 37. Het idee van geleerde onwetendheid binnen de theologie betekent volgens Nicholas van Cusa dat wij God niet louter kunnen leren kennen via rationeel denken. Daarvoor dienen de grenzen van wetenschap te worden overschreden en moet er ruimte zijn

privédevotiepraktijken van leken, vertaalde zich naar de manier waarop vijftiende-eeuwse mannen en vrouwen zich lieten afbeelden op schilderijen en in miniaturen. Ze gaan zo op in hun eigen gebeden dat het onderwerp van hun devotie, (bijvoorbeeld Maria), een gebeurtenis uit het leven van Christus of God zelf, direct voor hen staat of hen zelfs volledig omringt, zoals bijvoorbeeld het geval is in het *Bladelintriptiek* van Rogier van der Weijden (Afbeelding 30). In zulke voorstellingen stond de natuurlijke en ongeunstelde vroomheid en verbeelding centraal. De visioenen afgebeeld op vijftiende-eeuwse schilderijen zijn dus meestal 'gewoon' visualisaties en geen scholastieke voorstellingen van kerkelijke dogma's.<sup>215</sup> Het aantal particuliere Vlaamse en Nederlandse opdrachtgevers dat zichzelf op deze godsdienstige manier in religieuze voorstellingen liet opnemen, nam gedurende de vijftiende eeuw toe.<sup>216</sup>

Visioenen en meditaties van opdrachtgevers speelden dus een belangrijke rol in de Vroegnederlandse en Vlaamse schilderkunst, maar er was geen sprake van een extatische ervaring die vaak werd voorgesteld in Italiaanse en Spaanse schilderijen van heiligen (zie bijvoorbeeld Afbeelding 31). Het ging eerder om een gematigd meditatief proces dat ook een soort visionaire ervaring kon voortbrengen met grotere persoonlijke betrokkenheid. Kunstenaars probeerden in de vijftiende eeuw op subtiele wijze visuele uitdrukking te geven aan dit belangrijke religieuze ideaal van lekenvisioenen en -meditatie. Ze lieten zich hierbij inspireren door een groot aantal bekende visioenen van Bijbelse, mythische of historische figuren, zoals Franciscus, Augustus, Catherina, Johannes, Bernardus, Benedictus, Augustinus en Gregorius. Vijftiende-eeuwse opdrachtgevers identificeerden zich met en toonden zich in de gedaante van sommige van deze heilige figuren. Zo nam Jean de Berry, een van de eerste grote opdrachtgevers die bij deze ontwikkeling betrokken was, de visionaire ervaring van keizer Augustus als model.<sup>217</sup> Zoals in verschillende middeleeuwse bronnen staat beschreven, raadpleegt Augustus de Tiburtijnse sibille met de vraag of hij als god aanbeden moest worden. Daarop verscheen aan hem een visioen van Maria die het Christuskind toonde en verkondigde de sibille dat dit Kind een grotere vorst zou worden dan Augustus. De keizer knielde neer en bekeerde zich. Talrijke laatmiddeleeuwse werken hebben dit visioen verbeeld, waaronder een miniatuur in *Les Très Riches Heures* van Jean de Berry (Afbeelding 32).<sup>218</sup> Ook andere prominente opdrachtgevers uit die tijd wilden zich identificeren met dit historische visioen, waaronder maarschalk Boucicaut en zijn vrouw. Zij hebben op een miniatuur in Boucicauts gebedenboek de plek

---

voor speculatie en verbeelding. Zowel de rede als het boven-rationele zijn nodig om in aanraking te komen met het goddelijke.

<sup>215</sup> Harbison 1985, p. 87, 88.

<sup>216</sup> Harbison 1985, p. 99. Uit een onderzoek van meer dan duizend vijftiende-eeuwse schilderijen (het Friedländer corpus) blijkt dat het aantal lekenopdrachtgevers tweeënhalve keer zo groot is als het aantal geestelijke figuren.

<sup>217</sup> Harbison 1985, p. 88, 91.

<sup>218</sup> Meiss 1974, p. 139, 156.

van Augustus en de sibille ingenomen (Afbeelding 33).<sup>219</sup> Op de linkervleugel van het *Bladelintriptiek* is tevens het visioen van Augustus afgebeeld. De voorstelling sluit aan bij de overkoepelende thema's van dit triptiek: verschijning, aanschouwing en visionaire ervaring.<sup>220</sup> Ook op de buitenzijde van *De Madonna van Nicolaas van Maelbeke* (begonnen door Jan van Eyck in 1439 en na zijn dood voltooid door medewerkers van zijn atelier) worden Augustus en de sibille afgebeeld, terwijl aan de binnenzijde van het triptiek de opdrachtgever zelf het visioen van de keizer ervaart (Afbeelding 34 en 35).<sup>221</sup> In Van Eyck's schilderij van kanselier Nicolas Rolin (ca. 1436, Parijs, Musée du Louvre) lijkt een impliciet verband te worden gelegd met het Augustijnse prototype. Maria houdt het Christuskind naar voren op een manier die aansluit bij de tekst van deze legende en die ook voorkomt in verschillende andere bekende voorbeelden van het visioen (zoals in het *Bladelin-triptiek*). Opdrachtgevers van dergelijke voorstellingen hoopten kennelijk op een vergelijkbaar visionaire ervaring als die van Augustus.<sup>222</sup>

Voorgaande voorbeelden geven blijk van het sterke verlangen dat er in de vijftiende eeuw bestond om bekende visionairen na te volgen en visioenen uit het verleden te herbeleven en de behoefte om dit zichtbaar te maken in voorstellingen op altaarstukken en in miniaturen in gebedenboeken. Dergelijke afbeeldingen kunnen worden gezien als *re-enactments* die plaatsvinden in de geest van de opdrachtgever, die vaak geknield en voor zich uit starend wordt weergegeven, en zijn afgeleid van bekende literaire werken die aanmoedigen tot het overdenken en herbeleven van het leven en de Passie van Christus, zoals *De Openbaringen van de Heilige Brigitta* (1373), *Meditaties over het leven van Christus* van de Pseudo-Bonaventura (1300), het *Leven van Christus* van Ludolph van Saksen (1374) en *De navolging van Christus* van Thomas a Kempis (1424). Deze teksten worden niet letterlijk geïllustreerd, maar ze geven wel een kader voor de manier waarop er naar contemplatie en religieuze meditatie werd gekeken.<sup>223</sup> De beschouwer van een schilderij werd net als bij het lezen van deze teksten aangemoedigd om de gebeurtenissen te herbeleven zoals die door een bepaalde mysticus of heilige waren gezien. Doordat vijftiende-eeuwse opdrachtgevers en kunstenaars zich met dergelijke figuren identificeerden, werden hun devotiebeelden krachtiger en

<sup>219</sup> Meiss 1968, p. 21; Ringbom 1980; p. 56-57.

<sup>220</sup> Rothstein 2001, p. 37-39, 42. Op het middenpaneel is opdrachtgever Pieter Bladelin op contemplatieve wijze getuige van de Geboorte van Christus en op de achtergrond is de aankondiging aan de herders voorgesteld. Op het rechterpaneel is het visioen van de Wijzen afgebeeld. Aan de buitenzijde van de triptiek is een annunciatievoorstelling aangebracht waarbij Gabriël aan Maria verschijnt.

<sup>221</sup> Het originele triptiek is verloren gegaan tijdens de Franse revolutie. Het schilderij is gelukkig goed gedocumenteerd en bekend middels een nauwkeurige zeventiende-eeuwse kopie vervaardigd in opdracht van de kanunnik Pieter Wyts, zie Jones 2006, p. 73-81 en Borchert 2007, p. 2-7.

<sup>222</sup> Harbison 1985, p. 91-92. Ook andere (heilige) figuren, zoals Gregorius die tijdens de heilige mis een visionaire ervaring krijgt, versterkte het verlangen naar een gelijksoortig visioen onder leken.

<sup>223</sup> Falque 2019, p. 20; Harbison 1985, p. 95.

meer persoonlijk.<sup>224</sup> Bovendien worden opdrachtgevers zowel in de paneelschilderkunst als devotieboeken vaak afgebeeld met voor hen een open boek, waarmee het juiste devotioneel gedrag werd getoond. Dit soort portretten functioneren als een soort *mis en abyme*, als een spiegel voor de oorspronkelijke eigenaar die, terwijl hij of zij de tekst gebruikte voor het gebed, het op zijn of haar lijkende portret van een toegewijde personage bestudeerde.<sup>225</sup>

In tegenstelling tot dertiende- en veertiende-eeuwse voorstellingen, is in vijftiende-eeuwse Vlaamse en Nederlandse kunstwerken waarop opdrachtgevers bij of in een Bijbels tafereel of hiëratische scène (bijvoorbeeld bij Maria met Kind) zijn afgebeeld, de scheidslijn tussen het aardse en visionaire vaak niet duidelijk. Zo werd in vroege devotionele handschriften de opdrachtgever geïsoleerd van het goddelijke door plaatsing binnen een gehistorieerde initiaal of een locatie buiten de kaders van de centrale scènes. In de loop van de vijftiende eeuw nam de intimiteit tussen de eigenaar en de heilige figuren dramatisch toe en ze werden steeds vaker binnen dezelfde ruimte en op dezelfde schaal afgebeeld.<sup>226</sup> Er werd bovendien in veel mindere mate gebruikt gemaakt van traditionele artistieke hulpmiddelen, zoals het inkaderen van visioenen in gestileerde wolkenformaties, gloriolen of in een krans van engelen, om de twee niveaus van werkelijkheid in één beeld naast elkaar te zetten en de beschouwer op fysieke en tastbare wijze te attenderen op de bovennatuurlijke gebeurtenis.<sup>227</sup> De lekenopdrachtgevers hadden namelijk niet de pretentie om zich als grote zieners voor te doen die een zeldzame extatische ervaring ondergingen zoals de hiervoor genoemde heiligen. De populariteit van devotionele concepten als de *Devotio moderna* maakt dat deze schilderijen werden gezien als een voorstelling van de gewone mentale beelden die gepaard gaan met meditatie. Een andere reden waarom visioenen niet meer in wolken of gloriolen werden gehuld, is dat dit concrete en fysieke picturale motief geen ruimte overlaat voor ambiguïteit in de voorstelling.<sup>228</sup>

Vijftiende-eeuwse kunstenaars maakten wel op andere manieren duidelijk dat er sprake was van verschillende werkelijkheidsniveaus. Ze maakten gebruik van verschillende kunstgrepen om de aardse wereld van de gelovige en de hemelse ruimte van de heilige figuren tegenover of naast elkaar te plaatsen, of juist samen te voegen. Eén van de meest voor de hand liggende manieren is het gebruik maken van de fysieke structuur van het werk. Dit blijkt onder meer uit de studie van Ingrid Falque die 754 vroege Nederlandse schilderijen onderzocht waarin portretten van knielende mensen

---

<sup>224</sup> Harbison 1985, p. 90 (noot 12), 95 (noot 22).

<sup>225</sup> Gelfand 2006, p. 50.

<sup>226</sup> Gelfand 2006, p. 52-53, 55-56.

<sup>227</sup> Falque 2019, p. 95-96 (noot 153). Uit de studie van 754 vroeg Nederlandse schilderijen met devotieportretten geldt dat er slechts in veertien werken gebruik wordt gemaakt van de wolkenrand als picturaal element om de religieuze scène van de aardse werkelijkheid te scheiden.

<sup>228</sup> Harbison 1985, p. 99-100; Falque 2019, p. 95-96.

in gebed zijn opgenomen. Devotieportretten komen op alle zijden of delen van het werk voor, zowel op de buitenste of binnenste vleugels van polyptieken, triptieken en diptieken als op hetzelfde paneel waarop zich de religieuze hoofdcène van het werk bevindt. Falque maakt duidelijk dat devotieportretten in de vroege Nederlandse schilderkunst veelvuldig voorkomen op het paneel met de religieuze hoofdcène, maar dat ze nog iets vaker zijn afgebeeld op de binnenste vleugels van triptieken.<sup>229</sup> Een mogelijke verklaring hiervoor is dat zijluiken als een relatief eenvoudig instrument kunnen worden gebruikt om figuren op verschillende niveaus van werkelijkheid te tonen. Door de toevoeging van zijluiken wordt namelijk een structuur gecreëerd die letterlijk de grenzen aangeeft tussen de panelen en de voorstellingen die daarop zijn weergegeven die zich in verschillende tijden en ruimten afspelen.<sup>230</sup> Bekende voorbeelden van triptieken waarbij biddende opdrachtgevers op de zijpanelen zijn afgebeeld, en dus fysiek gescheiden zijn van het object van hun devotie, zijn Robert Campins *Merodetriptiek* (ca. 1425, New York, Metropolitan Museum of Art), Jan van Eyck's *Dresdentreptiek* (1437, Dresden, Gemäldegalerie), het *Werl-triptiek*, mogelijk vervaardigd door Rogier van der Weyden of zijn atelier (1438, Madrid, Museo del Prado) en Gerard Davids *Sedanotriptiek* (1490, Parijs, Musée du Louvre).<sup>231</sup> Ook voor diptieken geldt dat biddende devoten zich met regelmaat lieten afbeelden op het andere paneel dan waarop de religieuze hoofdcène is afgebeeld. Opvallend is dat opdrachtgevers die hun portret in een diptiek lieten opnemen, de voorkeur gaven aan een hiëratische scène met een heilige figuur (meestal Maria met Kind) boven een verhalende Bijbelse scène en zich niet lieten afbeelden in de aanwezigheid van een patroonheilige als tussenpersoon.<sup>232</sup> Dit is bijvoorbeeld het geval in Van der Weydens diptiek van *Filips de Croy met Maria en Kind* (1460, linkervleugel: San Marino, Huntington Library; rechternleugel: Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten), Hans Memlings diptiek van *Maria met Kind met Maarten van Nieuwenhove* (1487, Brugge, Sint-Janshospitaal) en het *Diptiek met Maria en Kind en drie schenkers* van de Meester van de Brugse legende van St. Ursula (1486, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten).<sup>233</sup> In een manuscript is er natuurlijk sprake van een andere fysieke

<sup>229</sup> Falque 2019, p. 29-32. Zie ook Grafiek 1 op pagina 30. Op het eerste gezicht lijkt het of de plaatsing van portretten op hetzelfde paneel als de religieuze hoofdcène het meest populair was in de vroeg-Nederlandse schilderkunst. Als echter de onvolledige werken (bijna 32 procent van het aantal onderzochte werken) waarbij zijpanelen niet overgeleverd zijn, worden meegenomen in de analyse, blijkt dat devotieportretten het vaakst werden aangebracht op de binnenste vleugels van triptieken.

<sup>230</sup> Jacobs 2011, p. 4.

<sup>231</sup> In het corpus van vroeg-Nederlandse schilderijen met devotieportretten die uit meerdere panelen bestaan, varieert de mate van uniformiteit over de gehele picturale ruimte. Er kan sprake zijn van een verschillende afgebeelde ruimtes op elk paneel (zoals het geval is bij het *Merodetriptiek*) of dezelfde ruimte kan doorlopen over de verschillende panelen (zoals het geval is bij het *Dresdentreptiek* en *Senadotriptiek*). Dit heeft invloed op de mate van afstand of juist eenheid die er wordt gecreëerd tussen de gelovige en de heilige figuren (zie Jacobs 2011, p. 42-43).

<sup>232</sup> Falque 2019, p. 47.

<sup>233</sup> Zie voor meer voorbeelden de tentoonstellingscatalogus *Prayers and Portraits. Unfolding the Netherlandish Diptych* (Hand, Metzger en Spronk 2007). De niet-zintuigelijke ervaring in Hans Memlings diptiek van Maria en

structuur dan bij paneelschilderkunst, maar ook daar kan een dergelijk onderscheid worden gemaakt door het weergeven van de biddende gelovige buiten het kader van de miniatuur die de religieuze hoofdcène bevat. Zoals door meerdere kunsthistorici is betoogd, komen de structuur, functie en het gebruik van een diptiek en devotiehandschrift sterk overeen.<sup>234</sup> Een aantal manuscripten beeldt de opdrachtgever en het voorwerp van zijn of haar devotie af op tegenoverliggende bladzijden.<sup>235</sup> Zo wordt René I van Anjou in zijn getijdenboek (ca. 1470) bijvoorbeeld in een close-up afgebeeld, terwijl hij bidt voor een miniatuur met het lijdende lichaam van Christus dat op de rechter folio is geplaatst (Afbeelding 36). Ook in *Les Très belles heures* (ca. 1400) dat zich tegenwoordig in Brussel bevindt, is een afbeelding opgenomen waarbij Jean de Berry in gebed in een aparte miniatuur is opgenomen tegenover een miniatuur van de getroonde Maria met Kind (Afbeelding 37).<sup>236</sup>

Wanneer de devotieportretten in dezelfde voorstelling zijn weergegeven als de religieuze hoofdcène, is er geen materiële scheiding die een fysieke afstand tussen de aardse en hemelse figuren impliceert. Toch betekent hun aanwezigheid in dezelfde fysieke ruimte niet per definitie dat de picturale ruimte een eenheid vormt. Zo kan een compositie twee zones bevatten die op verschillende manieren zijn ingericht, verwijzend naar de aardse en naar de hemelse werkelijkheid. Ook bepaalde motieven, zoals een bidstoel of een laag muurtje, kunnen worden gebruikt om de mentale scheiding tussen beide werelden te benadrukken (zie bijvoorbeeld Van Eycks *Maagd van kanselier Rolin*, ca. 1435, Parijs, Musée du Louvre).<sup>237</sup> Eén van de belangrijkste kenmerken waarmee

---

Kind met Maarten van Nieuwenhove wordt besproken door Bert Rothstein. Hij wijst op details in dit werk die als hulpmiddelen dienen om de toestand van de geportretteerde eerder als spiritueel dan zintuigelijk te omschrijven. Het lijkt alsof Maarten van Nieuwenhove is opgegaan in een diepe extase: zijn ogen staan breed open gesperd, zijn mond valt een stukje open en er is geen expressie zichtbaar op zijn gezicht. Zijn gevouwen handen maken duidelijk dat hij bidt en benadrukken het religieuze karakter van zijn boek, waarvan een aantal opwaaiende bladzijden wijst op de actieve devotie, zie Rothstein 2005, p. 51.

<sup>234</sup> Gelfand 1994, p. 14, 21, 24.

<sup>235</sup> Hand, Metzger en Spronk 2007, p. 5; Campbell 2006, p. 38-40; Gelfand 2006, p. 47-59. De populariteit van eigenaarsportretten in verluchte handschriften is in de vijftiende eeuw vergelijkbaar met de populariteit van deze portretten in devotiediptieken. Bovendien is zowel in het devotieboek als in het devotiediptiek de meest voorkomende houding die van een biddende devoot in gebed voor de Maria met Kind (zie ook Gelfand 1994, p. 24).

<sup>236</sup> Meer voorbeelden van stichtersportretten die tegenover religieuze voorstellingen worden geplaatst in een devotiehandschriften, worden beschreven door Campbell 2006, p. 38-40.

<sup>237</sup> Falque 2019, p. 86-95. Falque onderscheidt vier categorieën binnen het corpus aan werken waarbij de opdrachtgever(s) en de heilige figuren op hetzelfde paneel zijn voorgesteld op basis van hun relatie en de plaats in de compositie die zij innemen: (1) er is sprake van een dialoog tussen de opdrachtgever en een heilige figuur, (2) er ligt weinig nadruk op de ontmoeting tussen de opdrachtgever(s) en de heilige figuren, maar er wordt rekening gehouden met de presentatie van alle figuren aan de externe beschouwer. De heilige(n) staan zittend of staand frontaal in het midden van de compositie afgebeeld en worden omringd door de opdrachtgever(s) aan weerszijden, (3) de opdrachtgever(s) zijn niet zozeer in persoonlijk contact met de heilige figuur, maar nemen deel aan een religieuze gebeurtenis via een actieve, meditatieve of een afstandelijke betrokkenheid en (4) de opdrachtgevers worden weergegeven binnen een compositie waarin verschillende episodes van een verhaal worden afgebeeld (in de vorm van een panorama of een in compartimenten verdeeld paneel).

het devotieportret in de wereldse werkelijkheid kan worden onderscheiden van de heilige figuren, is hun toegewijde, nederige houding waarbij ze zonder uitzondering hun handen hebben gevouwen. Bovendien worden de devotieportretten soms op verkleinde schaal voorgesteld in vergelijking met de heilige figuren om de rangschikking van de twee verschillende werelden te benadrukken en de superioriteit van de heilige figuren visueel te accentueren.<sup>238</sup> Ook wordt er in sommige devotieportretten gewerkt met grisaille om de hiërarchie binnen de compositie aan te geven. De combinatie van devotieportretten afgebeeld 'in levende lijve' en heiligen in grisaille impliceert de gezamenlijke aanwezigheid van twee niveaus van werkelijkheid binnen de voorstelling (zie bijvoorbeeld het exterieur van het *Lam Gods* van Van Eyck of het gesloten *Beauneretabel* van Rogier van der Weyden, ca. 1445-1450 (Beaune, Hospices de Beaune)).<sup>239</sup> Daarnaast wordt het met de grisaille-techniek, die kunstenaars gebruikten om beeldhouwkunst te imiteren, mogelijk gemaakt om de opdrachtgevers voor te stellen als niet rechtstreeks biddend tot de heiligen zelf, maar tot beelden die hen voorstellen. Een dergelijke voorstelling suggereert indirect dat de echte heiligen niet toegankelijk zijn voor de gelovigen.<sup>240</sup>

Een andere, meer subtiele manier om het onderscheid te kunnen maken tussen de wereldse sfeer van de geportretteerde en de hemelse wereld van de heiligen is door het afbeelden van opdrachtgever met een 'disconnected gaze', zoals Craig Harbison het definieert in zijn invloedrijke artikel over visioenen en meditaties in de vroege Nederlandse schilderkunst. Hij omschrijft de 'disconnected gaze' als een starende en glazige blik van de opdrachtgever die een psychische en fysieke afstand creëert van de mythische, heilige of Bijbelse figuren die op het schilderij zijn afgebeeld. Zo maken kunstenaars duidelijk dat de beschouwer enerzijds kijkt naar een figuur (de opdrachtgever) in de contemporaine tijd en anderzijds naar zijn of haar visioen als gevolg van zijn of haar devotionele verbeelding.<sup>241</sup> Harbison licht dit toe aan de hand van Jan van Eyck's *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (Afbeelding 38). De kanunnik heeft zojuist gelezen uit zijn gebedenboek dat hij in zijn handen houdt. Terwijl hij nadenkt over wat hij heeft gelezen, kijkt hij omhoog en neemt hij zijn bril af die zijn ogen ondersteunen in het (lichamelijke) zien. Hij kijkt nu namelijk niet meer met zijn lichamelijke ogen naar de 'aardse' realiteit, maar met zijn geestesoog. Van Eyck heeft hier dus geen letterlijke ontmoeting tussen Maria en Van der Paele willen afbeelden, maar zijn mentale blik op de Maagd.<sup>242</sup> Om de afstandelijkheid van zijn blik te benadrukken, heeft hij de irissen in de ogen

---

<sup>238</sup> Falque 2019, p. 103; Pope-Hennessy 1963, p. 257-78.

