

47 5 4016

*Reindert L. Falkenburg
De duivel buiten beeld*

*Over duivelafwerende krachten en motieven in de
beeldende kunst rond 1500*

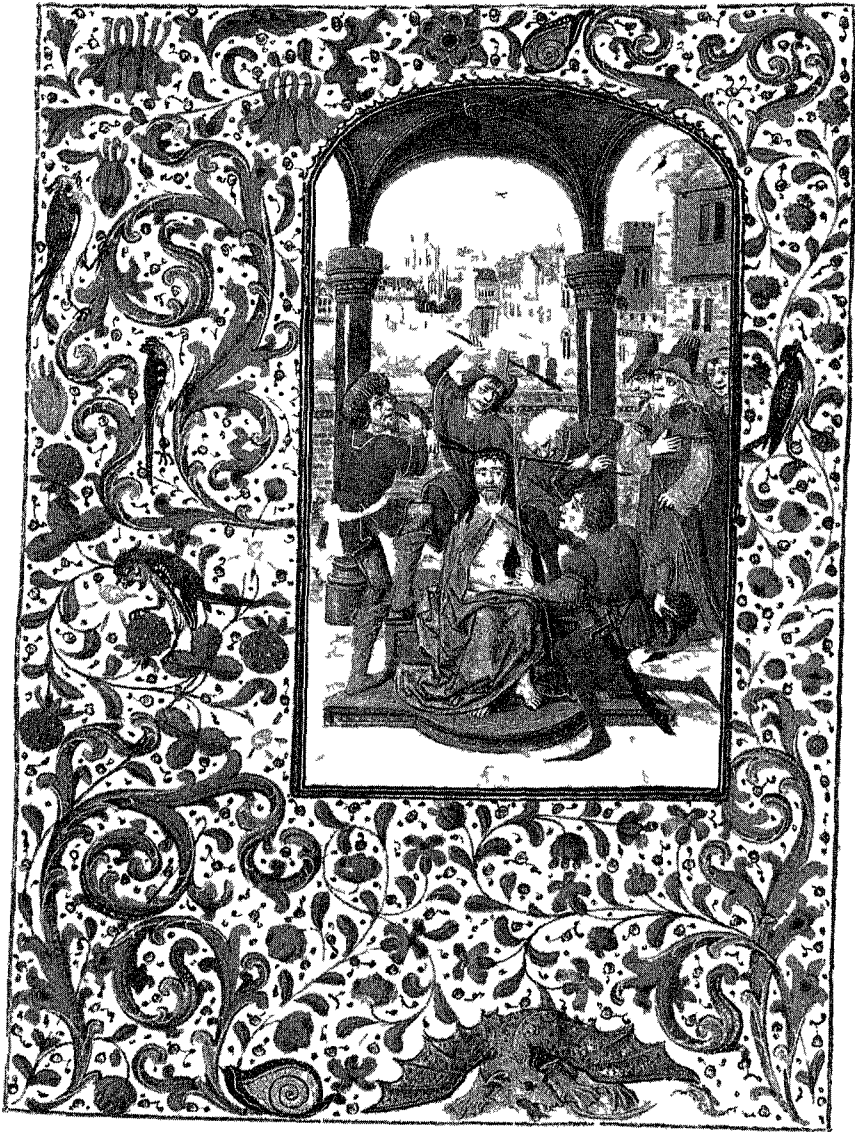
Ons beeld van het demonische in de laat-middeleeuwse kunst van de Nederlanden wordt in sterke mate bepaald door de kunst van Jeroen Bosch. Zijn schilderijen zijn echter niet representatief voor de aandacht die men algemeen heeft voor de uitbeelding van de duivel en de kwade machten. Het geringe aantal keren dat de duivel een zichtbare gedaante heeft gekregen in de paneelschilderkunst van Bosch' tijdgenoten, steekt schril af tegen de talloze malen dat de protagonisten van de christelijke heilsgeschiedenis – Jezus, Maria en zelfs God de Vader – een tastbare, vaak heel eigentijds realistische gestalte is verleend. Dit bevreemdt eens te meer wanneer men ziet dat het in de contemporaine literatuur – men denke bijvoorbeeld aan exempelen en allerlei stichtelijke en devotionele geschriften – schering en inslag is dat de duivel en allerlei personificaties van het kwaad een concrete gedaante aannemen en rechtstreeks ingrijpen in het handelen en denken van de mens, met de bedoeling hem in het verderf te storten. Blijkbaar hebben laat-middeleeuwse schilders – en hun opdrachtgevers – ervoor teruggekeerd om dienovereenkomstig duivelse machten een direct zichtbare gestalte te geven en als werkelijk agerende personages uit te beelden. Misschien heeft hierbij de angst een rol gespeeld dat het rechtstreeks zichtbaar maken van de duivel de toeschouwer in de ban van het demonische zou kunnen brengen – niet ongelijk de angst die bij velen heerste, getroffen te worden door het 'boze oog'. In elk geval betekent het relatief beperkte voorkomen van de duivel,figuur in de beeldende kunst niet dat het domein van de kunst in de late middeleeuwen reeds (vrijwel) geheel geontdemoniseerd was. In tegendeel, er zijn tekenen die erop wijzen dat men probeerde de duivel en demonen buiten beeld te houden, of ten minste hun invloedssfeer tot de rand van het kunstwerk te beperken. Deze pogingen wijzen op de maar al te reële macht die men – ook in de elitaire wereld van de schilderkunst – het boze toeschreef.

