



## Simon Bening als landschapsminiaturist.

Eigen stijl & evolutie binnen het oeuvre en zijn invloed op de ontwikkeling van het landschap in de schilderkunst van de zestiende eeuw.

Masterproef voorgelegd aan de Faculteit  
Letteren en Wijsbegeerte,  
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,  
voor het verkrijgen van de graad van Master,  
door Maarten Vansintjan  
Promotor: Prof. Dr. M. Martens

## Woord vooraf

In dit woord vooraf wil ik graag enkele mensen bedanken voor hun steun bij het tot stand komen van deze eindverhandeling.

Op de eerste plaats gaat mijn dank uit naar mijn ouders, die mij met de grootste zorg en het nodige geduld door het soms moeizame proces van deze eindverhandeling loodsten. Zij hebben het mij bovendien mogelijk gemaakt dat ik deze opleiding kon volgen en ook beëindigen. Ik denk daarbij niet alleen aan de financiële kant, maar ook aan de morele steun en het vertrouwen dat ze mij tot op het einde schonken. Ook een groot deel van het lees- en verbeterwerk hebben zij op zich genomen. Evenzeer bleek de hulp van mijn nicht Maarte, die deze eindverhandeling doornam en gerichte vragen en opmerkingen met me deelde, een waar pluspunt voor deze eindverhandeling.

Ik hoop dat ze dan ook trots zijn op het resultaat. Zonder hen zou het zeker niet gelukt zijn.

Vervolgens wil ik ook Prof. Dr. M. Martens bedanken voor het promotorschap. Ook de andere professoren, van wie ik in de loop van mijn opleiding college volgde, wil ik danken voor de kritische vorming die ik van hen kreeg.

Tot slot wil ik ook vele van mijn vrienden bedanken die er steeds waren wanneer ik het nodig had om mijn gedachten even te kunnen verzetten.

Bedankt aan iedereen!

## Inhoudsopgave

1.	<u>Inleiding</u>	6
1.1.	<b>Verantwoording en bijdrage van deze eindverhandeling</b>	6
1.2.	<b>Afbakening van het onderwerp in tijd en ruimte</b>	7
1.3.	<b>Verantwoording indeling hoofdstukken</b>	8
2.	<u>Het landschap in de schilderkunst van de Nederlanden in de zestiende eeuw: een kort overzicht</u>	10
2.1.	<b>Opkomst van het landschap in de schilderkunst kort vóór 1520</b>	10
2.2.	<b>Ontstaan van de landschapsschilderkunst als apart genre</b>	11
3.	<u>Simon Bening: beknopte biografie</u>	13
4.	<u>Overzicht van het landschap in het oeuvre van Simon Bening</u>	15
4.1.	<b>Het Imhof Gebedenboek (privé-collectie)</b>	15
4.2.	<b>Da Costa Getijdenboek (New York, The Pierpont Morgan Library, Ms.M.399)</b>	16
4.3.	<b>Gebedenboek van kardinaal Albrecht von Brandenburg (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms.Ludwig IX 19 (83.ML.115))</b>	16
4.4.	<b>Gebedenboek van rond 1531 (New York, The Pierpont Morgan Library, Ms.M.451)</b>	17
4.5.	<b>Hennessy getijdenboek (Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms.II 158)</b>	18
4.6.	<b>Miniatuurportret van een man (Parijs, Louvre, RF.3.925)</b>	19
4.7.	<b>München-Montserrat getijdenboek</b>	19
4.8.	<b>Beatty Rosarium (Dublin, Chester Beatty library, Ms.W99)</b>	20
4.9.	<b>Acht losse overgebleven miniaturen</b>	21
4.10.	<b>Kleine kalenderminiaturen (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms.50 (93.MS.19))</b>	21
4.11.	<b>Kort besluit</b>	22

5.	<u>Invloeden op de ontwikkeling van het landschap bij Simon Bening</u>	24
5.1.	<b>Gebroeders van Limburg</b>	25
5.2.	<b>Jan van Eyck</b>	27
5.3.	<b>Meester van Maria van Bourgondië</b>	28
5.4.	<b>Meester van het Dresden gebedenboek</b>	29
5.5.	<b>Meester van James IV van Schotland</b>	30
5.6.	<b>Meester van de gebedenboeken van rond 1500</b>	32
6.	<u>Evolutie en definitie van Simon Benings landschapsschilderstijl aan de hand van zijn kalenderminiaturen</u>	33
6.1.	<b>Kalender van het Da Costa Getijdenboek</b>	33
6.2.	<b>Hennessy kalender</b>	35
6.3.	<b>München - Montserrat kalender</b>	39
6.4.	<b>Kalender van het Golf Getijdenboek (Londen, The British Library, Add. Ms. 24098)</b>	42
6.5.	<b>Acht losse overgebleven miniaturen</b>	45
6.6.	<b>Twee kleine kalenderminiaturen</b>	46
6.7.	<b>Enkele andere miniaturen die een zicht op de evolutie van Simon Bening als landschapsschilder kunnen aantonen</b>	47
6.7.1.	<i>De stigmatisatie van Sint-Franciscus uit het Imhof Getijdenboek (privé-collectie, fol. 302v)</i>	48
6.7.2.	<i>Aanbidding van Maria</i>	49
6.7.3.	<i>Bezoek van Maria aan Elisabeth</i>	50
6.7.4.	<i>Sint Johannes op Patmos</i>	51
6.7.5.	<i>Creatie van Eva</i>	51
6.8.	<b>Evolutie en definitie van Simon Benings landschapsschilderstijl</b>	52
7.	<u>Simon Bening in confrontatie met enkele belangrijke landschapsschilders uit de zestiende eeuw</u>	56
7.1.	<b>Joachim Patinir</b>	56
7.2.	<b>Jan van Amstel</b>	61

7.2.1.	<i>Sociaalartistiek netwerk</i>	61
7.2.2.	<i>Invloed van Simon Bening?</i>	64
7.2.3.	<i>De zondvloed (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Brussel)</i>	65
<b>7.3.</b>	<b>Pieter Bruegel de oudere</b>	<b>68</b>
7.3.1.	<i>De Maanden</i>	69
7.3.2.	<i>Vroeg landschap, 1553, privé-bezit</i>	72
7.3.3.	<i>De val van Icarus (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Brussel)</i>	75
7.3.4.	<i>Landschap met een ekster op een galg (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt)</i>	75
8.	<u>Conclusie: Simon Bening als belangrijke schakel binnen de ontwikkeling van de landschapsschilderkunst?</u>	78
9.	<u>Bibliografie</u>	82
10.	<u>Bijlagen</u>	90
11.	<u>Afbeeldingen (apart volume)</u>	

## 1. Inleiding

### 1.1. Verantwoording en bijdrage van deze eindverhandeling

Het oeuvre van Simon Bening kende, na zijn 'herontdekking' als laatste in lijn van de meest succesvolle 'Vlaamse' miniaturisten, in de literatuur initieel een zeer detailgerichte studie. De leidinggevende vorsers, met Judith Anne Testa op kop, trachtten het verspreide oeuvre van Bening enigszins terug samen te brengen, en de originele devotionele boeken in hun geheel terug samen te stellen.<sup>1</sup> Daarvoor ging men uit van een zeer gedetailleerde stilistische studie, die zich vooral richtte op de techniek en unieke toets van Benings hand.

Een groot onderdeel van de detailstudie rond het oeuvre van Bening berust ook op het onderzoeken en nagaan welke 'sjablonen' en 'modellen' deze miniaturist overnam, gebruikte en herwerkte binnen zijn eigen oeuvre. Men trachtte na te gaan waar Simon Benings gebruik van figuren vandaan kwam. Verschillende mogelijkheden kwamen hierbij aan het licht, gaande van modelboeken doorgegeven via zijn eigen vader tot bronnen uit de Italiaanse Renaissance<sup>2</sup>.

Het is pas sinds kort, met de opkomst van de studie van het zestiende- en zeventiende-eeuwse landschap, dat Simon Bening onder een ander licht wordt bekeken. Thomas Kren kan op dit vlak beschouwd worden als de leidinggevende auteur met artikels zoals *Landscape as leitmotiv*<sup>3</sup>, en zijn bijdrages in de tentoonstellingscatalogus *Illuminating the Renaissance*<sup>4</sup>. Kren kadert Bening binnen de opkomst en evolutie van het zestiende-eeuwse landschap.

Deze eindverhandeling wil hierop dieper ingaan. Moeten we Bening louter beschouwen als een volgeling van bijvoorbeeld Patinir, of is hij zelf de initiator van

---

<sup>1</sup> Zie o.a. TESTA Judith Anne, *Rosarium (MS Western 99) in the Chester Beatty Library, Dublin. The Beatty Rosarium: a manuscript with miniatures by Simon Bening*, Doornspijk 1986

<sup>2</sup> Zie o.a. TESTA Judith Anne, *Simon Bening and the Italian High Renaissance: some, unexplored sources*, In: *Oud-Holland*, 114, 2000, p. 107-124

<sup>3</sup> KREN Thomas, *Landscape as leitmotif: a reintegrated Book of Hours illuminated by Simon Bening*, *Illuminating the book: makers and interpreters: essays in honour of Janet Backhouse*, London, British library, 1998, p. 209-232

<sup>4</sup> KREN Thomas (e.a), *Illuminating the Renaissance: the triumph of Flemish manuscript painting*, LA: J. Paul Getty Museum, / London: Royal Academy, 2003

'een' landschapsschilderkunst? Waar haalde Simon Bening de inspiratie voor zijn landschappen? Hadden zijn landschappen invloed op andere kunstenaars?

Door gelijkenissen en verschillen te onderzoeken tussen werken - waar het landschap enigszins prominent aanwezig is - van Simon Bening enerzijds en werken van eigentijdse schilders en miniaturisten anderzijds, trachten we tot een definiëring te komen van Benings eigen 'landschapsschilderstijl'. Verder proberen we te bepalen in welke mate Bening al dan niet invloed had (of kan gehad hebben) op enkele algemeen 'erkende' landschapsschilders van de zestiende eeuw. Vooral in de confrontatie met tijdsgenoot Patinir - die in de algemene literatuur toch wel beschouwd wordt als de eerste 'echte landschapsschilder' - zal moeten blijken welke rol Simon Bening toebedeeld kan krijgen, binnen de ontwikkeling van de landschapsschilderkunst in de eerste helft van de 16<sup>e</sup> eeuw.

## **1.2. Afbakening van het onderwerp in tijd en ruimte**

Deze eindverhandeling zal zich toespitsen op een groot deel van Benings carrière. Beginnend bij een eerste gekende werk uit 1515 en eindigend bij werken uit de jaren 1540, omslaan we op die manier toch een grote periode uit de artistieke carrière van deze miniaturist. Om tot een evolutie en definitie te komen van Simon Benings eigen 'landschapsschilderstijl' beperken we ons hier in deze eindverhandeling echter wel voornamelijk tot Benings zogenoemde kalenderminiaturen. Deze miniaturen die binnen de devotieboeken de maanden van het jaar personifieerden, geven ons een goede basis tot vergelijking van het landschap dat hierin vaak prominent aanwezig is. Het is immers zo dat de voorstellingen van deze maanden, gekozen werden uit een standaard lijst thema's waaruit de miniaturist kon kiezen.<sup>5</sup> Hierdoor wordt het voor ons gemakkelijker om meer aandacht te geven aan het veranderende landschap waarin deze arbeid van de maand wordt weergegeven; de iconografie van de specifieke arbeid blijft immers dikwijls dezelfde en is voor deze eindverhandeling niet echt van groot belang.

We gaan echter ook een stap verder in de tijd terug, om te polsen welke belangrijke miniaturisten en andere schilders invloed hebben uitgeoefend op de artistieke

---

<sup>5</sup> In hoofdstuk 4.11 vindt u een overzicht van deze thema's

ontwikkeling van Simon Bening. We limiteren ons evenwel niet tot 1540 als einddatum binnen deze eindverhandeling. We onderzoeken immers ook of Simon Bening invloed heeft gehad op een latere kunstenaar, namelijk Pieter Bruegel de oudere, wiens oeuvre vanaf begin jaren 1550 tot stand is gekomen.

Geografisch gezien beperken we ons wel tot de Zuidelijke Nederlanden van de 16<sup>e</sup> eeuw, de regio waar Benings atelier moet geweest zijn en waar andere belangrijke kunstenaars uit die periode kennis kunnen gehad hebben van zijn oeuvre.

### **1.3. Verantwoording indeling hoofdstukken**

Deze eindverhandeling bestaat uit een achttal hoofdstukken, waarvan de eerste twee hoofdstukken een algemeen kader schetsen van zowel het ontstaan van de landschapschilderkunst rond de zestiende eeuw, als van de biografische details van Simon Bening. Op die manier kan de lezer Simon Bening gemakkelijk plaatsen binnen de kunstgeschiedenis.

Vanaf het vierde hoofdstuk spitsen we ons dan toe op de kern van de zaak: het landschap in het oeuvre van Simon Bening. We pogen in een eerste overzicht een algemeen beeld te geven van het aanwezige landschap binnen het oeuvre van Bening, beginnend vanaf de vroegste gekende miniatuur uit 1515.

In het vijfde hoofdstuk proberen we dan na te gaan welke kunstenaars van belang zijn geweest voor de ontwikkeling van Simon Benings artistieke ontplooiing. Zowel (paneel)schilders als miniaturisten komen hier aan bod. Door enkele vergelijkingen te maken tussen werken van voorgangers met die van Simon Bening, trachten we te onderzoeken op welke innovaties Bening verdergaat.

In het zesde hoofdstuk worden Simon Benings kalenderminiaturen onder de loep genomen. Die miniaturen die onzes inziens van groot belang zijn binnen de ontwikkeling van landschappen binnen het oeuvre van Bening, worden diepgaand besproken. Via zes gekende reeksen van kalenderminiaturen, die al dan niet nog de twaalf maanden bevatten, wordt een evolutie en definitie van Simon Benings eigen 'landschapsschilderstijl' ontwikkeld. Aan de hand van verdere vergelijking tussen enkele andere miniaturen die niet behoren tot die kalendercycli maar onderling wel



eenzelfde thema voorstellen, zal dan geprobeerd worden deze evolutie en definitie kracht bij te zetten en te bevestigen.

Tegelijkertijd functioneert dit hoofdstuk, samen met de bijhorende (kleur)afbeeldingen in de afbeeldingenbundel, als een soort van inventariscatalogus van deze kalendercycli.

In het laatste hoofdstuk voor de conclusie, komt het tot een confrontatie. Simon Benings oeuvre wordt hierin vergeleken met het oeuvre van enkele belangrijke én erkende zestiende eeuwse landschapsschilders. Joachim Patinir, Jan van Amstel en Pieter Bruegel de oudere zullen de revue passeren. Door het oeuvre van deze kunstenaars naast dat van Simon Bening te leggen, proberen we te bepalen wat het belang en de positie van Simon Bening is - of net niet is - binnen de ontwikkeling van het landschap in de eerste helft van de zestiende eeuw.

## 2. Het landschap in de schilderkunst van de Nederlanden in de zestiende eeuw: een kort overzicht

### 2.1. **Opkomst van het landschap in de schilderkunst kort vóór 1520**

De opkomst van het landschap hangt voornamelijk samen met de populariteit van de getijdenboeken en de daarmee gepaarde kalenderminiaturen<sup>6</sup>. Belangrijke kunstenaars van deze getijdenboeken zijn onder meer Meester van de maarschalk de Boucicaut, Jean Malouel, de gebroeders van Limburg en nog vele anderen.<sup>7</sup>

Maar ook de gouden achtergronden die vroeger de altaarstukken sierden, braken in de loop van de vijftiende eeuw open en maakten plaats voor landschapszichten. Een eerste hoogtepunt wordt bereikt in het *Lam Gods* van de gebroeders van Eyck van omstreeks 1432 (Sint-Baafskathedraal, Gent), waar de weergave van de werkelijkheid tot een tot dan toe niet gekend realisme wordt gebracht. Andere kunstenaars uit die periode achtten ook veel belang aan het landschap op de achtergrond. Hans Memling kiest als decor voor zijn *Zeven vreugden van Maria* (Alte Pinakothek, München) een panoramisch landschap met rotsen, een stad en een weids uitzicht over de zee. Ook Dieric Bouts deinsde er niet voor terug om de figuren in zijn werken weer te geven in een landschap gezien vanuit vogelperspectief. Met *Johannes de Doper van Geertgen tot Sint Jans* (Gemäldegalerie, Berlijn, afb. 1), waarvan het lyrische weidelandschap steeds weer wordt geroemd, kwam ook in de Noordelijke Nederlanden omstreeks 1480-85 een mijlpaal in de afbeelding van de natuur tot stand.<sup>8</sup>

Andere ontstaansgronden van de zelfstandige landschapsschildering waren deels van juridisch-praktische aard - het landschap als juridisch bewijsstuk -, deels van ideologische aard – een ideologie van de adellijke macht - en grotendeels van compulsief-onbewuste aard – het verlangen naar de beheersing van de natuur/wereld.<sup>9</sup> Maar ook het humanisme speelde hierin een belangrijke rol. Zowel in de humanistische natuurvisie ca. 1500 als in de vroeg-zestiende-eeuwse

---

<sup>6</sup> In hoofdstuk 4.11 wordt verder uitgeweid over deze kalenderminiaturen

<sup>7</sup> In hoofdstuk 5 worden specifiek die miniaturisten die invloed hadden op Simon Benings oeuvre besproken

<sup>8</sup> WIED Alexander, in: DEVISSCHER Hans (ed.), *De uitvinding van het landschap: van Patinir tot Rubens 1520 -1650*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Antwerpen, 2004, p.14

<sup>9</sup> Voor een uitgebreide verklaring verwijzen we graag naar de bijdrage van Paul Vandenbroeck, *Joachim Patinir en het ontstaan van de Vlaamse landschapskunst*, in: DEVISSCHER Hans (ed.), o.c., 2004, p. 33-48

landschapsschilderkunst komt een verwant gedachtecomplex tot uiting: de vraag naar de kosmische samenhang; het verband tussen aardse/hemelse, menselijke/goddelijke sferen en de stoornissen hierin zijn een hoofdthema van de schilderijen.<sup>10</sup>

## 2.2. Ontstaan van de landschapsschilderkunst als apart genre

Omstreeks 1520 ontstaat de landschapsschilderkunst als apart genre, met grote namen zoals Patinir op kop.<sup>11</sup> De landschappen van Patinir zouden we kunnen omschrijven als 'wereldlandschap' of 'overzichtslandschap'; het geheel is immers opgebouwd uit verschillende aparte delen zodat er eigenlijk een artificieel landschap ontstaat.<sup>12</sup> Genaille stelt het zo: *"Il peint donc plaines, monts, rivières, estuaires, mers, selon leur réalité géographique interprétée pas sa fantaisie maniériste en une vision dont l'ampleur suggère l'immensité harmonieuse du monde."*<sup>13</sup>

Inspiratie heeft Patinir onder andere kunnen opdoen bij hierboven vermelde kunstenaars Dieric Bouts en Hans Memling. Ook de werken van Jheronimus Bosch en Jan Gossaert moeten hem bekend zijn geweest.<sup>14</sup>

Patinirs schilderijen bevatten bijna uitsluitend religieuze thema's, die de schilder toelieten landschappen te schilderen. Thema's zoals *De vlucht naar Egypte, de Heilige Hiëronymus, het Doopsel van Christus, ...* gaven allen aanleiding voor het schilderen van landschappen. De heiligen die in de landschappen gekrompen zijn tot 'stoffage', zijn in tegenstelling tot wat hun kleine afmetingen laten vermoeden, in wezen veel meer dan alleen maar stoffage: ze behoren tot een beeldstructuur die historisch is geworden.<sup>15</sup>

Onder de navolgers van Patinir kunnen we onder meer de Meester van de Vrouwelijke Halffiguren, Matthijs Cock en Herri met de Bles rekenen. Deze twee

---

<sup>10</sup> VANDENBROECK Paul, in: DEVISSCHER Hans (ed.), o.c., 2004, p. 37

<sup>11</sup> WIED Alexander, in: DEVISSCHER Hans (ed.), o.c., 2004, p. 16

<sup>12</sup> Zie o.a. GIBSON Walter, *Mirror of the earth. World landscape o, socteenth-century Flemish painting*, Princeton, 1989

<sup>13</sup> GENAILLE Robert, *Le paysage dans la peinture des anciens Pays-Bas de Patinier à Bruegel*, in : *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 150-51

<sup>14</sup> In Gossaerts *Doria-drieluik* (Galleria Doria Pamphili, Rome, 1513) zijn de rotspartijen een overtuigend precieze voorafbeelding van de rotsen bij Patinir, Bles en zelfs nog bij Lucas van Valckenborch. Zie: WIED Alexander, in: DEVISSCHER Hans (ed.), o.c., 2004, p. 19

<sup>15</sup> WIED Alexander, in: DEVISSCHER Hans (ed.), o.c., 2004, p. 19

laatste komen later nog eens aan bod, wanneer hen ‘confronteren’ met Simon Bening.<sup>16</sup>

Vanaf ongeveer de jaren 1535 zijn de innovaties die Patinir doorvoerde reeds goed verspreid onder andere tijdgenoten.<sup>17</sup> Schilders zoals Jan van Cleve, Jan van Doornicke, Pieter Coecke van Aelst, Jan van Amstel en Lucas van Leyden tonen in hun oeuvre invloed van Patinir.

---

<sup>16</sup> Zie hoofdstuk 7

<sup>17</sup> GENAILLE Robert, o.c., 1987, p. 158

### 3. Simon Bening: beknopte biografie

Simon Bening (1483/1484-1561) wordt in de literatuur algemeen beschouwd als de laatste grootste Vlaamse miniatuurschilder die de 16<sup>e</sup> eeuw voorbracht. Geboren in vermoedelijk Gent omstreeks 1483-84, en later als miniaturist ingeschreven in Brugge, wordt hij gerekend tot de zogenoemde 'Gent-Brugge-school'.<sup>18</sup>

De vader van Simon Bening, Alexander of Sanders, eveneens miniaturist, wordt gezien als een van de grondleggers van deze school.<sup>19</sup> Alexander Bening trouwde met een zekere Catherine van der Goes, waarvan aangenomen wordt dat ze een zus of nicht van schilder Hugo van der Goes was. Bovendien stond Hugo van der Goes, samen met Joos van Gent (Van Wassenhove)<sup>20</sup>, borg voor de betaling van de toetreding van Alexander Bening in de Gentse schildersgilde in 1469.<sup>21</sup> Simon Bening werd dus kennelijk geboren in een belangrijke kunstenaarsfamilie.

Hoewel er nergens een bron terug gevonden is die iets vertelt over de opleiding van Simon Bening, lijkt het aannemelijk dat hij zijn opleiding volgde bij zijn vader of toch binnen de belangrijke kunstenaarskring waarin Alexander Bening zich bevond. Reeds in 1500, op ongeveer 15 jarige leeftijd, zou Simon Bening zijn merkteken bij de Brugse schildersgilde gedeponneerd hebben.<sup>22</sup> In 1508 vervolgens, schreef Bening zich te Brugge in, in het Gilde van Sint-Johannes en Sint-Lucas, het gilde van boekverkopers, -illustratoren en -binders.<sup>23</sup> Weale meent echter dat Bening, hoewel hij het gevraagde offer van twee ponden wassen kaarsen voor de kapel van het gilde bracht, kort daarna de stad verliet zonder het toelatingsgeld voor het gilde te

---

<sup>18</sup> In 1558, in een gesigneerd zelfportret (afb. 2), geeft Bening zelf aan dat hij 75 is, wat wil zeggen dat hij geboren was rond 1483 of 1484. Deze inscriptie vermeld verder dat hij tevens de zoon is van Alexander Bening, de Gentse miniaturist.

SIMO[N] BINNIK ALEXANDRI F[ILLIUS] / SEIPSU[M] PI[N]GEBAT AN[N]O AETATIS 75 / 1558  
Dit zelfportret, tempera op perkament, bevindt zich nu in de collectie van het Victoria and Albert Museum, inv. P 159-1910.

