

UNIVERSITEIT  
UTRECHT

# GRAVEN NAAR BETEKENIS

DIEDERICK I

DIEDERICK II

Een zoektocht naar de betekenis van de Haarlemse  
gravenpanelen | Willemijn Rozemuller

# **Graven naar betekenis**

Een zoektocht naar de betekenis van de Haarlemse  
gravenpanelen

Masterthesis

Master Middeleeuwen & Renaissance Studies

Willemijn Rozemuller

3850129

Januari 2017

Begeleider: dr. Martine Meuwese

Tweede begeleider: dr. Dieuwke van der Poel

# Inhoudsopgave

<b>Inleiding.....</b>	<b>3</b>
De Haarlemse gravenreeks in de literatuur.....	4
De masterthesis: het onderzoek.....	6
<b>1 Een verbeelde successie.....</b>	<b>7</b>
1.1 Tradities met een successie.....	7
1.2 De successie in kunst.....	8
1.3 De Haarlemse successie.....	12
<b>2 De samenkomst van tekst en beeld.....</b>	<b>17</b>
2.1 Woord en beeld in de kunst.....	18
2.2 De tekst op de Haarlemse panelen.....	22
2.3 De mogelijke invloeden.....	25
<b>3 De Dood.....</b>	<b>29</b>
3.1 De dood in de middeleeuwen.....	30
3.2 De dood verbeeld.....	30
3.3 De Dood in de Haarlemse reeks.....	36
<b>4 De Heraut.....</b>	<b>40</b>
4.1 Het beroep.....	40
4.2 De heraut in de kunst.....	42
4.3 De Haarlemse heraut.....	45
<b>Conclusie: Het geheel ontrafeld?.....</b>	<b>50</b>
Een rode draad?.....	50
De combinatieontrafeld?.....	51
<b>Bibliografie.....</b>	<b>53</b>
<b>Bijlagen.....</b>	<b>60</b>
Bijlage 1. De panelen.....	60
Bijlage 2. Transcriptie van de panelen.....	70
<b>Afbeeldingenlijst.....</b>	<b>105</b>
<b>Samenvatting.....</b>	<b>110</b>

# Inleiding

*'Deze bijzondere combinatie maakt de Haarlemse gravenportretten binnen heel Europa tot een unieke verschijning.'*

Wim van Anrooij, *De Haarlemse gravenportretten*<sup>1</sup>

De curieuze samenstelling van verschillende aspecten in de Haarlemse gravenreeks is een opvallende gewaarwording bij het bestuderen van de panelen.<sup>2</sup> De Haarlemse gravenreeks is al eeuwen te bezichtigen in het Haarlemse Stadhuis en bestaat uit negentien grote panelen uit circa 1486-1495. In paneel II tot en met XVIII worden de graven en gravinnen van het graafschap Holland levensgroot getoond in voornamelijk tweetallen, van Dirk I van Holland tot en met Maximiliaan I van Oostenrijk (hiermee een periode bestrijkend van ca. 889-1495).<sup>3</sup> Op paneel I is een heraut weergegeven, die in zijn ene hand een herautstaf vastheeft en in de andere hand een opengevallen beschreven tekstrol (afb. 1). De tekst van de heraut continueert onder de graven (afb. 2) en eindigt onder de Dood, het laatste paneel, paneel XIX, verbeeld als een lijk bedekt met slechts een lijkwade (afb. 3).<sup>4</sup>



**Afbeelding 1 (links). De heraut (paneel I), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem.**

**Afbeelding 2 (midden). Willem II en Floris V (paneel XI), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem.**

**Afbeelding 3 (rechts). De Dood, paneel XIX, olieverf op paneel, 225x115 cm, Stadhuis, Haarlem.**

<sup>1</sup> Wim van Anrooij (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997-a, p. 7.

<sup>2</sup> Er is gekozen om de term *Haarlemse gravenreeks* te gebruiken. Hoewel de benaming *Haarlemse gravenportretten* wordt gebruikt sinds het boek van Van Anrooij (1997), ben ik van mening dat dit geen goede verwoording is van wat wordt afgebeeld op de panelen. Portretten zijn immers vaak realistische representaties, gebaseerd op individuele karakteristieken. De eerste graven waren al eeuwen dood, waardoor niet bekend kon zijn hoe de graven eruit zagen. Deze panelen zijn hiermee geen realistische portretten. Met de term gravenreeks probeer ik dan ook de vroegtijdige aanname, het labelen van de panelen als realistische portretten, te vermijden.

<sup>3</sup> Alleen de gravinnen Ada en Margaretha zijn niet in een tweetal verbeeld, maar afzonderlijk op een smaller paneel, net als de Dood. Deze panelen zijn slechts 225x115 cm groot, in tegenstelling tot de andere panelen van 225x165 cm.

<sup>4</sup> Zie bijlage 1 voor alle panelen. De panelen hangen sinds 1956 in meerdere ruimtes van het stadhuis, waarbij een logische volgorde ontbreekt. In deze thesis en de bijlagen is voor het gemak de chronologische volgorde van de graven aangehouden.

De combinatie van de graven van Holland, een heraut, de Dood en de bijgevoegde teksten kent geen gelijke in andere heerserreeksen, gravenreeksen of andere kunstwerken. De combinatie is hierdoor vermoedelijk een vijftiende-eeuwse inventie. De enige primaire bron over de Haarlemse gravenreeks, een rekening waaruit een financiële bijdrage blijkt van Maximiliaan I voor de totstandkoming van deze panelen, spreekt over 'de graven en gravinnen die de Karmelieten in de kloostergang hebben laten maken, tezamen met een 'danse van magabet''.<sup>5</sup> Deze rekening, bedoeld voor administratief gebruik, geeft echter niet de betekenis van de reeks en laat de onderzoeker hierdoor in dubio over zijn functie. De verschillende elementen in de reeks zullen echter niet zonder reden zijn gecombineerd. Maar welke reden dat was, is tot op heden onbekend.

#### *De Haarlemse gravenreeks in de literatuur*

Hoewel de afgelopen decennia in toenemende mate onderzoek is gedaan naar de betekenis van deze combinatie in de Haarlemse gravenreeks, heeft de betekenis van de reeks lang op de achtergrond gestaan in het onderzoek. De publicaties die verschenen over de reeks behandelen vanaf de zestiende eeuw de geschiedenis van de panelen en de iconografische betekenissen. In 1578 schreef rechtsgeleerde en schrijver Michael Vosmeer de *Principes Hollandiae et Zelandiae, domini Frisiae*, waarin hij onder andere de geschiedenis van de panelen besprak.<sup>6</sup> De panelen waren volgens hem geplaatst vóór enkele muurschilderingen – vermoedelijk van de graven van Holland – in de kloostergang van het Karmelietenklooster van Haarlem tijdens een verbouwing. Voor het beleg van Haarlem (1572-1573) werden ze voor hun veiligheid overgebracht naar het stadhuis. De geschiedschrijver Cornelis van Alkemade ging in zijn *Hollandse jaar-boeken of rijm-kronijk van Melis Stoke* (1699) in op de 'echtheid' van de weergegeven graven in deze reeks, die volgens hem naar het leven, oftewel realistisch, waren gemaakt. Hierbij besprak hij de iconografie van de panelen en uitte hij kritiek op Michael Vosmeers stelling dat de panelen gebaseerd waren op de muurschilderingen. Niemand, naast Vosmeer, had deze muurschilderingen immers eerder beschreven of benoemd, waardoor hij het bestaan van deze muurschilderingen in twijfel trok.<sup>7</sup> Later schreef toneelschrijver en dichter Pieter Langendijk in *De graaven van Holland in jaardichten beschreven* (1745) de verplaatsing naar het stadhuis toe aan de naderende Beeldenstorm.<sup>8</sup> Ook behandelde hij de restauraties van de panelen en de gemaakte kopieën van de reeks.

In de eerste helft van de twintigste eeuw werden deze punten veelvuldig herhaald in nieuwe publicaties. Men bleef ingaan op de datering, de geschiedenis van de panelen, de navolgers van de panelen, het (eventuele) bestaan van de muurschilderingen en de gebruikte iconografie. Overigens ontstond consensus over het gebrek aan gelijkenis met de graven, aangezien in de tijd van de eerste graven nog geen sprake was van portretkunst. Belangrijke namen waren historiserend architect A.W. Weissman (1917) die inging op de restauraties en weergave van de portretten, historica J.M. Sterck-Proot (1938) die schreef over de geschiedenis van de eerdere stellingen over de gravenreeks en historica G.H. Kurtz (1938 en 1958) die inging op de eerdere stellingen en de tekst op de panelen transcribeerde.<sup>9</sup>

Pas in de tweede helft van de twintigste eeuw werden enkele artikelen geschreven die dieper ingingen op de panelen. Historica J.M. van Winter (1971) probeerde een reconstructie te maken van de (mogelijke) eerdere muurschilderingen in het Karmelietenklooster waarop de Haarlemse panelen

---

<sup>5</sup> Rekeningen van Thomas Bueckelaar, 1492-1498, Den Haag, ARA, Grafelijkheidskamer van Holland, inv. nr. 1122, fol. 148r-v.

<sup>6</sup> Michael Vosmeer, *Principes Hollandiae et Zelandiae, domini Frisiae*, Antwerpen 1578.

<sup>7</sup> Cornelis van Alkemade, *Hollandse jaar-boeken- of rijm-kronijk van Melis Stoke...*, alles met nodige uitleggingen en opgehelderd door Cornelis van Alkemade, Leiden 1699, pp. 6-13.

<sup>8</sup> Pieter Langendijk, *De graaven van Holland in jaardichten beschreven*, 1745 Haarlem. Of het hierbij ging om de Beeldenstorm uit 1566 of de verlate Beeldenstorm in Haarlem in 1578 wordt niet vermeld.

<sup>9</sup> A.W. Weissman, 'De portretten der graven van Holland te Haarlem', *Oud Holland* 35 (1917), pp. 61-70; J.M. Sterck-Proot, 'De graven en gravinnen op het stadhuis', in: *Jaarboek Haerlem* 1938, pp. 46-52; G.H. Kurtz, 'De afbeeldingen der graven en gravinnen van Holland op het Stadhuis te Haarlem', in: *Haerlem Jaarboek* 1958, pp. 40-45.

waren gebaseerd.<sup>10</sup> R.A.M. Verheyen (1982) zag op haar beurt de Haarlemse reeks als onderdeel van de traditionele genealogische voorstellingen uit die tijd.<sup>11</sup> In 1984 noemen Flip Hammann (neerlandicus) en Florence Koorn (historica) de tekst onder de panelen voor het eerst een 'kroniekje'.<sup>12</sup> Een aantal jaar later onderzocht letterkundige en tegenwoordig journaliste Sofie Cerutti (1995) daarentegen of de panelen als decoratieprogramma gezien konden worden.<sup>13</sup> Ook een invloed van de dodendans werd in meerdere artikelen genoemd, oorspronkelijk afkomstig van Kurtz in 1958.<sup>14</sup> In deze onderzoeken bleef de tekst op de panelen, naast Hammann en Koorn, meestal onbesproken.<sup>15</sup> Een grondig onderzoek naar de gehele reeks bleef hiermee uit. Deze onderzoeken tonen daarentegen wel een groeiende interesse naar de tradities waarin bepaalde beeldcomponenten uit de reeks passen, waarmee deze gedeelten van de reeks werden verklaard. Een verklaring voor de combinatie en hiermee een betekenis van de reeks, werd echter niet gegeven. Er werd immers alleen naar losse beeldcomponenten gekeken.

Een grondig onderzoek naar de panelen liet echter niet meer lang op zich wachten. Onder redactie van literatuurhistoricus Wim van Anrooij werden verschillende beeldcomponenten van de Haarlemse gravenportretten belicht in het boek *De Haarlemse gravenportretten* (1997), waaronder kunsthistorische-, historisch taalkundige- en literatuurhistorische aspecten.<sup>16</sup> Bovendien werd hier voor het eerst de tekst als integraal onderdeel van de panelen behandeld. Kunsthistoricus Reindert Falkenburg onderzocht de kunsthistorische aspecten van de panelen. In zijn hoofdstukken staat de weergave van de verbeelde graaf centraal (in: *Portretten, of niet?*) en hoe de reeks in verband staat met andere vijftiende-eeuwse visuele reeksen.<sup>17</sup> Hierbij bespreekt hij meerdere mogelijke voorgangers van de Haarlemse reeks die in eerdere onderzoeken waren aangedragen. Hij zag een verband met een stamreeks – een genealogische voorstelling – en een associatie met een dodendans en kroniek. Tevens noemde hij enkele nieuwe invloeden vanuit wapenboeken en de geïllustreerde gravenkroniek. Maar ook in dit onderzoek werden slechts losse aspecten bestudeerd, zonder dat de reeks als geheel werd doorgrond. Toch werden de door hem genoemde mogelijke voorgangers wel overgenomen in latere publicaties. Zo noemen zowel Rosa Groen (2004) – destijds masterstudent Early Modern History aan de Universiteit van Amsterdam – als cultuurhistoricus Wim Cerutti (2001) dezelfde tradities waarop de reeks voortbouwde.<sup>18</sup>

---

<sup>10</sup> J.M. van Winter, 'Willem Thybaut en de Hollandse gravenportretten', *Spiegelhistoriael* 6 (1971), pp. 614-623.

<sup>11</sup> Volgens Verheyen zijn deze panelen vorstenportretten. Met Hollandse vorstenportretten is het maar droef gesteld volgens hem, aangezien ze amper op de waarheid konden berusten. R.A.M. Verheyen, 'Graven en gravinnen, getekend en vertekend. Een beschouwing over het vroege Hollandse vorstenportret', in: *Holland in de dertiende eeuw. Leven, wonen en werken in Holland aan het einde van de dertiende eeuw*, 's-Gravenhage 1982, pp. 50-69.

<sup>12</sup> Flip Hammann en Florence Koorn, *Het kroniekje van de graven van Holland onder de gravenportretten van het Stadhuis te Haarlem*, Haarlem 1984, p. 1.

<sup>13</sup> S. Cerutti, 'De graven van Holland in het stadhuis van Haarlem', in: *Simulacrum* 4 (1995), pp. 11-15.

<sup>14</sup> Kurtz 1958 (zie noot 9), pp. 40-45. De invloed van de dodendans werd tevens genoemd door Hammann en Koorn 1983 (zie noot 12), p. 3.

<sup>15</sup> Alleen Weissman besprak naast Hammann en Koorn de tekst en zijn inhoud kort. Weissman 1917 (zie noot 9), pp. 64-67.

<sup>16</sup> Van Anrooij 1997-a (zie noot 1).

<sup>17</sup> Reindert Falkenburg, 'Portretten of niet?', in: Wim van Anrooij (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997-a, pp. 46-58; Reindert Falkenburg, 'Het verband met andere vijftiende-eeuwse reeksen', in: Wim van Anrooij (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997-b, pp. 59-68.

<sup>18</sup> Rosa Groen, 'Vergissing of Vervalsing? Een vergelijking tussen de Haarlemse gravenportretten en de prenten van Hendrick Goltzius', *Skript Historisch Tijdschrift* 26 (2004) nr. 3, pp. 5-18; Wim Cerutti, *Het stadhuis van Haarlem: hart van de stad*, Bloemendaal 2001, pp. 257-267.

### *De masterthesis: het onderzoek*

De besproken voorgangers van Falkenburg zijn in meerdere onderzoeken kritiekloos overgenomen. Toch ben ik van mening dat er meer valt te zeggen over dit onderwerp. Bij Falkenburg ontbreekt immers een samenhangende betekenis van de reeks. Hij interpreteert, net als zijn voorgangers, alleen losse beeldcomponenten van de reeks en niet hun samenhang met het geheel. Daarnaast ontbreekt een uitgebreide studie naar de (iconografische) tradities waaruit de verschillende componenten mogelijk zijn voortgekomen. Door deze twee aspecten te combineren in deze thesis, wil ik een bijdrage leveren aan het onderzoek. Ik denk namelijk dat kennis van de (iconografische) tradities van specifieke beeldcomponenten uit de reeks een belangrijke bijdrage kan leveren aan het interpreteren en begrijpen van de samenstelling, een samenstelling die door de jaren frequent is bestudeerd en overgenomen zonder dat over deze kennis werd beschikt, waardoor het belangrijk is deze te achterhalen. De onderzoeksvraag die hierbij wordt gesteld, is: *Geeft kennis van de (iconografische) traditie van vier specifieke beeldcomponenten in de Haarlemse gravenreeks inzicht in de beoogde functie van de reeks?*

Deze thesis beperkt zich tot de (iconografische) traditie van vier afzonderlijke beeldcomponenten uit de Haarlemse gravenreeks. Het eerste hoofdstuk richt zich op de traditie van de verbeelde successie van de graven van Holland. In het tweede hoofdstuk wordt de combinatie van tekst en beeld besproken. Vervolgens zal het begin en einde van de reeks worden onderzocht, waarbij hoofdstuk drie het laatste paneel met de Dood bespreekt en hoofdstuk vier zich richt op de heraut. Er is bewust gekozen om de, voornamelijk iconografische, tradities van deze vier aspecten te onderzoeken. Deze vier componenten vormen de basis van de Haarlemse gravenreeks, waardoor ik van mening ben dat het plausibel is dat deze aspecten van cruciaal belang zijn voor het achterhalen van de beoogde functie van de reeks. Deze beoogde functie betreft de betekenis die de reeks had in de originele setting in het Karmelietenklooster, de betekenis die de makers en opdrachtgevers voor ogen hadden en die de toeschouwers eruit haalden. Een nadeel van deze keuze is echter dat andere componenten uit de reeks, die mogelijk ook belangrijk zijn voor de functie, zijn overgeslagen. Deze keuze was echter nodig om diepgang te creëren in het onderzoek naar de vier grootste beeldcomponenten in deze reeks. Het is de hoop dat inzicht in deze vier specifieke iconografische tradities, desondanks dit nadeel, nieuwe inzichten geven in de beoogde functie van de reeks.

De vier iconografische tradities heb ik onderzocht door literatuuronderzoek. Dit gaf voor elk component een goede basis voor verdere analyse, die is uitgebreid met eigen inzichten. Deze resultaten tonen de mogelijke tradities en bronnen van deze beeldcomponenten, net als diens betekenissen. Deze zijn vervolgens gebruikt om inzicht te krijgen in de beoogde betekenis van de Haarlemse gravenreeks. Deze manier van onderzoek zorgt echter wel voor een methodisch probleem. Hoewel de componenten in de Haarlemse gravenreeks een navolging kunnen zijn van een eerdere traditie, oftewel in het verlengde liggen van de betekenis die eerder is gebruikt, is het niet uit te sluiten dat een additionele of eigen betekenis ten grondslag heeft gestaan aan de toevoeging van dat component. Toch ben ik van mening dat deze manier van onderzoek vernieuwde inzichten kan geven in de betekenis van de reeks. Of dit ook inzicht gaat geven in de beoogde betekenis van de reeks, zal blijken uit de conclusie

Zoals de titel al zegt: *het is graven naar betekenis*. Wat tot nu toe bekend is over de reeks, is immers onvoldoende om een definitieve conclusie te trekken over de beoogde betekenis van de combinatie in de reeks. Door gedegen onderzoek naar de (iconografische) tradities van specifieke beeldcomponenten uit de reeks, wil ik een bijdrage leveren aan het ontrafelen van dit vraagstuk.

# 1 Een verbeelde successie

<b>I</b>	Heraut	
<b>II</b>	Dirk I	Dirk II
<b>III</b>	Arnout	Dirk III
<b>IV</b>	Dirk IV	Floris I
<b>V</b>	Geertruida (met kind Dirk V)	Robert de Fries
<b>VI</b>	Godfried met de Bult	Dirk V
<b>VI</b>	Floris II	Dirk VI
<b>VII</b>	Floris III	Dirk VII
<b>IX</b>	Ada (smal paneel)	
<b>X</b>	Willem I	Floris IV
<b>XI</b>	Willem II	Floris V
<b>XII</b>	Jan I	Jan II van Avesnes
<b>XIII</b>	Willem III	Willem IV
<b>XIV</b>	Margaretha van Henegouwen (smal paneel)	
<b>XV</b>	Willem V van Beieren	Albrecht van Beieren
<b>XVI</b>	Willem VI van Beieren	Jacoba van Beieren
<b>XVII</b>	Philips de Goede	Karel de Stoute
<b>XVIII</b>	Maria van Bourgondië	Maximiliaan van Habsburg
<b>XIX</b>	Dood (smal paneel)	

Tabel 1: Beschrijving van wie of wat is verbeeld per paneel (meestal in duo's) in chronologische nummering van de panelen.

Tussen de heraut (paneel I) en de Dood (paneel XIX) worden in chronologische volgorde de graven en gravinnen van Holland getoond (zie voor de namen tabel 1). In deze panelen, lopend van Dirk I tot en met Maximiliaan, zijn graven, gravinnen en enkele voogden opgenomen die grotendeels tot dezelfde bloedlijn behoren. Deze opeenvolging wordt een successie genoemd.

Een verbeelde successie komt veelvuldig voor. Kunsthistoricus Herald Keller noemt in zijn *Die Entstehung des Bildnissen am ende des Hochmittelalters* (1939) verschillende successiereeksen die voorkwamen in het middeleeuws Europa.<sup>19</sup> Om de mogelijke bronnen van de successie in de Haarlemse gravenreeksen te onderzoeken, wordt dit fenomeen in dit hoofdstuk bestudeerd.

## 1.1 Tradities met een successie

Zoals Keller schreef, waren er verschillende successiereeksen in de middeleeuwen. De nadruk kon liggen op een familie (genealogie), maar er waren ook historische reeksen waarbij de uitvoerders van een ambt of beroep werden verbeeld, zoals reeksen van regeerders, bisschoppen of burgemeesters.<sup>20</sup> Het belangrijkste bij deze successiereeksen is de overeenkomst tussen degenen die worden verbeeld. Een rij met verschillende personen, zonder gemeenschappelijke overeenkomst, is hierdoor geen successiereeks te noemen. Aangezien in de Haarlemse gravenreeks een duidelijke

<sup>19</sup> Herald Keller, 'Die Entstehung des Bildnisse am Ende des Hochmittelalters', *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), p. 250.

<sup>20</sup> Keller 1939 (zie noot 19), p. 250.



overeenkomst bestaat tussen de personen – paneel II tot XVIII tonen immers de graven en gravinnen van Holland – wordt de aandacht in dit hoofdstuk gericht op successiereeksen waarin de verbeelde personen eenzelfde soort overeenkomst hebben. Hieronder vallen genealogische en historische reeksen.

Volgens het *Kunstwoordenboek* van Petrus Weiland (1858) betreft *genealogie* de kennis van de geslachtsopvolging.<sup>21</sup> Hoewel geslachtsopvolging frequent als stamboom werd verbeeld, begonnen vorsten in de latere middeleeuwen te verlangen naar een beeldende manier om hun afstamming te tonen, bijvoorbeeld aan de hand van portretten of heraldische wapens. Genealogie ging hierbij meerdere generaties terug in de familie en behandelde daarbij ieders afstammelingen. De familie staat hierin centraal. Dit in tegenstelling tot de geschiedkundige reeksen, waarin de geschiedenis van een beroep of gebied wordt getoond in plaats van een specifieke familie.

Een andere successievorm was een *stamreeks*. Een stamreeks wordt door kunsthistoricus H. van de Waal (1952) gezien als een overkoepelende term voor het heersersportret – begrip afkomstig van Kellers *Herrscherreihen* – als seriële voorstelling.<sup>22</sup> Een stamreeks wordt op de website over genealogie echter gedefinieerd als ‘een genealogisch overzicht van de afstammingslijn tussen een bepaalde voorouder en een nakomeling, vaak in mannelijke lijn’.<sup>23</sup> Hoewel een stamreeks hierbij als onderdeel wordt gezien van *genealogie*, wordt bij deze definiëring de nadruk gelegd op een specifieke afstammingslijn. De term *stamreeks* kan hierdoor verschillend worden geïnterpreteerd. Dit maakt de term een ruim begrip en maakt het gebruik van de term dubieus. Naar beide definities moet daarom worden gekeken.

### 1.2 De successie in kunst

Er zijn diverse successies te vinden in de middeleeuwse kunst, waaronder genealogische en historische reeksen. Een voorbeeld is de verloren *Luxemburg Genealogie* in Karlštejn Castle (kasteel Karlstein) in de hedendaagse Tsjechische Republiek, een stamboom gemaakt na 1355 over de familie van Karel IV, keizer van het Heilige Roomse Rijk, met 65 zowel fictieve (Bijbelse en literaire) personen als echte historisch familieleden.<sup>24</sup> Ook dichterbij Holland waren voorbeelden te vinden, zoals de zwaar gerestaureerde gravenfresco's in de nissen van de Gravenkapel van Kortrijk, België, waarvan de originele reeks is geschilderd rond 1378 door Jan van Asselt in opdracht van graaf Lodewijk van Male (afb 4).<sup>25</sup>



Afbeelding 4. Zes van de bijna vijftig (in de negentiende eeuw zwaar gerestaureerde) graven van Vlaanderen, originele schilderijen van Jan van Asselt, ca. 1378, muurschilderingen, Gravenkapel Onze-Lieve-Vrouwekerk, Kortrijk.

<sup>21</sup> Petrus Weiland, *Kunstwoordenboek* (1858) <

[http://www.dbnl.org/tekst/weil004kuns01\\_01/weil004kuns01\\_01\\_0007.php](http://www.dbnl.org/tekst/weil004kuns01_01/weil004kuns01_01_0007.php) > (7 oktober 2016).

<sup>22</sup> Het begrip heersersportret is afkomstig van de eerder genoemde Keller. Henri van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800: een iconologische studie*, 's Gravenhage 1952, pp. 35-36; Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 59.

<sup>23</sup> Genealogische begrippen < <http://www.voorouders.net/help/genealogische-begrippen/> > (1 oktober 2016).

<sup>24</sup> Dvořáková Vlasta e.a., *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia 1300-1378*, Londen/Oxford 1964, p. 54. Zie ook: Karlštejn Castle (Hrad Karlštejn) < <http://www.everycastle.com/Karlstejn-Castle.html> > (2 oktober 2016).

<sup>25</sup> Portretten in nissen Gravenkapel worden gerestaureerd (20-06-06) < <http://kortrijklinksbekeken.skynetblogs.be/archive/2006/06/20/portretten-in-nissen-gravenkapel-woorden-gerestaureerd.html> > (27 september 2016). Door de negentiende-eeuwse (zwarte) restauratie, zien ze er modern uit.

Deze voorbeelden tonen de aanwezigheid van het visualiseren van de successietraditie in heel Europa, ook in de Lage Landen. Van de Waal schrijft dat de vijftiende-eeuwse vorsten met beeldende kunst trachtten bij te dragen aan de ‘manifestatie van de luister van hun geslacht of de rechtvaardiging van hun aanspraken’.<sup>26</sup> Ook anderen beamen dit, waaronder kunsthistoricus Dvořáková Vlasta in *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia 1300-1378* waarin zij stelt dat successiereeksen dienden als rechtvaardiging en legitimatie van de macht van de heersers.<sup>27</sup> Hierdoor waren deze reeksen politiek gekleurd en tonen ze in een zekere zin de politiek van dat moment. Dit verklaart ook de toevoeging van literaire, historische of Bijbelse personen aan verscheidene reeksen, waarmee aanzien werd vergroot, macht werd gelegitimeerd en de continuïteit van deze bijzondere dynastie werd getoond.

Dat dit fenomeen ook in de Lage Landen voorkwam, wordt bewezen door de overgeleverde Hollandse gravenreeksen uit het graafschap Holland. Gravenreeksen tonen de graven van een specifiek graafschap, waarbij onderscheid kan worden gemaakt tussen genealogisch gerichte reeksen en historische reeksen. Beide reeksen waren gangbaar sinds de middeleeuwen, in zowel schrift (zoals geschiedkundige teksten in kronieken) als beeld. Volgens kunsthistoricus Lorne Campbell waren deze reeksen in de Lage Landen zelfs algemene decoratie in de vijftiende eeuw, in zowel stadhuizen als kloosters.<sup>28</sup> Niettemin is er slechts één oudere reeks dan de Haarlemse gravenportretten overgeleverd: de graventekeningen in de *Chronique des comtes de Hollande depuis les origines jusque 1415*, onderdeel van het wapenboek van heraut Hendrik van Heessel uit 1415 (afb. 5).<sup>29</sup> In dit vroeg-vijftiende-eeuwse handschrift zijn vooral heraldische wapens te vinden van verschillende families. Alleen van de Hollandse graven zijn beeltenissen gemaakt, alhoewel er geen sprake is van individuele kenmerken. Dat er ook andere middeleeuwse gravenreeksen waren, blijkt uit de resterende overgeleverde gravenreeksen afkomstig uit de zestiende eeuw en later (voorbeelden hiervan zijn afb. 6 en 7), waarvan bekend is dat ze gebaseerd zijn op andere eerdere, ondertussen verloren, gravenreeksen.<sup>30</sup>



**Afbeelding 5.** Heraut van Heessel, *Dirk I en Dirk II* onderdeel van *Chronique des comtes de Hollande depuis les origines jusque 1415*, *Wapenboek van Hendrik van Heessel*, 1415, Antwerpen, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, B. 89420 [C2-549 b], fol. 151r.

<sup>26</sup> Van de Waal 1997 (zie noot 22), p. 25.

<sup>27</sup> Vlasta 1964 (zie noot 23), p. 54. Andere onderzoekers stellen eveneens legitimatie van macht als reden voor deze wijdverspreide traditie. De reeksen toonden sterke visuele bevestiging, continuïteit en prestige van de dynastie. Kim W. Woods, ‘Art at court’, in: Kim W. Woods, *Art & Visual Culture 1100-1600. Medieval to Renaissance*, 2012, pp. 179-180.

<sup>28</sup> Lorne Campbell, *Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, New Haven 1990, p. 41.

<sup>29</sup> Voor de afbeeldingen van Heraut Hendrik van Heessel, zie de digitale versie van het wapenboek van ridderheraut Hendrik van Heessel, Antwerpen, Erfgoed Bibliotheek Hendrik Conscience, 1415, Hs. B. 89420 <<http://anet.ua.ac.be/desktop/ehc/core/index.phtml?language=&euser=&session=&service=opacehc&robot=&deskservice=desktop&desktop=ehc&workstation=&extra=loi=c:lvd:551591>> (22 september 2016).

<sup>30</sup> In de zestiende en zeventiende eeuw werden deze reeksen gebaseerd op de (verloren) tekeningen van Willem Thybaut van de muurschilderingen van het – intussen gesloopte – Karmelietenklooster (afb. 6). Van de muurschilderingen werd immers gedacht dat ze naar het leven waren getekend. In de achttiende eeuw werd dit echter in twijfel getrokken, waardoor men de nieuwe reeksen baseerden op de Haarlemse portretten (waaronder afb. 7), omdat deze volgens hen het origineel waren. Voorbeelden van latere gravenseries zijn de prentenreeksen van Filips Galle (1578), Hendrik Goltzius (1584-1585) en het cartons van Willem Thybaut voor de Leidse Doelen (1587-1588). Lees voor meer voorbeelden Van Anrooij 1997-a (zie noot 1).



**Afbeelding 6 (links). Philips Galle, Graaf Arnulf, onderdeel van de Graven en Gravinne van Holland en Zeeland uit de *Principes Hollandiae et Zelandiae*, 1578, gravure, 204x122 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.**

**Afbeelding 7 (rechts). Cornelis van Alkemade, Dirk II, onderdeel van de Graven en Gravinne van Holland uit *Hollandse jaarboeken of rijm-kronijk van Melis Stoke*, 1699, gravure, 33x22 cm, privébezit.**

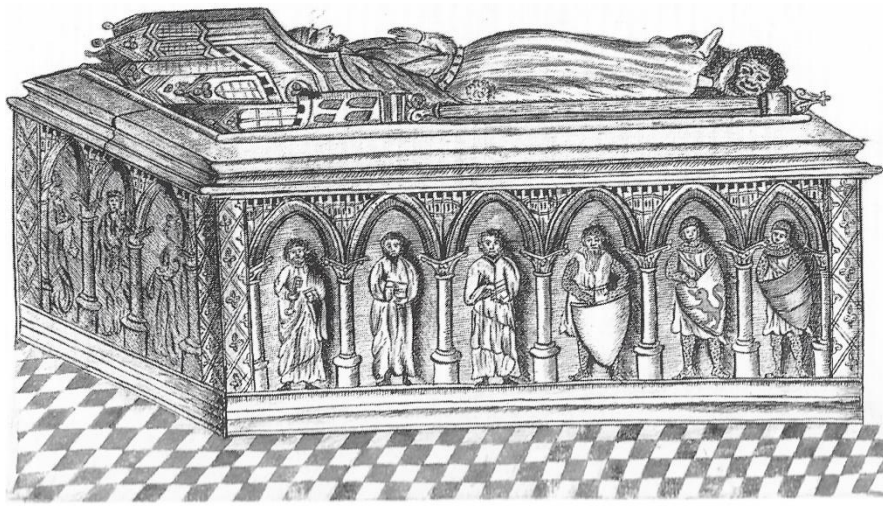
Tevens blijkt uit archiefonderzoek dat er meer gravenreeksen hebben bestaan in de veertiende en vijftiende eeuw. Zo is uit deze tijd bekend dat een gravenreeks was afgebeeld op een oksaal in de kloosterkerk in Egmond, dat er een geschilderde gravenreeks bestond in het stadhuis van Leiden en dat er gebeeldhouwde reeksen waren in zowel de hofkapel op het Binnenhof in Den Haag als op de gevel van het raadhuis in Middelburg en op het hek van de Vierschaar in Amsterdam.<sup>31</sup> Enkelen werden zelfs aangevuld bij het aantreden van een nieuwe graaf, zo blijkt uit overgeleverde rekeningen. Dit zijn slechts enkele reeksen die zichtbaar waren voor de bevolking in de late middeleeuwen, maar die verloren zijn gegaan. Hierdoor kan gesteld worden dat de gravenreeks een veelvoorkomend thema was in de beeldende kunst in Holland, ook in de middeleeuwen.

De populariteit van de Hollandse gravenreeksen kan gebaseerd zijn op het legitimeren van de macht van de graven. Van Anrooij (1997) denkt echter dat deze reeksen in de middeleeuwen vooral een regionale waarde hadden.<sup>32</sup> Door het uitbeelden van graven wordt een gemeenschappelijk verleden gecreëerd, hetgeen kan luiden tot gevoel van verbondenheid tussen graven en bewoners of tussen de bewoners onderling. Gravenreeksen waren dan ook vooral op openbare gebouwen met een centrumfunctie te vinden, zoals een stadhuis, kerk of klooster, waarbij de successies varieerden van kunstvorm, zoals beelden, op schilderijen en als muurschilderingen. Ze werden daarentegen ook verbeeld in (persoonlijke) manuscripten, voor eigen gebruik en om de gasten te imponeren, wat betekent dat deze reeksen niet alleen waren bedoeld voor het algemeen belang. Dit doet vermoeden dat de successie van de graven van Holland in de reeksen ook werden gebruikt ter herinnering aan de (overleden) graven – als nagedachtenis – en voor het tonen van de geschiedenis. Tegelijkertijd dienden ze voor het legitimeren van hun macht.

Successiereeksen zijn tevens zichtbaar op graftomben in de late middeleeuwen. Graftomben in de vroege middeleeuwen werden geassocieerd met de liturgische functies, zoals herinneringen opwekken over de overledene waarmee werd aangestuurd tot het bidden voor deze overledene. De uitvoering en functie van deze graftomben ontwikkelden zich echter, waarbij sommige graftomben successieve elementen kregen in de vormgeving. Deze elementen ontwikkelden zich in de daaropvolgende eeuwen. Waar eerst heraldiek en inscripties werden gebruikt ter identificatie van de

<sup>31</sup> Falkenburg 1997-b (zie noot 17), pp. 59-60.

<sup>32</sup> Wim Van Anrooij, 'Hollandse geschiedenis beschreven en uitgebeeld. De Haarlemse gravenportretten', *Literatuur* 14 (1997-b), p. 83.



Afbeelding 8. Tekening van de graftombe van Hendrik II, hertog van Brabant, in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Villers (Brabant), 1248, Brussel, KBR, Ms. 7781, fol. 135r.

verbeelde familieleden, zijn er in de dertiende eeuw volgens kunsthistorica Anne Morgenstern in *Gothic Tombs of kinship in France, the low countries and England* (2001) al tombes te vinden waarin meerdere familieleden als beeltenis werden uitgebeeld. Een voorbeeld hiervan is afbeelding 8, een tekening van de tombe uit 1248 van Hendrik II, hertog van Brabant.<sup>33</sup> Naast de apostelen werden familieleden weergegeven, te herkennen aan de heraldische wapens. Dit soort verwantschappen, waarbij zowel familieleden, goede vrienden als historische figuren konden worden gebruikt, werden in toenemende mate verbeeld op graftomben.<sup>34</sup> Dit moest familiale continuïteit en dynastieke autoriteit uitstralen.<sup>35</sup> De tombe van Maria van Bourgondië in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Brugge uit 1488-1502 toont dergelijke verwantschappen (afb. 9). In een stamboom van heraldiek, aan de zijkant van de tombe, zijn naast enkele voorouders ook contemporaine prominente familieleden en vrienden opgenomen. Het tonen van vrienden en familie van Maria van Bourgondië, toont dat Maria – en hiermee haar man Maximiliaan die haar overleefde en opdracht had gegeven voor de tombe – recht had op haar, en indirect zijn, positie als heerser over het Bourgondische Rijk.<sup>36</sup> Het latere graf van Maximiliaan in de Hofkirche in Innsbruck (1553-1563) toont het verwantschaps- en successieve element nog grondiger (afb. 10). Bij zijn graf zijn 24 successiebeelden geplaatst van zijn familie. Deze familieleden variëren van echte voorouders en vrienden tot historische exemplarische figuren als koning Arthur, onder andere om zijn macht te legitimeren en zijn aanzien te vergroten.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> A.M. Morganstern, *Gothic tombs of kinship in France, the low countries, and England*, University Park 2000, pp. 28-30.