Deze bijdrage gaat in op een tweetal in elkaar grijpende tactieken waarvan kunstenaars, die omstreeks 1500 werkzaam waren in de Zuidelijke Neder-

landen, zich hebben bediend in een aantal uiteenlopende soorten kunstvoorwerpen om de invloed van de duivel en demonische machten uit te bannen. De kunstwerken die hier worden belicht, zijn randversieringen in laat-middeleeuwse miniatuurschilderingen, gebedsnoeren die werden gebruikt in de rozenkransdevotie, en paneelschilderijen met landschappen en portretten uit de vroege zestiende eeuw. De ene duivelafwerende – ‘apotropeïsche’ – tactiek die in deze kunstwerken is gehanteerd, betreft een ‘beeld-interne’ methode om de duivel op afstand te houden. Het gaat hier om de letterlijke en symbolische marginalisering van het demonische in de rand van de voorstelling. Deze methode komt vooral duidelijk naar voren in randdecoraties van geschilderde miniaturen in laat-middeleeuwse getijdenboeken en andere devotionele geschriften. Maar ze vindt ook, zoals we zullen zien, aan het begin van de zestiende eeuw toepassing in de paneelschilderkunst, onder andere in het ogenschijnlijk zo profane genre van het landschap. De tweede apotropeïsche tactiek betreft een ‘beeld-externe’ methode. Hier gaat het om een concrete, ‘werkelijke’ afweer van het boze, die uitgaat van de afstotende werking van bepaalde reukstoffen die aan een kunstvoorwerp zijn toegevoegd. Met geurende substanties gevulde pomanders, die aan rozenkransen werden gehangen, leveren een goed voorbeeld van deze methode. Maar ook in de contemporaine schilderkunst, en dat is verrassender, wordt aan deze geurmethode gerefereerd. In het onderstaande zullen we een nader kijkje nemen in deze, vooral wat betreft de paneelschilderkunst nog zo weinig onderzochte praktijken van beeldbescherming.

DUIVEL IN DE MARGI

Op grond van zijn onderzoekingen van de iconografie van laat-middeleeuwse randdecoraties heeft de Utrechtse kunsthistoricus Bedaux de these gelanceerd dat de iconografie van de individuele motieven in deze randversieringen sterk is bepaald door hun apotropeïsche functie.¹ Deze motieven bestaan uit allerlei fantastische en hybridische figuurtjes en wezens – vaak ‘drôlerieën’ genoemd –, maar ook uit eenvoudige voorwerpen en objecten, zoals planten en kleine dieren, die vaak geheel zijn verweven met een decoratief gestileerd rankwerk dat de centrale miniatuur (of een tekst) omhijst. Tot de motieven die tot onze verbazing de meest heilige teksten en afbeeldingen van goddelijke personages blijken te kunnen omranken, behoren voorstellingen van mannelijke en vrouwelijke geslachtsdelen, copulerende paren, hun behoefte doende figuren en wezens die hun ontbloot achterwerk laten zien. Het gaat hier, volgens Bedaux, om een heel repertoire van mo-



Licvn van Lathem (toeschr), Gesclng van Christus, met randdecoratie van bloemen, vruchten en dieren Minatuur in Getijdenboek

tieven en houdingen dat 'sociobiologisch' moet worden verklaard en kan worden herleid tot dreiggebaren waarmee apen en andere primaten hun territorium afbakenen en potentiële indringers afschrikken. Dergelijke in de moderne literatuur vaak als 'hilarisch' of 'obsceen' omschreven motieven vindt men in de late middeleeuwen op de meest uiteenlopende plaatsen, niet alleen in randversieringen van miniaturen maar ook in sculpturen aan de buitenkant van middeleeuwse kathedralen en op insignes die pelgrims van hun verre tochten mee naar huis namen. Volgens Bedaux zijn deze motieven onderdeel van een specifieke 'territorium-', of 'markeringsiconografie', waartoe ook de voorstellingen van strijdende figuren en elkaar verslindende monsters behoren, die men eveneens vaak aantreft in randversieringen. Bedaux suggereert dat het hele vershijsnel van de randdecoratie als zodanig in termen van een markeringsiconografie moet worden gezien. En aangezien pelgrimstekens en gebeeldhouwde monsterwezens aan kerkfaçades een apotropische functie hadden, zou dit impliciet betekenen dat ook randversieringen in laat-middeleeuwse miniaturen een dergelijke functie hadden.

Maar is deze interpretatie niet wat al te ver gezocht? Hoe zit het bijvoorbeeld met de randversiering van bloemen en vruchten die men in talloze Zuidnederlandse miniaturen in getijdenboeken en andere devotionele geschriften uit de late vijftiende eeuw aantreft – zouden deze lieflijke motieven dan ook een apotropische functie hebben? Bedaux is op deze kwestie niet ingegaan, maar een bevestigend antwoord is, zoals uit het onderstaande zal blijken, in sommige gevallen niet bij voorbaat uit te sluiten. Om iets meer inzicht te krijgen in apotropische motieven in de beeldende kunst uit de Zuidelijke Nederlanden van de late middeleeuwen zullen we eerst enkele vroeg-zestiende-eeuwse landschappen nader bezien.