<sup>239</sup> Philippot 1966, p. 225-42.

<sup>240</sup> Falque 2019, p. 99.

<sup>241</sup> Harbison 1985, p. 100-101. Joan Naughton, Bret Rothstein en Ingrid Falque sluiten zich aan bij deze interpretatie van Harbison (zie Naughton 1992, p. 113; Rothstein 2005, p. 49-51; Falque 2019, p. 16-17; 257-259).

<sup>242</sup> Harbison 1985, p. 100-101; Hamburger 2000, p. 50.

van de kanunnik op zodanige wijze aangepast dat hij niet direct naar het object van zijn meditatie kijkt, maar er eerder zijdelings langsheen lijkt te staren.<sup>243</sup> Deze blik wordt in vroege Nederlandse schilderkunst veelvuldig gebruikt om de visionaire dimensie tot uitdrukking te brengen.<sup>244</sup>

De mate van intimiteit tussen de opdrachtgever en het object van devotie verschilt sterk in werken waarbij deze figuren in dezelfde picturale ruimte zijn afgebeeld.<sup>245</sup> Zo worden in zowel *De Maagd van kanselier Rolin* van Jan van Eyck (ca. 1435, Parijs, Musée du Louvre), als in *De Maagd en Kind met een vrouw in gebed en Maria Magdalena* van de Meester van Sint-Goedele (ca. 1475, Luik, Musée Grand Curtius) een biddende opdrachtgever voor Maria met Kind op hetzelfde paneel in een vergelijkbare compositie voorgesteld, maar is er een groot contrast in hun onderlinge intimiteit. In Jan van Eycks schilderij bestaat er een letterlijke afstand tussen Maria en Kind en kanselier Rolin, terwijl de vrouw voorgesteld op het paneel van de Meester van Sint-Goedele in een directe interactie met het Kind verkeert doordat Hij haar gebedssnoer heeft vastgepakt en het lijkt alsof ze er samen mee spelen.<sup>246</sup> In dit laatste geval is er dus sprake van een concreet voorwerp uit de fysieke werkelijkheid van de gelovige dat de kloof met het spirituele overbrugt. Ook in de miniatuur *De vorst in gebed* is een soortgelijke relatie tussen het concreet-tastbare en het metafysische-geestelijke, hoewel de verbinding hier niet voortkomt vanuit de tastbare realiteit, maar juist vanuit de spirituele werkelijkheid. God de Vader zendt vanuit de hemel een lichtstraal richting de aarde die Jan van Beieren raakt, waardoor zij, niet in materiële, maar wel in spirituele zin, met elkaar in verbinding staan.

Een andere manier waarop in vijftiende-eeuwse schilderkunst intimiteit wordt gesuggereerd tussen de geportretteerde en heilige figuur, is door de toegewijde opdrachtgever als actieve deelnemer van de heilige gebeurtenis af te beelden. De kunstenaar kiest er dan bijvoorbeeld voor

---

<sup>243</sup> Desneux 1958, p. 15. In onderzoek naar de ondertekening van dit schilderij door middel van infrarood- en röntgenfotografie wordt duidelijk dat de irissen zich oorspronkelijk meer centraal in het oog op hetzelfde horizontale vlak bevonden. Van Eyck heeft ze later meer naar rechts verplaatst.

<sup>244</sup> Zie bijvoorbeeld de opdrachtgevers in Rogier van der Weydens *Kruisiging* (Wenen) en zijn *Columbatriptiek*. Zie ook Jan van Eyck's *De Maagd van kanselier Rolin* (1435). Toch wijst Falque ook op het feit dat op veel vroeg-Nederlandse schilderijen geen sprake is van een disconnected gaze en de schenker of opdrachtgever wel degelijk naar de religieuze scène kijkt (of naar de grond, de beschouwer of een boek). Van de 513 werken die zij heeft onderzocht, kijken er 281 gelovigen duidelijk in de richting van het tafereel, tegenover 257 die de ruimte in kijken. Daarnaast zijn er dertig afgebeelde personen die in meditatiehouding naar de grond kijken, negentien die de toeschouwer aankijken en tien die een boek lezen. Bovendien, hoe moeten we de werken beschouwen waarin de opdrachtgever niet alleen visueel, maar ook fysiek contact heeft met de heilige figuren. Dit is bijvoorbeeld het geval bij *Maria met Kind, Maria Magdalena en een vrouwelijke donor* van de Meester van Sint-Goedele. Hierbij kijken de jonge vrouw en het kind elkaar aan en houden ze dezelfde gebedskralen vast. De mentale beeldtheorie die Harbison introduceerde in de jaren '80 van de vorige eeuw, is dus maar gedeeltelijk geldig (zie Falque 2019, p. 17-18).

<sup>245</sup> Falque 2019, p. 56-57.

<sup>246</sup> Kramer 2011, p. 138-140. Het gebedssnoer is niet langer uitsluitend onderdeel van de wereld van de opdrachtgever, als tastbaar hulpmiddel bij haar gebeden, maar is tevens onderdeel geworden van de metafysische wereld van Jezus en daarmee van de goddelijke werkelijkheid.

om geen gebruik te maken van een ‘disconnected gaze’, maar de opdrachtgever juist actief te laten kijken naar de religieuze scène. Soms wordt er door de hoofdpersoon zelfs teruggekeken naar de opdrachtgever, zoals het geval is in het vijftiende-eeuwse schilderij uit het atelier van Cornelis Engebrechtsz, *De bespotting van Christus met een biddende non* uit (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten). De geportretteerde non kijkt aandachtig naar Christus, die op een rots zit en op zijn beurt terug staart naar haar gevouwen handen, waardoor er een tastbare band tussen beiden wordt gecreëerd.<sup>247</sup> Ook kan de opdrachtgever vergezeld worden door zijn of haar patroonheilige die als tussenpersoon opteert in de interactie tussen de geportretteerde en de heilige figuur of religieuze scène. Een dergelijke bemiddeling is bijvoorbeeld te zien in *Pietà* afkomstig uit het atelier van Rogier van der Weyden (ca. 1465, Londen, National Gallery). Links van Maria, die haar Zoon in haar armen houdt, knielt een biddende man met achter hem zijn patroonheilige Hiëronymus. De aanrakingen van de kardinaal zet een fysieke contactketen in gang die Christus en de biddende man met elkaar verbindt: Hiëronymus’ linkerhand streelt het hoofd van Christus, terwijl zijn rechterhand de rechterarm van zijn beschermeling aanraakt.<sup>248</sup> Deze schilderijen, die een intiem en persoonlijk contact tonen tussen de heilige figuren en de geportretteerde, duiden op de mentale betrokkenheid van de opdrachtgever bij de scène afgebeeld op het schilderij. Door de verbondenheid met de heilige figuren of religieuze tafereel wordt het sterke verlangen uitgedrukt om het heilige “aan te raken” en de vereniging met God te ervaren.<sup>249</sup>

Hoewel in de miniatuur *De vorst in gebed* Jan van Beieren en God binnen dezelfde voorstelling zijn weergegeven, lijkt er weinig sprake te zijn van een intieme of persoonlijke relatie tussen beiden. Toch zijn ze, zoals eerder genoemd, verbonden door de lichtstraal die God vanuit de hemel naar de aarde zendt en lijkt het alsof God en de graaf oogcontact maken. Daarentegen is de scheidslijn tussen de aardse en hemelse werkelijkheid niet, zoals in veel van de hierboven besproken vijftiende-eeuwse werken, vaag of ambigue, maar juist concreet en expliciet door het gebruik van het traditionele picturale motief van de gloriool. Het is direct duidelijk dat de devote Jan van Beieren, die als enige van alle figuren omhoog kijkt, met zijn geestesoog een visioen van God ervaart. Het staat in contrast met het zintuigelijke zien van de omstanders die naar elkaar en naar de vorst kijken met hun lichamelijke ogen. Dit contrast wordt benadrukt door het strandgezicht met de zee en kustlijn (de

<sup>247</sup> Falque 2019, p. 64-65 (fig. 28).

<sup>248</sup> Falque 2019, p. 62-64, 254 (fig. 95). Een ander sprekend voorbeeld van een schilderij waarbij sprake is van een nog meer directe fysieke ‘contactketen’, bemiddeld door de patroonheilige, is *Maria met Kind met de heilige Anna en een priester met zijn patroonheilige* van de Meester van Alkmaar (ca. 1490-1510, Engeland, privécollectie). De keten begint met de hand van de patroonheilige die de priester voorstelt aan Maria en haar moeder. De priester houdt de handen van Maria vast terwijl het Kind op haar schoot naar zijn grootmoeder buigt. De heilige Anna pakt op haar beurt de rechterhand van het kind vast. Het fysieke contact tussen deze figuren wordt versterkt door de blikken van Maria en haar moeder die beiden naar de priester kijken, zie Falque 2019, p. 68-69 (fig. 31).

<sup>249</sup> Falque 2019, p. 70.

aardse werkelijkheid) op 'extreem' realistische wijze af te beelden, zoals Hugo van der Velden aantoonde, in vergelijking met de imaginaire en tevens conventionele wijze waarop de onzichtbare hemelse werkelijkheid is voorgesteld.<sup>250</sup> De vraag waarom Jan van Eyck heeft gekozen voor een traditionele en enigszins ouderwetse godsverschijning staat centraal in het volgende hoofdstuk. Het vermoeden is dat hij zijn vernieuwde voorstelling heeft willen verankeren met een reeds bekend en vertrouwd motief.

---

<sup>250</sup> Van der Velden 2012 (nog niet verschenen), geciteerd in Van Egmond 2020, p. 121.

## Anchoring Innovation: de traditie als fundering voor vernieuwing

Bij de bestudering van *De vorst in gebed* rijst de vraag waarom Jan van Eyck heeft gekozen voor het weergeven van een traditioneel godsvisioen binnen een voorstelling die op zeer revolutionair realistische wijze is geschilderd. Het antwoord ligt in de veronderstelling dat hij een vertrouwde voorstelling heeft willen creëren voor Jan van Beieren door een motief over te nemen van een paneeltje dat reeds sinds de late veertiende eeuw in het bezit was van deze graaf van Holland, Zeeland en Henegouwen en zijn familie. Maar waarom was het van belang om een deels herkenbare voorstelling te vervaardigen voor de opdrachtgever?

Van Eyck was één van de laatmiddeleeuwse kunstenaars van de Lage Landen die vernieuwing in verschillende aspecten binnen de schilderkunst teweegbracht, waaronder in de naturalistische en gedetailleerde manier van schilderen, in de toepassing van olieverftechnieken en in het weergeven van licht en reflecties.<sup>251</sup> In kunsthistorische literatuur wordt over Van Eyck gesproken als een kunstenaar die zijn tijdgenoten ver vooruit was en velen na hem achter hem liet. Hij bereikte een nooit eerder gezien niveau van natuurimitatie in de schilderkunst door de nauwkeurige observatie van hoe het licht op specifieke manieren wordt gereflecteerd of geabsorbeerd en door precies te schilderen wat hij waarnam.<sup>252</sup> Van Eycks absolute beheersing van de olieverftechniek en de talloze variaties van materialen en texturen die hij met deze verf wist voor te stellen met zeer subtiele kleur- en lichtgradaties waren belangrijke kenmerken van zijn meesterschap.<sup>253</sup> De revolutie die hij bewerkstelligde met zijn innovatieve manier van schilderen moet spectaculair zijn geweest voor de contemporaine beschouwer, maar het detailrealisme dat illusionistische effecten teweegbracht zal in eerste instantie ook als vreemd en onwennig zijn ervaren.

Daarnaast vereist de beschouwing van een Eyckiaans werk een andere manier van kijken. Zeker een landschapsvoorstelling zoals *De vorst in gebed* kan niet in één oogopslag worden begrepen. Vanwege de detaillistische vormtaal dient de beschouwer een visueel parcours af te leggen langs een veelheid van losstaande vormen, waarbij hij telkens opnieuw 'in' en 'uit' zoomt.<sup>254</sup> Dit is een dynamisch proces dat de beschouwer zelf dient te verrichten. Hij wordt, zoals wel in vroegere paneel- of miniatuurschilderkunst het geval is, in mindere mate gestuurd door rationele, structurerende principes in het werk zelf, maar door het detailrealisme moeten de ogen van de

---

<sup>251</sup> Koldewey, Hermesdorf en Huvenne 2006, p. 55, 66-67.

<sup>252</sup> Martens 2020, p. 171; Depoorter 2020, p. 205-231.

<sup>253</sup> Zie Currie, Fransen en Henderiks et al. (2017) en Stroo en Fransen (2020) voor recente studies over de innovatieve schildertechniek van Van Eyck.

<sup>254</sup> Van Leeuwen 2007, p. 24, 26.

beschouwer een weg afleggen van detail naar detail om alles goed in zich op te kunnen nemen.<sup>255</sup> Het totaalbeeld van het Eyckiaanse voorstelling is daardoor moeilijk te vangen in één visueel concept.<sup>256</sup> Ook Van Eyck moet zich – als een zelfbewust kunstenaar – hebben gerealiseerd dat zijn ‘nieuwe’ naturalistische en gedetailleerde manier van schilderen om een andere zienswijze vraagt.<sup>257</sup> Bovendien werden in de vroege vijftiende eeuw deze stilistische vernieuwingen een stuk minder toegepast in boekverluchtingen in vergelijking met de paneelschilderkunst op dat moment. De miniaturisten, waarvan er tussen 1400 en 1440 weinig bij naam bekend zijn, bleven gebruik maken van decoratieve achtergronden en schilderden nog geen naturalistische ruimte- of dieptewerking in hun miniaturen.<sup>258</sup> De grootte van menselijke figuren werd meestal niet in verhouding afgebeeld ten opzichte van hun (minder belangrijke) omgeving. Ook werden de gezichten en gelaatsuitdrukkingen nog steeds op stereotype wijze afgebeeld en was van individualiseren zelden sprake.<sup>259</sup> Dit benadrukt nogmaals de uitzonderlijkheid en de innovatieve kracht van de miniaturen van de hand van Van Eyck in het *Turijns-Milanees Getijdenboek*. Om de innovaties op “acceptabele” wijze te kunnen implementeren heeft hij onontkoombaar gebruik moeten maken van oude en vertrouwde motieven.

Het verankeren van nieuwigheden door gebruik te maken van een vertrouwd element, sluit aan bij het sociaalpsychologische denkkader dat *Anchoring Innovation* wordt genoemd. Dit concept is ontstaan binnen de Oudheidwetenschappen en wordt sinds 2017 door het Onderzoeksinstituut Klassieke Oudheidstudies (OIKOS) gebruikt als instrument voor onderzoek naar de implementatie van nieuwe technologieën, nieuwe genres in de literatuur, nieuwe stromingen in de kunst, politieke omwentelingen en andere grote veranderingen in de oudheid. *Anchoring Innovation* wordt door de onderzoekers als metafoor en heuristisch hulpmiddel ingezet om de inbedding van dergelijke veranderingen te bestuderen volgens het proces van verankeren.<sup>260</sup> Ze onderzoeken welke ankers en processen ten grondslag liggen aan het integreren van de innovatie in hetgeen wat als ‘oud’ en ‘bekend’ wordt beschouwd.<sup>261</sup> De achterliggende gedachte is dat succesvolle innovatie - zowel de

---

<sup>255</sup> Sellink 2002, p. 213-214.

<sup>256</sup> Van Leeuwen 2007, p. 24.

<sup>257</sup> In zijn artikel over Van Eyck's zelfrepresentatie in *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* ([Afbeelding](#)), betoogt Brine aan de hand van verschillende andere voorbeelden dat Van Eyck zichzelf op een zeer zelfbewuste wijze afbeeldt, op een manier die nauw verbonden is met zijn identiteit als schilder, zie Brine 2018.

<sup>258</sup> Uiteraard zijn er uitzonderingen van schilders te noemen die wel al een compositie in een fraai kloppend landschap wisten te plaatsen, zoals de Melchior Broederlam en de Meester van Flémalle, zie Sellink 2002, p. 213.

<sup>259</sup> Koldewey, Hermesdorf en Huvenne 2006, p. 57-58.

<sup>260</sup> Klooster en Kuin 2017, p. 31-32.

<sup>261</sup> Sluiter 2018, p. 292-293. Er worden door de onderzoeksgroep *Anchoring Innovation* vijf preliminaire noties aangedragen die van belang zijn om in acht te nemen bij het gebruik van dit heuristische hulpmiddel. In de eerste plaats is van belang om te beseffen dat wat als ‘nieuw’ of ‘oud’ wordt gepresenteerd, niet altijd echt nieuw of oud is. Het gaat erom of bepaalde groepen het fenomeen als vertrouwd of nieuw ervaren of construeren. In de tweede plaats zijn ‘oud’ en ‘nieuw’ geen neutrale termen, maar dragen zij geregeld een bepaald waardeoordeel in zich dat kan verschillen tussen individuen in een samenleving. Daarnaast betekent

wijze waarop het wordt gepresenteerd en waargenomen, als inhoudelijk - altijd op een manier verband houdt met wat mensen al weten, geloven, verlangen, waarderen en kunnen begrijpen.<sup>262</sup>

*Anchoring* werd als analytische term voor het eerst gebruikt door sociaalpsycholoog Serge Moscovici in zijn onderzoek naar de manier waarop de Franse samenleving reageerde op psychoanalytische ideeën. Hij beschreef daarbij twee processen waarmee het onbekende vertrouwd wordt gemaakt: objectivering en verankering. Met objectivering doelde Moscovici op het concreet maken van een abstract concept. Verankering beschreef hij als het toekennen van betekenis aan nieuwe verschijnselen – objecten, relaties, ervaring, enz. – door deze te integreren in bestaande wereldbeelden, zodat ze kunnen worden geïnterpreteerd vanuit het ‘reeds bekende’.<sup>263</sup> De onderzoekers van de landelijke onderzoeksgroep *Anchoring Innovation* wijzen erop dat zij dit mechanisme keer op keer terugzien in hun studies naar innovatie in de Oudheid. Oude tradities worden als bekende elementen gebruikt om verandering te verankeren. Zo voegden architecten archaïsche elementen toe in nieuwe bouwstijlen en gebruikten nieuwe keizers oude systemen en organisatievormen om hun machtspositie te versterken.<sup>264</sup>

De metaforische ‘ankers’ zijn de concrete verschijnselen of concepten die worden beschouwd of ervaren als de stabiele basis voor innovatie.<sup>265</sup> Het gaat hier dus om de menselijke factor die bij het implementeren van veranderingen een grote rol speelt. Een innovatie zal niet beklijven als de sociale groepen voor wie de vernieuwing is bedoeld niet begrijpen waarmee ze worden geconfronteerd, of niet in staat zijn de vernieuwing te rijmen met datgene wat ze belangrijk of moreel juist vinden, met hun levensovertuiging of met hun verlangens.<sup>266</sup> Om een vernieuwing ten uitvoer te kunnen brengen, is er daarom verankering nodig: het ‘nieuwe’ moet zich op een zinnige en acceptabele manier verbinden met wat al bekend of vertrouwd is. Dat kan een concreet persoon of feitelijke gebeurtenis uit het verleden zijn of er kan gebruikt worden gemaakt van een ander reeds

---

verankering niet per definitie dat innovatie wordt afgeremd, maar kan het ook juist een stabiele en geleidelijke ontwikkeling van een vernieuwing waarborgen. Ook moet in acht worden genomen dat innovatie niet altijd morele vooruitgang betekent (dictators zijn bijvoorbeeld vaak effectieve en succesvolle ‘ankeraars’). Tot slot dient verankering te worden geïnterpreteerd als een dynamisch proces en niet als een statisch of eenduidig begrip. Ankers worden geconstrueerd en aangepast en hun betekenis en belang kan ter discussie worden gesteld. Het dynamische proces van verankering houdt tevens in dat er meerdere ankers gebruikt worden om hetzelfde fenomeen begrijpelijk te maken, maar er kan ook slechts één anker gebruikt worden voor de verankering van veel verschillende zaken.

