Acheron: een hellemuil op zich

Simon Marmions miniatuur van het beest Acheron in *Les Visions du Chevalier Tondal* binnen de traditie van de middeleeuwse hellemuil

Charlotte Valerie Keesman (3519724)

Onderzoekswerkgroep II: Middeleeuwse kunst

Dr. Martine Meuwese

18 juni 2014

In middeleeuwse kunst wordt de toegang tot de hel veelal weergeven als de bek van een monster. Dit motief dat de ‘’hellemuil’’ wordt genoemd, duikt al in de vroege middeleeuwen op, zoals op een ivoren reliëf van het Laatste Oordeel uit ca. 800 (afb. 1)1, waarna het steeds geliefder raakt. Het vindt zijn populariteit in de simpele manier die hij biedt om de verschrikkingen van de hel weer te geven door slechts de ingang te tonen. De hel zelf was tot aan de *Visio Tungdali*, een twaalfde-eeuwse visioentekst, namelijk een mysterieuze plek die in middeleeuwse teksten niet beschreven werd. De eeuwige hel werd slechts voorgesteld met het metaforische beeld van een open muil.[2] Deze weergave komt voor op allerlei soorten kunst. Zo is het motief terug te vinden in kerken op schilderingen, gebrandschilderde ramen en op timpanen, veelal bij weergaves van het Laatste Oordeel, zoals het geval is bij het romaanse timpaan Ste. Foy abdijkerk in Conques (afb. 2). Daarnaast is het weergegeven in geweven tapijten, zoals het tapijt van Angers en tevens op verschillende liturgische objecten.[3] Echter de kunstvorm waarin de hellemuil in de grootste frequentie voorkomt, is de miniatuurkunst in manuscripten.

Afb. 2. Detail Laatste Oordeel. timpaan, voor 1130, westfaçade Ste. Foy, Conques, Frankrijk.

Afb. 1. Laatste Oordeel: de verheerlijking, ca. 800, wellicht zuid Duitsland, noord Italië of Reims, Frankrijk, ivoren reliëf, Londen, Victoria & Albert museum.

---

[1] Volgens Meyer Schapiro is dit de vroegst bekende hellemuil: Schapiro, ‘’Cain’s Jaw-Bone that Did the First Murder’’, *The Art Bulletin*, vol. 24, nr. 3 (sep. 1942), p. 211.

[2] Mattia Cavagna, *Tussen hemel en hel. Sterven in de middeleeuwen*, red. S. Balace en A. de Poorter, Amsterdam 2010, p. 210.

[3] Dit wandtapijt dat tussen 1377 en 1382 voor Lodewijk I werd vervaardigd naar ontwerp van Vlaamse kunstenaar Jean Bondol, verbeeldt de Apocalyps uit de Openbaring van Johannes. Voor meer informatie zie: Henderson, The manuscript model of the Angers ’Apocalypse tapestries’ in *The Burlington Magazine*, Vol. 127, No. 985, April 1985.

Een voorbeeld van zo'n miniatuur van een hellemuil is de onderstaande op folio 17r van *Les Visions du Chevalier Tondal* (afb. 3), althans, zo lijkt het op het eerste gezicht. Wanneer de tekst nader wordt bestudeerd, blijkt echter in woord nergens sprake van een hellemuil, enkel van een beest genaamd Acheron. Toch zijn de visuele overeenkomsten met het hellemuil-motief treffend. Binnen deze scriptie wordt onderzoek gedaan naar de miniatuur *Het Beest Acheron* in het manuscript met *Les Visions du Chevalier Tondal* uit 1475, verlucht door Franse kunstenaar Simon Marmion. Hierbij wordt de aandacht voornamelijk gericht op de relatie tussen tekst en beeld. Het hoofddoel van deze scriptie is uit te zoeken of de miniatuur van het beest Acheron kan worden geplaatst binnen de traditie van de hellemuil. Daarnaast wordt bekeken of de kunstenaar het beest bewust als een hellemuil heeft weergegeven of slechts beïnvloed is door het welbekende motief.

Afb. 3. *Het beest Acheron*, Simon Marmion, Frankrijk, Valenciennes, 1475, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS. 30, fol. 17r.

Om erachter te komen of dit beest Acheron inderdaad als hellemuil gezien kan worden, wordt aanvankelijk een vergelijking getrokken tussen tekst en beeld bij deze episode, waarna de miniatuur wordt bekeken ten opzichte van andere schilderingen van hellemuilen uit dezelfde periode om tot slot de locatie van het beest in het hiernamaals van het verhaal in het algemeen te beschouwen. Hieraan voorafgaand zal eerst in het kort de historiografie over het onderzoek naar het iconografische motief van de hellemuil geschetst worden, waarna een introductie op het verhaal, de tekst en de kunstenaar volgen.

De middeleeuwse hellemuil

Over het ontstaan van het hellemuil-motief zijn de meningen verdeeld. Het grootste deel van de wetenschappelijke bronnen zoekt de oorsprong van het motief in de Bijbel. Zo wordt in voorgaande studies geredeneerd dat de weergave is voortgekomen uit het evangelie van Nicodemus[4], De Openbaring of Apocalyps van Johannes[5] en het oudtestamentische boek Job. Daarnaast worden buiten de geschriften om twee psychologische bronnen als oorzaak voor het motief aangehaald. Ten eerste de diepgaande interesse die men had in het Laatste Oordeel, welke veroorzaakt werd door het naderende millennium.[6] Ten tweede worden de diepgewortelde angsten voor beesten in de Angelsaksische psyche genoemd als grondlegger van het beeld van de dierlijke kaken van de hel.[7] Echter zowel in het evangelie van Nicodemus als in de Openbaring van Johannes en het boek Job komen geen directe verwijzing naar de hellemuil voor, slechts beschrijvingen van duivelse beesten. En als de muil zou zijn afgeleid uit de angst voor het einde der tijden door de komst van het millennium, wat verklaart dan de aanhoudende kwantiteit van de weergave na het jaar 1000?

Waarschijnlijker is de theorie die Gary D. Schmidt in 1995 in zijn boek *The Iconography of the mouth of hell* aanvoert. Hij stelt dat het motief tijdens de monastieke hervorming in Engeland in de 10e eeuw ontstaan is. De voorstelling zou een samensmelting zijn van vier bestaande helse beelden. De open put of groef in de aarde, Satan als leeuw die zielen verslindt, Satan als vuurspuwende draak en het zeemonster Leviathan dat onder andere in Job voorkomt.[8]

De mogelijkheid dat het motief al een veel vroegere oorsprong kent in de klassieke oudheid kan tevens niet simpelweg uitgesloten worden. De driekoppige hellehond Cerberus die in de klassieke mythologie de Hades beschermt, staat van oudsher al dicht bij de ingang van de klassieke hel en springt in gedachten wanneer gekeken wordt naar middeleeuwse hellemuilen met meerdere bekken. Binnen weergaves van deze meerkoppige hellemuilen zien we zowel bekken binnen elkaar als naast elkaar. De weergaven waarbij meerdere bekken zich naast elkaar bevinden, komen echter pas voor

---

[4] T. T. Wildridge, *The Grotesque in Church Art*, Londen 1899, p. 60.

[5] C. Wall, *Devils*, Londen 1904, p. 45.

