Een boek vol wonderen

Geïllustreerde handschriften en vroege drukken van Sint Brandaans reisverhaal, 13e-16e eeuw

Andrea van Leerdam

Doctoraalscriptie Taal- en Cultuurstudies
Specialisaties: Middeleeuwse Studies, Renaissance- en Barokstudies
Begeleiders: dr. Truus van Bueren, dr. Clara Strijbosch
Studentnummer: 9902767
Universiteit Utrecht, Faculteit der Letteren
Augustus 2004

Afbeelding voorblad:
Brandaan schrijft de wonderen die hij heeft gezien in een boek, wanneer hij plotseling door wonderlijke mengwezens wordt bedreigd in het prachtige land Bona Terra.
Zuidwest-Duitsland, derde kwart 15e eeuw
Gekleurde pentekening op papier
München, Universitätsbibliothek, Cim. 102 [=2 Cod. ms. 688] (handschrift *m*), fol. nr. is mij onbekend

Achtergrond voorblad:
Bronnen vol vissen op het Schapeneiland.
Bohemen, ca. 1358
Pentekening op perkament
Wenen, Oesterreichische Nationalbibliothek, MS Cod. 370 (Krumauer Bildercodex), fol. 163r bovenste helft

Inhoud

Voorwoord 5
Verantwoording van transcripties 6

Inleiding 7
Traditie 7
Literatuur over Brandaan-illustraties 10
Belang en probleemstelling van mijn onderzoek 11
Verantwoording van mijn werkwijze en opzet van de scriptie 12
Website 13

Hoofdstuk I. Illustraties bij de *Reis* in handschriften en drukken 15
1. Inleiding: achtergronden 15
1.1 Opzet van dit hoofdstuk 15
1.2 Handschriften 16
1.3 Drukken 20
2. Raamwerk van het verhaal 28
2.1 Brandaan leest over wonderen die hij weigert te geloven 29
2.2 Brandaan verbrandt het boek 30
2.3 Vertrek en terugkeer 32
2.4 Conclusie 34
3. De wonderen der schepping 35
3.1 Bijzondere schepsels 35
Het hert verslaat de draak 35
Reusachtige vissen 36
Meerminnen en -mannen 38
Afzijdige engelen 40
3.2 Bijzondere personen 42
Vrome monniken in een afgelegen klooster 42
Kluizenaars 43
Judas 44
De dwerg en de goede man 46
Haylbran 47
3.3 Bijzondere plaatsen 47
Paradijselijke oorden 47
Vagevuren 52
Hel 55
Clebermeer 56
Geluiden onder de zee 57
4. Afhankelijkheidsverhoudingen 59
5. Conclusie 67

Hoofdstuk II. Illustraties in de *Navigatio*-handschriften 75
1. Inleiding 75
2. Samenvatting van de *Navigatio* en overzicht van afbeeldingen 77
3. De handschriften 82
3.1 Krumauer Bildercodex 82
3.2 Brandaan in het Venetiaans 88

3.3 Brandaan in de marge 93
3.4 Handschriften met één illustratie van Brandaan 102
4. Conclusie 103

Samenvatting en eindconclusies 109
Materiële uitvoering 109
Accenten in de beeldprogramma's 110
Overeenstemming van de illustraties met de tekst 112
Een specifieke Brandaan-iconografie? 114
Publiek en functie 118
Tot besluit 119
Overzicht van kenmerken *Reis*- en *Navigatio*-illustratiemateriaal 120

Bijlage 1: verantwoording van het onderzoeksmateriaal 121

Bijlage 2: aanwezigheid van illustraties in Brandaan-handschriften 125

Bijlage 3: website 135

Bibliografie 139

Verantwoording afbeeldingen 149

Afbeeldingen

Voorwoord

De overleveringsgeschiedenis van meer dan duizend jaar geeft aan dat Sint Brandaans reisverhaal mensen van alle tijden aanspreekt. Hoe universeel de symboliek van de reis is, ondervond ik herhaaldelijk bij het schrijven van deze doctoraalscriptie. Beproevingen onderweg, mee- of tegenwind en soms windstilte, en de noodzaak tot standvastigheid ervoer ook ik tijdens mijn onderzoek. Zelfs het stramien van een eenzame reis waarbij contact met andere levende wezens maar af en toe voorkomt, was mij op sommige momenten niet geheel vreemd. Niettemin zijn het, net zoals bij Brandaan, juist deze ontmoetingen die het verhaal boeiend maken. Gelukkig pakten ze bij mij doorgaans gunstiger uit dan bij de heilige, en daarvoor ben ik een aantal mensen dank verschuldigd.