<sup>262</sup> Sluiter en Lardinois 2021, p. 9.

<sup>263</sup> Moscovici 1984, p. 10, 24.

<sup>264</sup> Klooster en Kuin 2017, p. 31-32; Sluiter 2017, p. 21-24.

<sup>265</sup> Sluiter 2017, p. 32.

<sup>266</sup> Sluiter en Lardinois 2021, p. 9.

bekend fenomeen of concept. De onderliggende structuur van verankeringsprocessen wordt daarmee gevormd door het analoog denken: 'dit nieuwe is in feite net zoiets als x'.<sup>267</sup>

Wanneer het gaat om verankering van een innovatie in het verleden, beschrijven Jacqueline Klooster en Inger Kuin nog een andere menselijke factor die een mogelijke verklaring geeft voor het belang hiervan, namelijk de nostalgische component.<sup>268</sup> Over het algemeen kent nostalgie een positieve connotatie (vertrouwdheid, stabiliteit en soms ook legitimiteit), waardoor het maken van een verbinding tussen het heden en verleden een effectief middel is om mensen te helpen het veranderde heden te accepteren. De kracht van de emotie nostalgie hangt samen met het feit dat écht terugkeren naar het verleden niet kan: er bestaat een verlangen naar vroeger in de volledige wetenschap dat het verleden niet meer terug zal keren. Verankering van innovatie poogt, juist omdat we niet werkelijk kunnen terugkeren naar het verleden, de kloof tussen heden en verleden te overbruggen of te verkleinen. Met name in onzekere tijden waarin veranderingen elkaar snel opvolgen, is het leggen van een link met het verleden en met traditie van groot belang.<sup>269</sup>

Ook Jan van Eyck leefde in een onzekere tijd met religieuze controverse en politieke verdeeldheid. Hij werd geconfronteerd met zeer geladen spanningen – tussen Oost en West, tussen de paus en het Concilie en tussen verschillende rivaliserende edellieden.<sup>270</sup> Bovendien bevond Van Eyck zich tijdens zijn periode als hofkunstenaar in Den Haag te midden van een ingewikkeld politiek strijdtoneel. Al een aantal decennia woedde er strijd om de macht tussen de verschillende facties binnen de elite van het graafschap Holland en Zeeland, een conflict dat bekend staat als de Hoekse en de Kabeljauwse twisten. Van Eyck's opdrachtgever Jan van Beieren raakte tijdens zijn regeerperiode verstrengeld in deze ingewikkelde en langdurige strijd. Toen zijn broer Willem VI, graaf van Holland, Zeeland en Henegouwen, in 1417 overleed, barstte het gevecht tussen de Hoeken en Kabeljauwen opnieuw hevig los vanwege discussie over zijn opvolging.<sup>271</sup> Volgens de Kabeljauwen was Jan van Beieren zijn rechtmatige opvolger, maar de Hoeken zagen liever dat de dochter van Willem VI, Jacoba van Beieren, zijn positie overnam. Onder meer door steun van machtige Kabeljauwse edellieden, Filips de Goede en de Duits-Roomse keizer Sigismund kreeg Jan van Beieren vanaf 1420 de feitelijke macht in handen en zetelde hij aan het Haagse Binnenhof.<sup>272</sup> Toch hadden

---

<sup>267</sup> Sluiter 2018, p. 290-291.

<sup>268</sup> Het woord nostalgie is afgeleid van de twee Griekse woorden nostos, dat 'thuisreis, terugkeer' betekent, en algos, dat vertaald kan worden als 'droefheid', 'pijn' of 'lijden'. Nostalgie is in de kern dus ontstaan uit de pijn van het gemis om thuis te zijn of het gemis van het verleden. Nostalgie kan worden geassocieerd met gevoelens van heimwee en melancholie en refereert aan herinneringen uit de vervlogen tijd, de 'goede oude tijd', zie o.a. Klooster en Kuin 2017, p. 33-34.

<sup>269</sup> Klooster en Kuin 2017, p. 32-33.

<sup>270</sup> Harbison 1991, p. 167.

<sup>271</sup> Van Egmond 2012, p. 29.

<sup>272</sup> Smit 1991, p. 101. Smit heeft onderzoek gedaan naar het itinerarium van de graven van Holland en Zeeland van het begin van de veertiende eeuw tot aan 1425 (zie tabel 4: *Verdeling van de verblijfstijd van Jan van*

Jacoba en de Hoeken de strijd nog lang niet opgegeven. Jan van Beieren kreeg daardoor tijdens zijn regeerperiode te maken met veel vijandigheid, opstanden en onrust.<sup>273</sup> Deze woelige en roerige toestanden kunnen Jan van Eyck, die zich ook aan het Haagse begaf, moeilijk zijn ontgaan. Wellicht is dat één van de redenen waarom hij in zijn werk voor de graaf een bepaalde vertrouwdeheid en stabiliteit heeft willen creëren door traditionele motieven op te nemen, om de nostalgische gevoelens naar een zogenaamd meer rustig verleden op te roepen. Dat zou het geval kunnen zijn bij de godsvisioen in de miniatuur van *De vorst in gebed*. Hier lijkt Van Eyck letterlijk terug te grijpen op het verleden door een godsverschijning die vijf decennia eerder is vervaardigd op het Cleveland Annunciatiepaneel over te nemen.<sup>274</sup>

Ook het motief zelf, de godsverschijning, in de miniatuur *De vorst in gebed*, kan voor Van Eyck aanleiding zijn geweest om God in een gloriool op traditionele wijze weer te geven. Krüger betoogt dat de visionaire verschijning op een afbeelding geloofwaardiger en authentieker overkomt, als hij lijkt op een 'ware' cultusafbeelding. Als voorbeeld geeft hij een zestiende-eeuwse voorstelling van een Mariavisioen vervaardigd door Michele Tosini (Afbeelding 39). Op de voorgrond van het schilderij staan zes heiligen die een visioen ervaren van de Maagd die in de verte is afgebeeld in een geschilderde omlijsting. De staande Maria is precies in de houding afgebeeld die overeenkomt met een gevierd cultusbeeld, de namelijk in heel Italië vereerde *Madonna di Loreto*. Het oude oorspronkelijke cultusbeeld uit het begin van de veertiende eeuw, dat helaas in 1921 is verbrand, heeft veel replica's voortgebracht. De cultusafbeelding was daardoor zo populair en bekend, dat een imitatie van deze afbeelding in een visionair weergegeven Madonna het visioen als het ware oprechter en authentieker maakte.<sup>275</sup> Hoewel dit schilderij anderhalve eeuw later vervaardigd is dan

---

*Beieren over Holland, Zeeland en andere gebieden*). Hieruit blijkt dat Jan van Beieren in vergelijking met de andere graven uit deze periode zich het minst heeft verplaatst en bijna zijn hele regeerperiode aan het Hollandse hof heeft doorgebracht.

<sup>273</sup> Jansen 1966, p. 58-68. Jan van Beieren werd geconfronteerd met de Hoeks-gezinde Lichtenbergers in Utrecht, met aanvallen van de Brabanders onder leiding van Jacoba zelf en met zwervende bendes Hoekse edelen overall in zijn graafschap. Daarnaast moest Jan van Beieren hard optreden bij opstanden en oproer van de Hoeken in de grote steden, zoals in 1422 in Haarlem en in 1423 in Zierikzee. Bovendien werden de grenzen van zijn land bedreigd door Hoekse verzetsstrijders die plunderden en roofden en daarmee de handel veel schade toebrechten. Vanaf 1422 moest hij rekening houden met een invasie uit Engeland, waartoe Jacoba samen met haar tweede echtgenoot Humphrey van Gloucester voorbereidingen trof.

<sup>274</sup> Een ander voorbeeld van een Eyckiaans werk waarbij sprake lijkt te zijn van Anchoring Innovation, betreft *Maria met kind in een kerk* (1440, Berlijn, Gemäldegalerie). Met de verfijnde geschilderde en gestileerde Madonnafiguur sluit Van Eyck aan bij de Frans-Vlaamse hofkunst rond 1400, maar tegelijkertijd plaatst hij haar in een ingewikkeld ruimtelijk bouwwerk van een met licht gevulde kathedraal. In dit werk stelt hij zowel het traditionele theologische concept van de Maria als Ecclesia centraal, maar creëert hij ook een van de meest vernieuwende interieurvoorstellingen van de hele vroeg-Nederlandse schilderkunst (zie Borchert 2002, p. 18).

<sup>275</sup> Krüger 2007, p. 45-47. Ook in andere kunstwerken die Krüger bespreekt, zoals in het altaarstuk met een aantal heiligen bij Madonna van Mantellini van Francesco Vanni (1595 en ca. 1270, Siena, Santa Maria del Carmine) en het schilderij met de Kruisiging en heiligen van Giovanni di Pietro (1480 en vroege zestiende eeuw, Terni, Pinacoteca Comunale), ziet hij dat visionaire ervaringen zijn ingericht rondom oude en vereerde cultusbeelden (zie Krüger, p. 62-64).

de miniatuur van Jan van Beieren, is het goed mogelijk dat Van Eyck een soortgelijke gedachtegang heeft gehad als Tosini. Door de godsverschijning op een vertrouwde wijze af te beelden, komt het visioen waarachtiger en authentieker over op de beschouwer.

In de volgende paragrafen worden een aantal ‘ankers’ uit het verleden besproken waarop Jan van Eyck, naast de *Cleveland Annunciatie*, mogelijk teruggreep bij de vervaardiging van de innovatieve miniatuur van Jan van Beieren. Zo toont de voorstelling overeenkomsten met veelvoorkomende afbeeldingen waarop de oudtestamentische koning David in gebed is voorgesteld. Daarnaast lijkt de conventionele gloriool waarin God is afgebeeld op Byzantijnse voorstellingen van stralenkransen die uit meerdere ringen bestaan.

## Koning David als Oudtestamentisch model voor graven, hertogen en koningen

Koning David, zowel een wereldlijke als religieuze figuur, kon voor vorstelijke boekbezitters als ideaal voorbeeld dienen. Zijn aanwezigheid in devotieteksten en -afbeeldingen bood een kader voor boekgebruikers waarin zij hun eigen gebedservaringen konden situeren.<sup>276</sup> Er zijn talloze voorbeelden te vinden van voorstellingen in gebedenboeken van David waar hij knielend is afgebeeld kijkend richting de godsverschijning die zich in één van de bovenhoeken bevindt. Jan van Beieren is op vergelijkbare wijze – tevens in een biddende houding, omhoogkijkend richting God in de hemel – afgebeeld in de miniatuur van *De vorst in gebed*.

Al in de Merovingische periode werden Bijbelse voorbeelden gebruikt om koningen en bisschoppen te typeren als koningen en profeten uit het Oude Testament.<sup>277</sup> Zo werd Karel de Grote (747-748) gepresenteerd als de Nieuwe David om duidelijk te maken dat hij gezien kon worden als de gezalfde priester-koning, de ‘rex et sacerdos’. Er werd zelfs al tijdens zijn koningschap naar hem verwezen met de veelzeggende bijnaam ‘David’. Ook vóór Karel de Grote werden Merovingische heersers door de pausen ‘David’ genoemd.<sup>278</sup> De vergelijking van de Christelijke vorst met David als Oudtestamentisch voorbeeld kent dus een lange traditie. Vanaf de late middeleeuwen werden miniaturen met de voorstelling van Koning David in Gebed een vast onderdeel van verluchte Bijbels, als in psalters, brevieren en getijden- en gebedenboeken in het bezit van aristocraten.<sup>279</sup> Hij wordt zowel biddend in de wildernis afgebeeld (Afbeelding 40), als binnen een architectonische omgeving, knielend voor een altaar op een bidstoel (Afbeelding 41). De grote hoeveelheid aan afbeeldingen van

---

<sup>276</sup> Sand 2014, p. 133-134.

<sup>277</sup> Hen 1998, p. 277-290.

<sup>278</sup> Koldewij 1985, p. 88. De titel van ‘David’ was in het bijzonder toepasselijk op Karel, omdat zijn hof in Aken was gevestigd: een stad die naast het ‘nieuwe Rome’ ook werd gezien als het ‘Jeruzalem’ van het Karolingische rijk.

<sup>279</sup> Zie voor een overzicht van miniaturen met voorstellingen van David in contact met God, Hourihane 2002, p. 108-116 (“Communicating with God”), p. 172-182 (“In Prayer”); Owens 1989, p. 23-28.

de biddende David hangt samen met zijn status als één van de belangrijkste heersers die hebben geleefd. Hij wordt gezien als de koning die de eenwording van wereldlijk en goddelijk gezag heeft bewerkstelligd, terwijl tegelijkertijd in zijn verhalen telkens het belang van koninklijke vroomheid en nederigheid wordt benadrukt. Zowel in middeleeuwse Latijnse literatuur als in volkstalige bronnen voor een hoofs publiek werd koning David daarom voorgesteld als het toonbeeld van het ideale leiderschap.<sup>280</sup> De twaalfde-eeuwse schrijver John of Salisbury noemt David in zijn beroemde *Policraticus*, een vorstenspiegel, bijvoorbeeld de beste koning waarover hij heeft gelezen<sup>281</sup> en in *Van neghen den Besten* van Jacob van Maerlant (1291) wordt koning David als een van de negen helden (drie helden uit de Oudheid, drie uit de Joodse geschiedenis en drie uit het Christendom) genoemd. Omdat koning David werd beschouwd als de auteur van het Boek der Psalmen, werden psalmen over leiderschap en rechtvaardigheid in commentaren vaak gepresenteerd als Davids instructies aan zijn opvolgers over goed koningschap. Zo opent het Franse veertiende-eeuwse traktaat *L'avis aus roys*, dat zich tegenwoordig in de Pierpont Morgan Library in New York bevindt, met een citaat uit Psalm 2:10 gevolgd door een interpretatie: "Koningen, wees verstandig en geleerd, jullie die over de aarde heersen. Dit is een boodschap van David, die koning en profeet was, die zich richt tot koningen en tot prinses die over de wereld regeren en leiden."<sup>282</sup> De bijgaande miniatuur toont koning David die twee andere koningen instrueert (Afbeelding 42).<sup>283</sup> Een veel vroeger voorbeeld van een handschrift dat David voorstelt als het ideale model voor koningen en tevens de rol van de koning als handhaver van de wet benadrukt, is de Latijnse Bijbel die de Karolingische koning Karel de Kale kreeg van de Benedictijner abdij van St. Martin in Tours in 845 (Parijs, Bibliothèque nationale, MS lat. 1). De verluchtingen in dit manuscript en de aan Karel de Kale opgedragen gedichten moedigen de jonge koning aan David als zijn model te beschouwen en de Bijbel te lezen als een handleiding van de goddelijk wet waarmee hij binnen zijn eigen rijk het recht dient te handhaven.<sup>284</sup>

Net als in literaire bronnen, suggereren ook afbeeldingen van Koning David in Gebed in privédevotieboeken een streven om de aristocratische boekbezitter te associëren met deze grote Bijbelse koning. Kathleen Scott betoogt in haar artikel over de invloed van opdrachtgevers op vijftiende-eeuwse manuscriptverluchting dat er overtuigende overeenkomsten bestaan tussen de voorstellingen van de biddende David en de afbeeldingen van biddende figuren (portretten van opdrachtgevers of algemene personificaties van contemporaine vroomheid) in manuscripten.<sup>285</sup> Zo

<sup>280</sup> Steger 1961, p. 125-132; McGerr 2011, p. 55-56.

<sup>281</sup> Nederman 1990, p. 209.

<sup>282</sup> "Reges intelligite erudimini qui iudicatis terram. Cest une parole que dit David qui fu Roy et prophete, laquele parole sadresce aus Roys et aus princes qui ont le monde a gourerner et iuger."

<sup>283</sup> McGerr 2011, p. 57.

<sup>284</sup> Dutton en Kessler 1997, p. 23, 30, 42-44, 63, 81, 94.

<sup>285</sup> Scott 1989, p. 42-46.

lijkt de voorstelling van koning David in psalters en getijdenboeken de inspiratie te zijn geweest voor veel van de afbeeldingen van Jean de Berry in zijn eigen devotieboeken. Hij wordt, net als David, vaak geknield afgebeeld op een bidstoel met een godsverschijning die boven in de wolken verschijnt. Zo komt deze voorstelling maar liefst vijf keer voor in *Les Petites heures du duc de Berry* (zie bijvoorbeeld Afbeelding 43).<sup>286</sup> De frequentie waarmee deze voorstellingen van de hertog voorkomen, wijst op een sterke behoefte om de hertog af te beelden naar het devotionele model van koning David. Er lijkt daarmee te worden gesuggereerd dat de hertog een geschikte kandidaat is om Davids koninklijke functie over te nemen. Deze veronderstelling wordt onderstreept door de manier waarop deze illustraties in combinatie met lezingen uit het Psalmenboek (geschreven door David) zijn weergegeven. McGerr stelt dat de gebedsportretten van de hertog van Berry in de devotiehandschriften van Jean de Berry, die in zijn eigen tijd al erg befaamd waren en kunstenaars en rijke opdrachtgevers aan het begin van de vijftiende eeuw hebben beïnvloed, als voorbeeld kunnen hebben gediend voor voorstellingen in gebeden- en getijdenboeken van andere hooggeplaatste adel.<sup>287</sup> Zo heeft bijvoorbeeld Pierre Salmon in de tweede versie van zijn vorstenspiegel *Dialogues* voor Karel VI parallelle afbeeldingen laten opnemen van Koning David in Gebed en de Franse koning in gebed. In beide voorstellingen zijn de figuren knielend, omhoogkijkend en met de handen gevouwen afgebeeld (Afbeelding 44 en Afbeelding 45). In de hemel bevindt zich in een blauw cirkelvormige figuur God de Vader omgeven door engelen. Het is goed mogelijk dat Salmon, die Jean de Berry hielp bij het verzamelen van boeken en secretaris was van Karel VI, de rijkelijk versierde gebedenboeken van de hertog heeft gezien en de iconografie van de hertog in gebed heeft opgemerkt en heeft gebruikt in zijn eigen werk.<sup>288</sup>

Het lijkt waarschijnlijk dat ook Jan van Eyck zich door dergelijke voorstellingen van Koning David in Gebed en overeenkomstige afbeeldingen van biddende edellieden in devotiehandschriften heeft laten inspireren bij de vervaardiging van de miniatuur van Jan van Beieren. Een belangrijk kenmerk dat deze voorstelling, naast de vrome houding van de graaf, verbindt met de iconografie David in Gebed, is de vergelijkbare visionaire voorstelling van God in de hemel die zijn gezicht openbaart terwijl gouden stralen op de koning neerdalen. Dit motief van de godsverschijning waarbij God zijn licht laat schijnen is bijna altijd een vast onderdeel in afbeeldingen van de biddende David in middeleeuwse Bijbels, getijdenboeken en psalters (zie bijvoorbeeld Afbeelding 46).<sup>289</sup> Door Jan van

---

<sup>286</sup> Andere voorstellingen van de biddende Jean de Berry in *Les Petites heures du duc de Berry* (Parijs, Bibliothèque nationale, MS lat. 18014) zijn te vinden op fol. 106v, 117v, 119r en 145v.

<sup>287</sup> McGerr 2011, p. 59.

<sup>288</sup> Hedeman 2001, p. 3-5, 70. In haar artikel over de verluchting van de eerste versie van Salmons *Dialogues* voor Karel VI bespreekt Hedeman de manier waarop Karel tussen David en Salomo in een plechtstatige genealogie van koningen wordt geplaatst waarmee hij tegelijkertijd wordt aangemoedigd om zich aan deze oudtestamentische modellen te spiegelen (zie Hedeman 2009, p. 174-175).

<sup>289</sup> McGerr 2011, p. 58.

Beieren af te beelden in de traditie van de iconografie van koning David in Gebed, associeert Van Eyck hem met een van de belangrijke middeleeuwse mentaliteiten over koningschap: menselijke wetten en heersers zijn ondergeschikt aan de goddelijke wet van de hemelse koning. Hoewel de menselijke heerser Jan van Beieren fysiek centraal staat in de miniatuur *De vorst in gebed*, wordt hij in een smeekbede aan een hogere macht getoond waardoor hij op paradoxale wijze als zowel aardse heerser als geestelijke dienaar van God wordt geportretteerd. Doordat Jan van Beieren niet is afgebeeld in overleg met zijn raadgevers, maar net als David ‘in overleg met’ en in gebed tot God is weergegeven, wordt zijn goede relatie met de goddelijke macht bevestigd en daarmee zijn heerschappij als het ware gerechtvaardigd. Het lijkt dus aannemelijk dat Van Eyck het oudtestamentische model van Koning David in Gebed als “anker” heeft gebruikt – om in termen van *Anchoring Innovation* te spreken – in zijn bijzonder innovatieve miniatuur van *De vorst in gebed*. Hiermee plaatst hij de miniatuur binnen een eeuwenoude traditie waarin keizers, koningen, hertogen en andere heersers op eenzelfde manier worden afgebeeld als de grote Bijbelse koning.