In sommige landschappen van Gerard David en Joachim Patinir vindt men een met de miniatuurschilderkunst te vergelijken 'randdecoratie' van bloemen- en vruchtdragende planten. In deze schilderijen, die de 'rust op de vlucht naar Egypte' tot onderwerp hebben en die Maria in een weids landschap voorstellen, zittend op de grond met het kind op schoot, wordt de voorgrond in beslag genomen door een smalle strook met kleine planten. Deze planten hebben allerlei symbolische connotaties die betrekking hebben op Maria en het Christus-kind, in het bijzonder op het lijdensverhaal en op Maria's medelven en -lijden met haar zoon. Maar daarnaast hebben deze planten soms ook een duidelijke apotropische betekenisassociatie. In Gerard Davids 'Rust op de vlucht' in Washington ziet men op de voorgrond van links naar rechts weegbree, munt, nog eens (smalle) weegbree, aardbeien, varens en viooltjes.² Aardbeien en viooltjes staan in de late middeleeuwen (onder andere) bekend als symbolen voor Jezus of Maria, in het



Gerard David, Rust op de vlucht naar Egypte

bijzonder verwijzen ze naar Maria's deemoed, in de optiek van de christelijke heilsleer een essentiële deugd. Ook weegbree en munt worden in deze tijd gezien als Mariabloemen, maar weegbree evenals varen, wordt ook geassocieerd met Christus. De context voor deze symbolische uitleg wordt gevormd door een in allerlei devotionele geschriften, gebeden en hymnen voorkomende mariologische en christologische beeldspraak rondom planten, bloemen en andere voorwerpen uit de alledaagse, laat-middeleeuwse leefwereld, waarin het centrale gedachtegoed van de christelijke heilsleer en de traditionele bijbelallegorese ook voor leken toegankelijk en bevattelijk is gemaakt.³ In deze beeldspraak – in theologische, liturgische, mystieke en devotionele, literaire zowel als picturale expressies – ging het vaak om een

symboliek van platgetreden paden, om jargon dat algemeen bekend was, maar waarvan de betekenis niet altijd bewust zal zijn overdacht door de gebruiker Maria, de ‘roos’ van de (hemelse) liefde en de compassie met Jezus, Maria, de ‘blanke lelie’ van de onschuld en maagdelijkheid – ook dit zijn bloembeelden die tot dit jargon behoorden en die zelfs tegenwoordig nog een bekende klank hebben. Het lijkt geen twijfel dat deze beeldspraak een zichtbare gestalte heeft gekregen in de schilderkunst van David en zijn tijdgenoten.

Maar dit betekent niet dat deze beeldspraak binnen de grenzen van de orthodoxe leer en erkende mariologische en christologische devoties bleef. De grenzen tussen het profane en het sacrale, tussen de officiële religie van de Kerk en de officieuze, informele geloofspraktijk van het volk – ‘bijgeloof’ en magie inclusief – lagen in de late middeleeuwen niet zo scherp als men ze later wel trok. Dat geldt ook voor het domein van de paneelschilderkunst die, ook wanneer een religieus thema centraal stond in de voorstelling, vaak voor een lekenpubliek werd vervaardigd. We treffen hier, naast zuiver religieuze beeldspraak, sporen aan van een magische denkwereld waarin de angst voor onheil, ziekten en voor de duivel en het demonische in het algemeen centraal stond.

In het onderhavige schilderij van Gerard David wordt ook dit magische denken tastbaar in de botanische randdecoratie op de voorgrond. Van de hier getoonde planten is de varen de enige die geen duidelijke plaats heeft in de gangbare botanische Maria- en Christussymboliek van de tijd. Het is een plant die met de duivel werd geassocieerd, dan wel werd beschouwd als een effectief middel om duivel en demonen op afstand te houden.⁴ Van sommige planten, zoals de varen, dacht men dat de magische werking schuldte in de zaden,⁵ maar van andere planten dacht men dat de duivelafwerende kracht lag in de scherpe en zoete geuren die ze van nature produceren, of in de rook die bij verbranding vrijkomt.⁶ Ook aan de aardbei werd, vanwege haar zoete geur, een dergelijke werking toegeschreven.⁷ Het is niet ondenkbaar dat de aanwezigheid van deze plant in dit schilderij ook iets met deze apotropische eigenschap te maken heeft, te meer daar de weegbree eveneens als demonverdrijver werd aangemerkt.⁸ Munt, ten slotte, werd geacht slangen te verdrijven en kan dus ook omwille van zijn antidemonische kracht in deze reeks zijn opgenomen.⁹

De vraag of wij in de uitleg van de symboliek van deze randdecoratie het moeilijk grijpbare, antidemonische element niet te sterk benadrukken en de – veel gemakkelijker traceerbare, aan literaire en picturale conventies gebonden – Maria- en Christussymboliek niet veel belangrijker is, is moeilijk te beantwoorden maar is misschien ook niet zeer relevant. Specifieke gegevens omtrent de individuele geloofsopvattingen van de kunstenaar en het

publiek waarvoor hij werkte, ontbreken zo goed als geheel – reden waarom we voor een interpretatie van de symbolische connotaties in dergelijke schilderijen misschien te snel grijpen naar de iconografische conventies waarin de ‘officiële’ geloofsconcepten en de centrale mysteries van de christelijke heilsgeschiedenis hun neerslag hebben gevonden. In de late middeleeuwen zijn officiële religie en informele religieuze volkscultuur echter sterk met elkaar verweven – juist daar waar mensen menen dat de duivel en demonische machten in het spel zijn. Voor de toenmalige beschouwer zullen daarom de mariologische en andere op de heilsgeschiedenis betrekking hebbende toespelingen in de kleine plantenborder van Gerard Davids schilderij niet tot een wezenlijk ander en belangrijker domein van het geloofsleven hebben behoord dan dat van het magische denken – het denken dat hem in deze border tegelijkertijd apotropäische tekens kon doen ontwaren. Planten, maar ook andere voorwerpen, zoals relieken, werd vaak zelfs een apotropäische werking toegeschreven *omdat* ze met Christus of Maria waren geassocieerd.