<sup>34</sup> Verwantschap was in de middeleeuwen een breed begrip. Volgens moderne termen zijn verwantschappen verdeeld in *bloedverwanten* – personen die door bloed gebonden zijn aan elkaar – en *aanverwanten* – aangetrouwde familieleden. Definitie Verwantschappen < <http://www.voorouders.net/help/verwantschappen/> > (30 september 2016). Dit wordt tevens aangeduid als *kinship* in het Engels. Men was verwant tot in de vierde graad (oftewel met familieleden die afstamden van dezelfde voorouders tot vier generaties terug), maar er was ook sprake van ‘spirituele’ verwantschappen, zoals tussen peetouders en peetkinderen, tussen goede vrienden en met de familie van de aangetrouwde echtgenote(n/s). Ton Zwaan (red.), *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa*, Den Haag 1993, p. 50. Beiden konden worden getoond bij graftomben: er werden zowel verticale verbindingen getoond, zoals een historische reeks die een chronologische volgorde afgaat, als horizontale verbindingen, waarbij aandacht werd besteed aan contemporaine familieleden en ‘spirituele’ verwanten. Morganstern 2000 (zie noot 33), p. 40.

<sup>35</sup> Te lezen in Skye Cornelia, ‘The Genealogical Series in the Late Middle Ages: A Survey of the Importance of Lineage for Dynastic Power’, *Undergraduate Student Research Awards Paper 11*, 2013, p. 4; Morganstern 2000 (zie noot 33), pp. 4-6.

<sup>36</sup> Ann M. Roberts, ‘The Chronology and Political significance of the Tomb of Mary of Burgundy’, *The Art Bulletin* 71 (1989) 3 (September), pp. 376-400; Cornelia 2013 (zie noot 35), p. 21.

<sup>37</sup> Cornelia 2013 (zie noot 35), p. 37.



Afbeelding 9. Graftombe van Maria van Bourgondië: Maria liggend op de tombe, met op de zijkanten een stamboom met verwanten. Jan Borreman en Renier van Thienen, *Graftombe van Maria van Bourgondië*, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Brugge, 1488-1502.



Afbeelding 10. Graftombe Maximiliaan met 28 beelden (van de oorspronkelijk 40 die bedoeld waren), Hofkirche, Innsbruck, 1553-1563.

De verschillende successiereeksen tonen dat het verbeelden van een successie een wijdverspreide traditie was. De Haarlemse opeenvolging van graven staat in dit opzicht niet op zichzelf. Maar in hoeverre zijn de besproken aspecten en tradities toepasbaar op de Haarlemse gravenreeks? En valt er iets te zeggen over specifieke voorgangers van de Haarlemse gravenreeks?

### 1.3 De Haarlemse successie

De successie is evident aanwezig in de Haarlemse reeks. Dat enkele van de besproken tradities invloed hebben gehad, is hierdoor onmiskenbaar. De vraag is echter welke traditie.

Veel onderzoekers associëren de Haarlemse reeks met de term *stamreeks*.<sup>38</sup> Zoals echter is gebleken, kan deze term verschillend worden gedefinieerd. Zoals een van de definities zegt, is de Haarlemse successie inderdaad een seriële voorstelling van heersersportretten waarbij de graven elkaar opvolgen. Niettemin moet worden opgemerkt dat er tevens voogden zijn toegevoegd die geen officiële graven waren en dus niet officieel deel van deze familie uitmaakten. Zowel Geertruida, Robert de Fries, Godfried 'met de Bult' en Maximiliaan I horen niet tot de officiële bloedlijn.<sup>39</sup> De nadruk in de Haarlemse gravenreeks wordt hierdoor niet uitsluitend op genealogie gelegd. Hoewel de definitie hier niet uitdrukkelijk melding van maakt, impliceert *stamreeks* het verbeelden van een 'stam', ofwel personen uit hetzelfde geslacht. Men kan hierdoor twijfelen over het gebruik van de term *stamreeks*, alhoewel hij wel gebruikt kan worden.

Ook de andere definitie van *stamreeks*, waarin wordt gesteld dat een *stamreeks* een genealogisch overzicht is van een afstammingslijn tussen een bepaalde voorouder en nakomeling, is dubieus. Meerdere onderzoekers stellen dat keizer Maximiliaan I (1459-1519) zich met deze reeks wilde legitimeren als opvolger.<sup>40</sup> Maximiliaan I behoort echter niet tot de officiële bloedlijn, hij was slechts de echtgenoot van Maria van Bourgondië, de erfgename van Holland. Dit maakt deze definitie, waarbij de nadruk ligt op een specifieke afstammingslijn, onzeker.

Er zijn daarentegen wel aanwijzingen dat deze reeks op zijn afstamming is gericht. Het is bekend dat Maximiliaan I kunst exploiteerde om zijn macht te legitimeren. *De Triomfboog van Keizer Maximiliaan I* gemaakt door Dürer, afbeelding 11 (en 12), is één van de vele kunstwerken die

<sup>38</sup> Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 59; Cerutti 2001 (zie noot 18), p. 259.

<sup>39</sup> Hier wordt eveneens op gewezen door Hammann en Koorn 1984 (zie noot 12), p. 1. Voor verhalen over de graven zie: D.E.H. de Boer en E.H.P. Cordfunke, *Graven van Holland. Middeleeuwse vorsten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 2015<sup>3</sup> (2010).

<sup>40</sup> Waaronder Reindert Falkenburg, 'Politiek en propaganda omstreeks 1490', in: Wim van Anrooij (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997-c, pp. 71-72.



Afbeelding 11 (boven). Werkplaats van Albrecht Dürer, *Triomfboog van Keizer Maximiliaan I*, 1517-1518, prent, 630x326 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Afbeelding 12 (links). Detail bovenste deel *Triomfboog van Keizer Maximiliaan I*, 1517-1518, prent, 630x326 mm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Maximiliaan liet maken in zijn leven. *Gedechtnus* – herinnering of nagedachtenis aan zijn leven en werk – speelde in deze kunst een belangrijke rol.<sup>41</sup> Dat deze gedachte belangrijk was voor Maximiliaan, blijkt ook wel uit de behandeling van deze *Gedechtnus* gedachte in zijn autobiografische *Weisskunig*, geschreven tussen 1505-1516.<sup>42</sup> De Haarlemse reeks past goed in dit streven, het laat immers de continuïteit zien van het graafschap door zijn leiderschap, na de dood van de rechtmatige opvolger Maria. De eerder genoemde rekening uit de Grafelijkheidskamer van Holland bewijst daarbij dat Maximiliaan ook daadwerkelijk de reeks heeft gefinancierd, wat zijn invloed plausibel maakt.<sup>43</sup> Maximiliaans invloed kan bewijzen dat de nadruk van de reeks ligt op zijn afstamming. Van Anrooij stelt dat de Haarlemse reeks hiermee de vroegste stamreeks is waarin Maximiliaan een rol heeft gespeeld en dat de vroegere datering van de panelen dan de rekening duidt op een eerdere toezegging voor financiële steun.<sup>44</sup>

Toch kunnen hier vraagtekens bij worden gezet. Aangezien Maximiliaan na 1500 pas zijn aandacht richtte op *Gedechtnus* werken, wat blijkt uit de dateringen van deze kunstwerken, kan men zich afvragen of de vroegere Haarlemse reeks wel een vroeg voorbeeld was van *Gedechtnus*.<sup>45</sup> Als *Gedechtnus* geen achterliggende gedachte was van de Haarlemse gravenreeks, omdat Maximiliaan hier nog niet mee bezig was, kan worden afgevraagd of de nadruk op de afstamming van Maximiliaan überhaupt heeft bijgedragen aan de totstandkoming van de Haarlemse gravenreeks. Dit wordt versterkt door de dubieuze conclusie van Van Anrooij dat Maximiliaan eerder een toezegging had gedaan voor een financiële bijdrage voor de panelen. We hebben immers alleen de rekening van zijn financiële bijdrage, maar geen eerdere correspondentie of geschriften waaruit blijkt dat er contact is geweest tussen Maximiliaan en het Karmelietenklooster over dit onderwerp. Zijn directe zeggenschap over de Haarlemse gravenreeks is hiermee onzeker, net als de nadruk op afstamming en hiermee de legitimatie van macht van Maximiliaan in de reeks. Om de Haarlemse gravenreeks een stamreeks te noemen, gericht op Maximiliaan en zijn afstamming, is om deze reden dubieus.

De term *stamreeks* als beschrijving van de Haarlemse gravenreeks is naar mijn mening twijfelachtig. Zowel de nadruk die het begrip lijkt te hebben op *stam* en de vragen rondom de rol van Maximiliaan, maakt het dubieus. Andere besproken termen – genealogie en verwantschap – tonen in een nog mindere mate overeenkomsten met de reeks. De voogden behoren niet tot de bloedlijn waardoor de term genealogie incorrect is. De term verwantschap is evenmin van toepassing door de toevoeging van Godfried, die met niemand van de afgebeelde graven of gravinnen verwant was. Over de term die het beste past bij de Haarlemse reeks, valt dus te discussiëren. Misschien is Kellers *Herrscherreihen*, oftewel heersersreeks, dan wel de beste term om te gebruiken. Deze term gaat vooral over het successieve karakter van de reeks in plaats van een specifieke nadruk die erin wordt gelegd. Hiermee wordt het dubieuze term stamreeks eveneens vermeden.

Ondanks de problemen rondom een definiëring van de reeks, kan het idee van de successie uit verschillende tradities komen. Graftomben bezaten een successief element, net zoals historische reeksen. Beide kunnen een rol hebben gespeeld bij de totstandkoming van de Haarlemse gravenreeks. Ook kan de nadruk op genealogie, die door Maximiliaan I werd verspreid, invloed hebben gehad. Gravenreeksen waren echter al langer traditie en *Gedechtnus* was pas een paar jaar later nadrukkelijk aanwezig, waardoor Maximiliaans invloed hoogstwaarschijnlijk niet de voornaamste beïnvloeding is van de reeks. Het is plausibeler dat de successie van de veelvoorkomende en nabije gravenreeksen afkomstig is. Net als deze reeksen, is het mogelijk dat de

---

<sup>41</sup> Eva Michel e.a., *Emperor Maximilian I and the age of Dürer*, Munich 2012, p. 16. Veel kunst waar hij opdracht voor gaf, had een genealogische, heraldische of historische betekenis.

<sup>42</sup> A. Schultz, 'Der Weisskunig', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaisershauses* 6 (1888), p. 66.

<sup>43</sup> Rekeningen van Thomas Bueckelaar, 1492-1498, Den Haag, ARA, Grafelijkheidskamer van Holland, inv. nr. 1122, fol. 148r-v.

<sup>44</sup> Van Anrooij 1997-a (zie noot 1), pp. 71 en 17.

<sup>45</sup> Dit blijkt uit de dateringen in Larry Silver, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton/Woodstock 2008.

Haarlemse successie gemaakt is als herinnering aan de overleden graven, als legitimatie van de graven, om hun aanzien te vergroten of bedoeld als blijk van de regionale waarden. Dit wordt tevens beargumenteerd door de opname van de Haarlemse gravenreeks in *MeMO (Medieval Memoria Online)*, een project waarin Nederlandse middeleeuwse kunstwerken zijn verzameld die waren bedoeld om de doden te herdenken.<sup>46</sup> Hierdoor is het mogelijk dat Maximiliaan slechts heeft meebetaald aan de reeks ter herinnering aan de voorgaande graven en gravinnen van Holland of om de traditie voort te zetten, in plaats van specifiek zijn eigen macht te willen legitimeren.

Het verbeelden van een successie was een wijdverspreide traditie, een specifieke bron is hierdoor niet aan te wijzen. Ook het feit dat onbekend is wie de Haarlemse gravenreeks heeft gemaakt, zorgt voor onduidelijkheid. We hebben hierdoor geen kennis over wie de kunstenaar was, wie hij kende en wat hij gezien of gelezen kan hebben.

Toch wordt sinds de zestiende eeuw een specifieke voorganger genoemd die van invloed zou zijn geweest op de successie in de reeks: de muurschilderingen in het Karmelietenklooster, de oorspronkelijke plek van de Haarlemse gravenreeks. De muurschilderingen zouden hebben bestaan uit een gravenreeks die waarschijnlijk liep tot Jan van Beieren.<sup>47</sup> De onderschriften, de heraut en de Dood zouden daarentegen niet zijn verbeeld.<sup>48</sup> De weinige details op de panelen en de vlakke manier van schilderen op de overgeleverde panelen lieten de toenmalige directeur van het Frans Hals museum G.D. Gratama (1917) zelfs stellen dat de graven zijn gekopieerd van deze muurschilderingen.<sup>49</sup> Het klooster is in de zeventiende eeuw gesloopt en er zijn geen contemporaine bronnen die de muurschilderingen bevestigen of hun vormgeving delen of beschrijven. Wel zijn er prenten overgeleverd, gebaseerd op de verloren tekeningen van Willem Thybaut die deze muurschilderingen zou hebben nagetekend. In hoeverre dit natuurgetrouw is gedaan, aangezien ook deze navolgingen onderling verschillen tonen – vergelijk hiervoor afbeeldingen 6, 13 en 14 – is oncontroleerbaar. Een conclusie blijft hiermee uit.



**Afbeelding 13 (links). Hendrik Goltzius, *Graaf Aarnout van de Graven en gravinnen van Holland*, 1584-1585, gravure, 13,9x38,7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.**

**Afbeelding 14 (rechts). Willem Thybaut, *Arnoud (III)*, 1587, carton, tekening in pen, 135x65 cm, Erfgoed Leiden en Omstreken, Leiden.**

<sup>46</sup> Medieval Memoria Online (MeMO), Succession series of the Count of Holland < [http://memodatabase.hum.uu.nl/memo-is/detail/index?detailId=748&detailType=MemorialObject&currentName=Succession+series+of+the+Counts+of+Holland&\\_\\_SearchForm=Memorial+objects&\\_\\_RequireAll=on](http://memodatabase.hum.uu.nl/memo-is/detail/index?detailId=748&detailType=MemorialObject&currentName=Succession+series+of+the+Counts+of+Holland&__SearchForm=Memorial+objects&__RequireAll=on) > (1 oktober 2016). De functie van de Haarlemse reeks wordt door MeMO gesplitst in historisch, religieus, sociaal en politiek. Andere functies die door MeMO worden genoemd was een legitimerende rol in de originele setting. Het is echter onduidelijk of de legitimatie gericht is op een specifieke graaf.

<sup>47</sup> Van Winter 1971 (zie noot 10) gebruikt meerdere overgeleverde gravenreeksen die zijn gebaseerd op de muurschilderingen en trekt deze conclusies door de kleding en blazoenen te vergelijken. Ze concludeert dat de reeks tot Jan van Beieren moet hebben gelopen en dat de navolgingen van Goltzius en Galle meer in de buurt komen van de muurschilderingen dan de gravenreeks uit het Stadhuis.

<sup>48</sup> Cerutti 2001 (zie noot 18), p. 259.

<sup>49</sup> G.D. Gratama, 'De portretten der Graven en Gravinnen van Holland', *Onze Kunst* 32 (1917), p. 86.



Er is niet na te gaan of er een muurschildering met een gravenreeks in het klooster aanwezig was en in hoeverre deze gravenserie overeenkomt met de Haarlemse gravenreeks.<sup>50</sup> Hierdoor kan niet met zekerheid worden gezegd hoeveel invloed de muurschilderingen hebben gehad. Het enige dat gesteld kan worden, is dat dit een mogelijke inspiratiebron is. Dat de maker van de panelen eveneens andere gravenreeksen kende en hierdoor is beïnvloed, is daarentegen zeer plausibel door de brede verspreiding van de successietraditie en vooral de lokale Hollandse gravenreeks.

Kortom, successiereeksen, maar specifiek de gravenreeksen, waren een veelvoorkomend verschijnsel in de middeleeuwse kunst, waaronder in Holland. Het feit dat de Haarlemse gravenreeks een successie van graven bevat en oorspronkelijk in een klooster hing – successiereeksen waren immers vaak aanwezig in een openbaar gebouw met een centrumfunctie – komen overeen met deze gangbare successiereeksen. De achterliggende gedachte van dit soort reeksen is vaak de rechtvaardiging en legitimatie van de grafelijke macht. Toch is het naar mijn mening niet plausibel dat deze gravenreeks primair bedoeld was om Maximiliaan, de laatste weergegeven graaf in de Haarlemse reeks, te legitimeren. Ik ben zelfs van mening dat Maximiliaan en zijn *Gedechtnus* gedachte geen rol hadden in de totstandkoming van de Haarlemse gravenreeks, maar dat de reeks vooral functioneerde als de weergave van de geschiedenis en continuïteit van de Hollandse graven, gebaseerd op de oudere gravenreekstraditie. Gravenreeksen waren immers een veelvoorkomende traditie in Holland, waarbij de overleden graven werden herinnerd – zoals bij graftomben – en de continuïteit werd getoond. Het tonen van de regionale waarde is hierbij ook in zekere mate van belang. De successie van de reeks wordt echter bijgestaan met andere beeldcomponenten die eveneens van invloed zijn op de functie van de reeks. Om de Haarlemse gravenreeks beter te begrijpen, zal het volgende hoofdstuk ingaan op de combinatie van tekst en beeld.

---

<sup>50</sup> Toch blijven onderzoekers ingaan op de invloed van de muurschilderingen, waaronder Van Winter 1971 (zie noot 10).

## 2 *De samenkomst van tekst en beeld*

De teksten op de panelen maken met 417 regels in het Middelnederlands een belangrijk onderdeel uit van de reeks. Het is een doorlopende tekst over de graven en gravinnen van Holland, die begint op de tekstrol van de heraut, op elk paneel onder de graven doorloopt en eindigt onderaan het paneel van de Dood. Dit maakt de tekst geen toevoegsel, maar een belangrijk onderdeel van het geheel dat belangrijk is voor de betekenis van de reeks.

Ondanks het belangrijke supplement dat de tekst vormt, is er aanvankelijk zeer weinig aandacht aan geschonken. De tekst is meerdere keren overgenomen in de eerste paar eeuwen van zijn bestaan, maar bleef verder onbesproken.<sup>51</sup> Oude publicaties over de reeks – gepubliceerd voor 1900 – gingen immers voornamelijk over het beeld en de geschiedenis van de panelen, niet over de tekst.<sup>52</sup> Ook modernere onderzoeken naar de reeks – na 1900 – hebben de tekst links laten liggen. De tekst bleef zelfs ongenoemd in literatuurgerichte onderzoeken, zoals het overzicht van verhalende historische bronnen van historica Marijke Carasso-Kok (1981) en de geschiedenis van Noord-Nederlandse geschiedschrijving van historicus Jan Marius Romein (1932).<sup>53</sup> Een mogelijke verklaring hiervoor is dat deze onderzoeken gericht waren op geschreven bronnen, terwijl deze tekst op (meerdere) panelen staat geschreven. Toch werden in enkele onderzoeken naar de panelen een korte vermelding gemaakt van de begeleidende tekst. De tekst werd door Hammann en Koorn (1984) zelfs een ‘kroniekje’ genoemd, alhoewel een onderbouwing uitblijft.<sup>54</sup> Tevens is een enkele keer de slechte staat van de tekst genoemd. Spelfouten, aangepaste interpunctie en soms met het blote oog waarneembare aanpassingen in de tekst zorgen dat de tekst corrupt is, oftewel niet meer de oorspronkelijke tekst toont.<sup>55</sup>

Het boek *de Haarlemse Gravenportretten* (1997) besteedt voor het eerst uitgebreid aandacht aan de tekst op de panelen. Dit is tevens het eerste onderzoek dat diep ingaat op het ontstaan van de tekst en de veranderingen die de tekst heeft ondergaan, wat tot dan slechts werd aangestipt. Ook werd de combinatie van tekst en beeld besproken, waarbij de geïllustreerde gravenkroniek, een genre met informatie over de graven, geschreven en geïllustreerd door herauten, als voorganger werd genoemd.<sup>56</sup> In deze geïllustreerde gravenkroniek was immers dezelfde combinatie van woord

<sup>51</sup> Wim van Anrooij, ‘Geschiedenis van de tekst’, in: Wim van Anrooij (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997-c, pp. 30-31.

<sup>52</sup> Van Alkemade 1699 (zie noot 7); Langendijk 1745 (zie noot 8).

<sup>53</sup> De panelen of de tekst in deze panelen worden niet genoemd in: Marijke Carasso-Kok, *Repertorium van verhalende historische bronnen uit de middeleeuwen: heiligenleven, analen, kronieken en andere in Nederland geschreven verhalende bronnen*, 's Gravenhage 1981; Jan Marius Romein, *Geschiedenis van de Noord-Nederlandsche geschiedschrijving in de middeleeuwen. Bijdragen tot de beschavingsgeschiedenis*, Haarlem 1932-1956; Samuel Muller, *Lijst van Noord/Nederlandsche kronijken, met opgave van bestaande handschriften en literatuur*, Utrecht 1880. In de volgende publicatie worden de panelen wel genoemd, maar niet de tekst die erop staat: Hendrik van Wyn, *Historische en letterkundige avondstonden, ter opheldering van eenige zeden der Nederlanden: byzonderlyk in derzelver daaglyksch en huislyk leeven, en van den stand der Nederduitsche dichtkunde, sedert de vroegste tyden tot aan het begin der zestiende eeuw*, Amsterdam 1800.

<sup>54</sup> Hammann en Koorn 1984 (zie noot 12), p. 1.

<sup>55</sup> Dit is het resultaat van de verschillende restauraties. Het woord corrupt wordt gebruikt door Van Anrooij 1997-c (zie noot 51), p. 27. Deze corruptie van de tekst wordt door Weissman gezien als een verklaring voor het gebrek aan interesse voor de tekst verklaard. Weissman 1917 (zie noot 9), p. 64.

<sup>56</sup> Van Anrooij 1997-c (zie noot 51), pp. 27-45.

en beeld in te vinden. Desalniettemin ben ik van mening dat er meer valt te zeggen over de tradities waarin de combinatie van woord en beeld voorkwam. Ik vermoed dat onderzoek naar tradities met deze combinatie nieuw licht kan werpen op de betekenis van de reeks. Daarom wordt in dit hoofdstuk aandacht besteed aan de tekst-beeld combinatie in de middeleeuwse kunst en de mogelijke tradities waarin ze voorkwam, net als aan eventuele specifieke voorgangers waar de tekst op kan zijn gebaseerd.

## 2.1 Woord en beeld in de kunst

Het combineren van woord en beeld is geen buitengewoon verschijnsel. De bekendste voorbeelden zijn verluchte manuscripten. Daarin heeft de tekst doorgaans de grootste rol, waarbij de decoratie meestal een toevoeging is aan de tekst. In de kunst ging het daarentegen om het beeld. Toch werden enkele woorden tot hele zinnen regelmatig op kunstobjecten in de middeleeuwen verwerkt. Dit gebeurde bij zowel religieuze als seculiere onderwerpen.<sup>57</sup> Deze woorden op kunstwerken worden *inscripties* genoemd. Inscripties worden door de Engelse academicus John Sparrow in *Visible Words* (1969) gedefinieerd als geschreven woorden in kunstwerken die gelezen moeten worden.<sup>58</sup> Hieronder vallen woorden die op verschillende manieren zijn aangebracht op objecten, waaronder door kerven, schrijven en schilderen. Een additionele randvoorwaarde bij Sparrows definitie is dat de visuele vorm de betekenis van de inscriptie moet verduidelijken. Veel teksten in kunstwerken zijn hiermee geen inscriptie. Deze randvoorwaarde wordt overigens door kunsthistoricus Mieczyslaw Wallis in het artikel *Inscriptions in Painting* (1971) en andere onderzoekers weggelaten.<sup>59</sup> Ook ik kies voor het weglaten van de additionele randvoorwaarde, aangezien wetenschappelijk bewijs voor de betekenis van de vorm van inscripties amper aanwezig is in de gebruikte literatuur.

Inscripties werden op verschillende manieren verwerkt in de kunst. Ten eerste bestonden er inscripties die letterlijk apart stonden van het kunstwerk. Een voorbeeld hiervan zijn onderschriften. Dit soort inscripties worden door kunsthistoricus Roger Tarr in *Visible parlare* (1997) 'parallele teksten' genoemd.<sup>60</sup> De tekst had hierbij geen directe invloed op de vormgeving van het



Afbeelding 15. Parallele tekst, apart van de verbeelding. Ambrogio Lorenzetti, *Annunciazione*, 1344, tempera en goud op paneel, 127x120 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena.

<sup>57</sup> Hoewel teksten regelmatig op kunst voorkwam, is er tot op heden weinig onderzoek gedaan hiernaar. Slechts een aantal artikelen en boeken gaan in op teksten in religieuze kunst. Hoewel de gravenreeks niet religieus is, helpen deze artikelen wel om de traditie van tekst in kunst te begrijpen. Hierbij zijn er artikelen over het gebruik van gebarentaal in kunst, zoals o.a. Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995; Michael Camille, 'Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy', *Art History* 1 (1985), pp. 26-49. Ook zijn er artikelen over de paleografie, de schrifttypen en lettervormen in de kunst, waaronder Dario A. Covi, 'Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting', *The Art Bulletin* 45 (1963) nr. 1 (maart), pp. 1-17; Miljard Meiss, 'Toward a More Comprehensive Renaissance Paleography', *The Art Bulletin* 42 (1960) nr. 2 (juni), pp. 97-112. Epigrafie gaat daarentegen alleen in op de tekst zelf zonder in te gaan op zijn relatie tot het kunstwerk, waardoor deze niet van belang zijn.

<sup>58</sup> John Sparrow, *Visible Words. A study of inscriptions in and as books and works of art*, Cambridge 1969, pp. 1-4.

<sup>59</sup> Mieczyslaw Wallis, 'Inscriptions in Painting', *Studia Semiotyczne* 2 (1971), pp. 4-5. De voorwaarde dat de visuele vorm van de inscriptie de betekenis van de inscriptie moet verduidelijken, wordt eveneens weggelaten door Gertrud Blaschitz, 'Schrift auf Objekten', in: Horst Wenzel e.a., *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Wenen 2000, p. 145. Wallis noemt daarentegen inscripties *semantische enclave*. Dit zijn tekens die andere vormen gebruiken dan in de rest van het werk wordt gebruikt. Als beeld en objecten in het kunstwerk de taal zijn, zijn leestekens deze semantische enclave.

<sup>60</sup> Tarr richt zich op Italiaanse religieuze schilderkunst: Roger Tarr, 'Visible parlare': the spoken word in fourteenth-century central Italian painting', *Word & Image* 13 (1997) 3, pp. 223-244.

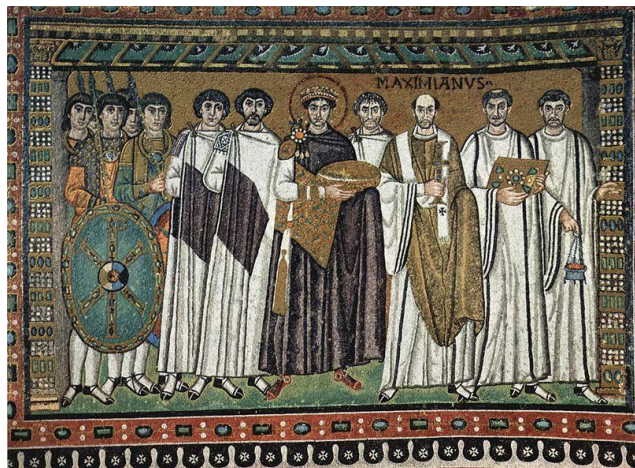
kunstwerk, doordat de tekst apart van de visuele voorstelling stond zonder in het kunstwerk zelf te zijn opgenomen. Een voorbeeld is afbeelding 15, waar de tekst onder het kunstwerk is geplaatst. Deze manier van weergeven wordt verschillend verklaard. Zo stelt Sparrow dat men het in de middeleeuwen esthetisch onbelangrijk vond om de inscripties ‘mooi’, oftewel in, het kunstwerk te verwerken. Pas in de Renaissance zou de tekst integraal zijn opgenomen in het kunstwerk. Tot dat moment werd de inscriptie onder de afbeelding geplaatst.<sup>61</sup> Er zijn daarentegen meerdere kunstwerken uit de middeleeuwen waarin de tekst was opgenomen in het kunstwerk. Er zijn zelfs voorbeelden uit de vroege middeleeuwen, waardoor deze stelling incorrect is.

Een tweede vorm van inscripties zijn immers inscripties ter identificatie van personen of van de scène. Voor de identificatie van personen werden de namen bij of onder de personages geschreven, wat hielp bij een juiste interpretatie.<sup>62</sup> Dit is van toepassing in afbeelding 16, *De Heilige Anna en haar familie* (1480), waar de namen bij de personages van de heilige familie zijn geschreven. Dit werd niettemin al gedaan in de mozaïeken in de Basiliek van San Vitale in Ravenna (ca. 547), waar de bisschop Maximilianus werd geïdentificeerd in de afbeelding met keizer Justinianus (afb. 17).



**Afbeelding 16 (links). Namen als inscripties bij de personen. Meester van Liesborn, *Heilige Anna en haar familie* (oorspronkelijk linkerluik altaarstuk), 1480, olieverf op paneel, Museum Catharijneconvent, Utrecht.**

**Afbeelding 17 (onder). Inscriptie van de naam Maximianus. Keizer Justinianus en zijn hofhouding, ca. 547, mozaïek, 2,64x3,64 m, San Vitale, Ravenna.**



Een andere vorm van inscripties, ten derde, zijn de geschreven zinnen of woorden die de personages spreken. Dit kon op verschillende manieren worden vormgegeven. Ten eerste waren er banderollen, speciaal in de kunst gebruikt om citaten en tekst op te verbeelden (afb. 18). Ten tweede konden deze citaten in de lucht worden verbeeld tussen de personen, zoals op de *Annunciatie* van Jan van Eyck (1435-1436) op afbeelding 19 (en 20). Deze zinnen tonen meer dan een citaat. Ze geven de leesvolgorde weer, welke personages praten en voor wie de citaten waren bedoeld. Ze geven hiermee aanvullende informatie over de dialoog. Tevens helpen deze zinnen bij de interpretatie van het onderwerp – door de grote bekendheid van bepaalde zinnen bij specifieke gebeurtenissen – en dienen ze ter verlevendiging van het onderwerp.<sup>63</sup>

<sup>61</sup> Sparrow 1969 (zie noot 58), pp. 15-17. Wallis verschoof deze datering naar de vijftiende eeuw. Wallis 1971 (zie noot 59), p. 6.

<sup>62</sup> Wallis 1971 (zie noot 59), pp. 9-10.

<sup>63</sup> Roger Ellis stelt dat woorden in kunst dienen ter interpretatie en verlevendiging van het onderwerp. Zie hiervoor: Roger Ellis, 'The Word in Religious Art of the Middle Ages and the Renaissance', in: Clifford Davidson (red.), *Word, Picture and Spectacle: Papers by Karl P. Wentersdorf e.a.*, Kalamazoo 1984, pp. 21-38. Voor meer functies van deze zinnen in een kunstwerk zie: Wallis 1971 (zie noot 59), pp. 9-10.

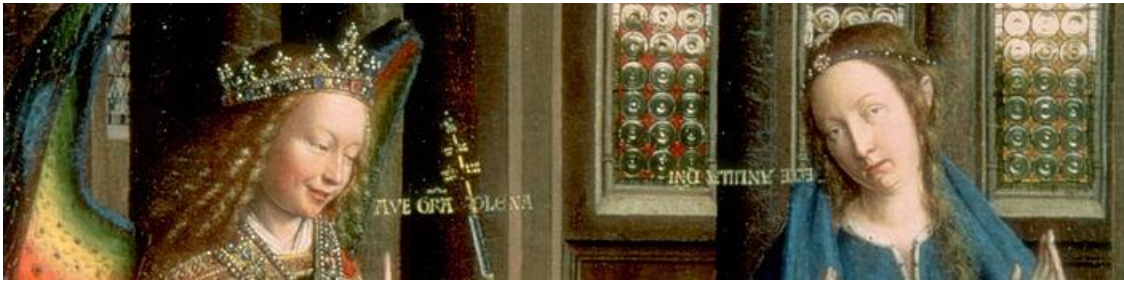


Afbeelding 18 (links). Banderol in *Geertruy Haeck in aanbidding voor Sint Agnes*, 1465, olieverf op paneel, 62,4x48,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afbeelding 19 (rechts). Jan van Eyck, *Annunciatie*, 1434-1436, olieverf op canvas overgeplaatst van paneel, 90,2x34,1 cm, National Gallery of Art, Washington.

Afbeelding 20 (onder). Detail van dialoog tussen Gabriël en Maria in Jan van Eyck, *Annunciatie*, 1434-1436, olieverf op canvas overgeplaatst van paneel, 90,2x34,1 cm, National Gallery of Art, Washington.



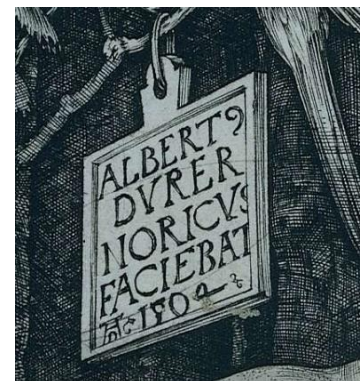
Inscripties werden tevens realistisch opgenomen in de vormgeving, als vierde vorm. De tekst werd hierbij op een onopvallende manier verwerkt op een van de verbeelde objecten, waar ook daadwerkelijk inscripties op voor konden komen. Op deze manier werden inscripties bijvoorbeeld verwerkt in het verbeelde manuscript van een schrijversportret, zoals afbeelding 21. Ook andere scènes en objecten konden hiervoor worden gebruikt. Deze vorm van inscriptie werd vooral populair in de vijftiende eeuw toen men 'naar het leven' schilderde. Onder andere kunstenaars zoals Jan van Eyck (1390-1441) en Albrecht Dürer (1471-1528) gebruikten deze vorm van inscripties, waarmee ze onder meer hun handtekening verwerkten in enkele kunstwerken (zoals afb. 22 en 23).



Afbeelding 21. Inscripties in het manuscript. Smaragdus of St. Mihiel, *St. Dunstan aan het werk*, *Expositio in Reglam S. Benedicti*, ca. 1170-1180, Londen, BL, Royal MS 10 A XIII, fol. 2v.



Afbeelding 22. Albrecht Dürer, *Adam en Eva*, 1504, gravure, 25x19 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Afbeelding 23. Detail van de handtekening van Albrecht Dürer in: *Albrecht Dürer, Adam en Eva*, 1504, gravure, 25x19 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

De voorbeelden tonen aan dat het gebruik van inscripties door Europa was verspreid, waaronder de Nederlanden. Ook tonen deze voorbeelden dat inscripties in vooral religieuze onderwerpen werden verwerkt, alhoewel ze ook in seculiere onderwerpen gebruikelijk waren. Hierbij zijn deze inscripties meestal in het Latijn geschreven, ofschoon de volkstaal eveneens voorkwam. De seculiere onderwerpen en het gebruik van inscripties in de volkstaal steeg echter pas fenomenaal in de vijftiende eeuw.<sup>64</sup> Dit zorgde ervoor dat de kunstwerken toegankelijker werden, waaronder voor leken die konden lezen. Wallis stelt tevens dat voor deze toename, inscripties in seculiere onderwerpen vooral bij portretten gebruikelijk waren.<sup>65</sup> Tot in de vijftiende eeuw hadden de portretten immers geen gelijkenis met de verbeelde personage en moesten ze op een andere manier worden geïdentificeerd, waaronder door inscripties en/of iconografie. Dat eveneens inscripties die niet identificeerden voorkwamen voor de vijftiende eeuw, zoals afbeelding 21, lijkt hij over het hoofd te zien.

Toch zit er een kern van waarheid in zijn stelling. Op laatmiddeleeuwse portretten zijn inderdaad frequent inscripties te vinden. Dit kan verder worden toegespitst aangezien inscripties vooral worden teruggevonden op kunstwerken met een diepere functie: *memoria*. Kunsthistorica Truus van Bueren omschrijft *memoria* in *Leven na de dood* (1999) als de dodengedachte waarin 'de wederzijdse steun van de overledenen en hun nabestaanden centraal stond'.<sup>66</sup> De doden waren er voor de levenden en de levenden waren er voor de doden. Dit was van belang in religie, maar ook in andere aspecten van het leven. Het was een allesomvattend sociaal fenomeen.

Memorievoorstellingen zijn een verbeelding van deze *memoria*-gedachte, waarin de verbondenheid tussen de levenden en doden centraal staat. Tekst speelde hierbij een belangrijke rol. Via de tekst, samen met eventuele portretten en heraldiek, bleven de doden aanwezig in de wereld van de levenden.<sup>67</sup> Dit blijkt ook uit afbeelding 24, een memorietafel van de Heren van Montfoort (ca. 1400).<sup>68</sup> De tekst – onder de afbeelding geplaatst waardoor de tekst parallel aan de afbeelding staat – herdenkt de heren van Montfoort en laat ze op deze manier doorleven in de wereld van de levenden.<sup>69</sup> Memoria blijkt tevens uit *inscriptie motto's*, opmerkingen over het menselijk bestaan die



Afbeelding 24. De heren van Montfoort, ca. 1400, olieverf op paneel, 69,5x149,9 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

<sup>64</sup> Wallis 1971 (zie noot 59), p. 10.

<sup>65</sup> Wallis 1971 (zie noot 59), p. 10.

<sup>66</sup> Truus van Bueren, *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen*, Turnhout 1999, p. 12.

<sup>67</sup> Van Bueren 1999 (zie noot 66), p. 12.

<sup>68</sup> Er zijn meerdere voorbeelden van deze memorievoorstellingen, waaronder de memorietafel van Jacob Jan van Assendelft en zijn echtgenote Haesgen van Outshoort (ca. 1471, zie afb. 29) en de Memorietafel van Willem Florisz. van Cranenbrouck (ca. 1420-1459). Dit soort memorieobjecten waren zeer populair in de middeleeuwen, ook voordat de Haarlemse gravenreeks werd geschilderd.