<sup>19</sup> DURRIEU Paul, *L'enlumineur flamand Simon Bening*, In: *Comptes rendus des séances de L'Académie des inscriptions et Belles lettres*, 1910, p.4

<sup>20</sup> Volgens Weale was de toetreding van Alexander Bening in de Gentse schildersgilde op 19 januari 1469, en stonden Jodoc van Wassenhove en Hugo van der Goes borg voor de betaling van 5s.gr., zie: WEALE James, *Simon Binnink, Miniaturist*, In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 8, Nr. 35 (februari 1906), p. 355

<sup>21</sup> HULIN DE LOO Georges, *Quelques œuvres d'art inédites rencontrées en Espagne*, In: *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*, 13, 1931

<sup>22</sup> SMEYERS Maurtis, *Vlaamse miniaturen van de 8ste tot het midden van de 16de eeuw: de middeleeuwse wereld op perkament*, Leuven, 1998, p. 429

<sup>23</sup> WEALE James, o.c., 1906, p. 355

betalen.<sup>24</sup> Hierover geeft Weale echter zijn bronnen niet prijs. Volgens Smeyers en ook Weale verschijnt vanaf 1517-18 Benings naam geregeld in de rekeningen van het gilde, wanneer hij het inschrijvingsgeld van twaalf groten betaalde. Die som zou er volgens Smeyers op wijzen dat Bening “*tot de top van zijn beroepsklasse behoorde*”.<sup>25</sup> In 1519 vestigde Bening zich te Brugge en kocht er de burgerrechten.<sup>26</sup> Daar schopte hij het tot driemaal toe tot deken van het gilde, namelijk in 1524, 1536 en 1546.<sup>27</sup>

Bening hield zich echter ook te Antwerpen op. Daar vinden we zijn naam enkele malen vermeld in verband met de voogdij van de kinderen van zijn zus Cornelia.<sup>28</sup>

Maar Benings reputatie verspreide zich echter over heel Europa. Zijn opdrachtgevers bevonden zich in de hoogste koninklijke kringen: van de Habsburgse familie over Damião de Góis naar Spaanse en Portugese noblesse. Hij wordt dan ook door Guicciardini geprezen als “*un excellent enlumineur en vermillon*”.<sup>29</sup> Maar ook Vasari vermeldt Bening onder “*les excellents enlumineurs de ces pays*”<sup>30</sup> Francesco de Hollanda ten slotte, een Portugese humanist en artiest en een fervente aanhanger van de Italiaanse Renaissance<sup>31</sup>, vermeldt Bening in 1548 niet enkel als een grootse colorist, maar ook als de beste schilder van verre landschappen.<sup>32</sup>

---

<sup>24</sup> WEALE James, o.c., 1906, p.355

<sup>25</sup> SMEYERS, o.c., 1998, p. 430

<sup>26</sup> WEALE, o.c., 1906, p.355

<sup>27</sup> ibidem

<sup>28</sup> De drie kinderen van Cornelia uit het eerste huwelijk, hadden als voogden Alexander Bening, hun grootvader, Goswin Van der Weyden, de man van een zus van Alexander Bening, en Simon Bening. Zie: DE BURBURE Léon, *Documents biographiques inédits sur les peintres Goswin et Roger van der Weyden*, Brussel, 1865, p. 18-19

<sup>29</sup> GUICCIARDINI Lodovico, *Descrittione di M. Lodovico Guicciardini ... di tutti i Paesi Bassi [...]*, Antwerpen, 1581. Geciteerd in WEALE James, o.c., p. 355

<sup>30</sup> “*A titre d’information sur les excellents enlumineurs de ces pays, on signale au meilleur rang Marino de Siressa, Luc Hurembout de Gand, Simon Bening de Bruges, et Gerard [...]*”, zie: VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, trad. et éd. commentée sous la dir. d’André Chastel*, Parijs, 1981, p. 181

<sup>31</sup> KREN Thomas (e.a), *Illuminating the Renaissance: the triumph of Flemish manuscript painting*, LA: J. Paul Getty Museum / London: Royal Academy 2003, p. 448

<sup>32</sup> Ms. uit de 16<sup>e</sup> eeuw, geciteerd door Raczyński in *Les Arts en Portugal*, Parijs, 1843, p.55 vermeld in WEALE, o.c., 1906, p. 355

#### 4. Overzicht van het landschap in het oeuvre van Simon Bening<sup>33</sup>

Het oeuvre van Simon Bening bestaat voornamelijk uit miniaturen ter illustratie van verschillende devotionele boeken. Het is echter niet zo dat Bening voor elk van zijn miniaturen kiest voor een landschap als achtergrond. Veel hangt uiteraard af van welke tekst de miniatuur moest vergezellen. Sommige van deze teksten en gebeden lenen zich er echter wel toe om een landschapszicht te incorporeren in de bijhorende miniatuur. Volgend overzicht wil de meest prominente van deze miniaturen op een rij zetten.

##### 4.1. **Het Imhof Gebedenboek (privé-collectie)**

In dit gebedenboek vinden we de vroegst gedateerde miniatuur van Simon Bening terug. In *De stigmatisatie van Sint-Franciscus* (fol. 302v.), merken we reeds een zicht naar een wijds landschap op (afb. 3). Enkele klassieke elementen van een geschilderd landschap zijn aanwezig: een riviertje, meertje of zee, een rotspartij in de verte en een heuvelachtig landschap gehuld in een blauwachtige schijn. Dit zijn stuk voor stuk elementen die in de miniatuurschilderkunst reeds lang gebruikt werden.<sup>34</sup> De nadruk ligt echter wel duidelijk op de figuren in de voorgrond, maar toch lijkt het of het landschapsdecor waarin dit tafereel zich afspeelt voor Simon Bening eveneens een belangrijke plaats innam. De hele miniatuur werd immers met een grote liefde voor kleur en detail uitgewerkt. De kleuren die we terugvinden in de miniatuur worden bovendien ook gebruikt in de decoratieve bloemenrand op de rectozijde van de volgende folio. Op die manier vormen miniatuur en decoratieve rand een complementair geheel.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Dit overzicht is voornamelijk gebaseerd op het overzicht dat we kunnen terugvinden in de catalogus van de tentoonstelling *Illuminating the Renaissance*, die plaatsvond in het J. Paul Getty Museum te Los Angeles, en in de Royal Academy of Arts te Londen. Zie: KREN Thomas, o.c., 2003

<sup>34</sup> Denken we bijvoorbeeld aan miniaturisten zoals Lieven van Lathem (1454 – voor 1493)

<sup>35</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 448

#### **4.2. Da Costa Getijdenboek (New York, The Pierpont Morgan Library, Ms.M.399)**

Reeds in een werk van rond 1515, met name het *Da Costa getijdenboek*, zie we Bening, in samenwerking met de Meester van de Gebedenboeken van rond 1500<sup>36</sup>, al aan het werk als begaafd landschapsschilder. De kalendercyclus van dit boek, wordt gezien als het eerste in de Vlaamse miniatuurschilderkunst, met zogenaamde volblad miniaturen.<sup>37</sup> Hiermee wordt bedoeld dat de miniaturen die het handschrift bevat, de volledige oppervlakte van het blad innemen; er is geen decoratieve boord voorzien, zoals vroeger gebruikelijk was. Thomas Kren wijst er ons op dat dit nieuwe formaat van de kalenderminiaturen, de picturale betekenis en belangrijkheid van deze illustraties op dezelfde hoogte brengt als deze van de devotionele delen van het boek: bijna alle andere miniaturen van het *Da Costa Getijdenboek* hebben immers een volledige gehistoriseerde of decoratieve boord.<sup>38</sup> Hierdoor zijn de weergegeven scènes van de kalenderminiaturen groter qua formaat dan bij de overige miniaturen, aangezien de oppervlakte die anders werd ingenomen door een decoratieve rand, hier opgaat in de mininatuur zelf.

In hoofdstuk 6.1 van deze eindverhandeling, zal dieper ingegaan worden op deze kalendercyclus.

#### **4.3. Gebedenboek van kardinaal Albrecht von Brandenburg (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms.Ludwig IX 19 (83.ML.115))**

Het gebedenboek van kardinaal Albrecht van Brandenburg wordt gezien als een van Benings meesterwerken, en (waarschijnlijk) enige gesigioneerde werk.<sup>39</sup> Het werk is gedateerd tussen 1525-30, en bevindt zich nu in het J. Paul Getty Museum te Los Angeles. Dit gebedenboek staat volgens Kren vooral bekend voor zijn “*moving and*

---

<sup>36</sup> Deze meester werd door Friedrich Winkler genoemd naar een groep van ongeveer gelijktijdige devotionele manuscripten. Zie: WINKLER F., *Studien zur Geschichte der niederländische Miniatuermalerei des XV. Und XVI. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen des alleröchsten Kaiserhauses* 32, nr. 3, p. 279-342

<sup>37</sup> Het boek bevat eveneens twee passiecycli, een cyclus over het leven van de Maagd, een cyclus van zesendertig volbladminiaturen over de smarten, en twee cycli met volbladminiaturen over de vier evangelisten.

<sup>38</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p.450

<sup>39</sup> Benings monogram staat op fol.336: SB (afb. 4)



*compassionate depictions of Christ's suffering and death*" en de ongewone lengte van de aaneengesloten cyclus van tweeënveertig miniaturen.<sup>40</sup> Maar ook in het landschap zien we opnieuw Benings talent voor realisme en detail en zijn gave voor het creëren van een waarheidsgetrouw en overtuigend ruimtegevoel, naar voor komen.

Een veel voorkomend thema in de miniatuurkunst en in het oeuvre van Bening, vinden we in een losse miniatuur die vroeger tot dit gebedenboek behoorde, maar zich nu bevindt in het Fitzwilliam Museum (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms.294<sup>e</sup> afb. 5). Deze miniatuur geeft een *Aanbidding van de Maagd* weer. Maria en de engelen 'zweven' als het ware boven een landschap met een diep zicht van zacht glooiende heuvels met huisjes en rotspartijen. Verder in deze eindverhandeling (zie hoofdstuk 6.7.2) zal een vergelijking worden gemaakt tussen de verschillende miniaturen die deze voorstelling weergeven.

#### **4.4. Gebedenboek van rond 1531 (New York, The Pierpont Morgan Library, Ms.M.451)**

Een belangrijke stap in het weergeven van landschappen die we terugvinden in Benings oeuvre, werd gezet rond 1531 in een Gebedenboek, nu in de collectie van The Pierpont Morgan Library te New York. Opnieuw kiest Bening ervoor om zich, althans voor de gebruikte figuren, te laten inspireren door andere kunstenaars, en hier meer bepaald door kunstenaars uit de Italiaanse Renaissance<sup>41</sup>. Zoals reeds eerder aangegeven, ligt Benings verdienste ook hier in het landschap waarin hij deze figuren plaatst. Thomas Kren meent hier in het landschap een typische 'vlekachtige' toets te herkennen, die de volgende decennia typisch zullen worden voor Benings landschap.<sup>42</sup> Kren meent terecht dat, ook al is het formaat van deze miniaturen uiterst klein<sup>43</sup>, de kwaliteit uitstekend is, en dat de vlekachtige penseelstreken het gevoel geven alsof het geheel een fluwelen textuur kreeg, en een meer atmosferisch karakter.<sup>44</sup>

---

<sup>40</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 456

<sup>41</sup> TESTA Judith Anne, o.c., 2000, p. 107-124

<sup>42</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 464

<sup>43</sup> niet groter dan 7,4 x 5,6 cm

<sup>44</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 464

#### 4.5. Hennessy getijdenboek (Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms.II 158)

Enkele belangrijke werken in het kader van de ontwikkeling van het landschap in Benings oeuvre, zijn de overgebleven delen van de *Hennessy getijden*, nu te bewonderen in de collectie van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel. Deze miniaturen zijn gemaakt in het midden van de jaren 1530. Dat de illustraties van dit gebedenboek tot de verbeelding spraken en als zelfstandige kunstwerken ook in de smaak vielen, blijkt uit het feit dat dit getijdenboek in de loop der jaren 'ontmanteld' werd. De verschillende folia werden daarna als losse kunstwerken verkocht en verspreid.

Hier zijn het opnieuw enkele van de kalenderminiaturen waarin Benings landschap tot volle ontwikkeling komt. De tot dan ongekende voorstellingen van de maand februari (afb. 21.2) - met ruiters die hun paarden laten drinken - en de maand april (afb. 21.4) – die een jachtscène weergeeft -, behoren tot de uitblinkers van dit getijdenboek.

Maar ook de bewaarde miniatuur van *Sint-Johannes op Patmos* (afb. 6) is hier het vermelden waard. Deze voorstelling toont ons Sint-Johannes die de verschijning van Maria tracht te tekenen. Het decor van dit verhaal is het eiland Patmos. Bening gebruikt dit om een dieptezicht van het landschap te geven langsheen de kustlijn tot aan de ondergaande zon aan de horizon van de zee. Verder in deze eindverhandeling (zie hoofdstuk 6.7.4) zal dit werk opnieuw aangehaald worden waar we het hebben over de vergelijking met een vroegere miniatuur, nu in het Brooklyn Museum, die hetzelfde thema aanhaalt.

Opnieuw vinden we de reeds aangehaalde kenmerken van Benings landschapsweergave, die zoals reeds eerder vermeld ook al bij vroegere miniaturisten gebruikt werden, in enkele van deze kalenderminiaturen terug: een riviertje, een rotsachtig landschap en een zicht in de verte. Ook het kleurenpalet met de donkere kleur op het voorplan en de wit-blauwe kleuren op het achterplan, wordt systematisch toegepast. In vergelijking met zijn voorgangers gaat Bening echter een stap verder. Hij gebruikt deze elementen, maar geeft ze weer met een zeer grote

finesse, een uitstekend realisme en een enorme verfijndheid in de lichtheid van zijn toets, waarin hij in de miniatuurschilderkunst zijn gelijke niet heeft gevonden.

#### **4.6. Miniatuurportret van een man (Parijs, Louvre, RF.3.925)**

Uitzonderlijk vinden we Benings landschap ook terug in miniaturen die niet behoren tot één of ander devotieel boek. Een voorbeeld hiervan is het miniatuurportret van een man, gedateerd tussen 1535-40, dat zich nu in het Louvre bevindt (afb. 7).

De pose van de geportretteerde man gaat terug op werken van Joos van Cleve, Jan Vermeyen, Jan van Scorel en zeker ook Jan Gossaerts *Portret van Francisco de los Cobos y Molina* (afb. 8).<sup>45</sup> Maar zoals bij andere miniaturen duidelijk is gebleken, ligt Benings verdienste hier opnieuw in de weergave van een prachtig heuvelachtig landschap op de achtergrond.

Ook Memling gaf reeds landschappen op de achtergrond van enkele van zijn portretten, maar we kunnen hier gerust Kren volgen. Die stelt dat Benings conceptie van het landschap weelderiger, meer atmosferisch en complexer is en dat door een unieke techniek van minutieuze puntjes kleur het hele landschap een fijne vederachtige structuur krijgt.<sup>46</sup> Deze techniek zal zijn hoogtepunt kennen in de jaren 1530.

#### **4.7. München-Montserrat getijdenboek**

Een belangrijk door Bening geïllustreerd boek is zonder twijfel het *München-Montserrat getijdenboek*, gedateerd ca. 1535-40.<sup>47</sup> Het staat gekend om zijn herkenbaar picturaal karakter en de focus op het landschapsdecor. De kalendercyclus wordt gezien als een van Benings beste werken. Uniek binnen de ontwikkeling van het landschap in de miniatuurkunst is dat Bening er voor kiest om, althans bij de maanden februari en mei, de weergegeven ruimte van de miniatuur te laten doorlopen in de gehistoriseerde rand rondom de tekst. De eveneens unieke

---

<sup>45</sup> Portet van ca. 1530-32, Los Angeles, J. Paul Getty Museum. Francisco de los Cobos y Molina was een grootofficier uit de orde van de ridders van Santiago; zo leest de inscriptie op het juweel van het hoofddeksel van de man.

<sup>46</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 473

<sup>47</sup> De tot nu toe teruggevonden pagina's zijn verspreid over de collecties van de Montserrat abdij, de Bayerische Staatsbibliotheek te München en het J. Paul Getty Museum te Los Angeles.

voorstelling van een stormige dag in februari (afb. 22.2), siert deze kalendercyclus, en is bovendien de eerst gekende voorstelling van dit thema, uit die periode.

De cyclus van de Smarten binnen dit boek, wordt eveneens gekenmerkt door het prominente landschapsthema, ook al zijn deze miniaturen zeer klein. De weergegeven heiligen die passen binnen deze cyclus, zijn geplaatst in een buitentaferaal, frontaal, en met op de achtergrond een diep zicht van het landschap. Bening toont niet alleen interesse in alle aardse terreinen, van bergen tot vlakten, van zee tot rivier, maar toont ook interesse in de gevarieerde atmosferen en tijdelijke en specifieke lichtschakeringen.<sup>48</sup> Een voorbeeld hiervan vinden we terug in een volbladminiatuur die het martelaarschap van Sint-Sebastiaan uitbeeldt (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms.3 (84.ML.83), afb. 9). Centraal zien we Sebastiaan aan een boom gebonden, terwijl hij met pijlen wordt beschoten. Achter deze centrale figuur, die op een heuvel lijkt te staan, ontwikkelt zich een heuvelachtig landschap tegen een zeer lichtblauwe tot witte hemel.

In de miniatuur waar Bening de zondvloed weer wil geven (München, Bayerische Staatsbibliothek, Ms.Lat.23638, afb. 10), zien we de dan weer de interesse van de kunstenaar voor de weersomstandigheden waarin hij het landschap toont. De storm die gepaard gaat met de zondvloed zorgt ervoor dat de hele achtergrond gehuld wordt in een lichtblauwe atmosfeer, en als het ware wordt opgezogen door het kolkende water. Enkel de figuren op de voorgrond zijn nog duidelijk herkenbaar, de andere worden verzwolgen in de zondvloed.

#### **4.8. Beatty Rosarium (Dublin, Chester Beatty library, Ms.W99)**

Ook de overgebleven miniaturen die horen bij de teksten van het *Beatty Rosarium*, ca. 1540-45, getuigen van de capaciteiten van Bening als landschapsschilder. Typisch voor Bening, is, het gebruik van modellen van voorgaande en eigentijdse kunstenaars. Dit is in dit werk niet anders, integendeel; het is nog uitgebreider. Bening baseerde zich op de traditie van Gerard David, de Meester van 1499, Martin Shongauer, Dürer en zelfs Patinir.

---

<sup>48</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 475-476

De miniatuur over de doop van Christus (afb. 11) is bijvoorbeeld geïnspireerd op de figuren uit Davids oeuvre, terwijl het rivierlandschap gebaseerd zou zijn op Patinir.<sup>49</sup>

#### **4.9. Acht losse overgebleven miniaturen**

In acht losse overgebleven miniaturen<sup>50</sup> daterend uit een latere periode in Benings carrière, tussen de late jaren 1540 en begin jaren 1550, spreidt Bening nogmaals zijn capaciteiten als landschapsschilder tentoon (afb. 26 - 29). Waar de figuren net als in de meeste van zijn andere miniaturen, gebaseerd zijn op gekende (atelier)modellen, toont Bening een grote originaliteit in het landschap. De afbeeldingen voor de maand maart met december op de versozijde, en de maand juni met de maand juli op de versozijde bevinden zich in te Londen, in The British Library (Add. Ms. 18855, fols. 108-9). De overige miniaturen met de voorstellingen van de maand april op recto- en mei op versozijde, en augustus of september met september of oktober op de versozijde, bevinden zich eveneens te Londen, maar dan in het Victoria and Albert Museum (Salting Ms. 2538 (inv. E. 4575-1910), Salting Ms. 2600 (inv. E. 4576-1910)).

Deze miniaturen worden verder besproken in hoofdstuk 6.5.

#### **4.10. Kleine kalenderminiaturen (Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Ms.50 (93.MS.19))**

Een laatste reeks, maar in tegenstelling tot de acht losse miniaturen, kleinere kalenderminiaturen uit het J. Paul Getty Museum, wordt gedateerd rond 1550 (afb. 30 - 31). Ook hier maakte Bening gretig gebruik van de gelegenheid om landschappen weer te geven bij de voorstelling van de maanden. Ook Vöhringer is duidelijk van mening dat deze kleine werken een van de meest geavanceerde zijn binnen het oeuvre van Simon Bening, en een duidelijke link vormen tussen hem en Pieter Bruegel.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 479

<sup>50</sup> Maart (recto), december (verso), juni (recto) en juli (verso): Londen, British Library, Add.Ms.18855, fols. 108-9. April (recto), mei (verso), augustus of september (recto) en september of oktober (verso):Londen, Victoria en Albert Museum, Salting Ms.2538, Salting Ms.2600

<sup>51</sup> VÖHRINGER Christian, *Pieter Bruegels d.Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz: Mythenkritik un Kalendermotivik om 16. Jahrhundert*, München, 2002, p. 56

In hoofdstuk 6.6 gaan we verder in op deze miniaturen. De link tussen Bruegel en Bening wordt verder onderzocht in hoofdstuk 7.3.

#### 4.11. Kort besluit

Wat na dit overzicht onmiddellijk opvalt, is dat vooral miniaturen die gepaard gaan met een zogenaamde kalender, zich vaak onderscheiden door het prachtige landschap dat zich ontwikkelt op de achtergrond.

Deze kalenders vormden (meestal) het begin van een Getijdenboek. Zo'n Getijdenboek is in principe niets meer dan een gestructureerd boek vol gebeden, meestal gericht tot Maria, de moeder van Jezus. Deze gebeden werden verondersteld gelezen te worden, op vaste tijdstippen van de dag, vandaar dat deze gebeden ook 'horae' worden genoemd. Er waren acht momenten op een dag, waarop deze religieuze oefening werd gehouden, met name de metten, lauden, priem, terts, sext, noen, vesper en completen. Op die manier trachtten de leken de dagelijkse routine van de clerus na te bootsen.

Deze Getijdenboeken begonnen, zoals reeds vermeld, meestal met een kalender. Hierop stonden per maand de feestdagen aangeduid die voor de eigenaar van het devotionele boek van belang waren. Wanneer een dergelijke kalender geïllustreerd werd, waren twee types van illustratie aanwezig: enerzijds de tekens van de Dierenriem, en anderzijds de Werken van de maand, die seizoensgebonden activiteiten uitbeeldden. Deze werken van de maand, en soms ook enkele vrijetijdsbestedingen, waren voornamelijk gebaseerd op de rurale activiteiten die elke seizoen kenmerkten.

Volgend lijstje<sup>52</sup> geeft een traditioneel overzicht van de taken per maand:

Januari:	Feestmaal (of Janusfeest, zich warmen)
Februari:	Zich warm houden (of hout hakken, snoeien, ploegen, feesten)
Maart:	Snoeien (of ploegen)
April:	Bloemen plukken (of valkenjacht)

---

<sup>52</sup> WIECK Roger S., *Time Sanctified. The book of hours in Medieval Art and Life*, New York, 1988, p.48

- Mei: Valkenjacht (of paardrijden, muziek maken)  
Juni: Maaien (of scheren van schapen)  
Juli: Oogsten (of maaien)  
Augustus: Dorsen (of oogsten)  
September: Pletten van druiven (of oogsten van druiven, sneeuwen, ploegen)  
Oktober: Sneeuwen (of druiven pletten, ploegen, eikels uit bomen slaan)  
November: Eikels uit bomen slaan (of een varken slachten, een os slachten, bakken)  
December: Slachten van een varken (of bakken, roosteren van varkens)

In hoofdstuk 6 van deze eindverhandeling zullen deze kalenderminiaturen dan van naderbij onderzocht worden, om zo tot een stijlanalyse en stijlontwikkeling van Benings landschap te komen. Deze specifieke groep van miniaturen, zijn zeer belangrijk binnen Simon Benings oeuvre: in deze miniaturen kan hij zich namelijk ongestoord uitleven in het weergeven van taferelen in realistische decors, zowel interieur als exterieur.

Toch nog even opmerken dat het voornamelijk pas vanaf de zestiende eeuw is, dat kalenders regelmatig geïllustreerd werden met volbladminiaturen, zoals we deze onder meer terugvinden in het oeuvre van Simon Bening.<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> WIECK Roger S., o.c., 1988, p. 46

## 5. Invloeden op de ontwikkeling van het landschap bij Simon Bening

Aan het feit dat Bening verschillende inspiratiebronnen had, wordt niet meer getwijfeld. Zo zijn er onder meer de familiale verbanden met Hugo van der Goes, die hier reeds werden aangehaald. Bovendien was hij de zoon van een belangrijke Gentse miniaturist, Alexander Bening. Deze wordt echter ook in verband gebracht met De Meester van het eerste Gebedenboek van Maximiliaan. Deze miniaturist is genoemd naar het *Eerste Gebedenboek van Maximiliaan* (Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Ms.1907) dat gedateerd wordt rond 1486. Dit gebedenboek bevat acht miniatuuren, waar van verondersteld wordt dat ze van een en dezelfde hand zijn. Deze Maximiliaanmeester maakte voor zijn miniatuuren vaak gebruik van een reeks beschikbare modellen die reeds eind 1470 beschikbaar bleken te zijn. Ook Simon Bening maakte van die bestaande ateliermodellen handig gebruik. Deze en ook andere argumenten, ondersteunen de theorie dat Alexander Bening en de Maximiliaanmeester een en dezelfde persoon zijn.<sup>54</sup> Dit zou er dan op zijn beurt kunnen op wijzen dat Simon Bening die modellen van zijn vader erfde. Dit verklaart dan de grote gelijkenissen die sommige van Simon Benings figuren vertonen met kunstenaars zoals Gerard David, Schongauer en vele andere paneelschilders en miniaturisten, die eveneens deze bestaande ateliermodellen reeds voor handen hadden.