De meerduidigheid die uit onze uitleg van de verschillende plantenmotieven spreekt, is niet – of in elk geval niet alleen – het produkt van ons onvermogen te bepalen welke betekenis nu telkens precies aan de orde is. Deze meerduidigheid is inherent aan de religieuze beeldspraak van de tijd en komt duidelijk naar voren uit contemporaine schriftelijke bronnen, bijvoorbeeld devotionele literatuur, waar één en dezelfde plant op heel verschillende manieren kan worden uitgelegd en nu eens in verband wordt gebracht met Christus, dan weer met Maria, met de traditionele geloofsmysteries of met de deugdzaamheid van de menselijke ziel, of ook de duivelse gevaren die deze bedreigen.¹⁰ Deze meerduidigheid staat in dienst van het gevoel dat de late middeleeuwer wil beleven, dat hij is verbonden met de krachten van het heil, zo goed als van de boze in deze wereld – krachten en machten die hun invloed trachten uit te oefenen op de gelovige. Ook al kan hij niet altijd precies bespeuren wáár, maar in principe overal in zijn directe leefomgeving, de natuur inclusief, trekken deze krachten aan hem om hem tot het eeuwige heil of de verdoemenis te (ver)leiden. Een terrein van het leven waarop dit trekken aan en strijden om de menselijke ziel een dramatisch hoogtepunt bereikt, zijn de stervensuren van de mens en om daar goed doorheen te komen heeft hij dan ook een ‘kunst van het sterven’, een *ars moriendi* nodig.¹¹

In de schilderkunst rond 1500 is dit spel van aantrekking en afweer vooral zichtbaar gemaakt in de ogenschijnlijk zo onbeduidende wereld van planten en bloemen. Ook in Joachim Patinirs ‘Rust op de vlucht naar Egypte’ in Madrid staat de flora rondom Maria in het teken van de strijd tussen goed en kwaad en wijst ze de beschouwer enerzijds op de aanwezigheid van de boze

en anderzijds op de personen die hem bij zijn eigen tocht door deze wereld tot een leidsman kunnen dienen.¹² Hier is het niet met een smalle border die de voorstelling afbakent, maar is een aantal identificeerbare planten gesitueerd aan weerszijden van een aarden verhoging waarop Maria met haar kind is gezeten – een stuk grond dat afgezien van deze randbegroeiing geen herkenbare vegetatie laat zien. Aan de linkerkant zien we onder andere een konings-toorts – een plant die boze geesten afweert¹³ – en links daarvan (vermoedelijk) een stinkende gouwe – een lenteplant die met Pasen werd geassocieerd, maar vanwege haar giftige, gele melksap ook met de duivel, omdat ze volgens de sage is ontstaan uit het bloed van de slang – de Boze – die Eva in het aardse paradijs tot zonde had verleid en later door Christus werd verpletterd.¹⁴ De laatste betekenisassociatie zou hier weleens de overhand kunnen hebben, omdat de plant niet ver staat van een kale, niet klimop en wingerd begroeide appelboom die verwijst naar de boom van de kennis van goed en kwaad, waarvan Eva op aandringen van de slang had gegeten. Aan de voet van deze boom groeit een aardbei, hier misschien eerder een duivel afwerend gewas dan een Mariaplant. Aan de rechterzijde ziet men eerst de apotropische en naar Maria verwijzende weegbree en vervolgens het giftige vingerhoedskruid dat in verband werd gebracht met de duivel en met Judas, Jezus' verrader, omdat de bloemen de vorm hebben van een beurs.¹⁵ Daarnaast ziet men verschillende planten, waaronder een buksboompje, een paarse lis en een braamstruik. De buxus werd geassocieerd met Maria, maar stond ook om zijn antidiabolische kracht bekend.¹⁶ De paarse lis – ook wel 'zwaardlelie' genoemd – was in de late middeleeuwen een vaak voorkomend Mariasymbool, dat in het bijzonder haar compassie met de lijdende Christus in herinnering bracht; maar de lis was, juist omdat het een Mariaplant was, ook een bekend *apotropaion*.¹⁷ De braam – die ook links aan de onderste beeldrand te ontwaren is – is hier waarschijnlijk primair een Christusplant en kan vanwege zijn stekels gezien worden als een passiesymbool.¹⁸