[6] E. Guldan, 'Das Monsterportal am Palazzo Zuccari in Rom', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1969, pp 229-261.

[7] J. Galpern, *The Shape of Hell in Anglo-Saxon England*, Berkeley 1977, p. 151.

[8] G. D. Schmidt, *The Iconography of the Mouth of Hell. Eighth-century Britain to the Fifteenth century*, Susquehanna 1995, pp. 32-60.

het eerst in het begin van de renaissance voor, waardoor dit klassieke tintje eerder een renaissancistische toepassing op het middeleeuwse origineel van het motief lijkt te zijn dan een oorsprong te vormen aan het gehele motief. De meerkoppige muilen die zich in elkaar bevinden komen wel al eerder voor, zoals bijvoorbeeld in het getijdenboek van Katharina van Kleef uit 1440 (afb. 4). Deze toepassing van meerdere muilen in een miniatuur lijkt echter eerder het resultaat van een combinatie van het bestaande motief en het verbeelden van de middeleeuwse angst om opgeslokt te worden, iets wat sterk geassocieerd werd met het verdoemd zijn en de hel zelf. Hiermee uitsluitend dat de klassieke kunst aan de oorsprong van het motief ligt, valt er dus te stellen dat deze pas na de klassieke periode is ontstaan, in de vroege middeleeuwen.

Afb. 4. *Hellemuil*, De meester van Katharina van Kleef, in het getijdenboek van Katharina van Kleef, Utrecht, ca. 1440, Morgan Library and Museum, New York, MS M.945, fol. 168v.

Van Latijnse tekst tot middeleeuws manuscript

Cork, 1148

De Ierse ridder en edelman Tondalus leidt een zondig leven. Wanneer hij op een dag zijn schuld komt innen bij een man die hem drie paarden verschuldigd is, wordt hij uitgenodigd de maaltijd te delen. Wanneer de ridder iets van tafel wil pakken, kan hij zich niet meer bewegen en krijgt een beroerte. De aanwezigen constateren dat hij volledig koud is geworden, op een plekje in zijn zij na, waardoor wordt besloten hem niet te begraven. De ziel van de ridder treedt buiten zijn lichaam om daar opgevangen te worden door diens beschermengel. Deze neemt de ziel mee op een tocht door hel en hemel om hem te tonen wat er voor hem in het verschiet ligt. In de hel krijgt Tondalus allerlei verschillende straffen voor verschillende zonden te zien. Een deel hiervan moet de ziel ook zelf ondergaan. Helemaal onderin de hel toont de engel hem ten slotte Lucifer, de gevallen engel en prins van de onderwereld. Na deze verschrikkingen te hebben gezien en gedeeltelijk ervaren neemt de engel de ziel van Tondalus mee naar de hemel. Na hier de wonderen en het plezier van de hemel te hebben aanschouwd laat de engel de ziel van de ridder uiteindelijk terugkeren naar zijn lichaam om zich te kunnen bekeren en zijn leven en dat van hen om hem heen te kunnen beteren.

Het doel van de hierboven samengevatte tekst is duidelijk: het verhaal van Tondalus moet diens lezers inspireren een vroom leven te lijden om zich te behoeden voor de straffen in de hel. De tekst heeft dus een sterk moraliserend karakter. Het visioen van Tondalus is een van oorsprong 12e-eeuwse tekst, de *Visio Tnugdali*. Het zou de eerste tekst zijn geweest waarin de eeuwige hel en Lucifer echt worden beschreven en hij is daardoor van grote invloed geweest op latere literatuur en iconografie aangaande de onderwereld, waarvan Dante Alghieri's *Divina Commedia* het bekendste voorbeeld is.[9] De tekst valt onder de visioenliteratuur; een genre dat zijn bloei kent in de 12e eeuw. In de Latijnse tekst staat geschreven dat deze in 1149 door de Ierse monnik Broeder Marcus direct uit de mond van ridder Tondalus is opgeschreven: ''Prout nobis ipse, qui viderat, eandem visionem retulit''.[10] De tekst is honderden keren vertaald in vijftien verschillende talen, waaruit blijkt hoe geliefd het verhaal was.[11]

In de 15e eeuw laat Margaretha van York, hertogin van Bourgondië, door David Aubert de nog altijd populaire Latijnse tekst in het Frans vertalen. De tekst van *Les Visions du Chevalier Tondal* is in 1474 compleet en het manuscript wordt in 1475 voltooid door de

[9] Cavagna 2010 (zie noot 1), p. 210.

[10] Wagner 1882, p. 4-25.

[11] Thomas Kren, *Margaret of York, Simon Marmion, and the Visions of Tondal: papers delivered at a symposium (1990)*, p. 2, Malibu 1992.

Franse kunstenaar Simon Marmion, op wie hieronder dieper in wordt gegaan, die de tekst verlucht met een cyclus van twintig miniaturen.[12] Op dat moment is er nog geen eerdere versie van de tekst geïllustreerd waardoor er dus tevens nog geen beeldtraditie voor het verhaal bestaat.[13] De sterke connectie tussen de tekst en de miniaturen hangt hier hoogstwaarschijnlijk mee samen. Wanneer de afbeeldingen namelijk naast de Franse tekst worden beschouwd, wordt al snel duidelijk dat Marmion exact heeft afgebeeld wat er in de scènes wordt beschreven. Tevens wordt uit de vele vertaalfouten duidelijk dat de kunstenaar de 15e-eeuwse Franse versie heeft gelezen, en niet de originele 12e-eeuwse Latijnse variant.[14]

Een voorbeeld van zo'n vertaalfout is de miniatuur op folio 30 verso waarop Marmion Lucifer, de prins van de hel, heeft weergegeven. In het 12e-eeuwse Latijnse origineel staat beschreven dat Lucifer duizend handen heeft om de verdoemde zielen mee te kunnen grijpen. Margaretha's vertaler David Aubert heeft echter in de Franse tekst vertaald dat de prins van de hel wel tienduizend handen heeft, evenveel voeten en aan elke hand zelfs nog twintig vingers. Hierdoor is de Lucifer van Marmion, met al zijn ledematen en vingers, wat op een rups gaan lijken (afb. 5). Dit is slechts één van de vele vertaalfouten die hechte relatie tussen de Franse tekst en de miniaturen aanduidt en aantoont dat Marmion het Frans heeft gelezen en het Latijnse origineel waarschijnlijk niet eens gekend heeft.

De overige miniaturen zijn, evenals Lucifer, nauwgezette weergaves van de beschrijvingen in de Franse tekst. Na de vertalingen van Thomas Kren in het e-book *The Visions of Tondal* te hebben gelezen, waarin de miniaturen naast de vertaling worden gelegd, lijkt deze sterke connectie tussen tekst en beeld aanvankelijk niet van toepassing op de passage over het beest Acheron. De andere beesten die in de tekst worden beschreven, zoals het beest dat onkuise priesters en nonnen eet (afb. 6), zijn volledig afgebeeld, terwijl van Acheron slechts de bek te zien is. Dit zou kunnen betekenen dat de kunstenaar er bewust voor heeft gekozen Acheron als hellemuil weer te geven. Om dit uit te zoeken is het van belang dieper op de kunstenaar zelf in te gaan. Wie was deze Simon Marmion en waarom wordt hij *Prins der Verluchters* genoemd?

