

Johann-Christian Klamt

Over kunstenaars

signaturen en zelfportretten



Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen
Letteren

Afscheidscollege 6 november 2006

Johann-Christian Klamt

Over kunstenaars

signaturen en zelfportretten



Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen
Letteren

Rede

Uitgesproken bij het afscheid van de Faculteit Geesteswetenschappen / Letteren aan de Universiteit Utrecht als hoogleraar Middeleeuwse Kunst tot 1400.

sic ait atque animum pictura pascit inani
multa gemens, largoque umectat flumine voltum.
(Vergilius, Aeneis, boek I, vs. 464-465)¹

Waarde collega's, beste studenten en oud-studenten,
dames en heren,

Geen kunstgeschiedenis zonder kunst en geen kunst zonder kunstenaars. Wat lag dus meer voor de hand dan mijn afscheidscollege aan de middeleeuwse kunstenaar te wijden. Na inleidende opmerkingen van algemene aard en na enkele uitstapjes naar vroegere en latere tijden wil ik u meenemen naar de 'dark ages' die ik nooit als donker heb ervaren. Donker hoogstens in die zin dat de betreffende eeuwen in nevelen gehuld zijn door het gebrek aan gegevens.

In de zomer van 1960 - meer dan 46 jaar geleden, toen ik juist met mijn studie begonnen was - viel mij in het Pergamon-Museum in Oost-Berlijn (zo heette dat toen nog) een mozaïek op, dat in de eerste helft of in het midden van de tweede eeuw voor Christus is ontstaan en uit paleis V van Pergamon stamt. In dit mozaïek heeft een zekere Hephastion ervoor willen zorgen, dat zijn naam ook bij toekomstige generaties bekend zou blijven (afb. 1).² En dat is hem dan



afb. 1. Berlijn, Pergamon-Museum, mozaïek afkomstig uit Pergamon (detail).

ook gelukt. Al zal hij toen niet verwacht hebben, dat de zijne bijna 2200 jaar later, uitgerekend in het koude land der Bataven en Friezen in herinnering zou worden geroepen. Dat een kunstenaar uit de antieke tijd zijn naam achterliet, is op zich niet zo opvallend; er zijn ook andere voorbeelden te noemen. Maar de manier waarop hij zijn signatuur encsceneerde is uniek. Hij zette zijn naam op een stuk perkament, dat zich rechtsonder van de achtergrond losmaakt en daarmee de gedachte aan vergankelijkheid oproept. Dat kan zo bedoeld zijn: tenslotte was het begrip *vanitas* de Antieken niet onbekend. Intussen denk ik, dat Hephaestion minder gericht was op *vanitas* dan op het bewijzen van zijn artistieke meesterschap met een trompe-l'oeil. Hephaestion loopt hiermee vooruit op de praktijk van zijn vakgenoten in de Renaissance, die vaker op een *cartello* hun naam aan de wereld nalieten, zoals bijvoorbeeld in de Berlijnse Gemäldegalerie te bewonderen valt op Albrecht Dürers 'Madonna met het sijsje'.³

“Slechts hij, wiens naam wordt uitgesproken, leeft” – zo zegt al een oud-Egyptisch spreekwoord.⁴ Dat hun namen uitgesproken of tenminste aandachtig gelezen zouden worden, daarvan wilden door de eeuwen heen ook kunstenaars zich verzekerd zien. De manier waarop ze zich vereeuwigen kon – zoals we weten – verschillende en in veel gevallen geestige vormen aannemen.

Van kunstenaars uit de Oudheid zijn talloze signaturen overgeleverd; daarnaast ook talrijke berichten en anekdotes, vaak slechts uit de tweede hand en zeker niet altijd te vertrouwen. Zo heeft Cicero zich uitgelaten over een zelfportret van de ijdele Phidias op het schild van de Athena Parthenos in Athene, toen hij de spot dreef met filosofen, die hun naam zelfs boven werken zetten waarin de verachting van roem wordt behandeld.⁵ Op deze plaats kan ik niet verder op de Antieken ingaan. In ieder geval bleven namen als Daidalos, Phidias, Apelles, Parrhasios en Zeuxis, dankzij de onvermoeibare vlijt van de middeleeuwse kopiïsten van antieke teksten, voor ons behouden. Ze leven in ons bewustzijn voort, hoewel wij van geen van hun werken de gedaante met zekerheid kennen. En zonder de vele anekdotes, zoals bijvoorbeeld Plinius de Oudere ze heeft opgetekend, hadden Otto Kurz en Ernst Kris hun klassieke boek over 'Die Legende vom

Künstler' niet kunnen schrijven. En het niet minder klassieke werk van het echtpaar Rudolf en Margot Wittkower, 'Born under Saturn', zou dunner of tenminste anders uitgevallen zijn.

Zelf heb ik mij over signatuur en portret van kunstenaars in meerdere publicaties uitgelaten, die met instemming maar soms ook met enige reserve werden ontvangen. Nadat deze thematiek in mijn vroege jaren eenmaal mijn aandacht had getrokken, heeft ze mij niet meer losgelaten, welke periode het ook betreft.

Zoals reeds aangekondigd, wil ik vandaag, dames en heren, eerst bekende en minder bekende voorbeelden uit verschillende periodes bespreken, meer om vragen te stellen dan om antwoorden te kunnen geven. Wie mij kent, zal niet verrast zijn dat ik me daarbij niet beperk tot middeleeuwse kunstwerken maar ook de door mij zo gewaardeerde achttiende eeuw erbij betrek. Dit lijkt me mede daarom aantrekkelijk, omdat enige van de jongere voorbeelden er misschien toe



afb.2. Birnau (Bodenmeer), G.B. Göz onder de miseri.

kunnen uitnodigen onze blik op de middeleeuwse kunstenaar en handwerker te scherpen. Waarmee niet gesuggereerd wordt, dat de diverse tijdperken zich niet zouden hebben onderscheiden in het decorum, dus in wat toegestaan en mogelijk was. In de tweede helft

van mijn rede zal ik drie zelfportretten van kunstenaars uit de twaalfde en dertiende eeuw uitvoerig behandelen, in de hoop enigszins plausible interpretaties te kunnen geven of tenminste stimulerende vragen te stellen.