## De integratie van het Byzantijnse icoon in vijftiende-eeuwse voorstellingen

Het godsvisioen uit de miniatuur *De vorst in gebed* zou voor wat betreft zijn traditionele weergave overgenomen kunnen zijn van een Byzantijns of Oosters icoon. Met name de manier waarop God geplaatst is in een gloriool, doet denken aan de eerder besproken voorbeelden van stralenkransen in (Italiaans-)byzantijnse werken (Afbeelding 17, 18, 19).<sup>290</sup> Hoewel het nog niet uitgebreid is onderzocht, blijkt uit steeds meer studies hoe kunstenaars in de Lage Landen in de vijftiende en vroege zestiende eeuw met regelmaat Byzantijnse iconen citeerden in een Vlaamse stijl waarbij religieuze afbeeldingen werden getransformeerd in een nieuwe en meer moderne context waarbij het lijkt alsof de heilige figuren aanwezig waren in de eigen contemporaine tijd en plaats van de toeschouwer.<sup>291</sup> De aanzienlijke invloed van de “oude stijl” van Byzantijnse voorstellingen op de noordelijke schilderkunst hangt sterk samen met hun esthetische aantrekkingskracht, hun vermeende mystieke en spirituele waarde, aan hun cultstatus als ‘relikwieën’ en de feitelijke aanwezigheid van Byzantijnse iconen (of kopieën ervan) in de Nederlanden.<sup>292</sup>

De ontmoeting van Noordelijke kunstenaars in de vijftiende en zestiende eeuw met Byzantijnse iconen moet worden geplaatst in een historische context van die tijd. Zo was het een dynastie uit Vlaanderen die als Latijnse keizers over Constantinopel regeerden van 1204 tot 1261. Toen in 1204 Constantinopel werd veroverd door kruisvaarders die de Byzantijnse keizer verdreven, werd als eerste afgevaardigde Boudewijn I, graaf van Vlaanderen en Henegouwen, op de troon

---

<sup>290</sup> Zie ook het hoofdstuk “Per visibilia ad invisibilia: het afbeelden van verschillende lagen van de werkelijkheid”.

<sup>291</sup> Zie bijvoorbeeld Ainsworth 2004, Coulie 2017; Woods 2013; Lichtert 2006; Belting 1994; Wixom 1997.

<sup>292</sup> Ainsworth 2004, p. 550, 555.

geplaatst. In 1261 werd met de herovering van Constantinopel door de troepen van het Keizerrijk Nicea het Byzantijnse Rijk heropgericht en hersteld. Toch bleef tot aan de Val van Constantinopel in 1453 het Oosten verbonden aan de hertogen van Valois, Lodewijk IX van Frankrijk en de hertogen van Bourgondië en hun onderdanen door meerdere kruistochten die plaatsvonden. Filips de Stoute wilde middels een kruistocht de christenen op de Balkan bevrijden van de Turkse overheersing. Zijn kleinzoon Filips de Goede werd in de vijftiende eeuw door mede-kruisvaarders en de paus aangewezen als 'de belangrijkste hoop van het Christendom om het Heilig Land te heroveren'. Door deze continue betrokkenheid en inmenging met het Oosten ontstond er vertrouwdheid met de culturele en artistieke tradities en raakte men dus ook bekend met Byzantijnse iconen (vanuit eigen ervaring of vanuit verhalen).<sup>293</sup> Ook de bedevaartstochten naar het Heilig Land speelden een rol in de ontstane interesse in Oosterse iconen in het Noorden. Tijdens zulke reizen kwam men in aanraking met iconen waaraan soms miraculeuze of visionaire krachten werden toegeschreven. Deze bijzondere objecten werden door pelgrims vervolgens beschreven in dagboeken of reisverslagen.<sup>294</sup> Eveneens kan de moeizame relatie tussen de Griekse en Latijnse kerk worden gezien als één van de oorzaken waardoor er een grote artistieke uitwisseling ontstond. De breuk die binnen de Christelijke kerk in 1054 ontstond tussen de Grieks-orthodoxen en de Latijns-katholieken mondde in de dertiende eeuw uit in een groot schisma. Het streven van het pausdom in de Middeleeuwen is altijd geweest om de Byzantijnse Kerk en de Roomse Kerk weer ter herenigen waartoe verschillende concilies bijeen werden geroepen. Hoewel de discussie over hereniging verhit en ingewikkeld was, bood het ook mogelijkheden voor intellectuele ontmoetingen en het uitwisselen van boeken en kunstobjecten, waardoor er ruimte ontstond voor wederzijdse beïnvloeding. Bovendien namen aan de concilies vooraanstaande lieden deel, zoals de paus, kardinalen, de Byzantijnse keizers en een delegatie van de Bourgondische en Franse hertogen. De scheuring tussen de Oosters-Orthodoxe en Rooms-Katholieke Kerk heeft het dus paradoxaal genoeg mogelijk gemaakt dat de Byzantijnse invloed doordrong in de Westerse intellectuele en artistieke milieus.<sup>295</sup> Deze historische achtergrond verklaart hoe er in de Lage Landen een bepaalde vertrouwdheid bestond met het Oosten, met name met Constantinopel en Jeruzalem, en hoe er via verschillende vormen en contact kennis en informatie werd overgebracht over de cultuur en tradities van het Byzantium. De manieren waarop kunstenaars in het Noorden in de vijftiende eeuw in aanraking kwamen met Byzantijnse kunst kunnen worden nagegaan aan de hand van inventarissen van collecties, reisverslagen en de schaars bewaard gebleven voorbeelden. Veel Byzantijnse kunst is vernietigd en verdwenen tijdens de

---

<sup>293</sup> Borchert 2017, p. 29; Ainsworth 2004, p. 545-546. Zie voor een uitgebreide beschrijving van de relatie tussen Bourgondische hof en Constantinopel in de veertiende en vijftiende eeuw het artikel van Jacques Paviot, zie Paviot 2017, p. 130-141.

<sup>294</sup> Ainsworth 2004, p. 548-549.

<sup>295</sup> Coulie 2017, p. 18.

periode van de Beeldenstorm in de zestiende eeuw en veranderingen in smaak en in devotionele praktijken, met name door de komst van de reformatie, hebben deze objecten deels overbodig gemaakt waardoor ze niet zijn bewaard.

In de vijftiende eeuw werd verondersteld dat sommige Byzantijnse kunstobjecten op wonderbaarlijke wijze waren vervaardigd of dat het ging om *acheiropoietos* (een niet door gewone mensenhanden gemaakte afbeelding, maar bijvoorbeeld geschilderd door de heilige Lucas zelf). Tevens werd aangenomen dat Byzantijnse kunstobjecten authentiek waren en daadwerkelijk afkomstig waren uit het Oosten.<sup>296</sup> Toch bleken later veel van deze “authentieke” objecten kopieën naar Byzantijnse voorbeelden door Italiaanse of Italiaans-Byzantijnse kunstenaars uit de twaalfde tot vijftiende eeuw.<sup>297</sup> Ook Noordelijke kunstenaars die in Italië verbleven, hebben daar op grote schaal kennis kunnen maken met Byzantijnse iconen. Er is weinig bekend over de rechtstreekse invoer van de iconen naar Vlaanderen vanuit het Byzantium<sup>298</sup> en het lijkt meer waarschijnlijk dat het grootste deel van de geïmporteerde iconen via Italië (met name Venetië) naar Noord-Europa zijn gekomen.<sup>299</sup> Naast deze commerciële handel zijn er archivalia die duidelijk maken dat er Byzantijnse (of pseudo-Byzantijnse) iconen in de Lage Landen terecht kwamen als geschenken van koningen, pausen, belangrijke geestelijken en adel.<sup>300</sup> Uit inventarissen wordt duidelijk welke, nu inmiddels verdwenen, iconen zich ooit in belangrijke collecties bevonden van de hertogen van Bourgondië, de Franse koningen en hun hovelingen en andere adel. De iconen worden in de inventarissen omschreven met specifieke beschrijvingen of door de aanduiding ‘a façon grèce’ (in Griekse stijl) of ‘d’ancienne façon’ (in antieke stijl).<sup>301</sup> Jean de Berry bezat bijvoorbeeld een Deesis-icoondrieluik “gemaakt door Sint

---

<sup>296</sup> Belting 1994, p. 337.

<sup>297</sup> Shorr 1954, p. 53.

<sup>298</sup> Ainsworth 2004, p. 546. Wel blijkt uit onderzoek van Maria Constantoudaki-Kitromilides dat er in de vijftiende eeuw sprake was van een massaproductie van iconen op Kreta voor de export naar Europa, met name naar Vlaanderen, waarbij Venetiaanse handelaren vaak als tussenpersoon fungeerden. Er waren zelfs expliciete orders voor iconen die vooraf bepaalde modellen en instructies betreffende de kleuren van de kleding en de stijl omvatten. De massaproductie van bepaalde iconografische types getuigt van een efficiëntie van de werkplaatsen op Kreta, maar ook van de grote vraag naar de iconen op de buitenlandse markten, zie Constantoudaki-Kitromilides 1998, p. 51-53.

<sup>299</sup> Borchert 2017, p. 30.

<sup>300</sup> Belting 1994, p. 425-42; Thomas 1998, p. 9-50. Er zijn talloze voorbeelden te vinden van iconen die geschonken zijn aan aristocraten. Zo ontving Philippe de Croy, graaf van Chimay in Henegouwen, een mozaïek-icoon van de Christus Pantokrator van paus Sixtus IV voor zijn diensten aan het Napolitaanse hof. Een ander voorbeeld is de schenking van de icoon van Hodegetria, waarvan wordt aangenomen dat hij door de heilige Lucas is geschilderd, aan de kathedraal Saint-Lambert in Luik door de Heilige Roomse keizer Frederik II aan het begin van de dertiende eeuw. Volgens een andere legende is niet keizer Frederik II, maar Boudewijn, graaf van Henegouwen en Vlaanderen, de schenker van dit icoon. Na zijn inname van Constantinopel in 1204 zou hij misschien, als dank voor de overwinning, talrijke belangrijke schenkingen hebben gedaan aan de kathedraal van Luik. Een ander beroemd, maar verloren gegaan, Byzantijns of pseudo-Byzantijns diptiek, bekend onder de naam *Avignon diptiek*, werd in 1342 door paus Clemens VI geschonken aan de hertog van Normandië en maakte vervolgens deel uit van een aantal belangrijke relikwieën uit Constantinopel in de Sainte-Chapelle in Parijs en had een grote aantrekkingskracht op pelgrims, zie Ainsworth 2004, p. 223, 252-253, 546-547, 565.

<sup>301</sup> Thomas 1998, p. 31-49.

Lucas'', dat hij van zijn neef Karel VI van Frankrijk had gekregen.<sup>302</sup> Daarvoor was het icoondrieluik een kostbaar bezit in de collectie van Jean de Berry's broer, Filips de Stoute.<sup>303</sup> Filips bezat ook een houten paneel van een halflange Maagd Hodegetria in een rijke zilververgulde omlijsting.<sup>304</sup>

Ook in verluchte handschriften zijn aanwijzingen terug te vinden die duiden op het bezit van Byzantijnse iconen of exacte kopieën daarvan door de hertogen van Bourgondië en de Franse adel en de edellieden in deze gebieden. Zo is in het laat vijftiende-eeuwse luxueuze getijdenboek (geïllumineerd door de Meester van de Davidstaferelen) dat toebehoorde aan Joanna de Waanzinnige, echtgenote van Filips de Schone, een trouwe kopie opgenomen van een van de belangrijkste iconen in Rome waarvan wordt aangenomen dat hij door de heilige Lucas is geschilderd, de icoon van *Hodegetria* in Santa Maria del Popolo (Afbeelding 47 en 48).<sup>305</sup> Mogelijk is de miniatuur een reproductie van een Byzantijns icoon in Joanna's collectie, want in haar inventaris wordt een "Grieks paneel van Onze-Lieve-Vrouw met haar Kind in haar armen" vermeld.<sup>306</sup> Hetzelfde model van *Maria Hodegetria* komt voor in de getijdenboeken van Van Hoof (late vijftiende eeuw) en in een getijden van de familie Somaing uit Henegouwen (ca. 1500).<sup>307</sup> Naast afbeeldingen van Oosterse iconen in manuscripten, bevestigen ook kopieën op gravures en houtsneden hun aanwezigheid in het noorden. Deze druktechnieken maakten een grootschalige verspreiding van bepaalde Oosterse afbeeldingen mogelijk.<sup>308</sup>

Dergelijke voorbeelden bevestigen de trend van het verzamelen en reproduceren van iconen door (opdrachtgevers van) Noordelijke kunstenaars. De kunstenaars probeerden in de meeste gevallen niet om een exacte kopie te maken, maar gaven vaak een eigen interpretatie aan het origineel en integreerden de voorstelling in de contemporaine stijl. Zo werden bijvoorbeeld de

---

<sup>302</sup> Dehaisnes 1986, p. 833; Ringbom 1984, p. 106.

<sup>303</sup> Thomas 1998, p. 37; Dehaisnes 1986, p. 833.

<sup>304</sup> Thomas 1998, p. 40-41.

<sup>305</sup> Morrison 2003, p. 385 (nr. 114). De positie van de rechterhand van de Maagd, haar donkerblauwe gewaad met hoofdbedekking en de ster op haar schouder zijn allemaal klassieke elementen van de Byzantijnse Hodegetria iconen. De ongebruikelijke rode en lavendelachtige kleur van de kleding van Christus, alsmede de groene voering en de rode rand van de mantel van Maria zijn tevens kenmerkend, zie ook Silver 2018, p. 131-33; Sander 1995, p. 73-75.

<sup>306</sup> "orto retablo griego de nuestra señora con su hijo en los braços", zie Ferradis 1943, p. 231. Opvallend is dat de iconografie van de Maagd met Kind die op fol. 176v is voorgesteld, niet op andere plaatsen door de Meester van de Davidstaferelen wordt gebruikt en dat deze manier van afbeelden zeer weinig voorkomt in Vlaamse gebedenboeken uit die periode. Dat maakt het waarschijnlijk dat de voorstelling een kopie is van de Byzantijnse icoon die wordt beschreven in de inventaris van Joanna's eigendommen, zie ook Morrison 2003, p. 385 (nr. 114).

<sup>307</sup> Ainsworth 2004, p. 547-548 (Afb. 17.4), 573-574 (nr. 342). Andere voorbeelden miniaturen geïnspireerd op Oosterse iconen zijn de twee miniaturen in het getijdenboek van Anne van Frankrijk (ca. 1473) van de Man van Smarten en Maria in Gebed die zijn ingelijst alsof het echte schilderijen betreffen. De afbeelding van de Moeder van Smarten, ook zogenaamd geschilderd door de heilige Lucas, wordt in manuscripten voorgesteld in trompe-l'oeil lijsten met pseudo Arabische opschriften, een duidelijke verwijzing naar het oosten, zie Ainsworth 2004, p. 548 (afb. 17.5b), 557-559 (nr. 331) en p. 567-568 (nr. 338).

<sup>308</sup> Ainsworth 2004, p. 548.

vormen en poses van de figuren bijna letterlijk overgenomen en werd er duidelijk verwezen naar Byzantijnse kleding, maar werd bijvoorbeeld het gestileerde patroon van de gouden strepen in de plooiën van de kleding ingeruild voor zachtere, glooiende stoffen. Een voorbeeld van een kopie van een Byzantijns icoon waarin deze aanpassing is verweven, is de *Madonna van Cambrai* vervaardigd door Hayne de Bruxelles (1454-1455, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum).<sup>309</sup> Naast dergelijke wijzigingen in stijl, is er sprake van een verandering in schildermateriaal – van tempera naar olieverf. Dit maakte het voor de Noordelijke kunstenaars mogelijk om de verf in dunne laagjes aan te brengen waardoor subtiele overgangen van tinten konden worden weergegeven. Daardoor werden de kopieën meer levensecht dan hun Byzantijnse voorgangers die in tempera zijn vervaardigd. Door deze aanpassingen van stijl en schildersmateriaal wordt het Byzantijnse beeld volledig geïntegreerd in de Vroeg-Nederlandse schilderkunst. De gekopieerde iconen kregen door de eigentijdse interpretatie die Noordelijke kunstenaars eraan gaven een meer sentimenteel en intiem karakter dan hun Oosterse prototype, waardoor de bedoeling om een empathische reactie bij de beschouwer op te roepen nog verder werd versterkt. Toch bleven de niet-letterlijke kopieën van iconen duidelijk herkenbaar voor de contemporaine beschouwer en behielden ze dezelfde veronderstelde spirituele krachten als het origineel.<sup>310</sup> De Byzantijnse prototypes werden dus in de Lage Landen op zo'n manier omgevormd dat de iconische waarde werd behouden, maar dat de voorstellingen tegelijkertijd een meer directe vorm van devotionele reactie opriepen.<sup>311</sup>

Verschillende kunsthistorici beargumenteren dat ook Jan van Eyck geïnteresseerd is geweest in de Byzantijnse tradities. Susan Jones maakt in haar artikel duidelijk hoe het speelse gebruik van Griekse letters in inscripties op sommige originele lijsten en op schilderijen van Van Eyck blijk geven van zijn nieuwsgierigheid naar de Byzantijnse en Griekse cultuur.<sup>312</sup> Ook Harbison en Silver betogen

---

<sup>309</sup> Dekoninck 2017, p. 51, 57; Belting 1994, p. 438-441; Ainsworth 2004, p. 553-554. Hoewel De Bruxelles de pose van Maria en Kind letterlijk overneemt, schildert hij de stoffen minder gestileerd en op soepelere wijze. Daarnaast wordt de droevige, geconcentreerde blik van Maria in de kopie vervangen door een ingetogen, neergeslagen blik van een jongere vrouw. Verder laat De Bruxelles het Christuskind zijn moeders maphorion en kin op een lichtere en minder krachtige wijze aanraken dan in het origineel, zie Ainsworth 2004, p. 582-584 (nr. 349) en 584-586 (nr. 350).

<sup>310</sup> Ainsworth 2004, p. 553-554. Zie bijvoorbeeld ook Rogier van der Weydens *Maria met Kind* (1455-60, Houston, Museum of Fine Arts), tevens geïnspireerd op de *Madonna van Cambrai*. In Van der Weydens werk zijn weinig elementen letterlijk overgenomen van het Byzantijnse voorbeeld. De relatie die wordt uitgedrukt tussen Maria en Kind is nog sentimenteler en intiemer, zie Ainsworth 2004, p. 586-587 (nr. 351).

<sup>311</sup> Borchert 2017, p. 30.

<sup>312</sup> Jones 2017, p. 291-208. Van Eyck leerde de Griekse transliteratie waarschijnlijk kennen via zijn opleiding als schilder. Hij kopieerde op zijn werken echter geen bestaande systemen, maar ontwikkelde een eigen methode, waarbij hij gebruik heeft gemaakt van verschillende bronnen. Zo is zijn doelbewuste herleving van een laat twaalfde-eeuws gemengd handschrift in majuscule (te zien op zijn vermeende zelfportret) volgens Jones afgeleid van handtekeningen van vooraanstaande ambachtslieden uit de Romeinse periode van wie hij de namen zag op oude en waardevolle voorwerpen die hem interesseerden. In andere 'Griekse' opschriften, zoals zichtbaar zijn op het Gentse Altaarstuk (op de titulus van het Kruis, in de zoom van de mantel van de Tronende God en op de tegels), gebruikt hij een lunate sigma dat suggereert dat hij wil teruggrijpen op een ver pre-

dat Van Eyck gefascineerd was door iconen uit het Byzantium en dat hij uit deze Oosterse modellen probeerde om het archetype te vangen en deze op zijn eigen manier in zijn voorstellingen op te nemen.<sup>313</sup> Till-Holger Borchert geeft als voorbeeld hoe Van Eyck één van de meest invloedrijke iconen van Byzantijnse oorsprong, namelijk de Pantocrator, opnam in zijn werk. De afbeelding van de Pantocrator werd waarschijnlijk bekend in het Noorden door Franse en Vlaamse pelgrims die eind veertiende en begin vijftiende eeuw terugkeerden uit het Heilig Land. Zij hadden deze voorstellingen van Jezus of God in de hemel kunnen bewonderen in de apsis van de San Marco in Venetië en in de Hagia Sophia of Chorakerk in Constantinopel (Afbeelding 49).<sup>314</sup> Van Eyck heeft in het Gentse altaarstuk het Byzantijnse type van deze Pantocrator in de figuur van de tronende Godheid overgenomen. Hoewel Van Eyck de Godheid toont met een scepter en een pauselijke tiara, in plaats van een boek en de aureool waarmee de Pantocrator vaak is afgebeeld, komen de strenge blik, het lange bruine haar, de baard en het zegenend gebaar wel overeen met de iconografie van de Pantocrator. Op die manier heeft hij een bewust archaïsche en autoritaire voorstelling van een dubbelzinnig goddelijk figuur gecreëerd waarvan het niet duidelijk is of God de Vader of Christus hier is voorgesteld (Afbeelding 50).<sup>315</sup> In het godsvisioen in de miniatuur *De vorst in gebed* lijkt Van Eyck ook gebruik gemaakt te hebben van de iconografie van de Pantocrator, niet zozeer voor wat betreft de figuur van Jezus of God (hoewel ze beiden hetzelfde zegenende gebaar maken en in buste zijn afgebeeld), maar wel ten aanzien van de ronde gloriool waarmee de Pantocrator vaak wordt

---

gotisch tijdperk. Vermoedelijk had Van Eyck tot doel om een verbinding te creëren tussen zijn ‘moderne’ schilderkunst en artefacten uit het verre verleden. Bovendien moet hij de Griekse letters deels hebben gebruikt vanwege hun intellectuele en sociale waarde, maar ook vanwege de religieuze dimensie die eraan verbonden was.