---

[12] Thomas Kren, ''The Library of Margaret of York and the Burgundian Court'', *Margaret of York, Simon Marmion, and the Visions of Tondal: papers delivered at a symposium (1990)*, p. 50, Malibu 1992.

[13] Roger S. Wieck, ''Margaret of York's Visions of Tondal. Relationship of the miniatures to a text transformed by translator and illuminator'', *Margaret of York, Simon Marmion, and the Visions of Tondal: papers delivered at a symposium (1990)*, p. 119, Malibu 1992.

[14] Wieck 1992 (zie noot 11), p. 120.

Afb. 5. Simon Marmion, *Les Visions du Chevalier Tondal*, *Lucifer, prins van de hel*, Frankrijk, Valenciennes, 1475, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS. 30, Fol. 30v.

Afb. 6. Simon Marmion, *Les Visions du Chevalier Tondal*, *Het beest dat onkuise priesters en nonnen eet*, Frankrijk,Valenciennes, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS. 30, Fol. 24v.

Prins der Verluchters

De kunstenaar die verantwoordelijk is voor de Acheron miniatuur en de negentien andere levendige, kleurrijke afbeeldingen in *Les Visions du Chevalier Tondal* heet Simon Marmion. Hij werd in 1425 te Amiens geboren als zoon van schilder en beeldhouwer Jean Marmion. Zijn broer Mille was als schilder in Doornik gevestigd en er is tevens documentatie bekend van een schilder of verluchter genaamd Marie Marmionne, waarschijnlijk zus, dochter of nicht van Simon.[15] Marmion groeide dus op in een familie die werkzaam was in verschillende takken van de kunst en hij beoefende zelf zowel de schilderkunst en die van het verluchten. In 1458 kocht hij een huis in Valenciennes waar hij waarschijnlijk tot zijn dood in 1489 gewoond en gewerkt heeft. Het feit dat Marmion tevens een werkplaats in Valenciennes had, betekent dat de honderden werken die aan de kunstenaar zijn toegeschreven van meerdere handen zijn. Ondanks de vele samenwerkingsverbanden valt echter met zekerheid te stellen dat de talrijke artistieke vernieuwingen afkomstig zijn van een enkel individu.[16]

Er is geen enkel werk dat via een signatuur of document direct aan de kunstenaar toegeschreven kan worden. Dit gebeurt via secundaire documentatie en met name stijlkenmerken.[17] Het meeste werk dat wordt toegeschreven aan Simon Marmion is vervaardigd in de periode dat de kunstenaar in dienst stond van de Bourgondische hertogelijke familie. Hij stond gedurende meerdere decennia als hofkunstenaar in dienst van onder andere Filips de Goede, Karel de Stoute en Margaretha van York.[18] Voor de laatstgenoemde verluchtte hij in 1475 zowel *Les Visions du Chevalier Tondal* als *La Vision de l'âme de Guy de Thurno*,[19] welke samen een manuscript vormen. De reis door hemel en hel van Tondalus wordt aangevuld met de tocht die Guy de Thurno maakt door het vagevuur.

Het hoofdkenmerk van Marmions kunst is naturalisme. Dit wordt voornamelijk bereikt door het weergeven van licht, textuur en het creëren van ruimtelijke illusie. Daarnaast dragen zijn bekwaamheid als verteller en het vastleggen van het climax moment

---

[15] Thomas Kren, ''The Art of Simon Marmion, Burgundian Illuminator of the 1470s, and The Visions of Tondal'', e-book *The Visions of Tondal*, gebaseerd op geprinte versie uit 1990, T. Kren en R. S. Wieck, The J. Paul Getty Museum, p. 63.

[16] Kren 1990 (zie noot 15), p. 63.

[17] Sandra Hindman, ,'The Case of Simon Marmion: Attributions and Documents'',*Zeitschrift für Kunstgeschichte*, nr. 40, 1977, pp. 185-187.

[18] T. Delcourt, I. Hans-Collas, P. Schandel, C. van Hoorebeeck en C. Belayew, red. Bernard Bousmanne, *Vlaamse Miniaturen. 1404-1482*, Leuven 2011.

[19] Tevens in bezit van het J. Paul Getty Museum in Los Angeles, MS. 31.

binnen het afgebeelde verhaal hieraan bij. In de Bourgondische schilderkunst waren de principes van het naturalisme in de eerste helft van de vijftiende eeuw namelijk al vergevorderd. Marmion was, zoals eerder genoemd, naast verluchter tevens als paneelschilder werkzaam en paste deze nieuwe ontwikkelingen in de schilderkunst toe op zijn miniatuurkunst. Dit vergevorderde naturalisme valt terug te zien in bijvoorbeeld het werk van Jan van Eyck die, tevens als hofkunstenaar voor Filips de Goede, al bijna twee decennia bezig was met het schilderen van licht, textuur en ruimte met een nieuw realisme. Simon Marmion werd dus beïnvloed door Vlaamse schilders zoals Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts en Hans Memling. De toepassing van deze invloeden van naturalisme op de door hem vervaardigde verluchtingen, heeft de gehele miniatuurkunst tot een hoger niveau verheven en hem de door tijdgenoot Jean Lemaire de Belges toegekende bijnaam *Prins der Verluchters* opgeleverd.

Beeld volgt tekst

Zoals eerder genoemd volgen de miniaturen die Marmion schilderde de tekst nauwgezet op en hangt dit onder andere samen met het ontbreken van een beeldtraditie voor het verhaal. De tekst was immers nooit eerder verlucht. Om aan te tonen hoe deze relatie tussen tekst en beeld in elkaar steekt en met name hoe deze afwijkt in het geval van de miniatuur van Acheron, worden hieronder de overeenkomsten en verschillen op een rijtje gezet. Hierbij is gebruikt gemaakt van een eigen vertaling van de 15e-eeuwse Franse tekst uit het manuscript. Hieraan voorafgaand moet opgemerkt worden dat de benaming Acheron van het beest in de middeleeuwen uniek is. De naam komt voort uit de Griekse mythologie. Als zoon van zeegod en titaan Okeanus en titanide Tethys is Acheron één van de drie duizend Oceaniden en tevens één van de vier rivieren van de Hades, de mythologische onderwereld.[20] De plaats in de middeleeuwse hel is toch passend aangezien er vaker mythologische benamingen in het middeleeuwse hiernamaals voorkomen. Echter als beest of monster komt de naam niet eerder in andere geschriften of de beeldende kunst voor. Opvallend is tevens dat er in de tekst geen verdere verwijzing wordt gegeven naar de etymologie van de benaming. De engel merkt slechts op dat:

> ‘’Cette beste est nomee acheron Laqlle deveure tous les allers’’[21]

[20] M. Timmer, *Van Anima tot Zeus: encyclopedie van begrippen uit mythologie, religie, alchemie, cultuurgeschiedenis en analytische psychologie*, Rotterdam 2001.

[21] Fol. 17v. Vertaling auteur: ‘’Dit beest is genaamd Acheron, die allen verslindt die (voorbij) gaan’’.

In *Les Visions du Chevalier Tondal* komen Tondalus en de engel uit een *tenebras*[22] wanneer *l'esperit comenca de regarder*[23]*:*

''Une beste si tres grande q'a grant peine le peu si nuls croire''.

