

HEILIGEN EN BURGERS. VERANDERINGEN IN HET BEELD VAN KIND EN GEZIN IN DE LATE MIDDLEEUVEN.*)

Hanno Wijsman

Een klein paneeltje in het Wallraf-Richartz Museum te Keulen geeft ons een huiselijk tafereeltje te zien (afb. 1). Drie personen zitten aan tafel in een vertrek van een stenen huis. De muren zijn tot op enige hoogte met een houten betimmering bedekt, waarin een vaste bank is opgenomen. Ook zien we links een houten kast. Er bovenop staan, op een wit kleedje, een glimmende lampetkan en een schaal. Op een plankje dat hoog aan de achtermuur is bevestigd liggen twee boeken en staat een met ijzer beslagen kistje. Er onder hangt aan een spijker een klein geurvaatje. Op de houten bank ligt een kussen waar een wit hert op is geborduurd. Van een tweede kussen is nog net een glimp te zien. Vlak boven het plankje stroomt daglicht naar binnen via een rond glas-in-lood venster. Rechts geeft een openstaande deur toegang tot een aangrenzende ruimte, waar ook houten betimmering en vensters aanwezig zijn. Tegen de rechtermuur van het eerste vertrek is, vlak achter de deur nog net een houten leeuw te zien. Een tweede exemplaar is prominenter aanwezig, vóór de houten bank en het kussen. Ze moeten deel uitmaken van een rijkversierde stoel.

Op de voorgrond zien we een witte tafel, gedekt met eenvoudig eet- en drinkgerei. We zien van tin een bord, een kom en een zoutvat, van aardewerk een karaf en een kom op een voetje, en twee houten eetplankjes. Aan etenswaren liggen er een heel en een half witbrood, een vrucht (een peer?) en een stuk kaas. Een groot ei staat op een voetstukje in het tinnen bord. In de tinnen beker zit melk of pap en verder bevindt er zich op het linker houten plankje iets moeilijk definieerbaars (roggebrood, krentenbrood, kaas?).

Rechts van de tafel zit een man met een baard. Hij draagt een groen kleed met daaronder een wit en een rood hemd. Zijn blik is naar beneden geslagen, naar het stuk donker roggebrood dat hij in z'n hand heeft en waar hij net een stuk van afsnijdt. Achter de tafel, aan de linkerkant van het

*) Het onderzoek waarop dit artikel is gebaseerd vond grotendeels plaats in 1995. Literatuur van daarna is in beperkte mate verwerkt. Mijn dank gaat uit naar Peter Hoppenbrouwers en Jeroen Westerman voor hun kritische opmerkingen bij eerdere versies van de tekst



1. *De heilige familie aan de maaltijd* door Jacob Janz of Jan Mostaert, Haarlem, rond 1500 (37 x 24 cm; Keulen, Wallraf-Richartz Museum).

tafereeltje, zit een vrouw met lange goudblonde haren in een rood gewaad. Zij draagt een hoofdbedekking die, evenals haar kleed, met gouddraad is afgezet, met daarbovenop een kroon van witte bloemen. Met haar rechterhand scheidt zij met een tinnen lepel de pap uit de al genoemde beker, waarschijnlijk voor het kind dat op haar schoot zit en dat zij met haar linkerarm ondersteunt. Het kind is in beige gekleed met een wit sjaaltje of slabbetje. Het houdt in zijn armpjes stevig een derde houten eetplankje omklemd, maar zijn aandacht lijkt in de eerste plaats getrokken door de broodsnijdende man.

Kunst in de late Middeleeuwen

Zoals ieder historisch onderzoek begint met het afbakenen en plaatsen in tijd en context van de bron, om er de rijkdom en beperkingen van te laten zien, zo geldt dat ook wanneer die bron een miniatuur uit een handschrift is of een beschilderd paneel dat eens op een altaar in een zijkapel van een kerk gestaan heeft. Bij het gebruik van beeldende kunst als historische bron zijn daarbij een aantal specifieke elementen in het spel waar we op moeten letten.

Kunst was in middeleeuws Europa veel meer utilitair dan nu en functioneerde dus meestal in een specifieke context. Die context was in verreweg de meeste gevallen religieus. Een negentiende-eeuwse kreet als “l’art pour l’art” zou men niet begrepen hebben. In alle tijden zullen mensen dingen mooi of lelijk gevonden hebben, maar in de Middeleeuwen (zoals overigens in veel perioden en culturen) stond die schoonheid in dienst van een ander doel, meestal het eren van God of een heilige. Beeldende kunst diende ter lering (catechese), verering en herinnering (over, van en aan religieuze teksten).¹

Meer in het algemeen kunnen we kunst zien als een communicatiemiddel dat een boodschap over moet dragen van een producent (de opdrachtgever) op een consument (het publiek).² Hierbij is de kunstenaar de grote afwezige.³ De meeste middeleeuwse schilderijen, vooral die van vóór

¹ Eugène Honée, ‘Beeld en verbeelding in de middeleeuwse gebedscultuur; een kerkhistorische beschouwing’, Henk van Os, *Gebed in schoonheid. Schatten van privédevotie in Europa 1300-1500* (Tentoonstellingscatalogus, Amsterdam 1994) 159-172, aldaar 159-160.

² Zie ook: Rainer Wohlfeil, ‘Methodische Reflektionen zur historischen Bildkunde’, Birgitte Tolkemitt en Rainer Wohlfeil eds., *Historische Bildkunde. Probleme, Wege, Beispiele. Zeitschrift für historische Forschung*, Beiheft 12 (Berlin 1991) 17-35, aldaar 17.

³ De rol van de kunstenaar is vergeleken bij het heden sowieso al heel anders, omdat niet originaliteit het doel is maar (de plaats in de) traditie. Zie: Rudolph W. Keck, ‘Die Entdeckung des Bildes in der erziehungshistorischen Forschung’ in: Christian Rittelmeyer en Erhard

de vijftiende eeuw, zijn niet gesigneerd. Kunstenaars werden gezien als ambachtslieden die opdrachten uitvoerden, net als timmerlieden of steenhouwers. Het Latijnse woord ‘ars’ (en ook zijn middeleeuwse equivalenten in de volkstalen) betekent zowel ‘kunst’ als ‘kunde’. Men zag dus feitelijk geen verschil tussen die twee.

Het kunstwerk zelf kon gemaakt zijn om door een groter publiek te worden gezien, bijvoorbeeld als het gaat om een altaarstuk in (de openbare ruimte van) een kerk. Maar een opdrachtgever kon ook iets laten maken dat slechts voor een zeer beperkte kring zichtbaar was: een miniatuur in een boek of een paneel voor een huistaartje. Deze context waarin het kunstwerk functioneerde is van invloed geweest op de inhoud. De afbeelding moest aan iets bekend refereren, zodat de doelgroep zich aangesproken voelde. De relatie is er één die op herkenning is gebaseerd.