<sup>69</sup> De tekst op deze memorietafel luidt immers: 'int jaer ons heeren dusent drie hondert vijf en veertich op sante cosmas en damianus dach doe bleven doot op die vriezen bij grave willem van heynegouwen van hollant en van Zeland en heer van Vrieslant heer jan van Montfoorde heer roeloff van Montfoorde heer willem van Montfoorde met veel hare magen vrienden en onderhebbenden. Bidt voor haer allen zielen. // dit is verlicht anno 1608; voor de derde maal verlicht 1770'. Deze transcriptie is te vinden op Memorievoorstelling Heren van Montfoort < <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-831/catalogus-entry> > (31 januari 2017).

vooral werden gebruikt bij kunstwerken gericht op de vergankelijkheid van de mensheid.<sup>70</sup> Dat *memoria* een belangrijk aspect was van kunstwerken met inscripties, wordt ook opgemerkt door Gertrud Blaschitz, een Duitse historica, in haar bijdrage *Schrift auf Objekten in Die Verschriftlichung der Welt* (2000).<sup>71</sup>

## 2.2 De tekst op de Haarlemse panelen

De tekst op de Haarlemse panelen – bedoeld om te lezen zoals de definiëring van inscripties stelt – zijn eveneens inscripties. Hiermee zijn ze onderdeel van deze langlopende traditie. Opvallend is dat verschillende aspecten uit deze langlopende traditie te herkennen zijn in de Haarlemse reeks. Onderop de omkadering van de panelen is de naam geschreven van de verbeelde graaf of gravin. Daarboven – door omkadering afgescheiden van de verbeelding van de graaf – zijn onderschriften te vinden, ook wel parallelle teksten genoemd (afb. 25). Deze weergave, tevens aanwezig op het paneel van de Dood (paneel XIX), wijkt af van de manier waarop de tekst bij de heraut is verwerkt (paneel I). Bij de heraut is de tekst verwerkt op een grote tekstrol. Hierdoor is een combinatie van inscriptievormen aanwezig in de Haarlemse reeks.



Afbeelding 25. Naam en onderschrift bij *Floris V*, detail in *Floris V* (paneel XI), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem.

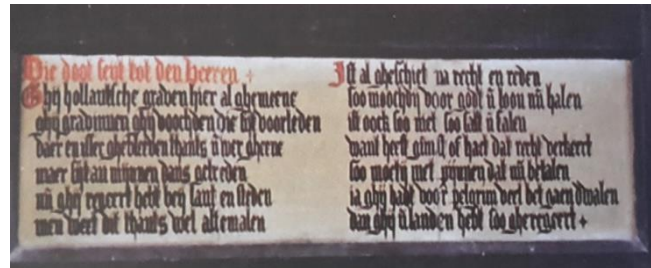
De tekst is geschreven in het Middelnederlands in de opvallende en niet veel gebruikte rijmvorm gekruist rijm, oftewel a-b-a- b-b-c-b-c-c-d-c-d (zie bijlage 2 voor de transcriptie van de panelen). In de tekst begint de heraut te spreken. Hij kondigt aan dat hij de afkomst van de graven van Holland wil tonen (vs. 1), waarmee hij de geschiedenis van het graafschap Holland wil voorleggen vanaf het ontstaan van het graafschap Holland aan de hand van de graven en gravinnen die hebben geregeerd (vs. 1 en 40-41). De daaropvolgende successie in zowel woord en beeld kan worden gezien als een grotendeels genealogische of historische reeks, maar tegelijkertijd als een vorm van nagedachtenis. De tekst onder de verbeelde graven bevat immers vooral historische en genealogische aspecten van hun leven, beginnend met de opgevolgde graaf, waarna de echtgenotes/n en kinderen werden besproken, eventuele belangrijke gebeurtenissen uit hun leven, bijzondere aspecten bij hun dood en de lengte van hun regeerperiode. De heraut blijft hierbij aan het woord, aangezien – net als in de inleiding – vanuit dezelfde ‘ik’-persoon wordt gepraat.

Bij het laatste paneel neemt de tekst een geheel andere wending. Ten eerste verandert de spreker van de heraut naar de Dood. Ten tweede wendt de Dood zich letterlijk tot de graven en praat direct tegen hen. Volgens de Dood wordt goed regeren beloond, terwijl slecht regeren wordt gestraft

<sup>70</sup> Wallis 1971 (zie noot 59), pp. 18-19.

<sup>71</sup> Blaschitz 2000 (zie noot 59), pp. 144-179. Ze stelt dat inscripties vooral zijn gebruikt op voorwerpen die iets gedenken, waarin ze een onderscheid maakt tussen een liturgische en profane manier van gedenken, oftewel religieus ‘gedenken’ (Christus, Maria en de heiligen) en gedenken in profane setting. Deze profane onderwerpen werden door haar opgedeeld in literaire onderwerpen (zoals Koning Arthur, Tristan en Isolde), historische bewustzijn (genealogieën) of rechtsbewustzijn. Dit onderscheid wordt niet door andere onderzoekers gemaakt. Echte *memoria*, zoals Truus van Bueren het beschrijft, is immers niet bedoeld om bijvoorbeeld Christus of andere heiligen te memoreren, maar overledenen die men kende.

(vs.411-415). Dit is, ten derde, een opmerkelijk wending in de tekst van de panelen, aangezien de reeks tot aan dit laatste paneel ingaat op basale feiten van de graven en gravinnen, terwijl de Dood een boodschap uit. Dit legt tevens een verband met memoria, aangezien de nadruk wordt gelegd op de link tussen de levenden (de toeschouwer) en doden (de graven van Holland). Als vierde en laatste punt, verandert ook de vormgeving van de tekst in dit paneel. Tot aan dat paneel kreeg elke kolom maximaal zes regels onder elkaar en twee kolommen naast elkaar (afb. 25). Dit wordt bij de Dood doorbroken door zeven regels te plaatsen in beide kolommen (afb. 26).<sup>72</sup> Hoewel het getal zeven een belangrijk getal was in de middeleeuwen, is de toevoeging van deze extra regel onverklaarbaar.



Afbeelding 26. Onderschrift bij de Dood, in plaats van de zes regels zeven regels. Detail in *de Dood* (paneel XIX), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x1115 cm, Stadhuis, Haarlem.

De bedoeling van de tekst is mogelijk beter te begrijpen door te kijken naar de totstandkoming van de tekst. Het is dubieus wie de tekst heeft geschreven, of de tekst specifiek was geschreven voor de panelen of dat de tekst al eerder was geschreven. Toch wordt in verschillende onderzoeken de originele plek van de panelen – het Karmelietenklooster – als leidraad gebruikt voor suggesties over zijn ontstaan.

Een interessante bewoner van het Karmelietenklooster, uit de tijd van het ontstaan van de Haarlemse reeks, is namelijk Jan Gerbrandszoon van Leiden, tevens bekend als Johannes a Leydis. Van 1476-1480 was hij prior van het Karmelietenklooster in Haarlem, waarna hij prior werd in Woudsend in Friesland. Hij keerde als sub-prior terug naar Haarlem in 1495, waarna hij in 1504 waarschijnlijk overleed.<sup>73</sup> Hij was een van de vroege Nederlandse kroniekschrijvers.<sup>74</sup> Hij heeft de *Brederodekroniek* geschreven, die hij waarschijnlijk begon in 1486, en de *Hollandse-Utrechtse kroniek*, geschreven tussen 1467-1469 en 1485-1494.<sup>75</sup> Een kroniek is een vorm van geschiedschrijving waarbij een chronologisch verslag wordt gemaakt van gebeurtenissen.<sup>76</sup> Hoewel kronieken een blik op de wereld geven door de ogen van de schrijver, konden ze tevens dienen als nagedachtenis, aangezien kronieken herinnerden aan voorbijge tijden, en mogelijk zelfs als memoria, waarbij wederzijdse steun tussen levenden en doden werd beoogd. Het is plausibel dat Johannes a

<sup>72</sup> De Dood staat sowieso apart van de rest van de panelen. De krullerige 'e' die op de andere panelen te vinden is, is hier niet aanwezig. Daarnaast verschilt de kleur van het tekstvlak met de rest van de tekstvlakken. Van Anrooij vermoedt dat dit paneel een extra restauratie heeft ondergaan, waarbij het tekstveld geheel werd vervangen, geverfd en geletterd. Dit beweert hij ook vanuit het feit dat de planken waar de dood op is geschilderd, niet bestaat uit planken die in elkaars verlengde liggen. Op de achterkant lopen de naden tussen de panelen van de beeltenis en onderschrift immers niet gelijk, terwijl dit op de andere panelen wel gebeurt. Van Anrooij 1997-c (zie noot 51), p. 29.

<sup>73</sup> B. Ebels-Hoving, 'Johannes a Leydis en de eerste humanistische geschiedschrijving van Holland', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 100 (1985), pp. 30-32.

<sup>74</sup> Ebels-Hoving 1985 (zie noot 73), pp. 26-27.

<sup>75</sup> Antheun Janse, *Ridderschap in Holland. Portret van een adellijke elite in de late Middeleeuwen*, Hilversum 2001, p. 288.

<sup>76</sup> Hoewel kronieken voor het jaar 1000 vooral door koningen werden gebruikt, kwamen na het jaar 1000 en vooral na de 12<sup>e</sup> eeuw kronieken gericht op – lagere – adellijke families. Leah Shopkow, 'Dynastic History', in: Deborah Mauskopf Deliyannis (red.), *Historiography in the Middle Ages*, Leiden/Boston 2003, pp. 224-227.



Leydis de tekst die uiteindelijk op de panelen is gekomen, heeft geschreven.<sup>77</sup> De tekst is immers een chronologisch verslag van de Hollandse graven en gravinnen, wat wijst op een kroniek.<sup>78</sup> Daarnaast was Johannes a Leydis bekend met het schrijven van kronieken en beschikte hij over kennis van het Hollandse gravenhuis.

Er is eveneens gesteld dat de panelen en de tekst zijn gemaakt ten gunste van de familie Brederode, een tegenstander van de grafelijke familie. Deze familie was een groot weldoener van het Karmelietenklooster in Haarlem. Meerdere leden van deze familie waren zelfs in het klooster begraven. De familie claimde dat ze afstamden van graaf Aernout, de derde graaf van Holland, waarmee ze aanspraak hielden op de grafelijke titel.<sup>79</sup> In de tekst van de Haarlemse gravenpanelen staat hun afstamming ook vermeld (vers 72), waardoor is gesuggereerd dat de familie Brederode met deze reeks aanspraak probeerden te maken op de grafelijke titel.<sup>80</sup> Om dit allemaal te baseren op de regel die verwijst naar de Brederode afstamming, is daarentegen discutabel. Er worden namelijk meer families genoemd die afstammen van bepaalde leden, zoals in vers 244-245 en vers 332. Toch wordt een verband tussen de Haarlemse gravenreeks en de familie Brederode vaker genoemd. Zo is geopperd dat de reeks diende als gedenkteken voor de familie, maar ook dat de panelen waren bedoeld als apologie, om te bewijzen dat ze geen verraders waren ondanks hun eerdere steun aan de Hoeken in de twist tussen de Hoeken en Kabeljauwen.<sup>81</sup> Het feit dat Johannes a Leydis bekend was met deze familie door zijn *Brederodekroniek*, wordt ook genoemd als argument dat de reeks ten gunste van de Brederode is gemaakt. Er is echter geen overtuigend bewijs voor een verband tussen de familie Brederode en de gravenreeks. Het zou zelfs curieus zijn als Maximiliaan geld gaf aan een project dat zijn rivaal zou helpen. De invloed van de Brederodes is hierdoor dubieus.

Het is hierdoor plausibel dat de nagedachtenis of memoria niet ten gunste van de Brederodes is gemaakt, maar dat het ging om de graven van Holland. De Hollandse graven hadden immers ook een speciale band met het Karmelietenklooster, alhoewel dit doorgaans onvermeld blijft in onderzoeken. Zo waren graaf Willem II en zijn moeder Machteld van Brabant grote weldoeners van het klooster toen het werd opgebouwd tussen 1249 en 1312.<sup>82</sup> Nadat het klooster was afgebrand in 1347, was eveneens graaf Albrecht van Beieren een grote weldoener, waardoor het klooster weer kon worden opgebouwd. Deze relatie wordt weinig benadrukt in literatuur en is naar mijn weten het laatst genoemd door karmelietenpater en specialist in middeleeuwse mystiek T. Brandsma in 1914-1915.<sup>83</sup> De betaling van Maximiliaan voor de panelen kan in dezelfde lijn als de eerdere bijdragen van de Hollandse graven worden gezien. In het voorgaande hoofdstuk heb ik aangetoond dat de successie vermoedelijk geen verband hield met Maximiliaans *Gedechtnus* gedachte, maar om de continuïteit en herinnering van de grafelijke familie te tonen die gepaard ging met de oudere traditie van gravenreeksen. Hoewel in kloosters regelmatig gravenreeksen waren verbeeld, kan de relatie tussen het Karmelietenklooster en de grafelijke familie reden zijn geweest om deze gravenreeks te laten plaatsen. Hierbij is het aannemelijk dat Johannes a Leydis, bekend was met het schrijven van een kroniek en de geschiedenis van de Hollandse graven en aanwezig in het Karmelietenklooster, de

---

<sup>77</sup> Kurtz noemde als eerste de betrokkenheid van Johannes a Leydis met de tekst op de panelen. Kurtz 1985 (zie noot 9), pp. 42-43. Het zijn daarentegen Hammann en Koorn die de tekst als eerste als een 'kroniekje' bestempelen. Hammann en Koorn 1984 (zie noot 12), p. 1.

<sup>78</sup> Zoals in het voorgaande hoofdstuk is besproken, zijn tevens een aantal andere graven aanwezig. Een veelvoorkomend probleem bij dynastieke kronieken was dat men verschillend omging met personen die van buiten de familie een rol speelden in dit territorium. Een van de oplossingen was deze personen op te nemen in het verhaal om de geschiedenis zo goed mogelijk te beschrijven. Dit staat in Shopkow 2003 (zie noot 76), p. 233. Hiermee wordt de aanwezigheid van Robert de Fries als Godfried verklaard. Ze zijn immers onderdeel van de geschiedenis van het territorium.

<sup>79</sup> Cerutti 2001 (zie noot 18), p. 257.

<sup>80</sup> Falkenburg 1997-c (zie noot 40), p. 72.

<sup>81</sup> Cerutti 2001 (zie noot 18), p. 258. Dit wordt eveneens geopperd in: Falkenburg 1997-c (zie noot 40), p. 71.

<sup>82</sup> T. Brandsma, 'Van de broeders van O.L. Vrouw van den berg Carmel. Het karmelietenklooster te Haarlem (1249-1587)', *Carmelrozen* 3 (1914-1915) nr. 6 en 7, p. 1.

<sup>83</sup> Brandsma 1914-1915 (zie noot 82), pp. 1-10.

schrijver is van de tekst.<sup>84</sup> Ook het feit dat kloosters frequent een belangrijke rol speelden in de totstandkoming van kronieken, als opdrachtgever of als bijdrager aan relevante kennis door aanwezige personen of geschriften, maakt een rol van het klooster en hiermee Johannes a Leydis geloofwaardig.<sup>85</sup> Hoewel door gebrek aan bewijs geen uitsluitel hierover valt te geven, maakt zijn aanwezigheid in het klooster en zijn eerdere ervaringen zijn invloed plausibel, waardoor hij, of met zijn hulp, de tekst specifiek voor de panelen is geschreven in de vorm van een kroniek, met hoogstwaarschijnlijk een nadruk op de graven van Holland. Hoewel de tekst over de graven hierdoor wordt verklaard, blijft de plotselinge verandering in het laatste paneel van de Dood curieus en onverklaarbaar. Of dit einde ook van zijn hand komt, is hierdoor een raadsel.

Hoewel de tekst belangrijk is voor de betekenis van de panelen, is het belangrijk te onthouden dat deze tekst samenwerkt met het beeld. Bij kunst is echter doorgaans sprake van een ondergeschikte rol voor tekst. Kunsthistorici richten zich meestal op het kunsthistorisch aspect van een kunstwerk. In deze onderzoeken worden andere aspecten over het algemeen in mindere mate besproken. Dat dit eveneens is voorgevallen bij de Haarlemse gravenportretten, blijkt uit de weinige literatuur die door de eeuwen heen inging op de tekst onderaan de panelen. Toch stelt Falkenburg over de tekst in de panelen:

*'...ondanks de optische dominantie in het beeld, ligt het primaat van de samenhang van het geheel bij de kroniek en de tekst die deze verwoordt.'*<sup>86</sup>

Oftewel de samenhang wordt vooral toegeschreven aan de tekst en minder aan wat is verbeeld op de panelen. Niettemin zal de combinatie met een reden zijn gemaakt, anders kon alleen de tekst worden verspreid. Naar mijn idee zijn deze twee onderdelen dan ook gelijkwaardig aan elkaar.

### 2.3 De mogelijke invloeden

Met deze kennis kunnen enkele conclusies worden getrokken over de Haarlemse tekst-beeld combinatie. Ten eerste is de combinatie van tekst en beeld een veelvoorkomend en gevarieerd gebruik. Er zijn zelfs verschillende vormen van inscripties verwerkt in de panelen. Naast de namen en het onderschrift, is er tekst verbeeld op de tekstrol bij de heraut, alhoewel de combinatie van een heraut met een beschreven tekstrol naar mijn weten niet eerder voorkomt. Ten tweede is het waarschijnlijk dat de tekst is geïnspireerd op, of afkomstig is uit, een kroniek. De tekst onder de panelen heeft net als in kronieken biografische gegevens in een doorlopende tekst. Daarnaast is het zeer waarschijnlijk dat de tekst is geschreven door een kroniekschrijver, waarbij Johannes a Leydis een plausibele optie is. Zijn kronieken en de kennis die hij hierdoor bezat, kan grote invloed hebben gehad. Kurtz noemt Johannes a Leydis' *Chronicon Hollandiae*, de Hollandse-Utrechtse kroniek, zelfs een mogelijke bron voor de tekst in de Haarlemse gravenpanelen.<sup>87</sup> Ook als hij indirect betrokken was bij de panelen, was deze kennis present door zijn aanwezigheid in het klooster. Dit maakt het

---

<sup>84</sup> Brandsma stelt zelfs dat Johannes a Leydis een belangrijke rol had in het initiatief om de beeltenissen in het klooster te krijgen. Brandsma 1914-1915 (zie noot 82), p. 7.

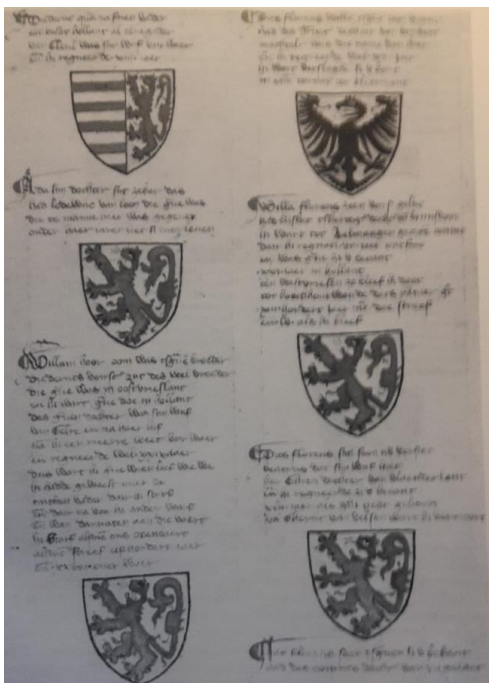
<sup>85</sup> Dit blijkt wel uit de verschillende hoofdstukken in Deborah Mayskopf Deliyannis (red.), *Historiography in the Middle Ages*, Leiden/Boston 2003, waaronder Norbert Kersken, 'High and Late Medieval National Historiography', in: Deborah Mayskopf Deliyannis (red.), *Historiography in the Middle Ages*, Leiden/Boston 2003, pp. 182-215.

<sup>86</sup> Falkenburg 1997-a (zie noot 17), p. 47.

<sup>87</sup> Kurtz 1958 (zie noot 9), p. 42. De informatie in de kroniek is in een andere vorm op de panelen terug te vinden. De kronieken van Johannes a Leydis zijn in proza geschreven, terwijl de panelen in rijm zijn. Ook de verwerkte informatie verschillen tussen kroniek en tekst op de panelen. Dit lijkt voor niemand echter een reden om de invloed van Johannes a Leydis tegen te spreken. Of dit zijn rol tegensprekt, moet door een neerlandicus worden onderzocht, aangezien ik hier niet gespecialiseerd ben. Voor dit moment ben ik dan ook van mening dat de kennis die a Leydis bezat, genoeg reden is een rol in de totstandkoming van de tekst te vermoeden.

plausibel dat hij, of zijn tekst, als bron heeft gefungeerd, ondanks het einde van de tekst – onderaan het paneel van de Dood – dat hier niet mee overeen komt.

Er is een andere mogelijkheid waaruit invloed kan zijn gekomen. Deze specifieke combinatie van tekst en beeld komt immers eveneens voor in een andere bron: geïllustreerde (graven)kronieken. Falkenburg is de eerste die grote overeenkomsten ziet tussen de Haarlemse panelen en de geïllustreerde gravenkroniek.<sup>88</sup> Hij stelt dat de combinatie van een wapenschild, portret en korte gravenbiografie – ook gecombineerd in de Haarlemse portretten – hieruit afkomstig is.<sup>89</sup> Dit baseert hij op wapenreeksen waaraan vanaf het begin van de veertiende eeuw korte biografische gegevens werden toegevoegd. Het vroegste voorbeeld hiervan was het *Wapenboek Gelre*, geschreven door Heraut van Gelre (1395-1402).<sup>90</sup> In de *Korte kroniek van Holland*, een onderdeel van dit wapenboek, werd de combinatie gemaakt van korte biografische gegevens en verbeelde heraldische wapens van de graven van Holland (afb. 27). Deze combinatie van tekst en beeld in wapenboeken en kronieken was een nieuwe traditie die op dat moment in de Lage Landen opkwam.<sup>91</sup> Er zijn namelijk ook andere voorbeelden, zoals het contemporaine manuscript met (langere) teksten gemaakt door Heraut van Beyeren (Den Haag, KB 131 G 37, afb. 28), gedateerd tussen 1402-1405.<sup>92</sup>



Afbeelding 27. Folio met tekst en afbeeldingen uit de *Korte kroniek van Holland*. Heraut van Gelre, *Wapenboek Gelre*, 1395-1396, Brussel, KBR, 15652-56, fol. 8v.



Afbeelding 28. Folio met tekst en afbeeldingen. Heraut van Beyeren, *Haags Handschrift van Heraut van Beyeren*, voltooid 1405, Den Haag, KB, Hs 131 G 37, fol. 22r.

<sup>88</sup> Falkenburg 1997-a (zie noot 17), pp. 47-50.

<sup>89</sup> Falkenburg 1997-a (zie noot 17), p. 48

<sup>90</sup> Jeanne Verbij-Schillings, *Beeldvorming in Holland. Heraut Beyeren en de historiografie omstreeks 1400*, Amsterdam 1995, p. 27.

<sup>91</sup> Jeanne Verbij-Schillings, *Het Haagse handschrift van heraut Beyeren. Hs. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek 131 G 37*, Hilversum 1999, pp. 10-11.

<sup>92</sup> Op folio 22r van het Haagse handschrift (afb. 28) is veel tekst geschreven. Hier is sprake van versieringen die zijn toegevoegd aan de tekst in tegenstelling tot de wapenboeken van herauten waar korte teksten zijn toegevoegd aan illustraties. Deze afbeeldingen die worden toegevoegd aan de tekst (van een kroniek) in plaats van andersom is niet curieus. Vanaf de dertiende eeuw werden versieringen toegevoegd aan kronieken. Deze verschillen van wapenboeken omdat deze kronieken niet door herauten waren geschreven. Dit is te lezen in: Beryl Smalley, *Historians in the Middle Ages*, Londen 1974, p. 174. Tevens zijn er voorbeelden uit Engeland, waaronder C.E. Wright, *English Heraldic Manuscripts in the British Museum*, Londen 1973.

Invloed uit deze geïllustreerde gravenkronieken is zeer plausibel. Deze traditie in wapenboeken en kronieken was al meer dan een eeuw bekend voordat de panelen werden gemaakt. Hoewel ze zeldzaam waren, waren ze niet uniek, waardoor de makers van de Haarlemse gravenreeks hiermee in contact kunnen zijn geweest. Ook het feit dat delfde soort informatie in dit soort teksten is te vinden, waaronder biografische en historische gegevens, net als op bijna alle panelen van de Haarlemse gravenreeks, wijst op hun invloed. Daarnaast weten we dat de heraldische wapens in deze reeksen symbool stonden voor de graven. Een uitbreiding naar een portret lijkt daarom een logische volgende stap.<sup>93</sup> Beeltenissen waren zelfs al eerder gemaakt in een dergelijke wapenreeks, in het eerder genoemde manuscript van Heraut van Heessel. Hierin waren alleen van de Hollandse graven beeltenissen gemaakt met een korte tekst erboven geschreven (afb. 5). De tekst was hier slechts één regel per graaf: de naam van de graaf en de naam van zijn vrouw. Toch is hier de combinatie van beeld en tekst, ter specificatie van een persoon, zichtbaar. Door deze combinatie is het goed mogelijk dat er invloed is geweest vanuit wapenreeksen en/of geïllustreerde gravenkronieken op de gemaakte combinatie. De Dood blijft echter een curieuze toevoeging.

Hoewel het inderdaad zeer plausibel is deze geïllustreerde gravenkroniek invloed hebben gehad, kunnen andere invloeden niet worden uitgesloten. Ook de lange traditie van inscripties kunnen een rol hebben gespeeld, maar het is naar mijn mening eveneens mogelijk dat de memorievoorstellingen een rol hebben gespeeld in de vormgeving van de Haarlemse panelen. Ook deze traditie was bekend en verspreid in de middeleeuwen. De eerder genoemde Memorietafel van de Gebroeders van Montfoort (afb. 24) is slechts één voorbeeld. Een ander voorbeeld is de memorietafel van Jan Jacob van Assendelt en zijn echtgenote, uit circa 1500 (afb. 29). Ook hier is weer sprake van inscripties onderaan het paneel met zowel genealogische als historische gegevens. Zo wordt het jaartal van ontstaan genoemd, wanneer Van Assendelt en de genoemde familieleden zijn overleden en waar zij zijn begraven. Tevens wordt het heraldische wapen van het echtpaar getoond. Het feit dat inscripties, heraldiek en dezelfde historische en genealogische elementen in de tekst worden genoemd, zoals aanwezig op de Haarlemse panelen, wijst naar mijn mening op een invloed vanuit memorietafels. De aanwezigheid van de tekst onder de Dood, waarmee de verbondenheid tussen de overleden graven en de toeschouwer (de levenden) wordt benadrukt, wijst eveneens naar een memoriefunctie.



Afbeelding 29. Gedachtenistafel van Jacob Jan van Assendelt en zijn echtgenote Haesgen van Outshoorn, ca. 1500, olieverf op paneel, 60,5x90,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

<sup>93</sup> Falkenburg 1997-a (zie noot 17), p. 48.

Uit dit hoofdstuk blijkt dat inscripties een wijdverspreid en bekend fenomeen waren. Toch ben ik van mening dat de verschillende vormen van de inscripties niet specifiek de tekst-beeld combinatie hebben beïnvloed. Een invloed uit kronieken is echter wel plausibel. Dezelfde biografische en historische gegevens zijn immers terug te vinden op bijna alle panelen uit de Haarlemse reeks, waarschijnlijk geschreven door de kroniekschrijver en Karmelieten (sub)prior Johannes a Leydis. Alleen het paneel van de Dood wijkt hiervan af, maar deze zal in het volgende hoofdstuk uitgebreid worden besproken. De vergelijking met een kroniek toont dat de functie van een overgroot deel van de tekst – net als de kroniek – de nagedachtenis van de graven nastreeft, alhoewel een memoriefunctie ook plausibel is. De voorbeelden waarin dezelfde tekst-beeld combinatie is gebruikt, ondersteunen deze bevindingen. In geïllustreerde gravenkronieken, onder andere in wapenboeken geschreven door een heraut, werden getekende heraldische blazoenen gecombineerd met tekst waarbij de blazoenen symbool stonden voor de graven. Een ontwikkeling naar beeltenissen was waarschijnlijk snel present. Hoewel van deze manuscripten niet valt te bewijzen of de makers van de reeks hiermee bekend waren, wijst de kennis over kronieken op een mogelijke bekendheid met gedecoreerde kronieken en geïllustreerde gravenkronieken. De combinatie van tekst-beeld is hierdoor waarschijnlijk gericht op de nagedachtenis van de graven. De gelijkenis met memorievoorstellingen, waarin dezelfde biografische en historische gegevens in de tekst zijn gebruikt, net als dezelfde tekst-beeld combinatie, versterkt deze opvatting en betekenis. De toegevoegde Dood en diens tekst beargumenteert deze memoria verder. Of deze betekenissen ook aanhouden in de rest van de reeks of invloed hebben op de functie van de gehele reeks, zal blijken na de bespreking van de resterende aspecten, te beginnen met de iconografische traditie van de verbeelding van de Dood.

# 3 De Dood

*'Die Doot seijt tot den heeren:'*

Vers 404, Paneel XIX, de Dood, Haarlemse gravenreeks<sup>94</sup>

De Dood spreekt tot de graven, gravinnen en voogden. Zij die goed hebben geregeerd worden beloond, terwijl zij die slecht hebben geregeerd, worden gestraft. Paneel XIX, waarop tevens de Dood is verbeeld, geeft hiermee een onverwachte wending aan de reeks, die tot op dat moment ingaat op de graven en gravinnen van Holland.

De Dood als een personificatie (Dood met hoofdletter) is een frequent verschijnsel in de late middeleeuwse kunst, net als de gewone dood (zonder hoofdletter) – het overlijden van mensen. Literatuur over de dood en zijn verbeeldingen in de middeleeuwen is waarschijnlijk hierdoor in overvloed aanwezig. Hierin wordt aandacht geschonken aan de dood in zijn context, de rituelen rondom het sterven en het geloof in het hiernamaals. Belangrijke namen hierin zijn kunsthistoricus Paul Binski, kunsthistoricus T.S.R. Boase en Sophie Balace en Alexandra de Poorter, de directrice en conservator van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (KJMG) in Brussel met de publicatie *Tussen Hemel en Hel* (2010).<sup>95</sup> In deze publicaties worden onder andere verwijzingen gemaakt naar de verbeelding van de dood, waarbij zowel de dood als gebeurtenis en de Dood als personificatie worden besproken.

Ondanks deze vele onderzoeken naar de weergave van de dood in de kunst, is de bedoeling van de Dood in de Haarlemse gravenreeks lang onbesproken geweest. Pas in de twintigste eeuw wordt zijn aanwezigheid voor het eerst besproken, waarbij meerdere onderzoekers zijn aanwezigheid associëren met een dodendans.<sup>96</sup> In een dodendans danst de Dood met de levenden, waarbij de Dood almaar, als een stoet, met een andere levende 'dansend' wordt afgebeeld. Deze levenden zijn afkomstig uit verschillende standen, beroepen, geslachten en leeftijden. Dit thema toont de zinloze onderscheiding van de sociale rang, aangezien iedereen uiteindelijk overlijdt. Hoewel door de jaren heen meerdere onderzoekers de interpretatie en associatie met de dodendans beamen, gaan enkele onderzoekers hier tegenin.<sup>97</sup> Meerdere aspecten uit een dodendans komen tenslotte niet overeen met de gravenportretten. Daarom ben ik van mening dat beter moet worden gekeken naar de dood in de middeleeuwen, waardoor kan worden onderzocht welke tradities en betekenissen daadwerkelijk invloed hebben gehad op de Dood uit de Haarlemse gravenreeks.

---

<sup>94</sup> Transcriptie van de Haarlemse gravenportretten uit bijlage II van: Van Anrooij 1997-a (zie noot 1), p. 157.

<sup>95</sup> Zie hiervoor: Paul Binski, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londen 1996; T.S.R. Boase, *De dood in de middeleeuwen. Sterfelijkheid, oordeel en aandenken*, Bussum 1974; Sophie Balace en Alexandra de Poorter (red.), *Tussen Hemel en Hel. Sterven in de middeleeuwen. 600-1600*, Amsterdam 2010.

<sup>96</sup> Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 61; Van Anrooij 1997-b (zie noot 32), p. 85; Cerutti 2001 (zie noot 18), p. 259; Kurtz 1958 (zie noot 9), p. 85.

<sup>97</sup> Hammann en Koorn 1984 (zie noot 12), p. 2; Truus van Bueren, *Het lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen*, Hilversum 1993, pp. 488-489

### 3.1 De dood in de middeleeuwen

In de catalogus *Tussen Hemel en Hel* (2010) wordt een algemeen beeld gegeven over de dood en het sterven in de middeleeuwen.<sup>98</sup> Zo wordt gesteld dat, ten eerste, de dood directer aanwezig was. Men overleed eerder en zichtbaarder dan nu. Ten tweede speelde het christendom een rol in de perceptie en omgang met de dood, waaronder het geloof in het hiernamaals. Ten derde ontstond in de late middeleeuwen uniformiteit in de ritens rondom het sterven. Hoewel tot zekere hoogte sprake was van uniformiteit, varieerden de visies op het sterven wel degelijk. Al deze aspecten maakt de dood in de middeleeuwen een complex onderdeel van de samenleving, die op een andere manier aanwezig was dan in de huidige samenleving.

Deze complexiteit blijkt ook uit de ontwikkeling van het concept vagevuur. Hoewel in de vroege middeleeuwen het vagevuur al bekend was – in enkele geschriften werd dit concept immers genoemd – werd het vagevuur pas vanaf de dertiende eeuw op grote schaal geaccepteerd. Het vagevuur was naast een mogelijke opname in de hemel of hel, de derde mogelijkheid voor de ziel na de dood.<sup>99</sup> De ziel ging hierbij naar het vagevuur waar werd geboet voor begane zonden, waarna de ziel uiteindelijk alsnog in de hemel werd opgenomen. Deze tijd in het vagevuur kon worden verkort. Tijdens het leven gebeurde dit door aflaten – zonden werden kwijtgescholden door het doen van goede werken als bidden, biechten, barmhartigheid en vrijgevigheid. De straf kon na de dood verder worden verkort door mensen die voor het/jouw zielenheil bleven bidden, waarbij werd gebeden om de tijd van de overledene in het vagevuur te verkorten. Om zichzelf te verzekeren dat mensen ook daadwerkelijk voor hun zielenheil gingen bidden, probeerden mensen zichzelf te verzekeren van een nagedachtenis, waardoor mensen hieraan werden herinnerd. Mensen dachten hierdoor eveneens aan hun reputatie die doorleefde na de dood.<sup>100</sup> Dit resulteerde in verschillende vormen van *memoria*, waarin, zoals Van Bueren schreef, wederzijdse steun van de overledenen en hun nabestaanden centraal stond.<sup>101</sup>

Boase, maar ook andere onderzoekers, stellen dat deze voortdurende bedrijvigheid rondom de dood voortkwam uit een 'ziekelijke belangstelling welke men in die tijd voor de dood koesterde'.<sup>102</sup> Hoewel geestelijken en, in de late middeleeuwen, ook leken ingingen op de dood in zowel publieke als privésferen, is een ziekelijke belangstelling naar mijn mening overdreven, anachronistisch en subjectief. Gelukkig is dit beeld de afgelopen jaren genuanceerd.<sup>103</sup> Toch moet worden vastgesteld dat de dood een belangrijke plek innam in de middeleeuwen. Dit blijkt uit overgeleverde teksten, kunst en het gedrag van mensen dat frequent in het teken stond van het verkrijgen van een plaats in de hemel.

### 3.2 De dood verbeeld

De personificatie van de Dood is gedurende de middeleeuwen niet altijd een gangbaar beeldmotief geweest. Kunsthistorica Elina Gertsman (2010) stelt dat in de vroege middeleeuwen slechts verhalen die werden geassocieerd met de dood werden verbeeld, zoals het verhaal van Lazarus en het Laatste Oordeel.<sup>104</sup> Deze indirecte manier van de dood tonen, ontwikkelde zich volgens Gertsman rond de dertiende eeuw naar een directere verbeelding van de dood, waarin individuele sterfgevallen en begrafenisriten werden verbeeld (afb. 30).<sup>105</sup> Deze werden onder andere in het getijdenboek bij het *Dodenofficie* – de gebeden voor de overledenen – verbeeld. De nadruk kwam hierdoor te liggen op

<sup>98</sup> Balace en De Poorter 2010 (zie noot 95), pp. 10-12.

<sup>99</sup> 'Death in medieval art' in: Colum P. Hourihane (red.), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture vol.II*, New York 2012, p. 260.

<sup>100</sup> Carol M. Richardson, 'Art and death', in: Kim W. Woods, Carol M. Richardson & Angeliki Lymberopoulou (red.), *Viewing Renaissance Art*, New Haven 2007, p. 209.

<sup>101</sup> Van Bueren 1999 (zie noot 66), p. 12.

<sup>102</sup> Boase 1974 (zie noot 95), p. 104; Hammann en Koorn 1984 (zie noot 12), p. 2 stelt eveneens een obsessie met de dood vast, die bestond in de middeleeuwen in de tweede helft van de veertiende en vijftiende eeuw.

<sup>103</sup> Van Bueren 1999 (zie noot 66), p. 11.

<sup>104</sup> Elina Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages*, Turnhout 2010, pp. 23-24.

<sup>105</sup> Gertsman 2010 (zie noot 104), p. 24.

het sterven in plaats van de eerdere algemene associatie met de dood. Deze accentuering op het sterven en het sterfbed werd een gangbaar motief en werd tevens overgenomen in religieuze en literaire onderwerpen.

In de vijftiende eeuw kreeg het verbeelden van de dood een andere uitingsvorm in de *Ars moriendi*. Gedurende de middeleeuwen waren vaste liturgische praktijken gevestigd om de stervenden te assisteren. Aan het begin van de vijftiende eeuw ontstonden hiervoor traktaten: praktische handboeken die de begeleider en stervende instrueerde, troostte en mentaal voorbereidde tijdens het sterfproces, de *Ars moriendi*, oftewel 'de kunst van het sterven'. Hiermee werd gestreefd naar het sterven van een waardige dood. Vanuit Frankrijk werden deze traktaten verspreid over Europa – waaronder de Nederlanden – in verschillende talen en versies. Hoewel deze traktaten oorspronkelijk waren bedoeld voor de geestelijken en de stervenden die zij bijstonden, kwamen ze tevens in handen van leken. Naast de lange geschreven teksten ontstonden eveneens ingekorte geïllustreerde versies.<sup>106</sup> In de geïllustreerde versie was een van deze afbeeldingen *de goede dood*, waarin de stervende daadwerkelijk sterft (afb. 31 is hier een voorbeeld van).<sup>107</sup> Het gebruikelijke sterfbed motief dat al enkele eeuwen bekend was, werd bij *de goede dood* uitgebreid. In afb. 31 werd hij uitgebreid met 'verleidingen' die doorstaan moesten worden – hier verbeeld door middel van duivels – en het beoogde resultaat – de hemel door middel van engelen en heiligen. Dit instrueerde en hielp de stervend om de juiste keuzes te maken voor het sterven.