De verdienste van Bening ligt er echter in dat hij niet louter een kopiist of pasticheur was. Hij koos zijn modellen uit de brede basis van zijn voorgangers en tijdgenoten, en paste ze naar believen aan en plaatste ze in een eigen decor. Een goed voorbeeld hiervan is een aan Bening toegeschreven *Maagd met kind* van rond 1520-25, olie op eik dat zich nu in The Metropolitan Museum of Art te New York bevindt (afb. 12).<sup>55</sup> Dit werk is duidelijk een afgeleide van Gerard Davids *Rust op de vlucht naar Egypte*, gedateerd ca. 1510-15 (afb. 13).<sup>56</sup> Benings 'aanpassingen' bestaan uit het weglaten van de sluier van Maria, de scène van de vlucht op de ezel in de

---

<sup>54</sup> Andere argumenten zijn onder andere de stilistische gelijkenissen met Hugo van der Goes, het feit dat de activiteiten van de Maximiliaanmeester in 1515 eindigen, gelijktijdig met de dood van Alexander Bening, en ten slotte Erik Drigsdahls argument dat Alexander Benings signatuur in het Grimani Breviarium terug te vinden zou zijn (zie: DRIGHSDAHL Erik, *Flamske illuminerede handskrifter*, in: *Humaniora*, 1974-76:38-41., Kopenhagen, 1977)

<sup>55</sup> Meer bepaald in de Friedsam collectie

<sup>56</sup> Olie op eik, Metropolitan Museum of Art, de Jules Bache collectie



achtergrond en alle andere verwijzingen naar het thema van de vlucht naar Egypte. Maar waar het patroon van de Maagd met het Kind nog zeer sterke overeenkomsten vertoont met het werk van David, merken we toch grote verschillen als we kijken naar het landschap waarin Bening zijn maagd geplaatst heeft. Zoals verder in deze eindverhandeling duidelijk zal worden, zijn we het eens met Maryan Ainsworth, wanneer die meent dat we hier enkele eigenschappen van Benings vroege landschappen ontdekken: het patroonachtige herhalen van de planten op de voorgrond en een doorzicht op bergen, bomen en rivieren. Deze elementen ondersteunen de toeschrijving aan Simon Bening. Verder wijst de auteur ons nog op enkele typische stijlkenmerken die Benings weergave van een landschap typeren: rechts in de verte het domestieke tafereeltje dat zich afspeelt bij de meanderende rivier, het weelderige loverdak van de, op een gelijke afstand geplaatste groepje van drie, bomen links in het middenplan, en in de verte een rotsachtig landschap.<sup>57</sup>

Het is echter niet mogelijk om Simon Bening los te zien van de ontwikkelingen in de landschapsschilderkunst die hem vooraf gingen. Enkele van de belangrijkste voorlopers worden hier kort besproken, om zo een beter zicht te krijgen op de invloeden die Bening hoogstwaarschijnlijk ondervonden heeft.

### 5.1. Gebroeders van Limburg

Onder de titel *‘Opkomst en nieuw begin’* in de tentoonstellingscatalogus *‘De uitvinding van het landschap’*<sup>58</sup> is volgende tekst terug te vinden:

*“In het begin van de vijftiende eeuw breken de gouden achtergronden van de altaarstukken stilaan open en komen landschappen tevoorschijn. Daarnaast worden in de Vlaamse getijdenboeken kalenderillustraties geïntroduceerd.”*<sup>59</sup>

Deze kalenderminiaturen kunnen we inderdaad zien als een eerste belangrijke aanzet van de landschapsschilderkunst (afbeeldingenreeks 14).

---

<sup>57</sup> AINSWORTH M., in: KREN Thomas, 2003, o.c., p. 454

<sup>58</sup> *De uitvinding van het landschap: van Patinir tot Rubens 1520 – 1650* gaf de bezoeker enerzijds een chronologisch overzicht van de ontwikkeling van het landschap. Anderzijds werd hij thematisch door de literaire en beeldbronnen geleid. De tentoonstelling was een ontdekkingsstocht waarbij de werken op verschillende wijze benaderd konden worden: plezierige details verschaffen aangenaam kijkplezier; symboliek zet aan tot meditatieve bespiegelingen. De tentoonstelling liep van 8 mei 2004 – 1 augustus 2004 en was te zien in het KMSK te Antwerpen

<sup>59</sup> WIED Alexander, in: DEVISSCHER Hans (ed.), o.c., 2004, p. 12

Belangrijke pioniers hierin waren uiteraard de gebroeders van Limburg. Hun cycli van volblad kalenderminiaturen in de *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Chantilly, Musée Condé, Ms.95), ca. 1410-16, is het meest bekende voorbeeld. Hoewel, volgens onder andere Kren, deze miniaturen slechts een kleine impact hadden en slechts een kleine stap voorwaarts waren in de ontwikkeling van het geschilderde landschap, bleek het toch belangrijk voor de ontwikkeling die Bening doormaakte.<sup>60</sup> Kren verklaart dit door te stellen dat Gerard Horenbouts creatieve kopieën van deze miniaturen in het *Grimani Breviarum* (van ca. 1517-18,) een zeer sterke invloed hebben gehad op de latere miniaturen van Bening, zeker op zijn werken van rond 1530. Later hierover meer (zie hoofdstuk 6).

Het belang van de gebroeders van Limburg voor de ontwikkeling van de stijl van latere miniatuurschilders, ligt er voornamelijk in dat zij (een van) de eersten waren om de kalendercyclus uit te voeren in miniaturen die een volledig blad besloegen én bovendien een landschap als decor hadden. De illustraties die de kalenders tot dan toe vergezelden, waren immers zeer klein in vergelijking met de tekst, die zich meestal op dezelfde bladzijde bevond. De gebroeders van Limburg laten ons in elf miniaturen<sup>61</sup> het Frankrijk van de 14<sup>e</sup> eeuw zien. Doch mag ons het persoonlijke karakter ervan niet ontgaan: de dominantie van de opdrachtgever doorbreekt immers de tot dan toe stereotiepe voorstellingen bij een kalender.<sup>62</sup>

De figuren die we terugvinden in deze miniaturen beelden naar gewoonte wel de werken van de maand uit, maar het landschap waarin dit gebeurt, was ongekend voor die tijd. Zoals we op de kalenderminiaturen kunnen zien, worden de tekens van de dierenriem en Apollo en zijn zonnwagen, bovendien geplaatst boven de miniatuur, als het ware totaal gescheiden van de 'reële' wereld onderaan. Deze scheiding tussen het reële en het irreële, het alledaagse en het goddelijke, zal zich bij Simon Bening nog verder zetten; hij kiest er namelijk voor om de tekens van de dierenriem slechts heel klein bovenaan in de miniaturen weer te geven of ze op de rectozijde van het volgende blad te plaatsen. Apollo en zijn zonnwagen zal uiteindelijk zelfs verdwijnen.

---

<sup>60</sup> KREN Thomas, o.c., 1998, p. 216

<sup>61</sup> november en het onderste deel van maart en september zijn later door Jean Colombe geschilderd

<sup>62</sup> BRAZILLER George, *De Très Riches Heures van Jean, Duc de Berry*, Nederlandse editie, Utrecht, 1973, p.8

Niettegenstaande het lijkt alsof de landschapsscènes binnen deze kalender zich als het ware afspelen onder een donkere hemel, kunnen we toch al enkele nuances van licht en kleur onderscheiden, die ons de verschillende jaargetijden moeten doen aanvoelen. We zien wel degelijk een verschil in kleurnuances tussen de koele maand februari (afb. 14.2) waar onder de asgrijze hemel alles in een wit tapijt is gehuld en de warme zomermaand juni (afb. 14.6), die in vergelijking met de andere maanden baadt in het zonlicht. Ook al zijn de nuances nog klein zijn, we zien hier reeds een eerste aanzet in het personifiëren van de maand, niet alleen via de voorstelling van de specifiek gebonden arbeid, maar ook via de specifieke weersomstandigheden. De drang om de landschappen echter met zeer diepe zichten weer te geven, kunnen we hier evenwel nog niet terugvinden. De enige uitzondering hierop is de maand november (afb. 14.11): we menen in de miniatuur voor deze maand toch wel een kleine doorkijk te ontdekken naar een ver landschap tussen de bomen van het bos door.

## 5.2. Jan van Eyck

Ook het, grotendeels verbrande, *Turijn-Milaan getijdenboek*, dat gelinkt wordt aan de kunst én de hand van Jan van Eyck vertoont een aandacht voor het landschap. In de bewaard gebleven *Doopsel van Christus* miniatuur (Turijn, Museo Civico d'Arte Antica, Ms.97, fol.93v, afb. 15) zien we onder meer groene bomen, beemden, een rivierdal met een slot dat in het water weerspiegelt, verre beboste heuvels - die met een, volgens de bovenvermelde tentoonstellingscatalogus, tot dan ongekende dieptewerking behoorden – en opvallende kleurperspectivische blauwen die tot aan de horizon reiken.<sup>63</sup> Deze miniatuur is slechts het begin van een evolutie die zijn hoogtepunt zal bereiken in het overbekende *Lam Gods* (Sint-Baafskathedraal, Gent) van 1432. Hier stond alles in het teken van realisme: de figuren, de lichtinval, de natuur, ... alles werd zo realistisch mogelijk weergegeven.

Dit realisme zou geleid hebben tot het doorgedreven realisme van bloemen en planten dat we terugvinden in de decoratieve randen van de devotionele boeken uit die periode. In de jaren 1470 zouden de Meester van Maria van Bourgondië en de

---

<sup>63</sup> DEVISSCHER Hans, o.c., 2004, p. 13

reeds eerder vermelde Meester van het eerste Gebedenboek van Maximiliaan, dit realisme geïntroduceerd hebben in de boekverluchting.<sup>64</sup> Deze boekverluchters waren er op uit om de kijker als het ware te bedriegen met een fascinerend realisme en een uitstekende trompe l'oeil.

Zoals eerder aangehaald, bestaat de mogelijkheid dat de Meester van het eerste Gebedenboek van Maximiliaan mogelijk de vader van Simon Bening was. Uiteraard is dan de stap van het realisme van deze generatie miniaturisten naar het realisme van Simon Bening snel gemaakt. Wel moeten we Simon Bening nageven dat hij het realisme doortrok naar de miniaturen zelf, waar de vorige generatie zich eerder concentreerde op de decoratieve randen van het devotionele boek.

### 5.3. Meester van Maria van Bourgondië

De opkomst van dit naturalisme zoals van Eyck het uitstekend onder de knie had, sloeg ook over op de miniatuurkunst. Een goed voorbeeld hiervan kunnen we terugvinden in de zogenoemde *Voustre Demeure* (Madrid, Bibliotheca Nacional, Ms. Vit. 25-5), een gebedenboek van rond 1480-1490 waar vier meesters aan werkten: de Meester van Maria van Bourgondië, de Meester van het Dresden Gebedenboek, Simon Marmion en Lieven van Lathem.

Elke maand van deze kalender heeft twee *bas-de-page* miniaturen, met aan de linkerkant de voorstelling van de arbeid van de maand en aan de rechterkant het bijhorende teken uit de dierenriem.<sup>65</sup> Dit teken uit de dierenriem is echter geplaatst in de wolken van een miniatuur die bijna enkel en alleen een landschap weergeeft (afb. 16). Pächt, die deze miniaturen toeschrijft aan de Meester van Maria van Bourgondië<sup>66</sup>, beschrijft deze als: “[...] *the physiognomy of nature itself in its continuous seasonal change.*”<sup>67</sup> We zijn het hier ook volkomen eens met Thomas Kren, die meent dat de kwaliteit van deze Meester ligt in het uitstekend weergeven

---

<sup>64</sup> KREN Thomas, *Simon Bening and the development of landscape in Flemish Calendar illumination*, in: *Flämischer kalender: Clm 23638*, Bayer. Staatsbibliothek, München, 1988, p. 209-210

<sup>65</sup> PÄCHT Otto, *The Master of Mary of Burgundy*, Londen, 1948

<sup>66</sup> Liefstinck meent echter dat enkel de twee miniaturen voor januari door de Meester van Maria van Bourgondië zijn gemaakt, zie: LIEFTINCK G.I., *Boekverluchters uit de omgeving van Maria van Bourgondië*, Brussel, 1969

<sup>67</sup> PÄCHT Otto, o.c., 1948, p. 39

van de atmosfeer, het weidse landschap dat zich in de verte ontwikkelt en het in detail weergegeven seizoensgebonden leven.<sup>68</sup> Dit oog voor detail voor het seizoensgebonden leven, voor specifieke atmosferen en weidse landschappen, menen we later ook bij Simon Bening te herkennen.

#### 5.4. Meester van het Dresden gebedenboek

De Meester van het Dresden gebedenboek is vermoedelijk de eerste kunstenaar die een Vlaamse kalendercyclus van volblad miniaturen, zij het wel met gehistoriseerde randen, op zijn naam heeft staan, na de kalenderminiaturen van de *Très Riches Heures* van zo'n zestig jaar eerder (afbeeldingenreeks 17). Deze kunstenaar kreeg zijn naam van Friedrich Winkler, voor een klein getijdenboek dat zich te Dresden bevindt (Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. A 311), dat gedateerd wordt rond 1470.<sup>69</sup>

Hij werd waarschijnlijk geboren rond 1440 en was actief in Brugge rond de late jaren 1460. Gedurende de jaren 1470 en begin 1480 zou hij zich onder meer gespecialiseerd hebben in enkele specifieke delen van devotionele boeken, waaronder kleine kalendercycli.<sup>70</sup>

Volgend citaat van Thomas Kren toont aan waarom deze meester van belang was binnen de schilderkunstige ontwikkeling van Simon Bening:

*“The Dresden Master is one of the most original Flemish artists of the second half of the fifteenth century. In the calendar cycle of the Dresden hours, he conveyed a new breadth depth of space while still painting loosely, with a systematized brushwork that paid greater attention to overall texture than to detail. The calendar cycle in the Voustre Demeure Hours features some of the earliest landscapes without figures and has an atmospheric quality that helped to establish new ways of seeing landscape. The Dresden Master’s exploitation of the expressive character of different conditions of weather was of profound importance for Simon Bening and probably also Joachim Patinir.”<sup>71</sup>*

---

<sup>68</sup> KREN Thomas, o.c., 1988, p. 229

<sup>69</sup> WINKLER Friedrich, *Gerard David und die Brügger Miniaturmalerei seiner Zeit*, in: *Monatsheft für Kunstwissenschaft* 6, 1913, p. 276-77, nr. 5

<sup>70</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 207

<sup>71</sup> *ibidem*

De hier opnieuw vernoemde kalender uit de zogenoemde *Voustre Demeure*, speelt een belangrijke rol. Hoewel we niet zeker weten wie deze kalenderminiaturen maakte, zij het nu de Meester van Maria van Bourgondië – zoals Otto Pächt meent<sup>72</sup> - of de Meester van het Dresden Gebedenboek – zoals Thomas Kren laat uitschijnen<sup>73</sup> -, staat toch buiten kijf dat dit devotieboek invloed had op Simon Benings idee over kalenderminiaturen. Vooral de aandacht voor specifieke weersomstandigheden zal bij Simon Bening tot een hoogtepunt worden gebracht.

### 5.5. Meester van James IV van Schotland

Zoals reeds eerder aangehaald meent Kren dat de miniaturist van de kalender van het *Grimani Breviarium* een belangrijke link vormt tussen de kalender van de *Très Riches Heures* en de ontwikkeling van het landschap in de kalenderminiaturen van Simon Bening. De creatieve kopieën die de Meester van James IV van Schotland<sup>74</sup> van deze *Très Riches Heures* maakt voor de kalender van het zogenoemde *Grimani Breviarium* (Venetië, Biblioteca Nazionale Marciana, Ms. Lat. I, 99 (2138)) zou een grote invloed hebben uitgeoefend op Bening, in de werken van na 1520.<sup>75</sup> Zoals later aangetoond zal worden (zie hoofdstuk 6), kunnen we overeenkomsten zien tussen de kalendercyclus van het *Grimani Breviarium* en later in de kalendercycli van het *Hennesty getijdenboek* en van de *München-Montserrat miniaturen*.

Het *Grimani Breviarium* is tot stand gekomen door vele verschillende kunstenaars in de periode 1515-1520 vermoedelijk in Gent en Brugge, en werd in 1520 gekocht door kardinaal Domenico Grimani. De hier net vermelde Meester van James IV van Schotland, Alexander Bening, de Meester van de Davidscènes in het *Grimani Breviarium*, Gerard David én Simon Bening zelf, zouden allemaal aan dit devotieboek

---

<sup>72</sup> PÄCHT Otto, *The Master of Mary of Burgundy*, Londen, 1948

<sup>73</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 207

<sup>74</sup> Deze meester wordt door sommige auteurs geïdentificeerd met Gerard Horenbout. Marcantio Michiel, een tijdgenoot, moet het *Grimani Breviarium* gezien hebben en als een van de kunstenaars een zekere Girardo da Guant herkend hebben. Joseph Destrée (en later in zijn voetsporen Geroges Hulin de Loo en Friedrich Winkler) zou in deze Girardo da Guant, Gerard Horenbout zien, en de miniaturen van de hand van de Meester van James IV van Schotland met hem identificeren. Deze toeschrijving blijft echter nog altijd problematisch. Zie: DESTREE Joseph, *Les Miniatures du Grimani et leur attribution aux Horenbout*, in : *Annales de la Société d'Archéologique de Bruxelles*, 8, 1894, p. 492-515, HULIN DE LOO, *Comment j'ai retrouvé Horenbout*, in : *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 2, 1939, p. 158-180, WINKLER Friedrich, *Neuentdeckte Altniederländer, II : Gerard Horenbout*, in : *Pantheon* 31, 1943, p. 261-271, KREN Thomas, o.c., 2003, p. 427-428

<sup>75</sup> KREN Thomas, o.c., 1998, p. 216

boek hebben meegewerkt. We spitsen ons hier verder toe op de kalendercyclus, die van de hand van de Meester van James IV van Schotland zouden zijn. De vergelijking tussen deze kalenderminiaturen met de eerder gemaakte kalender uit de *Très Riches Heures* en met de latere kalenders door Simon Bening gemaakt, zal aantonen dat de kalenderminiaturen uit het *Grimani Breviarium* een belangrijke link vormen tussen de gebroeders van Limburg en Simon Bening.

De kalendercyclus van dit *Grimani* gebedenboek (afbeeldingenreeks 18) kenmerkt zich door volbladminiaturen, die zich voor het eerst opnieuw prominent manifesteren na de miniaturen uit de *Très Riches Heures*.

Alle kalenderminiaturen van het *Grimani Breviarium*, behalve januari, dat een gastmaal afbeeldt, hebben een landschappelijk of stedelijk décor. In vergelijking met de thematiek die gebruikt wordt in de *Très Riches Heures* is er ten opzichte van dit *Grimani Breviarium* absoluut niets veranderd. Er zijn echter wel enkele andere verschillen. De plaats die de dierenriem en de zonnwagen innamen bij de *Très Riches Heures* is in vergelijking met de *Grimanikalender* redelijk groot. Ook valt de scheiding weg. Apollo met de zonnwagen wordt in de *Grimanikalender* geplaatst boven in de hemel en niet meer in een apart deel bovenop de afbeelding van de maand, zoals dat in de *Très Riches Heures* wel nog het geval was.

Maar de grote verdienste van de Meester van James IV van Schotland, is dat hij nieuw leven weet te blazen in een meer dan honderd jaar eerder geïllustreerde kalender. Hij weet bovendien ook veel meer nuance te leggen in de kleurschakeringen die typisch zijn voor elke maand. Verder valt ook het grote oog voor detail op, zoals de plassende jongen die er voor zorgt dat de sneeuw geel kleurt in de maand februari (afb. 18.2), en de groeiende aandacht voor verschillende kleinere scènes die zich in de achtergrond afspelen.

Perspectivisch gezien probeert de Meester van James IV van Schotland, veel meer diepte te creëren: het landschap wordt heuvelachtiger, de afgebeelde steden worden naar achteren gedrongen en de aanwezige personages worden over het hele vergezicht verspreid. Ook het gebruik van atmosferisch perspectief, waar hoe verder iets zich bevindt hoe onscherper het is, wordt door de meester uitstekend toegepast. Ook wanneer een stad de achtergrond domineert, tracht de kunstenaar een gevoel van diepte op te wekken. Een goed voorbeeld hiervan is de maand oktober (afb.

18.10), die zaiende en ploegende werklui toont, tegen een stedelijk decor. Deze Meester kiest er hier voor om de ploeggeulen van het veld verticaal te leggen en de zaiende man naar de kijker toe laat stappen. Hierdoor wordt een gevoel van diepte gecreëerd, waar in de *Très Riches Heures* de ploeggeulen horizontaal liggen een eerder een gevoel van ruimte buiten de miniatuur wordt gesuggereerd, eerder dan een ruimte 'achter' de miniatuur, in de verte.

We kunnen dus wel stellen dat, hoewel de nadruk toch nog steeds ligt op de groep figuren op de voorgrond, deze kalenderminiaturen de kijker wat méér tracht te bieden. Het landschap wordt immers uitgebreid in de diepte toe, en de blik van de kijker wordt gestuurd en gestimuleerd om over het hele landschap te glijden, en ook in de verte enige menselijke activiteiten op te sporen.

#### **5.6. Meester van de gebedenboeken van rond 1500**

Deze meester wordt samen met de Meester van het Dresden gebedenboek gerekend tot de pioniers, die de thema's en variëteit van de afgebeelde onderwerpen die de maanden moesten illustreren, uitbreidden. Dit deed hij niet enkel door meer vrijetijdsactiviteiten voor te stellen, maar ook door het toepassen van een precieze notie van een tijd doorheen een jaar. Deze verschillende tijden van het jaar hadden elk eigen weersomstandigheden en een eigen atmosfeer.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 450



## 6. Evolutie en definitie van Simon Benings landschapsschilderstijl aan de hand van zijn kalenderminiaturen

In dit hoofdstuk trachten we een evolutie in Simon Benings 'landschappen' te ontdekken. Hiervoor concentreren we ons voornamelijk op de kalenderminiaturen. Dit omdat deze miniaturen bijna steeds eenzelfde thema voorstellen. Zo hoeven we ons niet noodzakelijk te concentreren op de al dan niet veranderende thematiek en figuratie op de voorgrond, en kunnen we meer aandacht schenken aan het landschap dat zich ontwikkelt in de achtergrond.

### 6.1. Kalender van het Da Costa Getijdenboek

Dit *Da Costa Getijdenboek* bevat de vroegst bewaarde volledige kalendercyclus door Bening geïllustreerd. Dit getijdenboek bevat meer dan honderd miniaturen en gehistoriseerde randen, die voor het merendeel door Bening zelf zouden zijn uitgevoerd.

Deze kalendercyclus (afbeeldingenreeks 19) kenmerkt zich door volblad miniaturen, die samen met die van het hier eerder besproken *Grimani Breviarium*, dat ongeveer in dezelfde periode is voltooid, voor het eerst weer de kop opsteken na de de *Très Riches Heures*. In feite is het begin van deze evolutie terug te voeren tot de hierboven vermelde Meester van het Dresden Gebedenboek en de Meester van het gebedenboek van rond 1500. Hun aandacht voor de veranderende atmosfeer die elke tijd van het jaar uniek maakt, wordt door Bening verder uitgewerkt. Deze evolutie zien we dus in dit *Da Costa getijdenboek* uit de periode rond 1515, zeer sterk naar voor komen. Alhoewel hier de iconografie grotendeels conventioneel is, maakt volgens Kren de behandeling van het decor dat de personificatie van de maanden sterk naar voor komt.<sup>77</sup> Dit decor is voor zes maanden een stedelijk decor, en voor de andere zes maanden een (min of meer) landschappelijk decor. Deze landelijke decors worden echter niet echt gekenmerkt door een weids landschap of een uitgebreid vergezicht: een partij bomen of een grote heuvel schermt een vergezicht als het ware bijna onmiddellijk af.

---

<sup>77</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 451

Zoals we kunnen merken in de miniatuur voor de maand september (afb. 19.9), wordt er, net als in de *Très Riches Heures*, een suggestie van ruimte in de breedte gebracht, eerder dan een suggestie van ruimte in de verte; de ploegsporen lopen hier immers ook horizontaal. Het decor voor deze ploegscène is nu wel een landschap geworden, maar veel krijgen we niet te zien.

We zijn het hier echter wel volledig eens met Thomas Kren, die meent dat we Bening in dit werk als uitzonderlijk begaafd colorist mogen beschouwen.<sup>78</sup> Vooral de maanden december en maart, tonen hoe Bening de voor te stellen maand eveneens weet te personifiëren doorheen de atmosfeer. Voor de maand december (afb. 19.12) zien we hoe het zonlicht weerkaatst op een verse laag sneeuw. De hele miniatuur baadt in een wit licht, en de hemel is helderblauw. In de maand maart (afb. 19.3), zien we dan weer Benings aandacht voor de typische weersomstandigheden: we zien de maartse bui al hangen in de grijze wolkenluier. Nog een ander voorbeeld van Benings capaciteit in het weergeven van welbepaalde momenten in een jaar, vinden we terug in het levendige groen in de maand juni (afb. 19.6), dat de frisheid en vitaliteit van de zomer weergeeft, en ook de maand juli (afb. 19.7) kenmerkt zich door een zonovertogen groen landschap.