Een beest zodanig groot dat niemand het zou geloven.

''Lesperit du chevalier navoit[24] *oncques mous veu si grande montagne''.*

De ziel van de ridder had nog nooit een berg van zulke afmetingen gezien.

''Certes sa geule estoit si grand d'ouverture et tant large que bien y entrassent de front a une foie dix mille chevalliers armez tous a cheval''.

De bek was zelfs zo'n grote opening en zo wijd dat tienduizend ridders, allen gewapend en te paard, er in een keer doorheen zouden kunnen.

''Cette horrible beste avoit en sa gueule deux grans diables tres hidieus et cruels a veoir dont l'un avoit fichiee la teste ens ce dens de hault et ce dens de bas estoiet les pieds fiches''.

Dit verschrikkelijke beest heeft in zijn bek twee grote duivels, erg afschuwelijk en wreed [om te zien], waarvan de één het hoofd vast heeft zitten tussen de tanden van boven en tussen de tanden van onder de voeten vast heeft zitten.

''Et l'aut [..] au cotraire[25] *car il avoit la tette attachie ces dens de bas et les pieds se fichoient parmi les dens des levre''*

En de ander [..] omgekeerd omdat hij het hoofd heeft vastzitten tussen de ondertanden en de voeten zijn vastgeklemd tussen de tanden van de lip.

''Et farsoient en cette gueule trois portes''

En zij (de twee duivels) verdelen deze bek in drie doorgangen.

Vervolgens wordt een *''Merveilleus feu en grandeur qui jamais ne povoit estaindre''* beschreven.

---

[22] Folio 16v: duisternis.

[23] Folio 16v: ''de ziel begon te zien''

[24] Ne_avoit: n'avoit

[25] co<u>n</u>traire

Een wonderbaarlijk vuur van zo'n grootte dat het nooit zou kunnen uitdoven.

Wanneer we deze beschrijving vervolgens vergelijken met de onderstaande miniatuur (afb. 7) volgt de kunstenaar inderdaad de beschrijvingen in de tekst op. Er is zichtbaar een groot beest afgebeeld met een wijde muil, twee duivels in tegengestelde richting tussen de tanden en een groot vuur. Echter de miniatuur suggereert niet dat het beest ''de afmetingen van een berg heeft'' of ''zo groot is dat niemand het zou geloven''. Als Marmion de tekst hier nauwgezet wou volgen, waarom heeft hij de ridder en engel dan niet een stuk kleiner afgebeeld ten opzichte van het monster? Als de afmetingen van de ridder en engel kloppen zullen er door deze muil nooit ''in een keer tienduizend ridders te paard'' passen. Dit komt niet voort uit onkunde, Marmion was namelijk een meester in het weergeven van naturalisme en ruimtelijke ordening.[26] Daar Marmion bij de negentien overige miniaturen de tekst woord voor woord volgt, valt dus te stellen dat de kunstenaar Acheron opzettelijk op deze manier heeft weergegeven.

Afb. 7. Simon Marmion, *Het beest Acheron, Les Visions du Chevalier Tondal*, Frankrijk, Valenciennes,1475, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS. 30, Fol. 17r.

Vervolgens wordt in de tekst beschreven dat zich voor het beest een grote hoeveelheid duivels bevinden die de troosteloze zielen naar binnen dwingen. *''Grant quantité de diables qui a force tous soient les desolees ames*[27] *dedens entrer''*. Ook dit is door Marmion afgebeeld. Dit beeld van duivels die zielen een monsterbek in dwingen en het verzwolgen worden hierdoor is iets wat kenmerkend is voor het motief van de hellemuil, zoals te zien op het Laatste Oordeel timpaan van de Ste. Foy abdijkerk in

[26] Kren 1990 (zie noot 15), p. 64.

[27] Âmes: zielen

Conques dat hierboven al werd weergegeven (afb. 2) en in het gebrandschilderde raam van de kathedraal in Bourges (afb. 8). Dit verzwelgen of opgeslokt worden, werd in de middeleeuwen direct geassocieerd met verdoemd zijn en de hel, iets waar men diepgaande angsten voor had.[28]

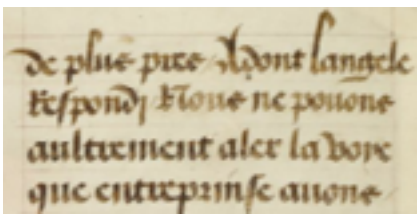
Afb. 8. Het Laatste Oordeel, detail hellemuil, 1195-1255, Kathedraal van Bourges, Frankrijk.

Aan het einde van de passage wordt uit de Franse tekst duidelijk dat Tondalus en de engel door dit monster heen moeten om de reis verder af te kunnen leggen. De engel zegt namelijk:

‘’Nous ne pouons aultrement aler la voye que entreprinse avons’’ (afb. 9).

Of te wel: ‘’We kunnen niet via een andere weg dan welke we gaan’’.

De muil van het beest wordt hier dus als een doorgang aangeduid.



Afb. 9. Tekstfragment uit *Les Visions du Chevalier Tondal*, fol. 17v.

[28] Gary Schmidt, *The Iconography of the Mouth of Hell. Eighth-century Britain to the Fifteenth century*, Susquehanna 1995, p. 14.

Tot slot merkt de engel op:

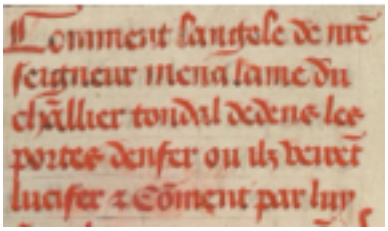
‘’Et nuls ne puet eschaper ce tourment se il nest des elleus de Dieu’’.

‘’En niemand die niet één van Gods uitverkorenen is, kan aan deze straf ontsnappen’’.

Wat betekent dat ook Tondalus dus deze kwelling en alle anderen die zij nog tegenkomen, moet ondergaan, iets wat hem bij de voorafgaande satanische straffen bespaard bleef.

Na deze vergelijking beschouwd te hebben, wordt duidelijk dat het beest Acheron door de tekst zelf eigenlijk al beschreven wordt als een hellemuil. De wijde bek verslindt zielen die er door duivels in gedwongen worden. Daarnaast moet een ieder die wil passeren erdoorheen om de reis de hel in verder af te kunnen leggen en moet iedereen die niet door God uitverkoren is, de kwellingen van het beest ondergaan. Simon Marmion heeft voor deze miniatuur dus wederom de tekst vrij nauwgezet gevolgd. Er valt daardoor niet te stellen dat het hellemuilmotief een eigen toevoeging van de kunstenaar is geweest. Maar wellicht valt het wel te benoemen als een product van de invloed van de reeds heersende traditie van dit motief. Frappant blijft het feit dat de bek van het beest nergens in de tekst wordt benoemd als een hellemuil, wanneer deze wel degelijk zo wordt omschreven. Als dit wel het geval was geweest, zou ergens in de tekst één van de termen ‘’*g(u)eule d’enfer*’’ *of* ‘’*bouche d’enfer*’’ voorkomen of op zijn minst een verwijzing naar de ingang van of toegang tot de hel.