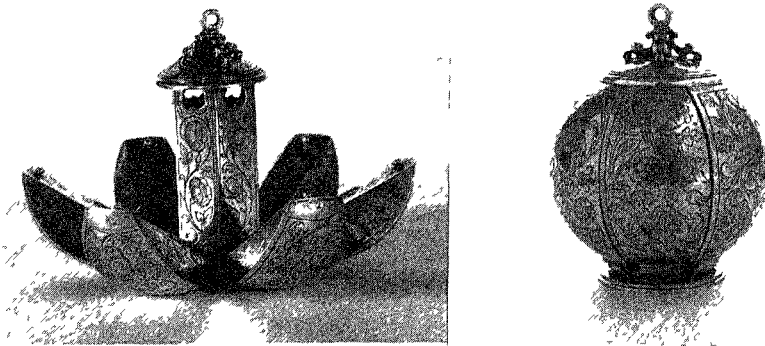
Wat verder weg in het landschap, op het tweede plan, ziet men nog een aantal identificeerbare planten en struiken waarvan de betekenisassociaties overeenkomen met die van de al genoemde species: brem (links achter het hoofd van Maria), distel (bij de grazende ezel) en varens.¹⁹ We hebben hier weliswaar niet met een directe 'randdecoratie' van de Mariafiguur te maken, maar de associatie met een omlijsting van planten- 'marginalia' die de halve ronding volgt van de aarden verhoging waarop Maria zit, komt niet uit de lucht vallen. Nog wat dieper in het landschap ziet men namelijk een paar figuurtjes die aan het marginaalrepertoire van de laat-middeleeuwse miniatuurschilderkunst zijn ontleend. Heel dit landschap staat in het teken van bedreiging van het kwade. Het is de strek waar Maria met haar kind en Jozef (links op de achtergrond) op hun vlucht voor de soldaten van Herodes

(rechts op de achtergrond) doorheen moeten trekken. Tot de figuurtjes die de onineuze dreiging van deze regionen zichtbaar maken, hoort een boogschutter, die in het bos achter Maria aanlegt op een paar vogels die pas gestrooid zaaigoed uit een akker pikken. Het motief van een boogschutter die zijn pijl richt op een vogel komt vaak voor in laat-middeleeuwse randversieringen en is een symbool voor de duivel die het op de ziel van de mens heeft gemunt.²⁰ Ook het kleine figuurtje van de ‘kaker’, die aan de rand van de akker gchurkt tegen een struik zijn behoefte doet, is aan de beeldtaal van de marginalia in de miniatuurschilderkunst ontleend.²¹ Hoe het precies moet worden geduid, is echter niet helemaal duidelijk: enerzijds staat het op één lijn met de apotropische kakers in deze miniaturen, anderzijds kan het ook als personificatie van de duivel worden opgevat, omdat kakken, winden laten en stank produceren in de laat-middeleeuwse folklore signalen zijn van de duivel zelf en zijn demonische trawanten.²²

Wat is nu precies de functie van nu deze marginalia in de schilderijen van Gerard David, Joachim Patinir en hun tijdgenoten? Volgens de opvatting die de kunstgeschiedenis traditioneel heeft van de laat-middeleeuwse beeldtaal, is er hier sprake van een tamelijk abstracte symboliek.²³ Een plant ‘verwijst’, ‘symboliseert’, ‘heeft betrekking op’ Maria, de duivel enzovoort. Deze termen zijn ook in bovenstaand exposé gebruikt, maar het is de vraag of zulke formuleringen, die het verstaan van de inhoudelijke dimensie van en de onderlinge relaties tussen de verschillende beeldmotieven tot een puur verstandelijke, abstract-afstandelijke exercitie maakt, deze schilderijen en de daarin tot uitdrukking komende geloofsmentaliteit wel recht doet. Het gaat hier immers om tekenen van een strijd tussen goed en kwaad, waarin Maria en Jezus, alsook de beschouwer zelf betrokken zijn: om machten die aan de mens trekken en die hij, voor zover ze demonisch van aard zijn, op afstand wil houden. Misschien moeten we dus de plaats die deze planten in het beeld innemen – letterlijk – bij onze interpretatie betrekken en ze beschouwen als voorwerpen die het domein van de religieuze personages fysiek bepalen en afbakenen. Wellicht gaat het ook hier om een ‘territoriëconografie’ die niet alleen de afweer van het demonische ‘symboliseert’ maar de boze ook daadwerkelijk ‘buiten beeld’ houdt, dat wil zeggen: op afstand van Maria en haar kind, door de situering van de planten aan de rand van het beeldvlak.²⁴

Er bestaat een hele klasse (kunst)voorwerpen die het geloof in de late middeleeuwen aan de daadwerkelijke afweer van de duivel met fysieke middelen tot uitdrukking brengen en die dat doen op een manier die voor ons begrip van apotropeïsche motieven in de contemporaine schilderkunst van belang is. Het gaat om pomanders (ook bisamappels genoemd): gouden, zilveren of houten reukbollen waarin geurige, plantaardige en dierlijke stoffen werden bewaard. De buitenwand van deze pomanders bestond vaak uit fijn filigraan met kleine openingen, waardoor de geuren konden vrijkomen. Soms werden de geurstoffen in aparte segmenten bewaard, zoals in het exemplaar in het Rijksmuseum te Amsterdam, dat binnenin uit zes ‘partjes’ en een ‘klokhuis’ bestaat. Uit de late middeleeuwen zijn reeksen recepten overgeleverd waaruit blijkt dat men een keur aan plantaardige en dierlijke stoffen gebruikte om allerlei uiteenlopende melanges te maken. Tot de meest voorkomende stoffen – die altijd vaste substanties waren, dan wel tot harsachtige substanties waren samengekneed – behoorden dierlijke stoffen als amber en muskus (ook wel bisam genoemd), en plantaardige als de wortels van kalmoes en gele iris, kaneel, citroenschil, saffraan, kruidnagel, laudanum, lavendel, aloëhout, nootmuskaat, wicrook, rozeblaadjes, sandelhout, nardus, viooltjes, tragant (gom) en benzoë (een welriekend hars).²⁵ De voornaamste functie van pomanders was het verspreiden van een aangename geur, maar dit was geen doel op zichzelf. Volgens de late middeleeuwen, die daarbij op een lange traditie van heilkundige opvattingen en volksgeloof teruggingen, waren welriekende geuren niet alleen een probaat middel tegen ziekten, maar ook tegen allerlei onineuze dreigingen en ander

Pomander.