<sup>313</sup> Harbison 1991, p. 159, 163-164; Silver 2018, p. 130-164. Vooral in de werken waar Van Eyck Maria met Kind heeft geschilderd zien kunsthistorici verwijzingen naar Byzantijnse iconen. Het meest voordehand liggende voorbeeld is volgens Silver *Madonna bij de fontein* (1439, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) waarin Maria op zo’n manier door Van Eyck is afgebeeld dat ze doet denken aan de Byzantijnse Eleousa-iconen. Maria en het Christuskind kijken elkaar aan in plaats van naar de toeschouwer, net als op verschillende Eleousa-panelen. Bovendien draait, net als op de Eleousa iconen, het lichaam van Jezus zich om zijn moeder te omhelzen. Op het schilderij van *Madonna bij de fontein* vermengt Van Eyck op vrije wijze Byzantijnse modellen met contemporaine middeleeuwse Europese symbolen (bijvoorbeeld gebedskralen, de metafoor van de *hortus conclusus* en de metafoor van de fontein). De overeenkomst met het Eleousa-icoon is ook terug te zien in het schilderij *Maria in een kerk* (1438-1440, Berlijn, Gemäldegalerie)). In zijn bekende *Lucca-Madonna* (1434, Frankfurt, Städel) greep Van Eyck bewust terug op de Italo-Byzantijnse icoon van de *Panagia Galaktotrophousa* (De Zogende Maria) die hij combineerde met het Oosterse icoon van de *Panagia Glykophilousa* (Maria van de Zoete Kus) (zie Borchert 2017, p. 30, Silver 2018, p. 143 (noot 30), Purtle 1982, p. 98-126). Ook in de *Madonna van Jos Vos* (1441-1443, New York, The Frick Collection) is de pose van moeder en kind vergelijkbaar met die van het bijzonder vereerde Hodegetria-type, waarvan werd gedacht dat zij in tijden van conflict bescherming zou bieden, zie Ainsworth 2004, p. 574-576.

<sup>314</sup> Borchert 2017, p. 39-43.

<sup>315</sup> Borchert 2008, p. 24; Borchert 2017, p. 42. Er bestaat onder kunsthistorici nog geen consensus over de vraag of Van Eyck hier God de Vader, Christus of de Drie-eenheid heeft willen voorstellen (zie voor een uitleg van de verschillende interpretaties onder andere Schmidt 2001, p. 22-23; Born en Martens 2021, p. 66-67; Geldhof 2022, p. 187-189).

omgeven (zie bijvoorbeeld Afbeelding 49).<sup>316</sup> Deze gloriool bestaat vaak uit meerdere ringen van verschillende kleurtinten. Ook in het Godvisioen van Jan van Eyck bestaat de stralenkrans uit meerdere ringen die verschillen in tint, hoewel de kleuren helaas niet meer exact te herkennen zijn op de zwart-witfoto (Afbeelding 5). De gloriool rondom de godsverschijning in de *Cleveland Annunciatie* is tevens opgebouwd uit twee donkerblauwe en een gouden ring. Naast eerder genoemde voorbeelden van de Pantocrator, is er ook in andere Byzantijnse iconen vaak sprake van gloriolen waarbij de cirkelvorm was opgedeeld in ringen van een donkere kern naar een lichte rand. Deze gelaagde mandorla verwees naar de kosmos: de concentrische lagen stellen het universum voor.<sup>317</sup> Met name in de traditionele iconografie van de Hemelvaart of de Transfiguratie, wordt Christus door zo'n gloriool omgeven (Afbeelding 51). Bovendien zijn daar, net als in de miniatuur van Jan van Beieren, vaak dunne gouden lichtstralen aan toegevoegd.<sup>318</sup> Van Eyck heeft niet letterlijk een Byzantijns voorbeeld gekopieerd of overgenomen, maar lijkt een oorspronkelijk Oosters prototype te hebben aangepast en geïntegreerd in zijn godsvision op de miniatuur.

Waarom zou Van Eyck (en andere contemporaine Noordelijke kunstenaars) het traditionele gelaagde gloriool uit de Byzantijnse kunst gebruiken in hun vernieuwende kunst? Het concept van *Anchoring Innovation* geeft wellicht antwoord op die vraag. Argumenten van verschillende kunsthistorici sluiten hierop aan. Borchert noemt als reden dat er een steeds groter besef ontstond van het belang van het Byzantium voor het Christendom.<sup>319</sup> Larry Silver merkt op dat de terugkerende motieven over een grote 'effectiviteit' beschikken vanwege "hun succes in een cultische of devotionele functie".<sup>320</sup> Ook Hans Belting geeft een aantal redenen waarom oude beelden gewaardeerd kunnen worden, die aansluiten bij de theorie van *Anchoring Innovation*: "niet alleen om een bepaald relikwie te legitimeren, maar ook om de heilige aanspraken van het religieuze beeld zelf te rechtvaardigen. Het oude en bekende model beschikt over een bindend gezag".<sup>321</sup>

---

<sup>316</sup> Andreopoulos 2005, p. 83. Zie ook het elfde-eeuwse Byzantijnse koepelmozaïek in de kerk van het Klooster van Dafni en de mozaïek in de kleine koepel van de Heilig Grafkerk in Jeruzalem.

<sup>317</sup> Evdokimov 1990, p. 305; Andreopoulos 2005, p. 91-92. Deze symboliek is terug te voeren op de Neoplatonische traditie. Plotinos gebruikte het beeld van de zon als een metafoor voor de Godheid ("Het Ene") en beschreef een systeem van meerdere concentrische bollen rond de zon, oftewel de Godheid, die de verschillende stralingen representeren. Daarbij is elke bol een beetje minder lichtgevend dan degene die zich dichter bij het centrum bevindt.

<sup>318</sup> Andreopoulos 2005, p. 252.

<sup>319</sup> Borchert 2017, p. 29.

<sup>320</sup> Silver 1983, p. 102.

<sup>321</sup> Belting 1994, p. 432-34.

## Conclusie

Het godsvisioen in de miniatuur *De vorst in gebed* is, in tegenstelling tot de revolutionaire en realistische context van het strandgezicht met de graaf Jan van Beieren en zijn gezelschap, verbonden aan tal van literaire, kunsthistorische, metafysische, optische en theologische tradities. De thematiek van het zien van God, de *visio Dei*, was in de late middeleeuwen een actueel en veel bediscussieerd onderwerp en het concept van de visionaire waarneming won aan populariteit. Dit hing samen met de visionaire explosie in deze tijd binnen de westerse mystiek waarbij beschrijvingen van visioenen van grote zieners zoals Brigitta van Zweden en Catharina van Siena steeds bekender werden. Hoewel er verschillende opvattingen bestonden over de manier waarop visioenen begrepen moesten worden, bestond er consensus over het feit dat het niet gaat over een lichamelijk zien, maar over een vorm van mentaal en spiritueel zien. Het zijn beelden die verschijnen in dromen of in de verbeelding die geestelijk worden opgeroepen en kunnen leiden tot de aanschouwing van hemelse zaken. Hoewel er dus volgens theologen een visioen van God tijdens het leven op aarde mogelijk is, wordt ook telkens benadrukt dat het zien van God in dit leven ver ondergeschikt blijft aan het alomvattende visioen dat in de hemel zou komen. Een dergelijke visionaire ervaring op aarde kan worden bereikt door devotionele handelingen als contemplatie, meditatie en gebed over een Bijbelse tekst of voorstelling. De ervaring van een visioen is bovendien een individuele en persoonlijke aangelegenheid. Het is dus niet vreemd dat Jan van Beieren een voorstelling van God die aan hem verschijnt liet opnemen in een gebedenboek dat primair bedoeld was voor zijn eigen gebruik, en niet bestemd was voor een breder publiek. Voor de graaf dient de miniatuur als een instrument om van het 'zichtbare' naar het 'onzichtbare' te komen, van de zintuiglijke perceptie naar het imaginaire visioen. Dit wordt bewerkstelligd door het ambigue karakter van de miniatuur. Zowel de vrome biddende houding van de graaf als zijn innerlijke verbeelde visioen van God dat hij ontvangt staan afgebeeld, waardoor dus gelijktijdig zowel de handeling van de religieuze contemplatie als het onderwerp van de contemplatie in de vorm van het visioen dat aan de hemel verschijnt wordt voorgesteld. Bovendien is het Godsvisioen zelf ook dubbelzinnig, omdat hij zowel visueel in de miniatuur aanwezig is, als imaginair in de geest van Jan van Beieren.

De uitleg van de *visio Dei* en spirituele en mystieke ervaringen werden sterk beïnvloed door de optische wetenschap die vanaf de dertiende eeuw een steeds duidelijkere plaats innam in het curriculum van West-Europese universiteiten. De middeleeuwse optica probeerde het spirituele zien te duiden door middel van kennis over het lichamelijke gezichtsvermogen. Ook werd de werking van zichtbaar en werkelijk licht gebruikt om het geestelijk licht, dat ontastbare objecten en het oog van de geest beschijnt, te begrijpen. Intellectuele kennis werd dus gebruikt om de goddelijke werkelijkheid te verklaren. Verschillende auteurs hebben erop gewezen dat ook Jan van Eyck

beschikking heeft gehad over een bepaalde mate van kennis over optica. De lichtstralen zoals hij die heeft geschilderd vanaf de godsverschijning in *De vorst in gebed* en waarvan één het hoofd van Jan van Beieren raakt, kunnen worden opgevat als spiritueel en goddelijk licht; in tegenstelling tot het werkelijke licht waarmee hij de rest van de strandvoorstelling tot een overtuigend en realistisch tafereel maakt.

In de miniatuur is sprake van een duidelijk contrast tussen het spirituele zien van Jan van Beieren, die omhoog richting God kijkt, en het werkelijke zien van de omstanders die naar elkaar en naar de graaf kijken. Het onderscheid tussen deze aardse en hemelse werkelijkheid wordt hier met name duidelijk door de stralende gloriool waarmee God in de hemel is omgeven. Dit motief van de gloriool was, naast wolkenpatronen en kransen van engelen, een traditioneel artistiek hulpmiddel dat kunstenaars gebruikten om twee niveaus van werkelijkheid in één beeld naast elkaar weer te geven en de bovennatuurlijke gebeurtenis, het visioen, te benadrukken. Het is opvallend dat Van Eyck in zijn miniatuur van de vorst gebruik maakt van zo'n conventioneel motief als de gloriool dat met name in de dertiende en veertiende-eeuwse voorstellingen werd gebruikt. In zijn tijd maakten kunstenaars juist vaak geen gebruik meer van zulke motieven die een duidelijke scheidslijn aangaven tussen het aardse en visionaire, maar werden opdrachtgevers in een visionaire en vrome houding getoond terwijl zij zich in dezelfde picturale ruimte bevonden als het onderwerp van hun devotie. Onder invloed van religieuze bewegingen als de *Devotio Moderna* hadden lekenopdrachtgevers niet de pretentie om zich voor te doen als grote zieners die een zeldzame bovennatuurlijke ervaring ondergingen, maar zagen zij schilderijen als een voorstelling van gewone mentale beelden die gepaard gingen met meditatie. Vijftiende-eeuwse kunstenaars maakten daarom vaak op andere manieren duidelijk dat er sprake is van verschillende werkelijkheidsniveaus en dat de opdrachtgever niet met lichamelijke ogen, maar met zijn geestesoog kijkt, bijvoorbeeld door gebruik te maken van de fysieke structuur van het werk, het afbeelden van de opdrachtgever met een 'disconnected gaze' of door het toevoegen van een alledaags object dat de afstandelijkheid tussen het aardse en hemelse benadrukt, zoals een bidstoel. Toch kiest Jan van Eyck voor het traditionele gloriool om het visioen van de graaf in af te beelden. Hij heeft zich daarbij waarschijnlijk laten inspireren door een andere voorstelling van een godsverschijning, afgebeeld op de *Cleveland Annunciatie*, een paneeltje dat zich aan het Haagse Hof bevond op het moment dat hij daar de miniatuur vervaardigde.

De overeenkomsten tussen de twee godsverschijningen op deze objecten zijn aanzienlijk. Bovendien lijken ze uniek in de manier waarop ze zijn vormgegeven, met name de meerdere ringen waaruit de ronde gloriool bestaat en de afsnijding van zijn circulaire vorm door de randen van het paneel en de miniatuur. Deze combinatie van kenmerken is niet teruggevonden in andere contemporaine voorstellingen van God die aan de hemel verschijnt. Dit maakt het aannemelijk dat

Jan van Eyck zich bij het vervaardigen van de Godverschijning in de miniatuur van Jan van Beieren gebruik heeft gemaakt van het kostbare paneeltje van de *Cleveland Annunciatie* dat in het bezit was van de graaf. Daarmee heeft hij voor de graaf een vertrouwd en bekend motief toegevoegd aan een innovatieve, revolutionaire voorstelling die door verschillende kunsthistorici wordt aangeduid als de eerste realistische landschapsschildering. Het verankeren van vernieuwingen door gebruik te maken van een 'oud' en bekend element past binnen het concept van *Anchoring Innovation*. Dit denkkader gaat ervanuit dat succesvolle innovatie altijd verband dient te houden met wat mensen al weten, begrijpen, waarderen en geloven. Naast de *Cleveland Annunciatie* als 'anker', is het goed mogelijk dat Van Eyck ook de veelvoorkomende voorstellingen van de oudtestamentische Koning David in Gebed als uitgangspunt heeft genomen voor zijn miniatuur. Door Jan van Beieren overeenkomstig aan de iconografie van David in Gebed af te beelden lijkt hij een parallel te trekken tussen de graaf en de oudtestamentische figuur die in zijn functie van wereldlijke en religieuze leider als toonbeeld werd gezien voor het ideale koningschap. Ook lijkt het niet onwaarschijnlijk dat Van Eyck (onbewust) gebruik heeft gemaakt van Byzantijnse prototypen om zijn innovatieve miniatuur te verankeren in het verleden. De meerdere ringen waaruit de gloriool in de miniatuur bestaat en de lichtstralen die ervanuit gaan doen sterk denken aan mozaïekvoorstellingen van de Pantocrater in Oosterse kerken en aan gloriolen afgebeeld op Byzantijnse iconen met Hemelvaart- of Transfiguratiescènes.

Het onderzoeksinstrument van *Anchoring Innovation*, ontleend aan de Oudheidwetenschappen, biedt mogelijkheden voor vervolgonderzoek naar andere werken van Jan van Eyck. In kunsthistorisch onderzoek naar de schilderijen van deze meester wordt vaak zijn ongekende observatievermogen van de zichtbare wereld en zijn vernieuwde en realistische manier van schilderen benadrukt. De revolutionaire en innoverende kracht van Van Eyck moet ook zeker niet worden onderschat, maar door hem enkel als genie te beschouwen, wordt voorbijgegaan aan het feit dat hij ook onderdeel uitmaakt van de traditie van zijn voorgangers en hij zich daar onmogelijk geheel los van heeft kunnen maken. De Hegeliaanse gedachte dat kunstenaars hun eigen tijd overstijgen om een volgende, nieuwe periode in te luiden, is achterhaald. Een kunstwerk kan niet geheel vrij zijn van traditie, want dan zou het immers niet begrepen en niet geaccepteerd kunnen worden. Het bewust verankeren van nieuwigheden, *Anchoring Innovation*, door bijvoorbeeld het toevoegen van bepaalde conventionele motieven, het gebruik van een oudere stijl of bekende opschriften, lijkt daarom een noodzakelijk goed. Door ook andere 'revolutionaire' werken te beschouwen vanuit het perspectief van reeds bekende en traditionele motieven of stijlen kunnen, net als in het geval van *De vorst in gebed*, nieuwe interessante inzichten worden verworven.

## Literatuur

- M.W. Ainsworth, "'À la façon grèce': The encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons." In: H.C. Evans (red.). *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*. New York: Yale University Press (2004): 545-555.
- A. Andreopoulos. *Metamorphosis: The Transfiguration in Byzantine Theology and Iconography*. Crestwood, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 2005.
- D. Apostolos-Cappadona. *A Guide to Christian Art*. Londen: T&T Clark, 2020, p. 161-164
- H.U. von Balthasar. *The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics. Vol 6. Theology: The Old Covenant*. Edinburgh: T. & T. Clark, 2015.
- M. Bartlová. "Rosu dejte nebesa: K Ikonografii Vyšebrodského cyklu." *Umění* 39 (1991): 97-99.
- M. Bartlová. "'Rorate Celi Desuper Et Nubes Pluant Iustum': New Additions To The Iconography Of The 'Annunciation' From The Altarpiece From Vyšší Brod." *Source: Notes in the History of Art* 13, nr. 2 (1994): 9-14.
- C.M. Bellitto, T.M. Izbicki en G. Christianson. *Introducing Nicholas of Cusa: A Guide to a Renaissance Man*. New York: Paulist Press, 2004.
- H. Belting. *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- H. Belting. *Florenz und Bagdad: eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München: Verlag C.H. Beck, 2008.
- E.W. Benz. *Die Vision: Erfahrungsformen Und Bilderwelt*. Stuttgart: Klett, 1969.
- S. Biernoff. *Sight and Embodiment in the Middle Ages*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2002.
- W.P. Blockmans. *De Bourgondische Nederlanden*. Antwerpen: Mercatorfonds, 1983.
- D. Bomford. *Art in the Making: Italian Painting Before 1400*. Londen: National Gallery Publications, 1989.
- T. Borchert. "Inleiding. De invloed van Jan van Eyck en zijn atelier. In: T.H. Borchert en A. Beyer (red.). *De Eeuw van Van Eyck, 1430-1530: De Vlaamse Primitieven en het Zuiden*. Gent: Ludion (2002): 8-31
- T. Borchert. "Kunsthistorische situering van het nieuwe werk voor het Brugse Groeningemuseum." Brugge: Musea Brugge, 2007.
- T. Borchert. *Jan Van Eyck: Renaissance Realist*. Keulen: Taschen, 2008.
- T. Borchert. "Jan van Eyck – Mythe en documenten." In: S. Kemperdick en F. Lammertse (red.). *De weg naar van Eyck*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen (2012): 83-88.
- T. Borchert. "Ars devotionis: Reinventing the Icon. in Early Netherlandish Painting." In: B. Coulie (red.). *Paths to Europe: From Byzantium to the Low Countries*. Milaan: Silvana editorial (2017): 28-49.

- A. Born en M.P.J Martens. *Van Eyck in Detail*. Gent: Ludion, 2012.
- A. Bremauntz. "Understanding the problems and importance of the Turin-Milan hours: A study of art history methods." *The Expositor: A Journal of Undergraduate Research in the Humanities* 12 (2016): 14-29.
- O. Brendel. "Origin and Meaning of the Mandorla." *Gazette Des Beaux-Arts* 25 (1944): 5-24.
- D. Brine. "Reflection and Remembrance in Jan Van Eyck's Van Der Paele Virgin." *Art History* 41, nr. 4 (2018): 600–623.
- C.C. de Bruin. "De Moderne Devotie En De Verspreiding Van De Volkstaalbijbel." *Ons Geestelijk Erf* 59 (1985): 344-356.
- A. van Buren. "Jan Van Eyck in the Hours of Turin and Milan, Approached through the Fashions in Dress." In: K. van der Horst en J.C. Klamt (red.). *Masters and Miniatures: proceedings of the Congress on medieval manuscript illumination in the Northern Netherlands* (Utrecht, 10-13 December 1989). Doornspijk: DAVACO (1991): 221-243.
- E.C. Butler. *Western Mysticism : The Teaching of Augustine, Gregory and Bernard on Contemplation and Contemplative Life*. Londen: Constable, 1967.
- M.H. Butler en J.R.J. van Asperen de Boer. "The Examination of the Milan-Turin Hours with Infrared Reflectography: A Preliminary Report." In: R. van Schoute en H. Verougstraete-Marcq (red.). *Géographie et Chronologie du Dessin Sous-Jacent: Le Dessin Sous-Jacent dans la Peinture, Colloque VII*. Louvain-la-Neuve: College Erasme (1989): 71-76.
- C.W. Bynum. *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*. New York: Zone Books, 2012.
- M. Camille. *Gothic Art: Visions and Revelations of the Medieval World*. Londen: Weidenfeld & Nicolson, 1996.
- L. Campbell. "Diptychs with Portraits." In: J.O. Hand en Ron Spronk (red.). *Essays in Context : Unfolding the Netherlandish Diptych*. Cambridge: Harvard University Art Museums (2006): 32-39.
- M. H. Caviness. "Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing." *Gesta* 22, nr. 2 (1983): 99–120.
- A. Châtelet en J. Thuillier. *La peinture française, de Fouquet à Poussin*. Genève: Skira, 1963.
- A. Châtelet. *Jean Van Eyck Enlumineur: Les Heures De Turin Et De Milan-Turin*. Straatsburg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1993.
- A. Châtelet. "Robert Campin et le Hainaut." In: L. Nys en D. Vanwijnsberghe (red.). *Campin in Context. Peinture et société dans la vallée de l'Escaut à l'époque de Robert Campin, 1375-1445*. Valenciennes: Presses universitaires de Valenciennes (2007): 183-190.
- A. Châtelet. *Hubert Et Jan Van Eyck: Créateurs De L'agneau Mystique*. Dijon: Éditions Faton, 2011.
- C.G. Colley. *John Pecham on Life and Mind*. Colombia: University of South Carolina, 2014 (PhD dissertatie).