Er is in de Franse tekst echter wel een andere plek die als ingang van de hel wordt aangeduid en dus tegenstrijdig lijkt met het beeld van Acheron als toegang tot de hel. Wanneer de engel en Tondalus na het beest Acheron nog verder afdalen in de hel komen zij bij ‘’*Les portes d’enfer*’’ (afb. 10). Deze bevinden zich voor de weergave van Lucifer, *"Le grant princhе de tenebres*’’ (afb. 11).[29] Er wordt wederom niet gesproken van een toegang of ingang, maar wel van deuren.



Afb. 10. Les portes d’enfer, tekstfragment uit *Les Visions du Chevalier Tondal*, fol. 30v.

[29] ‘’De grote prins der duisternis’’

Afb. 11. Simon Marmion, *De deuren van de hel*. *Les Visions du Chevalier Tondal*, Frankrijk, Valenciennes, 1475, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS. 30, fol. 30v.

Het feit dat er in de Franse tekst aangaande het beest Acheron geen sprake is van een ingang of toegang tot de hel, maar bij het gedeelte over Lucifer wel degelijk de deuren van de hel worden beschreven, klinkt als overtuigend bewijs om Acheron als hellemuil uit te sluiten. Ware het niet dat de indeling van de hel in de tekst nog vrij onduidelijk is. In de 15e eeuw liet Margaretha van York de tekst inbinden met *La Vision de l'âme de Guy de Thurno*, met het idee de hel en hemel uit Tondalus visioen te complementeren met het vagevuur uit het visioen van Guy. Echter, er bevindt zich in Tondalus visioen wel degelijk een vorm van het vagevuur, het wordt alleen niet direct zo benoemd. De topografie van het hiernamaals lag in de tijd dat de Latijnse tekst werd geschreven namelijk nog niet zo vast als in de 15e eeuw. In de drie eeuwen tussen de *Visio Tnugdali* en *Les Visions du Chevalier Tondal* is een hoop veranderd in het beeld van het hiernamaals. Dit alles heeft te maken met de door Jacques le Goff zo beschreven ''geboorte van het vagevuur'' die pas rond 1170 plaats vond, zo'n twintig jaar nadat broeder Marcus het visioen van Tondalus opschreef.[30]

Na deze ''ontdekking'' is de topografie van het hiernamaals langzaam gevormd tot de simpele 3-deling, bestaande uit hel, vagevuur en hemel, die in de 15e eeuw vaststond.[31] Binnen deze indeling is de hel een eeuwige hel, waar zielen terecht komen die geen hoop meer hebben op de vergiffenis van God. Het vagevuur is daarentegen een plek waar zielen verblijven die nog wel in de hemel kunnen komen, nadat zij genoeg geleden hebben voor hun zonden door middel van zuiverende straffen. Binnen dit vagevuur bestaan er verschillende soorten straffen voor de verschillende zonden.

---

[30] Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, pp. 154-76, Parijs 1984.

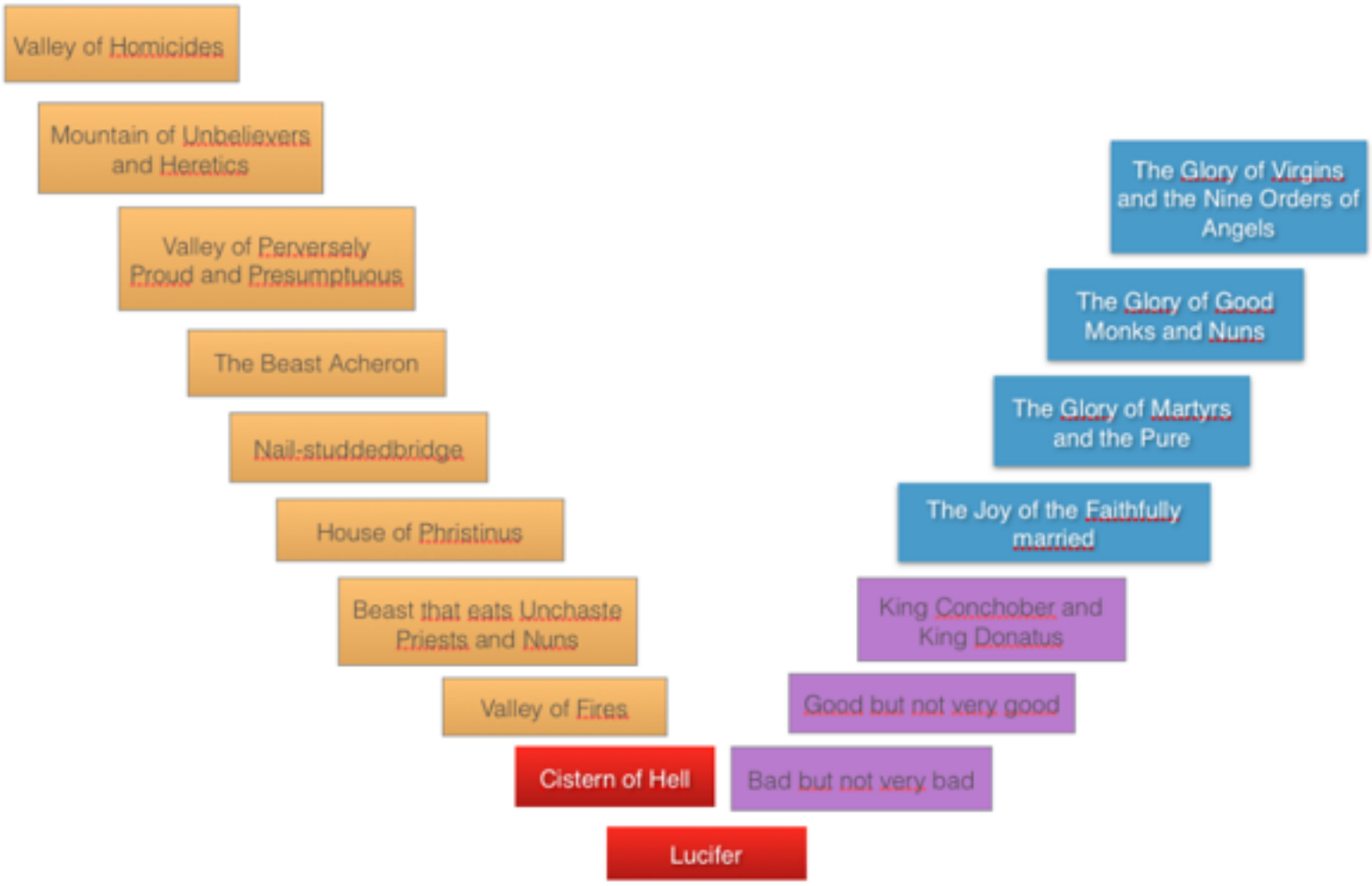
[31] Wieck 1992 (zie noot 7), p. 124.