Afbeelding 30. *Uitvaart in een kerk*, Meester van het Modena getijdenboek, *Missaal*, 1390-1400, Den Haag, MMW, 10 A 16, fol. 248r.



Afbeelding 31. *De dood* (houtsnede), *Ars Moriendi* (Editio Princeps), ca. 1450, Londen, BL, fol. 12v.



Afbeelding 32 (rechts). Jheronimus Bosch, *De dood van de vrek*, 1485-1490, olieverf op paneel, 93x31 cm, National Gallery of Art, Washington.

De Dood als personificatie in plaats van gebeurtenis was eveneens een veelvoorkomende verschijning in de kunst. Zijn populariteit bereikte een hoogtepunt in de vijftiende en zestiende eeuw, alhoewel hij ook al eerder te vinden was in de kunst. Een voorbeeld hiervan is het schilderij

<sup>106</sup> De *Ars Moriendi* werd gebruikt om een goede dood te realiseren. Dit kon worden gedaan door voorbereiding, kennis en bekwaamheid over de dood, waarbij zowel de stervende als begeleider wordt geholpen. Dit werd gedaan in zowel tekst als illustraties. *Ars Moriendi*, *Encyclopedia of Death and Dying* < <http://www.deathreference.com/A-Bi/Ars-Moriendi.html> > (9 december 2016).

<sup>107</sup> Donald F. Duclow 'Dying Well: The *Ars Moriendi* and the Dormition of the Virgin', in: Edelgard E. DuBruck en Barbara Gusick (red.), *Death and Dying in the Middle Ages*, New York 1999, pp. 379-397; *Ars Moriendi*, *Encyclopedia of Death and Dying* < <http://www.deathreference.com/A-Bi/Ars-Moriendi.html> > (9 december 2016).



van kunstenaar Jheronimus Bosch (1450-1516), *De dood van de vrek* uit 1485-1490 (afb. 32), een afgeleide van het eerdere sterfbedmotief. De Dood, verbeeld als een lichaam met een schedel erop, slechts gekleed in een lijkwade, komt binnen door de deur om de vrek te halen. Het verbeelden van de Dood had hiermee een vaste vorm gekregen in een lichamelijke verschijning.

Ook in andere thema's kwam deze personificatie voor, waaronder in de *Triomf van de Dood* waarin de Dood verschijnt als een apocalyptisch figuur. Dit toont de onvermijdelijkheid van de dood, niemand wordt gespaard. Dit thema kwam op in de vijftiende eeuw en was bekend door heel Europa in verschillende soorten kunst, waaronder bij het Dodenofficie in het getijdenboek. De triomferende dood werd hierbij verschillend verbeeld. Zo zijn voorbeelden bekend waarin de Dood als personificatie met een zeis en pijl en boog een paard berijdt (afb. 33), maar zijn er eveneens voorbeelden waarbij hij als skelet wordt verbeeld (afb. 34).<sup>108</sup>



Afbeelding 33. Giovanni di Paolo, *De Triomf van de Dood*, 15<sup>e</sup> eeuw, Biblioteca Comunale, Siena, ms. G. I 8, fol. 164r.



Afbeelding 34. *Triomf van de Dood*, 1446, fresco, Regional Gallery of Palazzo Abatellis, Palermo.

Ook een andere verschijningsvorm van de Dood kwam veelvuldig voor in de kunst, waarbij de nadruk lag op de ontbinding van het lichaam.<sup>109</sup> Dit wordt door Gertsman en Binski de middeleeuwse kunst van het *macabere* genoemd. Hieronder vallen drie thema's: de *Legende van de Drie Levenden en de Drie Doden*, de *transi-tombe* en de *dodendans*.<sup>110</sup>

In de *Legende van de Drie Levenden en de Drie Doden* ontmoeten drie levenden (hun stand varieert per verhaal) drie doden in verschillende staten van ontbinding. In een dialoog waarschuwen deze doden de levenden voor hun gemaakte fouten en wordt de levenden op het hart gedrukt om hun leven te beteren. De boodschap die hiermee werd gegeven luidt 'jullie zijn zoals wij ooit waren en jullie zullen worden zoals wij nu zijn'.<sup>111</sup> Dit thema komt veelvuldig terug in literaire teksten en verschillende kunstsoorten vanaf de dertiende eeuw, verspreid over heel Europa.<sup>112</sup> Afbeelding 35 is een verbeelding van dit thema, gemaakt in Engeland, waarbij de drie doden in verschillende staten van ontbinding verkeren. Dit thema was niettemin vooral een Frans-Duits fenomeen, volgens

<sup>108</sup> Deze voorbeelden worden genoemd door Gertsman 2010 (zie noot 104), pp. 23-27.

<sup>109</sup> J.J.M. Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, Bussum 1974<sup>2</sup> (1947), pp. 185-186 beschrijft deze ontwikkeling eveneens in de late middeleeuwen. Hij beschrijft dat niet slechts een skelet werd gebruikt als de Dood, maar dat werd overgegaan tot een ontbindend lijk in de veertiende eeuw. Een overgangstype, waarin beide te zien zijn, is volgens Timmers te vinden in het missaal van Pierre de Raimbaucourt in Den Haag KB 78 D 40. Op de website heb ik echter geen verbeelding van deze dood kunnen vinden omdat dit in de marge staat. Fetal Missaal, Den Haag KB 78 D 40 <  
<http://manuscripts.kb.nl/search/manuscript/extended/page/2/authortitle/Festal+Missal> > (4 december 2016).

<sup>110</sup> Deze 3 thema's behorend tot het macabere, worden genoemd door Gertsman 2010 (zie noot 104), p. 23; Binski 1996 (zie noot 95), pp. 123-163.

<sup>111</sup> Gertsman 2010 (zie noot 104), pp. 26-29; Binski 1996 (zie noot 95), pp. 134-138.

<sup>112</sup> Na 1300 zijn ze ook in picturale verbeeldingen te vinden. Binski 1996 (zie noot 95), pp. 135.

Gertsman.<sup>113</sup> Of het thema in Holland eveneens grote faam kende, is onduidelijk. Er kan wel worden gesteld dat het fenomeen in de nabije omgeving van Holland bekend was. Zo is de legende in de Walburgiskerk in Zutphen verbeeld, toentertijd onderdeel van het Hertogdom Gelre.<sup>114</sup> Ook aan het hof van Keizer Maximiliaan I was dit thema bekend, wat blijkt uit afbeelding 36 waarop een variatie van de legende is verbeeld. Een van de drie levenden te paard is een vrouw, die samen met twee anderen wordt belaagd door drie doden – een actieve achtervolging van de doden op de levenden was een ontwikkeling in meerdere thema's rondom de Dood. Deze vrouw is Maximiliaans vrouw Maria van Bourgondië, die jong was overleden als gevolg van een val van haar paard. Deze voorbeelden uit de nabije omgeving van Holland, waaronder het Bourgondische hof en Hertogdom Gelre, maakt het mogelijk dat de legende eveneens in Holland bekend was.



**Afbeelding 35 (boven).** De legende van de Drie Levenden en Drie Doden in Robert de Lisle Psalter, 1310-1320, Londen, British Museum, Arundel 83 II, fol. 127r.



**Afbeelding 36 (rechts).** Jagende Maria van Bourgondië, belaagd door drie Doden; vermoedelijk een variatie op de Legende van de Drie Levenden en Drie Doden. Getijdenboek van Maria van Bourgondië en Keizer Maximiliaan, 1480, Berlijn, Kupferstichkabinett, Hs 78 B 12, fol. 220v.

Een *transi-tombe*, tevens een *kadaver tombe* genoemd, is een ander thema behorend tot het macabere. Bij een transi-tombe werd een verbeelding gemaakt van een ontbonden lichaam, meestal geplaatst naast of onder de geïdealiseerde beeltenis van de overleden persoon op de tombe. Deze combinatie is bedoeld als een echo ofwel spiegel van elkaar. Het 'realistische' beeld van de overledene kon evenwel worden weggelaten, waardoor alleen een kadaver wordt getoond. Een voorbeeld hiervan is afbeelding 37, een gebeeldhouwd kadaver van kardinaal de la Grange uit 1403. Dit is een vroeg voorbeeld na zijn opkomst in de late veertiende eeuw. De bedoeling was de toeschouwer te choqueren en waarschuwen, aangezien wereldse rijkdom na de dood geen waarde had.<sup>115</sup> In de wereld van de levenden bleef slechts een verteerd lichaam over. Alles ging verloren na de dood, behalve je ziel. In Holland waren deze transi-tombes volgens het *MeMO-project* pas in de zestiende eeuw te vinden, waaronder afbeelding 38, de tombe van Reinoud III van Brederode en Philippote van der Marck, gemaakt tussen 1525-1575 in de Grote Kerk in Vianen.<sup>116</sup> Hollandse transi-

<sup>113</sup> Gertsman 2010 (zie noot 104), p. 26.

<sup>114</sup> Legende van de Drie Levenden en Drie Doden, Walburgiskerk in Zutphen < <https://www.flickr.com/photos/dimormar/21597242854> > (31 december 2016).

<sup>115</sup> Gertsman 2010 (zie noot 104), pp. 29-32.

<sup>116</sup> Deze conclusie getrokken door te zoeken op Medieval Memoria Online, Transi-tomben uit de Nederlanden < [http://memodatabase.hum.uu.nl/memo-is/advancedSearch/search?\\_\\_SearchForm=Memorial%20objects&\\_\\_RequireAll=on&currentName=tomb&memorialObjectParts.portraits.physicalStateOfThePortrayedPerson=deceased](http://memodatabase.hum.uu.nl/memo-is/advancedSearch/search?__SearchForm=Memorial%20objects&__RequireAll=on&currentName=tomb&memorialObjectParts.portraits.physicalStateOfThePortrayedPerson=deceased) > (6 december 2016).

tombes hebben door deze late bloei waarschijnlijk geen invloed gehad op de gravenportretten, maar aangezien dezelfde soort tombes in andere Noord-Europese landen wel bekend waren vanaf de veertiende eeuw, is het toch plausibel dat dit thema bekend was in Holland.



Afbeelding 37 (boven). *Transi-tombe van kardinaal Jean de la Grange*, ca. 1402, Musée du Petit Palais, Avignon.



Afbeelding 38 (rechts). Colijn de Nole, *Tombe van de Reinoud III van Brederode en Philippote van der Marck*, 1525-1575, hout en steen, 255x176x286 cm, Grote Kerk, Vianen.

De *dozendans* – tevens de *danse macabre* genoemd – is een beeldmotief waarin de Dood herhaaldelijk wordt verbeeld als een ontbindend lichaam, dansend met verschillende levenden uit verschillende standen, leeftijden en geslachten van de maatschappij.<sup>117</sup> Een voorbeeld is afbeelding 39, een *dozendans* uit de Nicolaaskerk in Tallinn waarin de levenden uit verschillende beroepen, geslachten, leeftijden, standen zijn te zien en waarbij de Dood in gevarieerde niveaus van vergaande lichamen is verbeeld. In de tekst onder de dans wordt een dialoog gehouden waarin de levenden treuren om hun dood en de Dood hen antwoordt.<sup>118</sup> De aspecten in een *dozendans* konden niettemin variëren, soms werden enkele aspecten zelfs weggelaten. Er zijn voorbeelden van een *dozendans* waarin de verschillende beroepen en standen onder de levenden niet varieerden maar hetzelfde waren, voorbeelden waarbij de aanwezigheid van muziek, dans en attributen afweek en voorbeelden waarbij het dialoog tussen de levenden, doden of zelfs toeschouwer niet aanwezig was. Kunsthistorica Sophie Oosterwijk (2011) noemt de grootste kracht van de *dozendans* dan ook zijn



Afbeelding 39. Bernt Notke, *De Dodendans (the Reval Dance of Death)*, na 1463, olieverf en tempera op doek, 160x750 cm, Sint Nicolaaskerk, Tallinn.

<sup>117</sup> Over de *dozendans* is te lezen in Louis Peter Grijp, Annemies Tamboer en Everdien Hoek (red.), *De dozendans in de kunsten*, Utrecht 1989; Sophie Oosterwijk, 'Dance, Dialogue and Duality. Fatal Encounters in the Medieval *Danse Macabre*', in: Sophie Oosterwijk en Stefanie Knöll (red.), *Mixed Metaphors. The danse macabre in medieval and early modern Europe*, Newcastle 2011, p. 10. Zie voor de verschillende kenmerken van de *dozendans* het hele artikel van Oosterwijk 2011 (zie noot 117), pp. 9-42; Gertsman 2010 (zie noot 104).

<sup>118</sup> Over deze *dozendans* is onder andere te lezen in: Elina Gertsman, 'The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and his Audience', *Gesta* 42 (2003) 2, pp. 143-159. Over de tekst onderaan de panelen is te lezen in dit artikel op Gertsman 2003 (zie noot 118), p. 146.

aanpassingsvermogen.<sup>119</sup> Een duidelijke definitie van een dodendans is hierdoor naar mijn idee onmogelijk, al lijkt een terugkerend thema de tweetallen van levenden en doden te zijn. De boodschap is daarentegen wel altijd hetzelfde. De dans diende niet als eenzelfde waarschuwing als de andere macabere kunst, maar toonde de onverbidelijke en onvermijdelijke dood. Iedereen werd meegenomen door de dood waardoor iedereen elkaars gelijke was, ondanks de standen in het dagelijks leven. Ook het idee dat geen verbeteringen meer mogelijk waren als de tijd was gekomen, speelde hierbij een rol. De *danse macabre* is vanaf de veertiende eeuw terug te vinden in Frankrijk, Duitsland en Spanje in literatuur en kunst, waarna het thema zich verspreidde over de rest van Europa. In Nederland zijn daarentegen geen overduidelijke dodendansen te vinden in de kunst.<sup>120</sup>

Uit deze voorbeelden blijkt dat er een specifieke betekenis zit achter de meeste weergaves van de Dood in kunst. De Dood stond niet alleen voor het sterven of het hiernamaals, maar beoogde een diepere betekenis die voor de middeleeuwse toeschouwers hoogstwaarschijnlijk welbekend was. Er werd een reactie uitgelokt bij de toeschouwer om het eigen leven te beteren voordat de dood toesloeg. De toevoegingen van de Dood werkten hierdoor moraliserend, waarmee de vergankelijkheid van het leven werd getoond en tegelijkertijd werd aangezet tot een beter leven. Kunstwerken waarbij de toeschouwer werd herinnerd aan zijn sterfelijkheid, worden ook wel *memento mori* voorstellingen genoemd.<sup>121</sup> Als de Dood werd gecombineerd met een reeds overleden persoon of personen, moest de toeschouwer de overledene herinneren. De Dood was hiermee ook bedoeld als een bevestiging voor diens nagedachtenis. De functie van de Dood kon hiermee om een combinatie van redenen zijn verbeeld, namelijk nagedachtenis en moralisatie, maar tevens bedoeld als herinnering aan zijn eigen sterfelijkheid en de (toekomstige) goddelijke vergelding.<sup>122</sup>

Het is evident dat de Dood in verschillende motieven voorkwam. Deze populariteit van de Dood wordt door onderzoekers verschillend verklaard. Naast de eerder genoemde 'ziekelijke belangstelling', wordt de pest genoemd die toesloeg tussen 1347-1350 en meerdere keren in de vijftiende eeuw.<sup>123</sup> Veel mensen kwamen hierdoor in aanraking met de dood, waardoor het logisch was dat de Dood frequent werd verbeeld. Deze uitleg is naar mijn mening twijfelachtig, aangezien verbeeldingen van de Dood eveneens voor de pestepidemie voorkwamen en tevens na de pest populair bleef. Binski stelde daarom dat deze weergave van de dood zich vermoedelijk ontwikkelde vanuit een al bestaande traditie.<sup>124</sup> Dit klinkt inderdaad aannemelijker, hoewel het mogelijk is dat de pest deze traditie populairder maakte doordat iedereen door de pest voortdurend in contact was met de dood. Gertsman noemt daarentegen de fascinatie voor de dood een gevolg van de angsten over de lichamelijke dood en de geestelijke gevolgen ervan.<sup>125</sup> In *Image Mortis* (2013) wordt intussen gesteld dat de verbeelde Dood werd gebruikt om de dood te ervaren, omdat de dood niet op een andere manier kon worden ondervonden. De schrijver van dit boek, Ashby Kinch, professor Engelse literatuur, spreekt daarom over de bemiddelende werking van deze afbeelding om de grens tussen afbeelding en beleving op te lossen.<sup>126</sup> Deze twee laatste opties lijken mij geen logische verklaringen voor de veelvoorkomende verbeelding van de Dood, waardoor de optie van Binski, de Dood in kunst afkomstig uit een eerder traditie, naar mijn idee het meest plausibel is.

---

<sup>119</sup> Oosterwijk 2011 (zie noot 117), p. 10. Zie voor de verschillende kenmerken van de dodendans hele artikel.

<sup>120</sup> Over de dodendans wordt vaak gesteld dat deze in de Nederlanden niet in de kunst aanwezig was, zie hiervoor: Timmers 1974 (zie noot 109), p. 187; Jan Vanderheijden, *Het thema en de uitbeelding van den dood in de poëzie der late Middeleeuwen en der vroege Renaissance in de Nederlanden*, Gent 1930, p. 321

<sup>121</sup> Balace en De Poorter 2010 (zie noot 95), pp. 223-224; Grijp/Hoek/Tamboer 1989 (zie noot 117), p. 9. Strikt vertaald betekent *memento mori* 'gedenk dat gij zult sterven'.

<sup>122</sup> Balace en De Poorter 2010 (zie noot 95), p. 223.

<sup>123</sup> Gertsman 2010 (zie noot 104), p. 42.

<sup>124</sup> De ontwikkeling naar het macabere wordt daarentegen door cultuurhistoricus Johan Huizinga gezien als een metafoor voor de verandering in de cultuur, waarmee 'het verval' van de cultuur werd gerepresenteerd. Zie voor beide stellingen: Binski 1996 (zie noot 95), p. 123.

<sup>125</sup> Gertsman 2010 (zie noot 104), p. 44.

<sup>126</sup> Ashby Kinch, *Imago Mortis. Mediating images of death in late medieval culture*, Leiden 2013, pp. 1 en 8.

Uit deze verschillende thema's blijkt dat de dood op verschillende manieren kon worden weergegeven in de middeleeuwen. Ook zijn functie verschilde. Maar wat zegt dit over de invloeden die een rol hebben gespeeld in de Haarlemse reeks?

### 3.3 De Dood in de Haarlemse reeks

Aangezien de tekst op het paneel van de Dood begint met '*Die Doot seijt tot den heeren*' (vs. 404), is de weergave in paneel XIX onmiskenbaar een personificatie van de Dood (afb. 40). Hij is verbeeld als in een lijkwade gehuld lijk, dat al is begonnen met ontbinden. Dit blijkt uit het gat in de torso, het uitgemergelde lichaam waarbij de botten door de huid zichtbaar zijn en de schedel die geen kenmerken meer bezit van een gezicht. Dit komt overeen met de late middeleeuwen, waar de Dood vaker op dezelfde manier is verbeeld, zoals bij *De dood van de vrek* in afbeelding 32 en in de kunst van het macabere.



Afbeelding 40. *De Dood* (paneel XIX),  
olieverf op paneel, 225x115 cm,  
Stadhuis, Haarlem.

Hoewel deze weergave overeenkomt met de dood in de macabere thema's, zijn er verder geen duidelijke overeenkomst met de besproken thema's. Zo behoort deze Dood niet tot een groep van drie, zoals bij de Legende van de Drie Levenden en Drie Doden, lijkt de Dood niet te zijn gespiegeld aan de graven zoals in de Legende en de transi-tombe, is er geen sprake van een overwinning door de Dood zoals in de Triomf van de Dood en is de Dood niet gekoppeld aan levenden van verschillende standen van de maatschappij zoals bij een dodendans.

Toch wordt de Dood in deze reeks meerdere keren geassocieerd met een dodendans, waarmee invloed uit een dodendans wordt verondersteld.<sup>127</sup> De reden voor deze associatie wordt amper besproken in de literatuur en lijkt puur te zijn gebaseerd op zijn toevoeging aan het einde van de reeks. Falkenburg stelt zelfs dat de pose van de Dood hem doet denken aan een dans, waardoor de associatie met de dodendans wordt gewekt.<sup>128</sup> Deze associatie met een dodendans, gebaseerd op de toevoeging aan de reeks, die lijkt te dansen, vind ik echter vergezocht. De rest van de graven staan namelijk eveneens met een holle rug naar achteren geleund, wat kan betekenen dat dit de stijl

<sup>127</sup> Associatie met een dodendans wordt verschillend genoemd. Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 61 noemt een 'tot zekere hoogte associatie met de dodendans door de aanwezigheid van de Dood'. Door de aanwezigheid de Dood 'raakt de reeks verbonden met een dodendans', wordt gesteld door Van Anrooij 1997-b (zie noot 32), p. 85. 'Het past in de traditie van een dodendans' wordt genoemd door Cerutti 2001 (zie noot 17), p. 259. En de reeks wordt 'een soort van dodendans' genoemd door Kurtz 1958 (zie noot 9), p. 85.

<sup>128</sup> Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 60.

was van de kunstenaar. Daarnaast verwijst deze weergave van de Dood niet alleen op de dodendans, maar kan hij ook zijn beïnvloed uit andere (macabere) thema's waarbij eveneens ontbindende lichamen zijn verbeeld.

Een andere mogelijke reden voor deze associatie kan de originele plek van de panelen zijn – het Karmelietenklooster. Dodendansen werden veelvuldig als muurschilderingen aangebracht in kloosters. Dit blijkt uit afbeeldingen 41 en 42, het Sint Bertinus Altaarstuk uit 1459. Voor een klooster – vermoedelijk het klooster dat Sint Bertinus heeft gesticht – zijn scènes uit het leven van Sint Bertinus afgebeeld, waar op de muren van het kloosterhof op de achtergrond een dodendans is afgebeeld waar mensen op hun gemak naar kijken (afb. 42).<sup>129</sup> Mogelijk legde men het verband tussen een klooster en een dodendans, waardoor hetzelfde verband eveneens bij de Haarlemse reeks werd verondersteld.



Afbeelding 41. Dodendans te zien in de kloosterhof in: Simon Marmion, *Scènes uit het leven van Sint Bertinus*, 1459, Olieverf op paneel, Staatliche Museen, Berlijn.



Afbeelding 42. Detail. Simon Marmion, *Scènes uit het leven van Sint Bertinus*, 1459, Olieverf op paneel, Staatliche Museen, Berlijn.

De reden voor deze associatie lijkt echter voornamelijk gebaseerd op één regel uit de tekst onder de Dood. In vers 408 staat immers *'Maer sijt an mijnnen dans getreden'*, doelend op de eerdere besproken graven, gravinnen en voogden. De tekst verwijst hiermee naar een dodendans, wat door meerdere auteurs als bewijs wordt gezien voor een associatie met de dodendans en bij enkele auteurs zelfs als bewijs wordt gezien om de Haarlemse gravenreeks te labelen als een dodendans. Ook het feit dat in de rekening van Maximiliaans betaling voor de panelen, de Dood *'de danse van magabet'* wordt genoemd, versterkt dit beeld.<sup>130</sup> Magabet is afkomstig uit Machabeüs en is een personificatie van de dood. Naar mijn mening is deze interpretatie, waarbij de gehele reeks als een dodendans wordt gelabeld, echter incorrect. Ik ben van mening dat vers 408 moet worden gelezen als een toespeling op het begrip van een dodendans, waarbij de verwijzing is gebruikt als een metafoor voor sterven of voor de graven die al zijn gestorven, waarbij in de dans van de Dood wordt getreden.<sup>131</sup> Om deze reden ben ik van mening dat de verwijzing in vers 408 geen informatie geeft over hoe de reeks moet worden geïnterpreteerd. Hoewel deze interpretatie naar mijn weten nooit eerder is geopperd, is het geen merkwaardige conclusie. Dodendansen in de kunst waren immers, volgens meerdere onderzoekers, onvindbaar in de Lage Landen, maar er zijn wel verwijzingen naar de dodendans te vinden in de literatuur. Bibliotheekwetenschapper Jan Vanderheijden in *Het thema en de uitbeelding van den dood* (1930) verwijst naar 'brokken die herinneren aan een dodendans' in Nederlandse teksten.<sup>132</sup> Hieruit blijkt dat men het begrip dodendans wel kende, waardoor het plausibel is dat het niet was bedoeld als label bij het gebruik van dit begrip in de tekst. Ook de rekening van Maximiliaan – waarin de Dood een *'danse van magabet'* wordt genoemd – kan op dezelfde manier worden verklaard. De *'danse van magabet'* verwijst immers specifiek naar het paneel van de Dood, niet de gehele reeks.

<sup>129</sup> Gertsman 2010 (zie noot 104), p. 163.

<sup>130</sup> Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 61.

<sup>131</sup> Ook Dieuwke van der Poel, Neerlandica aan de Universiteit Utrecht, was het eens met deze interpretatie. Mailwisseling waarin ik deze visie voorstelde, is geweest op 1 december 2016.

<sup>132</sup> Vanderheijden 1930 (zie noot 120), p. 331.

Twee elementen lijken daarentegen toch overgenomen uit het beeldmotief van de dodendans. Ten eerste de combinatie van tekst met beeld. Dezelfde combinatie is immers in de Haarlemse gravenreeks te vinden, alhoewel er geen dialoog plaatsvindt tussen de levenden en doden zoals gebruikelijk is in een dodendans, wat een directe invloed uit de dodendans lijkt tegen te spreken. Het tweede element is de spreker. In het beeldmotief van de dodendans is regelmatig een spreker afgebeeld aan het begin en eind, zoals in de dodendans in Tallinn (afb. 39) waar een priester aan het begin van de reeks is verbeeld. Dit is in overeenstemming met de Haarlemse reeks waar een heraut is gebruikt als spreker. Het grootste probleem is dat er naast deze elementen, geen overeenkomsten zijn met de dodendans. De paren van levenden en doden, de verschillende standen, geslachten, leeftijden en het dialoog waarin de levenden om hun dood treuren, komen niet terug in de Haarlemse reeks. Dit betekent dat de invloed van een dodendans dubieus is, alhoewel de overeenkomende aspecten en de verwijzing in de tekst wel een toespeling kunnen zijn op dit thema.

De manier waarop de Dood is verbeeld, kan niettemin op een andere manier helpen bij het traceren van een mogelijke invloed. Zijn weergave in de Haarlemse reeks past immers in de fascinatie over de dood in de middeleeuwen. Hierbij stond de Dood voor het hiernamaals, maar kreeg de Dood eveneens een diepere betekenis. Er waren immers meerdere thema's die de toeschouwer liet herinneren aan de dood.<sup>133</sup> Deze connotatie behoorde tot het memento mori, waarbij de toeschouwer werd herinnerd aan zijn eigen sterfelijkheid, wat onder andere afkomstig is uit de kunst van het macabere. Door de toegevoegde Dood werd ook de nadruk gelegd op de overleden graven, gravinnen en voogden. In dit opzicht kan de Dood ook dienen als een herinnering aan de nagedachtenis van de graven, of als een memorievoorstelling waarbij wederzijdse steun tussen levenden en doden werd beoogd.

Het idee dat de Dood uit een moralistisch oogpunt is toegevoegd, wordt versterkt door de tekst onder de Dood:

*'... Nu ghij regeert hebt beij lant en steden.  
Men weet dit thants wel altemalen:  
Ist al gheschiet na recht en reden,  
412 Soo moochdij voor Godt u loon nu halen;  
Ist oock soo niet, soo salt u falen.  
Want heeft gunst of haet dat recht verkeert,  
Soo moetij met pijnnen dat nu betalen;  
416 Ja, ghij hadt voor pelgrim veel bet gaen dwalen  
Dan ghij u landen hebt soo gheregeert.'*<sup>134</sup>

Hierin wordt verwezen naar de graven die een beloning krijgen als ze goed hebben geregeerd, terwijl zij die slecht hebben geregeerd, worden gestraft. Dit wijst op een moralistische les. Deze moralistische les kan gelden voor zowel de verbeelde en toekomstige graven, als de toeschouwer. De overleden en toekomstige graven worden herinnerd om goed te regeren in de tekst. Deze tekst brengt immers, in zekere zin, ook de beoogde manier van regeren over. Dit komt overeen met een vorstenspiegel, waarin werd beschreven hoe 'goed' moest worden geregeerd, wat vorsten of regeerders tot voorbeeld kon dienen.<sup>135</sup> Dit is alleen niet expliciet aanwezig in de reeks, aangezien in de tekst niet wordt gezegd welke graven, gravinnen en voogden goed of slecht hebben geregeerd. Er wordt alleen benadrukt dat goed moet worden geregeerd. Daarnaast impliceert een vorstenspiegel dat heersers de Haarlemse reeks zagen. Het Karmelietenklooster werd echter slechts enkele keren bezocht door de graven van Holland en was geen vast verblijf voor de graven. Of een vorstenspiegel

<sup>133</sup> Hiertoe de Triomf van de Dood en de drie macaber thema's. Memento Mori, *Encyclopedia of Death & Dying* < <http://www.deathreference.com/Me-Nu/Memento-Mori.html> > (6 december 2016).

<sup>134</sup> Vers 409-417 van de Haarlemse gravenreeks.

<sup>135</sup> Dini Hogenelst en Frits van Oostrom, *Handgeschreven wereld. Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen*, Amsterdam 2002<sup>3</sup> (1995), p. 178.

werd nagestreefd, is hierdoor twijfelachtig. De toeschouwer die niet regeerden, werden daarentegen herinnerd om goed te leven door de weergave van de Dood, zodat ook zij een moralistische les uit de reeks konden halen.

Uit dit hoofdstuk blijkt dat de frequent voorkomende personificatie van de Dood in de kunst verschillende betekenissen kan hebben. Zijn toevoeging aan een kunstwerk benadrukt in ieder geval het sterven of het eerdere overlijden van een of meerdere van de resterende verbeelde personen. Ook de personificatie van de Dood wijst in de Haarlemse gravenreeks op deze manier op de nagedachtenis van de graven van Holland. Hoewel dit inderdaad plausibel is, heeft de Dood uit de Haarlemse gravenreeks een duidelijke invloed van de kunst van het macabere – te zien aan het ontbonden lichaam. Eerdere macabere werken waren bedoeld om een reactie van de toeschouwer teweeg te brengen: denken aan zijn eigen sterfelijkheid en het beteren van zijn leven voor de onvermijdelijke dood. Naar mijn mening is het plausibel dat deze moralistische betekenis ook van toepassing is op de Dood van de Haarlemse gravenreeks, dat overeenkomt met een *memento mori* voorstelling. Toch is invloed van een dodendans twijfelachtig door het ontbreken van de meest kenmerkende karakteristieken. De aanwezigheid van de tekst-beeld combinatie en de spreker maakt het echter niet mogelijk om invloed van de dodendans helemaal te ontkennen, alhoewel ik wel van mening ben dat deze aspecten ook uit andere thema's afkomstig kunnen zijn. De tekst onder de Dood verbreedt de moralistische strekking. De tekst wijst immers op een moralistische betekenis, waarbij de graven gewaarschuwd worden om goed te regeren. Hierdoor kan zowel de graaf die regeert (uit de tekst), als een willekeurige toeschouwer die niet regeert (uit het beeld), een moralistische strekking uit de reeks halen, waardoor het laatste paneel de gehele reeks plotseling een moralistisch nuance geeft. Dat de gehele reeks dient als een vorstenspiegel, is echter dubieus. Of deze vondsten grote consequenties hebben voor de betekenis van de reeks, zal echter pas later blijken. Eerst is het van belang om de traditie van de verbeelde heraut te onderzoeken.



# 4 De heraut

| De Heraut |

*'Die afcomste van Hollant sal ik vertoonen,  
Bewijsen waer die eerste heer was ghebooren,  
Hoe tgraefschap ghesproten is uit twee croonen  
Als tkeijsers ende Vranckrijckse, dat suldij hooren.'*

Vers 1-4, Paneel I, de heraut, Haarlemse gravenreeks<sup>136</sup>

De heraut wil de afkomst van het graafschap Holland vertonen, vanaf zijn geboorte onder de eerste graaf. De verbeelde heraut is een opvallende toevoeging aan de gravenreeks. Het verbeelden van een heraut komt immers weinig voor in de middeleeuwse kunst. Toch is zijn weergave niet uniek, waardoor het merkwaardig is dat er nauwelijks is geschreven over de manier waarop hij werd afgebeeld. De publicaties die bestaan, gaan over het beroep van de heraut, waarbij de informatie is gebaseerd op overgeleverde geschreven bronnen. Ook over de heraldiek, een specifiek aspect waarmee de heraut zich bezighield, werd veel geschreven.<sup>137</sup> Toch werd zijn verbeelding in de kunst frequent weggelaten of slechts vermeld zonder uitleg.<sup>138</sup>

De functie van de heraut in de Haarlemse gravenreeks is waarschijnlijk door het gebrek aan deze informatie niet eerder doorgrond. Zijn betekenis was immers ondoorgrondelijk als los beeldmotief, in combinatie met de rest van de reeks werd zijn betekenis helemaal als onbegrijpelijk geacht. Onderzoekers hebben wel pogingen gedaan om de heraut in de Haarlemse reeks te duiden. Zo wordt gesteld dat de heraut is toegevoegd om de reeks grootser en betrouwbaarder te laten ogen of om 'luister' bij de reeks te zetten, oftewel feestelijk maken.<sup>139</sup> Eveneens werd een connectie met een wapenboek genoemd, waarin weleens een heraut wordt verbeeld, als uitleg van zijn aanwezigheid.<sup>140</sup> Een propere redenering voor zijn aanwezigheid in de gravenreeks, die eveneens strookt met de rest van de voorstellingen, bleef niettemin uit. Ik vermoed daarentegen een moralistische betekenis. Door het beroep van de heraut en de eerdere verbeelde herauten te onderzoeken, wil ik dit aantonen.

## 4.1 Het beroep

Het ontstaan van het beroep van heraut wordt door de meeste onderzoekers hetzelfde beschreven. Historica Katie Stevenson, wapenkoning A.R. Wagner, historicus Maurice Keen en neerlandicus Wim

---

<sup>136</sup> Transcriptie van de Haarlemse gravenportretten. Te vinden als bijlage II in: Van Anrooij 1997-a (zie noot 1), p. 119.

<sup>137</sup> Heraldiek duidt tegenwoordig op de studie van heraldische wapens. Colum P. Hourihane (red.), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture vol. III*, New York 2012, pp. 302-321 beschrijft 'heraldry' daarentegen als ALLE taken van de heraut, niet alleen de leer van heraldische wapens.

<sup>138</sup> Dit gebeurt bij grote heraldische overzichtswerken als Gustav Adelbert Seyler, *Geschichte der Heraldik. Wappenwesen, Wappenkunst und Wappenwissenschaft*, Nürnberg 1890; Johannes Baptista Rietstap, *Rietstaps Handboek der heraldiek*, Leiden 1987<sup>5</sup> (1857).

<sup>139</sup> Dat de reeks hierdoor betrouwbaarder oogt, is te lezen in Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 65. Dit staat alleen niet uitgelegd. Dit is tevens te lezen in: Van Anrooij 1997-b (zie noot 32), p. 85.

<sup>140</sup> Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 64.

van Anrooij stellen allen dat de heraut gelijktijdig opkwam met de opkomst van riddertoernooien, niet lang na het jaar 1000.<sup>141</sup> Op riddertoernooien gingen de strijders in toenemende mate beschermende kleding dragen, totdat ze onherkenbaar waren voor het publiek. Om hen toch te kunnen identificeren, ontstond het blazoen: een heraldisch wapen dat de persoon symboliseerde, verwerkt op de kleding, schilden of andere elementen van de uitrusting.<sup>142</sup> Met de opkomst van heraldiek, kwam ook de vraag naar mensen die deze wapens kenden en konden uitleggen. Waarschijnlijk ontwikkelde zich uit de groep entertainers op toernooien een specialist op dit gebied, de heraut.<sup>143</sup>

De heraut ontwikkelde zich gedurende de verdere middeleeuwen.<sup>144</sup> De beginperiode van de heraut stond in het teken van gebrek aan vastigheid door een vrij bestaan. Ze reisden rond en gebruikten hun kennis om geld te verdienen. In de dertiende eeuw werd het een beroep.<sup>145</sup> In plaats van het vrije bestaan en het reizen van toernooi naar toernooi, kwam de heraut in vaste dienst bij vorsten en edelen door heel Europa. Vanaf de veertiende eeuw werden herauten ook in dienst genomen door steden in de Lage Landen.<sup>146</sup> Met deze vastigheid kwamen ook andere taken voor de heraut tot ontplooiing. Hij moest als maarschalk dienen, het publiek – of de heer – van commentaar voorzien, schriftelijk en/of mondeling verslag uitbrengen, de daden en winsten bijhouden van edelen en de gewonden en sterfgevallen bijhouden. Ook vervulde hij taken als onderhandelaar, afgevaardigde, spion en boodschapper.<sup>147</sup>

Een andere ontwikkeling is dat de heraut begon met schrijven. Herauten beschreven blazoenen – beschrijvingen van de heraldische wapens in de vaktaal die hiervoor is ontstaan tussen 1250-1300 – maar ook andere soorten geschriften zijn van hen overgeleverd.<sup>148</sup> Zo schreven ze vanaf de veertiende eeuw teksten met een historische inslag.<sup>149</sup> Hierbij kon sprake zijn van lofdichten of genealogisch gerichte teksten, wat uiteindelijk vorm kreeg in onder andere kronieken. Deze ontplooiing naar het auteurschap is geen curieuze ontwikkeling. Herauten hadden grote kennis nodig om heraldiek te beheersen en te interpreteren, waaronder kennis over genealogie, prestaties van edelen, historiografie en kennis over kleuren-, dieren- en plantensymboliek.<sup>150</sup> Dit gebruikte hij dan ook allemaal tijdens het schrijven van zijn teksten.