Om u maar meteen naar de achttiende eeuw mee te voeren: Gottfried Bernhard Göz (1708-1774) was een meester in de zelfscenering. Op zijn in 1749 voltooide plafondschilderingen van de bedevaartskerk Birnau aan het Bodensee beeldt hij zich af als een der *miseri*, die samen met kreupelen en arme boeren zijn blik smekend op Maria richt. Met de twee penselen in zijn linkerhand presenteert hij zich als schilder. Opvallend is echter, dat Göz zichzelf met een gebroken been en een kruik weergaf (afb. 2). Uit de bronnen blijkt, dat Göz zijn voet brak en wekenlang niet in staat was de steiger te beklimmen. Göz ontving, zoals toen gebruikelijk was, een deel van zijn loon in natura, waaronder enkele liters wijn per dag. De rest van de geschiedenis laat zich gemakkelijk raden. Het ongeluk gebeurde in Göz' vrije tijd en zijn opdrachtgever, abt Anselm II van het klooster Salem, heeft hem de verloren tijd in rekening gebracht. De beenbreuk was immers - zo staat er - "so ganz nicht bey der Arbeit geschehen". De schilder, die zich toch al bij veel van zijn opdrachten onderbetaald voelde, moest een deel van zijn salaris weer inleveren.⁶ Zo beeldde hij zich als het ware af als een lijdzame Job op de mestvaalt. Het gaat om een zelfportret, waarmee de kunstenaar kritiek op zijn opdrachtgever uit, al is het met een knipoogje. Als abt Anselm deze geestig geformuleerde kritiek al heeft opgemerkt, dan lag hij er zeker niet wakker van. In het gunstigste geval zal hij met een toegeeflijke glimlach kennis hebben genomen van deze vorm van kunstenaarsportret en zich bevestigd hebben gevoeld in zijn keuze voor Gottfried Bernhard Göz. Met hem wist hij, ongeacht Göz' karakter, een kunstenaar met esprit in dienst te hebben. Een kunstenaar die weliswaar af en toe een glas wijn te veel dronk en de neiging had over van alles en nog wat te mopperen: wat een sympathieke man!

Göz mag over de geringe honorering van zijn prestatie ontstemd zijn geweest, alsmede over de terugvordering van de onkosten tijdens zijn arbeidsongeschiktheid, het was echter een incident. Van een geheel

andere orde en gewicht is de getuigenis, die Giovanni Pisano in het jaar 1311 op zijn kansel in de Dom van Pisa achterliet. Iedere lezer, die het Latijn machtig was, kon uit een lange, in marmer gebeitelde inscriptie opmaken hoe ontevreden hij was over zijn opdrachtgevers, de heren van het Domkapittel. Aan het begin van zijn klaagzang plaatste hij een nederigheidsformule en een loflied op de Schepper, die hem de gave verleende zulke prachtige figuren (*has puras figuras*) te scheppen. Het tweede deel van de lange tekst bevat dan bittere verwijten. Weliswaar was hem als Dombouwmeester een levenslange aanstelling verleend, toch werd hij slechts in dagloon als een handwerker betaald.⁷ Er staat te lezen: “Ik heb geen gunstig contract afgesloten, toch heb ik veel laten zien. Desondanks heb ik vele vijandelijkheden en misprijzingen moeten ondergaan. O hart, zij het met schroom, ik verdraag deze pijn blijmoedig. Zoals ik mistroostigheid en leed op mij neem, zo verminder ik mijn smart (...). Voeg (bedoeld is de beschouwer) uw tranen toe aan deze verzen. Want hij handelt onwaardig, die degene smaadt die de diadeem waardig is. Slechts wie zich niet in het ongelijk stelt, heeft een juiste verhouding tot zichzelf.”⁸ Wie op zo’n hoog niveau wist te klagen, kan zeker geen Nemo geweest zijn! Nooit wordt echter de vraag gesteld hoeveel speelruimte, om niet te zeggen ‘narrenvrijheid’, Giovanni Pisano als Dombouwmeester had. Men heeft immers deze openbaar toegankelijke aanklacht door de vingers gezien. Wie schreef deze gepolijste tekst? Had hij misschien (heimelijke) sympathisanten? We weten het niet, althans ik weet het niet.⁹

Ik blijf nog even doorhameren op de verhouding tussen opdrachtgever en kunstenaar. In het jaar 1496 voltooidde de beeldhouwer Adam Kraft het sacramentshuis voor de St. Laurenskerk te Neurenberg. De opdrachtgever was Hans Imhoff, een van de toonaangevende patriciërs in de rijksstad. Hier treffen we een andere situatie aan dan in Pisa. Het tussen Imhoff en Kraft gesloten contract is bewaard gebleven. Dit document is zeer gedetailleerd. De afspraken lijken op het eerste gezicht meer dan duidelijk. In het contract wordt echter niet gesproken over het bijna levensgrote zelfportret, waarmee Adam Kraft zich vervolgens tegenover zijn medeburgers presenteerde. Dit prominente zelfportret is uniek en heden ten dage irritant in die zin, dat het

de vraag opwerpt wat een kunstenaar zich destijds in Neurenberg kon veroorloven. Daar staat echter tegenover dat Hans Imhoff zelf er genoeg mee nam zijn familiewapen slechts zeer terughoudend – veel minder waarneembaar dan het portret van Adam Kraft – op het sacramentshuis weergegeven te zien. Hij was tenslotte de opdrachtgever en het is de vraag in hoeverre hij de ambities van Adam Kraft wilde tolereren of deze zelfs ten bate van zijn eigen reputatie als mecenas in beeld wilde brengen, begluurd door andere patriciërsgeslachten die niet minder ambitieus waren in hun diverse schenkingen.¹⁰

Omschakelend van de late naar de vroege Middeleeuwen stellen we ons opnieuw de vraag, wat een kunstenaar zich tegenover de opdrachtgever kon veroorloven. Aan een zekere Wolvini hebben wij de vierzijdige altaarbekleding in de Sant' Ambrogio te Milaan te danken, die rond 830/840 vervaardigd werd. Hier nu, op de achterzijde, beeldde de goudsmid Wolvini zich af als gelijkwaardig aan zijn opdrachtgever, de Milanese aartsbisschop Angilbertus II. De goudsmid noemt zich eerst *magister* en pas daarna *phaber*. Beide personen – let wel, ze onderscheiden zich niet in grootte – wordt door de Hl. Ambrosius de kroon van het eeuwige leven op het hoofd gezet (afb. 3).¹¹ Ongeveer dertig jaar geleden merkte George Zarnecki hierover



afb. 3. Milaan, Sant' Ambrogio, altare d'oro, Angilbertus en Wolvini.

op: “surely there were no artists of the Renaissance who could claim such rewards for their talents.”¹² Een mooie opmerking! Maar welke Renaissance-kunstenaar streefde nog naar de kroon van het eeuwige leven, tenminste in een openlijke bekentenis? Wolvini, wiens naam eerder op een Zuid-Duitse of Zwitserse dan op Italiaanse herkomst duidt, kan – zo heeft Victor Elbern uit zijn kleding willen concluderen – een priester geweest zijn. Onomstreden is dit niet.¹³

Als magister kan Wolvini het theologische programma van het *altare d'oro* mede ontworpen hebben, we weten het niet. Als goudsmid kan hij een positie bekleed hebben, vergelijkbaar met die van Theophilus Presbyter, die iets minder dan driehonderd jaar later, aan het begin van de twaalfde eeuw, zijn tractaat ‘De diversis artibus’ schreef in het klooster St. Pantaleon te Keulen. Theophilus gaf niet slechts ambachtelijke adviezen. Intellectueel ziet hij zichzelf en zijn vaardigheden, zoals hij zijn lezers in meerdere passages te kennen geeft, in dienst van hogere kennis en ethische verplichting gesteld. Zoals Bruno Reudenbach onlangs heeft aangetoond, werd Theophilus waarschijnlijk beïnvloed door Rupert van Deutz (overleden in 1129), die de door de Schepper gegeven *ratio* aanduidde als “Urheber der schönen und nützlichen Künste” (multarum artium bonarum et utilium repertor). Zo spreekt dan ook Theophilus over de *rationalitas* van de mens, die deze in staat stelt tot kunstvaardigheid (humana sollertia). Dat de mens zich onderscheidt door *intelligentia* en *scientia* openbaart zich ook in het handwerk.¹⁴ Of Wolvini een even intellectuele en geleerde persoonlijkheid was als Theophilus weten we niet. Wel echter valt te vermoeden dat hij zichzelf, zoals Theophilus dit *expressis verbis* deed, in de traditie zag staan van de man over wie Jahwe zelf spreekt: “Ik heb mijn keuze laten vallen op Besalele (...). Ik heb hem een uitzonderlijke begaafdheid geschonken, vaardigheid, kennis en veelzijdige bekwaamheid. Hij kan ontwerpen maken, goud, zilver en brons smeden, stenen snijden en zetten en hout bewerken: in alle technieken is hij bedreven” (Exodus 31,2-5). Vanuit dit gezichtspunt kan Wolvini de vervaardiging van het *altare d'oro* als een soort eredienst aan God hebben opgevat en daarvan zijn aanspraak op de kroon van het eeuwige leven hebben afgeleid.