De *Visio Tnugdali* is binnen deze ontwikkeling van het vagevuur een vooruitstrevende tekst. Er is nog geen sprake van een vagevuur, maar er zijn al wel louterende straffen en daarbinnen verschillende soorten kwellingen voor de verschillende zonden. Bij elke plek die de engel en de ziel van Tondalus bezoeken geeft de engel uitleg over de kwellingen en voor welke zonden deze bedoeld zijn. Deze komen voor in zowel het helse als het hemelse gedeelte, waarbij de straffen in het 'hemelse vagevuur' logischerwijs veel minder gruwelijk zijn dan de satanische kwellingen. Alleen over de plek waar Lucifer zich bevindt, merkt de engel op dat er geen redding meer mogelijk is voor de zielen. Dit zou dus betekenen dat deze plek achter de *portes d'enfer* de eeuwige hel voorstelt. En daarmee dat alle andere plekken in het helse gedeelte, waaronder het beest Acheron, geen eeuwige hel zijn, maar onder het vagevuur vallen.

Afb. 12. Simon Marmion, *La cisterne, Les Visions du chevalier Tondal*, Frankrijk, Valenciennes, 1475, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS. 30, fol. 29r.

Hierbij moet opgemerkt worden dat de laatste plaats die de ziel en engel bezoeken vóór Lucifer, *la cisterne,* tevens bij de eeuwige hel lijkt te horen. In dit gedeelte van de tekst wordt er al door de duivels naar Lucifer verwezen. Het lijkt erop, hoewel dit niet benoemd wordt, dat de wervelwind aan vlammen in de oven binnen *La cisterne*, wordt aangewakkerd door de adem van Lucifer eronder. Tondalus ziel wordt hier door de duivels in getrokken (afb. 12). Waarna de twee bij Lucifer aankomen.

Ter verduidelijking is hieronder een schema toegevoegd om de indeling van het hiernamaals in Tondalus' visioen weer te geven (afb. 13). Er zijn dus twee plekken die onder de eeuwige hel vallen (rood), acht plekken die onder het helse vagevuur vallen (oranje) en drie die onder het hemelse vagevuur vallen (paars). Daarnaast zijn en tot slot vier plaatsen in de hemel waar geen straffen meer worden ondergaan (blauw). Tondalus en de engel dalen langs de helse vagevuur plaatsen steeds verder af naar Lucifer, die zich helemaal onderin de hel bevindt.



Afb. 13. Indeling van het hiernamaals in *Les Visions du Chevalier Tondal*.[32]

[32] Voor de plaatsten in het hiernamaals van Tondalus' visioen zijn de engelse benamingen van Thomas Kren en Roger Wieck aangehouden, die gebruikt worden in het e-book *The Visions of Tondal*, gebaseerd op de geprinte versie uit 1990, uitgegeven door The J. Paul Getty Museum.

Ondanks het progressieve karakter van de tekst aangaande het vagevuur, is er dus nog geen duidelijke indeling in het hiernamaals van Tondalus' visioen. Het enige wat met zekerheid valt op te merken is dat Lucifer de eeuwige hel aanduidt en de deuren voor hem daarmee als de ingang van de eeuwige hel kunnen worden gezien. De bek van het beest Acheron kan dus niet als ingang van deze eeuwige hel worden beschouwd, omdat hij zich midden in het helse vagevuur bevindt. Dit sluit niet uit dat zijn mond als hellemuil kan worden gezien. Het beest wordt weergegeven als één van de louterende straffen van het vagevuur, maar waar bij alle andere straffen wordt aangegeven voor wat voor zonden deze bedoeld zijn, is dit hier niet het geval. Iedereen die niet één van Gods uitverkorenen is moet dit ondergaan. En er moet door de muil heen gegaan worden, om verder te kunnen. Dit geeft aan dat de bek wel degelijk een passage vormt. Zoals eerder opgemerkt, was de hel vóór de *Visio Tnugdali* een mysterieuze plek die nog niet beschreven of afgebeeld werd.[33] Het motief van de hellemuil ontstond dus waarschijnlijk als een manier om deze nog onbekende plek aan de hand van de ingang weer te geven, waarbij tegelijkertijd de gruwelijkheden die hiermee samenhingen uitgebeeld konden worden. In het visioen van Tondalus wordt de hel wél beschreven, waardoor de toepassing van het hellemuil-motief als toegang hiertoe dus overbodig werd. Acheron kan echter wel als een op zichzelf staande hellemuil worden gezien, als een nieuwe vorm van het bestaande motief.

[33] Cavagna 2010 (zie noot 1), p. 210.

Acheron in context

Gezien hebbende dat Marmion -voor zo ver bekend- niet eerder een hellemuil heeft geschilderd, is het zaak om te bekijken waar hij motief van gekend kan hebben, wat hem beïnvloed heeft. Over de vraag of Marmion het motief gekend heeft, hoeft niet gediscussieerd te worden. De hellemuil is namelijk terug te vinden op een groot aantal van de kathedralen in het Bourgondische rijk. In het gebied waar Marmion opgegroeid is en gewerkt heeft, is de weergave terug te vinden op de westfaçade van de Notre Dame in Amiens, zijn geboortestad (afb. 14), op de St.-Lazare in Autun (afb. 15), op de St.-Etienne in Auxerre (afb. 16) en in het raam van de St.-Etienne in Mulhouse (afb. 17).

Afb. 14. Notre Dame, Amiens, timpaan westfaçade, 1220-1235

Afb.15. St.-Lazare, Autun, timpaan westfaçade, 1120-1135.

Afb. 16. St.-Etienne, Auxerre, westfaçade, vroeg 15e eeuw.

Afb. 17. St.-Etienne, Mulhouse, ca. 1340.

Er zijn tevens vele hellemuilen te vinden binnen Marmions eigen vakgebied: andere manuscripten waarin zich het hellemuil-motief bevindt, die in de omgeving van Marmion in de periode vlak voor de verluchtingen van *Les Visions du Chevalier Tondal* zijn vervaardigd. Een aantal komen uit Utrecht, Haarlem en Frankrijk zelf maar het grootste deel ervan is in Vlaanderen en hoofdzakelijk in Brugge vervaardigd. Marmion heeft zelf werk uit Brugge verlucht en deze plaats viel onder het Hertogdom Bourgondië, waardoor het aannemelijk is dat hij de plaats bezocht heeft en sommige van de werken gezien heeft. Het grote verschil tussen Marmions Acheron hellemuil en de muilen uit Brugge, is de functie van het motief binnen de voorstelling. Al deze hellemuilen hebben de traditionele functie als ingang van de hel in de afgebeelde scène. Zoals in de voorstelling van de Nederdaling ter Helle, als Christus naar de hel afdaalt om zielen te bevrijden (afb. 18), en de typologie die de Nederdaling ter Helle voorspelt, zoals de Annunciatie (afb. 19). Binnen een andere scène zien we de hellemuil als ingang van de hel bij de val van de engelen (afb. 20), wanneer God de opstandige engelen naar de hel verbant. En tot slot twee voorbeelden uit hetzelfde handschrift van scènes uit de Openbaring van Johannes. Op afb. 21 is het vierde zegel van de Apocalyps uitgebeeld en op afb. 22 de laatste opstanding en het oordeel. Ook binnen deze voorstellingen fungeren de hellemuilen als ingang van de hel.

Afb. 18. *Nederdaling ter Helle*, Brugge, ca. 1440, Morgan Library and Museum, New York, MS M. 649, fol. 6r.

Afb. 19. *Annunciatie in getijdenboek*, Brugge, ca.1460, Morgan Library and Museum, New York, MS M.387, fol. 239v.