We kunnen echter niet ontkennen dat in deze kalendercyclus de nadruk nog altijd voornamelijk ligt op de figuren in de voorgrond. Simon Bening heeft wel aandacht voor de specifieke atmosfeer en weersomstandigheden van de bepaalde maand die voorgesteld moet worden, maar een diepe doorkijk in het landschap krijgen we hier echter nog niet. Uitzondering hierop is de maand februari (afb. 19.2), waar we tussen twee rotspartijen door toch een kleine blik over de verre zee kunnen werpen.

In de andere maanden wordt wel getracht om een gevoel van diepte te creëren met behulp van kronkelende paadjes, maar veel effect heeft dit niet. Wat wel opvalt is dat de hele miniatuur gewijd wordt aan de voorstelling van de arbeid. De zonnewagen met Apollo is hier verdwenen, en de tekens van de dierenriem zijn naar de volgende rectozijde 'verbannen', in een soort predalla of *bas-de-page*, onder de eigenlijke kalender. Het is alsof de kunstenaar enkel het 'dagelijkse' leven hier op aarde wou weergeven, zonder zich in te laten met het goddelijke. In het hier eerder vermelde

---

<sup>78</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p.451

*Grimani Breviarium* (zie hoofdstuk 5.5) zien we die strikte scheiding nog niet helemaal; daar verschijnt Apollo bovenaan de miniatuur, als het ware rijdend in de hemel, neerkijkend over de activiteiten die onder hem plaatsvinden. De tekens van de dierenriem zijn op hun beurt in dit *Da Costa Getijdenboek* allemaal geplaatst in een landschapsdecor. Dit decor is echter nauwelijks uitgewerkt, en houdt bijna geen rechtstreeks verband met de miniatuur van de tegenoverstaande pagina.

Tot slot nog even opmerken, dat we binnen ditzelfde *Da Costa getijdenboek*, een miniatuur over het martelaarschap van Sint Ursula en de elfduizend maagden terugvinden (afb. 20). Net zoals de maand februari koos Bening hier voor de kustlijn als decor. Ook hier krijgen we dan een meer uitgebreide doorkijk in de verte, die reeds nu een voorsmaak geven van Benings capaciteiten in het weergeven van die diepe landschapszichten.

## 6.2. Hennessy kalender

Het *Hennessy Getijdenboek*, dat dateert van ongeveer het midden van de jaren 1530, bevat eveneens een kalender met volblad miniatures, met op de tegenoverstaande pagina volledig uitgewerkte randen (afbeeldingenreeks 21). Hiermee bedoelen we dat de miniatuur op de folio van de eigenlijke kalender, zich niet meer beperkt tot enkel een *bas-de-page*, maar als het ware volledig doorloopt 'onder' de eigenlijke kalender. Dit is alvast het grootste verschil qua 'lay-out', in vergelijking met de *Da Costa kalender*, waar op de rechter pagina enkel onder de eigenlijke kalender een kleine ruimte was voorzien voor miniatures.

Dat deze kalender schatplichtig is aan het *Grimani Breviarium* valt onmiddellijk op. De miniatuur die de maand januari (afb. 21.1) moet personifiëren, vertoont ontzettend veel gelijkenissen met de maand februari uit het *Grimani Breviarium* (afb. 18.2). Beiden tonen, geheel volgens de traditie, ook al zijn het twee verschillende maanden, een sneeuwlandschap, met vooraan een huis waar we binnen kunnen kijken. Bening nam deze gehele scène over, maar plaatste ze in spiegelbeeld ten opzicht van het 'origineel'. De kleine grappige details zoals de plassende jongen die de sneeuw daardoor geel maakt, zijn ook hier overgenomen. De figuren in de voorgrond verschillen alleen in klederdracht; de handelingen die ze uitvoeren zijn

exact dezelfde. Het is vooral inzake het landschap op de achtergrond dat Bening verschilt van het voorbeeld uit het *Grimani Breviarium*.

Een eerste element dat Simon Bening toevoegt in vergelijking met de maand februari uit het *Grimani Breviarium*, is de boom op de voorgrond. Dit zorgt er voor dat het huisje een stuk naar achter wordt geschoven, en het voorplan veel dieper wordt. Bovendien verschijnen er meer heuveltjes in de achtergrond, en krijgen we helemaal achteraan een doorkijkje tussen twee heuveltjes door, naar de ondergaande zon, die nog net een rode gloed achterlaat in de bewolkte grijze januaridag. Bening geeft de kijker ook meer visuele stimulansen om de ogen langs het landschap te laten glijden, door meer personages in het landschap te laten verdwijnen. Bovendien komen deze figuurtjes op verschillende niveaus in het landschap voor, zodat opnieuw de suggestie van diepte versterkt wordt.

Op de tegenovergestelde pagina gaat Bening met ditzelfde thema voort: ook hier zien we een sneeuwlandschap. Op die manier zorgt hij ervoor dat deze twee pagina's sterk met elkaar in verband worden gebracht. Dit gevoel hadden we bij de *Da Costa kalender* veel minder, ook omdat in deze *Hennessykalender* de miniatuur een volledige pagina omvat, en niet enkel een kleine *bas-de-page* onder de eigenlijke kalender.

Net als in de *Da Costa Kalender*, maar dan weer in tegenstelling met de kalender uit het *Grimani Breviarium*, zijn de tekens van de dierenriem verwezen naar een plek boven de eigenlijke kalender. Van de zonnwagen met Apollo is helemaal geen spoor terug te vinden. De tekens van de dierenriem zijn bovendien veel kleiner ten opzichte van die andere kalenders, maar worden hier wel benadrukt doordat ze in een goudachtige halve cirkel zijn geplaatst.

Een eerder opmerkelijke miniatuur is deze van de maand februari (afb. 21.2). Waar normaalgezien klassieke scènes als het zich warmen, een feestmaal, hout hakken, snoeien of ploegen, terug te vinden zijn, zien we hier ruiters die hun paarden te drinken geven in een riviertje. Het klassieke thema van het snoeien vinden we dan wel terug in de tegenoverstaande pagina. Voor de scènes die Bening hier weergeeft, heeft hij alvast geen inspiratie kunnen halen uit het *Grimani Breviarium*, aangezien deze daar helemaal niet voorkomen. Hier bereikt Bening een eerste hoogtepunt in

het weergeven van een landschap. Door bergen, dalen en rotspartijen af te wisselen geeft hij een enorm gevoel van diepte. Waar in vroege miniaturen die rotspartij hier links, het hele achterplan zou vullen, is dit hier niet het geval: achter deze rotspartij ontwikkelt zich in de vallei aan het water immers nog een kleine stedelijke setting, met daarachter nóg een heuvelachtig landschap. Kren meent bovendien terecht dat Bening door het afwisselen van deze topografische kenmerken, een coherent en continu dieptezicht creëert, waarbij de bomen als ritmisch element de blik van de kijker sturen, van de voorgrond naar de verte in het middenplan, en tegelijkertijd zorgen voor een zekere textuur en afwisseling.<sup>79</sup> Maar de blik van de toeschouwer wordt hier evenveel gestuurd door het strategisch plaatsen van kleine figuurtjes of diertjes: overal in het landschap vinden we ze terug.

Verder moeten we Benig hier opnieuw prijzen voor de aandacht die hij schenkt aan het samenbrengen van de twee tegenover elkaar staande folio's, en voor de uitzonderlijke aandacht die hij schenkt aan de specifieke weersomstandigheden van die maand.

Net als in de zonet besproken miniatuur voor de maand februari, zijn er binnen deze kalender nog een aantal maanden waarin de eerder 'traditionele' voorstelling van de activiteit van de maand, verschoven werd naar de pagina met de eigenlijke kalender. Het snoeien in de maand maart (afb. 21.3), het scheren van de schapen in de maand juni (afb. 21.6), het maaien in de maand juli (afb. 21.7), en het roosteren van een varken in de maand december (afb. 21.12), zijn allemaal thema's die door Bening verwezen werden naar de tegenoverstaande pagina. De maand december toont op de versozijde de jacht op een zwijn, dat op zich niet uniek is: deze scène is net zoals de scène voor januari, bijna integraal overgenomen uit het *Grimani Breviarium*.

Maar die andere maanden kenmerken zich stuk voor stuk door eerder aristocratische bezigheden. Kren oppert dat Bening op die manier het vocabularium, dat hem misschien werd ingefluisterd door zijn opdrachtgevers, van de traditionele kalenderscènes verschoven heeft naar uitgebreidere vrijetijdsactiviteiten van de edelmannen.<sup>80</sup> Het riddertornooi en de kruisboogwedstrijd, respectievelijk voor de maanden juni en november (afb. 21.11) zijn hier uitstekende voorbeelden van. Bovendien worden maanden waar een eerder klassiek thema wordt voorgesteld,

---

<sup>79</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 467

<sup>80</sup> ibidem

eveneens als het ware aristocratisch getint. Goed voorbeeld hiervan is de maan maart, waarbij het werken in de tuin hier afgebeeld wordt als het werken in de tuin van de plaatselijke aristocraat, die bovendien de werkmans richtlijnen geeft. In dit opzicht gaat het gedachtegoed van deze *Hennessy Kalender* eerder terug op de *Très Riches Heures*, dat eveneens dweept met dit aristocratische milieu.

Zoals reeds eerder aangehaald, kunnen we ons niet van het gevoel ontdoen dat Bening op een of andere manier de twee tegenover elkaar staande pagina's op elkaar wil laten aansluiten of toch op z'n minst geen echte breuk tussen de twee pagina's wil aanbrengen. De maand november is hiervan het beste voorbeeld. Hier laat Bening de voorstelling over de twee folio's doorlopen, zodat we een grote voorstelling krijgen, gespreid over twee pagina's. Hierdoor creëert Bening een panoramisch zicht, dat bij de landschapsschilders uit die tijd geen onbekende was. Verder is ook de maand september (afb. 21.9) een verdienstelijke poging om de twee folio's in elkaar te laten vloeien: het is net alsof het onweer dat aan de linkerzijde reeds aan het opklaren is, zich aan het verschuiven is naar de miniatuur aan de rechter zijde. Ook het geploegde veld lijkt enigszins door te lopen. Maar ook de maand oktober (afb. 21.10), waar onderaan de wijnranken nog doorlopen in de miniatuur op de tegenoverstaande pagina, toont Benings drang om zijn werken meer en meer in een panoramische zicht weer te geven.

Waar Simon Bening dan weer afwijkt van deze drang naar panoramisch zicht, is in de miniaturen waar aan de linkerzijde de scène geplaatst werd in een stedelijk decor. Bening kiest er immers altijd voor om de voorstelling aan de rechterzijde in een landschap te plaatsen. Op die manier was het uiteraard niet altijd mogelijk om de voorstelling over twee folio's heen te laten doorlopen.

Het is nu wel duidelijk geworden, dat Bening in deze *Hennessy kalender* toch wel wat te danken heeft aan het *Grimani Breviarium* en de *Très Riches Heures*. Van het ene leende hij enkele scènes, terwijl hij van het andere vooral het aristocratische gedachtegoed leende. Bening combineerde alles in deze kalender, en maakte er een coherent geheel van. We zien hier ook voor het eerst een sterke aandacht voor het landschap met sterke vergezichten, en een herdenken van de grootte van de figuratie ten opzichte van het grote landschap.

### 6.3. München - Montserrat kalender

Dit getijdenboek, gedateerd tussen de jaren 1535 en 1540, is in de loop der jaren in verschillende delen verspreid geraakt. De volledig bewaarde kalender (afbeeldingenreeks 19) en twee volblad miniatures bevinden zich in München. Twee andere volblad miniatures bevinden zich nu te Los Angeles, en de rest van de overgebleven delen bevinden zich te Montserrat.<sup>81</sup>

Net als bij de *Hennessy kalender* baseert Bening zich hier op reeds bestaande kalenderminiatures. Het thema weergegeven voor de maand januari (afb. 22.1) doet opnieuw sterk denken aan dat van de maand februari (afb. 18.2) uit het *Grimani Breviarium*. De klassieke elementen zoals het huis waar we binnen kunnen kijken, de windmolen op de heuveltop en een sneeuwlandschap vinden we hier allemaal terug. Bening schenkt in de januarivoorstelling van de *Hennessy kalender* wel meer aandacht aan detail dan in voorgaande kalenders van zijn hand, zoals de rook die uit het huisje komt en aan de verschillende personages in het landschap. Het voorplan wordt in deze januarivoorstelling van de *München – Montserrat kalender* niet meer gedomineerd door het huisje of door een boom, maar door houthakende personen. Het huis wordt daardoor meer naar achteren verwezen, waardoor het voorplan opnieuw groter wordt. Bening gaat eveneens verder op zijn elan, en laat in het landschap nog meer verschillende kleine personages opdraven. Deze personages komen opnieuw overal voor; dichtbij, op het middenplan, op kronkelende wegen in het achterplan .... Op die manier wordt de blik van de kijker gestuurd in de verte.

Voor de tegenovergestelde folio van deze januarivoorstelling, kiest Bening dan voor een kleine speelscène van sneeuwbalgooiende personages, die ons onmiddellijk doen denken aan de schilderijen van Bruegel de oudere. Ook hier wordt duidelijk de link tussen de twee folio's gemaakt, door het decor dat over de folio's bijna doorloopt.

Voor de maand januari, is het duidelijk dat Bening zich liet inspireren door een reeds eerder gemaakte voorstelling uit het *Grimani Breviarium*, maar hij kopieert deze niet

---

<sup>81</sup> Voor een volledige reconstructie, zie: KREN Thomas, *Landscape as leitmotif. A reintegrated Book of Hours illuminated by Simon Bening*, In: *Illuminating the book: makers and interpreters; essays in honour of Janet Backhouse*, Londen, 1998, p. 209-233

exact. Enkel de algemene idee is belangrijk. De uitwerking daarentegen is veel verfijnder in vergelijking met eerdere kalenderminiaturen van Benings hand.

Uitzondering is de maand maart. Deze maand (afb. 22.3) is bijna een exacte kopie van de *Hennessy kalender*. Enkele figuren zijn wel wat van plaats verschoven, maar op enkele details na vertonen deze miniaturen sterke gelijkenissen.

De lay-out van de maand februari (afb. 22.2), doet ons dan weer terugdenken aan onder meer de lay-out van de maand november uit de *Hennessy kalender* (afb. 21.11). Hier opteert Bening opnieuw om de voorstelling van de linkerfolio probleemloos te laten overlopen naar de rechterfolio. Het decor van deze voorstelling is een kuststrook, met in de verte een stad tegen woeste bergen. Het laten doorlopen van de voorstelling over de twee pagina's, creëert ook hier een zeker panoramisch zicht, dit geeft het landschap een enorm elan. Het gure februariweer wordt trouwens talentvol weergegeven in de dreigende wolken, de stormachtige zee en het grijze coloriet. Voor het eerst zien we in deze kalender ook dat het kader waar de eigenlijke kalender in zit 'vervat', moet wijken voor de - wat we nu eigenlijk zeker niet meer kunnen beschouwen als een louter gehistoriseerde - boord. De miniatuur aan de rechterzijde wint aan belang, en daarvoor moet hier de ruimte van de eigenlijke kalender wijken.

Ook de maand mei (afb. 22.5) wordt gekenmerkt door de keuze voor een panoramisch zicht van de voorstelling, verspreid over de twee tegenover elkaar liggende folio's. De klassieke scène van het muziek maken in een bootje, of van het hof maken, wordt hier bovendien geplaatst in een landschappelijk decor, in tegenstelling tot de voorstelling uit de *Hennessy kalender* (afb. 21.5). Hier zien we opnieuw een landschap dat zich verder ontwikkelt achter de eerste heuvel, en dat volledige gehuld gaat in een soort van mist.

Wat binnen deze kalender verder opvalt, naast het al reeds geprezen talent voor de creatie van een unificerende atmosfeer en het uitgekende coloriet, is het strategisch gebruik van bomen of boompertijen. Deze worden steeds strategisch geplaatst binnen het landschap, zodat het zicht op één of andere manier gebroken en



geritmeerd lijkt te worden. De maanden mei, juni (afb. 22.6), juli (afb. 22.7) en augustus (afb. 22.8) zijn hier uitstekende voorbeelden van.

Een uitstekend artikel dat dieper ingaat op het landschap in dit *München-Montserrat* getijdenboek, is dit van, opnieuw, Thomas Kren: *'Landscape as leitmotif. A reintegrated Book of Hours illuminated by Simon Bening'*.<sup>82</sup> In het eerste deel van zijn uiteenzetting, gaat Kren dieper in op het hersamenstellen van de nu verspreide delen van dit getijdenboek. In het tweede deel van het artikel echter, gaat hij dieper in op het landschap binnen deze miniaturen, en meer bepaald de functie van deze landschappen als 'leitmotif' binnen het geheel van dit devotieboek.

Opnieuw, maar nu iets uitgebreider, toont Kren aan waarom dit devotieboek zo vernieuwend is:

*'Moreover, of all the calendar cycles, the Munich fragment represents the finest example of Bening's innovations as an illuminator of landscapes. There he heightened the role of the setting by literally broadening the stage, creating two-page miniatures. [...] This innovation is especially evocative of the deep-set, sweeping horizon that characterized the landscape of contemporary panel painters such as Joachim Patinir and Henri met de Bles, who were instrumental in building the taste for Flemish landscape paintings among art patrons throughout Europe. Thus while the iconographic tradition of the Munich calendar and the full-page format recall the Très Riches Heures, Bening had introduced into his miniatures new and varied settings that respond to the innovations and taste of his own day.'*<sup>83</sup>

Kren wijst er ons verder terecht op dat het innovatieve landschap verder gaat dan slechts deze kalendercyclus. Ook andere miniaturen binnen dit getijdenboek, worden gekenmerkt door de weergave van landschappen, en zijn dan in alle waarschijnlijk ook van Benings hand. Het gaat hier meer bepaald over de Creatie van Eva (fol. 1v, afb. 23), en de Zondvloed (fol.15, afb. 10) beiden nu te München. Over het thema van de Geboorte van Eva zullen we het later in deze eindverhandeling nog hebben, wanneer we enkele van deze miniaturen chronologisch gerangschikt trachten te vergelijken (zie hoofdstuk 6.7.5).

---

<sup>82</sup> KREN Thomas, o.c., 1998

<sup>83</sup> KREN Thomas, o.c., 1998, p. 217-218

De miniatuur van de Zondvloed, is dan weer een geval apart: er zijn slechts weinig van deze miniaturen bekend. Zoals in bovenstaand overzicht reeds aangehaald, toont Simon Bening hier uitgebreid de interesse voor specifieke 'weersomstandigheden'.

Belangrijk is dat Kren in zijn bijdrage niet uitsluit dat deze thema's gekozen werden onder invloed van de opdrachtgever. Hij besluit wel dat, ook al verrijken en vullen ze het landschapsthema binnen dit devotieboek aan, het logisch lijkt dat ze gekozen werden omwille van esthetische belangen. Hij stelt verder dat deze thema's ongetwijfeld zijn gekozen omdat ze de kunstenaar toelieten een specifiek landschap ten volle uit te werken.<sup>84</sup>

Tot slot is de maand oktober (afb. 22.10) toch wel het vermelden waard. Deze wijkt immers af van de traditie, en geeft één van de eerste accurate eigentijdse beelden weer van de stad Brugge. Deze miniatuur geeft de zogenoemde *Grote Kraan* van Brugge weer, terwijl op de voorgrond het klassieke thema van het druiven pletten, gesymboliseerd wordt door de wijnvaten en de wijn drinkende personages.

#### **6.4. Kalender van het Golf Getijdenboek (Londen, The British Library, Add. Ms. 24098)**

Dit getijdenboek hebben we niet opgenomen in het overzicht waarmee we deze bijdrage zijn begonnen.<sup>85</sup> De reden hiervoor is dat dit getijdenboek, in vergelijking met de andere vernoemde, niet echt hoogstaand genoemd kan worden qua 'landschapszichten'.

De miniaturen die dit boek sieren, zijn voornamelijk gebaseerd op die uit het *Hennessy Getijdenboek*, dit zowel voor de miniaturen van de kalender als voor de miniaturen van de Uren van de Maagd. De meeste miniaturen worden gekenmerkt door een versierde boord die rond de miniatuur gaat. Deze boord bestaat uit kleine

---

<sup>84</sup> ibidem

<sup>85</sup> Wat er van dit getijdenboek overblijft, is de volledige kalender, twee openingspagina's vóór de volledige *Uren van de Maagd* en een volblad miniatuur die een staande bisschop voorstelt (fol.1). Deze bisschop kan misschien geïdentificeerd worden met de Heilige Bonifatius van Lausanne. De kalender en de *Uren van de Maagd* zijn allebei geïllustreerd met volblad miniaturen. zie: BOND Edward Augustus e.a. (ed.), *Facsimiles of Manuscripts and Inscriptions. 2<sup>nd</sup> series*, Warner, 2 vols., Londen, Palaeographical Society, 1884-94

*bas-de-page* miniaturen, namaak houtracé of kleine grisailles. Deze ‘kaders’ vinden we eveneens terug in de tegenoverstaande pagina’s.

De miniaturen die de Passie van Christus<sup>86</sup> weergeven, binnen de Uren van de Maagd, zijn voor een groot deel gebaseerd op de gelijkaardige miniaturen uit het *Hennessy Getijdenboek*, vooral de *bas-de-page* miniaturen aan de rectozijde vertonen opvallend veel gelijkenissen. Opmerkelijk is dat de figuren in deze miniaturen dichter naar voor zijn gebracht, en niet echt geplaatst zijn in een wijs landschap. Kren meent dat Bening hierdoor meer de nadruk legt op de emotionele inhoud, eerder dan aandacht te schenken aan het decor en de atmosfeer.<sup>87</sup> Goed voorbeeld hiervan is de miniatuur van Christus die aan het kruis wordt genageld (fol. 10v, afb. 24): hier zien we hoe Bening de figuurgroep bijna de hele ruimte laat vullen, een praktisch geen aandacht schenkt aan het landschap.

De bereidheid om zich niet echt te concentreren op het landschap, laat zich ook merken in de kalendercyclus (afbeeldingenreeks 25). De miniaturen die in deze kalender voorkomen zijn gebaseerd op zowel de kalender van het *München – Montserrat Getijdenboek*, als op de kalender van het *Hennessy Getijdenboek*. De figuratie en grote delen van het decor voor de maanden januari (afb. 25.1), februari (afb. 25.2), maart (afb. 25.3), april (afb. 25.4), september (afb. 25.9), oktober (afb. 25.10) en november (afb. 25.11), zijn overgenomen uit de kalender te München. De bootscène uit de maand mei (afb. 25.5), het riddertornooi in de maand juni (afb. 25.6), de valkenjacht in de maand juli (afb. 25.7), de oogstscène in de maand augustus (afb. 25.8), zijn dan op hun beurt weer terug te voeren naar de *Hennessy kalender*. Het slachten van een zwijn dat de maand december kenmerkt (afb. 25.12), is de enige miniatuur die teruggrijpt naar het *Da Costa Getijdenboek*.

Simon Bening toont hier echter nauwelijks interesse voor details en landschap. Waar hij dan toch tracht om een doorkijk naar de verte aan te bieden, zoals bijvoorbeeld in de maand december, is dit slechts louter een kopie van het landschap dat reeds in dezelfde maand in het *Da Costa Getijdenboek* te zien is (afb. 19.12). Bovendien

---

<sup>86</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 477

<sup>87</sup> ibidem

werd dit patroon in het *Da Costa Getijdeboek* ook al gebruikt in de maand juli (afb. 19.7), waar dezelfde heuvels dan wel groen zijn en niet met sneeuw bedekt.

In de andere miniaturen van de kalender van het *Golf Getijdenboek* is het voor Bening vaak precies 'terug naar af'. We krijgen geen verre doorkijk naar het landschap in de verte en vaak is de achtergrond een herhaling uit vorige miniaturen. Ook de aanwezige personages zijn in verhouding met het landschap terug behoorlijk groot. De kleine personages die in vorige kalenderminiaturen het landschap bevolkten, en zo de blik van de kijker stuurde over het landschap heen, zijn hier als het ware bijna allemaal verdwenen. Waar in vorige miniaturen, zoals de kalenderminiaturen uit het *Hennessy Getijdenboek* en de *München – Montserrat* kalender, bovendien gekozen werd om een zekere overeenkomst te maken tussen de tegenover elkaar staande pagina's, wordt hier teruggegrepen naar kleine *bas-de-page* miniaturen, die spelende kinderen of een andere voorstelling van de arbeid van de maand tonen, al dan niet in kleur, grisaille of als imitatie uitgesneden houtwerk. Dit getijdenboek dankt trouwens zijn naam aan de *bas-de-page* miniaturen van de maand september, waar we enkele personages golf zien spelen.