Men heeft ook in de Middeleeuwen zelf getheoretiseerd over de functie van kunst en kennis daarvan is belangrijk voor ons begrip van de bronnen.⁴ We noemden al de primair religieuze context. Het is steeds een twistpunt in de kerk geweest of afbeeldingen toegestaan waren of niet. In het Byzantijnse Rijk heeft dat in de achtste en negende eeuw zelfs geleid tot iconoclasmе. In het westen is het nooit zover gekomen, maar door de gehele Middeleeuwen heen hebben theologen over het onderwerp geschreven. Ze gebruikten daarbij altijd de kerkvader paus Gregorius de Grote (paus van 590 tot 604) als belangrijke autoriteit. Deze had rond 600 op iconoclastische activiteiten van bisschop Serenus van Marseille in een brief het volgende geantwoord: ‘Afbeeldingen (pictura) worden in kerken gebruikt zodat de ongeletterden tenminste door te kijken op de muren kunnen lezen (legant) wat ze niet in boeken (codices) kunnen lezen’ en ‘Wat het schrift (scriptura) voor hen die kunnen lezen is, is het beeld voor hen die niet kunnen lezen, want de onwetenden zien erin wat ze moeten doen; de ongeletterden lezen (legunt) erin’.⁵ Deze woorden zijn zeer belangrijk geweest door de invloed die ze hebben gehad. Door te verwijzen naar deze autoriteit kon het maken en plaatsen van afbeeldingen, door de gehele Middeleeuwen heen, theologisch worden verantwoord. Toch bleef de interpretatie van Gregorius’ uitspraak

Wiersing eds., *Bild und Bildung* (Wiesbaden 1991) 23-52, aldaar 36.

⁴ Zie voor een goed overzicht: Anton van Run, ‘Functies en waardering van het beeld’, Manuel Stoffers ed., *De middeleeuwse ideeënwereld 1000-1300* (Hilversum 1994) 342-372.

⁵ L.G. Duggan, ‘Was Art really the Book of the Illiterate?’, *Word and Image* 5 (1989) 227-251, aldaar 227 en 230-234. (Ik citeer en vertaal Gregorius de Grote naar de Latijnse tekst zoals die, met een Engelse vertaling bij Duggan is afgedrukt.)

moelijk. Moest het ‘lezen’ (legere) van afbeeldingen nu letterlijk of figuurlijk worden opgevat?

Ook tegenwoordig speculeren (kunst)historici hierover en proberen ze bijvoorbeeld parallele ontwikkelingen in tekst en beeld bloot te leggen.⁶ Het middeleeuwse Europa was een samenleving waarin het grootste deel van de bevolking niet kon lezen. Toch was één van de voornaamste bases voor het functioneren van die maatschappij bij uitstek schriftelijk: de Bijbel. Wat in deze context interessant is, zijn de veranderingen die vanaf de twaalfde en dertiende eeuw optraden.⁷ In deze periode treedt een algemene tendens op die bestaat uit twee samenhangende ontwikkelingen: er treedt een langzame verschriftelijking op en men ging voor het eerst naast het Latijn ook de volkstalen gebruiken als schrijftaal. Deze tendens heeft een parallel in de beeldende kunst. De communicatiemiddelen tekst en beeld hebben dezelfde ontwikkeling doorgemaakt. Vóór de twaalfde eeuw zaten beide nog vast in een stramen van taal en vorm. Daarna begon er langzaam iets te veranderen. Met de geboorte van literatuur in de volkstalen in de twaalfde eeuw ontstond ‘de fictie dat fictie geen fictie is’.⁸ In dezelfde periode begon de beeldende kunst zich ook te emanciperen. Er werd in kunst een eigen werkelijkheid gecreëerd, naast die van teksten.⁹ Beeldende kunst werd van illustratie en commentaar op verhalen steeds meer tot een op zichzelf staand en vertellend communicatiemiddel.¹⁰ Deze constatering is een argument om de laatmiddeleeuwse kunst als een aparte en andere inzichten verschaffende, historische bron te zien.

⁶ Zie bijvoorbeeld: Franz H. Bäuml, ‘Varieties and Consequences of medieval Literacy and Illiteracy’, *Speculum* 55 (1980) 237-265; Michael Camille, ‘Seeing and Reading. Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy’, *Art History* 8 (1985) 26-49.

⁷ Paul Saenger, ‘Books of Hours and the Reading Habits of the later Middle Ages’, *Scrittura e Civiltà* 9 (1985) 239-269; Paul Saenger, *Space between words: the origins of silent reading* (Stanford (Calif.) 1997).

⁸ Franz H. Bäuml, ‘Varieties and Consequences’, 262-264. Hij spreekt van een “demetaphorisation” van de samenleving. Ook studies over iconografie constateren een verandering in belangrijke thema’s. Zie: Maurits Smeyers, ‘La Miniature’ in: Léopold Génicot ed., *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, fascicule 8 (Turnhout 1974), 107.

⁹ Zie ook: Jean Wirth, *L’image médiévale. Naissance et développements (VI^e – XV^e siècle)* (Parijs 1989).

¹⁰ Franz H. Bäuml, ‘Varieties and Consequences’, 259.

Ons schilderij

We keren nu terug naar het hierboven beschreven schilderij (afb. 1). Om tot een gezinshistorische interpretatie te komen zullen we, op een enigszins vrije manier, de iconologische methode volgen, zoals die beschreven is door Erwin Panofsky.¹¹ Deze twintigste-eeuwse Duits-Engelse kunsthistoricus onderscheidde drie fasen voor deze vorm van onderzoek. In de eerste fase wordt er alleen puur beschreven wat we zien. Dit dwingt ons om beter te kijken. Zonder goede beschrijving kunnen we geen conclusies trekken uit het beeldmateriaal. In de tweede fase wordt de iconografie geanalyseerd. We plaatsen hetgeen we hebben beschreven in de context van zijn tijd. We noemen bijvoorbeeld 13 mannen aan tafel nu 'Het Laatste Avondmaal' of identificeren iemand met een hoed met een schelp erop en een staf als pelgrim. In de derde fase tenslotte, wordt er iconologisch geïnterpreteerd, dat wil zeggen dat we proberen (in de woorden van Panofsky) 'het kunstwerk als symptoom voor iets anders te zien'. De afbeelding kan dan bijvoorbeeld gezien worden in verband met de persoonlijkheid van de kunstenaar¹², kan in een historisch-geografische context geplaatst worden, of kan geïnterpreteerd worden in het kader van ontwikkelingen in religieuze ideeën.¹³ In de praktijk

¹¹ Zie voor de uiteenzetting van Panofsky's methode en een kritische evaluatie: Erwin Panofsky, 'Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst', *Logos* 21 (1932) 103-119; Erwin Panofsky, 'Jan van Eyck's Arnolfini Portrait', *Burlington Magazine* 64 (1934) 117-127; Erwin Panofsky 'Iconography and Iconology' in: Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York 1939) 3-31 (ook verschenen in: Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Garden City 1955) 26-41); G.J. Hoogewerff, 'Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst', *Rivista di Iconografia Christiana* 8 (1931) 53-61; David Mannings, 'Panofsky and the Interpretation of Pictures' *The British Journal of Aesthetics* 13 (1973) 146-162. Een aantal van deze artikelen zijn met nog andere (in het Duits) heruitgegeven in: Ekkehard Kaemmerling ed., *Ikonographie und Ikonologie; Theorien - Entwicklung - Probleme* (Köln 1979).

¹² Zie voor een voorbeeld van een psychoanalytische interpretatie de kritiek van Ernst Gombrich op Freud's beroemde interpretatie van Leonardo da Vinci's 'Anna te drieën'. Ernst H. Gombrich, 'Aims and Limits of Iconology' in: Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Arts of the Renaissance* (Londen 1972) 1-25 en 199-200. (Ook verschenen als: 'Ziele und Grenzen der Ikonologie', Ekkehard Kaemmerling ed., *Ikonographie und Ikonologie; Theorien - Entwicklung - Probleme* (Köln 1979) 377-433.)