Afb. 20. *Val der Engelen*, in *Speculum Humanae Salvationis*, Brugge, midden 15e eeuw, Morgan Library and Museum, MS M.385, fol. 3v.

Afb. 21. *Apocalyps: het vierde zegel*, Brugge, ca. 1470, Morgan Library and Museum, MS M.68, fol. 175v.

Afb. 22. *Apocalyps: Wederopstanding en Laatste Oordeel*, Brugge, ca. 1470, Morgan Library and Museum, MS M.68, fol. 230v.

Er is echter een ander manuscript waarin het hellemuil-motief naast de traditionele functie ook op een andere manier wordt toegepast. De Meester van Katharina van Kleef vervaardigde dit handschrift rond 1440 in Utrecht voor Katharina van Kleef, de echtgenote van de hertog van Gelre. Het manuscript bevat vier miniaturen met hellemuilen. Drie van deze zijn, op enkele kleine aanpassingen na, vrijwel gelijk in uiterlijk (afb. 23, 24 en 25).

Afb. 23. *Zielen gekweld in vagevuur,* De Meester van Katharina van Kleef, in het getijdenboek van Katharina van Kleef, Utrecht, ca. 1440, The Morgan Library and Museum, MS. M.945, fol. 97r.

Afb. 24. *Zielen in vagevuur getroost met het offer*, De Meester van Katharina van Kleef, in het getijdenboek van Katharina van Kleef, Utrecht, ca. 1440,The Morgan Library and Museum, MS. M.945, fol. 106r.

Afb. 25. *Zielen bevrijdt uit het vagevuur,* De Meester van Katharina van Kleef, in het getijdenboek van Katharina van Kleef, Utrecht, ca. 1440, The Morgan Library and Museum, MS. M.945, fol. 107r.

Naast het feit dat de drie muilen op elkaar lijken, zijn ze tevens erg gelijkend aan Marmions weergave van Acheron. De overeenkomsten tussen de vagevuurmuilen op afb. 23, 24 en 25 en Marmions beest Acheron (afb. 26) zijn treffend. Aangezien de Meester van Katharina van Kleef deze muilen klaarblijkelijk opzettelijk als eenzelfde beest heeft vormgegeven, wordt voor het gemak in de vergelijking hieronder over eenzelfde muil gesproken. Acheron en de vagevuurmuil van de Meester van Katharina van Kleef zijn beide slechts door middel van de mond weergegeven. Het vuur komt vanuit beide bekken om de lippen van de monsters naar buiten woeden. De puntige kaken en naar boven en buiten weggedraaide ogen zijn tevens op beide miniaturen zichtbaar. Maar de grootste overeenkomst tussen Acheron en de drie hellemuilen is de manier waarop het beest is afgebeeld. In de handschriften uit Brugge (afb. 24-28) zijn de muilen allen en profil weergegeven, maar bij de muilen van de Meester van Katharina van Kleef en Acheron, zijn de beesten en face afgebeeld. Het enige element dat afwijkt, zijn de duivels die de zielen naar binnen dwingen. Deze ontbreken op de miniaturen van de meester van Katharina van Kleef, omdat hij hier het vagevuur heeft uitgebeeld.

Verder in het manuscript bevindt zich een miniatuur waarop een hellemuil[34] als ingang van de hel is weergegeven, inclusief de duivels die zielen de mond in dwingen (afb.4). Zowel de drie muilen in het getijdenboek van Katharina van Kleef als het beest Acheron zijn dus onderdeel van het vagevuur.

Afb. 26. Simon Marmion, Detail *Acheron, Les Visions du du Chevalier Tondal*, Frankrijk, Valenciennes, 1475, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS.30, Fol.17r.

De vraag rijst of dit manuscript Marmion geïnspireerd kan hebben om zijn Acheron als hellemuil weer te geven. Het lijkt waarschijnlijk dat Marmion het werk gekend heeft. Het manuscript is namelijk ruim 30 jaar voor *Les Visions du Chevalier Tondal* vervaardigd in Utrecht, een plaats die niet toebehoorde aan het Bourgondische rijk, maar er door omsingeld en zeker door beïnvloed werd (zie bijlage). Bekend is dat Marmion werken uit Gent en Brussel heeft verlucht en er is wellicht geen documentatie van, maar het is niet onwaarschijnlijk dat de kunstenaar binnen het rijk gereisd heeft en de kunstschatten uit de noordelijke delen van het rijk en omstreken gezien heeft.[35] Daarnaast was het vervaardigd voor en in bezit van Katharina van Kleef, een nicht van Filips de Goede, de hertog van Bourgondië, bij wie Marmion aantallen jaren in dienst was.

[34] Eigenlijk drie muilen ineen.

[35] Kren 1990 (zie noot 13), p. 70.

Tot slot is er nog een laatste kunstvorm die invloed gehad kan hebben op Marmion om zijn Acheron zo weer te geven: de schilderkunst. Zoals eerder genoemd was Simon Marmion zowel verluchter als schilder en heeft hij veel van de bekwaamheid die hij als schilder opdeed op zijn verluchtingen toegepast. Er zijn geen schilderijen van de kunstenaar bekend waarop hij een hellemuil of de hel heeft afgebeeld, maar wel van tijdgenoten. De Vlaamse schilders die de meeste invloed op hem uitoefende zijn Jan van Eyck, Hans Memling, Dirk Bouts en Rogier van der Weyden. Deze hebben allen schilderijen gemaakt waarop de hel is afgebeeld maar het enige schilderij van een van deze meesters waarop een hellemuil is te zien, is het Drieluik van Aardse IJdelheid en Hemelse Verlossing van Memling (afb. 27). Dit werk is echter in 1485 gemaakt, tien jaar na Marmions Acheron.

Afb. 27. Hans Memling, *Drieluik van de Aardse Ijdelheid en Hemelse Verlossing*, 1485, privé collectie.

Conclusie

Ondanks het feit dat het beest Acheron nergens in de tekst van *Les Visions de Chevalier Tondal* als hellemuil benoemd wordt, valt deze toch als hellemuil te zien. In zowel de Latijnse *Visio Tnugdali* als de Franse *Visions du Chevalier Tondal* wordt de bek van het beest Acheron als hellemuil omschreven. De karakteristieke hellemuil-eigenschappen, het verslinden van zielen, naar binnen geduwd worden door duivels en het vuur binnen de muil tonen dit aan. Daarnaast suggereert de tekst dat de muil een doorgang is. Ook de miniatuur van Simon Marmion ondersteunt dit beeld van Acheron als hellemuil. De overeenkomsten met het hellemuil-motief zijn zeer overtuigend en ook vergelijkingen met andere eigentijdse hellemuilen zijn treffend. Het feit dat Marmion het beeld van de hellemuil gekend heeft staat buiten kijf, gezien de kwantiteit van het motief in verschillende kunstvormen in zijn directe omgeving. Alle kenmerken, tekstueel en visueel zijn dus aanwezig. Het feit dat er nog geen duidelijke verdeling is tussen hel, vagevuur en hemel in het hiernamaals van Tondalus, verklaart dat dit een vreemde locatie voor een hellemond is en de aanwezigheid van de deuren van de hel verderop in de tekst. Daarnaast toont het getijdenboek van Katharina van Kleef aan dat het afbeelden van een hellemuil op een niet traditionele manier, een mogelijkheid was. Het vooruitstrevende karakter van de tekst aangaande de topografie van het hiernamaals is wellicht ook op het motief van de hellemuil van toepassing. De weergave heeft zich binnen de tekst ontwikkeld van de traditionele toepassing als ingang van de hel tot een op zichzelf staand motief binnen het vagevuur.