We kunnen hier ons niet van de idee ontdoen dat de kwaliteit van deze kalender niet zo hoog is. Het is dan ook redelijk te veronderstellen dat deze miniaturen gemaakt zullen zijn door ateliermedewerkers, die gebruik maakten van reeds bestaande ateliermodellen, zowel voor het stedelijke of landschappelijke decor, als voor de figuratie. Dit zou er dan op kunnen wijzen dat Bening zich eerder concentreerde op die delen van het Getijdenboek die voor hem, of voor de opdrachtgever, van groter belang waren. Ook al is niet het gehele devotionele boek bewaard gebleven, zien we toch dat de overige miniaturen beter uitgewerkt zijn. Deze betere uitwerking is niet per se zo voor het landschap, maar zeker wel qua uitvoering van de figuratie. We moeten ons hier dus inderdaad aansluiten bij de mening van Kren, hierboven aangehaald, en besluiten dat in dit getijdenboek, de aandacht lag op de emotionele kant, en niet zozeer op het landschap.

## 6.5. Acht losse overgebleven miniaturen

Deze acht miniaturen, gedateerd tussen de late jaren 1540 en de beginjaren van 1550, kunnen niet echt tot een traditionele kalender behoord hebben. Deze miniaturen zijn immers geschilderd op zowel recto als verso zijde van slechts 4 folio's: dit past niet binnen een traditionele lay-out van een kalender, waar je op de rectozijde de eigenlijke kalender verwacht. Bovendien zijn deze folio's de grootste binnen de overgebleven kalenderminiaturen.<sup>88</sup>

De figuratie van deze miniaturen op zich is opnieuw niet helemaal nieuw. De afbeelding van de maand december (afb. 26) met honden die een zwijn aanvallen, hebben we reeds gezien in het *Grimani Breviarium*, dat op zijn beurt weer geïnspireerd was op de maand december uit de *Très Riches Heures*. De figuur die de tuin aan het omspitten is, en het groepje dames in de miniatuur voor de maand maart (afb. 27), vertonen dan weer opvallend sterke gelijkenissen met de miniatuur uit de kalender nu te München. In diezelfde miniatuur kunnen we de figuren die de boom omhakken, dan weer terugvinden in de kalender van het *Golf* getijdenboek, dat zoals reeds aangehaald voornamelijk steunde op de aanwezige ateliermodellen. Ook de figuren die de schapen scherpen in de maand juni (afb. 28), zijn een (bijna) letterlijke overname uit de kalender te München. Ook de maand april (afb. 29) is op dit laatstgenoemde kalender losjes gebaseerd, maar heeft toch plaats in een meer landschappelijk decor.

De overige maanden zouden eveneens overeenkomsten vertonen met kalenders reeds door Bening vroeger voltooid. We zijn hier echter voornamelijk aangewezen op de omschrijving van Thomas Kren, aangezien we voor deze eindverhandeling jammer genoeg niet alle (kleur)afbeeldingen van deze bepaalde miniaturen konden inzien.<sup>89</sup> Zo lezen we bij Kren, dat ook de maand mei, met de scène waar een bootje met muzikanten over een riviertje vaart, gelinkt kan worden aan de *Hennessy Kalender*. De oogstscène typisch voor juli (afb. 30) kan dan weer gelinkt worden aan de München kalender, maar het voorplan komt meer naar boven, en de horizon is

---

<sup>88</sup> De folio's uit de British Library meten elk 15,2x10,2 cm, en de folio's uit het V&A Museum elk 14x9,5 cm, zie o.a. KREN Thomas, o.c., 2003 p. 483

<sup>89</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 484

dieper. Augustus en december uit de *Hennessy Kalender* vormen tot slot ook de basis voor dezelfde maanden van deze losse kalenderminiaturen: de figuren en het concept van het landschap zijn dezelfde, maar Bening maakt ze hier iets atmosferischer.

Het mag duidelijk wezen dat deze losse overgebleven miniaturen opnieuw sterk steunen op modellen die Bening reeds jarenlang hanteerde. Hij kiest er hier echter opnieuw voor om zich te concentreren op het landschap. In elk van deze miniaturen krijgt het landschap bijzonder veel aandacht. De figuren lijken opnieuw een stuk kleiner te zijn geworden, in vergelijking met het landschap waar ze in voorkomen. De maand juni kenmerkt zich weer door enkele strategisch geplaatste bomen die het zicht ritme geven, en verschillende figuren die het hele landschap bevolken. De rivier die in de achtergrond meanderend voortloopt, maakt dat dit landschap zich als het ware tot in het oneindige uitstrekt. Wat hier nu verder zeker opvalt, is dat Bening in zijn miniaturen vaak ook patronen zal gehad hebben voor de bomen. We zien immers veel gelijkenissen tussen de bomen met lange dunne stam en kleine kruin in de miniaturen voor december, maart en april. Ook in de andere kalenders uit Benings oeuvre zien we grote gelijkenissen tussen de aanwezige bomen of groepjes van bomen.

## **6.6. Twee kleine kalenderminiaturen**

Tot slot resten ons nog twee kleine kalenderminiaturen gedateerd rond circa 1550. Gezien hun grootte, elk 5,6 op 9,6 cm, zijn deze miniaturen hoogstwaarschijnlijk afgesneden *bas-de-page* miniaturen uit een kalender. Ondanks hun formaat, zijn deze miniaturen van uitstekende kwaliteit, en spaarde Simon Bening geen moeite in het maken van deze scènes.

De miniatuur met de dorpelingen die op weg zijn naar de kerk (afb. 31), is volgens Vöhringer de voorstelling van de maand februari. Hij leidt dit af uit het feit dat de kerk, waarvan de deuren openstaan, verlicht wordt door immens veel kaarsen: dit zou er dan op wijzen dat het de feestdag van Maria Lichtmis zou zijn, die plaatsheeft op 2

februari.<sup>90</sup> De andere miniatuur heeft een iets meer traditionelere voorstelling van het verzamelen van twijgen in de maand maart (afb. 32).

Desondanks het kleine formaat van deze kleine miniaturen, wordt er toch opnieuw een panoramisch zicht gecreëerd. Bening maakt hier gretig gebruik van, en toont in beide miniaturen een zeer glooiend landschap. Opnieuw spelen de bomen hier een ritmerende rol. De diepe doorkijk in het landschap is hier echter nog zo sterk aanwezig als in de hiervoor besproken losse kalenderminiaturen. Wel blijft Bening hier een colorist van hoog niveau: de grijze tonen van een maartse bui, hult deze voorstelling in eenzelfde één makende kleur.

We moeten hier tot het besluit komen dat Simon Bening afwijkt op vlak van thematiek, althans voor de maand februari, die het nog niet eerder voorgestelde thema van Maria Lichtmis afbeeldt. Bovendien zijn deze twee miniaturen op het eerste zicht, niet gebaseerd op atelierpatronen die Simon Bening ongetwijfeld moet gehad hebben. Het lijkt alsof hij hier koos om landschap en figuratie als evenwaardig te beschouwen, en ze als een geheel samen te schilderen. Allemaal elementen die ons onmiddellijk doen denken aan de werken van Bruegel de oudere.

### **6.7. Enkele andere miniaturen die een zicht op de evolutie van Simon Bening als landschapsschilder kunnen aantonen**

Hoewel het thema van de kalenderminiaturen Simon Bening de beste aanleiding was om met het landschap op de achtergrond te experimenteren, waren dit niet de enige miniaturen waarin hij een landschap verwerkte. Zoals we hieronder zullen aantonen, maakte Bening in de vele andere miniaturen van de devotionele boeken die hij illumineerde, ook gebruik van het landschap.

---

<sup>90</sup> VÖHRINGER Christian, o.c., 2002, p. 73-74

6.7.1. *De stigmatisatie van Sint-Franciscus uit het Imhof Getijdenboek (privé-collectie, fol. 302v)*

Deze miniatuur (afb. 3), gedateerd rond 1511, is hier toch nog eens het vermelden waard. Na het maken van het bovenstaande overzicht van hoofdstuk 4, lijkt het alsof deze miniatuur niet past in het begin van de carrière van Simon Bening.

Wanneer we het landschap vergelijken met het landschap van de *Da Costa Kalender*, dan zien we dat Bening hier bij deze miniatuur van Sint-Franciscus, reeds verder staat. Hij toont ons immers kronkelende paadjes, kleine figuurtje en diertjes in de verte, een groot voorplan én een doorzicht naar een heuvelachtig landschap dat zich ontwikkelt achter een rotspartij. Dit laatste kenmerk vinden we pas terug in de maand februari van de *Hennessy Kalender* uit het midden van de jaren 1530. Het *Imhof Getijdenboek* bevindt zich momenteel in een privé-collectie, dus diepgaandere vergelijking tussen andere miniaturen van dit getijdenboek en miniaturen uit latere getijdenboeken zit er jammer genoeg niet in, aangezien afbeeldingen niet voorhanden waren.

De vaststelling dat Bening in deze miniatuur van 1511, reeds verder lijkt te staan dan in de miniaturen van de *Da Costa kalender* van enkele jaren later, roepen onvermijdelijk enkele vragen op. Het antwoord op deze vragen, betwisten óf de datering van dit getijdenboek, óf schrijven de *Da Costa kalender* toe aan het Beningatelier. Aangezien de datering van dit werk door verschillende auteurs wordt bevestigd<sup>91</sup>, kunnen we aannemen dat de *Da Costa kalender* in alle waarschijnlijkheid uitgevoerd moet zijn geweest door het atelier van Simon Bening. Dit is alvast niet zo onlogisch, wanneer we rekening houden met het feit dat het landschap van bijvoorbeeld de maand december uit die *Da Costa kalender*, gemaakt zou kunnen zijn met een bestaand patroon, aangezien we ditzelfde patroon bijna onveranderd gebruikt zien in de latere kalender uit het *Golf Getijdenboek*.

---

<sup>91</sup> zie o.a. Kren, o.c., 2003, p. 449



### 6.7.2. Aanbidding van Maria

De voorstelling van de aanbidding van Maria, meestal ‘zwevend’ in de lucht, omringd door engelen, werd, in combinatie met een gehistoriseerde rand met de voorstelling van haar begrafenis processie, gebruikt als openingsillustratie voor de Vespers. Deze net vernoemde compositie bestond reeds in manuscripten van de vijftiende eeuw, en zijn meermaals terug te vinden in het oeuvre van Simon Bening. Wij pikken er hier enkele uit om na te gaan of hier eenzelfde evolutie plaatsvond in het landschap, zoals we hebben opgemerkt bij de kalenderminiaturen.

Een eerste voorstelling van dit thema vinden we al terug in het vroegst gedateerde *Imhoff Getijdenboek* van rond 1511.<sup>92</sup> Het landschap in deze miniatuur, en in alle andere miniaturen met dit thema, bevindt zich onderaan. Het is dus ook daar dat we het meeste verschil qua landschapszicht zullen opmerken. In deze vroege miniatuur, bestaat het landschap uit twee groene heuvels, waar in de hoeken de twee onderste engeltjes lijken te staan. Tussen deze twee heuvels ligt een klein dal, waarachter we een blauw getint landschap zien verschijnen, dat onmiddellijk ‘onder’ Maria ligt, eerder dan zich te ontwikkelen in de achtergrond.

De volgende voorstelling van dit thema vinden we in het *Gebedenboek van kardinaal Albrecht von Brandenburg*, van circa 1522, nu als losse miniatuur in het Fitzwilliam Museum (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 294<sup>e</sup>, afb. 5). Maria en de engelen zweven hier meer geloofwaardig boven het landschap. We krijgen een typisch diep doorzicht in een landschap, waar we kleine huisjes en kronkelende wegen weten te ontwaren. De twee heuvels vooraan lijken nog sterk op die van uit de *Imhoffminiatuur*.

Een laatste miniatuur van de Aanbidding van Maria die we hier bespreken, is een van bijna twintig jaar later, van rond 1540, uit het *Beatty Rosarium* (fol. 18, afb. 33). Alhoewel de compositie van de maagd en de engelen praktisch onveranderd blijft, zien we toch wel dat de twee heuveltjes vooraan verdwenen zijn. We krijgen wel

---

<sup>92</sup> Opnieuw zijn we hier aangewezen op omschrijvingen van andere auteurs, aangezien we voor deze bijdrage het in privé-bezit zijnde *Imhoff Gebedenboek* niet hebben kunnen inkijken, zie o.a. TESTA Judith Anna, *Un unpublished manuscript by Simon Bening*, in: *The Burglinton Magazine*, vol. 136, nr. 1096, juli 1994, p. 420

opnieuw een heuvelachtig landschap met kleine huisje en kronkelende paadjes, maar doordat de heuveltjes vooraan verdwenen zijn, wordt het landschap veel weidser en uitgestrekter. De meanderende rivier achter de strategisch geplaatste boom, neemt de blik van de kijker mee naar de verte toe. Judith Anne Testa omschrijft het zo:

*“Dispensing with the paired hills in the foreground, Simon shows a deep, slightly asymmetrical terrain unfolding naturally from a group of low hills in the left foreground down to a body of water and some rolling countryside in the middle ground with mountains bathed in a blue haze in the distance.”*<sup>93</sup>

Het valt dus ook hier opnieuw op dat Bening logischerwijs evolueert in zijn landschapszichten: steeds meer krijgt het landschap ruime aandacht en zien we een evolutie naar een realistisch geloofwaardige en overtuigende ruimtelijke conceptie. Het mag ook duidelijk wezen dat Bening er niet voor terugdeinst om voor de figuren beroep te doen op bestaande modellen, zodat hij het landschap uitgebreid aandacht kan geven en zo meer en meer in de kijker komt te staan.

### 6.7.3. *Bezoek van Maria aan Elisabeth*

De miniatuur met de weergave van het bezoek van Maria aan Elisabeth uit het *Norfolk Getijdenboek (Sussex, Arundel Castle, Duke of Norfolk collectie, fol. 22v., afb. 34)*, geeft ons een inzicht in de ruimteconstructies van Benings landschap in de periode van de jaren 1520. De figuren zijn geplaatst op een lichtjes hellend vlak in de voorgrond, met achter hen een landschap van problematische aard: de rotsachtige partij bedoeld om zich ver achter Maria en Elisabeth te bevinden, is als het ware aan hun hoofden gekleefd.<sup>94</sup>

In een miniatuur van het *Beatty Rosarium*, met eveneens het thema van het bezoek van Maria, van ongeveer een decennium later (afb. 35), zien we dat de problematische aard van het landschap verdwenen is. Opnieuw zijn weliswaar dezelfde figuren gebruikt, maar het landschap is drastisch veranderd. De rots die voorheen tegen de hoofden van Maria en Elisabeth geplakt leek, is nu verschoven

---

<sup>93</sup> TESTA Judith Anna, o.c., 1994, p. 422

<sup>94</sup> ibidem, p. 426

naar de linkerzijde, en maakt zo plaats voor én een stedelijk decor én een heuvelachtig landschap. Opnieuw zorgen strategisch geplaatste bomen met dunne lange stam voor een zekere ritmering en opdeling van het voorplan en middenplan. In vergelijking met de miniatuur uit het *Norfolk Getijdenboek* oogt deze miniatuur veel natuurlijker en meer geproportioneerd.

#### 6.7.4. *Sint Johannes op Patmos*

Ook wanneer het decor zich langsheen de kustlijn situeert, gaat Bening zich steeds beter en beter inwerken in het tonen van een uitgestrekt landschap dat perspectivisch zeer natuurlijk lijkt. Bij Sint-Johannes op Patmos uit het Brooklyn Museum (New York, Brooklyn Museum, losse miniatuur, afb. 36) gedateerd rond 1521, waar het middenplan gedomineerd wordt door de grijze rots die boven het wateroppervlak komt, lijkt de kustlijn aan de linkerkant zich echter te vermengen met Johannes' aureool.

In sterk contrast hiermee staat dan de miniatuur van Sint-Johannes op Patmos uit het *Hennessy Getijdenboek* (fol. 14v, afb. 6), van midden jaren 1530. Hier vertrekt de kustlijn van aan Johannes' voeten, en loopt ze kronkelend verder, de diepte in. De aanwezige kleiner wordende figuurtjes langsheen deze kustlijn, zorgen ervoor dat onze blik mee de verte wordt ingezogen, en niet tegengehouden wordt door een plotse horizon, zoals in de Sint-Johannes miniatuur uit het Brooklyn Museum. Ook hier zien we dat Bening, net als in de kalenderminiaturen van het *Hennessy* getijdenboek waarvan deze Sint-Johannes deel uitmaakt, oog heeft voor een welbepaalde weersomstandigheid: we zien het schermerdonker naderen, terwijl de zon in de verte in een rode gloed ondergaat.

Oog voor weersomstandigheden en het creëren van een overtuigende ruimte binnen het vlak van een miniatuur zijn hier alweer vaardigheden die Bening uiteindelijk onder de knie krijgt.

#### 6.7.5. *Creatie van Eva*

Het hoeft eigenlijk geen betoog meer te stellen dat Bening een begaafd landschapsschilder bleek te zijn. Zijn verdienste lag er niet in dat hij vernieuwing

bracht in de figuratie, maar wel in het landschap. Duidelijke voorbeelden hiervan zijn de miniaturen over de Creatie van Eva, die als decor de Tuin van Eden hebben, zoals we die terugvinden in onder andere het *Gebedenboek van Albrecht von Brandenburg* en in het *München – Montserrat* getijdenboek.

Wanneer we de miniatuur van dit thema uit het *Gebedenboek van Albrecht von Brandenburg* (afb. 37) vergelijken met die uit het *München – Montserrat* getijdenboek (afb. 22), merken we opnieuw op dat Bening meer oog heeft gekregen voor de detaillering van een zeer naturalistisch landschap. De figuratie is hier opnieuw naar alle waarschijnlijkheid gebaseerd op reeds bestaande modellen en Bening voegt slecht enkele nieuwe elementen toe. Het grote verschil ligt hem opnieuw in het landschap, hier vooral dan in het midden- en achterplan. Het middenplan krijgt in de *München – Montserrat* miniatuur, dat ongeveer een decennium na het *Gebedenboek van Albrecht von Brandenburg* gemaakt zou zijn, een meer uitgewerkte rivier. Deze rivier gaat volledig van links naar rechts en vult al kronkelend het hele beeld. Bovendien zorgt die rivier voor een verbinding tussen het voorplan en het achterplan. Het achterplan is in deze miniatuur dan weer meer atmosferisch uitgewerkt, en voorziet in een klein dal tussen de heuvels in, dat een doorzicht biedt naar het landschap dat hierachter ligt. Dit in tegenstelling tot de miniatuur uit het *Gebedenboek van Albrecht von Brandenburg*, waar het achterplan lijkt te ‘stoppen’ na de eerste heuvelpartij.

### **6.8. Evolutie en definitie van Simon Benings landschapsschilderstijl**

Een eerste stap in de evolutie van het landschap binnen Simon Benings oeuvre, wordt gezet in 1511, in het *Imhoff Getijdenboek*. Hier grijpt Bening terug naar een traditie van volblad miniaturen die na de *Très Riches Heures* opnieuw een hoogtepunt zal bereiken. Ook in het *Da Costa urenboek* van een paar jaar later, namelijk 1515, zijn onder meer de kalenderminiaturen als volblad miniaturen uitgewerkt. Bening geeft hier reeds blijk van een uitzonderlijk inzicht in het gebruik van specifieke kleuren die typerend zijn voor de voorgestelde maand. Wel moeten we opmerken dat de behandeling van de ruimte nog steeds vast omschreven is: de nadruk ligt immers voornamelijk nog op de voorgrond en deels op het middengedeelte. Dit kan echter ook te maken hebben met de veronderstelling die we

eerder poneerden, waarin we menen dat dit getijdenboek door het atelier van Bening zou gemaakt zijn en niet door Bening zelf. Deze veronderstelling laat toe dat we enkele van de specifieke patronen en eigenschappen van Benings stijl, en uiteraard van diens atelier, kunnen onderscheiden. Enkele van die eigenschappen van Benings vroege landschappen, zijn onder andere door Maryan Ainsworth beschreven.<sup>95</sup> We sluiten ons dan ook bij haar aan, wanneer we een zekere patroonachtige herhaling van de planten op de voorgrond menen te herkennen. Ook valt de onderverdeling van het landschap in grosso modo drie zones op: eerst een donkere (groene) zone vooraan, een lichtere (groene) zone in het midden, om dan te eindigen met een lichte blauw-witte horizon. Zoals bij de bespreking van de kalenderminiaturen is naar voor gekomen, verwerkt Bening in zijn miniaturen steeds een 'huiselijk' tafereeltje dat zich in de verte afspeelt bij de meanderende rivier. Vanaf Benings vroege carrière, weet hij steeds uitstekend gebruik te maken van verschillende (groepjes van) bomen. Deze delen het voor- midden- en achterplan ritmisch op. Tot slot mag in de verte een rotsachtig landschap zeker niet ontbreken.

Een eerste hoogtepunt kunnen we plaatsen in de periode van het *Gebedenboek van Kardinaal Albrecht von Brandenburg*, in de periode 1525-30. Bening bereikt hier immers een hoge kwaliteit op het gebied van het creëren van een overtuigende ruimte. Wanneer we de hier besproken miniatuur van de Creatie van Eva opnieuw bekijken, zien we inderdaad dat de weergegeven ruimte overtuigend en geproportioneerd overkomt. Toch missen we hier nog een echte doorkijk naar het landschap achter de eerste heuvels.

Auteur Testa voert deze ontwikkeling terug naar het jaar 1521, meer bepaald naar de miniaturen van Bening, die nu in het Brooklyn Museum te New York te bezichtigen zijn. In deze miniaturen werd reeds de aanzet in het creëren van die overtuigende ruimteweergave gegeven. Toch is deze poging tot ruimteweergave nog niet helemaal geslaagd.<sup>96</sup>

In 1531 volgt dan een belangrijke stap. Niet zozeer in het weergegeven landschap, maar eerder in de toets van Simon Bening. In het getijdenboek, nu in de collectie van

---

<sup>95</sup> AINSWORTH M., in: KREN Thomas, 2003, o.c., p. 453

<sup>96</sup> Denk bijvoorbeeld maar aan de hier reeds besproken miniatuur van Sint Johannes op Patmos, zie: TESTA Judtih Anna, o.c., 1994, p. 425- 426

The Pierpont Morgan Library te New York (Ms. M.451), kunnen we de typische ‘vlekachtige’ toets herkennen, die de volgende decennia kenmerkend zal zijn voor Benings landschap: de vlekachtige penseelstreken geven het gevoel alsof het geheel een fluwelen textuur kreeg en een meer atmosferisch karakter.<sup>97</sup> Dit atmosferische karakter speelt in miniaturen van na deze datum een belangrijke rol in het personifiëren van elke maand met een eigen atmosfeer.

In het midden van de jaren 1530 gaat Bening op zijn elan verder en creëert een coherent en continu dieptezicht door verschillende topografische kenmerken af te wisselen: “van vlakke aan de rivier, over een rotsachtig gebergte tot aan een verzonken vallei, waarbij de bomen als ritmisch element de blik sturen van de voorgrond naar de verte in het middenplan, en tegelijkertijd zorgen voor een zekere textuur en afwisseling”.<sup>98</sup> Dit komt duidelijk naar voor in de kalender van het *Hennessy Getijdenboek*, onder andere in de miniatuur voor de maand februari.

Het *München - Montserrat Getijdenboek*, gedateerd ca. 1535-40, is in die zin uniek binnen de ontwikkeling van het landschap in de miniatuurkunst, omdat Bening er voor kiest om, althans bij de maanden februari en mei, de weergegeven ruimte van de miniatuur te laten doorlopen in de gehistoriseerde rand rondom de tekst. Op die manier wordt een zeer brede horizontale compositie gecreëerd.<sup>99</sup> De drang om de tegenovergestelde pagina’s met elkaar in verband te stellen en ze niet los van elkaar te zien, vinden we eigenlijk al terug in de allereerste gedateerde miniatuur van de Stigmatisatie van Sint-Franciscus uit het hier reeds meerdere malen vermelde *Imhoff Getijdenboek*.

Verder zien we Bening hier reeds als voorloper op vroege werken van Pieter Bruegel de oudere, met de geëleveerde voorgrond en, onderaan en in de verte, de dramatiek van de zee en het ver strekkende landschap, zoals bijvoorbeeld in miniatuur voor de maand februari uit het *München – Montserrat Getijdenboek*.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 454

<sup>98</sup> ibidem, p. 476

<sup>99</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 475

<sup>100</sup> KREN Thomas, RATHOFER Johannes, *Simon Bening. Flämischer Kalender / Flemish Calendar: Clm. 23638 Bayerische Staatsbibliothek München*, 2 vol., Luzern, 1988

Een laatste hoogtepunt in deze ontwikkeling vinden we terug in het *Beatty Rosarium*, van ca. 1540-45. De atmosferische landschapsconstructie en de handigheid en vaardigheid in de fluweelachtige verftoets weet Bening hier uitstekend uit te voeren.<sup>101</sup> Ook de vroeger klungelachtige overgang van de heuvels in de voorgrond, gebeurt nu *geleidelijk*.<sup>102</sup>

De losse kalenderminiaturen van na deze datum, eveneens in bovenstaand overzicht besproken (zie hoofdstuk 6.5), zijn dan de perfecte samenvatting van dit hele overzicht. We zien hier Bening aan het werk als zeer begaafd landschapsschilder. Hij stapt immers af van de patronen voor het landschap die hij in de beginperiode nog hanteerde, terwijl de modellen voor de figuratie voor een groot deel nog steeds dezelfde zijn. Typische kenmerken zoals de lange dunne bomen die het beeld ritme geven, en de blauw-witte horizon met meanderende rivier en rotsachtig landschap, zijn allemaal aanwezig. Ook de kleine figuurtjes die het landschap bevolken mogen niet ontbreken. Nu merken we zeker op dat de figuren op het voorplan niet meer met alle aandacht gaan lopen en als het ware bijna helemaal 'opgaan' in het immense landschap. Dit komt mede doordat Bening steeds meer evolueert naar een licht vogelperspectief, waardoor onze aandacht eerst getrokken wordt naar het landschap in de verte. Tot slot merken we op dat Bening ook hier nog steeds oog heeft voor weersomstandigheden en specifieke atmosferen.