Tijdens de laatste drie decennia is in vele detailstudies aandacht besteed aan de middeleeuwse kunstenaars: goudsmeden, schilders, boekverluchters, beeldhouwers en bouwmeesters. We hebben er kennis van kunnen nemen dat de middeleeuwse kunstenaars en ambachtslieden (veel treffender klinkt het, wanneer de Fransen van ‘artistes et artisans’ spreken) zeker niet altijd anoniem op de achtergrond wilden blijven. Velen wilden hun naam vereeuwigd zien, zij het veelal gehuld in het kled der bescheidenheid met woorden als *humilis* en *peccator*. We hebben inmiddels geleerd de kunstenaarslof in bijvoorbeeld de formulering *arte nulli secundus* als topos te herkennen.¹⁵ Men moet dit met een korrel zout nemen, zo ook predikaten als *ingeniosus*, *famosus* of *mirabilis*.¹⁶ Ja, er is aanzienlijke vooruitgang geboekt, maar verdere nuanceringen blijven nodig.

Ook over de zelfportretten van middeleeuwse illuminatoren (verluchters) is al het een en ander geschreven. Belangrijke mijlpalen zijn wat dat betreft de boeken van Virginia Wylie Egbert¹⁷ uit 1967 en Jonathan Alexander uit 1992. Kritiek op deze en ook andere publicaties heb ik in zoverre, dat ze het accent leggen op de ‘Mediaeval artist at work’, aldus de titel van Egberts boek, en zich er meestal toe beperken, de *pictor* in zijn atelier te beschrijven: een door verfpotten, palet en leeg perkamentblad omgeven figuur, die – bij subtiele interpretatie – iets over het atelierbedrijf kan prijsgeven. Mij dunkt echter, dat in elk individueel geval op de ikonografische context gelet moet worden, om meer over de *superbia* of juist de *humilitas* van de kunstenaar in kwestie te weten te komen en daarmee iets over zijn mentaliteit te kunnen zeggen. Toehoorders van buiten Utrecht zullen zuchten en roepen: “Nu wordt het echt Utrechts!” Ik schaam me er niet voor.

Om te beginnen. In een omstreeks 1175 ontstane codex (Douai, Bibliothèque Municipale, ms. 340), die de tekst ‘De laudibus sanctae Crucis’ van Hrabanus Maurus bevat, zijn de *scriptor* Rainaldus en de *pictor* Oliverus samen afgebeeld binnen de initiaal O, de aanhef van de hymne op het kruis: “O Christe Salvator, Rex regum” (afb. 4). Het is opmerkelijk, dat de kopiist zit en de schilder knielt. De knielende Oliverus volgt getrouw de oproep, zoals die al eeuwen op Goede



afb. 4. Douai, Bibliothèque Municipale, ms. 340, fol. 9 recto.

Vrijdag tijdens de ceremonie van de kruisverering door de kerken schalde: “flectamus genua” (laten we de knieën buigen). De *pictor* Oliverus eigende zich de initiaal O toe, hoewel hij aan de *scriptor* de ereplaats heraldisch rechts van het kruis heeft gegund. Als hij de schrijver Rainaldus op de voorgrond had willen schuiven, dan had hij waarschijnlijk wel ergens een R voor hem gevonden. Blijkbaar was Oliverus hiertoe niet bereid. We weten niets over de verhouding tussen Oliverus en Rainaldus. Kan Rainaldus tegenover Oliverus zoiets hebben opgemerkt als: “Ga je gang, ik heb aan mijn opdracht voldaan, de rest is aan jou”? Hoe moeten we de relatie tussen *scriptor* en *pictor* inschatten?

Onder Rainaldus is een olifant te ontwaren. Om elk misverstand te vermijden: Rainaldus zit niet op de olifant. Op deze manier zit men niet op een olifant, zelfs in de middeleeuwse kunst niet. Rainaldus enerzijds en de olifant anderzijds zijn afzonderlijk te beschouwen; ze behoren tot verschillende registers. Onderaan is een naakte duivelsfiguur weergegeven, als zodanig gemakkelijk te herkennen aan zijn klauwen. In 1957 betoonde André Boutemy zich nog geheel hulpeloos tegenover deze voorstelling, het woord *bizarerie* komt hem over de lippen.¹⁸ De kleine olifant zou hier echter voor Christus kunnen staan, maar de opmerkzame lezers van ‘Kunstschrift’ weten dit al. Zo

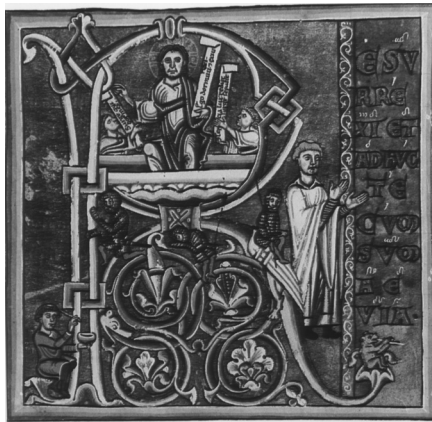
schreef Anton van Run: “Het onvermogen van de dieren om, eenmaal gevallen, uit eigen kracht weer op te staan wordt in verband gebracht met de verlossing van de mensheid. Een gevallen olifant (= de mensheid na de Zondeval) blijkt nog door geen twaalf soortgenoten (= de profeten van het Oude Verbond) weer overeind geholpen te kunnen worden, maar uiteindelijk wel door een klein, nederig olifantje - u raadt het al: Christus.”¹⁹ In het hoofdstuk over de olifanten concludeert de uit de negende eeuw stammende ‘Physiologus Bernensis’ (Bern, Stadtbibliothek, Cod. lat., ms. 318) dan ook: “Eindelijk kwam Jezus, Hij vernederde zich tot de dood - een citaat naar Filippenzen 2,8 - en verhief Adam, die gevallen was.”²⁰