¹³ Zie voor voorbeelden: Erwin Panofsky, 'Iconography and Iconology', 3-31.

zijn deze drie fasen soms moeilijk strikt gescheiden te houden, maar ze bieden een structurerend houvast.

We hebben het schilderij uit Keulen (afb. 1) hierboven al kort beschreven. We kunnen daar nog enkele opmerkingen aan toevoegen. De schilder heeft een lineair perspectief toegepast. Alle lijnen komen samen in een verdwijnpunt dat zich in de schaal naast de lampetkan linksboven op de kast bevindt. De evenwichtige compositie is heel overdacht opgebouwd. In het algemeen vormen gezichten en handen vaak de centrale punten in een schildering en zo ook hier. We zien dat het gezicht van het kind zich precies in het midden van het paneeltje bevindt. De twee volwassenen zijn daar op de diagonaal omheen gegroepeerd. Het gezicht van de vrouw en de handen van de man liggen op één as en het gezicht van de man en de rechterhand van de vrouw op de ander.

‘Disguised symbolism’

Het is nu zaak om deze voorstelling in een iconografische traditie te plaatsen. Ik zal dat onder andere doen met behulp van het door Panofsky gelanceerde begrip van ‘disguised symbolism’.¹⁴ Dat wil zeggen dat op een schilderij alledaagse voorwerpen verwijzen naar een tweede (symbolische) betekenislaag, zonder dat ze in de gegeven situatie uit de toon vallen.

Dat het hier om een ‘heilige familie’ gaat ligt voor de hand in de context van de iconografische traditie van de periode, maar blijkt op het eerste gezicht niet. Geen van de drie personen draagt een aureool en er zijn ook geen engelen of stralenkransen in zicht. Toch zal de huidige bezoeker van het museum op het bordje naast het paneeltje lezen *De heilige familie aan de maaltijd*. Er wordt namelijk op verfijnde wijze wel degelijk verwezen naar het feit dat het hier om Maria, Jozef en het Christuskind gaat. Zo is daar die kroon van witte bloemen. Een witte bloem verwijst immers naar maagdelijkheid en in het geval van Maria speciaal naar haar maagdelijk moederschap. Bovendien verwijst de kroon naar het bekende (iconografische) thema van de kroning van Maria. Ook het grote ei, vlak vóór haar op tafel kan in een Maria-

¹⁴ Erwin Panofsky, ‘Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung’, 103-119; Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* (2 delen) (Cambridge (Mass.) 1953) (mist een blz. vermelding)

symboliek worden gevat. Het ei, en met name het (grote) struisvogelei, is een symbool van de maagdelijke geboorte.¹⁵

Tevens kan het kind als Christus geïdentificeerd worden. De manier waarop hij het plankje vasthoudt is precies als die waarop traditioneel het Christuskind een boek in zijn handen houdt, als symbool voor het feit dat hij geldt voor het vleesgeworden woord en als bemiddelaar bij de openbaring.¹⁶ Het is hier wel geen boek in zijn handen, maar er bevinden er zich twee precies boven zijn hoofd op het plankje aan de muur. Nog overtuigender is dat er zich een 'lichtend kruis' bevindt boven in de schildering, en wel loodrecht boven Christus' hart in het ronde venster. De leeuw en het hert kunnen ook met een Christus-symboliek in verband worden gebracht. Het hert, vanouds een lichtsymbool (vanwege het gewei als stralenkrans) staat in de christelijke context voor Christus zelf of ook wel voor de doop¹⁷ en de leeuw heeft een oude traditie als symbool voor de wederopstanding van Christus.¹⁸ Het geurvaatje en de lampetkan zijn symbolen van purificatie, van reiniging. Van de man tenslotte, kunnen we zeggen dat zijn uiterlijk voldoet aan de traditionele middeleeuwse Jozef-iconografie, vanwege zijn uiterlijk (baard) en zijn helpende functie (het brood snijden).

Deze analytische observaties mogen de titel van het paneel hebben gerechtvaardigd, maar voor we tot de historische interpretatie kunnen overgaan moet er nog iets worden gezegd over de kunstenaar, de datering en de iconografische traditie. Het is hier niet de plaats om veel woorden te wijden aan de kunsthistorische discussie rond de toeschrijving van dit paneeltje. Recente auteurs lijken ertoe te neigen het op naam van de Haarlemse schilder Jacob Janz (actief vanaf ca. 1480, gestorven in 1509) te zetten¹⁹, maar het zou ook een jeugdwerk van Jan Mostaert (ca. 1473-

¹⁵ James Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (Londen 1974) 110.

¹⁶ Engelbert Kirschbaum e.a. eds., *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Freiburg 1974), band 1, 338.

¹⁷ Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst* (Passau 1971) 134-5; J.J.M. Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie* (Bussum 1978), 204; Kirschbaum e.a., *Lexikon*, band 2, 286. Beide motieven vinden elkaar in het middeleeuwse bijgeloof dat een hert slangen kon doden met behulp van water.

¹⁸ James Hall, *Dictionary*, 193. Op subtiele wijze worden hier dus ook doop en wederopstanding verbonden, eveneens een oud christelijk motief.

¹⁹ Albert Châtelet, *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century* (Fribourg 1980) 124; James Snyder, 'The Early Haarlem School of Painting, Part III: The Problem of Geertgen tot Sint Jans and Jan Mostaert', *Art Bulletin* 53 (1971) 445-458.

1555/56) kunnen zijn.²⁰ Ook is het wel aan de ‘Meester van het Brunswijkse diptiek’ toegeschreven, maar waarschijnlijk is de schilder met deze noodnaam te identificeren met Jacob Janz.²¹ Wat in dit verband van belang is, is dat er in deze discussie met betrekking tot de toeschrijving een consensus bestaat over het feit dat het paneeltje rond 1500 (tussen 1495 en 1510) moet zijn ontstaan in een Haarlems schildersatelier.

De heilige familie aan de maaltijd is een paneeltje dat, wat betreft de realistische uitwerking van zijn thema, voor die periode tamelijk uniek is, maar dat toch goed in de iconografische traditie te plaatsen is. In de schilderkunst van de Nederlanden van rond 1500 is een populair thema de *Madonna met de paplepel*. Met name uit het atelier van Gerard David kennen we verschillende versies van rond 1510-1515²² (afb. 2). Het idee van het gedekte tafeltje treffen we al rond 1400 aan op het Antwerpen-Baltimore veelluik (afb. 4). We vinden daar tevens Jozef in een behulpzame rol, hoewel niet gelieerd aan de maaltijd. Hij versnijdt er z'n broek of sokken (beenbedekking) tot lappen, die gebruikt kunnen worden om het kindje warm te houden. Het is een teken van de in de late veertiende en in het begin van de vijftiende eeuw steeds populairder wordende Jozef-cultus. Aan het begin van de vijftiende eeuw riepen geestelijken, zoals de Franse theoloog Jean Gerson en de Italiaanse volksprediker Bernardino di Siena, op om in de devotie meer aandacht aan Jozef te geven. De grote impuls op het vlak van het volksgeloof werd, in de Lage Landen en het Rijnland, gegeven door het pelgrimsoord Aken, waar men onder andere als relikwijn ‘Josephs Hosen’ (de broek van Jozef) bewaarde. Deze pelgrimage begon in de veertiende eeuw en beleefde in de vijftiende

²⁰ Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei* (14 banden) (Leiden 1924-1937), aldaar deel V, 58; Friedrich Winkler, ‘Zu Kenntnis und Würdigung des Jan Mostaert’, *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 13 (1959) 177-214, aldaar 192; K.G. Boon, ‘Geertgen tot Sint Jans of Mostaert’, *Oud Holland* 81 (1966), 61-72, aldaar 64.