- M. Constantoudaki-Kitromilides, "Taste and the Market in Cretan Icons in the Fifteenth and Sixteenth Centuries." In: M. Acheimastou-Potamianou (red.). *From Byzantium to El Greco: Greek Frescoes and Icons*. Athene: Greek Ministry of Culture and Byzantine Museum of Athens (1987): 51–53.
- B. Coulie (red.). *Paths to Europe: From Byzantium to the Low Countries*. Milaan: Silvana editoriale, 2017.
- K. Crawford. "Recognizing Van Eyck: Magical Realism in Landscape Painting." *Philadelphia Museum of Art Bulletin* 91 (1998): 6–23.
- A.C. Crombie. *Robert Grosseteste and the Origins of Experimental Science, 1100-1700*. Oxford: Clarendon press, 1953.
- C. Currie, B. Fransen, V. Hendriks, C. Stroo en D. Vanwijnsberghe (red.). *Van Eyck Studies: Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*. Leuven: Peeters Publishers, 2019.
- H. Damisch. *Théorie Du 'Nuage': Pour Une Histoire De La Peinture*. Parijs: Éditions du Seuil, 1988.
- C. Dehaisnes. *Documents Et Extraits Divers Concernant L'histoire De L'art Dans La Flandre, L'artois & Le Hainaut Avant Le XVe Siècle* (vol. 2). Lille: Danel, 1886.
- L.M.J. Delaissé. "The Miniatures Added in the Low Countries to the Turin-Milan Hours and Their Political Significance." In: A. Rosenauer en G. Weber. *Kunsthistorische Forschungen: Otto Pächt Zu Seinem 70. Geburtstag*. Salzburg: Reidenz Verlag, 1972.
- R. Dekoninck. "An Icon Among the Statues: The Early-Modern Reception in the Southern Low Countries of Sienese Painting of *Notre-Dame de Grâce* in Cambrai." In: B. Coulie (red.). *Paths to Europe: From Byzantium to the Low Countries*. Milaan: Silvana editorial (2017): 28–49.
- M. De Mey. "Jan van Eyck and the Representation of Glow." In: A. De Floriani en M.C. Galassi (red.). *Culture figurative e confronto tra Fiandre e Italia dal XV al XVII secolo. Atti del convegno internazionale Nord/Sud: Ricerche fiamminghe al di qua delle Alpi. Prospettive di studio e indagini tecniche*. Milaan: Silvana (2008): 19–30.
- M. De Mey. "De Visione Dei. Optica, theologie en filosofie in het Lam Gods." In: D. Praet en M. Martens (red.). *Het Lam Gods - Van Eyck. Kunst, Geschiedenis, Wetenschap en Religie*. Gent: Hannibal (2019): 202–239.
- D. Deneffe. "De Eyckiaanse miniatuurkunst." In: B. Bousmanne en T. Delcourt (red.). *Vlaamse Miniaturen 1404-1482*. Leuven: Davidsfonds (2011): 166–171.
- M. Depoorter. "Jan van Eycks ontdekking van de natuur." In: M. Martens, T. Borchert, J. Dumolyn, J. de Smet en F. van Dam (red.). *Van Eyck. Een optische revolutie*. Gent: Hannibal (2020): 204–235.
- J. Desneux. "Underdrawings and Pentimenti in the Pictures of Jan Van Eyck." *The Art Bulletin* 40, nr. 1 (1958): 13–21.
- P. Dinzelbacher. *Vision Und Visionsliteratur Im Mittelalter*. Stuttgart: Hiersemann, 1981.
- H.F. Dondaine, "L'objet et le 'medium' de la vision béatifique chez les théologiens du XIIIe siècle." *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 19 (1952): 60–129.
- S. Drummond. *Divine Conception: The Art of the Annunciation*. Londen: Unicorn, 2018.
- J. Dupont. *Les primitifs français: 1350-1500*. Parijs: Plon, 1937.

- P. Durrieu. *Heures de Turin: quarante-cinq feuillets à peintures provenant des Très belles heures de Jean de France, duc de Berry*. Parijs: P. Renouard, 1902.
- P. Durrieu, "Les débuts des van Eyck." *Gazette des Beaux-Arts* 29 (1903): 107-120.
- P.E. Dutton en H.L. Kessler. *The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.
- A. van Egmond. "Utrecht en Holland." In: S. Kemperdick en F. Lammertse (red.). *De weg naar van Eyck*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen (2012): 28-33.
- A. van Egmond. *Materiële Representatie Opgetekend Aan Het Haagse Hof 1345-1425*. Hilversum: Verloren, 2020.
- P. Emmons. "Demiurgic lines: line-making and the architectural imagination." *The Journal of Architecture* 19, nr. 4 (2014): 536-559.
- C. Erickson, *The Medieval Vision: Essays in History and Perception*. New York: Oxford University Press, 1976.
- P. Evdokimov. *The Art of the Icon: A Theology of Beauty*. Redondo Beach: Oakwood, 1990.
- I. Falque. *Devotional Portraiture and Spiritual Experience in Early Netherlandish Painting*. Leiden: Brill, 2019.
- J. Fajt en M. Hörsch (red.). *Kaiser Karl IV, 1316-2016: erste Bayerisch-Tschechische Landesausstellung*. Praag: Národní Galerie Prahe, 2016.
- J.T. Ferrandis. *Datos Documentales Inéditos Para La Historia Del Arte Español, Inventarios Reales (juan II a Juana La Loca), vol. 3*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1943.
- H.S. Francis. "A Fourteenth-Century 'Annunciation.'" *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 42, nr. 10 (1955): 215-19.
- B. Fransen en C. Stroo. *The Ghent Altarpiece: Research and Conservation of the Exterior*. Brussel: Royal Institute for Cultural Heritage, 2020.
- R. Franes. *Donor portraits in Byzantine art. The vicissitudes of contact between human and divine*. New York: Cambridge University Press, 2018.
- D. Freedberg. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: University of Chicago, 1989.
- M.J. Friedländer. *Early Netherlandish Painting. Vol. 1: The Van Eycks-Petrus Christus*. Leiden: A.W. Sijthoff, 1967.
- M.J. Friedländer. *Von Van Eyck Bis Bruegel: Die Frühen Niederländischen Maler*. Keulen: Phaidon Verlag, 1956.
- M. Frinta. "An Investigation of the Punched Decoration of Mediaeval Italian and Non-Italian Panel Paintings". *The Art Bulletin* 47, nr. 2 (1965): 261-265.
- E. Gardiner. *Medieval Visions of Heaven and Hell. A Sourcebook*. Londen en New York: Routledge, 1993.

- J. Geldhof. "The Deesis on Van Eyck's Ghent Altarpiece: Its Potential for a Liturgical Theology Today." *Studia Liturgica* 52, nr. 2 (2002), 182–192.
- L.D. Gelfand. "The Devotional Portrait Diptych and the Manuscript Tradition." In: J.O. Hand en Ron Spronk (red.). *Essays in Context : Unfolding the Netherlandish Diptych*. Cambridge: Harvard University Art Museums (2006): 46-59.
- L.D. Gelfand. *Fifteenth-century Netherlandish devotional portrait diptychs: Origins and function*. Cleveland: Case Western Reserve University, 1994 (PhD dissertatie).
- E.M. Gifford. "Van Eyck's Washington Annunciation: Technical Evidence for Iconographic Development." *The Art Bulletin* 81, nr. 1 (1999): 108–16.
- A. Grabar. *Christian Iconography: A Study of its Origins*. Princeton: Princeton University Press, 1968.
- L.A.M. Goossens. *De Meditatie in De Eerste Tijd Van De Moderne Devotie*. Haarlem: Gottmer, 1952.
- J.F. Hamburger. "The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans." *The Art Bulletin* 71, no. 1 (1989): 20–46.
- J.F. Hamburger. "The Visual and the Visionary: The Image in Late Medieval Monastic Devotions. J.F. Hamburger (red.). *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality In Late Medieval Germany*. New York: Zone Books (1998): 111-148
- 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. *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*. Mainz: von Zabern (2000): 47-69.
- C. Hahn. "Visio Dei: Changes in Medieval Visuality." In: R.S. Nelson (red.). *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing As Others Saw*. Cambridge: Cambridge University Press (2000): 169-196
- K. Hampe. "Eine Schilderung des Sommeraufenthaltes der römischen Kurie unter Innozenz III. in Subiaco 1202." *Historische Vierteljahrschrift* 8 (1905): 509-535
- J.O. Hand, C.A. Metzger en R. Spronk. *Prayers and Portraits: Unfolding the Netherlandish Diptych*. Washington: National Gallery of Art, 2006.
- C. Harbison. "Visions and Meditations in Early Flemish Painting." *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 15, nr. 2 (1985): 87–118.
- C. Harbison. *Jan Van Eyck: The Play of Realism*. Londen: Reaktion Books, 1991.
- A. Harth en F. Van Dam. "Visio Dei. De weerklink van de eyckiaanse optische revolutie in de zestiende eeuw." In: M. Martens, T. Borchert, J. Dumolyn, J. de Smet en F. van Dam (red.). *Van Eyck. Een optische revolutie*. Gent: Hannibal (2020): 180-203.
- A.D. Hedeman. *Of Counselors and Kings: The Three Versions of Pierre Salmon's Dialogues*. Urbana: University of Illinois Press, 2001.
- A.D. Hedeman. "Making Memories for a Mad King: Illustrating the 'Dialogues' of Pierre Salmon." *Gesta* 48, nr. 2 (2009): 169–84.
- Y. Hen. "The Uses of the Bible and the Perception of Kingship in Merovingian Gaul." In: International Medieval Congress (red.). *The Bible and Politics in the Early Medieval West* 7, nr. 3 (1998): 277–290.

T. Herman. "Anonymous Franco-Flemish Master. Annunciation, c. 1386-90." In: S.N. Fliegel en S. Jogie. *Art from the court of Burgundy, 1364-1419*. Dijon: Musée des beaux-arts (2004): 66-67.

C. Hourihane. *King David in the Index of Christian Art*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

G. Hulin de Loo. *Heures De Milan, Troisième Partie Des Très-Belles Heures De Notre-Dame, Enluminées Par Les Peintres De Jean De France, Duc De Berry Et Par Ceux Du Duc Guillaume De Bavière, Comte Du Hainaut Et De Hollande. Vingt-Huit Feuilletts Historiés Reproduits D'après Les Originaux De La Biblioteca Trivulziana À Milan*. Brussel: Van Oest, 1911.

L.F. Jacobs. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. Philadelphia: Pennsylvania State University Press, 2012.

L. James. "Images of text in byzantine art: the apse mosaic in Hosios David, Thessaloniki." In: K. Krause en B. Schellewald. *Bild und Text im Mittelalter*. Keulen: Böhlau (2011): 255-266.

H.P.H. Jansen. *Hoekse En Kabeljauwse Twisten*. Bussum: Van Dishoeck, 1966.

S.F. Jones. "New Evidence for the Date, Function and Historical Significance of Jan van Eyck's 'Van Maelbeke Virgin.'" *The Burlington Magazine* 148, nr. 1235 (2006): 73-81.

S.F. Jones. "Jan van Eyck's Greek, Hebrew and Trilingual Inscriptions". In: C. Currie, B. Fransen, V. Henderiks, C. Stroo & D. Vanwijnsberghe (red.). *Van Eyck Studies. Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*. Parijs: Peeters (2017): 291-308.

K. Kamerick. *Popular Piety and Art in the Late Middle Ages : Image Worship and Idolatry in England, 1350-1500*. New York: Palgrave, 2002.

L. Karfíková. "Per visibilia ad invisibilia. Schönheit als Weg zu Gott bei Augustin und Hugo von Sankt Viktor." In: L. Karfíková (red.). *Von Augustin zu Abaelard. Studien zum christlichen Denken*. Fribourg: Academic Press Fribourg (2015): 100-121

M. Kemp. *Visions of Heaven: Dante and the Art of Divine Light*. Londen: Lund Humphries, 2021.

S. Kemperdick. "Noch Einmal Zum Problem Der Seitenverkehrung in Der Strandszene Des 'Turin-Mailänder Stundenbuchs.'" *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 60, nr. 2 (1997): 249-252.

S. Kemperdick en F. Lammertse (red.). *De weg naar van Eyck*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen, 2012.

S. Kemperdick. "Zogeheten Turijn-Milanese getijdenboek." In: S. Kemperdick en F. Lammertse (red.). *De weg naar van Eyck*. Rotterdam: Museum Boijmans van Beuningen (2012): 284-289.

H.L. Kessler. "Turning a Blind Eye: Medieval Art and the Dynamics of Contemplation." In: J. Hamburger, A. Bouché (red.). *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006: 336-359

H.L. Kessler. *Experiencing Medieval Art*. Rethinking the Middle Ages. Toronto: University of Toronto Press, 2019.

C. Kiening. "The Absolute Medium: Nicholas of Cusa on the Mediality of Christ." In: H. Puff, U. Strasser en C. Wild (red.). *Cultures of Communication: Theologies of Media in Early Modern Europe and Beyond*. Toronto: University of Toronto Press (2017): 35-54.

P.K. Klein. "From Heavenly to The Trivial: Vision and visual perception in early and high Medieval apocalypse Illustration." In: H.L Kessler en G. Wolf (red.). *The Holy Face and the Paradox of Representation: Papers from a Colloquium Held at the Bibliotheca Hertziana, Rome and the Villa Spelman, Florence, 1996*. Bologna: Nuova Alfa Editoriale (1998): 247-278.

J. Klooster en I. Kuin. "Het (on)bereikbare verleden. Traditie, verankering en innovatie in de oudheid." *Groniek* 214 (2017): 31-43.

E. Kluckert. "Gothic Painting." In: R. Toman (red.) *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*. Keulen: Könemann (1999): 386-393

E. Kluckert. "The deception of Visions and visual perception." In: R. Toman (red.) *The Art of Gothic: Architecture, Sculpture, Painting*. Keulen: Könemann (1999), p. 439

T. Kock. "Lektüre Und Meditation Der Laienbrüder in Der Devotio Moderna." *Ons Geestelijk Erf* 76, no. 1 (2002): 15–63.

A.M. Koldeweij. *Der gude sente Servas. De Servatiuslegende en de Servatiana: een onderzoek naar de beeldvorming rond een heilige in de middeleeuwen*. Assen-Maastricht: Van Gorcum, 1985 (PhD dissertatie).

A.M. Koldeweij, A. Hermesdorf en P. Huvenne. *De Schilderkunst Der Lage Landen*. De Middeleeuwen En De Zestiende Eeuw (deel 1). Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

A.M. Koldeweij. "Review of: Anne-Maria van Egmond, Materiële representatie opgetekend aan het Haagse hof 1345-1425." *Oud Holland*, online publicatie, mei 2022.

A.B. Kraebel. "Richard of St. Victor. On the Apocalypse of John (Selections). Introduction and Translation." In: F.T. Harkins en F. van Liere. *Interpretation of Scripture: Theory. A selection of Works of Hugh, Andrew Richard and Godfrey of St. Victor, and of Robert of Melun*. Turnhout: Brepols (2012): 327-270

B.J. Kramer. "Verbondenheid verbeeld. Over de uitbeelding van een rozenkranssnoer op een schilderij van de Meester van Sint-Goedele." *Ons Geestelijk Erf* 82, nr. 2 (2011): 136 – 160.

C.H. Krinsky. "The Turin-Milan Hours: Revised Dating and Attribution." *Journal of Historians of Netherlandish Art* 6, nr. 2 (2014): 1-37.

K. Krüger. "Authenticity And Fiction: On The Pictorial Construction Of Inner Presence In Early Modern Italy. In: R. Falkenburg, W.S. Melion en T.M. Richardson. *Image and Imagination of the Religious Self in Late Medieval and Early Modern Europe*. Turnhout: Brepols (2007): 37-69

R. van Leeuwen. "Luister in het duister. De perceptie van vroegnederlandse schilderkunst in Italië." *Desipentia* 14, nr. 2 (2007): 20-26.

- M. Leone. "Metaphysics, Theology and the Natural Desire to Know Separate Substances in Henry of Ghent." *Quaestio* 5 (2005): 513–26.
- K. Lichtert. *The Influence of the Mother God of Tenderness and Other Iconic Images on Early Netherlandish Painting*. Brussel: Free University of Brussel, 2016 (PhD).
- D.C. Lindberg. "Alhazen's Theory of Vision and Its Reception in the West." *Isis* 58, no. 3 (1967): 321–41.
- D.C. Lindberg. "Lines of Influence in Thirteenth-Century Optics: Bacon, Witelo, and Pecham." *Speculum* 46, nr. 1 (1971): 66–83.
- D.C. Lindberg. *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- D.C. Lindberg. "The Science of Optics." In: D.C. Lindberg (red.). *Science in the Middle Ages*. The Chicago History of Science and Medicine. Chicago: University of Chicago Press (1978): 338-368
- D.C. Lindberg. "The Genesis of Kepler's Theory of Light: Light Metaphysics from Plotinus to Kepler." *Osiris* 2 (1986): 4–42.
- D.C. Lindberg. *Roger Bacon and the Origins of Perspectiva in the Middle Ages. A Critical Edition and English Translation of Bacon's Perspectiva with Introduction and Notes*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- L. Lučka. "The Aims of *Perspectiva* in 1360s Paris : Investigating Texts Written in the Hand of Reimbotus de Castro." In: C. Pavlína en Ž. Václav (red.). *Books of Knowledge in Late Medieval Europe: Circulation and Reception of Popular Texts*. Turnhout: Brepols (2021): 299-329.
- F. Lyna. "Les Van Eyck Et Les 'Heures De Turin Et De Milan.'" *Bulletin Musées Royaux Des Beaux-Arts De Belgique* 4, nr. 1-3 (1955): 7-20.
- S. Makseliene. *The Glory of God and its Byzantine Iconography*. Budapest: Central European University, 1998 (thesis).
- M.P.J. Martens (red.). *Het Lam Gods in Detail*. Brussel: Ludion, 2020.
- M. Martens, T. Borchert, J. Dumolyn, J. de Smet en F. van Dam (red.). *Van Eyck. Een optische revolutie*. Gent: Hannibal, 2020.
- M. Martens. "Jan van Eycks optische revolutie." In: M. Martens, T. Borchert, J. Dumolyn, J. de Smet en F. van Dam (red.). *Van Eyck. Een optische revolutie*. Gent: Hannibal (2020): 140-179.
- J. Marrow. "History, Historiography, and Pictorial Invention in the Turin-Milan Hours." In: L.S. Dixon (red.). *In Detail: New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*. Turnhout: Brepols (1998): 1-14.
- R. McGerr. *A Lancastrian Mirror for Princes: The Yale Law School New Statutes of England*. Bloomington, Indiana University Press, 2011.
- B. McGinn. *The Growth of Mysticism. The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism*. New York: Crossroad, 1994.
- B. McGinn. "Visions and Visualizations in the Here and Hereafter." *The Harvard Theological Review* 98, nr. 3 (2005): 227–46.