Rainaldus en Oliverus zijn vermoedelijk op te vatten als zondige zonen van Adam, die zich weergeven als verlost door Christus aan het kruis. Hun portretten bevinden zich immers aan het begin van het geschrift van Hrabanus Maurus, dat de lof zingt van het Kruis en het als zegeteken over zonde en dood prijst. Dat is echter nog niet alles. In zijn Brief aan de Galaten (6,14) schreef Paulus: “Mij moge het verre blijven op iets anders te roemen dan op het kruis van onze Heer Jezus Christus, waardoor de wereld voor mij gekruisigd is en ik voor de wereld” (Mihi autem absit gloriari, nisi in cruce domini nostri Jesu Christi, per quem mihi mundus crucifixus est, et ego mundo). Deze woorden waren in de Middeleeuwen steeds present. Franciscus van Assisi citeerde ze, als hij over *superbia* en *humilitas* predikte. In een indrukwekkende studie heeft Heinrich Klotz aangetoond, dat middeleeuwse kunstenaars hun namen zeer graag - letterlijk - met een weergave van het kruis verbonden. Daarmee vonden zij een elegante oplossing om zich, via een nederigheidsformule, uit de anonimiteit te bevrijden en zichzelf als meer of minder trotse individuen bij hun tijdgenoten en navolgende generaties in herinnering te brengen. Klotz kende de hier besproken miniatuur niet. Deze zou voor hem zeker ‘ein gefundenes Fressen’ geweest zijn.²¹

We gaan over naar een volgende afbeelding. In een Missaal, dat in de eerste helft van de dertiende eeuw in Westfalen werd vervaardigd, treffen we een initiaal R aan met de Opstanding van Christus (Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiana ms. 181). Met deze letter

begint de Introitus van de Mis op Paaszondag. Daarin wordt Psalm 138, vers 18 in combinatie met de verzen 5 en 6 geciteerd: “Resurrexi, et adhuc tecum sum” (Ben ik verrezen, dan nog ben ik bij u). Het loont de moeite deze initiaal nauwkeuriger te bekijken. Links onder zien we een man zitten. Hij houdt een verfkometje in zijn linkerhand en met de penseel in zijn rechterhand doet hij zijn best om de letter R in te kleuren en te voltooiën (afb. 5).

Heel bewust, denk ik, heeft de anonieme kunstenaar onderaan rechts een kleine beer afgebeeld, die als het ware een tegenhanger van hemzelf vormt. De beer speelt fluit: hij begeleidt de Introitus van Paaszondag met muziek. Boven de afzonderlijke woorden werden dan ook neumen aangebracht. Om nog even over het fluitende beertje uit te weiden: In het Latijn heet een kleine beer ‘ursula’. Eenmaal getemd



afb. 5. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossiana ms. 181, fol. 22 verso.

gedragen deze lieve beestjes zich als uiterst trouwe begeleiders en blijken zij ook uiterst leergierig. Indien met gevoel onderwezen, zijn ze zelfs bereid om het ABC te leren, zoals een Engelse miniatuur van ca. 1120 laat zien.²² In diverse Bestiaria-teksten lezen we, dat berinnen sterker zijn dan hun mannelijke partners en dat deze hunnerzijds de berinnen zeer hoog weten te schatten. Aldus beweert reeds Gaius Iulius Solinus in de derde eeuw na Christus. Jacob van Maerlant en

Konrad von Megenberg bevestigen dit nog eens.²³ Beren raken gedeprimeerd in de herfst en winter, wanneer de lange nachten het van de zomerdagen winnen. Ze kiezen het liefst voor een lange winterslaap, de bloeddruk gaat naar beneden. Maar als de lente komt, dan ontwakken de beren en stemmen in met het Alleluia van Pasen.

Is het misschien zo, dat de anonieme illuminator zijn hoop op een eeuwig leven met het met Pasen uitgeroepen woord 'Resurrexi' verbond? Dat lijkt mij niet geheel onmogelijk, temeer daar ook andere vakgenoten van deze boekschilder hun christelijke wensdromen op zeer vergelijkbare wijze tot uitdrukking wisten te brengen. De rond 1230 in Oxford werkzame verluchter William de Brailes beeldde zich als zondaar af, die op de dag van het Laatste Oordeel door een engel nog net uit de hel wordt gered.²⁴ Een Duitse, helaas anonieme, tijdgenoot gaf zichzelf weer als één van de 144.000 uitverkorenen, die in de Apocalyps (hoofdstuk 7,2-4) worden genoemd.²⁵

En dan nog een voorbeeld, waarmee honderden studenten tot op heden meer of minder intensief kennis hebben gemaakt, of beter, waarvan zij kritisch kennis hadden moeten nemen. Ik bedoel een miniatuur van ca. 1200, die in Ernst Gombrichs 'The Story of Art' aan het eind van hoofdstuk 8 staat afgebeeld (afb. 6).²⁶ In het onderste deel van de initiaal R heeft de verluchter, Frater Rufillus, zichzelf geportretteerd. Hij koos de letter R zeer bewust, daar ook zijn naam met een R begint, zoals Oliverus de initiaal O voor zijn zelfportret reserveerde. Een paar jaar geleden was er een studente die me om ikonografische opheldering vroeg. Ik wist toen geen antwoord te geven en sindsdien ervaar ik de interpretatie van deze miniatuur als een uitdaging. Wat het handschrift betreft: het gaat om een Martyrologium, dat in het Premonstratenzer klooster Weissenau, vlak bij het Bodensee, is geschreven (Genève, Bibliotheca Bodmeriana, cod. Bodmer 127).

Het loont de moeite om goed naar tekst en beeld te kijken. De initiaal R leidt de Vita van de vroeg-christelijke martelares Martina in, zeker niet die van de heilige Martinus, zoals Virginia Egbert in 1967 beweerde.²⁷ We lezen: "Terwijl de eerste van allen over de omtrek van de gehele wereld heerste, (namelijk) onze Heer en Heiland Jezus



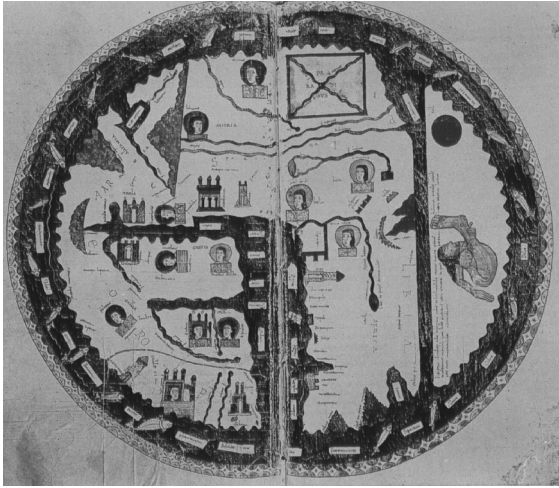
afb. 6. Genève, Bibliotheca Bodmeriana, cod. Bodmer 127, fol. 244 recto.