²¹ R. van Luttervelt, *Middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden* (Tentoonstellingscatalogus nr. 30 Amsterdam 1958); James Snyder, ‘The Early Haarlem School’, 453.

²² Versies van *Madonna met de paplepel* uit het atelier van Gerard David vinden we o.a. in de Koninklijke Musea van Schone Kunsten te Brussel, de Aurora Trust te New York en het Palazzo Bianco te Genua. Ook van Quinten Metsys kennen we een variatie op hetzelfde thema in het Museum Boijmans-van Beuningen te Rotterdam. Maximiliaan Martens ed., *Brugge en de renaissance. Van Memling tot Pourbus* (Brugge 1998) nrs. 17 en 18.



2. (Boven) *Madonna met de paplepel* door Gerard David, Vlaanderen, rond 1510-15 (33 x 27,5 cm; New York, Aurora Trust).
3. (Onder) *Heilige familie bij de rozenstruik* door de 'Meester van het Amsterdamse Kabinet', Rijnland, rond 1490 (14,2 x 11,5 cm; Amsterdam, Rijksprentenkabinet).



4. (Boven) *Geboorte van Christus*, één paneel van het *Antwerpen-Baltimore vierluik* (*Reisaltaar van Philips de Stoute*), door een anonieme (Gelderse?) meester, Dijon, rond 1400 (Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh).
5. (Onder) *Heilige familie* door de 'Meester van Catharina van Kleef', Utrecht (?), rond 1435 (New York, Pierpont Morgan Library).

eeuw een enorme bloei.²³

De veranderingen worden weerspiegeld in de iconografie. Jozef is op afbeeldingen van vóór 1300 altijd een buitenstaander die ergens in een hoekje zit, een oude man, geheel afzijdig van de Maria-met-kind groep. Vanaf de veertiende eeuw wordt hij betrokken in de centrale scène als een soort vaderfiguur. In afbeeldingen van de *Geboorte van Christus* zien we hem zijn broek aan stukken snijden en ook in de traditie van de *Madonna met de paplepel* kan Jozef een rol krijgen van toegewijde vader die de pap bereidt of het kind ermee voert. Een vroeg voorbeeld is een miniatuur in het getijdenboek van Catharina van Kleef van rond 1435, maar daar houdt Jozef zich nog wat afzijdig van moeder en kind (afb. 5). Het is of het papje voor hemzelf is bedoeld. Wat daar ook nog voor pleit is dat het kind daar de borst krijgt. Op een paneeltje van Jan Joest van Calcar van rond 1500 (Hallsborough Gallery te Londen) voert Jozef als zorgzame vader de pap aan het kind. Op één van de beroemdste gravures van de 'Meester van het Amsterdamse kabinet' van rond 1490 is Jozef de vader die het kind amuseert door appels over de grond te laten rollen (afb. 3).

Toch bevatten de andere hier geciteerde afbeeldingen een heel ander soort voorstellingen dan *De heilige familie aan de maaltijd*. Daar lijkt namelijk een geheel nieuw idee te ontspruiten. De scène lijkt boven de traditionele iconografie van de 'Andachtsbilder' uit die periode uitgelicht. De voorwerpen zijn op een echte eettafel waar mensen omheen zitten geplaatst en niet op een soort 'vensterbank van de omlijsting' die aan de scène is toegevoegd, zoals bij veel Madonna-met-kindschilderijen uit de periode.²⁴ Ze zijn primair utilitair en pas in tweede instantie symbolisch. Niet het voeden van een kind staat centraal maar de maaltijd van een heel gezin (pap voor de één, brood met kaas voor de ander). De scène lijkt, in tegenstelling tot de meeste andere afbeeldingen, zo uit het leven van rond 1500 gegrepen.²⁵ Hoe kunnen we, dit geconstateerd hebbende, de afbeelding nu gezinshistorisch interpreteren?

²³ Marjory Bolger Foster, *The Iconography of Saint Joseph in Netherlandish Art, 1400-1550* (Diss. Kansas 1978) 33-37; Pierre Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* (Parijs 1958) deel III, band II, 754; David Herlihy, 'The Family and Religious Ideologies in Medieval Europe', *Journal of Family History* 12 (1987) 3-17, aldaar 13. Zie ook: F. Bonney, 'Jean Gerson: Un nouveau regard sur l'enfance', *Annales de Démographie Historique, Enfant et Société* (1973) 137-142.

²⁴ Zie met name de paneeltjes uit de ateliers van Gerard David en Quinten Metsys.

²⁵ De miniatuur van afbeelding 5 toont ook dat realisme, maar bij Gerard David (afb. 2) moet het feit dat het kind naakt bij het open raam zit, eerder geweten worden aan de iconografische traditie dan aan realisme.

Een gezinshistorische interpretatie

De iconologische interpretatie van een kunstwerk interpreteert de afbeelding als ‘symptoom van iets anders’. Voor onze *Heilige familie aan de maaltijd* kan dit worden gedaan door aan de interpretatie een gezinshistorische dimensie te geven. Zo is de afbeelding te beschouwen als een teken van opkomende waarden van huiselijkheid of van het kerngezin als affectionele eenheid. We zien er namelijk, wellicht voor het eerst in de schilderkunst uit de Nederlanden, een scène die intiem, realistisch en huiselijk te noemen is en een (in onze ogen) ‘gewoon’ klein gezinnetje voorstelt.²⁶

Voor een verdere onderbouwing van deze stelling kunnen we niet alleen uitgaan van onze beschrijving en de iconografische interpretatie. We moeten verschillende aspecten van de oorspronkelijke context, het oorspronkelijk functioneren van het schilderij onder de loep nemen en ook wat andersoortige bronnenkritiek toepassen. Daarnaast zullen we lijnen trekken naar gezinshistorisch onderzoek op basis van andere bronnen.

De selectie van de bronnen kan, zoals in ieder historisch onderzoek, leiden tot een zeker anachronisme. De verschillende afbeeldingen die in dit artikel worden geciteerd komen uit recente kunsthistorische publicaties en de originelen bevinden zich in collecties van belangrijke musea. Het zou kunnen (en het is zelfs waarschijnlijk) dat juist de moderne mode van het kerngezin en de huiselijkheid ertoe heeft bijgedragen dat een paneeltje als de *Heilige familie aan de maaltijd* tentoongesteld en afgebeeld wordt.²⁷ Alleen door een zorgvuldig uitkammen van alle bekende kunstwerken uit een bepaalde periode kan dit probleem deels ondervangen worden. Deels, omdat er ook een onherroepelijke selectie is opgetreden, doordat er veel in de loop der eeuwen verloren is gegaan. Over deze historische selectie is het zeer lastig om iets te zeggen, maar men zou kunnen proberen, via onderzoek naar het veranderen van de smaak en kunstopvattingen in de periode tussen de tijd van de kunstenaar en die van de onderzoeker, er mededelingen over te doen.