---

<sup>141</sup> Katie Stevenson (red.), *The Herald in Late Medieval Europe* Woodbridge/Rochester 2009, pp. 9-10; Anthony Richard Wagner, *Heralds and heraldry in the middle ages. An Inquiry into the Growth of the Armorial Function of Heraldry*, Oxford 1960<sup>2</sup> (1939), pp. 46-47; Maurice Keen, *Chivalry*, New Haven 1984, pp. 135-136; W. van Anrooij, 'Herauten in de middeleeuwen', *Spiegel Historiae* 21 (1986), pp. 270-271; W. van Anrooij (red.), *Spiegel van ridderschap. Heraut Gelre en zijn ereredes*, Amsterdam 1990, pp. 16-18. Er moet echter worden genoemd dat de heraut ook na de middeleeuwen een beroep bleef en dat dit beroep zich verder ontwikkelde.

<sup>142</sup> Deze blazoenen stonden steeds meer symbool voor deze persoon en werden gebruikt in verschillende aspecten van het leven, waaronder op wapenrusting, architectuur, objecten en stambomen.

<sup>143</sup> Volgens Neubecker interpreteerde een legerfunctionaris eerst de blazoenen. Door het aanhouden van militaire oorlogsvoering ontstonden uiteindelijk herauten buiten de legerleiding die deze taak overnamen. Ottfried Neubecker, *Heraldiek. Bronnen, symbolen en betekenissen*, Alphen aan de Rijn 1988<sup>2</sup> (1977), p. 10.

<sup>144</sup> Deze ontwikkeling wordt verder besproken in Stevenson 2009 (zie noot 141); Wagner 1960 (zie noot 141); Keen 1984 (zie noot 141); Van Anrooij 1986 (zie noot 141) en Van Anrooij 1997-b (zie noot 32).

<sup>145</sup> Wagner 1960 (zie noot 141), p. 48.

<sup>146</sup> Over stadsherauten kan worden gelezen in Frank Viltart and Henri Simonneau, 'City Heraldry in the Burgundian Low Countries', in: Katie Stevenson (red.), *The Herald in Late Medieval Europe* Woodbridge/Rochester 2009, pp. 93-110.

<sup>147</sup> Over de taken van de heraut valt te lezen in Stevenson 2009 (zie noot 141); Wagner 1960 (zie noot 141); Keen 1984 (zie noot 141); Van Anrooij 1986 (zie noot 141).

<sup>148</sup> Over blazoeneringen zie Hourihane 2012 (zie noot 137), p. 302; Van Anrooij 1986 (zie noot 141), p. 271.

<sup>149</sup> Over teksten met een heraldische en historische inslag wordt gelezen in Verbij-Schillings 1999 (zie noot 90), p. 10; Van Anrooij 1997-b (zie noot 32), p. 85. De teksten die de heraut schreef ontwikkelden zich verder in de veertiende eeuw, waarbij Van Anrooij de heraut aanduidt als 'heraut-literator'. Van Anrooij 1990 (zie noot 141), p. 48.

<sup>150</sup> Keen 1984 (zie noot 141), p. 141.

Het is evident dat de taken van een heraut zich ontwikkelden in een breed scala van verantwoordelijkheden. Al deze taken, verantwoordelijkheden en bezigheden kunnen van invloed zijn geweest op de keuze om de heraut in de Haarlemse reeks op deze manier te verbeelden.

#### 4.2 De heraut in de kunst

Ook het gebruik van de heraut in de kunst gedateerd voor de Haarlemse gravenreeks kan de functie van de heraut verduidelijken in de Haarlemse gravenreeks. Een verbeelding van de heraut wordt echter zelden besproken in onderzoeken. Een analyse of functie ontbreekt bijna structureel. Alleen heraldicus Ottfried Neubecker in *Heraldiek. Symbolen, bronnen en betekenis* (1988) gaat kort in op de verbeelding van een heraut en geeft enkele voorbeelden waarin hij kort refereert naar de vormgeving van de heraut of het verband tussen de vormgeving en de taken van de heraut.<sup>151</sup> Informatie over zijn functie in de kunst bleef uit. Daarom heb ik onderzoek gedaan naar de verbeelding en functie van de heraut in de kunst.

Verbeeldingen van de heraut worden in verschillende bronnen aangetroffen. Ten eerste zijn in verschillende wapenboeken portretten van een heraut te vinden.<sup>152</sup> Het vroegste voorbeeld is de verbeelde heraut in het *Wapenboek Gelre* uit 1395-1402. Folio 122r (afb. 43) toont een frontaal afgebeelde heraut met in zijn beide handen een gebroken ketting. Deze heraut is te herkennen aan zijn mantel waarop duidelijk een heraldisch wapen is verbeeld: de klimmende gouden leeuw – *lion rampant* – op een veld van azuur (blauw), ook wel bekend als het wapen van Gelre.

Ook in de vijftiende eeuw zijn voorbeelden van herauten in wapenboeken te vinden, waaronder afbeelding 44, een verluchting van een frontale heraut gemaakt op folio 4 in de *Traité du noble office d'armes - Hainaut* uit ca. 1470-1480 (Parijs, BnF, Fr. 387).<sup>153</sup> Op zijn verticaal rood en geel/goud gestreepte kledingstuk, het wapen van Alphonso V van Aragon, is een blazoen met een



Afbeelding 43 (links).  
Heraut van Gelre,  
*Wapenboek Gelre*, 1395-  
1402, Brussel, KBR, hs  
15652-56, fol. 122r.

Afbeelding 44 (rechts).  
Jean Sicile, *Traité du  
noble office d'armes. –  
Hainaut*, 1470-1480,  
Parijs, BnF, Fr. 387, fol. 4.

<sup>151</sup> Neubecker 1988 (zie noot 143), pp. 10-39.

<sup>152</sup> Meer voorbeelden van herauten in wapenboeken worden genoemd in Egon August Freiherr von Berchem, 'Die Herolde und ihre Beziehungen zum Wappenwesen. Eine vorläufige Materialsammlung zur Geschichte des Heroldwesens', in: E. von Berchem, D.L. Galbreath en Otto Hupp, *Beiträge zur Geschichte der Heraldik*, Berlijn 1939, pp. 115-219.

<sup>153</sup> Jean Sicile, *Traité du noble office d'armes – Hainaut*, 1470-1480, Parijs, BnF, Français 387 < <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheAvancee> > (14 november 2016).

zwarte adelaar op een veld van zilver verwerkt. In zijn handen draagt hij een schild dat is opgedeeld in tien afwisselende wit (zilveren) en zwarte stukken, waarbij in elk zwart stuk drie gele kruizen zijn verwerkt, tevens bekend als het schild van de stad Edingen in Henegouwen. In zijn andere hand houdt hij een tekstrol vast waarop een onleesbare suggestie van schrift wordt gegeven.

Buiten wapenboeken komt de heraut eveneens voor, bijvoorbeeld als decoratie in de marge. Afbeelding 45 is een van de drie identiek geklede herauten verbeeld in de marge in het *Talbot Shrewsbury Book* (Londen, BL, Royal MS 15 E VI, fol. 5r), waarin romans, ridderlijke traktaten, leerzame teksten, kronieken en statuten zijn samengevoegd als gift voor Margaretha van Anjou, de verloofde van de hertog van Shrewsbury.<sup>154</sup> De heraut is blootshoofds verbeeld, gekleed in een geblokt kledingstuk waarop blazoenen zijn verwerkt. Gele vlakken worden afgewisseld met zwarte vlakken en gele vlakken met een rode decoratie van een blazoen. Deze rode decoratie lijkt op een leeuw, waardoor kleur en decoratie overeenkomt met het wapen van de hertog van Shrewsbury. De heraut heeft een lange dikke stok vast waaraan een groot vaandel hangt. Hoewel het blazoen aan deze stok per heraut in dit handschrift verschilt, zijn deze blazoenen steeds te herleiden naar het wapen van Margaretha van Anjou of het wapen van de hertog van Shrewsbury.

Een ander voorbeeld is afbeelding 46, een heraut verbeeld in de initiaal op een wapenbrief uit 1456 geschreven door de Garter King of Arms – de hoogstgeplaatste Engelse wapenkoning.<sup>155</sup> Dat hij een wapenkoning is, verklaart mogelijk de kroon. Zijn kleding is gevierendeeld waarop drie gouden liggende leeuwen – *lion passant guardant* – op een keel (rood) gekleurde ondergrond zijn verbeeld, gecombineerd met Franse lelies op een veld van azuur. Dit komt overeen met het blazoen van het Engelse koningshuis uit dezelfde tijd. Verder heeft de heraut een stokje in zijn hand, waarmee hij lijkt te wijzen.



Afbeelding 45 (links). Heraut in de marge, *Talbot Shrewsbury Book*, 1444-1445, Londen, BL, Royal MS 15 E VI, fol. 5r.

Afbeelding 46 (onder). Initiaal in een wapenbrief. Garter King of Arms, John Smart, 1450.



Uit deze voorbeelden kunnen enkele conclusies worden getrokken over de verbeelding van de heraut. Ten eerste is er een fenomeen dat in elke afbeelding terugkeert, de wapenrok (de kleding van de heraut), ook wel een tabberd genoemd. Deze tabberd werd door de heraut gedragen in de

<sup>154</sup> *Talbot Shrewsbury Book*, Londen, BL, Royal MS 15 E VI < [http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal\\_MS\\_15\\_e\\_vi](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_15_e_vi) > (15 november 2016). Op fol. 4r en 43r zijn de andere herauten te vinden.

<sup>155</sup> Neubecker 1988 (zie noot 143), p. 23.

middeleeuwen, met het blazoen van zijn meester erop verwerkt.<sup>156</sup> Op de verbeelde tabberd is steevast een blazoen verwerkt. Hierdoor is de tabberd ook representatief voor de heraut in de kunst.<sup>157</sup> Als tweede conclusie kan worden gesteld dat de attributen bij de herauten variëren. In alleen al de gebruikte voorbeelden wordt een vaandel vastgehouden, een dun stokje, een schild en bij Heraut van Gelre zelfs een gebroken ketting. Hier is geen enkel terugkerend patroon in te vinden. De laatste conclusie is dat de plek waar de heraut wordt verbeeld, varieert. De heraut kan aan het einde of aan het begin van een wapenboek of tekst zijn verbeeld, of zelfs op meerdere plekken.

Al deze variaties in de vormgeving van de heraut wijzen niet op een eenduidige functie van de verbeelde heraut, daarvoor verschillen ze te veel. Per slot van rekening komt alleen de terugkerende kleding overeen, die bedoeld is om de heraut te herkennen. Toch kunnen deze verbeeldingen helpen bij het traceren van de mogelijke functies van de herauten.

Ten eerste kan worden gesteld dat er een overeenkomst is tussen meerdere geschriften waarin deze herauten zijn verbeeld. Zowel de wapenboeken en de wapenbrief zijn geschreven door herauten. Heraldicus E. von Berchem in *Die Herolde und ihre Beziehungen zum Wappenwesen* (1939) veronderstelt bij de herautafbeelding uit Hans Ingerams eigen wapenboek de *Ingeram-Codex* (ca. 1459), dat het een zelfportret is van Ingeram (afb. 47).<sup>158</sup> De heraut is immers gekleed in een tabberd waarop het blazoen van zijn werkgever is verwerkt. Een verdere uitleg ontbreekt. Dit impliceert dat de heraut zichzelf schilderde, wat aannemelijk is aangezien de heraut de wapens in zijn wapenboeken eveneens tekende.



Afbeelding 47. Hans Ingeram als heraut, *Ingeram Codex*, 1459, Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums, Wenen, A 2302.

Een zelfportret in de moderne zin van het woord is echter onwaarschijnlijk. De afbeelding verwees vermoedelijk naar de maker van het werk door middel van zijn kleding en heraldiek, in plaats van door individuele karakteristieken van de heraut. De heraut van Gelre is immers te herkennen door zijn blazoen in het *Wapenboek Gelre*. Alle losse aspecten van de heraut in de *Traité*

<sup>156</sup> Neubecker 1988 (zie noot 143), p. 14.

<sup>157</sup> Een tabberd is een geborduurd gewaad dat wordt gedragen door de heraut. De voorkant is strak en recht waardoor het schild altijd duidelijk zichtbaar is. Het blazoen op kledij moet echter niet als een opzichzelfstaand aspect worden gezien van een verbeelde heraut. Ook koningen, koninginnen, ridders, adellijke dames of andere prominente figuren kunnen kleding dragen met hun wapen erop verbeeld.

<sup>158</sup> Von Berchem 1939 (zie noot 152), p. 140. Hans Ingeram was een persevant – een lage heraut in de hiërarchie van de herauten.

*du noble office d'armes – Hainaut* (afb 44), zoals de geel en rood gestreepte tabberd, wijzen op Jean Sicile, de heraut van Sicilië. Echte duidelijke individuele karakteristieken ontbreken.

Hoewel de conclusie dat de heraut een zelfportret is dubieus is, komen de afbeeldingen van herauten buiten hun eigen gemaakte geschriften hier in ieder geval niet mee overeen (ten tweede). Buiten het wapenboek zal de heraut immers geen belangrijke rol hebben gespeeld in de totstandkoming van kunstvormen waarin een heraut werd verbeeld. Logischerwijs zal de verbeelde heraut in deze werken een andere betekenis hebben gehad. De heraut in de marge van afbeelding 45 kan hierbij helpen. Zijn kleding, net als de andere twee identieke vormgegeven herauten uit het manuscript, verwijst immers naar de opdrachtgever van het manuscript, de hertog van Shrewsbury, waaruit blijkt dat de heraut werd gebruikt als verwijzing naar de eigenaar van het werk.<sup>159</sup> Daarnaast kan de heraut in dit soort werken deel uitmaken van het verhaal, waardoor hij werd verbeeld als personage uit de tekst.

Ten derde kunnen de verbeelde attributen cruciaal zijn voor de betekenis van de verbeelde herauten, wellicht op meerdere manieren. Ten eerste kunnen de attributen verwijzen naar de taken van de heraut. Ze geven immers een idee van zijn bezigheden. De stok van de Garter King of Arms verwijst waarschijnlijk naar zijn taak waarbij hij met een stok op de helmen van de strijders van het toernooi sloeg. Het schild dat Jean Sicile vasthoudt, toont naast additionele informatie over zijn identiteit, ook een verwijzing naar zijn kennis over de heraldische wapens waarmee hij bekend was. Deze gegevens wijzen op een diepere betekenis die de attributen geven aan de weergave, waarbij ze verwijzen naar de taken van de heraut, zijn functie of leven. Ten tweede kunnen de attributen, die verschillen per heraut, wijzen op een betekenis van die specifieke heraut. Zo zal de gebroken ketting van heraut van Gelre bewust zijn toegevoegd. Hoewel de betekenis niet evident is, bespreekt Jeanne Verbij-Schillings (1990) twee mogelijkheden: de ketting is bedoeld als een ambttribuut of als weergave van de verbroken verbintenis met zijn werkgever, de hertog van Gelre.<sup>160</sup> Jean Sicile, met het toegevoegde wapen van de Henegouwse stad Edingen en de adelaar op zijn tabberd, zullen tevens zijn bedoeld als verwijzing naar zijn leven op het moment dat hij het werk schreef.

In plaats van de functie van de heraut te baseren op hoe deze is verbeeld, kan de functie van de heraut ook gebaseerd zijn op een connotatie van de heraut. Historicus Maurice Keen zag als eerste onderzoeker het belang van de heraut en hun bezigheden in de middeleeuwen. Hij verwoordt het beroep van de heraut zelfs als 'the secular priesthood of chivalry'.<sup>161</sup> Herauten controleerden en verzamelden informatie over de daden in de ridderlijke leefwereld. Mogelijk stuurden ze zelfs aan op het goede gedrag van deze ridders. Volgens Van Anrooij bepaalden ze hierdoor mede hoe deze ridderlijke leefwereld eruit moest zien: zij vermeldden immers de specifieke aspecten in hun wapenboeken waaruit geschiedschrijvers, romanschrijvers en ridderlijke spektakels informatie gebruikten.<sup>162</sup> Als deze rol van de heraut ook in de middeleeuwen werd erkend, kan een verbeelde heraut hiernaar verwijzen.

#### 4.3 De Haarlemse heraut

Met deze kennis over de heraut kan een nieuwe blik worden geworpen op de betekenis van de heraut op paneel I van de Haarlemse gravenreeks (afb. 48). Dat het een heraut is, is onmiskenbaar. Hij draagt een tabberd met een heraldisch wapen erop verwerkt – een combinatie van de Franse lelie en de Rooms-Duitse adelaar – en met zijn rechterhand houdt hij een bruine staf tegen zijn schouder. Ook de nadruk op heraldiek onderaan het paneel wijst op zijn beroep van heraut. Daar zijn acht

---

<sup>159</sup> Omschrijving fol. 5 met Nectanebus *Talbot Shrewsbury Book*, Londen, BL, Royal MS 15 E VI < <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIIID=38768> > (15 november 2016).

<sup>160</sup> Verbij-Schillings 1995 (zie noot 91), p. 27.

<sup>161</sup> Maurice Keen, *Nobles, Knights and Men-at-Arms in the Middle Ages*, Londen/Rio Grande 1996, p. 76. Dit wordt vertaald door Van Anrooij met 'wereldlijke priesterschap van het ridderwezen'. Van Anrooij 1986 (zie noot 141), p. 272.

<sup>162</sup> Van Anrooij 1986 (zie noot 141), p. 272.; Keen 1996 (zie noot 161), pp. 76-77.



Afbeelding 48. De heraut (paneel I), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem.

wapens verbeeld in plaats van de gebruikelijke tekst zoals op de andere panelen. Alleen op dit paneel is de tekst op een andere manier verwerkt, namelijk op de tekstrol van de heraut.

Zoals uit het voorgaande is gebleken, zijn er verschillende mogelijke betekenissen. De eerste mogelijkheid is dat de heraut een zelfportret is. Naast Von Berchem die stelde dat het portret van Hans Ingeram in zijn eigen wapenboek een zelfportret was, stelde tevens Falkenburg dat het portret van een heraut als een soort *ex-libris* – een eigendomskenmerk – voorkwam in het wapenboek. De verbeelde heraut was immers de bezitter van dit wapenboek, zo stelt Falkenburg.<sup>163</sup> Of de heraut ook daadwerkelijk de bezitter was van het wapenboek, valt te bediscussiëren. Wat daarentegen onmiskenbaar is, is dat de heraut de maker is van deze manuscripten. Hoewel Von Berchem en Falkenburg de verbeelde herauten in wapenboeken voor ogen hadden in hun argumentatie, kan deze redenering volgens Falkenburg ook van toepassing zijn op de heraut in het Haarlemse paneel. Dezelfde combinatie van heraut, heraldiek en gravenkroniek is immers, net als in het wapenboek waar een heraut in werd verbeeld, op de panelen van de Haarlemse gravenreeks terug te vinden.<sup>164</sup> Dit maakt eenzelfde soort betekenis mogelijk in zijn ogen.

Dat het een zelfportret is, valt echter te betwijfelen. Dat zou betekenen dat de heraut de maker van de panelen en de bijbehorende tekst zou zijn, net als in een wapenboek. Dit is een logische redenering, aangezien een heraut vaker dit soort teksten schreef.<sup>165</sup> Ook de manier waarop de tekst bij de heraut is geplaatst, evenals de manier waarop de heraut aan het woord lijkt te zijn in de tekst, wijzen hier op.<sup>166</sup> De tabberd, de Franse lelie en de eenkoppige arend, wijst naar de

<sup>163</sup> Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 64.

<sup>164</sup> Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 64.

<sup>165</sup> Lees over de teksten die herauten schreven in Van Anrooij 1997-b (zie noot 32), p. 85; Van Anrooij 1990 (zie noot 141), p. 48. Zie eveneens publicaties over de werkzaamheden van een heraut waaronder Stevenson 2009 (zie noot 141); Wagner 1960 (zie noot 141); Keen 1984 (zie noot 141).

<sup>166</sup> Bijvoorbeeld het *'sal ik vertoonen'* (vs. 1-2) en *'na mijnnen onthouwe'* (vs. 181), *na mijn verstant* (vs. 225) en *'na mijn bevroen'* (vs. 284)

heraldische wapens van Maximiliaan en Maria van Bourgondië (zie hun wapens in hun paneel in afb. 49). Maximiliaan had ook daadwerkelijk een heraut in dienst, waardoor de heraut eveneens te koppelen is aan een levend persoon.<sup>167</sup> Toch is het onwaarschijnlijk dat deze heraut iets te maken had met de totstandkoming van deze panelen. Zoals eerder vermeld, is de tekst op de panelen waarschijnlijk geschreven door Johannes à Leydis, een Karmelieten geestelijke en (sub)prior uit het Karmelietenklooster in Haarlem, en niet door een heraut. Dat de heraut een zelfportret is van Maximiliaans heraut, is hierdoor twijfelachtig.



Afbeelding 49. Wapens van Maria van Bourgondië en Maximiliaan. Detail *Maria van Bourgondië en Maximiliaan* (Paneel XVIII), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem.

De tweede mogelijkheid is dat de heraut impliciet de heraut van Maximiliaan verbeeldt, niet als zelfportret, maar als verwijzing naar de opdrachtgever van de reeks, Maximiliaan. Dit gebeurde tevens door de verbeelde heraut in wapenboeken, net als de eerdere besproken margedecoratie van de heraut, die verwees naar de opdrachtgever en eigenaar van het manuscript. De verwijzing naar Maximiliaans heraldische wapen kan zijn verbeeld naar aanleiding van de betaling van Maximiliaan voor een reeks in het Karmelietenklooster, dat blijkt uit zijn rekeningen.<sup>168</sup> Dit suggereert dat de Karmelieten een minder groot aandeel hebben gehad dan Maximiliaan in de totstandkoming van de panelen, evenals de stad Haarlem, anders waren deze wapens wel op de tabberd van de heraut verbeeld. Het blazoen op de tabberd kan daarentegen eveneens expres op deze manier zijn verbeeld, om in de gratie te komen bij Maximiliaan. Van Anrooij (1997) suggereert zelfs dat de Franse lelie is verbeeld als ‘toespeling op de wereldmonarchie waar Maximiliaan van droomde’.<sup>169</sup> Dat de heraut ook het blazoen van Maria van Bourgondië kan dragen, Maximiliaans vrouw (afb. 49), lijkt hem te ontgaan, waardoor zijn hypothese bedenkelijk is. De theorie dat de heraut impliciet naar Maximiliaan wijst – als dank voor zijn betaling of om in zijn gratie te komen – is derhalve plausibel.

De derde optie is dat de heraut dient als verwijzing naar een taak, of zelfs taken, van zijn beroep. Er zijn drie mogelijke verwijzingen, die apart of in verschillende combinaties van toepassing kunnen zijn. Ten eerste verwijst de heraut naar het schrijven van teksten, iets dat de heraut in de veertiende en vijftiende eeuw frequent deed. Aangezien een heraut bekend was met dit genre, is het tonen van een heraut bij deze panelen met een dergelijke tekst niet curieus. Ten tweede verwijst de

<sup>167</sup> Op de panelen kunnen deze schilden bij de graven en gravinnen worden gevonden. Over de heraut die in dienst was bij Maximiliaan heeft Wim van Anrooij geschreven in: ‘Kings of Arms of the Ruwieren: A Special Function in the German Empire’, in: *The Herald in Late Medieval Europe* Woodbridge/Rochester 2009, p. 125.

<sup>168</sup> Rekeningen van Thomas Bueckelaar, 1492-1498, Den Haag, ARA, Grafelijkheidskamer van Holland, inv. nr. 1122, fol. 148r-v.

<sup>169</sup> Dit wordt gesuggereerd in noot 20 van hoofdstuk 1 door Van Anrooij 1997-a (zie noot 1), p. 202. Daarbij noemt hij het een anachronisme door de grote vijandigheid tussen de twee rijken door de geschiedenis heen.



heraut naar de genealogische expertise van een heraut.<sup>170</sup> Aangezien de successie van graven een belangrijk deel was van de Haarlemse reeks en een heraut hier bekend mee was – wat onder andere blijkt uit de wapenreeksen in wapenboeken met complete genealogieën – is deze combinatie begrijpelijk. Ten derde staat de heraut symbool voor betrouwbaarheid. De heraut was een officiële functionaris, waarvan velen afhankelijk waren voor een juiste interpretatie van heraldische wapens.<sup>171</sup> Door de heraut voor een stamreeks te zetten, werd de nadruk gelegd op de authenticiteit en waarheidsgetrouwheid van de tekst en beeld. Op deze manier zet de heraut luister bij de reeks. Deze beroepsverwijzingen maakt de heraut een logische toevoeging aan de reeks.

Deze verschillende redeneringen tonen meerdere mogelijke verklaringen voor de heraut. Er kan daarentegen eveneens sprake zijn van een andere connotatie tussen de heraut en zijn taken. In het *Wapenboek Bellenville* (*Armorial Bellenville*, 1364-1386), gemaakt door Heraut van Gelre, staat op folio 63r een heraut (afb. 50 en 51).<sup>172</sup> Deze heraut, door zijn tabberd geïdentificeerd als de Heraut van Gelre, heeft een banderol vast met de tekst *Suadeo vos iuste agere* [= ik raad u aan rechtvaardig te handelen].<sup>173</sup>



Afbeelding 50 (links). Heraut bij heraldische wapens. Heraut van Gelre, *Wapenboek Bellenville* (*Armorial Bellenville*), 1364-1386, Parijs, BnF, Fr. 5230, fol. 63r.

Afbeelding 51 (onder). Detail van de heraut. Heraut van Gelre, *Wapenboek Bellenville* (*Armorial Bellenville*), 1364-1386, Parijs, BnF, Fr. 5230, fol. 63r.



Deze tekst toont een belangrijke connotatie van de heraut, waarbij de heraut staat voor het navolgen en controleren van de riddercode. Hieruit blijkt dat hij probeerde aan te zetten tot de juiste daden, waarmee hij een moralistische betekenis vormde. Dit komt overeen met het eerder besproken 'secular priesthood of chivalry' – het toezien op de handhaving van de ridderlijke code. Het is waarschijnlijk dat de makers van de Haarlemse reeks deze connotatie eveneens kenden, aangezien wapenboeken hoogstwaarschijnlijk bekend waren bij de makers, zoals ook al bleek uit de tekst-beeld combinatie. Met deze interpretatie kan de gehele reeks moralistisch worden

<sup>170</sup> Dit kreeg vorm in genealogische expertise waarin hij de dappere daden van anderen opschreef en wapenreeksen maakte. Keen 1984 (zie noot 141), pp. 138 en 141; Verbij-Schillings 1995 (zie noot 91), p. 14.

<sup>171</sup> Van Anrooij 1997-b (zie noot 32), p. 85.

<sup>172</sup> Informatie over het wapenboek kijken op: *Armorial Bellenville*, Parijs, BnF, Fr. 5230, Digitised Armoriales < <http://heraldica.hypotheses.org/1770> > (17 november 2016) en Léon Jéquier, *L'armorial Bellenville*, Paris 1983.

<sup>173</sup> Van Anrooij 1990 (zie noot 141), p. 41.

geïnterpreteerd, waardoor de heraut geen aparte toevoeging is aan de reeks. Tot op zekere hoogte lijkt de reeks hierdoor overeen te komen met een vorstenspiegel, waarin de nadruk ligt op hoe moest worden geregeerd.<sup>174</sup>

Hoewel de heraut weinig voorkwam in de middeleeuwse kunst, helpen de eerdere verbeeldingen van de heraut in de zoektocht naar de betekenis van de heraut in de Haarlemse gravenreeks. Van enkele eerder verbeelde herauten wordt gedacht dat ze functioneerden als zelfportret. Dat de heraut in de Haarlemse gravenreeks een zelfportret is, is echter dubieus. De tekst is waarschijnlijk geschreven door Johannes a Leydis en een rol van een heraut in het schilderen van panelen, wat niet bij zijn taken hoort, is onwaarschijnlijk. De heraut bedoeld als verwijzing naar de rol van Maximiliaan, is ook dubieus doordat Maximiliaans betrekking tot de gravenreeks onzeker is genoemd. De heraut is ook te interpreteren als verwijzing naar de taken van de heraut, hij is althans met meerdere aspecten uit de reeks in verband te brengen. De heraut schreef immers teksten – vergelijkbaar met de zichtbare tekst op de Haarlemse panelen – en hij had genealogische expertise – zichtbaar door de verbeelde en geschreven successie. Deze connotaties maken de toevoeging van de heraut logisch. Tevens stond de heraut bekend als betrouwbaar, waardoor zijn toevoeging de authenticiteit en juistheid van tekst en beeld benadrukt. Dit is naar mijn mening echter niet de belangrijkste redenen voor zijn toevoeging aan de reeks. Ik ben van mening dat de heraut een moralistisch betekenis uitdraagt, waarbij hij symbool staat voor het aanzetten tot goede daden. Een vorstenspiegel zal het echter niet zijn, aangezien hier geen concrete aanwijzingen voor zijn. Een moralistische betekenis lijkt tevens te stroken met de rest van de reeks, wat zal blijken uit de conclusie.

---

<sup>174</sup> Hogenelst en Van Oostrom 2002 (zie noot 135), p. 178.

## ***Conclusie: Het geheel ontrafeld?***

*'Dit alles laat echter onverlet dat de op paneel geschilderde Haarlemse gravenportretten als een laat-vijftiende-eeuwse inventie mogen worden beschouwd. Een oude stamreeks verdween, een nieuwe kwam ervoor in de plaats. De nieuwe werd evenwel gecombineerd met een heraut en een visuele kroniek, en door middel van een uitbeelding van de Dood aan het eind tot een dodendans getransformeerd.'*

Reindert Falkenburg, *De Haarlemse gravenportretten*<sup>175</sup>

Aan het begin van het onderzoek is de onderzoeksvraag gesteld: *Geeft kennis van de (iconografische) traditie van vier specifieke beeldcomponenten in de Haarlemse gravenreeks inzicht in de beoogde functie van de reeks?* Hiervoor zijn vier aspecten uit de Haarlemse gravenreeks onderzocht, namelijk de traditie van de verbeelde successie, de combinatie van tekst en beeld, de weergave van de Dood en de weergave van de heraut. Elk aspect is in verschillende tradities uit de middeleeuwen geplaatst, waaruit aannemelijke en enkele vernieuwde inzichten zijn verworven over mogelijke betekenissen.

Maar geeft deze kennis over de iconografische tradities van deze specifieke beeldcomponenten inzicht in de beoogde functie van de gehele reeks? Is het mogelijk om de betekenis van de reeks te vinden, waarin alle aspecten een rol spelen, iets wat eerdere publicaties verzuimden?<sup>176</sup> Oftewel: is de reeks hiermee te ontrafelen?

### *Een rode draad?*

De bevindingen in de voorgaande hoofdstukken hebben tot een interessant inzicht geleid. Hoewel de successie in de Haarlemse gravenreeks overeenkomt met andere Hollandse gravenreeksen uit de middeleeuwen, kan worden gesteld dat de Haarlemse gravenreeks niet slechts was bedoeld ter rechtvaardiging of ter legitimering van de macht van de graven van Holland, waar de andere successiereeksen vaak voor dienden. De successie zal zijn gebaseerd op geschiedenis en continuïteit,

---

<sup>175</sup> Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 68

<sup>176</sup> In eerdere publicaties bleven de uiteindelijke conclusies immers zeer algemeen, zoals de bevinding dat het eerste en laatste paneel dienden als inleiding en slot van de reeks. Falkenburg 1997-b (zie noot 17), p. 60. Cerutti concludeerde dat de reeks enerzijds de grootheid van de graven toonde en de heersers tot voorbeeld moest dienen en anderzijds werd de vergankelijkheid van de aardse macht op deze manier benadrukt. Cerutti 1995 (zie noot 13), p. 15. Reindert Falkenburg trok conclusies over de losse aspecten, maar geen conclusie waarin alle losse aspecten werden gecombineerd tot een samenhangende en duidelijke betekenis. Zijn uiteindelijke conclusie is het bovenstaande citaat. Daarnaast werden niet alle aspecten uit de reeks in deze conclusies opgenomen. De in de lopende tekst vaak eerdere besproken losse aspecten werden weleens weggelaten, waardoor een samenhangende betekenis kon worden gegeven aan de reeks. Zo gebruiken zowel Cerutti en Falkenburg de Dood in hun conclusie, maar geven ze de heraut geen betekenis. Falkenburg stelde echter eerder in zijn hoofdstuk dat de heraut luister zette bij de resterende reeks, oftewel de reeks feestelijk maakte, maar benoemt dit niet in zijn uiteindelijke conclusie over de reeks. Dit brengt immers de heraut in verband met de successie aan graven, maar niet de samenhang tussen de heraut en de Dood. De heraut en de Dood zijn daarentegen ook samen te verklaren, aangezien deze een enkele keer zijn gecombineerd in een dodendans, zoals de houtsnede in Heinrich Knoblochzter (uitgever) in *Der Dodendantz (Heidelberger Totentanz)* uit de late 15e eeuw (Universitätsbibliothek, Heidelberg). Hiermee wordt de successie aan graven echter niet beredeneerd, aangezien dan aan elk persoon een Dood moet worden gekoppeld.

gebaseerd op de oudere gravenreeks traditie en niet op de genoemde keizer Maximiliaan en zijn *Gedechtnus* gedachte. De toevoeging van de andere besproken aspecten aan de reeks, de tekst, de heraut en de Dood, wijzen echter op een diepere betekenis, wat de reeks meer maakt dan 'slechts' een gravenreeks. Er kan worden gesteld dat deze toevoegingen ook de graven benadrukken: de tekst bespreekt immers de graven, de heraut beschikt over genealogische expertise waardoor hij als startpunt wordt verbeeld en de Dood benadrukt de overleden graven. Toch doet dit naar mijn mening afbreuk aan deze specifiek toegevoegde beeldcomponenten, omdat ze geen eigen betekenis krijgen. Daarnaast worden enkele belangrijke tradities genegeerd.

Hoewel de tekst en de tekst-beeld combinatie van de reeks grotendeels wijzen op invloed vanuit een kroniek – net als bij de geïllustreerde gravenkroniek wordt de nagedachtenis van de graven nagestreefd, wat ook kan duiden op een memorie functie – verandert de insteek van de tekst echter op het paneel van de Dood. De tekst neemt een moralistische wending door de verwijzing naar de beloning voor goed regeren en de straf voor slecht regeren. De rest van de reeks komt hierdoor ook in een ander daglicht te staan. Deze tekst gaat gepaard met een verbeelding van de Dood. Deze Dood wijst op een moralistische betekenis – het ontbonden lichaam is afkomstig uit de kunst van het macabere – wat de toeschouwer laat herinneren aan zijn eigen sterfelijkheid (*memento mori*). Tevens wordt de aandacht gericht op het overlijden van de eerdere verbeelde personen, de graven van Holland. De toevoeging van de Dood in zowel beeld en tekst, gecombineerd met diens (verschillende) moralistische boodschappen, zorgen dat de graven van Holland minder worden benadrukt. Hierdoor worden zowel graven – te lezen in de tekst – als andere toeschouwers zoals leken of geestelijken – door de personificatie van de Dood – een les voorgehouden.

Tevens kan de heraut worden geïnterpreteerd als verwijzing naar de graven van Holland – als voordrager van de reeks doordat hij bekend was met deze aspecten – of als verwijzing naar Maximiliaan, de 'rechtmatige opvolger'. Beide mogelijkheden zijn naar mijn mening echter niet plausibel, zoals al eerder is gesteld. De heraut moet waarschijnlijk moralistisch worden opgevat. Een heraut zette aan tot het juiste gedrag, wat ook de Dood en diens tekst doet. Door de heraut op deze manier te duiden, is het mogelijk de gehele reeks als een moralistisch geheel te interpreteren. In dit verlengde kan worden gesteld dat de reeks diende als een *exemplum*, waarin het goede voorbeeld wordt gegeven aan de toeschouwer. Zowel bij de Dood als de heraut is immers verwezen naar een mogelijke beïnvloeding door een vorstenspiegel, waarbij de nadruk ligt op het overbrengen van de juiste manier van regeren. Toch is dit naar mijn mening niet de beoogde functie. Hoewel de tekst bij de Dood zich lijkt te richten op de verbeelde en aanstaande graven – waaruit een nadruk op goed regeren blijkt – is deze nadruk bij de rest van de reeks afwezig, waardoor de reeks ook voor andere toeschouwers, zoals leken of geestelijken, geschikt is. Daarnaast wordt het begrip 'goed regeren' niet duidelijk uitgelegd, evenmin wie hier aan heeft voldaan, wat wel is te verwachten als dit de beoogde functie zou zijn. Deze moralistische boodschap lijkt daarom incorrect, alhoewel het wel plausibel is dat een algemenere moralistische boodschap van de heraut en Dood de beoogde functie van de reeks is.

Aan de hand van de verschillende beeldcomponenten komt de reeks in een ander daglicht te staan. Bij een eventuele nadruk op de graven van Holland komen deze aspecten echter niet tot uitdrukking. Het zijn echter juist deze aspecten die een interessante wending geven aan de reeks.

#### *De combinatie ontrafeld?*

Uit het voorgaande blijkt wel dat de (iconografische) traditie van vier specifieke aspecten in de Haarlemse reeks meerdere inzichten verschaffen in de betekenis van de reeks. Een moralistische functie is naar mijn mening de meest plausibele beoogde functie van de reeks. Er is immers een moralistische betekenis voor elk aspect in de reeks, waardoor de grootste beeldcomponenten uit de reeks in deze redenering op elkaar zijn afgestemd. De gehele reeks draagt hiermee één boodschap uit, bedoeld om de reeks een additionele boodschap te geven naast de betekenis van een gangbare successie van de graven van Holland, een boodschap die bedoeld is voor de toeschouwers van zowel het klooster, leken en graven.

Of dit ook daadwerkelijk de beoogde functie is van de reeks, is onzeker. Zoals in de inleiding is gemeld, is het mogelijk dat de makers additionele redeneringen hadden voor de toevoeging van bepaalde beeldcomponenten aan de reeks. Daarnaast kunnen ook andere beeldcomponenten een rol hebben gespeeld in de beoogde functie van de reeks, zoals de achtergrond, heraldiek of attributen van de graven – componenten die buiten de specifiek gekozen beeldcomponenten liggen. Om te zeggen dat de combinatie definitief is ontrafeld, gaat daarom te ver. Hiervoor is meer onderzoek nodig. Ik ben daarentegen wel van mening dat hier een stap in de goede richting is gezet. Er is begonnen met het interpreteren van de gehele reeks door middel van studie naar de (voor)geschiedenis van de losse aspecten in de reeks. Natuurlijk kan verder onderzoek verder licht werpen op de betekenis van de reeks. Verder onderzoek moet ook absoluut aangemoedigd worden, want het graven naar de betekenis van deze bijzondere reeks is beslist de moeite waard!