Christus, terwijl echter de tegenstander, de duivel, streed tegen de dienaren van onze Heer Jezus Christus en daarbij de duivel de overhand had tijdens de regering van keizer Alexander in het vierde jaar van zijn regering ...” (Regnante primum omnium in ambitu totius orbis Domino et Salvatore nostro Jesu Christo militante autem adversario diabolo adversus servos domini nostri Jesu Christi sub regno Alexandri Cesaris in quarto anno imperii eius).²⁸ Solange Michon, die in 1990 haar dissertatie over dit handschrift publiceerde, spreekt van een tegenoverstelling van de macrokosmos boven en de mens als microkosmos beneden.²⁹ Maar wat waren nu de werkelijke intenties van Frater Rufillus, die - zo stel ik mij althans voor - er toch stilzwijgend van is uitgegaan, dat de in de initiaal afgebeelde ster met zijn acht punten en zijn vier raadselachtige gezichten zonder meer als een kosmologische boodschap op te vatten was. Maar welke? Nergens is iets vergelijkbaars te vinden, ook in Ank Esmeijers ‘Divina

Quaternitas' niet.³⁰ Als kloosterbroeder Rufillus, zeer dicht bij de inleidende woorden tot de Vita van de heilige Martina, min of meer geleerd op de 'ambitus totius orbis' zinspeelde, hoe zijn dan de vier zo opvallende gezichten te interpreteren? En de leeuw in het centrum? Is daarmee Christus als 'Leeuw van Juda' bedoeld, conform de inleidende woorden, waarin van de 'dominus et salvator noster Jesus Christus' gesproken wordt? Niet minder onduidelijk is de sciapode rechtsonder, die zijn achterwerk uitstrekt naar een mannenkop. Hoe nu deze mannenkop op te vatten, die niets goeds belooft gezien de slang op zijn schedel, zijn gevlochten baard en uitgestoken tong?

Evenals de verluchter, die de letter R in het eerder aangehaalde Missaal schildert, zet Frater Rufillus de laatste penseelstreek, om de draak - deel van de letter R - te voltooiën. Voor de afzonderlijke elementen van de hier besproken initiaal R kan men natuurlijk met enige gemakzucht de zeilen strijken en genoeg nemen met de wetenschap, dat Frater Rufillus tenslotte tientallen andere 'bizarre' initialen geschapen heeft en dat het hier dus om niet meer dan een charmant voorgedragen, maar enigszins willekeurig gekozen *drôlerie* gaat.

Wie me een beetje kent en met mijn obsessie voor exegetisch-ikonografische interpretaties vertrouwd is, zal begrijpen dat ik niet zo maar wilde volstaan met de gedachte aan een *drôlerie*. Als een twaalfde-eeuwse monnik de naam Rufillus draagt, dan moet er toch een heilige met dezelfde naam hebben bestaan. En ziedaar, de Bollandisten weten te berichten over Sanctus Rufillus (ook: Rofilo of Ruphillo), bisschop van Forlì, die waarschijnlijk aan het einde van de vierde eeuw stierf en zeker vanaf de negende eeuw ook een rijke cultus genoot in Ravenna en Bologna. Rufillus episcopus, aldus zijn Vita, wist de contreien van Forlì te bevrijden van een draak, die zich aanvankelijk alleen maar door dodelijke zwaveldampen liet kennen en vervolgens door de eerbiedwaardige bisschop uit zijn hol gelokt en verslagen werd. In een tekst uit de twaalfde eeuw, aldus de Bollandisten, wordt Rufillus als held gevierd, die de duivel - want om niemand anders gaat het bij de draak - ontmaskerde.³¹ Ik moet bekennen, dat ik niet zonder voldoening kennis nam van de legende van Sanctus



afb.7. Burgo de Osmá, Archivo de la Catedral, ms. 1, fol. 34 verso - 35 recto.

Rufillus, toen ik de 'Acta Sanctorum' van de Bollandisten raadpleegde. Maar de vraag is: heb ik daarmee de intenties van Frater Rufillus ontmaskerd?

Als Frater Rufillus met het diagram in de bovenste ronding van de letter R inderdaad doelde op de 'omtrek van de gehele wereld', dan lijkt een sciapode aan het onderste uiteinde van de initiaal wel een passend motief. De combinatie herinnert in elk geval aan een illustratie in een uit de late elfde eeuw (1086) stammend afschrift van het Apocalyps-commentaar, dat we aan Beatus van Liébana te danken hebben (Burgo de Osmá, Archivo de la Catedral, ms. 1). Te herkennen valt een wereldschema plus een duidelijk afgebeelde sciapode aan de rechterkant (afb. 7).³²

De middeleeuwse uitspraken over de betekenis der sciapoden zijn alles behalve eenduidig. Diverse auteurs spreken elkaar tegen. Zoals zo vaak in de middeleeuwse exegese doet ook hier de vraag zich voor van een *interpretatio in bonam partem* of *in malam partem*. Sciapoden, letterlijk de 'parasol-voetigen', werden in de uit de vroege veertiende eeuw daterende 'Gesta Romanorum' als buitengewoon positief neer-

gezet: “Dit zijn de mensen die slechts één voet van perfectie hebben jegens God en de naaste, namelijk de voet van de liefde. Zij zullen snel het rijk der hemelen bereiken” (Hii sunt illi, qui habent tantum unum pedem perfectionis erga deum et proximum, scilicet pedem caritatis. Tales sunt veloces versus regnum celeste).³³ Anderzijds wist een anonieme auteur uit de veertiende eeuw, die een commentaar schreef op de ‘Liber de monstrosus hominibus orientis’ (Het Boek over de monstrueuze mensen van de Oriënt) van Thomas van Cantimpré (1201-1272), over deze wonderlijke wezens te zeggen, dat de sciapoden te vergelijken zijn met de “reclusen die hun oorspronkelijke geloften bij de storm der gedachten en bij de gloed der verzoekingingen vergeten zijn en zich op enige nalatigheid beroepen, waarmee ze zich afschermen.”³⁴ Met enige fantasie kan men zich voorstellen, dat Frater Rufillus met de afbeelding van de sciapode de bekentenis aflegde, een zondige kloosterbroeder te zijn – zoals menige verluchter bij zijn naam het epitheton *peccator* voegde.

En de zaak wordt er niet eenvoudiger op, wanneer mijn promovenda Lia Couwenberg in overweging geeft, dat het zelfportret van de frater mede bepaald wordt door zijn opvallende haarkleur, die eerder knalrood dan lichtbruin te noemen is. Was Rufillus een *rufus* en was de keuze van zijn kloosternaam als het ware voorbestemd?

Laat er geen misverstand over ontstaan: ik beschouw de initiaal R van Frater Rufillus hiermee zeker niet als afdoende verklaard. Tenslotte blijft het de vraag waarom de monnik uit Weissenau zijn portret en zijn naam aan de Vita van de heilige Martina koppelde, wier feestdag sinds onheuglijke tijden op de 1ste januari gevierd werd. Het kan zijn, dat Rufillus – zoals Solange Michon voorzichtig opperde – op 1 januari geboren was.³⁵ En überhaupt is het de vraag, in hoeverre de monnik Rufillus met de Vita van zijn naamspatroon uit Italië bekend was. De interpretatie blijft voor mij een uitdaging. De al te vroeg overleden Michael Camille – soms op gedurfde wijze argumenterend, maar altijd stimulerend – had misschien een oplossing voor mijn probleem kunnen aandragen, wie weet.

In de ‘Gesta Romanorum’ staat te lezen: “Een dwaas is hij, die de zee moet oversteken maar niet scheep wil gaan” (Stultus est qui debet

mare transire et non vult navem ascendere).³⁶ Ik zal altijd weer aan boord gaan en mij door de ikonografische sirenen laten betoveren, tot aan een intellectuele schipbreuk toe. Maar varen moet je en niet als bange stuurlui op de vaste wal blijven staan.