---

<sup>101</sup> KREN Thomas, o.c., 2003, p. 479

<sup>102</sup> TESTA Judtih Anna, o.c., 1994, p. 422

## 7. Simon Bening in confrontatie met enkele belangrijke landschapsschilders uit de zestiende eeuw

### 7.1. Joachim Patinir

In 1987 schreef Robert Genaille een belangrijk artikel, met de titel *Le paysage dans la peinture des anciens Pays-Bas de Patinier à Bruegel*,<sup>103</sup> waarin hij Bening plaatst binnen een evolutie die door Joachim Patinir in gang werd gezet. Hij meent dat Patinir de gebedenboeken van de Gent-Brugge school, en meer bepaald die uit het atelier van Alexander Bening, de vader van Simon, én Simons vroege werken zeker moet gekend hebben<sup>104</sup>. Thema's zoals het oogsten van het graan, de werken op het veld en andere scènes rond dit thema, heeft Patinir ongetwijfeld leren kennen via de kalenderminiaturen die deze miniaturisten als geen ander beter konden uitvoeren.

De invloed van Patinir op miniaturisten zoals Bening, ziet Genaille pas echt tot uiting komen in de miniaturen uit het zogenoemde *Grimani Breviarium*. Die invloed ziet deze auteur weerspiegeld in het uitbreiden van de horizon, de boerderijtjes, stadjes, bevolkte hutjes en een natuur die zich ver uitstrekt en die zich niet beperkt tot slechts één enkel veld met een boerderij “*car le miniaturiste conçoit l'enluminure comme un petit tableau*”.<sup>105</sup>

Het hoeft niet meer gezegd, maar Genaille duidt er nogmaals op dat Bening duidelijk deze landelijke scènes ‘gebruikt’ als voorwendsel om uitgestrekte landschappen te kunnen weergeven met zijn schoonheid der natuur en dit in een telkens veranderende atmosfeer. Terecht meent Genaille dat met het *Hennesy Getijdenboek* “*le paysage panoramique, limpide et frais, a fait son entrée dans l'enluminure*”.<sup>106</sup> Dit wijst dan eerder opnieuw op een invloed van de landschapsschilders zelf, zoals Patinir, op het werk van Bening. Deze *Hennesy Kalender* dateert immers al van 1530. Patinir had vóór deze datum al meerdere panoramische werken gemaakt zoals een landschap met de *Vlucht naar Egypte* uit de periode 1516-17 (Antwerpen, Koninklijke Museum voor Schone Kunsten, inv. no. 64, afb. 38).

---

<sup>103</sup> GENAILLE Robert, *Le paysage dans la peinture des anciens Pays-Bas de Patinier à Bruegel*, In: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987, p. 143-183

<sup>104</sup> ibidem, p. 158

<sup>105</sup> ibidem, p. 168

<sup>106</sup> ibidem, p. 168



In de *München-Montserrat* kalender gaat Bening volgens Genaille, met de invloed van Patinir nog een stap verder. Het landschap van de maand januari (afb. 22.1), op het eerste zicht een simpele variant van een reeds gekend thema, telt maar liefst minstens 40 personen. Deze eisen een grote ruimte, waarin gespeeld kon worden met de verschillende effecten van de zon op de sneeuw, de daken, de takken van de bomen, de heuvel en de molen; kortom een weergave van de verschillende nuances van een winterdag. Ook de miniatuur voor de maand februari (afb. 22.2) toont volgens Genaille duidelijk invloeden van Patinir:

*“En Février sur une page construite en diagonale à la façon de Le Patinir avec un fort écran brun, violet et vert au premier plan et un second plan bleuâtre en perspective plongeante, l’enlumineur a peint un port de pêche.”<sup>107</sup>*

Wanneer we er de laatste grote overzichtscatalogus van Patinirs leven en werk bijhalen, wordt ons onmiddellijk duidelijk wat nu hét grote verschil is tussen Simon Bening en Joachim Patinir. We lezen er het volgende citaat:

*“Patinir’s images of the world are based on a careful study of elements found in nature, but they do not intend to recreate the experience of being in nature; when looking at his paintings we do not feel the heat or the brightness of a summer day, or the smell of damp earth, or other similar sensations. The trees and houses and figures hardly cast any shadows, and no particular time of day is shown. Neither does the artist use landscape to express or evoke a particular mood. Nature is depicted more as a concept than an experience. It is formed by a myriad of realistic details that combine to form a fantastic whole.”<sup>108</sup>*

Het grote verschil met het concept van Simon Benings kalenderminiaturen is hier meteen overduidelijk. Bening trachtte immers zijn miniaturen zo op te vatten dat je effectief wél het gevoel had dat je in de natuur rondliep. Je voelt de warmte van een zomerse dag of de ijzige kou op een besneeuwde decemberdag. Toch heeft ook Bening niet echt aandacht voor de schaduw die de zon werpt op figuren en huisjes, maar toch krijg je een bepaald gevoel van tijd mee; is het niet door het vallen van de

---

<sup>107</sup> GENAILLE Robert, o.c., 1987, p. 168

<sup>108</sup> VERGARA Alejandro, *Patinir, Essays and Critical Catalogue*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, p. 40

avond die zich aankondigt in een donker wordende lucht, dan is het wel door de laatste rode gloed van de ondergaande zon in de verte. Verder tracht Bening in contrast met Patinir, bij de kijker wel één of ander gevoel op te roepen, namelijk het gevoel dat samengaat met een specifieke maand. Het doel van deze kalenderminiaturen berustte immers op het oproepen van deze specifieke gevoelens, zodat de afgebeelde maand op een zo goed mogelijke wijze werd gepersonifieerd.

Wanneer we het oeuvre van Patinir overlopen, kunnen we ons toch niet van de idee ontdoen dat in sommige van zijn werken, opvallend veel details voorkomen die gelijkenissen vertonen met onder andere de oogstscènes uit de kalenderminiaturen van die periode. Een landschap met de *Rust op weg naar Egypte*, gedateerd tussen 1518 en 1524 (Minneapolis Institute of Arts, The William Hood Dunwoody Fund, 14.2), een schilderij met ditzelfde thema van rond 1518-20 (Genève, Jean Bonna Collectie) en een laatste schilderij, ook met ditzelfde thema en eveneens gedateerd 1518-20 (Madrid, Museo Nacional del Prado [P 1611], afb. 39) tonen rechts in het middenplan een gelijkaardige maaiscène, de één al wat verfijnder dan de ander. Wanneer we deze scène zouden isoleren, lijkt het net alsof we kijken naar een kalenderminiatuur voor de maand juli of augustus. Of Patinir de inspiratie voor dit kleine tafereel nu uit de kalenderminiaturen haalde, is onmogelijk te achterhalen. Onwaarschijnlijk is het echter niet, zo dacht ook de hierboven vermelde auteur Genaille. Ongetwijfeld moeten er bovendien ook contacten hebben bestaan tussen de kunstmetropool Antwerpen, waar Patinir vrijmeester werd, en de steden Gent en Brugge, waar de Gent-Bruggeschool van miniaturisten ook toen nog hoogtij vierde. Ook in de hier vermelde overzichtscatalogus over Patinir<sup>109</sup>, zijn de auteurs er het over eens dat Patinir 'zijn geschiedenis kende' en de evoluties en trends uit de (miniatuur)schilderkunst zeker opgemerkt had.

Een belangrijk werk wanneer we een vergelijking trachten te maken tussen Patinir en Bening is een triptiek van Simon Bening dat zich nu in het Escoriaal bevindt (tempera op perkament, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, afb. 40). Deze triptiek toont in het midden de *Boetedoening van Hiëronymus*, links de *Vlucht naar Egypte* en rechts *Sint-Antonius van Padua*. Het thema van de Heilige

---

<sup>109</sup> VERGARA Alejandro (ed.), o.c., 2007

Hiëronymus en dat van de Vlucht naar Egypte, vinden we ook bij Patinir enkele malen terug.

Bening kiest hier, waarschijnlijk opnieuw onder invloed van Patinir, om deze drie verschillende thema's in een doorlopend landschap weer te geven. Hierdoor krijgen we opnieuw dit panoramische formaat, dat graag gebruikt werd door landschapsschilders. Het weelderige groen van het loverdak en de vlekachtige toets zijn hier kenmerkend voor Benings stijl. Grote verschil met Patinir, is dat Bening nog steeds blijft kiezen om niet echt een vogelperspectief te hanteren en alles weer te geven vanuit éénzelfde gezichtspunt. Bij Bening kijken we dus eerder door het landschap naar de verte die lichtjes geëleveerd is, in tegenstelling tot Patinir, waar we *over* het landschap heen kijken. Hij creëerde zo een overzicht over het landschap, over zijn 'weltlandschaft', dat samengesteld werd vanuit verschillende gezichtsstandpunten. Hierin ligt nu ons inzien, net het grote verschil tussen Patinir en Bening: de eerste stelt een landschap samen uit verschillende landschapselementen, die hij dan samenvoegt tot een aanvaardbaar overzicht van een landschap. Simon Bening geeft echter een meer naturalistisch landschap weer, dat we als het ware in die vorm zouden kunnen aantreffen in de omgeving van toen.

Zoals onderhand al duidelijk moet geworden zijn, kunnen we niet echt geloven dat Bening enige rechtstreekse invloed zou gehad hebben op Joachim Patinir. Bovendien bereikte Simon Bening pas zijn hoogtepunt na de jaren 1530. Patinir heeft het gros van zijn (nu bewaarde) oeuvre reeds voor die tijd gemaakt. Beide kunstenaars zijn eigenlijk het product van een evolutie die reeds jaren daarvoor begonnen was. De vraag naar landschappen werd eind 15<sup>e</sup>, begin 16<sup>e</sup> eeuw, steeds groter en daar speelden deze - en uiteraard ook andere - kunstenaars gretig op in. Ongetwijfeld zal de populariteit van Joachim Patinirs landschappen andere kunstenaars geïnspireerd hebben om ook die kant op te gaan denk maar aan zijn vele navolgers, waaronder Herri met de Bles. Het lijkt aannemelijk dat Simon Bening mee in de trend van landschapsschilderkunst ging, om misschien zo de toch wel uitdovende branche van boekverluchtingen levend te houden.

We menen alvast, in navolging van onder andere Genaille, in het oeuvre van Simon Bening toch enkele elementen te herkennen die we pas bij Patinir voor het eerst zagen verschijnen, zoals de diagonale opbouw en het gebruik van een panoramisch formaat.

Het feit dat Patinir en Bening toch wel wat overeenkomsten vertonen betreffende hun landschappen, is waarschijnlijk ook te verklaren doordat Patinir zoals hier reeds aangehaald, zijn 'geschiedenis kende'. Hij moet zeker op de hoogte geweest zijn van de ontwikkelingen in de miniatuurkunst. Reeds lang gebruikte elementen voor het weergeven van een landschap zoals de dunne boompjes met lange stam, het kleurenperspectief, het gebruik van rots- en waterpartijen, ... zal Patinir voornamelijk uit de miniatuurkunst hebben overgenomen. Simon Bening en Joachim Patinir putten op die manier uit éénzelfde bron. Elk in hun eigen niche zijn deze beide kunstenaars dan met deze basiselementen aan de slag gegaan: Simon Bening in de richting van de zoektocht naar een doorgedreven realisme binnen de miniatuurkunst en Patinir binnen de 'semi-wetenschappelijke' traditie van het wereldlandschap. Op die manier is Bening dan ook niet echt als een pure volgeling van Patinir te beschouwen, maar eerder als een kunstenaar met een even grote, al dan niet marktstrategisch gebonden, liefde voor het landschap.

## 7.2. Jan van Amstel

### 7.2.1. Sociaalartistiek netwerk

Het lijkt ons hier toch aangewezen om eerst even dieper in te gaan op de familiale situatie van Jan van Amstel en het sociaalartistieke netwerk dat hiermee gepaard ging.<sup>110</sup>

Uit een kort literair onderzoek blijkt dat de informatie rond deze kunstenaar bijzonder beperkt is. De weinige geschreven bronnen die over Jan van Amstel, oorspronkelijk 'Jan den Hollander' genoemd, bekend zijn, vertellen bovendien zeer weinig over zijn positie op het artistieke toneel. Ze leren ons wel dat hij een uitstekende landschapsschilder is geweest en geven ons de specifica over zijn schilderstechniek mee, maar verder vernemen we niets over zijn concrete werkzaamheden als kunstenaar (bijvoorbeeld over een atelier, mogelijke samenwerkingsverbanden, opdrachten etc.).<sup>111</sup>

Dit hiaat in de kennis wordt bovendien versterkt doordat er geen enkel werk met zekerheid aan de kunstenaar is toegeschreven en ook op materieel vlak de informatie dus zeer speculatief is. Ook de hele problematiek rond de identificatie van de zogenoemde Braunschweig monogrammist met Jan van Amstel brengt verschillende problemen met zich mee. We gaan er in deze eindverhandeling echter van uit dat deze identificatie correct is. Het oeuvre dat in de literatuur dus wordt toegeschreven aan de Braunschweig monogrammist kennen we dus ook toe aan Jan van Amstel. Het geschreven bronnenmateriaal (archiefdocumenten en primaire literatuur) laat echter wel toe de familiale relaties van Jan van Amstel in kaart te brengen.

---

<sup>110</sup> Speciale dank voor medestudentes Lieze Eneman en Eva Denys, die in het kader van een paper, onderzoek hebben verricht naar dit sociaalartistieke netwerk en zo vriendelijk waren hun bevindingen door te geven.

<sup>111</sup> Zie: K. van Mander & H. Miedema (ed.), *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604)*, vol. I, Doornspijk 1994-1999, p. 119; D. Lampsonius, *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, Brugge 1956

Algemeen wordt aangenomen dat Jan van Amstel afkomstig was uit Amsterdam, waar hij omstreeks het jaar 1500 geboren zou zijn.<sup>112</sup> Daar hij niet als leerling in de Liggeren vermeld wordt, mogen we veronderstellen dat hij zijn leertijd elders heeft doorlopen, naar alle waarschijnlijkheid in zijn geboortestad Amsterdam.

Vermoedelijk kwam hij omstreeks 1526 en ten laatste begin 1527 aan te Antwerpen. We beschikken immers over een document aangaande een erfenisverdeling gedateerd op 13 november 1527, waarin Jan van Amstel vermeld wordt als de echtgenoot van Adriana van Doornicke.<sup>113</sup> Dit impliceert dat zij reeds voor die datum gehuwd waren en Jan van Amstel zich dus ook al voordien in Antwerpen gevestigd had. Jan van Amstel werd dus door het huwelijk verbonden met de familie van Jan van Doornicke, een voorname Antwerpsmaniëristische kunstenaar en kunsthandelaar. Door dit huwelijk met Adriana van Doornicke werd Jan van Amstel de schoonbroer van Pieter Coecke van Aelst, die omstreeks 1526 een tweede dochter van Jan van Doornicke, met name Anna, huwde.<sup>114</sup>

Het is zeer waarschijnlijk dat Jan van Amstel bij zijn aankomst te Antwerpen in het atelier van zijn toekomstige schoonvader Jan van Doornicke ingelijfd werd. Van Doornicke bezat niet alleen een zeer productief atelier, maar tevens een kunsthandel aan de Kammenpoort.<sup>115</sup> Het lijkt waarschijnlijk dat van Amstel er eerst een tijdlang als gezelschap heeft gewerkt tot zijn vrijmeesterschap in 1528.<sup>116</sup> Van Amstel wordt immers niet vermeld als leerling van Jan van Doornicke, maar de kunstenaars stonden zeker met elkaar in contact, uiteraard mede door het huwelijk van Jan van Amstel met Adriana. Het is welbekend dat Jan van Doornicke zijn atelier aan zijn tweede schoonzoon Pieter Coecke van Aelst naliet, die reeds in 1527 - het jaar van zijn vrijmeesterschap - geëngageerd werd als volwaardig medewerker.<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> We kunnen dit in navolging van F.J. Van den Brande afleiden uit de inschrijving van Jan van Amstel als poorter van de stad Antwerpen als "Jan van Amstel, Aertssone, van Amsterdamme, schilder" in 1536, zie *Poortersboeken Antwerpen 3 oktober 1533- 24 maart 1606*

<sup>113</sup> S.A.A., *Schepenregister 1527, sub. Keyser & Ballinck, fol. 279 en v°*, zie: Historische nota's F.J. Van den Branden

<sup>114</sup> MARLIER G., *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Brussel 1966, p. 40

<sup>115</sup> F.J. Van den Branden, *Geschiedenis van de Antwerpse schilderschool*, Antwerpen 1883, p. 288

<sup>116</sup> P. Rombouts & T. Van Lierus (eds.), *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, vol. I, Antwerpen/ 's Gravenhage 1872-1876, p. 110

<sup>117</sup> MARLIER G., *o.c.*, 1966, p. 16

Het is echter aannemelijk dat ook Jan van Amstel in of voor het atelier bleef werken. Hij trad in het atelier mogelijkwijze op als assistent-medewerker en werkte er zeker mee als schilderuitvoerder. Het is immers mogelijk van Amstels hand te herkennen in verschillende werken afkomstig uit het atelier van Pieter Coecke. Dit is bijvoorbeeld het geval in de *Herrijzenis* van 1537 (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe). We herkennen op het achterplan het typische weidse landschap met aandacht voor een atmosferische weergave alsook de lange rijen met kleine, statisch aandoende figuren op het linkerpaneel.<sup>118</sup>

De gereconstrueerde stamboom in bijlage 1, geeft een beknopt overzicht van Van Amstels familiale situatie, waarin de voor deze eindverhandeling belangrijkste personen zijn opgenomen. Ook Pieter Bruegel de Oudere komt voor in deze stamboom. Hij trouwt immers met een dochter van de derde vrouw van Pieter Coecke van Aelst, de schoonbroer van Jan van Amstels. Pieter Bruegel werd opgeleid in het atelier van Pieter Coecke van Aelst te Brussel. Naar men vermoedt is Jan van Amstel omstreeks die periode reeds overleden.<sup>119</sup> We mogen evenwel aannemen dat Bruegel kennismakte met het werk in het atelier van zijn leermeester en toekomstige schoonvader. Het oeuvre van Bruegel getuigt immers van een doorgedreven studie en kennis van het oeuvre van Jan van Amstel. Eerst en vooral op iconografisch en thematisch vlak. Volgens auteur Hoogewerff, schildert Bruegel de oudere aanvankelijk, in de periode tussen 1553 en 1563, eerder werken waarbij het landschap bijkomstig is en legt hij de nadruk op de vele kleine figuren, een formule die eveneens te vinden is bij Jan van Amstel.<sup>120</sup> Geleidelijk aan wordt het landschap echter steeds belangrijker.

Niet alleen de compositorische en stilistische gelijkenis met Jan van Amstel is treffend<sup>121</sup>, maar ook schildertechnisch leunt het werk van Bruegel sterk aan bij dat van Jan van Amstel. Dat Bruegel hierbij wel degelijk teruggaat op het werk van Jan van Amstel, lezen we reeds in het *Schildersboek* van Karel van Mander:

---

<sup>118</sup> MARLIER G., o.c., 1966, p. 274

<sup>119</sup> Adriana hertrouwe immers met schilder Gillis van Coninxloo. Uit dit huwelijk werd een zoon geboren in januari 1544. Jan van Amstel moet dus vóór 1543 gestorven zijn.

<sup>120</sup> HOOGEWERFF G.J., *Het landschap van Bosch tot Rubens*, Antwerpen 1954, p.50

<sup>121</sup> Een goed voorbeeld hiervan is de gelijkenis tussen *De nestrover* van Bruegel (1568, Kunsthistorisch Museum Wenen) en de *Terugkeer van de Kermis* van Jan van Amstel (Herzog Anton Ulrich Museum, Brunswick)

“veel had hy oock de manier / van al swadderende op de Pennceelen oft doecken de gronden mede te laten spelen/ het welck Brueghel seer eyghentlijck nae volghde”<sup>122</sup>

De synthetische schilderstechniek, die bij Bosch werd ingezet en waarbij men streeft naar een vereenvoudigde picturale opbouw met als voornaamste kenmerk dat de grondlaag in de voorstelling blijft meespelen, vinden we zowel bij van Amstel als bij Bruegel terug. Ook de witte hoogsels die het schilderij een eenheid verlenen, keren bij beide kunstenaars terug.

### 7.2.2. Invloed van Simon Bening?

Het reconstrueren van deze familie achtergrond, heeft hier aangetoond dat zowel Jan van Amstel als Pieter Bruegel in eenzelfde grote kunstenaarsfamilie zijn opgegroeid en (deels) geschoold. Dit heeft ook uiteraard invloed gehad op hun werk.

Wanneer we dan specifiek kijken naar het landschap bij Jan van Amstel, moeten we toegeven dat voornamelijk kenmerken van Joachim Patinirs landschappen zien en niet direct een invloed van Simon Bening ontwaren. Een voorbeeld hiervan is ondermeer *De Calvarietocht van Christus* (Louvre, Parijs, ca. 1535, afb. 41) met een gelijkaardige diagonale opbouw en overzichtsstandpunt van het landschap zoals Patinir meerdere malen toepaste. Die kenmerken zijn in alle waarschijnlijkheid via onder meer Jan van Doornicke in diens atelier geraakt, waar zoals reeds vermeld ook Jan van Amstel werkte.<sup>123</sup>

Er is verder geen enkele auteur die ook maar enige link legt tussen Jan van Amstel en Simon Bening. Een werk van Jan van Amstel, tevens in het Louvre en daar toegeschreven aan de Braunschweig Monogrammist, doet ons hieraan echter twifelen (afb. 42). Het schilderij met de voorstelling van Abraham die zijn zoon Isaac moet offeren vertoont toch opvallend veel gelijkenissen met miniaturen van Bening.

---

<sup>122</sup> MANDER K. van; MIEDEMA H. (ed.), *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604), preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616-1618)*, Doornspijk, 1994-1999, fol. 215r: ‘T’leven van Ian den Hollander, Schilder van Antwerpen’

<sup>123</sup> Ook auteur R. Genaille is het hier mee eens. Zie: GENAILLE Robert, o.c., 1987, p. 165



Gelijkenissen met Bening menen we voornamelijk te herkennen in gekozen gezichtsstandpunt. Van Amstel neemt hier niet het typische overzichtsperspectief aan van Patinir, maar eerder een perspectief dat doet denken aan Benings februarimaand uit het *Hennessy Getijdenboek*. Ook de opbouw van de achtergrond, met het oplopende pad naar een heuvel toe aan de linkerkant en de vlakke in de vallei aan de rechterkant, herinneren aan diezelfde miniatuur.

Het probleem is echter dat zowel dat *Hennessy Getijdenboek* als het *Offer van Abraham* van Jan van Amstel beiden gedateerd worden in het midden van de jaren 1530. Het is dus eigenlijk onmogelijk om vast te stellen wie nu wie eventueel zou beïnvloed kunnen hebben. Hierover zullen we waarschijnlijk in het ongewisse blijven, maar we mogen hier de gelijkenissen toch niet zo maar wegschuiven.

Er is misschien nog een andere link te leggen tussen Simon Bening en de kunstenaarskring waar Jan van Amstel zich in bevond. Ook al is het niet echt op het vlak van pure landschapsweergave, een schilderij dat een zondvloed voorstelt roept toch enkele interessante vragen op.

### 7.2.3. *De zondvloed (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Brussel)*

Dit werk geeft de *Zondvloed* weer die het grootste deel van het werk inneemt (afb. 43). Kleinere scènes vinden we terug in de achtergrond zoals de Ark van Noah met de inschepende dieren, en een bruiloft. Dit werk is één van de vroegste voorstellingen van dit thema: het kan gezien worden binnen de zoektocht van kunstenaars naar nieuwe thema's die onder invloed van het protestantisme onder andere uit het Oude Testament worden gehaald.

Ook in het oeuvre van Simon Bening is er een miniatuur die dit thema van de zondvloed behandelt. Deze miniatuur behoort tot het *München – Montserrat* getijdenboek (afb. 10).