Jan Vermeyen, Portret van een man, met rozenkrans en pomander.

onheil. Geurstoffen boden, zo meende men, evenzeer bescherming tegen de gevreesde pest als tegen de duivel en demonen.²⁶ Pomanders waren dus op de eerste plaats apotropäische voorwerpen die men dicht op het lichaam droeg – bevestigd aan 'en ketting, gordel of een rozenkrans. Uit zestiende-eeuwse portretten uit de Zuidelijke Nederlanden blijkt dat deze gewoonte hier ook wijd verspreid moet zijn geweest en dat in het bijzonder de combinatie pomander/rozenkrans vaak voorkwam. In deze combinatie moet de apotropäische werking van de geurstoffen in de pomander voorop hebben gestaan, want ook de rozenkrans zelf, dat wil zeggen: het gebedssnoer, werd beschouwd als een effectief instrument tegen de machten van het kwaad.

In de Nederlanden, evenals in de ons omringende landen, werd de rozenkrans in de late middeleeuwen gebruikt voor zowel strikt religieuze als voor apotropäische doeleinden. Ten eerste diende het gebedssnoer om de devotie tot de Maagd Maria en Christus te structureren, dat wil zeggen: om de devoot bij het herhalend opzeggen van series 'Ave Maria's' en 'paternosters' te helpen de juiste hoeveelheid en de juiste volgorde aan te houden.²⁷ Daarnaast had het gebedssnoer een amuletfunctie, waarbij niet alleen de aangehangen pomander maar ook andere apotropäische voorwerpen een rol



Ambrosius Benson, Portretten van een man en zijn vrouw, rozenkranen en pomander (zijluiken van een altaarstuk)

speelden die tussen de kralen werden gevoegd. Pelgrimsinsignes, zegenkruisen, stukjes relikwie, haaretanden, bergkristal en bloedkoraal behoren tot de amuletten die ook in de Nederlanden in de vijftiende en zestiende eeuw aan het gebedsnoer werden vastgebonden, getuige verschillende schilderijen met rozenkransvoorstellingen.²⁸ Men zag er daarbij geen bezwaar in om ook het Christuskind met een dergelijk snoer om de hals of in de hand voor te stellen. Zelfs het materiaal dat voor de vervaardiging van de kralen van het gebedsnoer werd gebruikt, zoals glas, noten, been, edelstenen, halfedelstenen, (edel)metalen en geurige (hard geworden) harspasta's en houtsoorten, werd vaak omwille van zijn veronderstelde werking als amulet uitgekozen.²⁹

Het vrijkomen van welriekende geuren uit de pomander, of van de kralen van het gebedsnoer wanneer men dit door zijn vingers liet glijden, moet overigens niet alleen in samenhang worden gezien met de afweer van de duivel en boze geesten. Het gebed en de meditatie stonden voor menig gelovige in het teken van de geestelijke vereniging van de ziel met Christus; termen als 'ruiken', 'smaken' en 'proeven' werden vaak gebruikt om de

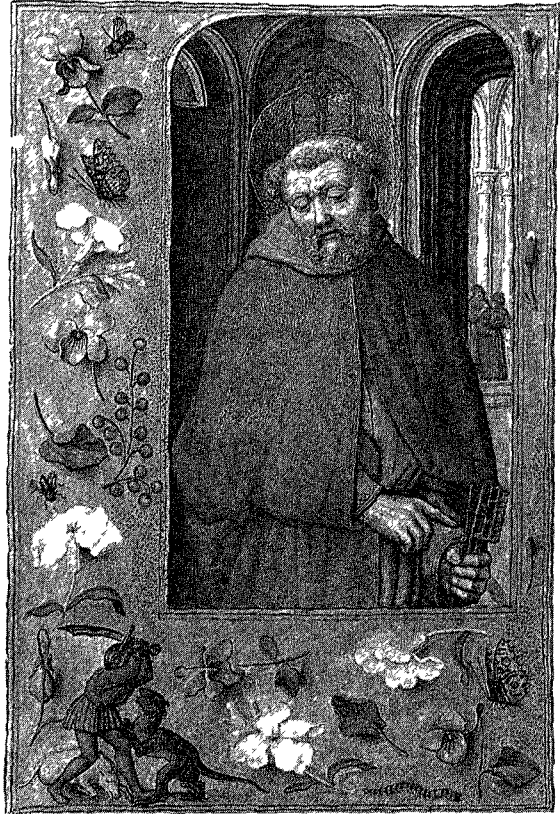
sensatie van eenwording met de 'Hemelse Bruidegom' tot uitdrukking te brengen die de devoot tijdens dit bidden en mediteren door zijn ziel voelde stromen ³⁰ De fysieke gewaarwording van de geurstoffen van de rozenkrans en de daaraan bevestigde pomander moet deze geestelijke geur- en smaakeuforie aanzienlijk hebben versterkt. Bovendien werd het opstijgende gebed en de innerlijke overweging van de devoot gezien als een zoete geur die een onweerstaanbare aantrekkingskracht uitoefende op de Hemelse Bruidegom en hem deed neerdalen in de ziel van de gelovige ³¹