Tegen het einde van mijn afscheidsrede kan ik het niet nalaten, u nog op een reliëf te wijzen, dat ca. 1490/1500 waarschijnlijk door een Utrechtse meester is vervaardigd. Waarom ik het hier en nu vertoon, zal u straks duidelijk worden. Weergegeven is de Ontmoeting van de drie Wijzen, voordat ze gezamenlijk naar Betlehem trekken, naar de kribbe van de Heer, om het Heil der Wereld op te zoeken (afb. 8).³⁷ Een in de late Middeleeuwen vaker voorkomende scène, denk maar aan de prachtige miniatuur in de 'Très Riches Heures' van de Gebroeders van Limburg.

Het reliëf, dat in het Centraal Museum bewaard wordt, is niet van een signatuur voorzien en hoogstwaarschijnlijk ook niet van een zelfportret van de kunstenaar. Opvallend is, dat het landschap – naast twee schaapjes – door een prominent weergegeven hagedis wordt verlewendigd. Over deze dieren weet de Physiologus al te berichten, dat



afb. 8. Utrecht, Centraal Museum, ontmoeting van de Drie Koningen.

hagedissen wanneer zij ouder geworden zijn hun blik op de zon richten om weer hun volledige gezichtsvermogen terug te winnen. En zo moeten ook wij christenen – deze moraalleer is later in diverse Bestiaria-teksten steeds weer aan te treffen – de Zon der Gerechtigheid zoeken.³⁸ “Sol iustitiae, illustra nos”, zo luidt het devies van onze universiteit.

Zeer geëerde collega's, zeer geëerde studenten, om niet te zeggen “lieve hagedissen”, ik heb zelden de Sol iustitiae aangeroepen, wanneer ik zo snel mogelijk een dikke stapel tentamenvellen van de eerstejaars moest nakijken. Wij zijn met zijn allen een beetje heidens geworden. Hoe heet een van de grote straten, die naar de Uithof voeren: Weg naar de wetenschap! Ik ben er zeker van, dat aan deze universiteit en in deze faculteit met volle inzet gestreefd wordt naar wetenschappelijkheid en solide onderwijs. De echte Wijzen onder ons – voor mijn part ook: de echte Magiërs – zijn in ieder geval op de goede weg.

Toen ik in 1977 solliciteerde naar het lectoraat Middeleeuwen en vervolgens op 2 Januari 1979 in Utrecht in dienst mocht treden, wist ik zeker niet tot in alle details wat mij te wachten stond. Wel was ik mij ervan bewust, welke capaciteiten ik hier aan zou treffen, oudere heren en (toen nog) jongere veelbelovenden. Wij waren destijds in West-Berlijn niet achterlijk. Studiegenoten, die met ‘holländischen Dissertationsthemen’ bezig waren en over een benijdenswaardig voortreffelijke taalkennis in het Nederlands beschikten, hielden ons op de hoogte van het reilen en zeilen op het Kunsthistorisch Instituut te Utrecht, ook wat betreft minder leuke ‘Nachrichten’. En het geschiedde in 1970, dat wij de crème der Nederlandse kunsthistorici in Berlijn welkom mochten heten tijdens een congres, dat aan Rembrandt was gewijd.

Wat me mede voor Utrecht ingenomen heeft, was de directe beschikbaarheid van de ‘Princeton Index of Christian Art’, die ik in 1965 voor het eerst had geraadpleegd. Eenmaal in Utrecht begonnen, trof ik een ideale situatie aan, wat de interdisciplinaire samenwerking der mediëvisten betreft. Hoe vaak hadden de germanisten, historici en

kunsthistorici in Berlijn niet een aanloop genomen tot een samenwerkingsverband, om ten bate van de studenten tot een brede visie op de Middeleeuwen te komen? Hoe enthousiast wij toen ook waren, er is nooit iets van de grond gekomen. Hier in Utrecht was alles in kan- nen en kruiken. Zo verscheen in 1983 band 1 van de 'Utrechtse Bijdragen tot de Mediëvistiek', toen al onder de redactie van René Stuij en Kees Vellekoop. Intussen kan onze Alma Mater zich verheugen in het internationaal erkende 'Utrecht Centre for Medieval Studies'.

Wat naders over de Utrechtse mediëvisten. Al gauw vroeg Frits Hugenholtz me om lid te worden van het door hem opgerichte debat NIL (van: nil volentibus arduum), een kring van mediëvisten waarin menig artikel en menig college voor onze themacycli besproken en 'voorgekookt' werd.

Om nog een maffia ter sprake te brengen. Goede herinneringen bewaar ik aan mijn lidmaatschap van 'Bronbeek', een vriendenkring waaromtrent legendarische geruchten en verdenkingen ontstaan zijn, geheel ten onrechte. Eerst waren we nog met zijn zessen. De dood heeft ons intussen Anthony Cohen, Frits Hugenholtz en Guus Sötemann ontnomen. Wij, de overgebleven Drie Musketiërs - Henk Schulting, Bram Verhoeff en ondergetekende - zetten de traditie van 'Bronbeek' zeer trouw voort, zij het in een ander kader.

Later mocht ik lid van 'Duodecim' worden, waar niet alleen over problemen in de geesteswetenschappen gesproken wordt. Ik ben er trots op. Vanaf deze plaats groet ik mijn collega's van 'Duodecim'. Neen, de Mof mag niet klagen. Het werd ons, Ursula en mij, vanaf het begin zeer gemakkelijk gemaakt. Voor ons werden meteen alle wegen geëffend, om ons hier in Nederland thuis te voelen. Ik kijk terug op meer dan 27 Utrechtse jaren, die ik als leerzaam en stimulerend heb ervaren. Ik ben daarvoor zeer dankbaar.

Waar ik echter van het begin af aan problemen mee had, is de al vele jaren voortschrijdende verschooning van het onderwijs. Daaraan heb ik nooit kunnen wennen. Evenmin aan het feit, dat de Nederlandse

universiteiten al gedurende meerdere decennia van de ene reorganisatie naar de andere worden gejaagd, ondanks alle eufemistische kreten dat vanaf nu alles moderner en efficiënter zal worden. Vaak vond ik deze kreten, die uit de Heidelberglaan kwamen, niet overtuigend, althans niet overtuigend beargumenteerd. Waarschijnlijk ontbreekt het mij aan deemoed, en daarom kon ik mij niet altijd vinden in de woorden van de apostel Paulus, die aan de Romeinen schreef: “Ieder mens moet zich onderwerpen aan de gezagdragers die boven hem staan. (...) Wilt gij zonder vrees voor het gezag leven, doet het goede, en het gezag zal u prijzen” (Romeinen 13,1 en 3). Maar om op dit onderwerp in te gaan zou zeer veel tijd in beslag nemen. Het is hier vandaag niet het geëigende moment om, zoals reeds Walther von der Vogelweide in de dertiende eeuw, over de nieuwe tijden beklag te doen.

Wel echter onderschrijf ik de vermaning van de apostel: “Bemint elkander hartelijk met broederlijke genegenheid. Acht anderen hoger dan uzelf. Laat uw ijver niet verflauwen, weest vurig van geest” (Romeinen 12,10-11).³⁹

Ik heb gezegd.