Opnieuw stelt zich hier echter het probleem van datering. Beide werken worden gedateerd tussen de jaren 1535-40.<sup>124</sup> Het is hier dus opnieuw onmogelijk te bepalen welk van beide het eerst gemaakt is. Feit is wel dat beide werken rond dezelfde periode kiezen voor dit toch wel zeldzaam thema binnen de toen hedendaagse schilder- en miniatuurkunst. Ook menen we een grote gelijkenis te herkennen in een zeker personage, in het bijzonder het personage dat de handen vouwt en al knielend zich als het ware ten hemel wil richten (detail 1 afb. 43). Bij het schilderij is dit personage een vrouw, bij de miniatuur een man. Ondanks dit verschil is de vergelijking toch wel treffend en zou het niet onwaarschijnlijk zijn dat beide kunstenaars weet moeten hebben gehad van elkanders werk.

Er is echter eveneens een probleem wanneer het neerkomt op de toeschrijving van dit werk. De verschillende auteurs die het hier reeds over hebben gehad kwamen elk met een andere toeschrijving op de proppen. Simone Bergmans<sup>125</sup> ziet in dit werk een sleutelwerk voor het oeuvre van Jan van Amstel, terwijl Henri Pauwels<sup>126</sup> een klein uiltje weet te herkennen (detail 2 afb. 43) binnen de massa aan figuren en zou daarom dit werk willen toeschrijven aan Herri met de Bles.

De toeschrijvingen worden verder nog bemoeilijkt door de aanwezigheid van vier portretten helemaal in het midden van de rechterkant (detail 3 afb. 43). Simone Bergmans ziet in deze portretten de kunstenaar van dit werk, Jan van Amstel met diens vrouw Adriana van Doornicke. De portretten hieronder zouden die zijn van Adriana's vader Jan van Doornicke zijn jongste dochter, die als kind gestorven is.<sup>127</sup> Henri Pauwels herkent hoogstens een gelijkenis tussen het bovenste portret met een portret van Pieter Coecke van Aelst gemaakt door Lampsonius (afb. 44).<sup>128</sup> Dit brengt dat echter weer een toeschrijving van dit werk aan Herri met de Bles in gevaar en geeft zo ook geen overtuigend argument voor de toeschrijving van dit werk.

---

<sup>124</sup> De datering van het schilderij vinden we onder andere terug bij PAUWELS Henri, *De zondvloed, een 16<sup>de</sup>-eeuws schilderij uit de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel*, in: *Archivum Artis Lovaniense, Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden*, uitgegeven door M. Smeyers, Leuven, 1981.

<sup>125</sup> BERGMANS Simone, *Jan van Amstel, dit Jean de Hollande*, in : *Revue Belge d'archéologie et d'histoire d'art*, XXVI, 1957, p. 31-36, en *Le problème du Monogrammist de Brunswick*, in : *Bulletin Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, jg. 14, 1965, p. 151

<sup>126</sup> PAUWELS Henri, o.c., 1981, p. 292

<sup>127</sup> BERGMANS Simone, o.c. 1957 en 1965

<sup>128</sup> PAUWELS Henri, o.c., 1981, p. 292

Er is echter nog een derde mogelijkheid. Wanneer we twee bovenste portretten vergelijken met een schilderij uit het Zürich Kunsthaus (afb. 45), zien we eveneens enkele gelijkenissen tussen de geportretteerde personen. Op het werk uit Zürich staan waarschijnlijk Pieter Coecke van Aelst en diens derde vrouw Mayken Verhulst, die misschien zelfs dit portret heeft gemaakt.<sup>129</sup> Wanneer we hiervan uitgaan, zou het zelfs kunnen dat deze Mayken Verhulst de *Zondvloed* heeft gemaakt. Dit impliceert wel dat dit werk niet gedateerd kan worden vóór 1540, het jaar waarin Pieter en Mayken huwden, als we er van uitgaan dat Mayken de *Zondvloed* geschilderd zou hebben. Deze datering klopt alvast met de andere dateringen die vooropgesteld werden aan de hand van externe factoren zoals de kledij.<sup>130</sup> De stap naar de Zondvloedminiatur van Bening zou dan maar een kleine stap zijn: Mayken wordt immers door Guicciardini beschouwd als een belangrijke vrouwelijke artieste die ook miniaturen schilderde. Zij zal dus op de hoogte geweest zijn van het werk van Simon Bening, die toch wel de belangrijkste miniaturist was van die tijd.

Over de toeschrijving van dit werk is nog lang niet het laatste woord gezegd. Wat we van deze *Zondvloed* echter moeten onthouden is dat het merkwaardig is dat in dezelfde periode ook de Zondvloedminiatur van Simon Bening tot stand is gekomen. Deze beide werken kunnen ons inzien niet los van elkaar gezien worden. Opnieuw is het bepalen van wie bij wie inspiratie vond praktisch onmogelijk. Maar misschien kunnen we toch geloven dat het mede door Simon Bening was dat andere kunstenaars gingen inzien dat het thema van de Zondvloed een dankbaar onderwerp was om het landschap op een andere en meer uitdagende manier weer te geven.

---

<sup>129</sup> KING Catherine, *Looking a Sight: Sixteenth-Century Portraits of Woman Artists*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58 Bd., H. 3, 1995, p. 394

<sup>130</sup> PAUWELS Henri, o.c., 1981, p. 292

### 7.3. Pieter Bruegel de oudere

Algemeen wordt aangenomen dat Pieter Bruegel de oudere geboren zou zijn tussen 1525-30, waarschijnlijk in Breda. Zijn opleiding genoot hij in Antwerpen, vermoedelijk in het atelier van Pieter Coecke van Aelst. Na zijn inschrijving in de Sint-Lucasgilde in 1551 maakte Bruegel reizen naar Frankrijk, Italië en Sicilië, waar hij meerdere landschappen schetste. Hij ontmoette daar ook Giulio Clovio te Rome, een belangrijke miniaturist. Volgens Charles de Tolnay zou Bruegel zelfs meegeholpen hebben aan verschillende van Clovio's miniaturen.<sup>131</sup> Eenmaal terug in Antwerpen in 1555, werkte Bruegel samen met uitgever Hieronymus Cock, die verschillende van Bruegels tekeningen uitgaf. Pieter Bruegel de oudere toont in zijn oeuvre bovendien een sterke invloed van Jan van Amstel<sup>132</sup>, die zoals in hoofdstuk 7.2 aangetoond, Pieter Coecke van Aelsts schoonbroer was; Bruegel trouwde immers met Marie Coecke van Aelst in 1563 en is dus de schoonzoon van Pieter Coecke. Pieter Bruegel de oudere zal uiteindelijk sterven in 1569 te Brussel, een achttal jaren na de dood van Simon Bening.

Ook al werd Bruegel pas meester in het Antwerpse Sint-Lucas gilde in 1551, een vijftiental jaren na de bloeiperiode van Bening, toch lijkt een vergelijking tussen deze twee kunstenaars hier op z'n plaats. Zoals duidelijk zal worden zijn er immers enkele parallellen te trekken tussen deze twee kunstenaars.

Reeds in 1933 erkende auteur Gustav Glück dat de *Gent-Brugge School* - waartoe ook Simon Bening behoorde - van enige invloed zou zijn geweest op de kunst van Bruegel: deze *Gent-Brugge School* "ontwikkelde namelijk - en dit in belangrijker mate dan de olieverfschilders - de populaire en narratieve eigenschappen binnen de religieuze voorstellingen tot zelfstandige subjecten. Bovendien waren ze de eersten om al deze motieven van landschap, genre, historiek of bijbels verhaal met elkaar te combineren."<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Zie: TOLNAY Charles de, *Further miniatures by Pieter Bruegel the Elder*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 122, nr. 930, September 1980, p. 616-623

<sup>132</sup> Zie onder andere GIBSON Walter, *Bruegel*, Londen, 1977, p. 128-29

<sup>133</sup> GLÜCK Gustav, *Bruegel und der Ursprung seiner Kunst*, in: *Drei Jahrhunderten europäischer Malerei*, II, Wenen, 1933, p. 151

In 1977 meende auteur Walter Gibson dan weer de invloed van Simon Bening en meer specifiek diens *München – Montserrat* kalendercyclus (afbeeldingenreeks 22) te herkennen in werken van Bruegel. Deze kalendercyclus zou volgens Gibson als basisidee gediend hebben voor de zogenoemde *Maanden* van Pieter Bruegel de oudere:

*“Bij het scheppen van zijn landschappen richtte Bruegel zich rechtsreeks op de oudere Vlaamse kalendertaferelen, naar de traditie van Simon Bening. Bijzonder nauwe gelijkenis met de Maanden vertoont een Vlaamse kalender afkomstig uit het atelier van Bening uit omstreeks 1535. Mogelijk was dit soort verluchtingen aan Bruegel bekend door Maria Verhulst, die Guicciardini beschreef als een befaamd en oorspronkelijk miniaturiste. Desondanks betekenden dergelijke kalenderillustraties voor Bruegel slechts een uitgangspunt voor zijn artistieke verbeelding.”<sup>134</sup>*

De unieke voorstelling van een stormige dag in februari (afb. 22.2), siert eveneens deze *München - Montserrat* kalendercyclus, en is bovendien de eerst gekende voorstelling uit die periode van dit thema. Ook Kren en Rathofer gaven in 1988 al aan, dat Bening hier reeds anticipeert op vroege werken van Pieter Bruegel de oudere, met de geëleveerde voorgrond en - onderaan en in de verte - de dramatiek van de zee en het ver strekkende landschap.<sup>135</sup> Dit kunnen we onder meer zien in het schilderij *De val van Icarus* (Koninklijke Museum voor Schone Kunsten Brussel, afb. 46), dat zeker zijn oorsprong kent bij Pieter Bruegel de oudere.

### 7.3.1. *De Maanden*

We willen hier eerst even dieper ingaan op de zogenoemde *Maanden* van Pieter Bruegel de oudere. Deze cyclus van schilderijen zijn een uitbeelding van de verschillende maanden van een jaar. Zoals het citaat van Walter Gibson, hierboven aangehaald, ons al duidelijk maakte, liet Bruegel zich hier zonder twijfel inspireren door de kalendercycli uit de boekverluchtingskunst. Een confrontatie van deze

---

<sup>134</sup> GIBSON Walter S., *Bruegel*, Amsterdam/Brussel, 1977, p. 148

<sup>135</sup> KREN Thomas, RATHOFER Johannes, *Simon Bening. Flämischer Kalender / Flemish Calendar: Clm. 23638 Bayerische Staatsbibliothek München*, 2 vol., Luzern, 1988, p. 259, p. 280-81

werken van Bruegel met de kalendercycli van Bening is dan ook voor de hand liggend.

Er zijn slechts vijf van de oorspronkelijk zes werken bewaard gebleven.<sup>136</sup> Elk werk is bovendien een weergave van twee maanden. De bewaarde werken, die gedateerd worden rond 1565, zijn getiteld: *Jagers in de sneeuw* (Kunsthistorisches Museum, Wenen, afb. 47), *Sombere dag* (Kunsthistorisches Museum, Wenen, afb. 48), *Hooioogst* (Nationaal Museum, Praag, afb. 49), *Oogst* (Metropolitan Museum of Art, New York, afb. 50) en ten slotte *Terugkeer van de kudde* (Kunsthistorisches Museum, Wenen, afb. 51).

De toeschrijving van twee maanden per schilderij gebeurde het eerst door auteur Tolnay die dit op basis van de afgebeelde activiteiten wist af te leiden.<sup>137</sup> Hij stelde dat de schilderijen volgende volgorde hadden: *Jagers in de sneeuw* (december-januari), *Sombere dag* (februari-maart), *Hooioogst* (juni-juli), *Oogst* (augustus-september) en *Terugkeer van de kudde* (oktober-november). Het zesde en ontbrekende schilderij zou dan de maanden april en mei moeten voorgesteld hebben. Andere auteurs kozen dan weer voor een logischere volgorde beginnend bij de maand januari gekoppeld met februari. Glück stelde daarenboven voor om de cyclus te laten beginnen bij het werk *Sombere dag*, dit om volgende reden: vóór het gebruik van de Gregoriaanse kalender in 1575 startte het jaar in de Nederlanden op 1 maart.<sup>138</sup>

Een derde verdeling van de twaalf maanden over deze werken berust op de idee dat niet de specifieke maanden zijn voorgesteld, maar dat we hier te maken hebben met een uitgebreide seizoenencyclus. Deze seizoenencyclus zou dan bestaan uit: vroege lente (*sombere dag*), lente (*verloren werk*), vroege zomer (*hooioogst*), midden zomer (*oogst*), herfst (*terugkeer van de kudde*) en ten slotte winter (*jagers in de sneeuw*).<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Voor een duidelijk overzicht van de geschiedenis van deze werken, zie: BUCHANAN Iain, *The collection of Nicolaes Jongelincq: II The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder*, in: *The Burlington Magazine*, vol. 132, nr. 1049, augustus 1990, pp. 541-550

<sup>137</sup> TOLNAY Charles de, *Studien zu den Gemälden P. Bruegels d.Ä.*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F.VIII, 1934, p. 125-26

<sup>138</sup> GLÜCK Gustave, *Das grosse Bruegel-Werk*, Wenen, 1951, p. 68-71

<sup>139</sup> Aanhangers van deze theorie zijn o.a. NOVOTNY F., *Die Monatsbilder Pieter bruegels d.Ä.*, Wenen, 1948, p. 30-31, VAN DER VOSSSEN F., *De 'Maandenreeks' van Pieter Bruegel den Ouden*, in: *Oud Holland*, 66, 1951, p. 103-16

Deze indeling lijkt ons echter vergezocht. Het feit dat Bruegel kennis had van de kalendercycli uit de gebedenboeken doet vermoeden dat hij een zelfde indeling behield. De thematische gelijkenissen tussen de kalenderminiaturen van (het atelier van) Simon Bening zijn immers overduidelijk. Een vergelijking van de thema's uit deze kalenderminiaturen gaf Iain Buchanan de kans om de twaalf maanden 'te verdelen' over de cyclus van Bruegels *Maanden* en zo tot het overtuigend besluit te komen dat deze reeks wel degelijk een kalenderreeks is en geen seizoenscyclus.<sup>140</sup>

Dit toont uiteraard nogmaals aan dat Bruegel wel degelijk invloed ondervonden heeft van de kalendercycli van miniaturisten zoals Simon Bening. Maar was deze invloed nu louter thematisch? Of herkennen we in de landschappen van de *Maanden* van Bruegel óók enige invloed van Simon Bening?

Opvallend is dat de vijf overgebleven werken van de *Maanden* allen gekenmerkt worden door een eigen specifieke weersomstandigheid. De terugkerende kudde wordt achtervolgd door een dreigende bui, terwijl de snoeiende mannen in het werk *Sombere dag*, elk ogenblik geteisterd kunnen worden door een zwaar onweer. Het landschap bij de hooioogst baadt dan weer in een felgeel zonlicht. Het schilderij met jagers in de sneeuw tenslotte, gaat gehuld in een grijze toon, die enkel opgelicht wordt door de maagdelijke witte vlakken sneeuw. Dit oog voor een specifieke weersomstandigheid, kenmerkend voor een bepaalde periode in het jaar, was reeds bij Simon Bening in zijn kalenderminiaturen aanwezig, zoals duidelijk naar voren is gekomen tijdens de bespreking van onder andere de maand september uit de *Hennesykalender* (hoofdstuk 6.2)

Zoals in het begin van dit hoofdstuk aangehaald menen Kren en Rathofer dat de geëleveerde voorgrond die we terugvinden bij sommige werken van Bruegel, ingegeven zou zijn door miniaturen van Simon Bening. Die zogenoemde geëleveerde voorgrond vinden we in vier van de vijf werken uit deze maandencyclus ook terug; enkel het werk *Oogst* heeft geen expliciet verhoogde voorgrond. Het werk *Jagers in de sneeuw* heeft van die vier schilderijen dan weer de meest uitgesproken geëleveerde voorgrond, hier in de linkerhoek. Het tafereeltje van de jagers die met

---

<sup>140</sup> BUCHANAN Iain, *The collection of Nicolaes Jongelinck: II The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder*, in: *The Burlington Magazine*, vol. 132, nr. 1049, augustus 1990, pp. 541-550

de jachthonden terugkeren, speelt zich als het ware af op een heuveltje, dat zich bijna op ooghoogte van de kijker bevindt. De rest van het landschap breidt zich dan verder uit in de vallei. We merken hier dat Bruegel de specifieke arbeid van de maanden groepeert op deze geëleveerde voorgrond; we zien hier immers ook het roosteren van het zwijn, kenmerkend voor deze wintermaanden. Bruegel doet dit ook in de andere werken van deze cyclus: telkens plaats hij de kenmerkende activiteit van de maand(en) op een geëleveerde voorgrond. De rest van het landschap ontwikkelt zich dan verder in de valleien, die bezaaid zijn met verschillende mensen en huisjes. We moeten hier inderdaad Kren en Rathofer bijtreden wanneer die schrijven dat ook Bening reeds gebruik maakte van een geëleveerde voorgrond. Voorbeelden hiervan zijn onder andere de Sint-Sebastiaan miniatuur uit het *München – Montserrat gebedenboek* en de miniatuur voor de maand februari, tevens uit ditzelfde getijdenboek dat gedateerd wordt tussen 1535-40. Ook de december en juni miniaturen uit een kalender van eind 1540 begin 1550 maken gebruik van deze geëleveerde voorgrond.

Bruegel speelt echter het gebruik van deze geëleveerde voorgrond beter uit. Het landschap dat ‘achter’ deze voorgrond ligt, strekt zich bij Bruegel al veel vroeger én verder uit; waar we bij Simon Bening nog een sterke onderverdeling vinden tussen voor-, midden- en achterplan, lopen midden- en achterplan bij Bruegel naadloos over in elkaar, zodat een groter en uitgestrekter landschap zich kan ontwikkelen. Het meer gesloten middenplan van Bening maakt dat daar het landschap zich pas vanaf het achterplan in de verte kan uitstrekken.

Tot slot is hier ook het vermelden waard, dat Bruegel - net zoals Bening reeds deed - in deze vijf werken handig gebruik maakt van bomen met lange dunne stam, als structurerend element binnen de voorstelling.

### 7.3.2. *Vroeg landschap, 1553, privé-bezit*

In 1955 werd voor het eerst een artikel gepubliceerd over een tot dan toe ongekend paneel van Pieter Bruegel de oudere.<sup>141</sup> Dit schilderij werd geïdentificeerd en gedateerd aan de hand van een opschrift met de datum, 1553, en de signatuur van P. Brueghel, met een ‘h’, zoals Bruegel in de meeste van zijn vroege werken

---

<sup>141</sup> TOLNAY Charles de, *An unknown early panel by Pieter Bruegel the Elder*, in: *The Burlington magazine*, Vol. 79, nr. 629, augustus 1955, p. 239-240



signeerde. De verschijning van het artikel over dit landschap ging slechts gepaard met een slechte zwart-wit reproductie van het bewuste paneel (afb. 52). De beschrijving van de auteur die dit paneel zelf zag, is dus van groot belang, daarom citeren we hier die beschrijving:

*“The panel shows a vast panorama seen from a high view point. In the centre is an inlet or lake, enclosed by rockbound shores along which serpentine roads wind inland. One sees in the right foreground, between the rocks, a hermit reading the sacred book beside his hut; in the second plan a Flemish village with sloping roof,, and behind the hills, submerged in the vibrating grey-blue atmosphere, a larger city; finally, mountains in the background. On the left bank, behind a fantastic rock with arch-like apertures, the view of another city with a Gothic cloister and fortified castle on a hill near the sea is shown. Inland in becomes mountainous again. At the horizon the shining grey-blue water and sky merge imperceptibly.”<sup>142</sup>*

Dit vroege werk toont een sterke gelijkenis met de februariminiatuur uit de *München – Montserrat kalender*, gedateerd rond 1535-40 (zie hoofdstuk 6.3). De landschapscompositie van beide werken is gelijkaardig opgevat. Op een geëleveerde rotsachtige voorgrond aan de linkerkant speelt zich een kleine scène af. Wanneer we de helling naar beneden volgen, komen we aan een inhammetje waar de zee aanspoelt. Deze zee strekt zich dan verder in de verte uit, tussen twee rotsachtige landengtes door, om uiteindelijk te verdwijnen aan de horizon, ongeveer in het midden van het schilderij.

Hierin ligt dan ook een verschil met het werk van Bening. Simon Bening kiest er dan wel voor om zijn miniatuur te laten doorlopen over de pagina's heen, maar slaagt er niet in om een zelfde gevoel van diepte te creëren als het werk van Bruegel. Bening laat de zee in zijn miniatuur overvloeien in de horizon op zo'n kleine ruimte, dat het gevoel van oneindigheid bijna onbestaande is.

Het weidse gevoel dat we bij Bening, in vergelijking met Bruegel, missen, komt ook doordat Bening het achterplan laat domineren door grote rotspartijen. Hierdoor krijgt deze miniatuur een meer gesloten karakter, iets wat toch in groot contrast staat met

---

<sup>142</sup> ibidem, p. 239

het 'echte' vérgezicht dat Bruegel ons voorschotelt. De ruimte in deze miniatuur is als het ware nog steeds 'vatbaar', terwijl dit bij Bruegel niet het geval is.

Maar Bening was uiteraard ook gebonden aan het formaat waarin hij werkte: hij had immers niet de mogelijkheid om zoals bij Bruegels paneel de zee in het midden van het werk te laten overgaan in de horizon. Bovendien kunnen we ons niet van de idee ontdoen dat Bening nog steeds twee afgewerkte miniaturen wil maken, één op elke zijde: ook al loopt de miniatuur over de pagina's heen naadloos door, het zicht in de verte is enkel voorzien voor de miniatuur aan de linkerzijde, niet voor beide miniaturen.

Er is echter nog een gelijkenis met enkele miniaturen van Simon Bening. Deze gelijkenis ligt in het weergeven van een bepaalde weersomstandigheid, zoals Bruegel later ook deed in zijn cyclus maanden van 1565, hier reeds besproken (hoofdstuk 7.3.1). Wanneer we Charles de Tolnay mogen geloven, dramatiseerde Bruegel dit landschap door contrasten in het weer aan te brengen: witte wolken aan de linkerkant, stormweer aan de rechterkant, met felle wind uit die richting die de zee en de zeilen van de boot doet bewegen.<sup>143</sup>

Belangrijk aan dit vroege werk van Bruegel, is dat hij hier nog steeds aansluit bij de traditie van Simon Bening, wanneer hij er voor kiest om diepte van het landschap weer te geven door middel van kronkelende paadjes die het oog van de toeschouwer meenemen over het hele landschap. In latere werken zien we dat Bruegel deze techniek niet meer nodig heeft om diepte te creëren. In latere werken kiest Bruegel er immers voor om verder te gaan op deze diagonale opstelling, om zo een grotere eenheid en monumentaliteit te verkrijgen.<sup>144</sup> Opmerkelijk is echter wel dat Simon Bening in de februariminiatuur van het *Munchen - Montserrat* getijdenboek, het hulpmiddel van de kronkelende paadjes niét toepast en toch ook een zekere diepte weet te steken in het landschap. In dit opzicht sluit het schilderij *De val van Icarus* meer aan bij deze miniatuur.

---

<sup>143</sup> TOLNAY Charles de, o.c., 1955, p. 239

<sup>144</sup> TOLNAY Charles de, o.c., 1955, p. 240

### 7.3.3. *De val van Icarus (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Brussel)*

We gaan in deze eindverhandeling niet in op de toeschrijving en datering van dit werk. Of dit werk nu een kopie is naar een werk van of een origineel van Bruegel, we menen hier dat deze *Val van Icarus* zonder twijfel gelinkt kan worden aan Bruegel de oudere (afb. 46).<sup>145</sup>

Dit schilderij is hier het vermelden waard, omdat het, net zoals het hierboven besproken werk, toch enkele overeenkomsten vertoont met de februariminiatuur uit de *München – Montserrat kalender*, hier reeds meerdere malen aangehaald.

De *Val van Icarus* en de februariminiatuur hebben volgende dingen met elkaar gemeen: een tafereel speelt zich af op een verhoogde rotsachtige voorgrond terwijl in de vallei de zee zich ver uitstrekt. Beide werken zijn ook op een landschapsformaat uitgewerkt; zoals al eerder vermeld maakt Bening dit mogelijk door de miniatuur over de pagina's heen te laten doorlopen.

Toch is er ook een groot verschil. Bruegel slaagt er immers opnieuw in om de indruk te geven dat de zee oneindig blijft doorgaan voorbij de horizon. Hierdoor creëert hij een enorm wijds gevoel. Dit gevoel is zelfs nog sterker dan in het hierboven besproken paneel van 1553. Omdat Bruegel hier het land aan de rechterzijde, dat zowel bij de miniatuur van Bening als bij het vroege paneel uit 1553 van Bruegel nog sterk aanwezig is, tot een minimum beperkt, krijgt de zee een veel groter 'gebied' toegewezen en kan ze zich dus als het ware over het hele midden- en achterplan uitstrekken.