Wanneer dus zestiende-eeuwers zich in hun portretten aan ons presenteren met een rozenkrans en pomander in de hand, doen zij dat op de eerste plaats om daarmee een getuigenis van hun vroomheid af te leggen en om te laten zien hoe hun ziel trekt naar God. Maar tegelijkertijd houden zij een wapen tegen de duivel in hun hand, een instrument dat mede door de geuren die het produceert de geportretteerde beschermt tegen het kwade. In de meeste gevallen kunnen wij uit zo'n portret niet opmaken of de betreffende persoon in deze amuletfunctie geloofde, laat staan of de geportretteerde dit instrument het afbeelden om zijn of haar beeltenis te beschermen. Maar contemporene schilderijen die het Christuskind met een rozenkrans annex pomander, bloedkoraal, pelgrimsinsigne, zegenkruisen enzovoort in de hand weergeven, maken duidelijk dat het geloof in de duivel en in de apotropische werking van de rozenkrans nooit ver weg was uit het denken der devoten.

SIOTHYPOGISE

Keren wij terug tot de botanische marginalia in laat-middeleeuwse miniaturen. Wij hebben gezien dat de vroeg-zestiende-eeuwse paneelschilderkunst, ondanks haar profane uiterlijk, nog sporen vertoont van het geloof in de macht van het kwade en de noodzaak zich daartegen te beschermen. De tweeledige functie van planten en van plantaardige en dierlijke geurstoffen, om – hetzij 'symbolisch', hetzij 'werkelijk' – de devoot naar God, Jezus en Maria te leiden en het goddelijke aan te trekken en anderzijds de duivelse machten af te stoten, is naar voren gekomen uit de randmotieven en het bijwerk in vroeg-zestiende-eeuwse landschappen en portretten. Het is daarom niet ondenkbaar dat deze dynamiek ook een rol heeft gespeeld in het botanische 'bijwerk' – de randdecoraties – in laat-middeleeuwse illustraties van getijdenboeken.

Men moet daarbij meteen opmerken dat we in deze randdecoraties van bloemen en vaak ook vruchtdragende planten niet te maken hebben met min of meer vaststaande, 'lexicografisch' te fixeren betekenissen. Deze de-



*Gerard David (of atelier),
H. Petrus, met randde-
coratie van bloemen en
dieren. Miniatuur in Ge-
tijdenboek.*

coraties kennen een heel eigen, voor een deel zich autonoom voltrekkende stilistische ontwikkeling en ontstaan als individueel determineerbare bloem- en plantmotieven pas in de loop van de vijftiende eeuw uit het gestileerde bladerrandwerk in oudere miniaturen. De betekenissen die men aan de zeer realistisch geschilderde bloem- en vruchtmotieven uit de Gent-Brugse School van de late vijftiende en de vroege zestiende eeuw kan toekennen, zijn dus niet al in het verre verleden vastgelegd in één bepaald iconografisch programma. Ze zijn daarentegen vrijelijk ontstaan door de associatie van dit rankwerk met een ten dele al zeer oud repertoire van Maria- en Christusmetaforen en allerlei andere botanische beelden, die elk een heel eigen oorsprong en traditie hadden, los van de gebeden van het getijdenboek waarmee ze nu werden gecombineerd.

Tot de betekenisassociaties die de laat-middeleeuwer bij het lezen in deze, vooral op de Mariadevotie gerichte, getijdenboeken aan deze bloemen en

vruchten zal hebben gehecht, behoren dus op de eerste plaats de alom bekende verwijzingen naar Maria – zoals de aardbei en het viooltje van de nederigheid, de roos van de liefde, de lelie van de maagdelijkheid en de iris van de compassie. Maar daarnaast kon – zoals we hebben gezien, ook binnen een mariologische of christologische context – aan dezelfde planten eveneens een apotropische werking worden toegeschreven. Het laat zich in individuele gevallen – dat wil zeggen voor elke miniatuurschilder en voor elke beschouwer afzonderlijk – niet meer vaststellen in hoeverre de marge bewust werd beschouwd als het randgebied van het sacrale territorium dat door een omlijsting van planten tegen de machten van de boze wordt beschermd. Feit is dat er een hele reeks manuscripten bestaat die tussen het gebladerte en de bloemen en vruchten van de marge allerlei insecten, slakken en ander laag bij de gronds of gedrochtelijk gedierte zoals apen en draken tonen, die de dreigingen van het kwaad manifesteren.³² Het zou niet verbazen – maar alleen veel uitgebreider onderzoek naar de magische aspecten van de religieuze volkscultuur kan dit uitwijzen – wanneer zou blijken dat dit botanische bijwerk in de ogen van de laat-middeleeuwse devoten evenzeer een symbolische, of zelfs daadwerkelijke apotropische functie heeft gehad als de pomander aan het uiteinde – ‘in de maige’ – van de rozenkrans. Hier zowel als daar zal deze functie echter niet op zichzelf hebben gestaan maar zal ze geheel verweven zijn geweest met de mariologische en christologische symboliek en de ‘hogere’ regionen van het geloofsleven.