Noten

1. “Sprach’s und weidete dann sein Herz am Bilde, dem stummen, seufzte viel und netzte mit Tränenströmen das Antlitz.” Zie: J. Götte, Vergil, Aeneis, Lateinisch – Deutsch (in Zusammenarbeit mit Maria Götte herausgegeben und übersetzt von Johannes Götte), s. I. (München) 1965, pp. 32-33.
2. W. Radt, Pergamon – Geschichte und Bauten, Funde und Erforschung einer antiken Metropole, Köln 1988, pp. 94-95; K.M.D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge 1999, pp. 29-30.
3. Op de cartello: “Albertus durer germanus faciebat post virginis partum 1506”. Vgl. F. Anzelewsky, Albrecht Dürer – Das malerische Werk, Berlin 1971, cat.-nr. 94.
4. H.-P. Hasenfratz, Die antike Welt und das Christentum, Darmstadt 2004, p. 49.
5. Cicero, Tusculanae disputationes I, 15, 34; A. Burford, Künstler und Handwerker in Griechenland und Rom (oorspronkelijk verschenen onder de meer doeltreffende titel: Craftsmen in Greek and Roman Society, London 1972), Mainz 1985, p. 177 en noot 390, met afb. 78-79. Zie ook: I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike, München 1994, i.h.b. pp. 71-77; V.L. Brüscheiler-Mooser, Ausgewählte Künstleranekdoten. Eine Quellenuntersuchung (diss. universiteit Bern 1969).
6. E. Ispording, Gottfried Bernhard Göz 1708-1774. Ein Augsburger Historienmaler des Rokoko, Weißenhorn 1997, pp. 42-49; P. Kalchthaler, Die Ikonographie der Wallfahrtskirche Neu-Birnau. Zum Theologischen Programm der Ausstattung, in: B.M. Kremer (red.), Barockjuwel am Bodensee – 250 Jahre Wallfahrtskirche Birnau, Lindenberg 2000, pp. 135-176, zie: pp. 159-160. Als aanvulling, met enige reserve: M. Harder-Merkelbach, Das Geheimnis des Honigschlekkers. Joseph Anton Feuchtmayer – Ein Bildhauerleben am Bodensee, Überlingen am Bodensee 2003, p. 56 ; de auteur spint een nieuwe kunstenaarslegende rond G.B. Göz.
7. Uitvoerig: W. Braunfels, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana, Berlin 1953, pp. 230-232.
8. G. Jászai, Die Pisaner Domkanzel (diss. München 1968), München 1968, pp. 62-63.
9. In hetzelfde jaar 1311 werd Duccio’s ‘Maestà’ in een ware triomftocht – onder trompetgeschal – van diens atelier naar de Dom van Siena overgebracht. Zie: L. Bellosi, Duccio – The Maestà, London 1999, p. 11.
10. J.-Chr. Klamt, Artist and Patron: The self-portrait of Adam Kraft in the sacrament-house of St. Lorenz in Nuremberg, in: W. Blockmans en A. Janse (red.), Showing status: Representations of social positions in the late middle ages (Medieval texts and cultures of Northern Europe, vol. 2), Turnhout 1999, pp. 415-443.
11. V.H. Elbern, Der karolingische Goldaltar von Mailand (diss. universiteit Bern), Bonn 1952, p. 57; S. Bandera, L’altare d’oro di Sant’ Ambrogio, Milano 1996, pp. 31-34.
12. G. Zarnecki, Art of the medieval world, New York 1975, p. 139.
13. Vgl. H. Roth, Kunst und Kunsthandwerk im frühen Mittelalter, Stuttgart 1986, pp. 124-125.

14. B. Reudenbach, Praxisorientierung und Theologie. Die Neubewertung der Werkkünste in 'De diversis artibus' des Theophilus Presbyter, in: I. Baumgärtner (red.), Helmarshausen - Buchkultur und Goldschmiedekunst im Hochmittelalter, Kassel 2003, pp. 199-218, zie: p. 206; ook: A. v. Euw, Artes liberales und artes technicae im Spiegel der antiken, früh- und hochmittelalterlichen Handschriftenüberlieferung, in: tent. cat. 'Canossa 1077. Erschütterung der Welt' (Paderborn, Diözesanmuseum), Bd. 1 (essays), München 2006, pp. 544-554.
15. R. Hausserr, Arte nulli secundus. Eine Notiz zum Künstlerlob im Mittelalter, in: J. Chroszicki e.a. (red.), Ars auro prior (feestbundel J. Bialostocki), Warschau 1981, pp. 43-47.
16. Zie b.v.: X. Muratova, Vir quidem fallax et falsidicus, sed artifex praelectus. Remarques sur l'image sociale et littéraire de l'artiste au Moyen Age, in: X. Barral i Altet (red.), Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age (Colloque international), 3 dln., Paris 1986, dl. 1, pp. 53-72, zie: p. 57.
17. V.W. Egbert, The mediaeval artist at work, Princeton/NJ 1967.
18. A. Boutemy, Enlumineurs d'Anchin au temps de l'abbé Gossuin (1131/1133 à 1165), in: Scriptorium, XI (fasc. 2), 1957, pp. 234-248, zie: p. 247. Zonder interpretatie van de miniatuur zelf M. Smeyers, Flemish miniatures from the 8th to the mid-16th century, Leuven 1999, pp. 73 en 75 (ill. 26); J.J.G. Alexander, Medieval illuminators and their methods of work, New Haven/London 1992, p. 16.
19. A. van Run, Hi sunt Elephantes - Olifanten in de middeleeuwse kunst, in: Kunstschrift, 1994 (4), pp. 12-15, zie: p. 12.
20. B. Schnitzer, Das Bild des Elefanten in der mittelalterlichen Literatur und Kunst (Hausarbeit, Kunsthist. Institut der Universität Marburg/L. 1988), p. 40.
21. H. Klotz, Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance, in: Gesta, 15 (1976), pp. 303-312.
22. Cambridge, Trinity College, ms. 0.4.7, fol. 75 recto; vgl. tent. cat. 'English Romanesque Art, 1066-1200' (London, Hayward Gallery), London 1984, p. 107, nr. 42.
23. R. Barber, Bestiary, Woodbridge 1999, pp. 58-59.
24. Tent. cat. 'The Age of Chivalry - Art in Plantagenet England 1200-1400' (London, Royal Academy), London 1987, p. 388, nr. 436.
25. J.-Chr. Klamt, Die Künstlerinschrift des Johannes Gallicus im Braunschweiger Dom, in: K. Clausberg e.a. (red.), Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter, Gießen 1981, pp. 35-53, zie: p. 44-46; tent. cat. 'Ornamenta ecclesiae' (Köln, Schnütgen-Museum), 3 Bde., Köln 1985, Bd. 1, p. 216.
26. E. Gombrich, The story of art, London 2002 (16de editie), p. 169.
27. Egbert (op. cit., noot 17), p. 32: "The juxtaposition of realism with decorative and fantastic elements so often found in twelfth century art is evident in this signed picture of the monk Ruffinus of Weissenau, placed with no relation to the text at the beginning of the Passion of St. Martin."
28. Op vele plaatsen afwijkend van de tekst in: Acta Sanctorum, tom. 1 (Januarii tomus primus), p. 11 (feestdag van de H. Martina: 1 januari).