### 7.3.4. *Landschap met een ekster op een galg (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt)*

---

<sup>145</sup> Voor een uitgebreid overzicht van de toeschrijvingsproblematiek, zie: VÖHRINGER Christian, *Pieter Bruegels d.Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern und Ikarussturz, Mythenkritik und Kalndermotivik im 16. Jahrhundert*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2002

Dit schilderij, dat een inscriptie draagt met de signatuur van Bruegel en de datering 1568, is een van de kleinste werken die Bruegel in zijn carrière maakte (afb. 53).<sup>146</sup> Centraal in dit schilderij zien we een galg staan, waar een ekster is op neergestreken. Het landschap dat zich strekt zich, gevat tussen hoge slanke bomen, uit over het schilderij, om uiteindelijk te verdwijnen in een verre horizon. Links op het voorplan zien we dorpsbewoners dansen, als uitloper van de kermis die in het dorpje verderop aan de gang is. Bruegel toont ons hier een zeer naturalistisch decor in groen en bruine tinten. Ook Richard Gay is het niet ontgaan dat dit werk een gedetailleerde studie lijkt te zijn van de natuur en geeft ook aan hoe dit komt: *“The genius of this carefully observed and detailed study of the natural world resides in the marriage of close-up and distant views, in the richly varied textures of the setting, and in the delicacy of the effects of light.”*<sup>147</sup>

Deze Richard Gay gaat nog verder en geeft aan waar Bruegel de mosterd haalde; bij de kalendercycli van Bening.<sup>148</sup> Ons inzien heeft Gay overschot van gelijk wanneer hij meent dat het atmosferische landschap dat Bruegel hier schildert, geleidelijk overgaat in de horizon en een harmonieuze overgang creëert door details en kleuren te laten vervagen naar gelang die zich verder bevinden. Het perfecte atmosferische perspectief, de graad van detail naargelang waar iets zich bevindt in de ruimte en de specifieke seizoensgebonden atmosfeer zijn kenmerken die reeds door Bening uitstekend worden toegepast, voornamelijk vanaf het midden van de jaren 1530.

Volgend citaat van Richard Gay is zeker het vermelden waard:

*“In this work, Bruegel, like Bening, painted with fine points of color that are seen, for example, in the flecklike strokes reproducing the effects of light and shadow dancing on foliages”.*<sup>149</sup>

Gay had hier onder meer de miniatuur van de maand december van rond de late jaren 1540 begin 1550 in gedachten (afb. 26). Zoals in hoofdstuk 4.4 aangehaald, paste Bening deze vlekachtige toets al toe in een gebedenboek van rond 1531. Simon Bening wist op die manier het licht van de zon op een zeer overtuigende wijze te ‘vangen’ op de blaadjes van de bomen en het groen in het landschap via het gebruik van witte hoogsels. Pieter Bruegel de oudere neemt dit gebruik van witte

---

<sup>146</sup> olie op houten paneel, 45,9 x 50,8 cm

<sup>147</sup> GAY Richard in: *Illuminating the Renaissance*, o.c., 2003, p.165

<sup>148</sup> ibidem, p. 166

<sup>149</sup> ibidem, p. 166

hoogsels over en gaat er mee verder, zelfs tot in die mate dat het een zeker handelsmerk werd.

Een andere miniatuur uit die cyclus van de late jaren 1540 begin 1550, namelijk die van de maand juni (afb. 28) vertoont ook enkele gelijkenissen met het werk *Landschap met een ekster op een galg*. Opnieuw zijn we het hier eens met Gay; we zien immers net als hij dat Bruegel hier het landschap op dezelfde manier als Bening in de verte laat ontwikkelen. Opnieuw vertrekken we van een lichtjes geëleveerde voorgrond, om dan verder de vallei in te zakken via wat bewoning, om dan uiteindelijk bij een kronkelende rivier aan te komen die ons helemaal tot aan de horizon brengt, om daar zachtjes 'op te lossen'. Enkele (groepjes) bomen geven het landschap bij zowel Bening als Bruegel een zekere ritmiek en een waarheidsgetrouw gevoel van afstand en diepte.

## 8. Conclusie: Simon Bening als belangrijke schakel binnen de ontwikkeling van de landschapsschilderkunst?

Het trachten te achterhalen welke rol Simon Bening zou kunnen gespeeld hebben binnen de ontwikkeling van de landschapsschilderkunst in de eerste helft van de zestiende eeuw is geen gemakkelijke opdracht. We worden immers geconfronteerd met enkele problemen. De artistieke creatieve periode van Simon Bening strekt zich uit over meer dan dertig jaar en bovendien was het artistieke landschap van de eerste helft van de zestiende eeuw in constante verandering. Kunstmetropolen zoals Antwerpen, Brugge en Gent trokken een massa aan kunstenaars aan die een veelvoud aan genres en voorkeuren met zich meebrachten. Daarenboven waren de belangrijkste steden van toenmalige Zuidelijke Nederlanden zo dicht bij elkaar gelegen dat een enorme cross-over tussen de verschillende kunstenaars moet hebben bestaan. Het valt dan ook nooit met zekerheid te bepalen wanneer nu een specifiek genre, in dit geval de landschapsschilderkunst, zijn ontstaan heeft gekend.

Ook de eigen evolutie die een kunstenaar doormaakt is een belangrijke factor wanneer we willen achterhalen welke rol diens oeuvre gespeeld kan hebben. We onderzochten daarom in deze eindverhandeling eerst de inspiratiebronnen van Simon Bening en leerden zo dat zowel hij als Joachim Patinir uit eenzelfde bron putten, namelijk de miniatuurkunst van de vorige eeuw. Een dieper onderzoek binnen het oeuvre van Bening zelf leerde ons dat hij zijn miniaturen regelmatig van landschappen voorzag en dat hij in het bijzonder aan de landschappen in de kalenderminiaturen geleidelijk aan veel aandacht schonk. Simon Bening leerde dan ook stapsgewijs hoe een geloofwaardig en realistisch landschapsdecor te creëren met een eenheid van gezichtspunt, uniek in die periode. We zien dan ook duidelijk een evolutie in zijn miniaturen – zowel de kalenderminiaturen als andere religieuze miniaturen – die een hoogtepunt bereikt na de jaren 1530.

In deze eindverhandeling hebben we verder dan toch geprobeerd enige duidelijkheid te scheppen inzake de rol die Simon Bening zou kunnen gespeeld hebben bij de ontwikkeling van de landschapsschilderkunst. We hebben eerst gepoogd de oorsprong van de landschapsschilderkunst te achterhalen en vonden die terug in de getijdenboeken en bijhorende kalenderminiaturen. De trend van het schilderen van

scènes in een volwaardig landschapsdecor moet dan zijn overgegaan op de schilderkunst.

Wij zijn in deze eindverhandeling verder van mening dat Joachim Patinir kan beschouwd worden als de eerste echte 'landschapsschilder'. Hij was het immers die zijn werken voor het eerst systematisch voorzag van uitgestrekte landschappen. De innovaties die Patinir in zijn werken toonde waren onder meer een diagonale opbouw en het gebruik van een vogelperspectief, zodat de kijker een overzicht kreeg over een wereldlandschap, dat Patinir samengesteld had uit verschillende, op de werkelijkheid gebaseerde, delen. Hij kende dan ook vele volgelingen waaronder Herri met de Bles en Matthijs Cock.

Zoals duidelijk moet zijn geworden uit deze eindverhandeling, menen we dat ook Simon Bening door Patinir, die zijn tijdgenoot was, moet zijn beïnvloed. Het gebruik van een panoramisch formaat in enkele van Benings miniaturen, is hier waarschijnlijk een gevolg van. Aan de andere kant geloven we dan weer niet dat Simon Bening enige invloed heeft gehad op Joachim Patinir. De gelijkenissen die er zijn tussen Bening en Patinir zijn ons inzien toe te kennen aan het feit dat deze twee kunstenaars als het ware uit 'eenzelfde bron putten', namelijk de miniatuurschilderkunst. Vele elementen die zo typisch zijn voor het landschap uit de eerste helft van de zestiende eeuw zien we reeds bij miniaturisten uit de vijftiende eeuw opduiken. We denken hier aan het heuvelachtige decor dat gekenmerkt wordt door rotspartijen, een zee, rivier of waterloop in de verte en aan de hoge bomen met lange dunne stam. Patinir en Bening gingen met deze elementen dan op hun eigen manier aan de slag. Patinir verwerkte ze in zijn wereldlandschappen en Bening in onder andere zijn naturalistische en realistische weergaven van de specifieke arbeid van de maand. Het grote verschil met Patinir, en misschien ook de grote verdienste van Simon Bening, is het feit dat de miniaturen van Bening veel realistischer ogen. Bening creëert landschappen die als het ware het equivalent zouden kunnen zijn van een foto. Hoogstwaarschijnlijk is dit realisme vooral het gevolg van de functie van de kalenderminiaturen. Zij moesten immers de specifieke arbeid van de maand voorstellen en zo die maand personifiëren. Hoe kan dit dan ook beter door de realiteit zo exact mogelijk voor te stellen?

Het opvallende aan deze kalenderminiaturen is dat Bening na verloop van tijd zich niet enkel meer gaat toespitsen op de arbeid van de maand. Omdat Bening voor de

figuratie in zijn kalenderminiaturen sterk steunde op reeds bestaande ateliermodellen, verschoof zijn aandacht snel naar het landschap. Vanaf de jaren 1530 maakt Simon Bening dan ook zijn mooiste en meest overtuigende landschappen. Er moet dus ongetwijfeld een markt bestaan hebben voor deze miniaturen met scènes geplaatst in landschappen met vergezicht. De vraag naar landschappen die de paneelschilders kenden heeft zich dus eveneens vertaald naar de weinige boekverluchting die nog gedaan werd. Simon Bening is dan ook de laatste grote exponent van deze boekverluchting voordat alles zou worden overgenomen door de groeiende boekdrukkunst, een tijd waar voor miniaturisten geen plaats meer was. Het zou dan ook mogelijk zijn dat Simon Bening zo lang miniaturen heeft kunnen maken omdat hij perfect wist in te spelen op de vraag van de kopers, die in die periode graag landschappen aankochten.

Wanneer we nu de invloed van Simon Bening beoordelen rond het ontstaan van de landschapsschilderkunst als zelfstandig genre, dan moet hij toch zijn meerdere erkennen in Joachim Patinir. De boekverluchting is bijna uitstervende en de impact die Patinir had op de (paneel)schilderkunst is uiteraard veel groter geweest. Patinir beïnvloedde veel meer kunstenaars die zich aan zijn voorbeeld spiegelde. Ook al zijn er vage gelijkenissen te trekken tussen bijvoorbeeld Bening en Jan van Amstel, toch is deze laatste één van de velen die grotendeels beïnvloed zijn door Patinir, eerder dan door Simon Bening.

Toch menen we dat Simon Bening voornamelijk een belangrijke rol moet gespeeld hebben bij de artistieke vorming van Pieter Bruegel de oudere. Alhoewel Bruegel een begaafd landschapstekenaar was - getuige hiervan zijn de landschapstekeningen die hij van onder meer het Alpengebied maakte op zijn reis naar Italië - toonden we enkele belangrijke gelijkenissen aan tussen enkele schilderijen van Bruegel en enkele miniaturen van Simon Bening. Hoe Pieter Bruegel de oudere in contact is gekomen met het oeuvre van Bening, zij het via rechtsreeks contact of via contact met zijn schoonmoeder Mayken Verhulst die zelf miniaturiste was, zal nooit honderd procent duidelijk zijn. Maar net als Patinir moet Bruegel 'zijn geschiedenis' gekend hebben. De overtuigende realistische atmosferische landschappen van Bruegel die bevolkt zijn met soms ontelbare mensen en dieren doen vaak denken aan de miniaturen van Simon Bening en zijn er dikwijls zonder twijfel ook schatplichtig aan.



Ook in de manier waarop beide kunstenaars het licht als het ware weten te vangen in hun werken vertoont opvallende gelijkenissen.

We hopen hier ten slotte dat de lezer van deze eindverhandeling overtuigd is geworden van de waarde van Simon Bening als volwaardig landschapsschilder. Ook al schilderde hij op zeer klein formaat en wordt hij vaak in de schaduw gezien van grote namen zoals Patinir, toch creëerde hij levensechte landschappen met een overtuigende ruimtelijke 'constructie' die veel realistischer was dan die van Patinir. Simon Bening valt ons inzien om die reden dan ook te beschouwen als een 'leermeester' van Pieter Bruegel de oudere; een titel die hij zeker waard is.

## 9. Bibliografie

AINSWORTH Maryan, *Diverse patterns pertaining to the crafts of painter or illuminators: Gerard David and the Bening workshop*, In: *Master Drawings*, 41, 2003, p. 240-265

AINSWORTH Maryan, *Was Simon Bening a panel painter?*, in: *Als ich Can, Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Leuven, 2002, p. 1-25

ANDREOLI I., *Simon Bening: l'ultimo innovatore*, in: *Alumina 6*, 2004, p 14-21

BAKKER B., *Landschap en wereldbeeld: van Van Eyck tot Rembrandt*, Bussum, Toth, 2004

BAUER Linda en BAUER George, *The winter landscape with skaters and bird trap by Pieter Bruegel the Elder*, in: *The Art Bulletin*, vol. 66, nr. 1, maart 1984, p. 145-150

BERGMANS S., *Jan van Amstel, dit Jean de Hollande*, in: *Revue Belge de l'Archeologie et l'Histoire de l'Art*, XXVI, 1957, p. 25 – 36.

BERGMANS S., *Le problème du Monogrammiste de Brunswick*, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts des Belgiques*, XIV, 1965, p. 143 – 162.

BERGMANS S., *Le problème Jan van Hemessen, monogrammiste de Brunswick*, in: *Revue Belge de l'Archeologie et l'Histoire de l'Art*, XXIV, 1955, p. 133 – 157.

BIERMANN Alfons, *Die Miniaturenhandschriften des Kardinals Albrecht von Brandenburg (1514 - 1545)*, in: *Aachener Kunstblätter*, 46, 1975, p. 15-143

BRANDEN F. J. van den, *Geschiedenis van de Antwerpse schilderschool*, Antwerpen, 1883.

BRAZILLER George, *De Très Riches Heures van Jean, Duc de Berry*, Nederlandse editie, Utrecht, Het Spectrum, 1973

BRINKMANN Bodo, *Die flämische Buchmalerei am Ende des Burgunderreiches: der Meister des Dresdener Gebetbuchs und die Miniaturisten seiner Zeit*, Turnhout, Brepols, 1977

BUCHANAN Iain, *The collection of Nicolaes Jongelinck: II The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder*, in: *The Burlington Magazine*, vol. 132, nr. 1049, augustus 1990, pp. 541-550

BURROUGHS Bryson, *The harvesters by Pieter Bruegel the Elder*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 16, nr. 5, mei 1921, p. 96-109

CALKINS Robert G., *Gerard Horenbout and his associates: illuminating activities in Ghent, 148-1521*, in: *In detail: new studies of Northern Renaissance art in honor of Walter S. Gibson*, Turnhout, 1998, p. 49-67

CAPIAU Marie-Christine, *Simon Bening: als miniatuurschilder een bijdrage tot de studie van zijn werk*, Diss. lic. kunstgeschiedenis en oudheidkunde UGent, 1978

CARDON Bert, *The portfolio of a Bruges miniaturist in the mid-15th century*, in: *Als ich Can, Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Leuven, 2002, p. 317-355

DESTREE Joseph, *Les Miniatures du Grimani et leur attribution aux Horenbout*, in: *Annales de la Société d'Archéologique de Bruxelles*, 8, 1894, p. 492-515

DEVISSCHER Hans (ed.), *De uitvinding van het landschap: van Patinir tot Rubens 1520 -1650*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Antwerpen, 2004.

DEVISSCHER Hans, *Panorama op de wereld: het landschap van Bosch tot Rubens*, Zwolle, Waanders, 2001

DOGAER Georges, *Flemish miniature painting in the 15th and 16th centuries*, Amsterdam, Israël, 1987

DURRIEU Paul, *L'enlumineur flamand Simon Bening*, In: *Comptes rendus des séances de L'Académie des inscriptions et Belles lettres*, Parijs, 1910, p. 162-170

ENGELLAU-GULLANDER Cecilia, *The Stockholm-Kassel Book of Hours: yet another illumination identified*, in: *Art bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 3.1996, 1997, p. 82-86

FALKENBURG REINDERT L., *Joachim Patinir: het landschap als beeld van de levenspelgrimage*, doctoraatsthesis, Amsterdam, 1988

GENAILLE R., *Au temps d'Erasmus et de Luther. L'œuvre de Jan van Amstel, Monogrammiste de Brunswick*, in: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts des Belges*, XXIII – XXIV, 1974 – 1980, p. 65 – 96

GENAILLE R., *Jan van Amstel, Le monogrammiste de Brunswick*, in: *Revue Belge de l'Archeologie et l'Histoire de l'Art*, XIX, 1950, p. 147 – 153.

GENAILLE Robert, *Le paysage dans la peinture des anciens Pays-Bas de Patinier a Bruegel*, *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1987, pp. 143-183

GIBSON Walter S., *Bruegel*, Brussel, Elsevier, 1977

GIBSON WALTER S., *Mirror of the earth. The world landscape in sixteenth-century Flemish painting*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1989

GIBSON WALTER S., *Pieter Breughel the Elder and the Flemish World landscape of the sixteenth century*, in: *tent. Cat. Tokio*, 1990, p. 11-23

GLÜCK Gustave, *Das grosse Bruegel-Werk*, Wenen, Verlag Anton Schroll, 1953

HINDMAN Sandra, *Pieter Bruegel's Children's Games, Folly and Chance*, in: *The Art Bulletin*, vol. 63, nr. 3, September 1981, p. 447-475

HULIN DE LOO Georges, *Quelques œuvres d'art inédites rencontrées en Espagne*, in: *Bulletins de la Classe des Beaux-Arts*, 13, 1931, p. 39-43

HULIN DE LOO, *Comment j'ai retrouvé Horenbout*, in: *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 2, 1939, p. 158-180

KING Catherine, *Looking a Sight: Sixteenth-Century Portraits of Woman Artists*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58 Bd., H. 3, 1995, p. 381-406

KOCH Robert, *Joachim Patinir*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1968

KREN Thomas (e.a), *Illuminating the Renaissance: the triumph of Flemish manuscript painting*, LA: J. Paul Getty Museum / London: Royal Academy, Getty Trust Publications, 2003

KREN Thomas, *Landscape as leitmotif: a reintegrated Book of Hours illuminated by Simon Bening*, in: *Illuminating the book: makers and interpreters: essays in honour of Janet Backhouse*, London, British library, 1998, p. 209-232

KREN Thomas, *Simon Bening and the development of landscape in Flemish Calendar illumination*, in: *Flämischer kalender: Clm 23638, Bayer. Staatsbibliothek, München*, 1988, p. 204-273

KREN Thomas, *Simon Bening, Juan Luis Vives, and the observation of nature*, in: *Tributes in honor of James H. Marrow: studies in painting and manuscript illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance*, London, 2006, p. 311-322

KUPFER-TARASULO Marcia, *A rosary psalter illuminated by Simon Bening*, in: *Quaerendo*, IX/3, zomer 1979, p. 209-226

KUPFER-TARASULO Marcia, *Innovation and copy in the Stein Quadriptych of Simon Bening*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 42, 1979, p. 274-298

LAMPSONIUS D., *Les effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*, s.l., Desolée de Brouwer, 1956

MANDER K. van; MIEDEMA H. (ed.), *The lives of the illustrious Netherlandish and German painters, from the first edition of the Schilder-boeck (1603-1604), preceded by the lineage, circumstances and place of birth, life and works of Karel van Mander, painter and poet and likewise his death and burial, from the second edition of the Schilder-boeck (1616-1618)*, Doornspijk, Davaco, 1994-1999.

MARLIER G., *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Brussel, Edition Robert Finck, 1966

MARTENS Maximiliaan P.J (e.a.), *Brugge en de renaissance: van Memling tot Pourbus*, Gent, Ludion, 1998

MATT KAVALER Ethan, *Pieter Bruegel's Fall of Icarus and the Noble Peasant*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*, 1986, p. 83-98

MIEGROET H. Van, *The Beatty Rosarium. A manuscript with miniatures by Simon Bening*, in: *Sixteenth Century Journal*, 22, 1991, p. 531-559

MORROW James, *Simon Bening in 1521: a group of dated miniatures*, in: *Liber amicorum Herman Liebaers*, Brussel, 1984, p. 531-559

MULLER NORMAN, *Symposium Herri met de Bles: studies and explorations of the world landscape tradition*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1998

PÄCHT Otto, *The Master of Mary of Burgundy*, Londen, Faber & Faber, 1948

PAUWELS Henri, *De zondvloed, een 16<sup>de</sup>-eeuws schilderij uit de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België te Brussel*, in: *Archivum Artis Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden*, uitgegeven door M. Smeyers, Leuven, 1981, p. 289-293

ROMBOUTS P.; LERIUS T. van *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, vol. 1, Antwerpen/ 's Gravenhage 1872-1876.

S.A.A. VAN DEN BRANDEN F.J., *Historische nota's*, s.l., s.d.

S.A.A., *Poortersboeken, deel 1, 3 oktober 1533- 24 maart 1608*

SCHUBERT Dietrich, *Eine Zweite "Sintflut" vom "Meister des Augsburger Ecce Homo"*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 33, 1971, p. 321-328

SMEYERS Maurtis, *Vlaamse miniaturen van de 8ste tot het midden van de 16de eeuw: de middeleeuwse wereld op perkament*, Leuven, Davidsfonds, 1998

SPICER Joaneath Ann, *The "Near het leven" drawings: by Pieter Bruegel or Roelandt Savery*, in: *Master Drawings*, vol. 8, nr. 1, lente 1970, p. 3-82

TESTA Judith Anne, *A book of hours with 'micro-miniatures' by Simon Bening*, in: *Oud-Holland*, 1996, v. 110, no. 1, p. 1-11

TESTA Judith Anne, *A note on the relationship of manuscript illumination and panel painting: Simon Bening's Beatty Rosarium and the diptych of Chrétien de Hondt*, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, 1986, p. 19- 29

TESTA Judith Anne, *An unpublished manuscript by Simon Bening*, in: *Burlington Magazine*, 1994, v. 136, no. 1096, juli, p. 416-426

TESTA Judith Anne, *Fragments of a Spanish prayerbook with miniatures by Simon Bening*, in: *Oud Holland*, 1991, v. 105, no. 2, p. 89-115

TESTA Judith Anne, *Rosarium (MS Western 99) in the Chester Beatty Library, Dublin. The Beatty Rosarium: a manuscript with miniatures by Simon Bening*, Doornspijk, Davaco, 1986

TESTA Judith Anne, *Simon Bening and the Italian High Renaissance: some, unexplored sources*, in: *Oud Holland*, 114, 2000, p. 107-124

TESTA Judith Anne, *The Stockholm-Kassel book of hours: a reintegrated manuscript from the shop of Simon Bening*, Stockholm, Kungl. Biblioteket, 1992

TOLNAY Charles de, *An unknown early panel by Pieter Bruegel the Elder*, in: *The Burlington magazine*, Vol. 79, nr. 629, augustus 1955, p. 239-240

TOLNAY Charles de, *Further miniatures by Pieter Bruegel the Elder*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 122, nr. 930, September 1980, p. 616-623

TOLNAY Charles de, *Studien zu den Gemälden P. Bruegels d.Ä.*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F.VIII, 1934, p. 125-26

VALVEKENS Patrick, *Some unknown miniatures from the circle of the "Master of Mary of Burgundy" and Lieven van Lathem: a contribution tot the study of Flemish miniature art in the last quarter of the 15<sup>th</sup> century and the patronage of Lodewijk van Gruuthuse*, in: *Als ich Can, Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, Leuven, 2002, p. 1338-1356

VANWYNGAERDEN Frans, *Simon Bening in 1521: a group of dated miniatures 1984*, In: *Liber amicorum Herman Liebaers*, 1984, p. 537-559

VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes, trad. et éd. commentée sous la dir. d'André Chastel*, Parijs, Berger-Levrault, 1981

VERGARA Alejandro (ed.), *Patinir, Essays and Critical Catalogue*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007

VÖHRINGER Christian, *Pieter Bruegels d.Ä. Landschaft mit pflügendem Bauern un Ikarussturtz. Mythenkritik und Kalendermotivik im 16. Jahrhundert*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2002



WEALE James W.H., *Simon Binnink, Miniaturist*, in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, vol. 8, nr. 35, februari, 1906, p. 355-357

WESCHER Paul, *Sanders and Simon Bening and Gerard Horenbout*, in: *The art quarterly*, 9, 1946, p. 191-211

WIECK Roger S., *Time Sanctified. The book of hours in Medieval Art and Life*, New York, Braziller, 1988

WINKLER Friedrich, *Die flämische Buchmalerei. des 15. und 16. Jahrhunderts ; Künstler u. Werke von den Brüdern van Eyck bis zu Simon Bening*, Leipzig, Seemann, 1978

WINKLER Friedrich, *Neuentdeckte Altniederländer, II: Gerard Horenbout*, in: *Pantheon*, 31, 1943, p. 261-271

## 10. Bijlagen