- B. McGinn. "Theologians as Trinitarian Iconographers." In: J. Hamburger, A. Bouché (red.). *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006: 186-207
- B. McGinn. "Visio Dei. Seeing God in Medieval theology and mysticism." In: C. Muessing en A. Putter (red.) *Envisaging heaven in the Middle Ages*. New York: Routledge (2007): 15-33.
- A. McGrath. "Light, the Dominicans and the Cult of St Thomas Aquinas." In: C.N. Duckworth en A.E. Sassin (red.). *Colour and Light in Ancient and Medieval Art*. New York: Routledge (2018): 145-158
- S. McNamer. *Meditations on the Life of Christ: The Short Italian Text*. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2018.
- M. Meiss. "Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings." *The Art Bulletin* 27, nr. 3 (1945): 175-81.
- M. Meiss. *French Painting in the Time of Jean De Berry: The Limbourgs and Their Contemporaries*. New York: George Braziller, 1974.
- E.A. Moody. "William of Auvergne and His treatise *De Anima*." In: E.A. Moody. *Studies in Medieval Philosophy, Science, and Logic*. Berkley: University of California Press, 1975: 1-110
- J.C. Moore. *Pope Innocent III (1160/61-1216): To Root Up and to Plant*. Leiden: Brill, 2003.
- S. Moscovici. 'The Phenomenon of Social Representations.' In: R.M. Farr en S. Moscovici (red.). *Social Representations*. Cambridge: Cambridge University Press (1984): 3-69.
- H.K. Nagtegaal. *Heraldisch Vademecum*. Den Haag: Centraal Bureau voor Genealogie, 2003.
- L. Nasrallah. "Early Christian Interpretation in Image and Word: Canon, Sacred Text, and the Mosaic of Moni Latomou." In: L. Nasrallah, C. Bakirtzis en S. Friesen (red.). *From Roman to Early Christian Thessalonikē: Studies in religion and Archeology*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press (2010): 361-396.
- J. Naughton. "A Minimally-Intrusive Presence: Portraits in Illustrations for Prayers to the Virgin." In: M.M. Manion en B.J. Muir (red.). *Medieval Texts and Images: Studies of Manuscripts from the Middle Ages* (1992): 111-126.
- C.J. Nederman (red.). *Policraticus by John of Salisbury*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- R.G. Newhauser. "Peter of Limoges, Optics, and the Science of the Senses." *The Senses and Society* 5, nr. 1 (2010): 28-44.
- B. Newman. "What Did It Mean to Say 'I Saw'? The Clash between Theory and Practice in Medieval Visionary Culture." *Speculum* 80, no. 1 (2005): 1-43.
- H. Nieuwdorp. "The Antwerp-Baltimore Polptych: A Portable Altarpiece Belonging To Philip the Bold, Duke of Burgundy." In: H. van Os (red.) *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe : 1300-1500*. Londen: Merrell Holberton (1994): 151-156
- B. Nolan. *The Gothic Visionary Perspective*. Princeton: University Press, 1977.
- M.B. Owens. "The Image of King David in Prayer in Fifteenth-Century Books of Hours." *Imago musicae* 6 (1989): 23-38.

- O. Pächt. "Panofsky's 'Early Netherlandish Painting - I.'" *The Burlington Magazine* 98, nr. 637 (1956): 110-116.
- O. Pächt. "Die Gotik der Zeit um 1400 als gesamteuropäische Kunstsprache", in: V. Oberhammer (red.). *Europäische Kunst um 1400: achte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates*. Wenen: Kunsthistorisches Museum (1962): 52-66.
- E. Panofsky. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. New York: Harper and Row, 1971.
- E. Panofsky. "Hubert and/or Jan van Eyck; The Problems of the Ghent Altarpiece and the Turin-Milan Hours." In: E. Panofsky (red.) *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*. New York: Harper and Row (1971): 205-246.
- N. de Pauw. "Van den neghen besten." In: N. de Pauw (red.). *MiddelNederlandsche gedichten en fragmenten, vol. 1*. Gent: A. Siffer (1893-1897): 596-635.
- J. Paviot. "La Vie De Jan Van Eyck Selon Les Documents Écrits." *Revue Des Archéologues Et Historiens d'Art De Louvain* 23 (1990): 83-93.
- J. Paviot. "The Court of Burgundy and Constantinople." In: B. Coulie (red.). *Paths to Europe: From Byzantium to the Low Countries*. Milaan: Silvana editorial (2017): 28-49.
- D. Pearsall. *Gothic Europe 1200-1450. Arts, Culture and Society in the Western World*. Harlow: Pearson Education, 2001.
- J. Pešina Jaroslav. *The Master of the Hohenfurth Alterpiece*. Londen: P. Wilson for Sotheby's Publications, 1989.
- P. Philippot. "Les Grisailles Et Les "degrés De Réalité" De L'image Dans La Peinture Flamande Des XV<sup>e</sup> Et XVI<sup>e</sup> Siècles." *Bulletin des Musées royaux de Beaux-Arts de Belgique* 15 (1966): 225-42.
- C. Piérard. "Le prieuré de Saint-Antoine-en-Barbefosse à Havré (Mons)". In : D. Vanwijnsberghe (red.). "Ung Bon Ouvrier Nommé Marquet Caussin": *Peinture Et Enluminure En Hainaut Avant Simon Marmion*." Les Primitifs Flamands 3, 12. Brussel: Institut Royal du Patrimoine Artistique (2013): 116-123.
- J. Polzer, "The "Triumph of Thomas' Panel in Santa Caterina, Pisa: Meaning and Date." *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 37 (1993): 29-70.
- J. Pope-Hennessy. *The Portrait in the Renaissance*. Londen: Phaidon, 1963.
- M. Postec, H. Dubois, B. Devolder, et al. "Spectaculaire Ontdekkingen Op Het Lam Gods van de Gebroeders Van Eyck: De Essentiële Rol van de Restaurateur." In: M. Buyle (red.). *Innovatie in de Conservatie-Restauratie*. Brussel: VIOE (2016): 153-171.
- D. Praet en M.P.J. Martens (red.). *Het Lam Gods - Van Eyck: Kunst, Geschiedenis, Wetenschap En Religie*. Veurne: Hannibal, 2019.
- C.J. Purtle. *The Marian Paintings of Jan van Eyck*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
- J. Pysiak. "Saint Louis as a New David and Paris as a New Jerusalem in Medieval French Hagiographic Literature". In: M. Zawadowska en M. Wilk (red.). *The Character of David in Judaism, Christianity and Islam*. Leiden: Brill (2021): 154-187

- S. Ringbom. "Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety." *Gazette des Beaux-Arts* 73 (1969): 159-170
- S. Ringbom. "Some pictorial conventions for the recounting of thoughts and experience in late medieval art." F.G. Andersen, E. Nyholm, M. Powell en F.T. Stubkjær (red.). *Medieval Iconography and Narrative: A Symposium*. Odense: Odense University Press (1980): 38-69
- S. Ringbom. *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*. Doornspijk: Davaco, 1984.
- S. Ringbom. "Action and Report: The Problem of Indirect Narration in the Academic Theory of Painting." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 52 (1989): 34-51.
- L. Ross. *Medieval Art: A Topical Dictionary*. Westport: Greenwood Press, 1996.
- P. Rossi. *Robert Grosseteste: Commentarius in Posteriorum Analyticorum Libros*. Florence: Olschki, 1981.
- B.L. Rothstein. "Vision, Cognition, and Self-Reflection in Rogier van Der Weyden's Bladelin Triptych." *Zeitschrift Für Kunstgeschichte* 64, nr. 1 (2001): 37-55.
- B.L. Rothstein. *Sight and Spirituality in Early Netherlandish Painting*. Cambridge: University Press, 2005.
- A.J. van Run. "Imaginaria visione. Over kunst en visioenen in de Middeleeuwen." In: R.E.V. Stuip en C. Vellekoop (red.). *Visioenen*. Utrecht: HES (1986): 122-150.
- M. Rutten. *Kunnen We God Zien?: Augustinus' Mystieke Brief Aan Paulina*. Kampen: Ten Have, 2009.
- A.K. Sand. *Vision, Devotion, and Self-Representation in Late Medieval Art*. New York: Cambridge University Press, 2014.
- J. Sander. *"Die Entdeckung Der Kunst": Niederländische Kunst Des 15. Und 16. Jahrhunderts in Frankfurt*. Mainz: Von Zabern, 1995.
- L.F. Sandler. "Face to Face with God: A Pictorial Image of the Beatific Vision." In: W.M. Ormrod (red.). *England in the Fourteenth Century: Proceedings of the 1985 Harlaxton Symposium*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press (1986): 224-235
- K. Schlapbach. "Intellectual vision in Augustine, De Genesi ad litteram 12 or: Seeing the hidden meaning of images." *Studia Patristica* 39 (2006): 239-244.
- G. Schmidt. "Zur Datierung Des 'Kleinen' Bargello-Diptychons Und Der Verkündigungstafel in Cleveland." In: A. Châtelet en N. Reynaud (red.). *Études d'art Français Offertes À Charles Sterling*. Parijs: Presses universitaires de France (1975): 47-63.
- P. Schmidt. *The Ghent Altarpiece*. Brugge: Ludion, 2001.
- D.G. Scillia. "Albert and Louis from an Early Sixteenth-Century Manuscript of the Dukes of Bavaria." *Studies in Iconography* 12 (1988): 17-42.
- D.G. Scillia. "The 'Cleveland Annunciation'" and the Origins of Flemish Painting." In: M. Smeyers en B. Cardon (red.). *Flanders in a European perspective: manuscript illumination around 1400 in Flanders*

*and abroad: proceedings of the international colloquium Leuven, 7-10 September 1993*. Leuven: Peeters (1995): 345-356.

K. Scott. "Caveat Lector: Ownership and Standardization in the Illustration of Fifteenth-Century English Manuscripts." In: P. Beal en J. Griffiths (red.). *English Manuscript Studies, 1100–1700*. Oxford: Basil Blackwell (1989): 19–63.

C.R. Sherman. *Imaging Aristotle: Verbal and Visual Representation in Fourteenth-Century France*. Berkeley: University of California Press, 1997.

M. Sillink. "De Vlaamse Primitieven en de Ontdekking van het landschap. In: T.H. Borchert en A. Beyer (red.). *De Eeuw van Van Eyck, 1430-1530: De Vlaamse Primitieven en het Zuiden*. Gent: Ludion (2002): 212-219

L. Silver. "Fountain and Source: A Rediscovered Eyckian Icon." *Pantheon* 41, nr. 2 (1983): 95-104.

L. Silver. "Eyckian Icons and Copies." In: M. Bellavitis (red.). *Making Copies in European Art, 1400-1600: Shifting Tastes, Modes of Transmission, and Changing Contexts*. Leiden: Brill (2018): 130-164.

I. Sluiter. "Anchoring Innovation: A Classical Research Agenda." *European Review* 25, nr. 1 (2017): 20-38.

I. Sluiter. "Oud is het nieuwe nieuw. Een inleiding op *Anchoring Innovation*." *Lampas* 51, nr. 4 (2018): 289-295

I. Sluiter. "Old Is the New New: The Rhetoric of Anchoring Innovation." In: R. Boogaart, H. Jansen, M. van Leeuwen (red.). *The Language of Argumentation*. Cham: Springer (2021).

I. Sluiter en A.P.M.H. Lardinois. "Preface : Anchoring a New Emperor." In: A.R. Cominesi, N. de Haan, E.M. Moormann en C. Stocks. *God on Earth: Emperor Domitian. The re-invention of Rome at the end of the 1<sup>st</sup> century AD*. Leiden: Sidestonepress (2021): 9-12

M. Smeyers. "Het Turijns-Milanees Getijdenboek: Een bijdrage tot de van Eyck-studie met een eerste synthetisch beeld van de kunst en de weeldetechnieken aan het hof der hertogen van Beieren in de Nederlanden." Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, 1970 (PhD dissertatie).

J.G. Smit. "De Graven van Holland en Zeeland op Reis." In: W. van Anrooij, D.P. Blok, D.E.H. de Boer, etc. *Holland in Wording: De Ontstaansgeschiedenis Van Het Graafschap Holland Tot Het Begin Van De Vijftiende Eeuw*. Hilversum: Verloren, 1991: 91-124.

A.M. Smith. *From Sight to Light: The Passage from Ancient to Modern Optics*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

A. C. Sparavigna. "Robert Grosseteste's Thought on Light and Form of the World." *International Journal of Sciences* 4 (2014): 54-62.

W. Stechow. "The Annunciation, Anonymous French Master in Late Fourteenth Century." In: L. d'Argencourt en R. Diederer (red.). *European Paintings before 1500. The Cleveland Museum of Art Catalogue of Paintings*. Bloomington: Indiana University Press (1974): 21-24.

H. Steger. *David Rex Et Propheta: König David Als Vorbildliche Verkörperung Des Herrschers Und Dichters Im Mittelalter, Nach Bilddarstellungen Des Achten Bis Zwölften Jahrhunderts*. Neurenberg: Carl, 1961.

C. Sterling. *La peinture française: les primitifs*. Parijs: Librairie Floury, 1938.

C. Sterling. "Jan Van Eyck Avant 1432." *Revue de l'Art* 33 (1976): p. 15-18.

V.I. Stoichiță. *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*. Londen: Reaktion Books, 1995.

C. Stroo. *Pre-Eyckian Panel Painting in the Low Countries. Contributions to Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*. Brussel: Centre for the study of fifteenth-century painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 2009.

D. Summers. *Vision, Reflection and Desire in Western Painting*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.

K.H. Tachau. "Seeing as Action and Passion in the Thirteenth and Fourteenth Centuries." In: J. Hamburger, A. Bouché (red.). *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2006: 336-359

S. Thomas. *Forging the missing links: Robert Campin and Byzantine icons*. Cleveland: Case Western Reserve University, 1998 (PhD).

F.J. Tobin. "Medieval thought on visions and its resonance in Mechthild von Magdeburg's *Flowing Light of the Godhead*." In: A.C. Bartlett, T.H. Bestul en V.M. Lagorio. *Vox Mystica: Essays on Medieval Mysticism in Honor of Professor Valerie M. Lagorio*. Cambridge: Brewer (1995): 41-53.

R. Todorova. "New Religion – new symbolism: Adoption of Mandorla in the Christian Iconography." In: M. Rakocija (red.). *Niš and Byzantium: The Collection of Scientific Works, IX*. University of Niš: Niš (2011): 47-62

R. Todorova. "Visualizing the Divine: Mandorla as a Vision of God in Byzantine Iconography." *IKON* 6 (2013): 287-296

R. Todorova. "The Aureole and the Mandorla: Aspects of the symbol of the sacral from ancient cultures to Christianity." In: I. Topalilov en B. Georgiev (red.). *Transition From Late Paganism To Early Christianity In The Architecture And Art In The Balkans*. Shumen: Shumen University Press (2016): 199-223.

R. Todorova. *Symbol And Meaning; The Concept Of God's Glory in Late Byzantine Iconography*. Shumen University Bishop Konstantin of Preslav: Shumen, 2020.

C. Trottmann. *La vision béatifique: des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*. Rome: Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 1995.

D. Vanwijnsberghe. "De eyckiaanse miniaturen van het Turijns-Milanees Getijdenboek." In: M. Martens, T. Borchert, J. Dumolyn, J. de Smet, F. van Dam (red.). *Van Eyck. Een optische revolutie*. Gent: Hannibal (2020): 297-315.

H. van der Velden. *Jan van Eyck in Holland*. Zwolle: WBOOKS, 2012. (nog niet verschenen).

K. Wessels. *Reallexikon Zur Byzantinischen Kunst, Band II*. Stuttgart: Hiersemann, 1971.

B. Williamson. "Sensory Experience in Medieval Devotion: Sound and Vision, Invisibility and Silence." *Speculum* 88, nr. 1 (2013): 1–43

F. Winkler. "Ein unbekanntes französisches Tafelbild." *Belvedere* 11 (1927): 6-8.

J. Wirth. "L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen age." In: F. Dunand (red.). *L'image Et La Production Du Sacré: Actes Du Colloque De Strasbourg, 20-21 Janvier 1988*. Parijs: Méridiens Klincksieck (1991): 139-164

W.D. Wixom. *Treasures from Medieval France*. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1967.

W.D. Wixom. "An Enthroned Madonna with the Writing Christ Child." *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 57, nr. 9 (1970): 287-302.

W.D. Wixom. "Byzantine Art and the Latin West." In: H.C. Evans en W.D. Wixom (red.). *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era*. New York: Metropolitan Museum of Art (1997): 434-449

K. Woods. "Byzantine Icons in the Netherlands, Bohemia and Spain during the Fourteenth and Fifteenth Centuries." In: A. Lymberopoulou en R. Duits (red.). *Byzantine Art and Renaissance Europe*. Farnham: Ashgate (2013): 135-156.

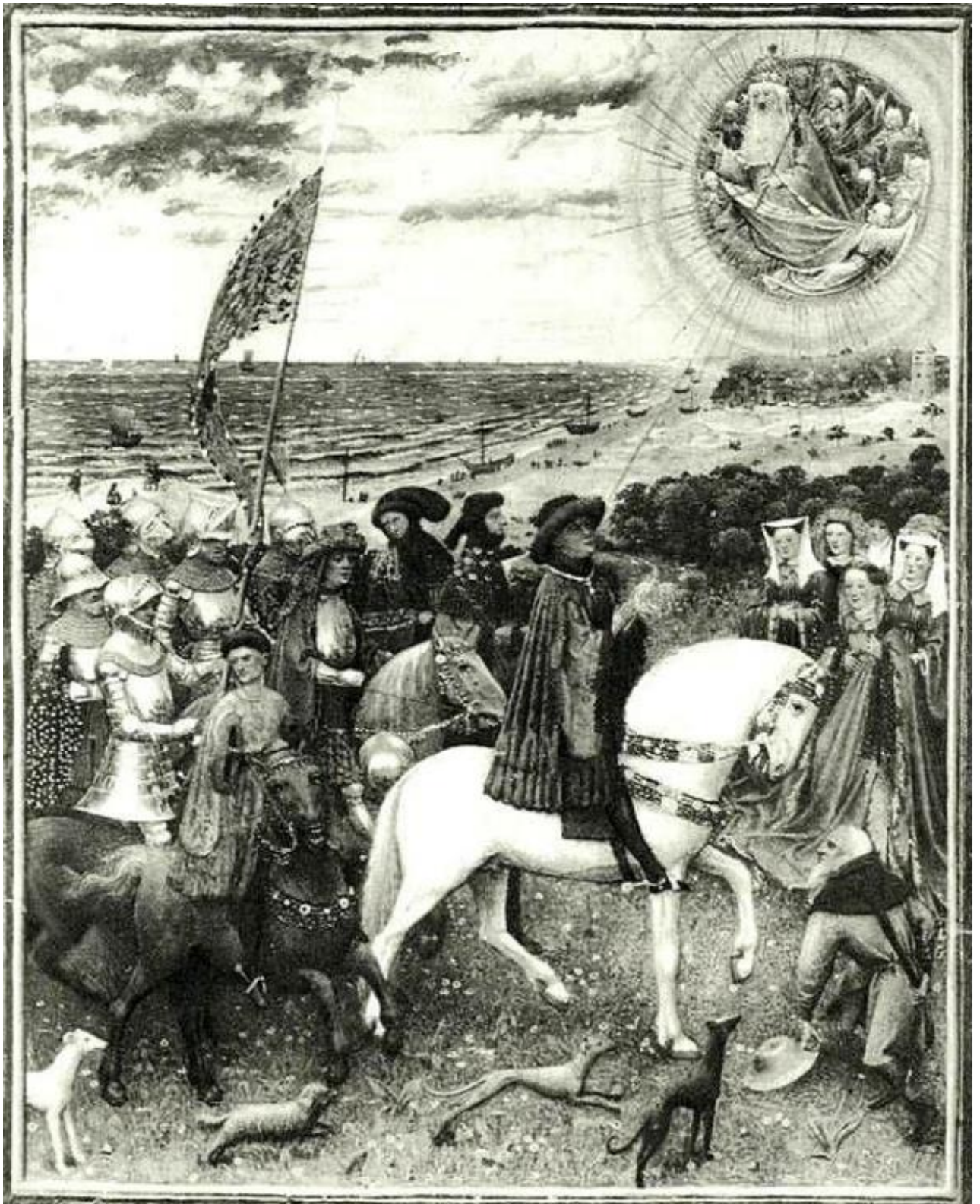
N. Zchomelidse. "Deus – Homo – Imago: Representing the Divine in the Twelfth Century." C. Hourihane (red.). *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art & History*. Princeton: Penn State University Press (2010): 107-127

G.A. Zinn. *Richard of St. Victor. The Twelve Patriarchs: The Mystical Ark. Book Three of the Trinity*. New York: Paulist Press, 1979.

## Afbeeldingen



Afbeelding 1 Jan van Eyck, *Foto van het folium "De vorst in gebed"*, folium in Turijn-Milaan-Getijdenboek, ca. 1422-24, 284 x 203 mm, verloren gegaan in 1904 (voorheen in Turijn, Biblioteca Nazionale), Ms. K.IV.29, fol. 59v.



Afbeelding 2 Jan van Eyck, *Foto van de miniatuur "De vorst in gebed"*, miniatuur in Turijn-Milaan-Getijdenboek, ca. 1422-24, 136 x 108 mm, verloren gegaan in 1904 (voorheen in Turijn, Biblioteca Nazionale), Ms. K.IV.29, fol. 59v (detail).



Afbeelding 3 Anoniem, *Annunciatie*, ca. 1370-90, tempera, olieverf en bladgoud op paneel, 40,3 x 31,4 x 4,8 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.



Afbeelding 4 Anoniem, *Annunciatie*, ca. 1370-90, tempera, olieverf en bladgoud op paneel, 40,3 x 31,4 x 4,8 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art (detail linkerbovenhoek).



Afbeelding 5 Jan van Eyck, *Foto van de miniatuur "De Vorst in gebed"*, miniatuur in Turijn-Milaan-Getijdenboek, ca. 1422-24, 136 x 108 mm, verloren gegaan in 1904 (voorheen in Turijn, Biblioteca Nazionale), Ms. K.IV.29, fol. 59v (detail van rechterbovenhoek).



Afbeelding 6 Anoniem, *Achterzijde van annunciatiepaneel*, ca. 1370-90, tempera, olieverf en bladgoud op hout, 40,3 x 31,4 x 4,8 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art.