²⁶ Voor de miniatuur van afbeelding 5 geldt dat ook voor een deel, maar daar heeft Jozef nog veel van de karikaturale, een beetje afzijdige oude zul, een associatie die lang aan hem is blijven kleven.

²⁷ Als ik het hier over ‘de moderne mode van het kerngezin’ heb dan moet dit in de brede context van de lange termijn gezien worden. Hoewel er in de tweede helft van de twintigste eeuw tegenbewegingen op zijn gekomen kunnen we toch stellen dat het belang van het kerngezin in de West-Europese nieuwe en nieuwste geschiedenis een tamelijk constante factor is.

Ook de begrippen ‘stijl’ en ‘realisme’ zijn van belang. Ons paneeltje is realistisch te noemen in die zin dat we van de voorwerpen, het meubilair en de kleding weten dat ze echt zo geweest zijn omdat er soortgelijke voorbeelden bewaard zijn gebleven.²⁸ Een interieur als dit kan echt zo bestaan hebben in een Hollandse stad rond 1500. Dit wil echter niet zeggen dat de schilder een werkelijk zo bestaand vertrek heeft weergegeven. De omgeving doet op andere voorstellingen uit de tijd vaak veel kunstmatiger en allegorischer aan (afb. 3) of toont veel minder details (afb. 2, 3 en 4).

In verband hiermee is het belangrijk om te achterhalen in welke maatschappelijke context het paneeltje oorspronkelijk heeft gecirculeerd. Helaas is niets met zekerheid bekend over ontstaansdatum, opdrachtgever, schilder of oorspronkelijke plaats en bestemming. Het schilderij zelf is dus de enige bron die we hebben en het vertelt ons iets over zijn oorspronkelijke betekenis. We kunnen op grond van de maten (37 bij 24 cm) en de huiselijke sfeer van het paneeltje concluderen dat het bedoeld moet zijn geweest om in een huis geplaatst te worden, waarschijnlijk op een huisaltaartje. Als we er vanuit kunnen gaan dat kunst aan iets bekends refereerde, dan zal de scène, om de doelgroep aan te spreken, in een *herkenbare* omgeving zijn geplaatst. We zien dit ook aan het perspectief. Door het hoge gezichtspunt, de tot aan de rand doorlopende tafel en de herkenbare voorwerpen voelt de kijker zich als het ware bij de drie aan tafel.

Het afgebeelde interieur duidt op een burgerlijk milieu. Het drietal bevindt zich in een stenen stadshuis en is dus zeker niet arm, maar toch zijn de kleding en de maaltijd sober. Dat laatste kan in verband worden gebracht met burgeridealen, maar zou ook te verklaren zijn doordat de heilige familie in de christelijke traditie arm is. Naast een zeker realisme van 1500 spelen dus ook iconografische tradities een rol in het afgebeelde. Zowel de opdrachtgever als het geïntendeerde publiek waren dus waarschijnlijk gegoede Hollandse burgers. Helaas is er weinig te zeggen over de receptie van de afbeelding in deze huiselijke context.

Modern gezinshistorisch onderzoek

Contextvragen (naar het oorspronkelijke doel en de primaire situatie die het paneeltje heeft gehad) zijn dus al even belangrijk als lastig te beantwoorden.

²⁸ De term ‘naturalisme’ zou misschien beter op zijn plaats zijn, maar we behouden toch de term ‘realisme’ omdat deze is ingeburgerd in de discussie over iconografische bronnen.

In dit verband wil ik de *Heilige familie aan de maaltijd* nog plaatsen in de context van een aantal moderne studies.

De baanbrekende studie *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* van Philippe Ariès is een veelgeprezen boek, met name vanwege de moed van de auteur om een dergelijk overzichtswerk te schrijven op een gebied waar (toen) nog nauwelijks deelstudies naar verricht waren. De centrale these van Ariès luidt dat hoewel er vóór de zestiende eeuw natuurlijk wel kinderen waren, er geen 'sentiment de l'enfance' bestond. De kindertijd ('l'enfance') zou in de Middeleeuwen niet gezien zijn als een afzonderlijke levensfase, dit in tegenstelling tot zowel de periode ervoor, van het neolithicum(!) en antieke oudheid, als de periode erna, de moderne tijd.²⁹

Een belangrijke schakel in zijn argumentatie is beeldmateriaal. Hij constateert dat kinderen in de middeleeuwse kunst nauwelijks zijn afgebeeld en als dat toch gebeurt dan is het kind nauwelijks als zodanig herkenbaar. Hij trekt vervolgens de conclusie dat men een gebrek aan oog voor de kindertijd zou hebben gehad.³⁰ In de late Middeleeuwen worden de, vrijwel uitsluitend religieuze, afbeeldingen steeds realistischer. Het Christus-kind wordt van 'oudemansbaby' (volwassene op miniatuurformaat) tot 'echt' kindje. In de zestiende eeuw ziet Ariès vervolgens in de eerste kinderportretten en in de

²⁹ Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime* (Parijs 1973) 462-3 (de eerste druk dateert van 1960; de Engelse vertaling *Centuries of Childhood* van 1962); Zie voor een kritische evaluatie van het boek met name: H.F.M. Peeters, *Kind en jeugdige in het begin van de moderne tijd (ca. 1500 - ca. 1650)* (Hilversum en Antwerpen 1966); voor een zeer precieze en heldere analyse van Ariès' argumentatie, zie: David Hunt, *Parents and Children in History. The Psychology of Family Life in Early Modern France* (New York en Londen 1970), 27-51; Lawrence Stone, 'The Massacre of the Innocents', *The New York Review of Books* 21, no. 18 (November 1974); Adrian Wilson, 'The Infancy of the History of Childhood: An Appraisal of Philippe Ariès', *History and Theory* 19 (1980) 132-153. Zie verder over zijn plaats in de stormachtige historiografie: Harry Peeters, 'Vijf eeuwen gezin in West-Europa': in: Harry Peeters, L. Dresen-Coenders en Ton Brandenburg eds., *Vijf eeuwen gezinsleven* (Nijmegen 1988) 11-30; Donald Haks, 'Continuïteit en verandering in het gezin van de vroeg-moderne tijd' in: Peeters e.a., *Vijf eeuwen gezinsleven*, 31-56; Bruce Bellingham, 'The History of Childhood since the 'Invention of Childhood': Some Issues in the Eighties', *Journal of Family History* 13 (1988), 347-358; Stephen Wilson, 'The Myth of Motherhood a Myth: The Historical View of European Childrearing', *Social History* 9 (1984) 181-198; Didier Lett, 'La mère et l'enfant au Moyen Age', *L'Histoire* no. 152 (1992) 6-14. Zie voor kritiek en tegenargumenten voor wat betreft de middeleeuwse periode bijvoorbeeld: Urban T. Holmes, 'Medieval Children', *Journal of Social History* 2 (1968/69) 164-172; David Herlihy, 'Medieval Children' in: B.K. Lackner en K.R. Philip eds., *Essays in Medieval Civilisation* (Austin, 1978) 109-141.