NOTEN

- 1 Bédauz, ‘Functie en betekenis van randdecoratie in middeleeuwse handschriften’, vgl. idem, ‘Laatmiddeleeuwse seculiere amuletten’. Vgl. ook n. 28.
- 2 Zie voor het volgende Mundy, ‘Gerard David’s *Rest on the Flight into Egypt*. Further Additions to Grape Symbolism’, en Falkenburg, *Joachim Patinir*, 33-34, met verdere literatuurverwijzingen.
- 3 Zie Salzer, *Die Sinnbilder und Beworte Mariens*, vgl. Falkenburg, *The Innit of Devotion*.
- 4 Zie Mundy ‘Gerard David’s *Rest on the Flight into Egypt*, 215, Teulmick, *Iloria Diabolica*, 40v, 90, 290, vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, II 1227-1228.
- 5 Vgl. Dodocns, *Cnydyt-Boeck*, 759.
- 6 Zie Teulmick, *a.w.*, 223v en *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, III 712.
- 7 Zie *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, II 894.
- 8 Teulmick, *a.w.*, 242.
- 9 *Ibid.*, 247, vgl. 225.
- 10 Vgl. Falkenburg, *The Innit of Devotion*.
- 11 Zie bijvoorbeeld *Len scone leringe om salich te sterven*.
- 12 Zie voor het volgende Falkenburg, *Joachim Patinir*, 37-41.

- 13 Behling, *Die Pflanze in der mittelalterlichen Tafelmalerei*, 129v en 168
- 14 Zie *ibid*, 74-75, en Teirlinck, *a w*, 38 en 99
- 15 Teirlinck, *a w*, 87 en 162
- 16 *Ibid*, 260-261, en Bernet Kempers, *Om een struk die palm werd*, 137-138 (voor afweer van heksen en duivels), vgl. Levi d'Ancona, *The Garden of the Renaissance*, 65-66
- 17 Behling, *a w*, 38, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, vii 1547, vgl. Teirlinck, *a w*, 278-280
- 18 Levi d'Ancona, *a w*, 66-69
- 19 Vgl. Teirlinck, *a w*, 233-234 (distel), 264-265 (brem), Levi d'Ancona, *a w*, 71-72 (brem ook als symbool voor de zonde)
- 20 Vgl. Schapiro, 'The Bowman and the Bird on the Ruthwell Cross and Other Works. The Interpretation of Secular Themes in Early Mediaeval Religious Art', Bax, *Hieronymus Bosch - His picture-writing deciphered*, 74, en Falkenburg, *Joachim Patinir*, 142
- 21 Zie Wintersdorf, 'The Symbolic Significance of the "Figura Scatologicae" in Gothic Manuscripts', vgl. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, afb. 527-532, vgl. Falkenburg, *Joachim Patinir*, 141. Zie voor een afwijkende, 'positieve' interpretatie van kakkers in de marge Camille, *Image on the Edge*, 111-115
- 22 Vgl. Pleij, *Het gulde van de Blauwe Schuit*, 56-62, zie ook Pleij's bijdrage aan deze bundel, Hummelen, *De smekens in het rederijkersdrama*, 243, en Mezger, *Narvicide und Fastnachtsbrauch*, 170-181
- 23 Vgl. Panofsky's uiteenzettingen over 'disguised symbolism' in zijn *Early Netherlandish Painting*, I, hfst. 5, 131-148 'Reality and symbol in early Flemish painting "spiritualia sub metaphoris corporalium"'. Voor kritiek op Panofsky's symboolbegrip zie b.v. Bedaux, *The Reality of Symbols*, 10v en 48v
- 24 Voor een vergelijkbare interpretatie van de amuletfunctie van voorstellingen van vliegen op vroeg zestiende-eeuwse schilderijen uit o.a. Italië en de Nederlanden, zie Pigler, 'La mouche pinte - un talisman'. Voor de associatie van de vlieg en andere insecten met het kwade, zie de literatuur genoemd in n. 32
- 25 Zie Smollich, *Der Bisamapfel in Kunst und Wissenschaft*, 25-74
- 26 Vgl. Launert, *Parfum und Lakons*, 16-25
- 27 Voor de rozenkransdevotie in deze tijd, zie de tentoonstellingscatalogus *500 Jahre Rosenkranz*
- 28 Zie voor deze amuletten Hansmann & Kriss-Rettenbeck, *Amulett und Talisman*, en Braunck, *Religiöse Volkskunst*, 238v, voor de apotropische werking van pelgrimsinsignes Van Beuningen en Koldewey, *Heilig en Profaan*, 12 (vgl. 103-104)
- 29 Zie voor een zestiende-eeuws recept voor 'Deech om welricckende paternosteren te maken', en een recept 'Om eenen rieckenden appel te maken, die teghen die peste dient' *Das Batement van Recepten*, 89-90 en 94
- 30 Zie hiervoor Falkenburg, *The Irrit of Devotion*
- 31 Zie *ibid*, hfst. II 22v
- 32 Voor associaties van de aap met de duivel, het dierlijk-demonische, maar ook met de zonde en wereldse lusten, zie Janson, *Ape and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, 13-27 (Ten onrechte ontdeemoniseert Janson de betekenis van de aap enigszins in laat-middeleeuwse randdecoraties - *ibid*, 163-198) Voor de associatie van o.a. insecten - waaronder vliegen, kevers en vlinders -, padden en ook apen met de duivel en demonische machten Bax, *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach*, 26-29, en - speciaal voor insecten - Vandenberg, 'Zur Herkunft und Verwurzelung der "Grillen"', 54-57