29. S. Michon, *Le grand passionnaire enluminé de Weissenau et son scriptorium autour de 1200*, Genève 1990, p. 108.
30. A. Esmeijer, *Divina Quaternitas – A preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Assen/Amsterdam 1978.
31. *Acta Sanctorum*, tom. 31 (Julii tomus quartus), pp. 377-382 (feestdag van de H. Rufillus: 18 juli); *Bibliotheca Sanctorum*, Bd. XI (Roma 1968), col. 456-460; E. Kirschbaum (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg/Br. etc. 1968-1976, Bd. 8, col. 290.
32. A. Scafi, *Mapping Paradise – A history of heaven on earth*, London 2006, pp. 108-109 met afb. 5.11a. Vgl. ook: J. M. Plotzek, *Mirabilia mundi*, in: tent. cat. 'Ornamenta ecclesiae' (Köln, Schnütgen-Museum), 3 Bde., Köln 1985, Bd. 1, pp. 107-111.
33. *Gesta Romanorum*, 175 (De diversitate et mirabilibus mundi cum expositione inclusa); J. de Hond (red.), *Monsters en fabeldieren*, Amsterdam/Den Bosch 2003, pp. 46, 49 en 134. Zie ook: E. den Hartog, *Romanesque sculpture in Maastricht*, Maastricht 2002, pp. 190-193.
34. E. Beer, *Die Rose der Kathedrale von Lausanne*, Bern 1952, p. 26, met verwijzing naar: A. Hilka, *Eine altfranzösische Übersetzung des 'liber de monstruosis hominibus' des Thomas von Cantimpré* (Abhandlungen der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, III, 7, Göttingen 1933).
35. Michon (op. cit., noot 29), p. 108.
36. *Gesta Romanorum*, 17 (De perfectione vitae).
37. Tent. cat. 'Adriaen van Wesel (ca 1417/ca 1490). Een Utrechtse beeldhouwer uit de late middeleeuwen' (Amsterdam, Rijksmuseum), Amsterdam 1980/1981, pp. 11-13; J. Klinckaert, *Beeldhouwkunst tot 1850* (De verzamelingen van het Centraal Museum Utrecht, dl. 3), Utrecht 1997, pp. 115-117, nr. 106.
38. E. Kirschbaum (red.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1 (Freiburg/Br. etc. 1968), col. 589-590 (s.v. 'Eidechse').
39. Met dank aan Lia Couwenberg voor waardevolle suggesties.

Curriculum vitae

Johann-Christian Klamt (Berlijn 1941) studeerde in West-Berlijn en München Kunstgeschiedenis met als bijvakken Klassieke Archeologie en Middeleeuwse Geschiedenis (Byzantijnse Geschiedenis). In 1968 promoveerde hij op een proefschrift getiteld “Die Mittelalterlichen Monumentalmalereien im Dom zu Braunschweig”. Vanaf 1968 was hij verbonden aan de Freie Universität Berlin, eerst als assistent en vanaf 1971 als ‘assistent professor’. Hij vervulde gastdocentschappen aan de Univerisiteit van Amsterdam (1976/77), de Universiteit te Hamburg (1977/78) en de Universiteit te Marburg/L. (1987/88). In 1979 werd hij lector aan het Kunsthistorisch Instituut van de (Rijks)Universiteit Utrecht; in 1980 werd hij benoemd tot hoogleraar ‘Middeleeuwse Kunst tot 1400’ aan datzelfde instituut

De laatste uitgaven in deze reeks zijn:

- Leen Dorsman, *Een hippopotamus in toga en andere hooggeleerden Utrechtse professoren 1815-1940* (2003)
- Ton Naaijkens, *De wegen van de vertaling* (2003)
- Jan Odijk, *Herbruikbare woorden en regels* (2003)
- Renger de Bruin, *Ingelijste regenten. Een museale collectie als onderzoeksterrein voor bestuurs-geschiedenis* (2003)
- Frits van Oostrom, *Academische kwesties. Van middeleeuwse literatuur naar universiteit en maatschappij* (2003)
- Henk Verkuyl, *Woorden, woorden, woorden* (2003)
- Wiljan van den Akker & Gillis Dorleijn, *De Muze: een vrouw met den blik van een man. Opvattingen over 'mannelijkheid' en 'vrouwelijkheid' in de Nederlandse poëzie tussen 1880 en 1940* (2003)
- Sonja de Leeuw, *Hoe komen wij in beeld? Cultuurhistorische aspecten van de Nederlandse televisie* (2003)
- Johannes J.G. Jansen, *De radicaal-islamitische ideologie: van Ibn Taymiyya tot Osama ben Laden* (2004)
- Hermine Joldersma, *The International Dimension of Middle-Netherlandic Song* (2004)
- Ido de Haan, *Politieke reconstructie. Een nieuw begin in de politieke geschiedenis* (2004)
- Pieta van Beek, *'Poeta laureata': Anna Maria van Schurman, de eerste studente in 1636* (2004)
- Siebert Nooteboom, *Waar komen de letters van het alfabet vandaan?* (2004)
- Jan Luiten van Zanden, *De timmerman, de boekdrukker en het ontstaan van de Europese kenniseconomie. Over de prijs en het aanbod van de Industriële Revolutie* (2004)
- Thijs Pollmann, *Afiellen* (2004)
- Ted Sanders, *Tekst doordenken. Taalbeheersing als de studie van taalgebruik en tekstkwaliteit* (2004)
- Keetie E. Sluiterman, *Gedeelde zorg. Maatschappelijke verantwoordelijkheid van ondernemingen in historisch perspectief* (2004)
- Joost Kloek, *Een scheiding van tafel en bed (met verveerde kinderen)* (2004)
- Monique Moser-Verrey, *Isabelle de Charrière and the Novel in the 18th Century* (2005)
- Paul Op de Coul, *De opmars van de operaregisseur. Een encensering van Mozarts Zaubertafel uit 1909* (2005)
- Peter de Voogd, *Laurence Sterne's Maria uitgebeeld: boekillustratie en receptiegeschiedenis* (2005)
- Nicole Pellegrin, *Entre inutilité et agrément. Remarques sur les femmes et l'écriture de l'Histoire à l'époque d'Isabelle de Charrière (1740-1806)* (2005)
- Berteke Waaldijk, *Talen naar cultuur. Burgerschap en de letterenstudies* (2005)
- Orlanda Soei Han Lie, *Wat bezield een mediëvist? Mastering the Middle Ages* (2005)
- Sjef Barbiers, *Er zijn grenzen aan wat je kunt zeggen* (2006)
- Huib van den Bergh, *Zeker weten door zuiver meten?* (2006)

Colofon

Copyright: Johann-Christian Klant

Vormgeving en druk: Labor Grafimedia BV, Utrecht

Deze oplage is gedrukt in een oplage van 300
genummerde exemplaren, waarvan dit nummer is.

Gezet in de PBembo en gedrukt op 120 grams papier Biotop.

ISBN 90-76912-71-8

Uitgave: Faculteit Geesteswetenschappen/Letteren,

Universiteit Utrecht, 2006.

Het ontwerp van de reeks waarin deze uitgave verschijnt is
beschermd.