³⁰ 'On pensera plutôt qu'il n'y avait pas de place pour l'enfance dans ce monde'. Philippe Ariès, *L'enfant*, 23.

overvloedig als decoratie gebruikte ‘putti’ (de kleine mollige baby-engeltjes) bewijzen voor opkomend ‘sentiment de l’enfance’³¹

Er is in de loop der jaren, met name uit kunsthistorische hoek, veel kritiek gekomen op Ariès’ gebruik van iconografische bronnen, waarbij men veelvuldig is ingegaan op het realiteitsgehalte van middeleeuwse kunst. Er is gezegd dat vóór 1400 de ontwikkeling van de tekentechniek in een stadium verkeerde waarin het ‘realistisch’ tekenen van kinderen niet zou passen. Er zijn tegenvoorbeelden gegeven van middeleeuwse afbeeldingen die wél echt kinderlijke kinderen zouden weergeven. Er is ook vaak tegengeworpen dat de kunst helemaal niet het doel had (of heeft) om kinderen (of wat dan ook) realistisch weer te geven. Kunst beoogde helemaal geen werkelijkheidsweergave en kan dus geen graadmeter zijn voor de maatschappelijke positie van het kind.³²

Maar er zijn ook andere geluiden te horen geweest. Veel onderzoek naar kinderen in de Middeleeuwen gebeurt weliswaar op basis van andere bronnen (middeleeuwse traktaten, literatuur, heiligenverhalen³³), maar de meeste critici vinden dat geenszins een reden om aan het gebruik van iconografische bronnen in het algemeen te twijfelen. Veel gaan een stuk mee met de kritiek op Ariès, maar proberen vervolgens zelf tegenvoorbeelden te vinden van beeldmateriaal dat wel een waardevolle bijdrage kan leveren aan onze historische kennis.³⁴ Vanaf de tweede helft van de jaren zeventig zijn er belangrijke studies verschenen die het beeldmateriaal een nieuwe en betere plaats willen gunnen. We zullen er hier enkele de revue laten passeren.³⁵

³¹ Philippe Ariès, *L'enfant*, o.a. 23, 27-28, 35-38, 459.

³² Zie: U.T. Holmes, ‘Medieval Children’, *Journal of Social History* 2 (1968/69) 164-172, aldaar 167; Henri Platelle, ‘L’enfant et la vie familiale au moyen age’, *Mélanges de Science Religieuse* 39 (1982) 67-85, aldaar 74; Adrian Wilson, ‘The Infancy’, 140 en 145; Linda A. Pollock, *Forgotten children. Parent-child relations from 1500 to 1900* (Cambridge 1983) 46.

³³ Zie bijvoorbeeld: David Herlihy, ‘Medieval Children’, 109-141; David Herlihy, ‘The Making of the Medieval Family: Symmetry, Structure and Sentiment’, *Journal of Family History* 8 (1983) 116-130; David Herlihy, ‘The Family’, 3-17; Linda A. Pollock, *Forgotten children* (blz. vermelding?); Henri Platelle, ‘L’enfant’, 67-85.

³⁴ Hugues Diane Owen Hugues, ‘Representing the Family: Portraits and Purposes in Early Modern Italy’, *The Journal of Interdisciplinary History* 17 (1986-87) 7-38, aldaar 8.” (‘Ariès’ confidence in the validity of iconographic evidence has not been challenged’). Zie ook bijvoorbeeld: Jean-Louis Flandrin, ‘Enfance et société’, *Annales ESC* 19 (1964) 322-329, aldaar 328.

³⁵ Helaas kon de volgende zeer recent verschenen studie niet meer worden geraadpleegd voor dit artikel: Sophie Oosterwijk, ‘*Little infant that were but late borne.*’ *The Image of the Infant in Medieval Culture in North-Western Europe* (Turnhout 2002). Zie ook: Sophie Oosterwijk, ‘Kint ende kinne, man ende wijf. De plaats van het kind in de middeleeuwse kunst’, *Madoc* 11

In een artikel uit 1977 probeert Ilene Forsyth de uitspraken van Ariès met betrekking tot de Middeleeuwen te weerleggen met behulp van iconografische bronnen. Zij komt met behulp van een aantal welgekozen voorbeelden tot de conclusie dat men in de Karolingische periode en de hoge Middeleeuwen het kind wel degelijk zag als een wezentje dat speciale aandacht behoeft. Ze stelt dat in (schaarse) miniaturen en monumentale beeldhouwkunst uit de negende tot twaalfde eeuw niet alleen kinderen te vinden zijn, maar deze ook heel bewust en begripvol worden afgebeeld.³⁶

Danièle Alexandre-Bidon en Monique Closson schetsen in *L'enfant à l'ombre des cathédrales* uit 1985 een beeld van de wereld van het kind in de late Middeleeuwen.³⁷ Uitvoerig hebben de auteurs daarvoor gebruik gemaakt van miniaturen van de handschriftencollectie van de Bibliothèque Nationale de France te Parijs.³⁸ Ze stellen dat de miniaturisten bij het schilderen reële kinderen voor ogen moeten hebben gehad en concluderen dat in de periode van de dertiende tot en met de vijftiende eeuw diepgaande affectieve relaties tussen ouders (met name moeders) en kinderen moet hebben gekend en kinderen een belangrijke plaats in de maatschappij innamen.³⁹ Helaas is het geschetste beeld erg statisch. Onder andere door de slechts zeer globale dateringen van de afbeeldingen lijken in dit boek de late Middeleeuwen een periode zonder veranderingen te zijn.

De historicus Klaus Arnold heeft een algemeen overzicht gegeven van alle contexten waarin kinderen in de Middeleeuwen zijn afgebeeld. Hij constateert dat het kind in de middeleeuwse kunst een marginale positie inneemt, die echter wel in de 14^e en 15^e eeuw langzaam belangrijker wordt. Aan moeder-en-kind afbeeldingen van vóór de gotiek zou geen realiteitswaarde moeten worden toegekend. Daarna wordt dat langzaam anders, maar Arnold benadrukt dat we de 'meer realistische' kunst van de late Middeleeuwen niet als realistisch in de zin van de-maatschappelijke-context-weerspiegelend kunnen zien. Kleding, haardracht en met name de naaktheid

(1997) 214-225.

³⁶ Ilene H. Forsyth, 'Children in Early Medieval Art. Ninth through Twelfth Centuries', *The Journal of Psychobiology* 4 (1976/77) 31-70.

³⁷ Danièle Alexandre-Bidon en Monique Closson, *L'enfant à l'ombre des cathédrales* (Lyon & Parijs 1985). Zie ook: Pierre Riché en Danièle Alexandre-Bidon, *L'enfance au moyen âge* (Parijs 1994).

³⁸ François Garnier had in 1973 al gewezen op de op ontsluiting wachtende schat aan informatie die de miniaturen in de Middeleeuwse handschriften vormen, juist met betrekking tot de geschiedenis van het kind. François Garnier, 'L'iconographie de l'enfant au moyen âge', *Annales de Démographie Historique, Enfant et Société* (1973) 135-136, aldaar 135.