# Bibliografie

Alkemade, Cornelis van, *Hollandse jaar-boeken- of rijm-kronijk van Melis Stoke...*, alles met nodige uitleggingen en opgehelderd door Cornelis van Alkemade, Leiden 1699.

Anrooij, Wim van, 'Herauten in de middeleeuwen', *Spiegel Historiae* 21 (1986), pp.270-276.

Anrooij, Wim van (red.), *Spiegel van ridderschap. Heraut Gelre en zijn ereredes*, Amsterdam 1990.

Anrooij, Wim van (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997-a.

Anrooij, Wim Van, 'Hollandse geschiedenis beschreven en uitgebeeld. De Haarlemse gravenportretten', *Literatuur* 14 (1997-b), pp. 83-89.

Anrooij, Wim van, 'Geschiedenis van de tekst', in: Anrooij, Wim van (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997-c, pp. 27-45.

Anrooij, Wim van, 'Kings of Arms of the Ruwieren: A Special Function in the German Empire', in: *The Herald in Late Medieval Europe*, Woodbridge/Rochester 2009, pp. 111-132.

Balace, Sophie en Alexandra de poorter (red.), *Tussen Hemel en Hel. Sterven in de middeleeuwen. 600-1600*, Amsterdam 2010.

Berchem, Egon August Freiherr von, 'Die Herolde und ihre Beziehungen zum Wappenwesen. Eine vorläufige Materialsammlung zur Geschichte des Heroldwesens', in: E. von Berchem, D.L. Galbreath en Otto Hupp, *Beiträge zur Geschichte der Heraldik*, Berlijn 1939, pp. 115-219.

Binski, Paul, *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londen 1996.

Blaschitz, Gertrud, 'Schrift auf Objekten', in: Horst Wenzel e.a., *Die Verschriftlichung der Welt. Bild, Text und Zahl in der Kultur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Wenen 2000, pp. 144-179.

Boase, T.S.R., *De dood in de middeleeuwen. Sterfelijkheid, oordeel en aandenken*, Bussum 1974.

Boer, D.E.H. de en E.H.P. Cordfunke, *Graven van Holland. Middeleeuwse vorsten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 2015<sup>3</sup> (2010).

Brandsma, T., 'Van de broeders van O.L. Vrouw van den berg Carmel. Het carmelietenklooster te Haarlem (1249-1587)', *Carmelrozen* 3 (1914-1915) nr. 6 en 7, pp. 1-10.

Bueren, Truus van, *Leven na de dood. Gedenken in de late Middeleeuwen*, Turnhout 1999.

Bueren, Truus van, *Het lof van Haarlem. Het beleid van de stad Haarlem ten aanzien van de kunstwerken uit de geconfisqueerde geestelijke instellingen*, Hilversum 1993.

Camille, Michael, 'Seeing and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy', *Art History* 1 (1985), pp.26-49.

Campbell, Lorne, *Renaissance portraits: European portrait-painting in the 14th, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries*, New Haven 1990.

Carasso-Kok, Marijke, *Repertorium van verhalende historische bronnen uit de middeleeuwen: heiligenleven, analen, kronieken en andere in Nederland geschreven verhalende bronnen*, 's Gravenhage 1981.

Cerutti, S., 'De graven van Holland in het stadhuis van Haarlem', *Simulacrum* 4 (1995), pp. 11-15.

Cerutti, Wim, *Het stadhuis van Haarlem: hart van de stad*, Bloemendaal 2001.

Cornelia, Skye, 'The Genealogical Series in the Late Middle Ages: A Survey of the Importance of Lineage for Dynastic Power', *Undergraduate Student Research Awards Paper 11*, 2013, pp. 1-47.

Covi, Dario A., 'Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting', *The Art Bulletin* 45 (1963) nr. 1 (maart), pp. 1-17.

Deliyannis, Deborah Mauskopf (red.), *Historiography in the Middle Ages*, Leiden/Boston 2003.

Duclow, Donald F., 'Dying Well: The *Ars Moriendi* and the Dormition of the Virgin', in: Edelgard E. DuBruck en Barbara Gusick (red.), *Death and Dying in the Middle Ages*, New York 1999, pp. 379-429.

Dvořáková, Vlasta, e.a., *Gothic mural painting in Bohemia and Moravia 1300-1378*, Londen/Oxford 1964.

Ebels-Hoving, B., 'Johannes a Leydis en de eerste humanistische geschiedschrijving van Holland', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 100 (1985), pp. 26-51.

Ellis, Roger, 'The Word in Religious Art of the Middle Ages and the Renaissance', in: Clifford Davidson (red.), *Word, Picture and Spectacle: Papers by Karl P. Wentersdorf e.a.*, Kalamazoo 1984, pp. 21-38.

Falkenburg, Reindert, 'Portretten of niet?', in: Wim van Anrooij (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997-a, pp. 46-58.

Falkenburg, Reindert, 'Het verband met andere vijftiende-eeuwse reeksen', in: Wim van Anrooij (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997-b, pp. 59-68.

Falkenburg, Reindert, 'Politiek en propaganda omstreeks 1490', in: Wim van Anrooij (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997-c, pp. 69-77.

Gertsman, Elina, 'The Dance of Death in Reval (Tallinn): The Preacher and his Audience', *Gesta* 42 (2003) 2, pp. 143-159.

Gertsman, Elina, *The Dance of Death in the Middle Ages*, Turnhout 2010.

- Gratama, G.D., 'De portretten der Graven en Gravinnen van Holland', *Onze Kunst* 32 (1917), pp. 85-94.
- Grijp, Louis Peter, Annemies Tamboer en Everdien Hoek (red.), *De dodendans in de kunsten*, Utrecht 1989.
- Groen, Rosa, 'Vergissing of Vervalsing? Een vergelijking tussen de Haarlemse gravenportretten en de prenten van Hendrick Goltzius', *Skript Historisch Tijdschrift* 26 (2004) nr. 3, pp. 5-18.
- Hammann, Flip, en Florence Koorn, *Het kroniekje van de graven van Holland onder de gravenportretten van het Stadhuis te Haarlem*, Haarlem 1984.
- Hogewelst, Dini en Frits van Oostrom, *Handgeschreven wereld. Nederlandse literatuur en cultuur in de Middeleeuwen*, Amsterdam 2002<sup>3</sup> (1995).
- Hourihane, Colum P. (red.), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture vol.II en III*, New York 2012.
- Janse, Antheun, *Ridderschap in Holland. Portret van een adellijke elite in de late Middeleeuwen*, Hilversum 2001.
- Jéquier, Léon, *L'armorial Bellenville*, Paris 1983.
- Keen, Maurice, *Chivalry*, New Haven 1984.
- Keen, Maurice, *Nobles, Knights and Men-at-Arms in the Middle Ages*, Londen/Rio Grande 1996.
- Keller, Herald, 'Die Entstehung des Bildnisse am Ende des Hochmittelalters', *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 3 (1939), pp. 227-356.
- Kersken, Norbert, 'High and Late Medieval National Historiography', in: Deborah Mauskopf Deliyannis (red.), *Historiography in the Middle Ages*, Leiden/Boston 2003, pp. 182-215.
- Kinch, Ashby, *Imago Mortis. Mediating images of death in late medieval culture*, Leiden 2013.
- Kurtz, G.H., 'De afbeeldingen der graven en gravinnen van Holland op het Stadhuis te Haarlem', in: *Haerlem Jaarboek*, Haarlem 1958, pp. 40-45.
- Langendijk, Pieter, *De graaven van Holland in jaardichten beschreven*, Haarlem 1745.
- Meiss, Miljard, 'Toward a More Comprehensive Renaissance Paleography', *The Art Bulletin* 42 (1960) nr. 2 (juni), pp. 97-112.
- Michel, Eva e.a., *Emperor Maximilian I and the age of Dürer*, Munich 2012.
- Morganstern, A.M., *Gothic tombs of kinship in Frans, the low countries, and England*, University Park 2000.
- Muller, Samuel, *Lijst van Noord/Nederlandsche kronijken, met opgave van bestaande handschriften en literatuur*, Utrecht 1880.
- Neubecker, Ottfried, *Heraldiek. Bronnen, symbolen en betekenis*, Alphen aan de Rijn 1988<sup>2</sup> (1977).



Oosterwijk, Sophie, 'Dance, Dialogue and Duality. Fatal Encounters in the Medieval *Danse Macabre*', in: Sophie Oosterwijk en Stefanie Knöll (red.), *Mixed Metaphors. The danse macabre in medieval and early modern Europe*, Newcastle 2011, pp. 9-42.

Richardson, Carol M., 'Art and death', in: Kim W. Woods, Carol M. Richardson & Angeliki Lymberopoulou (red.), *Viewing Renaissance Art*, New Haven 2007.

Rietstap, Johannes Baptista, *Rietstaps Handboek der heraldiek*, Leiden 1987<sup>5</sup> (1857).

Roberts, Ann M., 'The Chronology and Political significance of the Tomb of Mary of Burgundy', *The Art Bulletin* 71 (1989) 3 (September), pp. 376-400.

Romein, Jan Marius, *Geschiedenis van de Noord-Nederlandsche geschiedschrijving in de middeleeuwen. Bijdragen tot de beschavingsgeschiedenis*, Haarlem 1932-1956.

Schultz, A., 'Der Weisskundig', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaisershauses* 6 (1888).

Seyler, Gustav Adelbert, *Geschichte der Heraldik. Wappenwesen, Wappenkunst und Wappenwissenschaft*, Nürnberg 1890.

Silver, Larry, *Marketing Maximilian. The Visual Ideology of a Holy Roman Emperor*, Princeton/Woodstock 2008.

Shopkow, Leah, 'Dynastic History', in: Deborah Mauskopf Deliyannis (red.), *Historiography in the Middle Ages*, Leiden/Boston 2003, pp. 218-248.

Smalley, Beryl, *Historians in the Middle Ages*, Londen 1974.

Sparrow, John, *Visible Words. A study of inscriptions in and as books and works of art*, Cambridge 1969.

Sterck-Proot, J.M., 'De graven en gravinnen op het stadhuis', in: *Jaarboek Haerlem*, Haarlem 1938, pp. 46-52.

Stevenson, Katie (red.), *The Herald in Late Medieval Europe*, Woodbridge/Rochester 2009.

Tarr, Roger, 'Visible parlare': the spoken word in fourteenth-century central Italian painting', *Word & Image* 13 (1997) 3, pp. 223-244.

Timmers, J.J.M., *Christelijke symboliek en iconografie*, Bussum 1974<sup>2</sup> (1947).

Vanderheijden, Jan, *Het thema en de uitbeelding van den dood in de poëzie der late Middeleeuwen en der vroege Renaissance in de Nederlanden*, Gent 1930.

Verbij-Schillings, Jeanne, *Beeldvorming in Holland. Heraut Beyerens en de historiografie omstreeks 1400*, Amsterdam 1995.

Verbij-Schillings, Jeanne, *Het Haagse handschrift van heraut Beyerens. Hs. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek 131 G 37*, Hilversum 1999.

Verheyen, R.A.M., 'Graven en gravinnen, getekend en verstekend. Een beschouwing over het vroege Hollandse vorstenportret', in: Henk Schoorl e.a., *Holland in de dertiende eeuw. Leven, wonen en werken in Holland aan het einde van de dertiende eeuw*, 's-Gravenhage 1982, pp. 50-69.

Viltart, Frank and Henri Simonneau, 'City Heralds in the Burgundian Low Countries', in: Katie Stevenson (red.), *The Herald in Late Medieval Europe*, Woodbridge/Rochester 2009, pp. 93-110.

Vosmeer, Michael, *Principes Hollandiae et Zelandiae, domini Frisiae*, Antwerpen 1578.

Waal, Henri van de, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800: een iconologische studie*, 's-Gravenhage 1952.

Wagner, Anthony Richard, *Heralds and heraldry in the middle ages. An Inquiry into the Growth of the Armorial Function of Heralds*, Oxford 1960<sup>2</sup> (1939).

Wallis, Mieczyslaw, 'Inscriptions in Painting', *Studia Semiotyczne* 2 (1971), pp. 4-33.

Weissman, A.W., 'De portretten der graven van Holland te Haarlem', *Oud Holland* 35 (1917), pp. 61-70.

Wenzel, Horst, *Hören und Sehen, Schrift und Bild: Kultur und Gedächtnis im Mittelalter*, München 1995.

Winter, J.M. van, 'Willem Thybaut en de Hollandse gravenportretten', *Spieghel historiael* 6 (1971), pp. 614-623.

Wright, C.E., *English Heraldic Manuscripts in the British Museum*, Londen 1973.

Woods, Kim W., 'Art at court', in: Kim W. Woods, *Art & Visual Culture 1100-1600. Medieval to Renaissance*, Londen 2012, pp. 173-209.

Wyn, Hendrik van, *Historische en letterkundige avondstonden, ter opheldering van eenige zeden der Nederlanden: byzonderlyk in derzelve daaglysch en huislyk leven, en van den stand der Nederduitsche dichtkunde, sedert de vroegste tyden tot aan het begin der zestiende eeuw*, Amsterdam 1800.

Zwaan, Ton (red.), *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa*, Den Haag 1993.

## Websites

Armorial Bellenville, Parijs, BnF, Fr. 5230, Digitised Armorial < <http://heraldica.hypotheses.org/1770> > (17 november 2016).

Ars Moriendi, *Encyclopedia of Death and Dying* < <http://www.deathreference.com/A-Bi/Ars-Moriendi.html> > (9 december 2016).

Definitie Verwantschappen < <http://www.voorouders.net/help/verwantschappen/> > (30 september 2016).

Digitale versie van het Wapenboek van riddereraut Hendrik van Heessel, Antwerpen, Erfgoed Bibliotheek Hendrik Conscience, 1415, Hs. B. 89420 <

<http://anet.ua.ac.be/desktop/ehc/core/index.phtml?language=&euser=&session=&service=opacehc&robot=&deskservice=desktop&desktop=ehc&workstation=&extra=loi=c:lvd:551591> > (5 september 2016).

Fetal Missal, Den Haag KB 78 D 40 <  
<http://manuscripts.kb.nl/search/manuscript/extended/page/2/authortitle/Festal+Missal> > (4 december 2016).

Genealogische begrippen < <http://www.voorouders.net/help/genealogische-begrippen/> > (1 oktober 2016).

Jean Sicile, Parijs, BnF, Ms. Fr. 384, fol. 4. <  
<http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheAvancee> > (14 november 2016).

Karlštejn Castle (Hrad Karlštejn) < <http://www.everycastle.com/Karlstejn-Castle.html> > (2 oktober 2016).

Legende van de Drie Levenden en Drie Doden, Walburgiskerk in Zutphen <  
<https://www.flickr.com/photos/dimormar/21597242854> > (31 december 2016).

Medieval Memoria Online (MeMO), Transi-tomben uit de Nederlanden <  
[http://memodatabase.hum.uu.nl/memo-is/advancedSearch/search?\\_\\_SearchForm=Memorial%20objects&\\_\\_RequireAll=on&currentName=to mb&memorialObjectParts.portraits.physicalStateOfThePortrayedPerson=deceased](http://memodatabase.hum.uu.nl/memo-is/advancedSearch/search?__SearchForm=Memorial%20objects&__RequireAll=on&currentName=to mb&memorialObjectParts.portraits.physicalStateOfThePortrayedPerson=deceased) > (6 december 2016).

Medieval Memoria Online (MeMO), Succession series of the Count of Holland <  
[http://memodatabase.hum.uu.nl/memo-is/detail/index?detailId=748&detailType=MemorialObject&currentName=Succession+series+of+the+Counts+of+Holland&\\_\\_SearchForm=Memorial+objects&\\_\\_RequireAll=on](http://memodatabase.hum.uu.nl/memo-is/detail/index?detailId=748&detailType=MemorialObject&currentName=Succession+series+of+the+Counts+of+Holland&__SearchForm=Memorial+objects&__RequireAll=on) > (1 oktober 2016).

Memento Mori, *Encyclopedia of Death & Dying* < <http://www.deathreference.com/Me-Nu/Memento-Mori.html> > (6 december 2016).

Memorievoorstelling Heren van Montfoort < <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-831/catalogus-entry> > (31 januari 2017).

Petrus Weiland, Kunstwoordenboek (1858) <  
[http://www.dbnl.org/tekst/weil004kuns01\\_01/weil004kuns01\\_01\\_0007.php](http://www.dbnl.org/tekst/weil004kuns01_01/weil004kuns01_01_0007.php) > (7 oktober 2016).

Portretten in nissen Gravenkapel worden gerestaureerd (20-06-06) <  
<http://kortrijklinksbekeken.skynetblogs.be/archive/2006/06/20/portretten-in-nissen-gravenkapel-worden-gerestaureerd.html> > (27 september 2016).

*Talbot Shrewsbury Book*, Londen, BL, Royal MS 15 E VI <  
[http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal\\_MS\\_15\\_e\\_vi](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Royal_MS_15_e_vi) > (15 november 2016).

*Talbot Shrewsbury Book*, Londen, BL, Royal MS 15 E VI, omschrijving fol. 5 met Nectanebus <  
<http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IIID=38768> > (15 november 2016).

**Overig**

Rekeningen van Thomas Bueckelaar, 1492-1498, Den Haag, ARA, Grafelijkheidskamer van Holland, inv. nr. 1122, fol. 148r-v.

Mailwisseling Dieuwke van der Poel, 1 december

# Bijlagen

## Bijlage 1

De Haarlemse Gravenreeks, Chronologische volgorde.



Paneel I. De heraut



Paneel II. Dirk I en Dirk II



Paneel III. Arnout en Dirk III



Paneel IV. Dirck IV en Floris I



Paneel V. Geertruida en Robert de Fries



Paneel VI. Godfried met de Bult en Dirk V



Paneel VII. Floris II en Dirk VI





Paneel VIII. Floris III en Dirk VII



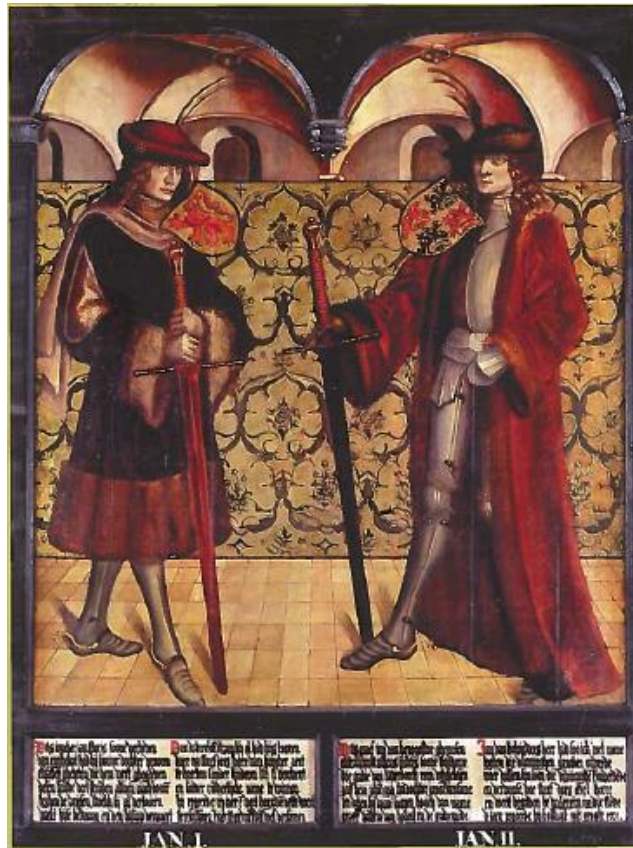
Paneel IX. Ada



Panel X. Willem I en Floris IV



Panel XI. Willem II en Floris V



Paneel XII. Jan I en Jan II  
(van Avesnes)



Paneel XIII. Willem III en  
Willem IV



Paneel XIV. Margaretha van Henegouwen



Paneel XV. Willem V (van Beieren) en Albrecht (van Beieren)



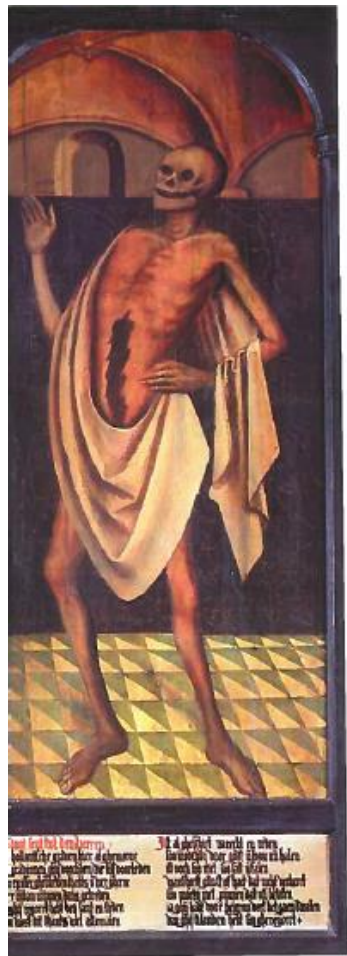
Paneel XVI. Willem VI  
en Jacoba



Paneel XVII. Philips de  
Goede en Karel de  
Stoute



Paneel XVIII. Maria van Bourgondië en Maximiliaan van Habsburg

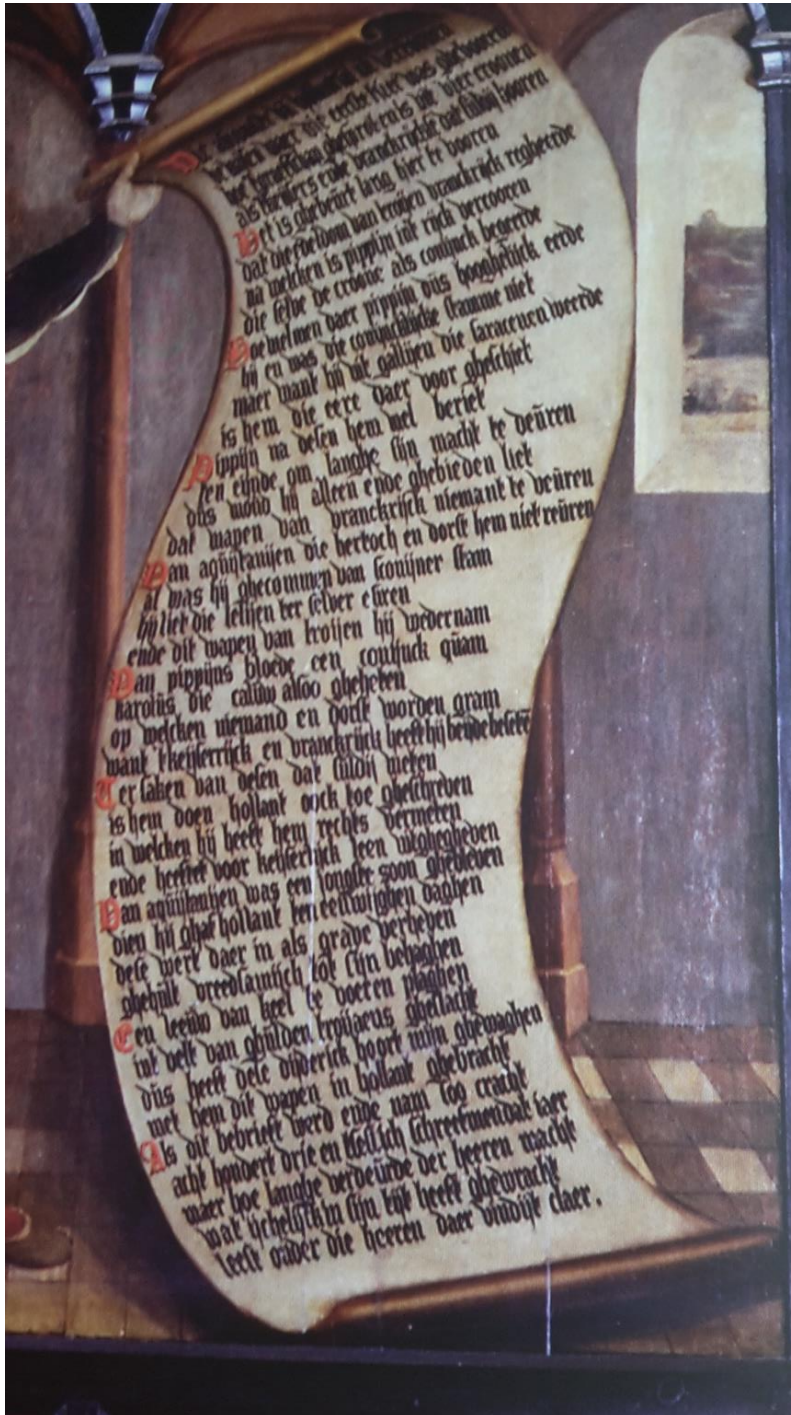


Paneel XIX. De Dood

Bijlage 2

Transcriptie Haarlemse reeks uit Wim van Anrooij (red), *De Haarlemse gravenportretten*, Haarlem 1997.

[De Hearut]



Die afcomste van Hollant sal ik vertoonen,  
Bewijsen waer die eerste heer was ghebooren,  
Hoe tgraefschap ghesproten is uit twee croonen  
Als tkeijzers ende Vranckrijckse, dat suldij hooren.

Het is ghebeurt lang hier te vooren  
Dat die edeldom van Troijen Vranckrijck regheerde,  
Na welcken is Pippijn int rijck vercooren,  
8 Die selve de croone als conijnck begeerde.

Hoe wel men daer Pippijn dus hooghelijck eerde,  
Hij en was die conijncklijcke stamme niet,  
Maer want hij uit Gallijen die Saracenen weerde,  
12 Is hem die eere daer voor gheschiet.

Pippijn na desen hem wel beriet  
Ten eijnde om langhe sijn macht te deuren.  
Dus woud hij alleen, ende ghebieden liet,  
16 Dat wapen van Vranckrijck niemant te veuren.

Van Aquijtanijen die hertoch en dorst hem niet reuren,  
Al was hij ghecommen van sconijnckx stam.  
Hij liet die lelijen ter selver euren  
20 Ende dit wapen van Troijen hij wedernam.

Van Pippijns bloede een conijnck quam,  
Karolus die Caluw, alsoo gheheten,  
Op welcken niemand en dorst worden gram,  
24 Want tkeijserrijck en Vranckrijck heeft hij beide beseten.

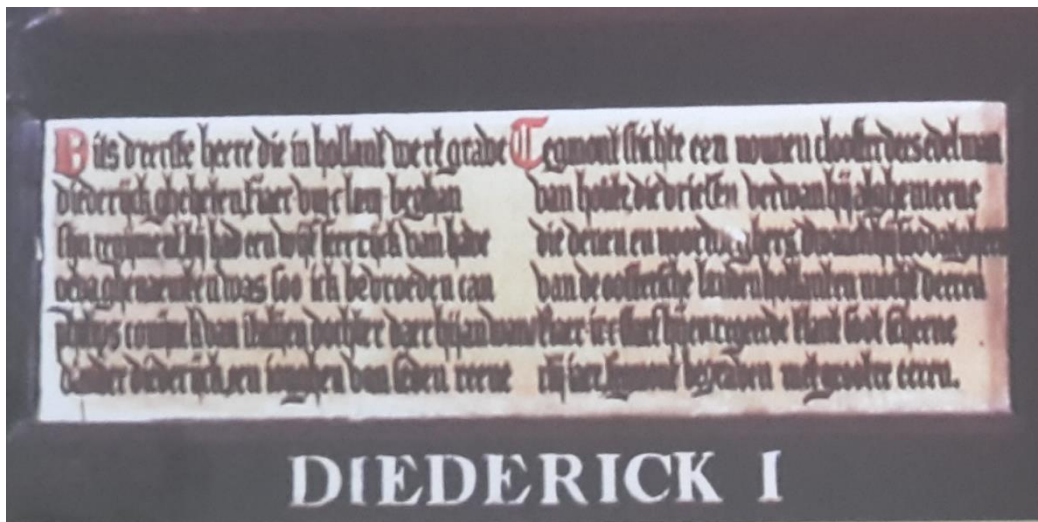
Ter saken van desen, dat suldij weten,  
Is hem doen Hollant oock toe gheschreven,  
In welcken hij heeft hem rechts vermeten  
28 Ende heeftet voor keijserlijck leen uitghegheven.

Van Aquijtanijen was een jongste soon ghebleven,  
Dien hij ghaf Hollant ten eeuwighen daghen.  
Dese wert daer in als grave verheven,  
32 Ghehult vreedsamijch tot sijn behagen.

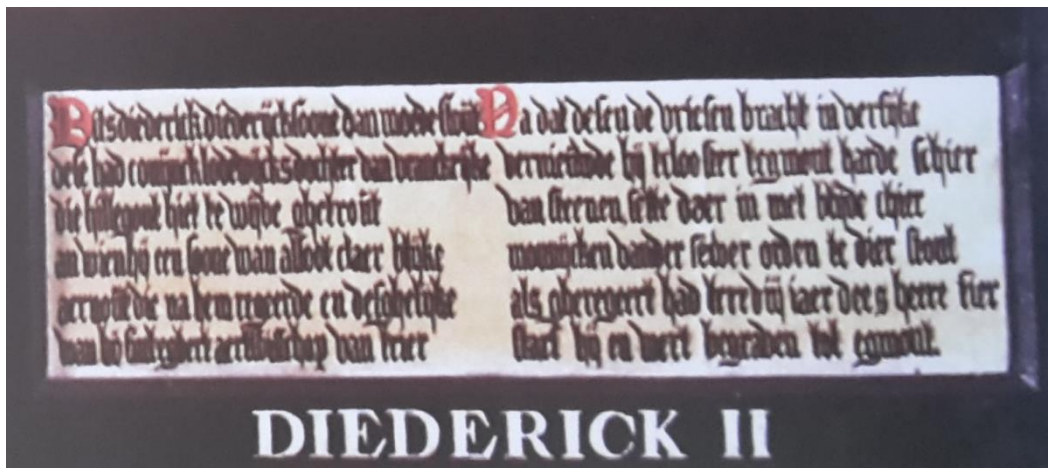
Een leeuw van keel te voeren plaghen  
Int velt van ghulden, Troijaens gheslacht.  
Dus heeft dese Dijderick, hoort mijn ghewaghen,  
36 Met hem dit wapen in Hollant ghebracht.

Als dit bebrieft werd ende nam soo cracht,  
Acht hondert drie en tsestich schreefmen dat jaer.  
Maer hoe langhe verdeurde der heeren macht,  
40 Wat ijchelijck in sijn tijt heeft ghewracht,  
Leest onder die heeren, daer vindijt claer.

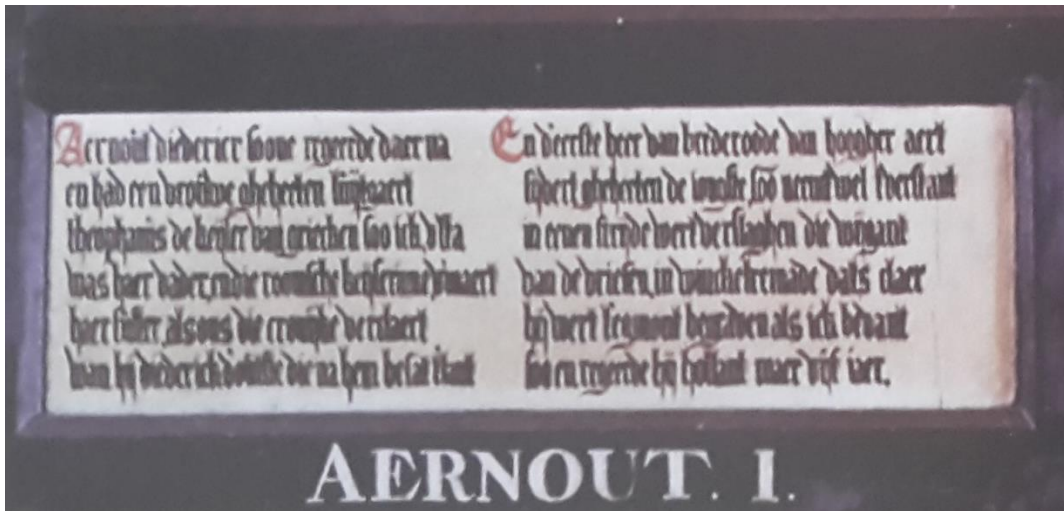




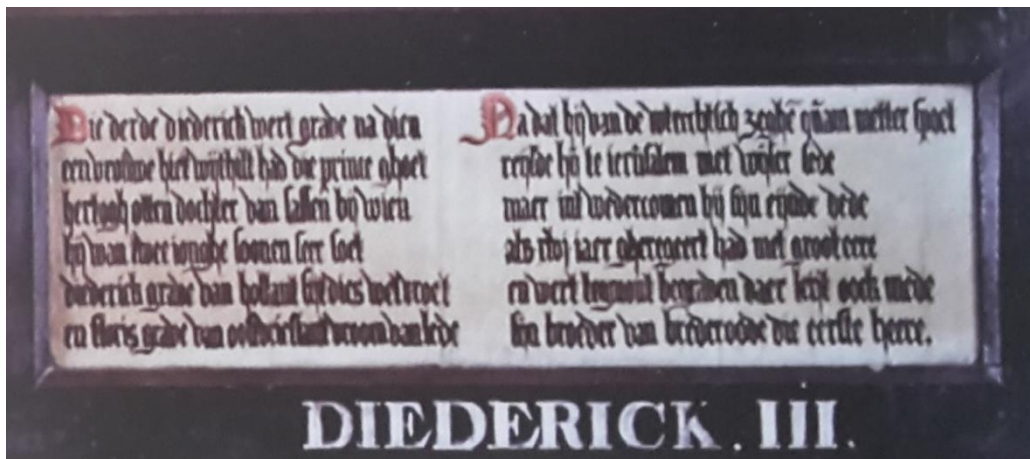
- Dits deerste heere die in Hollant wert grave,  
Diederijck gheheten; tjaer VIII<sup>c</sup>LVIII beghan
- 44 Sijn regijment. Hij had een wijf seer rijck van have,  
Geva ghenamēt, en was, soo ick bevroeden can,  
Pippijns conijnck van Italijen dochter, daer hij an wan  
Dander Diederijck, een jonghen van seden reene.
- 48 tEgmont stichte een nonnen clooster dees edel man,  
Van houte. Die Vriesen verwan hij alghemeene.  
Die Denen en Noorweghers dwanck hij, soo dat gheene  
Van de oostersche landen Hollant en mocht deeren.
- 52 Tjaer IX<sup>c</sup> starf hij en regeerde tlant, soot scheene,  
XLII jaer. tEgmont begraven met grooter eeren.



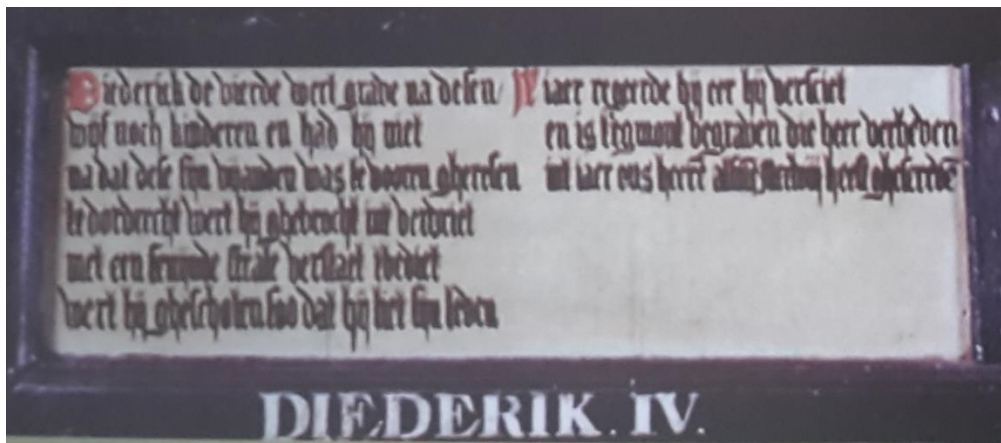
- Dits Diederick, Diederijcksoone, van moede stout.  
Dese had conijnck Lodewijcks dochter van Vranckrijke,  
56 Die Hillegont hiet, te wijve ghetrouwt,  
An wien hij een soone wan, alsoot claer blijke,  
Aernout, die na hem regeerde, en desghelijke  
Wan hij Sint Egbert, aertsbisschop van Trier.
- 60 Na dat desen de Vriesen bracht in versijke  
Vernieuwde hij tclooster tEgmont harde schier  
Van steenen; sette daer in met blijd chier  
Monnijcken vander selver orden te dier stont.
- 64 Als gheregeert had LXXXVIII jaer dees heere fier  
Starf hij en wert begraven tot Egmont.



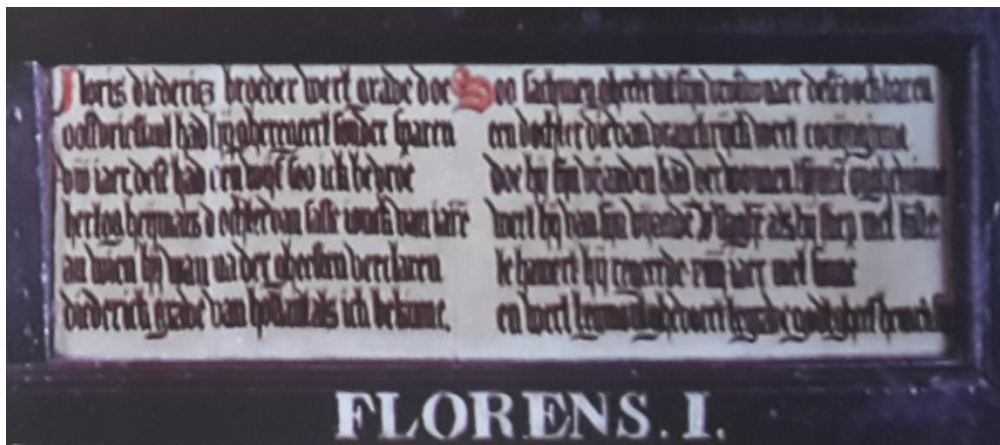
- Aernout, Diederick soone, regeerde daer na  
En had een vrouwe gheheeten Luytgaert.
- 68 Theophanus, de keijser van Griecken, soo ick versta,  
Was haer vader, en die Roomsche keijserinne vermaert  
Haar suster. Als ons die cronijke verclaert,  
Wan hij Diederick doutste, die na hem bestat plant,
- 72 En eerste heer van Brederode, van hooger aert,  
Sijvert gheheeten, de jongste soon, neemt wel tverstant.  
In eenen strijde wert verslaghen die wijgant  
Van de Vriesen in Winckelremade, dats claer.
- 76 Hij wert tEgmont begraven, als ick bevant;  
Soo en regeerde hij Hollant maer vijf jaer.