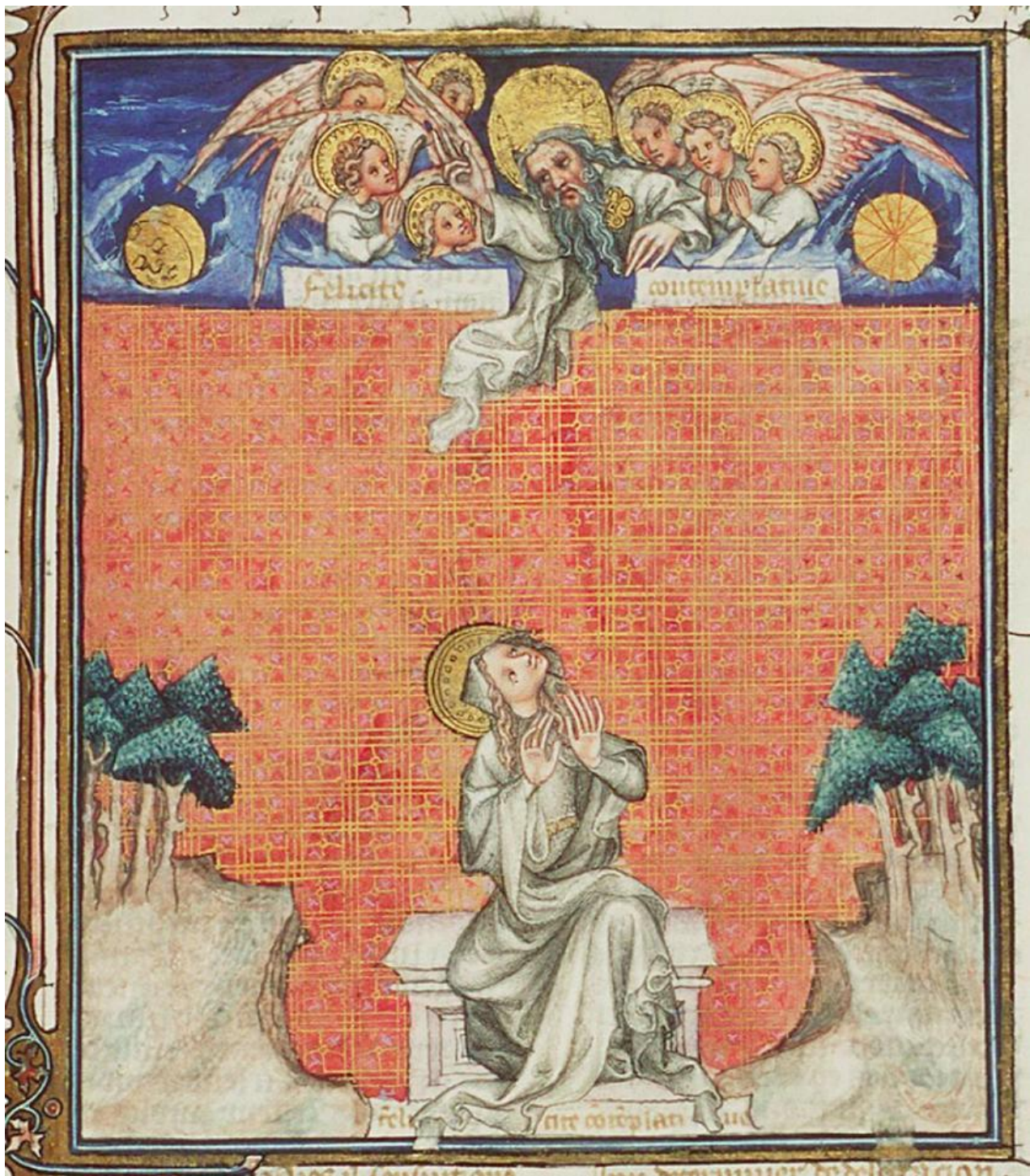
Afbeelding 7 Anoniem, *Beatus Vir* met Koning David kijkend naar de badende Bathseba en kijkend naar God, gehistoriseerde initiaal in Psalter van Lodewijk de Heilige, ca. 1270–1274, verluchting op perkament, 21 x 8,9 cm, Parijs, Bibliothèque nationale de France, Ms. Latin 10525, fol. 85v.



Afbeelding 8 Anoniem, "Les trois estaz de bones ames", miniatuur in *La Sainte Abbaye*, ca. 1290, verluchting op perkament, Londen, British Library, Ms. Add. 39843, fol. 29r.



Afbeelding 9 Anoniem, *Visio Dei*, miniatuur in *Omne Bonum*, 1359-1375, verluchting op perkament, 455 x 310 mm, Londen, British Library, Royal Ms. 6 E VI, fol. 16r.



Afbeelding 10 Meester van de Kroning van Karel VI, Félicité contemplative, miniatuur in *Ethica Nicomachea* van Aristotelis, vertaald door Nicole Oresme, 1376, verluchting op perkament, 110 x 93 mm, Den Haag, Rijksmuseum MeermannoWestreeianum, Ms. 10.D.1, fol. 193r.



Afbeelding 11 Lippo Mimmi, *Triomf van St. Thomas van Aquino*, 1323, tempera op panel, 375 x 258 cm, Pisa, Santa Caterina.



Afbeelding 12 Anoniem, *St. Birgitta's mystieke visioen van God*, miniatuur in *The Revelations of Saint Birgitta of Sweden*, ca. 1400, verluchting op perkament, 26,8 x 19,2 cm, New York, The Morgan Library & Museum, Ms. M. 498, fol. 4v.



Afbeelding 13 Andrea de' Bartoli, Catherina van Alexandrië ontvangt een visioen, ca. 1368, fresco, Assisi, Sint-Franciscusbasiliek (detail van fresco dat zich bevindt op zuidelijke muur van de kapel van Sint Catherina)



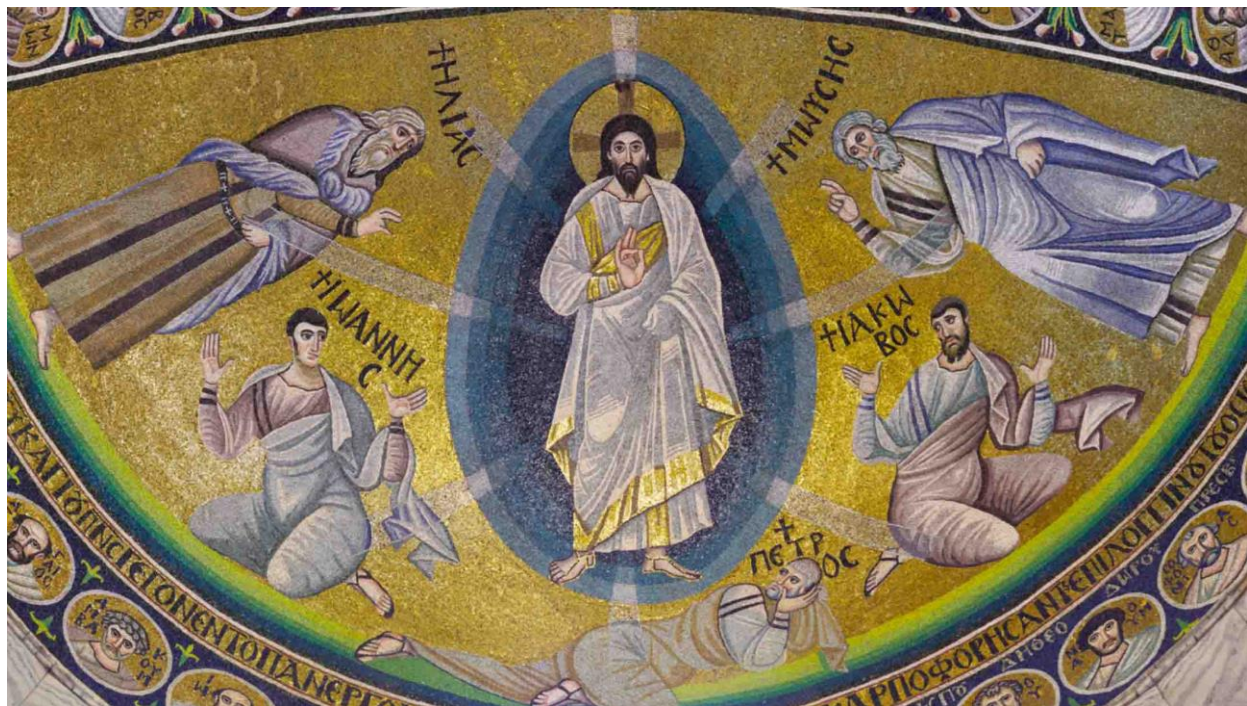
Afbeelding 14 Meesters van de Bibles Moralisées, *Visioen van Ezechiël*, miniatuur in *Bible Moralisée*, dertiende eeuw, verluchting op perkament, 40 x 27,5 cm, Parijs, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 11560, fol. 197v (detail).



Afbeelding 15 Jan Boudolf, *Het offer van de Hebreeën in de woestijn*, miniatuur in *Bible Historiale* van Karel V, 1372, verluchting op perkament, 6,6 x 7 cm, Den Haag, Meermanno Koninklijke Bibliotheek, Ms. 10 B 23, fol. 53v.



Afbeelding 16 Anoniem, *Christus in een gloriool en de profetie van Ezechiël en Habakuk*, einde van vijfde eeuw, mozaïek, Thessaloniki, Kerk van Hosios David (apsis).



Afbeelding 17 Anoniem, *De Transfiguratie*, zesde eeuw, apsismozaïek, Sinaï, Sint-Catharinaklooster (apsis).



Afbeelding 18 Anoniem, *Hemelvaart*, elfde eeuw, fresco, Ohrid, Sint Sophia kerk (detail).



Afbeelding 19 Anoniem, *De Transfiguratie*, 533-547, mozaïek, Ravenna, Basiliek van Sant'Apollinare in Classe (apis).



Afbeelding 20 Meester van Vyšší Brod, *Annunciatie*, paneel van het *Vyšší Brod* altaarstuk, ca. 1347, tempera op doek op paneel, 99 × 92 cm, Praag, Národní galerie.



Afbeelding 21 Meester van Vyšší Brod, *Annunciatie*, paneel van het Vyšší Brod altaarstuk, ca. 1347, tempera op doek op paneel, 99 × 92 cm, Praag, Národní galerie (detail)



Afbeelding 22 Melchior Broederlam, *Annunciatie en Visitatie*, buitenzijde linkervleugel van het *Kruisigingsretabel*, 1392-1399, tempera op paneel, 166,9 x 125,1 cm, Dijon, Musée des Beaux-Arts.



Afbeelding 23 Gebroeders van Lymborch, *Annunciatie*, miniatuur in *Les Très Riches Heures* van Hertog Jean de Berry, ca. 1412–1416, verluchting op perkament, 29 x 21 cm, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 26r (detail).



Afbeelding 24 Robert Campin, *Annunciatie*, ca. 1420-1425, olieverf op paneel, 76 x 70 cm, Madrid, Museo Del Prado.



Afbeelding 25 Jan van Eyck, *Annunciatie*, ca. 1434-1436, olieverf overgezet van paneel op doek, 34,1 x 90,2 cm Washington, National Gallery of Art.



Afbeelding 26 Anoniem, *Annunciatie*, eerste paneel van het *Antwerpen-Baltimore vierluik*, ca. 1400, tempera op paneel, 37,6 x 26,2 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.



Afbeelding 27 Anoniem, *Verrijzenis*, vierde paneel van het *Antwerpen-Baltimore vierluik*, ca. 1400, tempera op paneel, 33,1 x 21,2 cm, Antwerpen, Museum Mayer van de Bergh



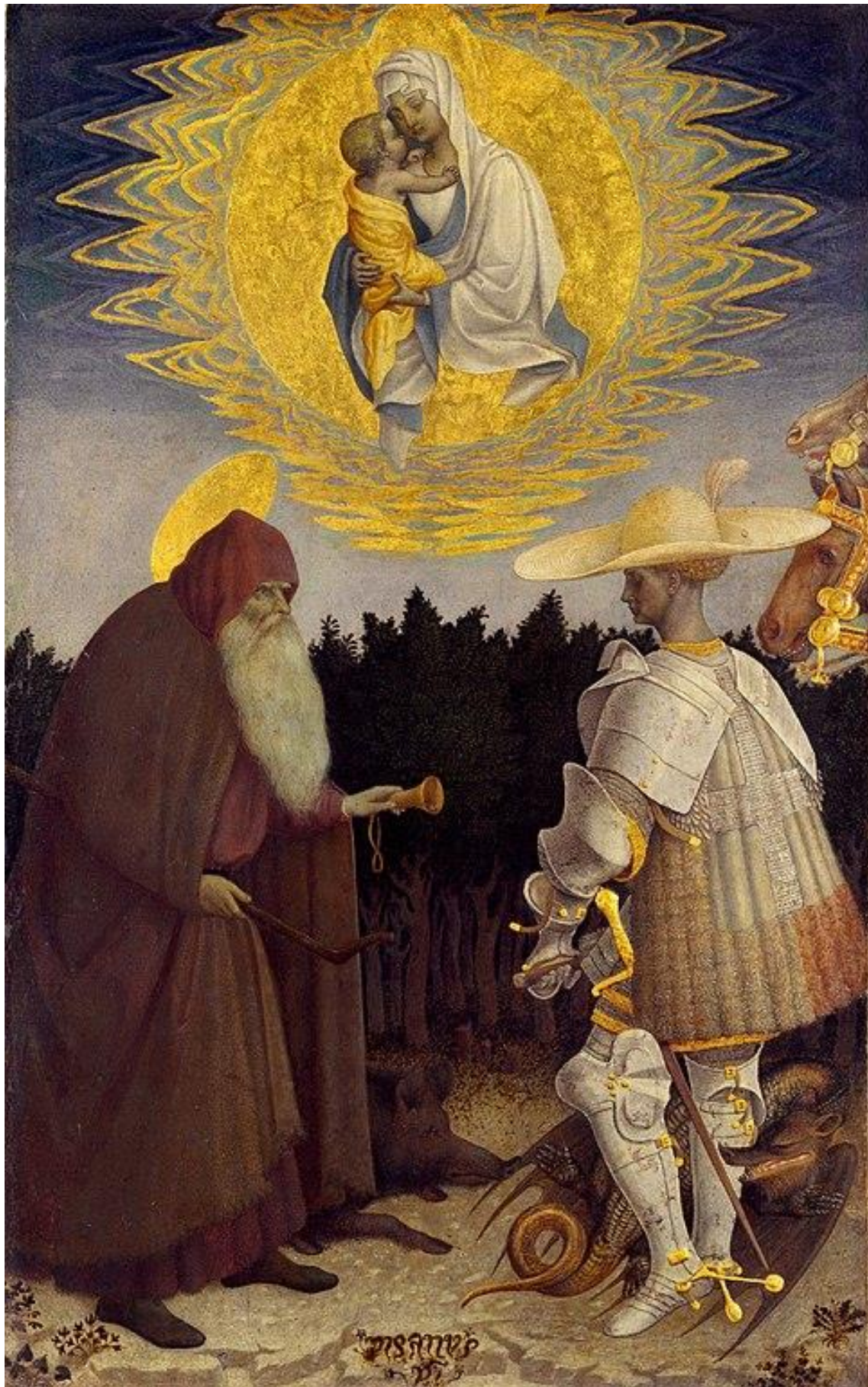
Afbeelding 28 Gebroeders van Lymborch, *David in Gebed*, miniatuur in *Les Très Riches Heures* van Hertog Jean de Berry, ca. 1412–1416, verluchting op perkament, 29 x 21 cm, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 62v (detail).



Afbeelding 29 Gebroeders van Lymborch, *David in Gebed*, miniatuur in Les Très Riches Heures van Hertog Jean de Berry, ca. 1412–1416, verluchting op perkament, 29 x 21 cm, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 65r (detail).



Afbeelding 30 Rogier van der Weijden, *Bladelintriptiek (middenpaneel)*, ca. 1445-1450, olieverf op paneel, 91 x 89 cm, Berlijn, Staatliche Museen.



Afbeelding 31 Pisanello, *Maria met Kind en de heiligen Antonius Abt en Joris van Cappadocië*, ca. 1435-41, tempera op paneel, 46,5 x 29 cm, Londen, The National Gallery.



Afbeelding 32 Gebroeders van Limburg, *Augustus en de Tiburtijnse Sibille*, miniatuur in *Les Très Riches Heures* van Jean de Berry, ca. 1411-1416, verluchting op perkament, 29 x 21 cm, Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 22r.



Afbeelding 33 Boucicaut-meester, *Marschalk Boucicaut en zijn vrouw bidden tot Maria en kind*, miniatuur in het getijdenboek van maarschalk Boucicaut, ca. 1405-1408, verluchting op perkament, 24,7 x 19 cm, Parijs, Musée Jacquemart André, Ms. 2, fol. 26v.



Afbeelding 34 Anoniem (kopie naar *Madonna van Nicolaas van Maelbeke* van Jan van Eyck en atelier), *Madonna met Pieter Wyts*, ca. 1600-1625, olieverf op paneel, 175,5 x 99,1 cm, Brugge, Groeningemuseum (gesloten triptiek).



Afbeelding 35 Anoniem (kopie naar *Madonna van Nicolaas van Maelbeke* van Jan van Eyck en atelier), *Madonna met Pieter Wyts*, ca. 1600-1625, olieverf op paneel, 175,5 x 99,1 cm, Brugge, Groeningemuseum (open triptiek).



Afbeelding 36 Werkplaats van de Meester van Rohan, *René van Anjou in gebed tot de Man van Smarten*, miniaturen in het gebedenboek van René van Anjou, verluchting op perkament, vijftiende eeuw, 26 x 18,5 cm, Parijs, Bibliothèque nationale, Ms. Lat. 1156 A, fols. 81v en 82r.



Afbeelding 37 Jacquemart de Hesdin, *Jean de Berry*, vergezeld door zijn patroonheilige Antonius en Johannes de Doper, in gebed voor getroonde Maria met kind, miniatures in *Très Belles Heures* van Jean de Berry, ca. 1400, verluchting op perkament, 28 x 20 cm, Brussel, Koninklijke Bibliotheek van België, MS. 11060-11061, p. 10-11.



Afbeelding 38 Jan van Eyck, *Madonna met Kanunnik Joris van der Paele*, 1436, olieverf op paneel, 122,1 x 157,8 cm, Brugge, Groeningemuseum.



Afbeelding 39 Michele Tosini, *Visioen van Madonna di Loreto met heiligen*, 1560-61, olieverf op doek (afmeting onbekend), Prato, San Vincenzo.



Afbeelding 40 Anoniem (vervaardigd in Parijs), *David in Gebed*, miniatuur in getijdenboek, ca. 1417, verluchting op perkament, 21,5 x 15,6 cm, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.445, fol. 91r (detail).



Afbeelding 41 Anoniem, *David in Gebed*, miniatuur in *The Birkbeck Hours*, vijftiende eeuw, verluchting op perkament, 6,7 x 4,4 cm, Londen, Birkbeck College, Ms. 1, fol. 85r (detail).



Afbeelding 42 Anoniem, *Koning David instrueert twee koningen*, miniatuur in *L'avis Aus Roys*, ca. 1347-1350, verluchting op perkament, 18 x 12,5 cm, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.456, fol. 1r (detail).



Afbeelding 43 Jacquemart de Hesdin, Jean de Berry in gebed voor God de Vader, miniatuur in *Les Petites heures* van Jean de Berry, ca. 1390, verluchting op perkament, 21,5 x 14,5 cm, Parijs, Bibliothèque nationale, Ms. Lat. 18014, fol. 121v (detail).



Afbeelding 44 Anoniem, David in Gebed, gehistorieerde initiaal in Pierre Salemons *Dialogues* voor Karel VI, ca. 1412-1415, verluchting op perkament, 26,5 x 19 cm, Genève, Bibliothèque de Genève, Ms. fr. 165, fol. 66v (detail)



Afbeelding 45 Anoniem, Karel VI in Gebed, gehistorieerde initiaal in Pierre Salemons *Dialogues* voor Karel VI, ca. 1412-1415, verluchting op perkament, 26,5 x 19 cm, Genève, Bibliothèque de Genève, MS fr. 165, fol. 72r (detail)



Afbeelding 46 Navolger van de Egerton-Meester, David in Gebed, miniatuur in een gebedenboek, ca. 1410, verluchting op perkament, 19,1 x 14 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, Ms. Ludwig IX 5, fol. 158v (detail).



Afbeelding 47 Meester van de Davidscènes, *De Maria Hodegetria*, miniatuur in gebedenboek van Joanna van de Waanzinnige, 1486-1506, verluchting op perkament, Londen, British Library, Add. Ms. 18852, fol. 176v.



Afbeelding 48, Anoniem, *De Maria Hodegetria*, ca. 1300, tempera en goud op paneel, 112 x 95 cm, Santa Maria del Popolo



Afbeelding 49 Anoniem, *Pantocrator*, 1316-1312, mozaïek, Istanbul, Chorakerk (detail van koepel).



Afbeelding 50 Jan en Hubert van Eyck, *De Godheid*, paneel van het *Lam Gods-retabel*, ca. 1432, olieverf op paneel, 212,2 x 83,2 cm, Gent, Sint-Baafskathedraal.



Afbeelding 51 Anoniem, *Hemelvaart van Christus*, vijftiende eeuw, tempera op paneel, 24,5 x 20 cm, Novgorod, State United museum Reserve.