³⁹ Alexandre-Bidon e.a., *L'enfant à l'ombre des cathédrales*, 10 en 234.

van het kind kunnen geen dagelijkse, laatmiddeleeuwse realiteit weerspiegelen. Jonge kinderen werden immers ingezwachteld. Ook weten we uit andere bronnen dat vooral in de hogere kringen de moeder het kind vaak niet zelf zoogde.⁴⁰

Kortom, als er al een parallel is tussen veranderingen in de kunst en die in de maatschappij, dan is het er één die indirect is en moeilijk te traceren. De veranderingen in de kunst moeten eerder in een religieuze context worden gezocht en wel met name in de normativiteit van afbeeldingen. Interessant is bijvoorbeeld hoe Arnold een vijftiende-eeuwse tekst behandelt over hoe middeleeuwse kinderen afbeeldingen van kinderen zouden moeten bekijken. De Florentijnse prediker Giovanni Dominici schreef in 1405 namelijk dat het goed is om kinderen vaak (in kerken) te laten kijken naar afbeeldingen van de heilige familie en andere voorstellingen met heilige kinderen, opdat ze daar een goed voorbeeld aan ontlene.⁴¹ Vooral afbeeldingen die voor een groot publiek zichtbaar waren, kunnen vaak als bedoeling hebben gehad bepaalde religieuze of sociale ideeën over te dragen. Die boodschap zou zowel kunnen zijn dat het Christuskind als goddelijk en dus *niet* als realistisch kind gezien moet worden, of juist *wel*, om idealen met betrekking tot het kinderleven via de voorbeeldfunctie van de heiligen over te dragen.⁴²

Ook Hans-Joachim Raupp, die aan de hand van een aantal vijftiende- en zestiende-eeuwse afbeeldingen iets probeert te zeggen over het gezinsleven, haalt het probleem van de normativiteit naar boven. Spottende prenten of afbeeldingen bij ‘Manierenbuch-achtige’ geschriften, kunnen ons wat vertellen over hoe bepaalde groepen *wensten* dat men handelde. Men begeeft zich op heel wat gladder ijs als men daaruit informatie over de realiteit wil halen. Voor deze kunsthistoricus, zoals voor veel andere, werkt kunst in eerste instantie volgens conventies en kunnen we alleen zoeken naar een

⁴⁰ Klaus Arnold, *Kind und Gesellschaft in Mittelalter und Renaissance* (Paderborn 1980) 60-65; Klaus Arnold, ‘Mutter-, Kind- und Familiendarstellungen in der Kunst des späten Mittelalters und der Renaissance’ in: Christian Rittelmeyer en Erhard Wiersing eds., *Bild und Bildung* (Wiesbaden 1991) 173-186, aldaar 176-181; Klaus Arnold, ‘Der Wandel der Mutter-Kinddarstellung am Beispiel der kölnener bildenden Kunst des späteren Mittelalters’ in: Klaus Schreiner en Norbert Schnitzler eds., *Gepeinig, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit* (München 1992) 97-115, aldaar 101-103 & 108-110.

⁴¹ Klaus Arnold, *Kind und Gesellschaft*, 59 en 90; Klaus Arnold, ‘Mutter-, Kind- und Familiendarstellungen’, 173-174.

⁴² Klaus Arnold, ‘Kindheit im europäischen Mittelalter’ in: Jochen Martin & August Nitschke eds., *Zur Sozialgeschichte der Kindheit* (München 1986), 443-467, aldaar 445. Zie voor dit probleem van de normativiteit van afbeeldingen ook: Didier Lett, ‘La mère et l’enfant’, 14.

discours tussen de verschillende afbeeldingen en niet naar een beeld van de werkelijkheid.⁴³

We hebben gezien dat na Ariès een aantal auteurs in de afgelopen twintig jaar het gebruik van iconografische bronnen in de gezinsgeschiedenis heeft verfijnd. Ging Forsyth nog (net als Ariès) erg eclectisch te werk⁴⁴, Alexandre-Bidon en Closson hebben als grote mérite dat ze op een meer systematische wijze hebben gewerkt, met gebruikmaking van een groot corpus aan afbeeldingen. Arnold en Raupp bezinnen zich daadwerkelijk op methodologische problemen. In hun conclusies staan zij echter zeer sceptisch tegenover de mogelijkheden om resultaten te behalen op het gebied van de gezinsgeschiedenis met behulp van iconografische bronnen.

Tegenwoordig zijn de meeste onderzoekers het er wel over eens dat het door Ariès gepresenteerde beeld moet worden aangepast, maar de manier waarop is verre van duidelijk en verschillende zienswijzen leven nog steeds naast elkaar voort. De discussie is bovendien erg onoverzichtelijk geworden. Een belangrijke oorzaak hiervan is waarschijnlijk dat het onderwerp zoveel mensen aanspreekt en zo veelomvattend is, dat het debat een multidisciplinair karakter heeft gekregen. Niemand is werkelijk in staat om alle argumenten te overzien, en dus grijpt iedereen zijn kans om zijn mening te poneren.⁴⁵

Devotie

Twee andere moderne studies kunnen nog wat licht werpen op de devotie context van onze *Heilige familie aan de maaltijd*. Het in de studie van Henk van Os over privé-devotie in de late Middeleeuwen naar voren gebrachte beeld van laat-middeleeuwse kunst lijkt me in hoge mate van toepassing op het paneeltje. In de veertiende en vijftiende eeuw kunnen we een langzame verandering constateren in de in de kunst afgebeelde voorstellingen en verhalen, omdat de devotie praktijk waarin zo'n

⁴³ Hans-Joachim Raupp, 'Haushalt und Familie in der deutschen und niederländischen Kunst des 15. und frühen 16. Jahrhunderts' in: Trude Ehlert en Ralph Nelles eds., *Haushalt und Familie in Mittelalter und früher Neuzeit* (Sigmaringen 1991) 245-268, aldaar 260.

⁴⁴ Dit geldt ook voor anderen, bijvoorbeeld: Donata Elschenbroich, *Kinder werden nicht geboren. Studien zur Entstehung der Kindheit* (Bensheim 1977).

⁴⁵ Een bijdrage die op zich best interessant is maar van weinig historisch besef getuigt is bijvoorbeeld: B. Remmo Hamel, 'The Image of the Child. Dutch and Flemish Paintings', *The Journal of Psychobiology. A Quarterly Journal of Childhood and Psychobiology* 24 (1996) 71-89.

paneeltje, ivoortje of beeldje functioneerde intiemer werd. In een context van een verinnerlijking van het geloof kwam het gebruik in zwang om alléén bij kleine (huis-, reis-) altaartjes te bidden. Kunstvoorwerpen moesten helpen om zich te kunnen verplaatsen in de afgebeelde scènes, zich te kunnen vereenzelvigen met de afgebeelde heiligen. Eerst baden vooral kloosterlingen in hun cellen voor deze zogenaamde ‘Andachtsbilder’, maar in de loop van de veertiende eeuw trad dit gebruik (vooral via de bedelorden) ook naar buiten, in de lekenwereld.⁴⁶

We zien deze veranderingen weerspiegeld in de iconografie. Op de Madonna-met-kindafbeeldingen of kruisigingsscènes werden heiligen of andere toeschouwers (herders, koningen, eigentijdse opdrachtgevers) toegevoegd, om de voorstelling reëler te maken, dichterbij te halen en om de biddende leek meer mogelijkheden tot vereenzelving te geven. Vooral Jozef speelt hierin, bij afbeeldingen van de geboorte van Christus, een belangrijke rol. Populaire mannelijke heiligen waren in de late Middeleeuwen minder talrijk dan vrouwelijke. De mannelijke toeschouwer had daardoor minder identificatie-mogelijkheden. Doordat Jozef, zoals al is geconstateerd, in de loop van de veertiende en vijftiende eeuw van een sullige, oude, afzijdige man tot een behulpzame, oppassende vaderfiguur werd, kon hij als ideaal en voorbeeld gaan dienen. Van Os koppelt hier een ideologie aan vast: ‘Theologen en kunstenaars brengen nu Jozef de timmerman in een totaal andere positie: het leven van Jezus met zijn ouders wordt het voorbeeld voor het burgerlijk gezin, de hoeksteen van de samenleving’. Aldus interpreteert hij deze iconografische ontwikkelingen, waarin we ook het Keulse paneeltje een plaats kunnen geven, als een normstellende afbeelding. Dit interessante gegeven wordt helaas nauwelijks uitgewerkt, noch door Van Os, noch door anderen.⁴⁷

De andere studie die eveneens informatie biedt over de devotie context van religieuze gezinsvoorstellingen van rond 1500 is die van Ton Brandenburg over de Anna-verering.⁴⁸ Ook Anna is een heilige die in de late

⁴⁶ Henk van Os, *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500* (Tentoonstellingscatalogus, Amsterdam 1994) 12; Eugène Honée, ‘Beeld en verbeelding’, 159.