- Die derde Diederick wert grave na dien.  
Een vrouwe hiet Wijthilt had die prince ghoet,  
80 Hertogh Otten dochter van Sassen, bij wien  
Hij wan twee jonghe soonen seer soet:  
Diederick, grave van Hollant, sijt dies wel vroet,  
En Floris, grave van Oostvrieslant, vroom van lede.
- 84 Na dat hij van de Utrechtsch zeghen quam metter spoet  
Reijsde hij te Jerusalem met wijsen sede,  
Maer int wedercomen hij sijn eijnde dede,  
Als XLVI jaer gheregeert had met groot eere,  
88 En wert tEgmont begraven. Daer leijt oock mede  
Sijn broeder, van Brederoode die eerste heere.

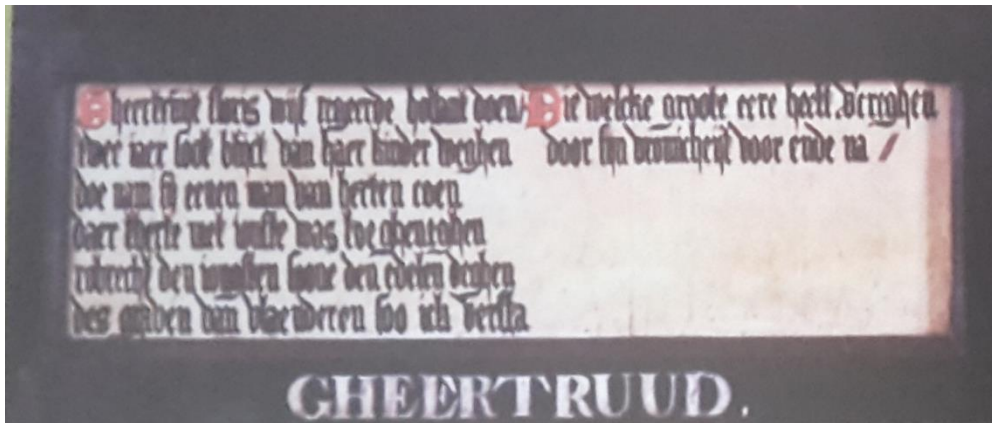


- Diederick de vierde wert grave na desen.  
Wijf noch kinderen en had hij niet.
- 92 Na dat dese sijn vijanden was te booven gheresen  
Te Dordrecht, wert hij ghebrocht int verdriet.  
Met en fenijnde strale, verstaet tbediet,  
Wert hij gheschoten, soo dat hij liet sijn leven.
- 96 IX jaer regeerde hij eer hij versciet,  
En is tEgmont begraven, die heer verheven,  
Int jaer Ons Heeren als men MCXLVIII heeft ghescreven.



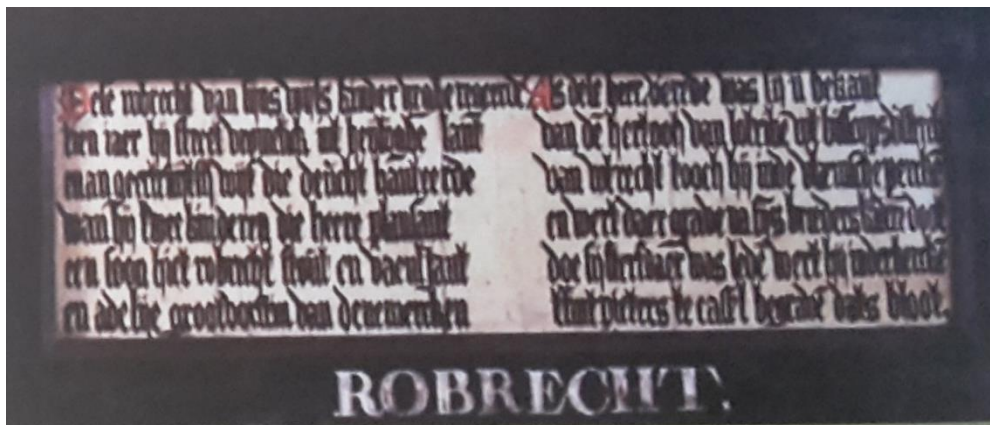
- Floris, Diedericz broeder, wert grave doe.  
100 Oostvrieslant had hij gheregeert sonder sparen  
VIII jaer. Desen had een wijf, soo ick bevroe,  
Hertog Heijmans dochter van Sasse, jonck van jaren,  
An wien hij wan na der gheesten verclaren  
104 Diederick, grave van Hollant. Als ick bekinne,  
  
Soo sach men Ghertruit, sijn vrouw, naer desen oock baren  
Een dochter die van Vranckrijck wert conijnginne.  
Doe hij sijn vijanden had verwonnen tsijnnen onghewinne  
108 Wert hij van sijn vijanden verslaghen als hij sliep met luste  
Te Hamert. Hij regeerde XIII jaer met sinne  
En wert tEgmont ghevoert te grave. Godt gheef hem ruste.

|Gheertruud|



- Gheertruidt, Floris wijf, regeerde Hollant doen  
112 Twee jaer, soot blijct, van haer kinder wegghen.  
Doe nam sij eenen man van herten coen  
Daer therte met jonste was toe gheneghen,  
Robrecht, den jongsten soone, den edelen degghen,  
116 Des graven van Vlaenderen, soo ick versta,

Die welke groote eere heeft vercreghen  
Door sijn vromicheijt voor ende na.



120 Dese Robrecht van sijns wijfs kinder weghe regeerde  
Tien jaer. Hij street vromelick int Heijlijghe Lant  
En an Geertruijt, sijn wijf, die deucht hanteerde,  
Wan hij twee kinderen, die heere plaijsant:  
124 Een soon hiet Robrecht, stout en vaeijliant,  
En Adelijne, grootvorstin van Denemercken.

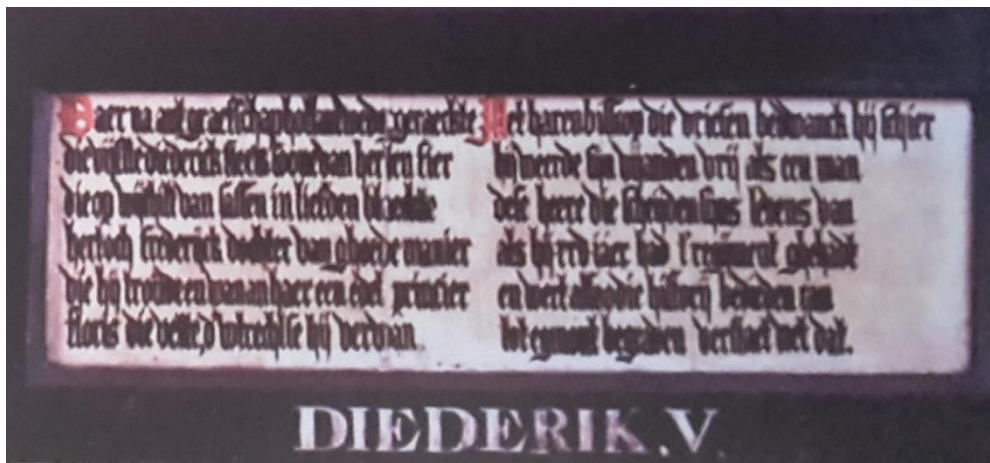
Als dese heer verdreven was, sij u bekant,  
Van den hertoch van Lotrike uut bisscops verstercken  
Van Utrecht, tooch hij inde Vlaemsche percken  
128 En wert daer grave na sijns broeders kinderen doot.  
Doe sijn sterfdach was leden, wert hij in der kercken  
tSint Pieters te Cassel begraven, dats bloot.





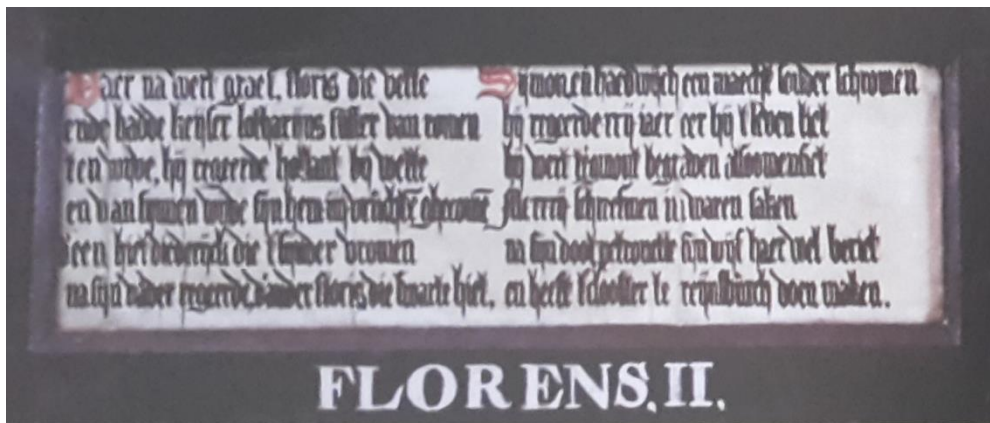
- Godevaert met den Bulte, van Lotrijke hertoghe.  
132 Met hulpe des bisscops van Utrecht en veel strijden  
Vercreech hij Hollant en, soo ick betooghe,  
Fondeerde hij die stede van Delft te dien tijden.  
Dees Godevaert wert tAntwerpen, om clær belijden,  
136 Ghequest en track te Maestricht van daer.

Daer starf hij van die wonde en sonder vermijden  
Wert hij daer begraven en regeerde maer IIII jaer.

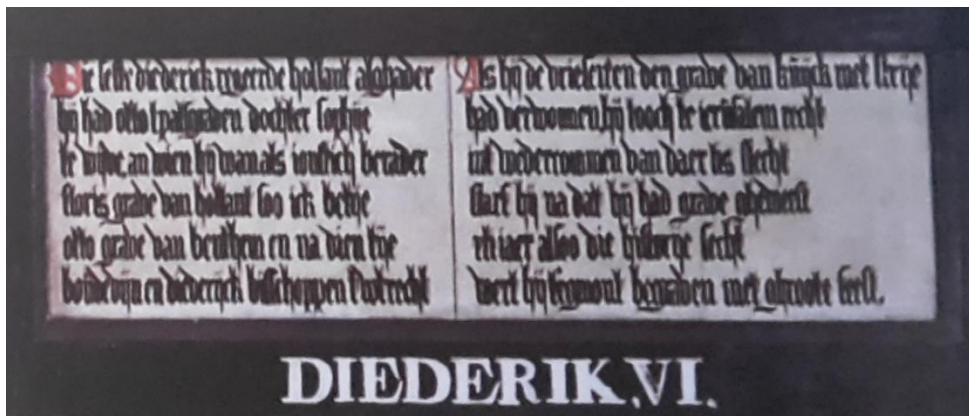


140 Daer na ant graefschap Hollant weder geraeckte  
Die vijfste Diederick, Floris soone, van herten fier,  
Die op Wijthilt van Sassen in liefden blaecte,  
Hertoch Frederijcks dochter, van ghoede manier,  
Die hij troude en wan an haer een edel princier:  
144 Floris die Vette, dUtrechtse hij verwan

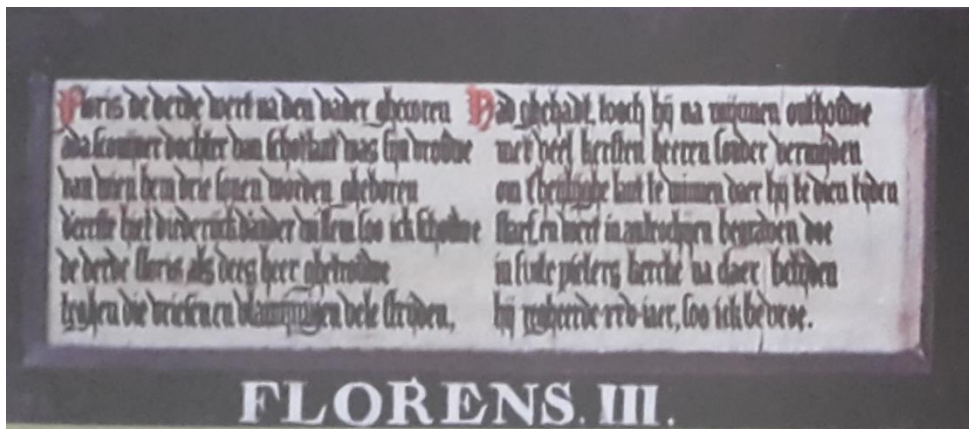
Met haren bisscop; die Vriesen bedwanck hij schier.  
Hij weerde sijn vijanden vrij als een man,  
Dese heere, die scheijden sijns levens van  
148 Als hij XXV jaer had tregijment ghehad  
En wert, alsoo die historij bedieden can,  
Tot Egmont begraven, verstaet wel dat.



- Daer na wert graef Floris die Vette
- 152 Ende hadde keijser Lotharijns suster van Romens  
Ten wijve. Hij regeerde Holland bij wette,  
En van sijnen wijve sijn hem III vruchten ghecomen:  
Deen hiet Diederijck, die tsiijnder vromen
- 156 Na sijn vader regeerde, dander Floris die Zwarte hiet,
- Sijmon, en Haedwijch, een maecht sonder schromen.  
Hij regeerde XXII jaer eer hij tleven liet.  
Hij wert tEgmont begraven, alsoo men siet;  
160 MCXXXII schreefmen, in waren saken.  
Na sijn doot Petronelle, sijn wijf, haer wel beriet  
En heeft tclooster te Reijnsburch doen maken.

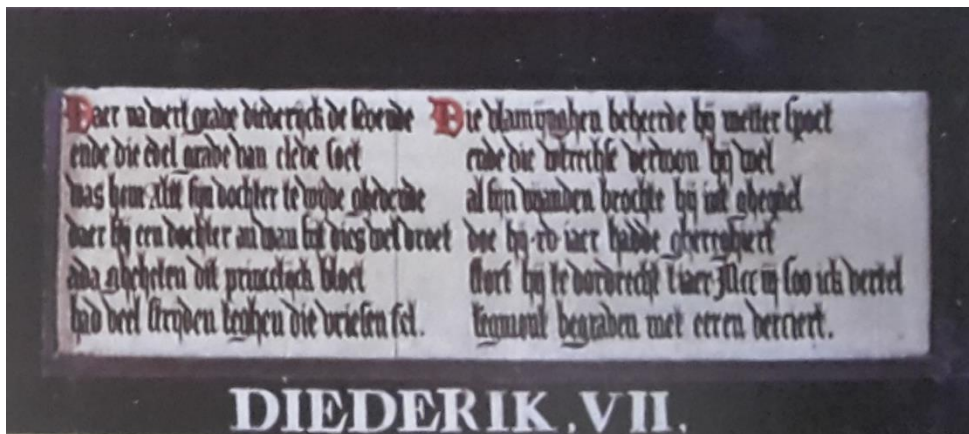


- Die seste Diederick regeerde Hollant alghader.  
164 Hij had Otto t'palgraven dochter Sophije  
Te wijve, an wien hij wan, als jonstich berader,  
Floris, grave van Hollant, soo ick belije,  
168 Otto, grave van Benthem, en na dien tije  
Boudewijn en Diederijck, bisschoppen t'Utrecht.
- Als hij de Vriesen en den grave van Kuijck met strije  
Had verwonnen, hij tooch te Jerusalem recht.  
Int wedercommen van daer, tis slecht,  
172 Start hij, na dat hij had grave gheweest  
XLI jaer. Alsoo die historije secht,  
Wert hij t'Egmont begraven met ghroote feest.



176 Floris de derde wert na den vader ghecoren,  
Ada, sconijnx dochter van Schotlant, was sijn vrouwe,  
Van wien hem drie sonen worden gheboren:  
Deerste hiet Diederijck, dander Willem, soo ick schouwe,  
180 De derde Floris. Als dees heer ghetrouwe  
Teghen die Vriesen en Vlamijngen vele strijden

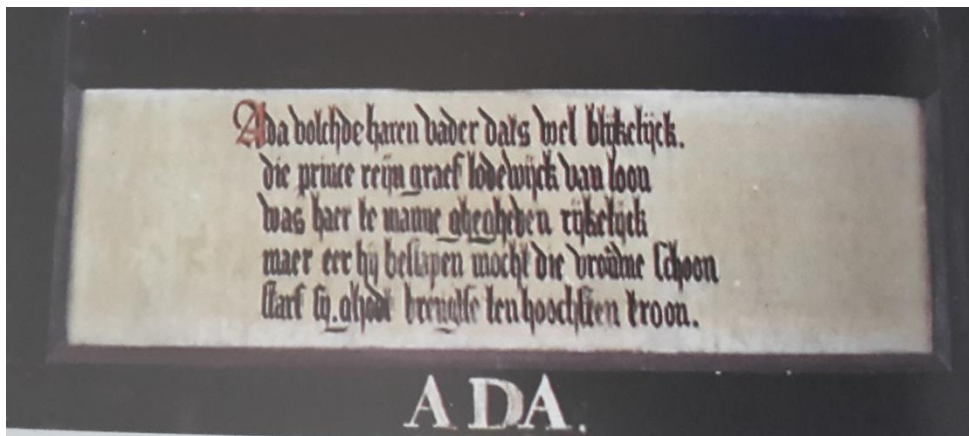
Had ghehad, tooch hij, na mijnnen onthouwe,  
Met veel kersten heeren sonder vermijden  
Om tHeijlighe Lant te winnen, daer hij te dien tijden  
184 Starf, en wert in Antechijen begraven doe  
In Sinte Pieters kercke, na claer belijden.  
Hij regheerde XXV jaer, soo ick bevroe.



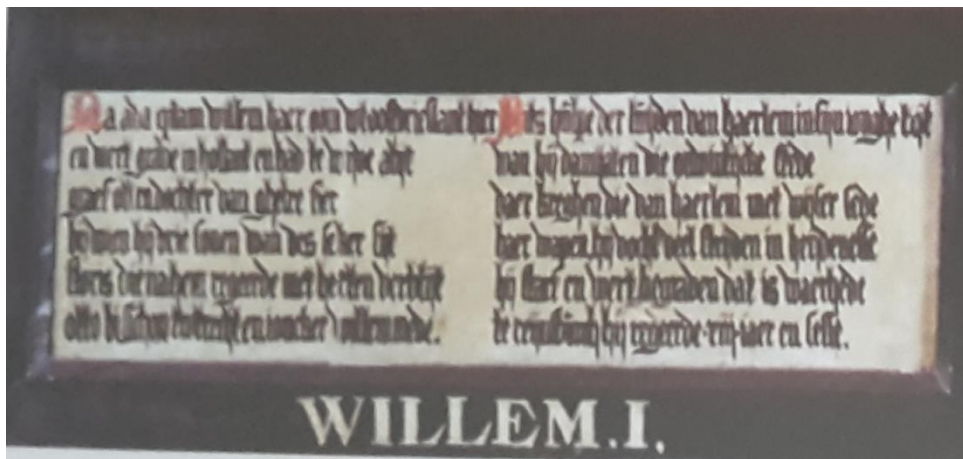
188 Daer na wert grave Diederijck de sevende,  
Ende die edel grave van Cleve soet  
Was hem Alit, sijn dochter, te wijve ghevende,  
Daer hij een dochter an wan, sijt dies wel vroet,  
192 Ada gheheten. Dit princelijck bloet  
Had veel strijden teghen die Vriesen fel.

Die Vlamijnghen beheerde hij metter spoet  
Ende die Utrechse verwon hij wel.  
Al sijn vijanden brochte hij int ghequel.  
196 Doe hij XV jaer hadde ghereghiert  
Storf hij te Dordrecht tjaert MCCIII, soo ick vertel.  
tEgmont begraven, met eeren verciert.

|Ada|



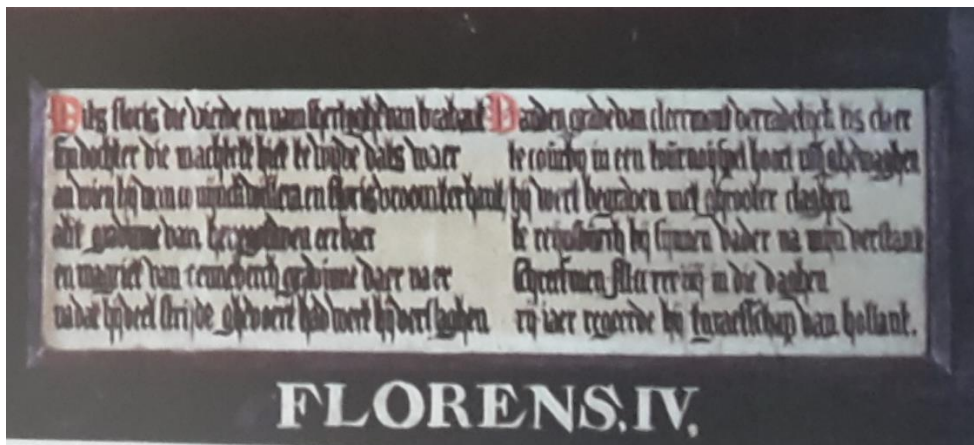
- 200 Ada volchde haren vader, dats wel blijkelyck.  
Die prince reijn graef Lodewijck van Loon  
Was haer te manne ghegheven rijckelyck.  
Maer eer hij beslapen mocht die vrouwe schoon  
Starf sij. Ghodt brengtse ten hoochsten troon.



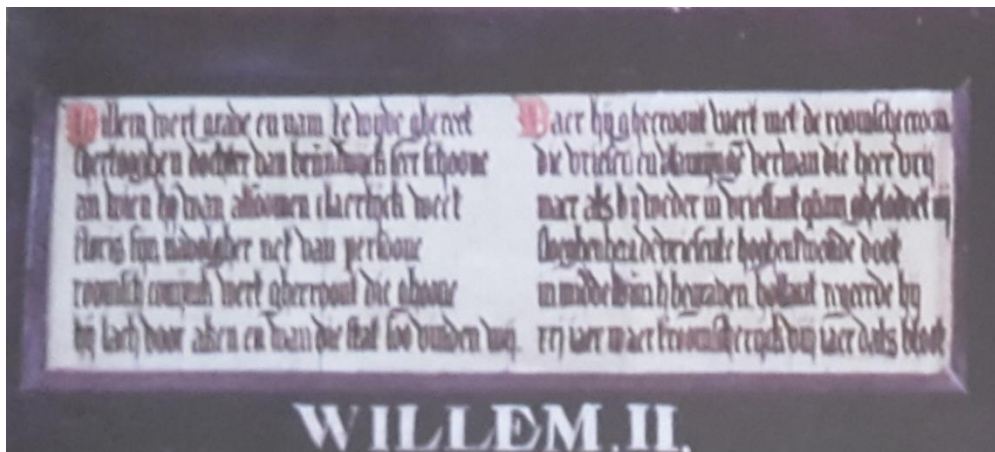
- 204 Na Ada quam Willem, haer oom, uut Oostvrieslant hier  
En wert grave in Holland, en had te wijve Alijt,  
Graef Otten dochter van Ghelre fier,  
Bij wien hij drie sonen wan, des seker sijt:  
208 Floris, die na hem regeerde met herten verblijt,  
Otto, bisschop tUtrecht, en joncker Willem mede.

- Mits hulpe der luijden van Haerlem in sijn jonghe tijt  
Wan hij Damijaten, die onwinlijcke stede;  
212 Daer kreghe die van Haerlem met wijser sede  
Haer wapen. Hij vocht veel strijden in heijdenesse.  
Hij starf en wert begraven, dat is waerhede,  
Te Reijnsburch. Hij regeerde XIII jaer en sesse.

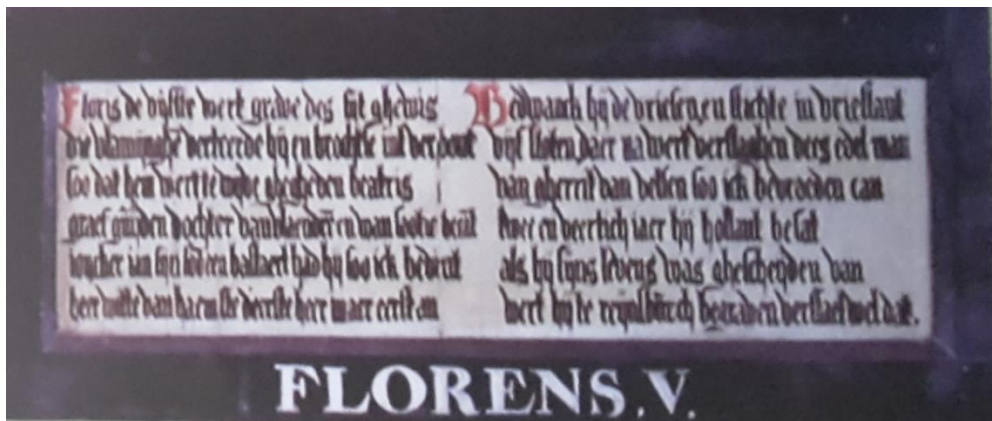




- 216 Dits Floris die vierde en nam shertoghen van Brabant  
Sijn dochter, die Machtelt hiet, te wijve, dats waer,  
An wien hij wan conijnck Willem en Floris vroom ter hant,  
Alit, gravinne van Henegouwen, eerbaer
- 220 En Margriet, van Henneberch gravinne, daer naer.  
Na dat hij veel strijde ghevoert had, wert hij verslaghen
- Vanden grave van Cleermont verradelijck, tis clær,  
Te Courbij in een tournoijspel, hoort mijn ghewaghen.
- 224 Hij wert begraven met ghrooter claghen  
Te Reijnsburch bij sijnnen vader. Na mijn verstant  
Schreefmen MCCXXXVIII in die daghen.  
XII jaer regeerde hij tgraefschap van Holland.

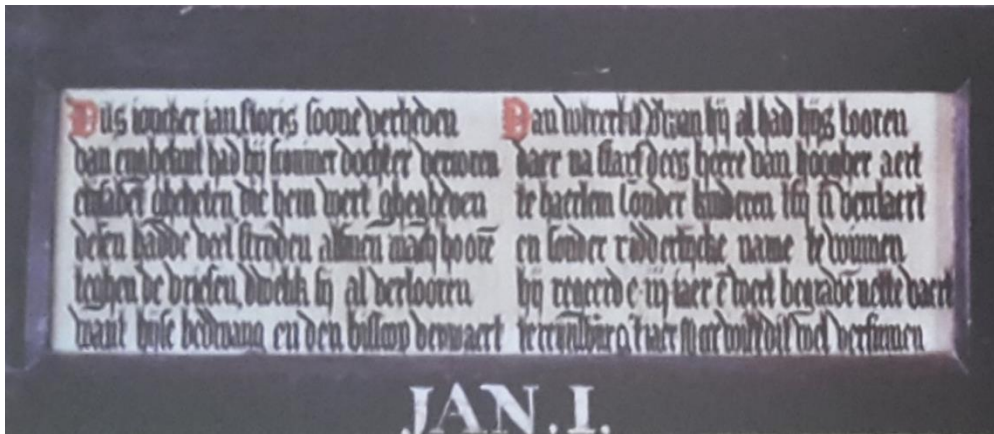


- 228 Willem wert grave en nam te wijve ghereet  
Shertooghen dochter van Brunswijck seer schoone,  
An wien hij wan, alsoomen claelijck weet,  
Floris, sijn navolgher, net van persooone.
- 232 Roomsche Conijnck wert ghecroont die ghoone.  
Hij lach voor Aken en wan die stat, soo vinden wij,  
Daer hij ghecroont wert met de Roomsche croone.  
Die Vriesen en Vlamijngen verwan die heer vrij,
- 236 Maer als hij weder in Vrieslant quam, ghelooft mij,  
Sloeghen hem de Vriesen te Hoghentwoude doot.  
In Middelburch begraven. Hollant regeerde hij  
XXI jaer, maer tRoomsche Rijck VIII jaer, dats bloot.

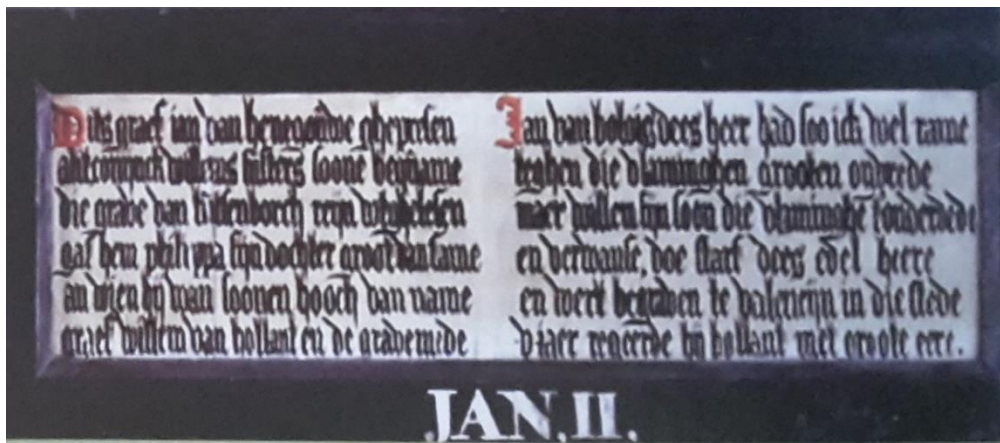


- 240 Floris de vijfste wert grave, des sijt ghewis.  
Die Vlamijngen verheerde hij en brochtse int verbant  
Soo dat hem wert te wijve ghegheven Beatris,  
Graef Guijden dochter van Vlaendren, en wan, sootis becant,
- 244 Joncker Jan, sijn soon. Een bastaert had hij, soo ick bevant,  
Heer Witte, van Haemste deerste heer. Maer eerst an
- Bedwanck hij de Vriesen en stichte in Vrieslant  
Vijf sloten. Daer na wert verslaghen dees edel man
- 248 Van Gherrit van Velsen, soo ick bevroeden can.  
Twee en veertich jaer hij Hollant besat.  
Als hij sijns levens was ghescheijdn van  
Wert hij te Reijnsburch begraven, verstaet wel dat.

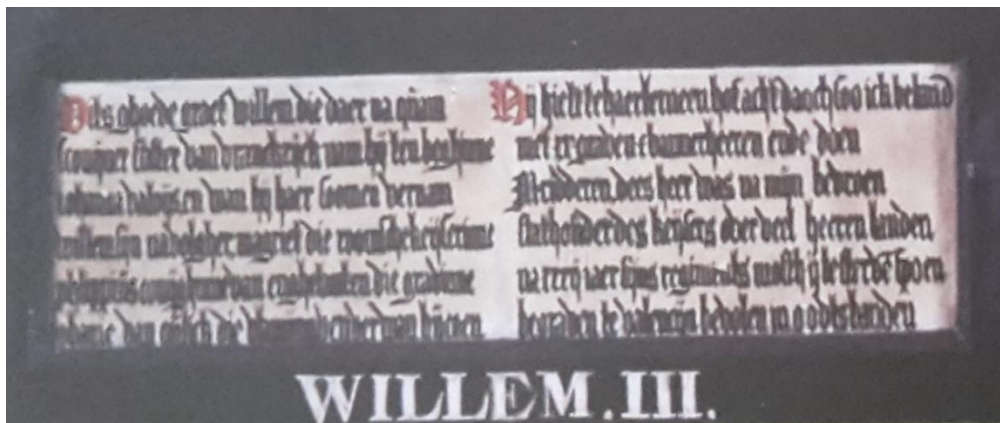
[Jan I]



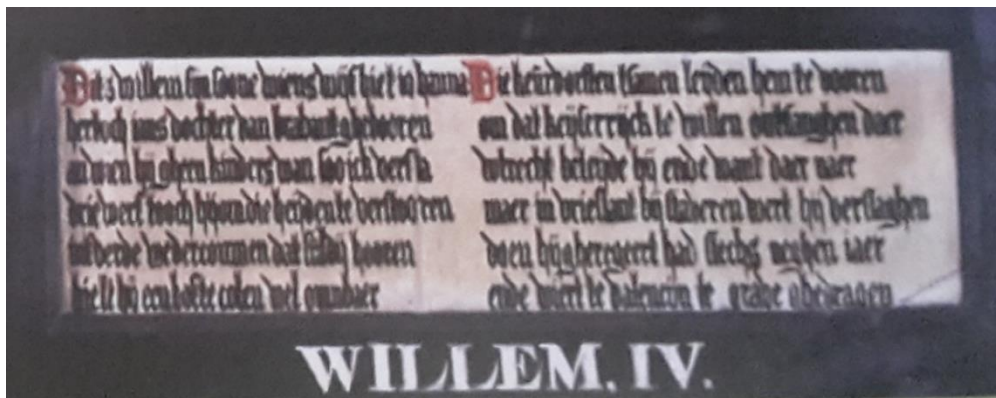
- 252 Dits joncker Jan, Floris soone verheven.  
Van Enghelant had hij sconincx dochter vercoren,  
Elijsabet gheheten, die hem wert ghegheven.  
Desen hadde veel strijden, als men mach hooren,  
256 Teghen de Vriesen, dwelck sij al verlooren  
Want hijse bedwang, en den bisscop vermaert
- Van Utrecht verwan hij, al had hijs tooren.  
Daer na starf dees heere van hoogher aert  
260 Te Haerlem sonder kinderen, tsij u verclaert,  
En sonder ridderlijcke name te winnen.  
Hij regeerde III jaer en wert begraven mette vaert  
Te Reijnsburg tjaer MCCX, wilt dit wel versinnen.



- 264 Dits graef Jan van Henegouwe ghepresen,  
Alit conijnck Willems susters soone bequame.  
Die grave van Lutsenborch rein utghelesen  
Gaf hem Philippa, sijn dochter groot van fame,
- 268 An wien hij wan soonen hooch van name:  
Graef Willem van Hollant en de grave mede
- Jan van Bolois. Dees heer had, soo ick wel rame,  
Teghen die Vlaminghen grooten onvrede,  
272 Maer Willem, sijn soon, die Vlaminghen tonderdede  
En verwanse. Doe starf dees edel heere  
En wert begraven te Valencijn in die stede.  
V jaer regeerde hij Hollant met groote eere.

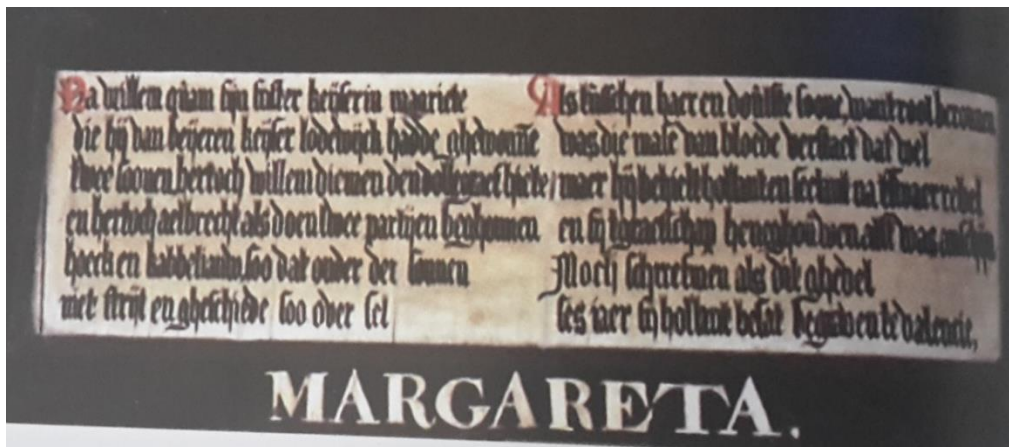


- 276 Dits ghoede graef Willem die daer na quam.  
Sconijncx suster van Vranckrijck nam hij ten beginne,  
Johanna Valoijs, en wan bij haer, soomen vernam,  
Willem, sijn navolgher, Magriet, die Roomsche keijserinne,
- 280 Philippina, conijghinne van Enghelant, en die gravinne  
Johanne van Gulick. Die Vlamiynghen verwan hij coen.
- Hij hielt te Haerlem een hof acht daech, soo ick bekinne,  
Met XX graven, C bannerheeren ende doen
- 284 M ridderen. Dees heer was, na mijn bevroen,  
Stathouder des keijzers over veel heeren landen.  
Na XXXII jaer sijns regiments most hij te sterven spoen.  
Begraven te Valencijn; bevolen in Godts handen.



- 288 Dits Willem, sijn soone, wiens wijf hiet Johanna,  
Hertoch Jans dochter van Brabant ghebooren,  
An wien hij gheen kinders wan, soo ick versta.  
Drie werf tooch hij om die heijden te verstooren.  
292 Int derde wedercommen, dat suldij hooren,  
Hielt hij een hof te Colen wel openbaer.

- Die keurvorsten tsamen leijden hem te voeren  
Om dat keijserrijck te willen ontfanghen daer.  
296 Uutrecht beleijde hij ende want daer naer,  
Maer in Vrieslant bij Staveren wert hij verslaghen  
Doen hij gheregeert had slechts neghen jaer,  
Ende wiert te Valencijn te grave ghedragen.

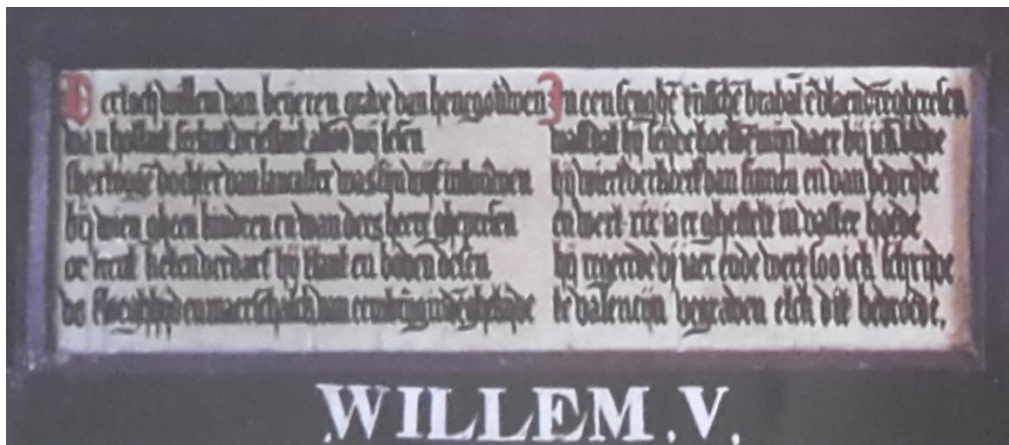


- 300 Na Willem quam sijn suster, keijserin Magriete,  
Die bij van Beijeren keiser Lodewijck hadde ghewonnen  
Twee soonen: hertoch Willem, diemen 'den dolle graef' hiete,  
En hertoch Aelbrecht. Als doen twee partijen beghonnen,  
304 Hoeck en Kabbeljaw, soo dat onder der sonnen  
Niet strijt en gheschiede soo over fel

Als tusschen haer en doutste soone, want root beronnen  
Was die Mase van bloede, verstaet dat wel.