Bronvermelding literatuur

Balace, S., de Poorter, A., *Tussen Hemel en Hel. Sterven in de middeleeuwen, 600-1600,* Amsterdam 2010.

Bousmanne, B. (red.), Hans-Collas, I., Schandel, P., Hoorebeeck, C. van en Belayew, C., *Vlaamse Miniaturen. 1404-1482*, Leuven 2011.

Goff, J. Le, *La naissance du Purgatoire*, Parijs 1984.

Hindman, S., ,'The Case of Simon Marmion: Attributions and Documents'', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, nr. 40, pp. 185-204, München 1977.

Kren, T., ''The Art of Simon Marmion, Burgundian Illuminator of the 1470s, and The Visions of Tondal'', e-book *The Visions of Tondal*, T. Kren en R. S. Wieck, gebaseerd op geprinte versie 1990, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Schmidt, G.D., *The iconography of the mouth of hell. Eighth-century Britain to the Fifteenth Century*, Susquehanna 1995.

Timmer, M., *Van Anima tot Zeus: encyclopedie van begrippen uit mythologie, religie, alchemie, cultuurgeschiedenis en analytische psychologie*, Rotterdam 2001.

Wieck, R.S., ''Margaret of York's Visions of Tondal. Relationship of the miniatures to a text transformed by translator and illuminator'', *Margaret of York, Simon Marmion, and the Visions of Tondal: papers delivered at a symposium (1990),* pp. 119-128, Malibu 1992.

Bronvermelding afbeeldingen

Afb. Titelpagina. Simon Marmion, *Les Visions du Chevalier Tondal*, 1475, MS 30, detail miniatuur op folio 17r, J. Paul Getty Museum Los Angeles, vervaardigd te Valenciennes, Frankrijk.

Afb. 1. *Het Laatste Oordeel: de verheerlijking*, ca. 800, wellicht zuid Duitsland, noord Italië of Reims, Frankrijk, ivoren reliëf, 13.1 x 8.0 x 0.6 cm, Victoria & Albert Museum, Londen.

Afb. 2. Detail *Laatste Oordeel timpaan*, voor 1130, westfaçade St. Foy, Conques, Frankrijk.

Afb. 3. Simon Marmion, *Het beest Acheron* in *Les Visions du Chevalier Tondal*, 1475, MS 30, miniatuur op folio 17r, J. Paul Getty Museum Los Angeles, vervaardigd te Valenciennes, Frankrijk.

Afb. 4. De meester van Katharina van Kleef, *Getijdenboek van Katharina van Kleef*, ca. 1440, miniatuur hellemuil, Morgan Library and Museum, New York, MS M.945, fol. 169r.

Afb. 5. Simon Marmion, *Lucifer, prins van de hel* in *Les Visions du Chevalier Tondal*, 1475, MS 30, miniatuur op folio 30v, J. Paul Getty Museum Los Angeles, vervaardigd te Valenciennes, Frankrijk.

Afb. 6. Simon Marmion, Het beest dat onkuise priesters en nonnen eet in *Les Visions du Chevalier Tondal*, 1475, MS 30, miniatuur op folio 24v., J. Paul Getty Museum Los Angeles, vervaardigd te Valenciennes, Frankrijk.

Afb. 7. Simon Marmion, *Het beest Acheron* in *Les Visions du Chevalier Tondal*, 1475, MS 30, miniatuur op folio 17r, J. Paul Getty Museum Los Angeles, vervaardigd te Valenciennes, Frankrijk.

Afb. 8. *Het Laatste Oordeel*, detail hellemuil, 1195-1255, gebrandschilderd raam, Kathedraal van Bourges, Frankrijk.

Afb. 9. David Aubert, *Les Visions du Chevalier Tondal,* 1474, MS 30, Tekstfragment op fol. 17v., Paul Getty Museum Los Angeles.

Afb. 10. David Aubert, *Les Visions du Chevalier Tondal,* 1474, MS 30, Tekstfragment op fol. 30v., J. Paul Getty Museum Los Angeles.

Afb. 11. Simon Marmion, *Lucifer, prins van de hel* in *Les Visions du Chevalier Tondal*, 1475, MS 30, miniatuur op fol. 30v, J. Paul Getty Museum Los Angeles, vervaardigd te Valenciennes, Frankrijk.

Afb. 12. Simon Marmion, La cisterne, *Les Visions du chevalier Tondal*, 1475, MS 30, fol. 29, J. Paul Getty Museum Los Angeles.

Afb. 13. Schema indeling hiernamaals in het visioen van Tondalus, door auteur.

Afb. 14. *Notre Dame*, Amiens, timpaan westfaçade, 1220-1235.

Afb. 15. *St.-Lazare*, Autun, timpaan westfaçade, 1120-1135.

Afb. 16. *St.-Etienne*, Auxerre, westfaçade, vroeg 15e eeuw.

Afb. 17. *St.-Etienne*, Mulhuizen, westfaçade, ca. 1340.

Afb. 18. *Nederdaling ter Helle*, Brugge, ca. 1440, Morgan Library and Museum, New York, MS M.649, fol. 6r.

Afb. 19. *Annunciatie in getijdenboek,* Brugge, ca.1460, Morgan Library and Museum, New York, MS M.387, fol. 239v.

Afb. 20. *Val der Engelen,* in *Speculum Humanae Salvationis*, Brugge, midden 15e eeuw, Morgan Library and Museum, MS M.385, fol. 3v.

Afb. 21. *Apocalyps: het vierde zegel*, Brugge, ca. 1470, Morgan Library and Museum, MS M. 68, fol. 175v.

Afb. 22. *Apocalyps: Laatste opstanding en oordeel*, Brugge, ca. 1470, Morgan Library and Museum, MS M.68, fol. 230v.

Afb. 23. *Zielen gekweld in vagevuur,* De Meester van Katharina van Kleef, in het getijdenboek van Katharina van Kleef, Utrecht, ca. 1440, The Morgan Library and Museum, MSS. M.945, fol. 97r.

Afb. 24. *Zielen in vagevuur getroost met het offer*, De Meester van Katharina van Kleef, in het getijdenboek van Katharina van Kleef, Utrecht, ca. 1440, The Morgan Library and Museum, MS M. 945, fol. 106r.

Afb. 25. *Zielen bevrijdt uit het vagevuur,* De Meester van Katharina van Kleef, in het getijdenboek van Katharina van Kleef, Utrecht, ca. 1440, The Morgan Library and Museum, MS M. 945, fol. 107r.

Afb. 26. Simon Marmion, Detail *Acheron, Les Visions du du Chevalier Tondal*, Frankrijk, Valenciennes, 1475, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, MS.30, Fol.17r.

Afb. 27. Hans Memling, *Drieluik van de Aardse IJdelheid en de Hemelse Verlossing,* 1485, privébezit.

Bijlage: Het Bourgondische Rijk in de tweede helft van de 15e eeuw