⁴⁷ Henk van Os, *Gebed in schoonheid*, 91-93; David Herlihy, ‘The Making’, 27-29; David Herlihy, ‘The Family’, 13-14. Zie over Jozef tevens: Herman Pleij, ‘Jozef als pantoffelheld’, *Symposion* 3 (1981) 66-81; Herman Pleij, ‘Taakverdeling in het huwelijk. Over literatuur en sociale werkelijkheid in de late Middeleeuwen’, *Literatuur* 3 (1986) 66-76, aldaar 73 e.v..

⁴⁸ Ton Brandenburg, ‘Sint Anna en haar familie. De Annaverering in verband met opvattingen over huwelijk en gezin in de vroeg-moderne tijd’ in: Petty Bange e.a. eds., *Tussen*

Middeleeuwen populair werd. Zoals Jozef dat werd als vaderfiguur, zo konden moeders (en grootmoeders) zich met Anna vereenzelvigen.⁴⁹ Brandenburgs studie is primair gebaseerd op populaire teksten over het leven van Sint Anna. Maar hij gaat ook in op het feit dat veranderingen in religie en maatschappij worden weerspiegeld in de schilderkunst. Juist dit gebruik van verschillende bronnen en hun wisselwerking is interessant.

In de laatmiddeleeuwse devotie wordt, uitgaande van de Anna-legende en verschillende andere apocriefe verhalen, een hele 'extended family' rond Christus gecreëerd, de zogenaamde *Heilige maagschap*. Anna zou drie maal getrouwd zijn geweest en drie maal een dochter Maria hebben gekregen. De eerste Maria was de moeder van Jezus, de andere twee van respectievelijk twee en vier van de apostelen. Verder spelen hun echtgenoten, de ouders van Anna en haar zuster (die weer moeder is van Elisabeth, van wie Johannes de Doper de zoon is) een rol. Rond 1500 worden plotseling altaarstukken populair waar die gehele uitgebreide familie op staat afgebeeld.⁵⁰ Dit weergeven van de aardse genealogie van Christus is weer te interpreteren als een methode om personen van verschillende leeftijden, geslachten of beroepen aanwezig te laten zijn bij Maria en Christus, opdat de toeschouwer of aanbieder zich met hen kon identificeren.

Brandenburg legt in zijn onderzoek veel nadruk op de verschillen en overeenkomsten in de devotiepraktijken van verschillende bevolkingsgroepen en constateert dat Anna en de Heilige maagschap in alle lagen van de bevolking in trek waren. Maar hij extrapoleert een verandering door de opkomende burgerklasse. In de zestiende eeuw zou deze groep langzaam maar zo machtig worden in de steden, dat de idealen van het burgerlijk kerngezin de samenleving meer en meer gingen overheersen. We zien dan ook dat na

beks en heilige. Het vrouwbeeld op de drempel van de moderne tijd, 15de/16de eeuw (Nijmegen 1985) 101-127; Ton Brandenburg, 'De moeder- en maagschapcultus in de Nederlanden omstreeks 1500. De Anna-devotie als symptoom van veranderende opvattingen over huwelijk en gezin' in: Peeters e.a., *Vijf eeuwen gezinsleven*, 99-139; Ton Brandenburg, *Heilig familieleven. Verspreiding en waardering van de historie van Sint Anna in de stedelijke cultuur van de Nederlanden en het Rijnland aan het begin van de moderne tijd (15de/16de eeuw)* (Nijmegen 1990). Zie ook: *Heilige Anna, grote moeder. De cultus van de Heilige Moeder Anna en haar familie in de Nederlanden en aangrenzende streken* (Tentoonstellingscatalogus Museum voor Religieuze Kunst, Uden), Nijmegen 1992.

⁴⁹ Beide heiligen krijgen van paus Sixtus IV in deze periode een officiële feestdag op de heiligenkalender, Jozef in 1479 en Anna in 1481, nadat op lokaal niveau al langer feesten aan deze heiligen gewijd waren geweest.

⁵⁰ Zie bijvoorbeeld de altaarstukken met de *Heilige Maagschap* van Quinten Metsys (Brussel, Koninklijke Musea van Schone Kunsten) en van een anonieme meester (Amsterdam, Rijksmuseum).

een ‘top’ rond 1500 de verering van Anna en de Heilige maagschap snel afnam en er een ‘heilig kerngezin’ (met Jozef op de plaats van Anna) in de plaats kwam, als voorbeeld van het gezin als ‘bakermat van burgerdeugd en stadsfatsoen’.⁵¹

Vroege moderne burgers

In dit artikel werd een schilderij van rond 1500 gebruikt als historische bron. Het is duidelijk geworden dat er in de context van veranderende devotiepraktijken en heiligenverering een sleutel ligt voor de gezinshistorische interpretatie van laatmiddeleeuwse afbeeldingen. Kunst heeft net als ander historisch materiaal een documentaire waarde, maar het is niet makkelijk om beeldmateriaal juist te interpreteren. Een schilderij of beeld is meestal minder eenduidig dan een tekst. We hebben hierboven toch een poging gewaagd door een klein laatmiddeleeuws paneeltje in een gezinshistorische context te plaatsen. Norm en realiteit, heiligen en burgers vloeien door elkaar heen.

De *Heilige familie aan de maaltijd* is een vroeg voorbeeld van het via de schilderkunst uitdragen van de idealen van de opkomende burgerklasse in Holland. We zien een gegoed gezin, dat toch met enige soberheid leeft. Voor hen is het kerngezin, waarbinnen de verschillende leden zorg en aandacht voor elkaar hebben, de basiseenheid en dit idee was nog relatief nieuw. Het paneeltje functioneerde waarschijnlijk in een huiselijke context en kan daar een zelfbevestigende (en misschien ook opvoedende⁵²) rol hebben gespeeld. Aldus geïnterpreteerd is het misschien nog niet geheel duidelijk in welke mate er een realiteit is uitgebeeld en in welke mate een ideaal of een norm, maar is wel gebleken dat al deze elementen een rol spelen bij de gezinshistorische interpretatie.

⁵¹ Ton Brandenburg, ‘Sint Anna en haar familie’, 124; Ton Brandenburg, ‘De moeder- en maagschapcultus’, 99-139; Ton Brandenburg, *Heilig familieleven*, 190 en 196-197.

⁵² Zie de ideeën van Giovanni Dominici zoals behandeld door Klaus Arnold, *Kind und Gesellschaft*, 59 & 90.