- 308 Maer hij behielt Hollant en Seelant na tswaer rebel  
En sijn tgraefschap Heneghouwen, alst was anschijn.  
MCCCLI schreefmen als dit ghevel.  
Ses jaer sijn Hollant besat. Begraven te Valencijn.





- 312 Hertoch Willem van Beijeren, grave van Henegouwen,  
Van Holland, Seelant, Vrieslant, alsoo wij lesen.  
Shertoogen dochter van Lancaster was sijn wijf, in trouwen,  
Bij wien gheen kindren en wan dees heere ghepresen.
- 316 Omtrent Koten verdarf hij tlant en boven desen  
Versloech hij den maerschalck van Eembrug in den ghekijve.

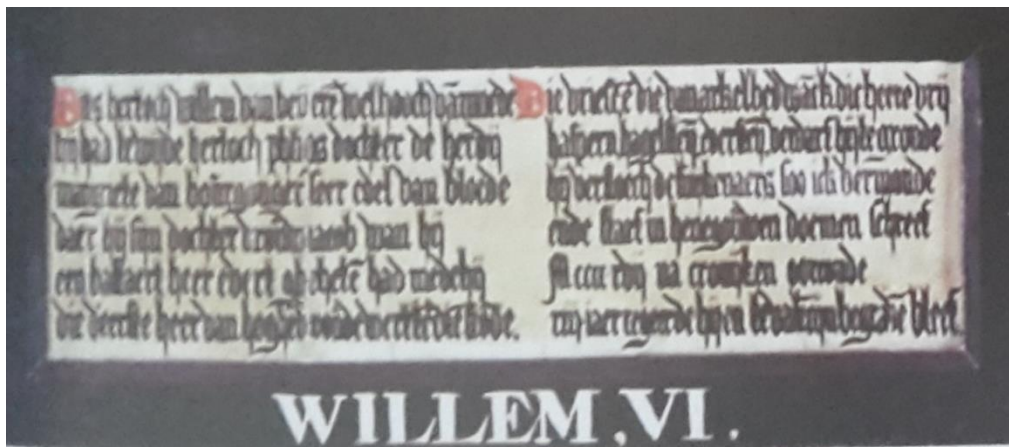
In een segghen tusschen Brabant en Vlaendren gheresen  
Wast dat hij seijde: 'Hoesden mijn, daer bij ick blijve.'

320 Hij wiert verkeert van sinnen en van bedrijve  
En wert XIX jaer ghestelt in vaster hoede.  
Hij regeerde VI jaer ende wert, soo ick schrijve,  
Te Valencijn begraven, elck dit bevroede.

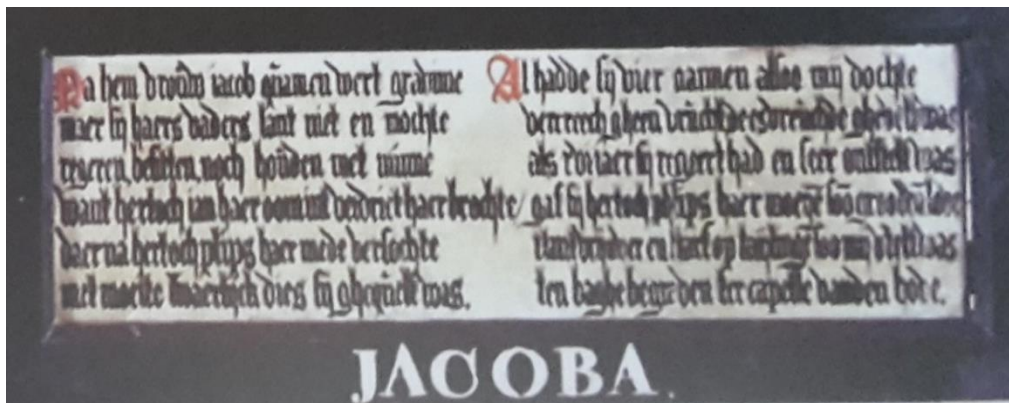


- 324 Dits van Beijeren die edel hertoghe Aelbrecht.  
Shertooghen dochter van Brij was sijn wijf, voorwaer,  
Magriete, an wien hij wan VII kinderg, dats slechts:  
Hertoch Willem, sijn navolgher, en hertoch Jan eerbaer,  
328 Bisschop van Luijck, en Aelberecht daer naer,  
Die vrouwe van Gelre, en die coninghine van Bemen soet,

- Magriete, van Bourgongen hertoghine, dats claer,  
Janne, hertoghinne van Oosterijck, hebt doch tverstant.  
332 Had oock bastaert Willem, van Scaghe deerste heer vroet.  
Met hertoch Willem, sijn soon, dwang hij de Vriese tsamen  
En dUtrechtse. Soo als ruwaert als heer vaeijliant  
Regierde XIII jaer. Begraven te Haghe na tbetamen.



- 336 Dits hertoch Willem van Beijeren, wel hoch van moede.  
Hij had te wijve hertoch Philips dochter de Herdij,  
Margriete van Bourgongen, seer edel van bloede,  
Daer hij sijn dochter, vrouw Jacob, wan bij.
- 340 Een bastaert, heer Evert gheheten, had mede hij,  
Die deerste heer van Hoghentwoude wert ten dien stonde.
- Die Vriesen en die van Arkel bedwanck die heere vrij.  
Gaspern, Hagesteijn, Eversteijn verdarf hij te gronde.
- 344 Hij versloech de Luijknaers, soo ick vermonde,  
Ende starf in Henegouwen doemen schreef  
MCCCCXVII na cronijken oorconde.  
XIII jaer regeerde hij en te Valencijn begraven bleef.



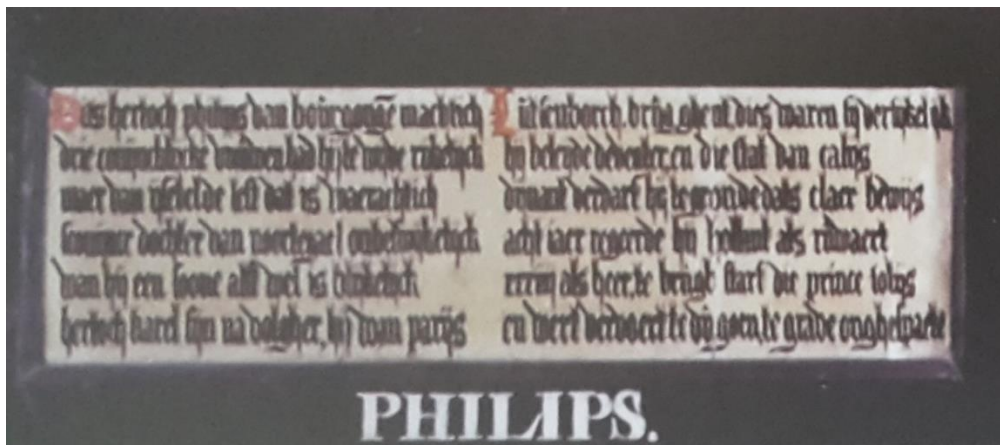
348 Na hem vrouw Jacob quam en wert gravinne,  
Maer sij haers vaders lant niet en mochte  
Regeren, besitten, noch houden met minne,  
Want hertoch Jan, haer oom, int verdriet haer brochte.

352 Daer na hertoch Philips haer mede versochte  
Met moeite swaerlijck, dies sij ghequelt was.

Al hadde sij vier mannen, alsoo mij dochte,  
Vercreech gheen vrucht; dees vreuchde ghevelt was.

356 Als XVI jaer sij regeert had en seer ontstelt was,  
Gaf sij hertoch Philips, haer moeijen soon, groot van love,  
Tlant vrij over en starf op Taijlingen, soo mij vertelt was.  
Ten Haghe begraven ter capelle vanden hove.

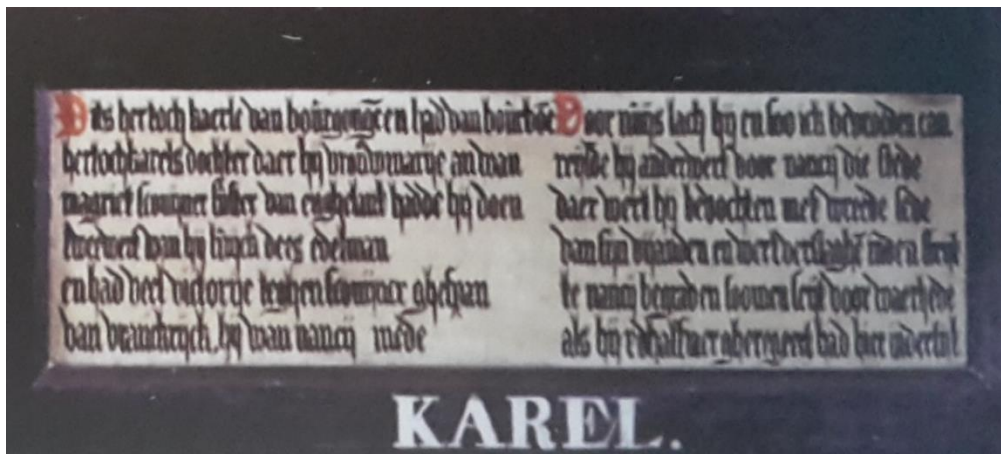
|Philips|



- 360 Dits hertoch Philips van Bourgongen machtich.  
Drie conijncklijcke vrouwen had hij te wijve rijkelijk,  
Maer van IJsebel de lest, dat is waerachtich,  
Sconijnx dochter van Poortegael onbeswijkelijck,  
364 Wan hij een soone, alst wel is blijelijck:  
Hertoch Karel, sijn navolgher. Hij wan Parijs,

Lutsenborch, Brug, Ghent. Dies waren sij versijkelijk.  
Hij beleijde Deventer en die stat van Calijs.

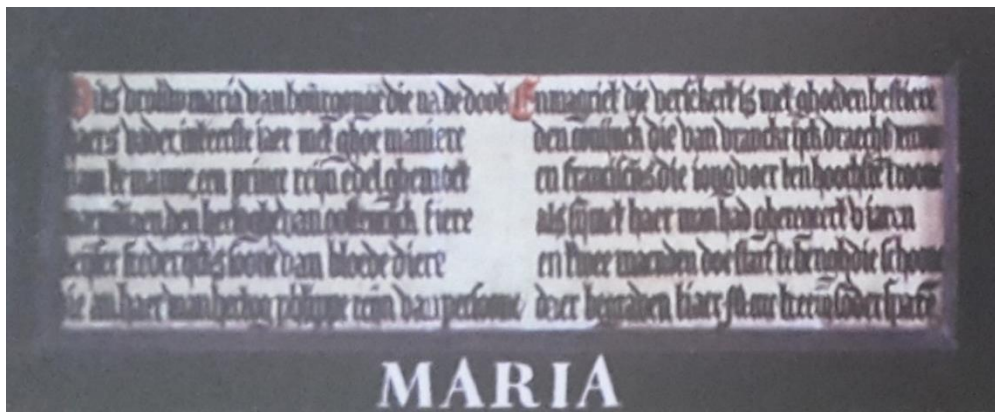
- 368 Dijnant verdarf hij te gronde, dats claer bewijs.  
Acht jaer regeerde hij Hollant als ruwaert,  
XXXIIII als heer. Te Brugh starf die prince jolijis  
En wert vervoert te Dugoen te grave onghespaert.



- 372 Dits hertoch Kaerle van Bourgongen en had van Bourboen  
Hertoch Karels dochter, daer hij vrouw Marije an wan.  
Magriet, sconijnx suster van Enghelant, hadde hij doen.  
Tweewerf wan hij Luijck, dees edelman,  
376 En had veel victorie teghen sconijnx ghespan  
Van Vranckrijck. Hij wan Nancij mede.

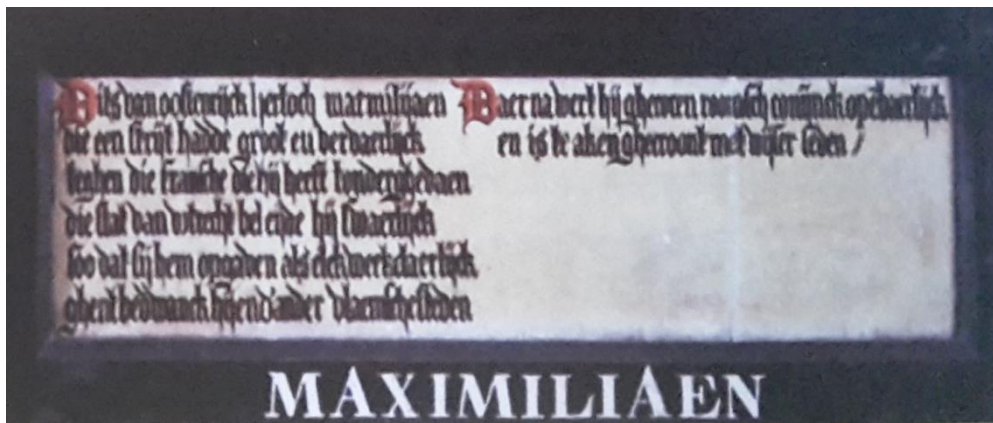
- Voor Nuijs lach hij en soo ick bevroeden can  
Reijsde hij anderwerf voor Nancij die stede.  
380 Daer wert hij bevochten met wreede sede  
Van sijn vijanden en wert verslaghen inden strijt.  
Te Nancij begraven, soo men seijt voor waerhede,  
Als hij Xdhalf jaer gheregeert had hier in der tijt.

|Maria|



384 Dits vrouw Maria van Bourgonne, die na de doot  
Haers vader int eerste jaer met ghoer maniere  
Nam te manne en prince reijn edel ghenoot,  
Maxmiliaen, den hertoghe van Oostenrijck fiere,  
388 Keijser Frederijcks soone van bloede diere,  
Die an haer wan hertog Philippe reijn van persoone

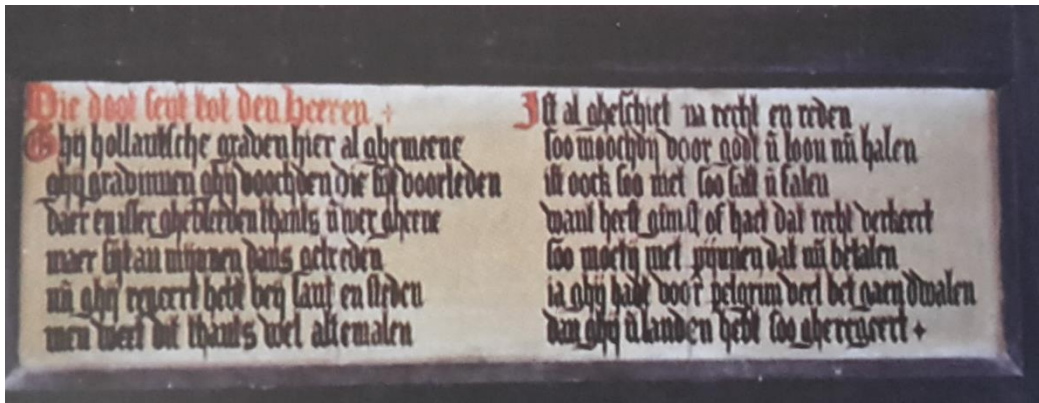
En Magriet, die versekert is met ghoeden bestiere  
Den cronijnck die van Vranckrijck draecht de croone,  
392 En Franciscus die jong voer ten hoochsten troone.  
Als sij met haer man had gheregeert V jaren  
En twee maenden, doe starf te Brugh die schoone.  
Daer begraven tjaer MCCCCLXXXIII, sonder sparen.



- 396 Dits van Oostenrijk hertoch Maxmilijaen,  
Die een strijt hadde groot en vervaerlijck  
Teghen die Fransche, die hij heeft tonderghedaen.  
Die stat van Utrecht beleijde hij swaerlijck,  
400 So dat sij hem opgaven, als elck weet claerlijck.  
Ghent bedwanck hij en dander Vlaemsche steden.

Daer na wert hij ghecoren Roomsche Conijnck openbaerlijck  
En is te Aken ghecroont met wijser seden.





- 404 Die Doot seijt tot den heeren:  
‘Ghij Hollantsche graven hier al ghemeene,  
Ghij gravinnen, ghij voochden, die sijt voorleden,  
Daer en isser ghebleeven thants uwer gheene  
408 Maer sijt an mijnnen dans getreden  
Nu ghij regeert hebt beij lant en steden.  
Men weet dit thants wel altemalen:  
  
Ist al gheschiet na recht en reden,  
412 Soo moochdij voor Godt u loon nu halen;  
Ist oock soo niet, soo salt u falen.  
Want heeft gunst of haet dat recht verkeert,  
Soo moetij met pijnnen dat nu betalen;  
416 Ja, ghij hadt voor pelgrim veel bet gaen dwalen  
Dan ghij u landen hebt soo gheregeert.’

# Afbeeldingenlijst

Afbeeldingen voorpagina: *De heraut* (paneel I), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem; *Dirk I en Dirk II* (paneel XI), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem; *De Dood* (paneel XIX) olieverf op paneel, 225x115 cm, Stadhuis, Haarlem. Foto's: D.E.H. de Boer en E.H.P. Cordfunke, *Graven van Holland. Middeleeuwse vorsten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 2015<sup>3</sup> (2010), pp. 20, 6 en 12.

Afbeelding 1. *De heraut* (paneel I), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem. Foto: D.E.H. de Boer en E.H.P. Cordfunke, *Graven van Holland. Middeleeuwse vorsten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 2015<sup>3</sup> (2010), p. 6.

Afbeelding 2. *Willem II en Floris V* (paneel XI), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem. Foto: D.E.H. de Boer en E.H.P. Cordfunke, *Graven van Holland. Middeleeuwse vorsten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 2015<sup>3</sup> (2010), p. 84.

Afbeelding 3. *De Dood* (paneel XIX) olieverf op paneel, 225x115 cm, Stadhuis, Haarlem. Foto: D.E.H. de Boer en E.H.P. Cordfunke, *Graven van Holland. Middeleeuwse vorsten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 2015<sup>3</sup> (2010), p. 12.

Afbeelding 4. Zes van de bijna vijftig (in de 19<sup>e</sup> eeuw zwaar gerestaureerde) graven van Vlaanderen, originele schilderijen van Jan van Asselt ca. 1378, muurschilderingen, Gravenkapel, Onze-Lieve-Vrouwekerk Kortrijk, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Kortrijk. Foto:  
<http://kortrijklinksbekeken.skynetblogs.be/archive/2006/06/20/portretten-in-nissen-gravenkapel-woorden-gerestaureerd.html>

Afbeelding 5. *Heraut van Heessel, Dirk I en Dirk II, Chronique des comtes de Hollande depuis les origines jusque 1415, Wapenboek van Hendrik van Heessel, 1415*, Antwerpen, Erfgoedbibliotheek Hendrik Conscience, B. 89420 [C2-549 b], fol. 151r. Foto:  
[http://anet.ua.ac.be/brocade/brocade.phtml?UDses=58129050:7995&UDstate=1&UDmode=oneframe&UDaccess=W&UDrou=\\_Entry:dgpsview&UDextra=dg:ehc:612~ehc~opacehc~c:lvd:637039~1~c:lvd:637039~N&UDaccess=W&UDcall=digiview](http://anet.ua.ac.be/brocade/brocade.phtml?UDses=58129050:7995&UDstate=1&UDmode=oneframe&UDaccess=W&UDrou=_Entry:dgpsview&UDextra=dg:ehc:612~ehc~opacehc~c:lvd:637039~1~c:lvd:637039~N&UDaccess=W&UDcall=digiview)

Afbeelding 6. Philips Galle, *Graaf Arnulf*, onderdeel van de Graven en Gravinnen van Holland en Zeeland uit de *Principes Hollandiae et Zelandiae*, 1578, gravure, 204x122 mm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1906-2534>

Afbeelding 7. Cornelis van Alkemade, *Dirk II*, onderdeel van de Graven en Gravinnen van Holland uit *Hollandse jaarboeken of rijm-kronijk van Melis Stoke*, 1699, gravure, 33x22 cm, privébezit. Foto: <https://veiling.catawiki.nl/kavels/8189243-cornelis-van-alkemade-hollandse-jaarboeken-of-rijm-kronijk-van-melis-stoke-1699>

Afbeelding 8. *Tekening van de graftombe van Hendrik II, hertog van Brabant, in de Onze-Lieve-Vrouwekerk in Villers (Brabant)*, 1248, Brussel, KBR, Ms. 7781, fol, 135r. Foto: A.M. Morganstern, *Gothic tombs of kinship in Frans, the low countries, and England*, University Park 2000, p. 26.

Afbeelding 9. Jan Borreman en Renier van Thienen, *Graftombe van Maria van Bourgondië, Onze-Lieve-Vrouwekerk, Brugge*, 1488-1502. Foto: <http://www.deandaltontours.com/travel-day/65>

Afbeelding 10. Graftombe Maximiliaan met 28 beelden (van de oorspronkelijk 40 die bedoeld waren), Hofkirche, Innsbruck, 1553-1563. Foto: <http://www.notabletravels.com/maximilian-i-and-his-tomb-innsbruck/>

Afbeelding 11. Werkplaats van Albrecht Dürer, *Triomfboog van Keizer Maximiliaan I*, 1517-1518, prent, 630x326 mm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: <http://www.thehistoryblog.com/wp-content/uploads/2015/03/The-Arch-of-Honour-of-Maximilian-I.jpg>

Afbeelding 12. Detail bovenste deel *Triomfboog van Keizer Maximiliaan I*, 1517-1518, prent, 630x326 mm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: <http://www.europeana.eu/portal/nl/record/90402/81EC3133E59661F5EE2AA77284EF9F08E778295C.html>

Afbeelding 13. Hendrik Goltzius, *Graaf Aarnout van de Graven en gravinnen van Holland*, 1584-1585, gravure, 13,9-38,7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1885-A-9298>

Afbeelding 14. Willem Thybaut, *Arnoud (III)*, 1587, carton, tekening in pen, 135x65 cm, Erfgoed Leiden en Omstreken, Leiden. Foto: <https://www.erfgoedleiden.nl/collecties/beeldmateriaal/zoeken-in-beeldmateriaal/indeling/detail/start/2/q/zoekveld/Thibaut>

Afbeelding 15. Ambrogio Lorenzetti, *Annunciatie*, 1344, tempera en goud op paneel, 127x120 cm, Pinacoteca Nazionale, Siena. Foto: [https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation\\_\(Ambrogio\\_Lorenzetti\)#/media/File:Lorenzetti\\_Ambrogio\\_annunciation-\\_1344.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_(Ambrogio_Lorenzetti)#/media/File:Lorenzetti_Ambrogio_annunciation-_1344.jpg)

Afbeelding 16. Meester van Liesborn, *Heilige Anna en haar familie* (oorspronkelijk linkerluik altaarstuk), 1480, olieverf op paneel, Museum Catharijneconvent, Utrecht. Foto: <https://www.catharijneconvent.nl/adlib/41723/?q=anna+maria+familie>

Afbeelding 17. Keizer Justinianus en zijn hofhouding, ca. 547, mozaïek, 2,64x3,64 m, San Vitale, Ravenna. Foto: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Justinianus\\_I#/media/File:Justinian\\_mosaik\\_ravenna.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Justinianus_I#/media/File:Justinian_mosaik_ravenna.jpg)

Afbeelding 18. *Geertruy Haeck in aanbidding voor Sint Agnes*, 1465, olieverf op paneel, 62,4x48,3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3926>

Afbeelding 19. Jan van Eyck, *Annunciatie*, 1434-1436, olieverf op canvas overgeplaatst van paneel, 90,2x34,1 cm, National Gallery of Art, Washington. Foto: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46.html>

Afbeelding 20. Detail van dialoog tussen Gabriël en Maria in: Jan van Eyck, *Annunciatie*, 1434-1436, olieverf op canvas overgeplaatst van paneel, , 90,2x34,1 cm, National Gallery of Art, Washington. Foto: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.46.html>

Afbeelding 21. Smaragdus of St. Mihiel, *St. Dunstan aan het werk, Expositio in Reglam S. Benedicti*, ca. 1170-1180, miniatuur, Londen, BL, Royal MS 10 A XIII, fol. 2v. Foto: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8823>

Afbeelding 22. Albrecht Dürer, *Adam en Eva*, 1504, gravure, 25x19 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-1155>

Afbeelding 23. Detail van de handtekening van Albrecht Dürer in: Albrecht Dürer, *Adam en Eva*, 1504, gravure, 25x19 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-1155>

Afbeelding 24. *De heren van Montfoort*, ca. 1400, olieverf op paneel, 69,5x149,9 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/rijksstudio/kunstwerken/portretten/objecten#/SK-A-831,3>

Afbeelding 25. Detail in *Floris V* (paneel XI), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem. Foto: auteur.

Afbeelding 26. Detail in *de Dood* (paneel XIX), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x1115 cm, Stadhuis, Haarlem. Foto: auteur.

Afbeelding 27. Folio uit de *Korte kroniek van Holland*, *Heraut van Gelre, Wapenboek Gelre*, 1395-1396, Brussel, KBR, 15652-56, fol. 8v. Foto: Wim van Anrooij (red.), *De Haarlemse gravenportretten. Hollandse geschiedenis in woord en beeld*, Hilversum 1997, p. 49.

Afbeelding 28. Folio uit het *Haags Handschrift van Heraut van Beyeren*, *Heraut van Beyeren*, voltooid 1405, Den Haag, KB, Hs 131 G 37, fol. 22r. Foto: Jeanne Verbij-Schillings, *Het Haagse handschrift van heraut Beyeren. Hs. Den Haag, Koninklijke Bibliotheek 131 G 37*, Hilversum 1999, p. 251.

Afbeelding 29. *Gedachtenistafel van Jacob Jan van Assendelft en zijn echtgenote Haesgen van Outshoorn*, ca. 1500, olieverf op paneel, 60,5x90,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam. Foto: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=jan+jacob+assendelft&p=1&ps=12&st=OBJECTS&ii=3#/SK-C-509,3>

Afbeelding 30. *Uitvaart in een kerk*. Meester van de Modena Getijdenboek, *Missaal*, 1390-1400, Den Haag, MMW, 10 A 16, fol. 248r. Foto: [http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi\\_mmw\\_10a16%3A248r\\_init](http://manuscripts.kb.nl/zoom/BYVANCKB%3Amimi_mmw_10a16%3A248r_init)

Afbeelding 31. De dood (houtsnede), *Ars Moriendi (Editio Princeps)*, ca. 1450, Londen, BL, fol. 12v. Foto: Duclow, Donald F., 'Dying Well: The *Ars Moriendi* and the Dormition of the Virgin', in: Edelgard E. DuBruck en Barbara Gusick (red.), *Death and Dying in the Middle Ages*, New York 1999, p. 411.

Afbeelding 32. Jheronimus Bosch, *De dood van de vrek*, 1485-1490, olieverf op paneel, 93x31 cm, National Gallery of Art, Washington. Foto: <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/art-object-page.41645.html>

Afbeelding 33. Giovanni di Paolo, *De Triomf van de Dood*, 15<sup>e</sup> eeuw, Biblioteca Comunale, Siena, ms. G. I 8, fol. 164r. Foto: Elina Gertsman, *The Dance of Death in the Middle Ages*, Turnhout 2010, p. 25.

Afbeelding 34. *Triomf van de Dood*, 1446, fresco, Regional Gallery of Palazzo Abatellis, Palermo. Foto: <http://badger.uvm.edu/omeka/exhibits/show/plague/campania-southern/cam-triumph>

Afbeelding 35. *De legende van de Drie Levenden en Drie Doden*, *Lisle Psalter*, 1310-1320, Londen, British Museum, Arundel 83 II, fol. 127r. Foto: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6458>

Afbeelding 36. *Jagende Maria van Bourgondië belaagd door drie Doden*, *Getijdenboek van Maria van Bourgondië en Keizer Maximiliaan*, 1480, Berlijn, Kupferstichkabinett, Hs 78 B 12, fol. 220v. Foto: <https://nl.pinterest.com/pin/341710690454518678/>

Afbeelding 37. Transi-tombe van kardinaal Jean de la Grange, ca. 1402, Musée du Petit Palais, Avignon. Foto: Gertsman, Elina, *The Dance of Death in the Middle Ages*, Turnhout 2010, p. 30.

Afbeelding 38. Colijn de Nole, *Tombe van de Reinoud III van Brederode en Philippote van der Marck*, 1525-1575, hout en steen, 255x176x286 cm, Grote Kerk, Vianen. Foto: [http://memodatabase.hum.uu.nl/memo-is/detail/index?detailId=2251&detailType=MemorialObject&currentName=Tomb+monument+of+Reinoud+III+van+Brederode+and+Philippote+van+der+Marck&\\_\\_SearchForm=Memorial+objects&\\_\\_RequireAll=on](http://memodatabase.hum.uu.nl/memo-is/detail/index?detailId=2251&detailType=MemorialObject&currentName=Tomb+monument+of+Reinoud+III+van+Brederode+and+Philippote+van+der+Marck&__SearchForm=Memorial+objects&__RequireAll=on)

Afbeelding 39. Bernt Notke, *De Dodendans (the Reval Dance of Death)*, na 1463, olieverf en tempera op doek, 160x750 cm, Sint Nicolaaskerk, Tallinn. Foto: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Sint-Nicolaaskerk\\_\(R%C3%BC%C3%Bctli\\_t%C3%A4nav\)](https://nl.wikipedia.org/wiki/Sint-Nicolaaskerk_(R%C3%BC%C3%Bctli_t%C3%A4nav))

Afbeelding 40. *De Dood* (paneel XIX), olieverf op paneel, 225x115 cm, Stadhuis, Haarlem. Foto: D.E.H. de Boer en E.H.P. Cordfunke, *Graven van Holland. Middeleeuwse vorsten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 2015<sup>3</sup> (2010), p. 12.

Afbeelding 41. Simon Marmion, *Scènes uit het leven van Sint Bertinus*, 1459, Olieverf op paneel, Staatliche Museen, Berlijn. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simon\\_Marmion\\_-\\_Scenes\\_from\\_the\\_Life\\_of\\_St\\_Bertin\\_-\\_WGA14122.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Simon_Marmion_-_Scenes_from_the_Life_of_St_Bertin_-_WGA14122.jpg)

Afbeelding 41. Detail, Simon Marmion, *Scènes uit het leven van Sint Bertinus*, 1459, Olieverf op paneel, Staatliche Museen, Berlijn. Foto: <http://www.katolsk.no/biografier/historisk/bertin>

Afbeelding 43. Heraut van Gelre, *Wapenboek Gelre*, 1395-1402, Brussel, KBR, hs 15652-56, fol. 122r. Foto: [https://nl.wikipedia.org/wiki/Wapenboek\\_Gelre#/media/File:Herald\\_Gelre\\_of\\_the\\_Duke\\_of\\_Gueldres.jpg](https://nl.wikipedia.org/wiki/Wapenboek_Gelre#/media/File:Herald_Gelre_of_the_Duke_of_Gueldres.jpg)

Afbeelding 44. Jean Sicile, *Traité du noble office d'armes. – Hainaut*, 1470-1480, Parijs, BnF, Fr. 387, fol. 4. Foto: <http://images.bnf.fr/jsp/index.jsp?destination=afficherListeCliches.jsp&origine=rechercherListeCliches.jsp&contexte=resultatRechercheAvancee>

Afbeelding 45. Heraut in de marge, *Talbot Shrewsbury Book*, 1444-1445, Londen, BL, MS 15 E VI, fol. 5r. Foto: [http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal\\_ms\\_15\\_e\\_vi\\_f025r](http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=royal_ms_15_e_vi_f025r)

Afbeelding 46. Initiaal in een wapenbrief. Garter King of Arms, John Smart, 1450. Foto: Neubecker, Ottfried, *Heraldiek. Bronnen, symbolen en betekenis*, Alphen aan de Rijn 1988<sup>2</sup> (1977), p. 23.

Afbeelding 47. Hans Ingeram als heraut, *Ingeram Codex*, 1459, Wenen, Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums, A 2302. Foto: [https://de.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Ingeram](https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Ingeram)

Afbeelding 48. *De heraut* (paneel I), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem. Foto: D.E.H. de Boer en E.H.P. Cordfunke, *Graven van Holland. Middeleeuwse vorsten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 2015<sup>3</sup> (2010), p. 6.

Afbeelding 49. Wapens van Maria van Bourgondië en Maximiliaan. Detail *Maria van Bourgondië en Maximiliaan* (paneel XVIII), 1486-1495, olieverf op paneel, 225x165 cm, Stadhuis, Haarlem. Foto: D.E.H. de Boer en E.H.P. Cordfunke, *Graven van Holland. Middeleeuwse vorsten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 2015<sup>3</sup> (2010), p. 158.

Afbeelding 50. Heraut bij heraldische wapens. Heraut van Gelre, *Wapenboek Bellenville (Armorial Bellenville)*, 1364-1386, Parijs, BnF, Fr. 5230, fol. 63r. Foto: <https://nl.pinterest.com/pin/76139049930369916/>

Afbeelding 51. Detail van de heraut. Heraut van Gelre, *Wapenboek Bellenville (Armorial Bellenville)*, 1364-1386, Parijs, BnF, Fr. 5230, fol. 63r. Foto: <https://nl.pinterest.com/pin/76139049930369916/>

### **Bijlagen:**

Afbeeldingen Bijlage 1: De Haarlemse gravenreeks. Foto's: D.E.H. de Boer en E.H.P. Cordfunke, *Graven van Holland. Middeleeuwse vorsten in woord en beeld (880-1580)*, Zutphen 2015<sup>3</sup> (2010).

Afbeeldingen Bijlage 2: Inscripties op de Haarlemse gravenreeks. Foto's: auteur.

# Samenvatting

In de afgelopen eeuwen is weinig aandacht besteed aan de reden voor de ongebruikelijke combinatie in de Haarlemse gravenreeks, een reeks die bestaat uit negentien levensgrote panelen uit circa 1486-1495 die hangt in het Stadhuis van Haarlem. Tot op heden is de reden van zijn combinatie onbekend. Deze thesis onderzoekt de (iconografische) tradities van vier specifieke aspecten in de Haarlemse gravenreeks, om te exploreren of hiermee de beoogde functie van de reeks kan worden gevonden. De onderzoeksvraag die hierbij wordt gesteld, is: *Geeft kennis van de (iconografische) traditie van vier specifieke beeldcomponenten in de Haarlemse gravenreeks inzicht in de beoogde functie van de reeks?* De vier beeldcomponenten die zijn onderzocht, zijn de traditie van de verbeelde successie van de Hollandse graven, de combinatie van tekst en beeld, de weergave van de Dood en als laatste de weergave van de heraut.

In de middeleeuwen waren er aanzienlijk wat successiereeksen, waaronder gravenreeksen. De achterliggende gedachte was vaak de rechtvaardiging en legitimatie van de grafelijke macht. Het is echter plausibel dat de successie in de Haarlemse gravenreeks niet primair is bedoeld ter legitimatie van Maximiliaan en zijn *Gedechnus* gedachte, maar dat de reeks vooral functioneerde om de geschiedenis en continuïteit van de Hollandse graven te tonen, gebaseerd op de oudere gravenreekstraditie, waarbij de nadruk lag op herinnering van de overleden graven en continuïteit.

De tekst-beeld combinatie is waarschijnlijk niet beïnvloed door de verschillende inscriptie vormen, maar wel beïnvloed door kronieken, waarin dezelfde historische en biografische gegevens zijn te vinden. Hiermee wijst de tekst – net als een kroniek - op de nagedachtenis van de graven en mogelijk op een memoriefunctie. Ook wapenboeken en/of geïllustreerde gravenkronieken, waarin eenzelfde tekst-beeld combinatie wordt gebruikt, wijzen op dezelfde functie van nagedachtenis. Tevens versterken de overeenkomsten met memorievoorstellingen – die dezelfde elementen aan tekst en beeld bevatten – deze functie. De memoriefunctie wordt verder benadrukt door de wending die de Dood geeft aan de reeks. De personificatie van de Dood verwijst vaak naar het sterven of het eerdere overlijden van de verbeelde personen. De verbeelde Dood in de Haarlemse gravenreeks wijst hiermee op de nagedachtenis van de graven, alhoewel het ontbindende lichaam – afkomstig uit de kunst van het macabere – eerder bedoeld lijkt om de toeschouwer aan zijn eigen sterfelijkheid te laten denken en de noodzaak van het beteren van zijn leven. Een moralistische betekenis – *memento mori* – wordt ook beklemtoond in de tekst, waar wordt gewaarschuwd om goed te regeren. Dit geeft de gehele reeks een moralistische nuance.

De heraut werd verbeeld in wapenboeken. Eerdere verbeeldingen van de heraut zijn geïnterpreteerd als zelfportret of als verwijzing naar Maximiliaan. Dit is niet heel plausibel, alhoewel de heraut wel kan bedoeld als verwijzing naar zijn taken. Het is daarentegen plausibeler dat ook de heraut een moralistische betekenis uitdraagt. Hij hield immers toezicht op het naleven van de riddercode en zette aan tot goede daden.

Naar mijn mening is de reeks niet bedoeld om de nadruk op de graven van Holland te leggen. De beeldcomponenten naast de successie zijn gebruikt om de reeks een moralistische boodschap te geven voor zowel de graven als andere toeschouwers. Alle elementen zijn hierdoor op elkaar afgestemd en met elkaar in één redenering zijn verbonden. Of dit ook de beoogde betekenis is van de reeks, is onzeker. Toch is er wel een stap mee in de goede richting gezet.