Allereerst gaat mijn dank uit naar mijn scriptiebegeleiders van de Universiteit Utrecht, dr. Truus van Bueren en dr. Clara Strijbosch. Zij zorgden ervoor dat ik steeds stevig op koers bleef, en spaarden tijd noch moeite om mij met raad en daad bij te staan. Om me te verdiepen in de complexe Brandaan-materie heb ik bovendien veel gehad aan het lezenswaardige proefschrift van Clara Strijbosch over de bronnen van de *Reis van Sint Brandaan*.[1]

Mijn onderzoek was niet mogelijk geweest zonder de steun van dr. Bart Besamusca en Martine Veldhuizen van het Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde (Universiteit Utrecht). Waar vrijwel alle academische geldpotjes uitsluitend bestemd zijn voor projecten ná de doctoraalfase, was het Fotoarchief de enige instelling die geld beschikbaar stelde voor mijn scriptieonderzoek. Zij hebben de voor mijn onderzoek noodzakelijke reproducties van ongepubliceerde manuscripten bekostigd. Bovendien heb ik gebruik kunnen maken van het reeds in hun collectie aanwezige materiaal. Mijn dank gaat ook uit naar dr. Karl Zaenker (University of British Columbia, Vancouver), die mij zijn nog te verschijnen artikel over Brandaan-incunabelen en hun houtsneden zonder meer ter lezing gaf. Bovendien was hij zo vriendelijk mij zijn eigen reproducties van een nog ongepubliceerd handschrift uit de Münchense Universitätsbibliothek te sturen.

Veel dank ben ik verder verschuldigd aan mijn dierbaarste 'reisgenoot' Mattijs ter Heide voor de technische realisatie van de website bij deze scriptie (www.terheide.nl/brandaan), een digitaal kunststuk dat mijn eigen alfa-verstand verre te boven gaat. Liz Raadsen (Tekstbureau Kalliope, Middelburg) ben ik dankbaar voor het belangeloos corrigeren van mijn Engelse vertalingen voor de website. Dr. Reinier Speelman (Universiteit Utrecht) dank ik voor zijn hulp bij het transcriberen van delen uit het Venetiaanse handschrift dat ik heb onderzocht. Ik bedank Helen Wüstefeld (Museum Catharijneconvent, Utrecht) voor haar raadgevingen op codicologisch gebied. Ook wil ik alle Duitse, Engelse en Franse bibliotheken bedanken die mij de informatie verstrekten die ik niet in boeken kon vinden, en die mij toestemming gaven illustraties uit hun collectie op mijn website te reproduceren. Tot slot dank aan alle familieleden en vrienden die mijn wedervaren maandenlang geduldig en belangstellend op de voet hebben gevolgd.

1 Strijbosch 2000.

Verantwoording van transcripties

Bij het citeren van (veelal Duitstalige) passages uit handschriften en drukken heb ik, zowel in de scriptie als op de website, de volgende uitgangspunten gehanteerd:

Spelling

- kleine e of o boven klinker: getranscribeerd met normale e of o achter klinker (''moer'', ''zuo'', ''bruoder'' etc.)
- klinker met umlaut: in transcriptie precies overgenomen
- w met umlaut: getranscribeerd als gewone w
- j/i en v/u: in transcriptie precies overgenomen
- lange en korte s: geen onderscheid in transcriptie, altijd als ''s'' getranscribeerd
- dubbel s/sz (''ß''): getranscribeerd als sz
- hoofdletters: in transcriptie precies overgenomen

Interpunctie

- punten: in transcriptie precies overgenomen
- regeleind: in citaten van bijschriften aangegeven met ''/'', in citaten van tekstpassages niet aangegeven
- 'komma', in teksten meestal aangeduid met ''/'': in transcriptie aangegeven met '',''
- afbreekstreepje, in teksten aangeduid als ''-'' of ''/'' of '' '': in transcriptie aangegeven met ''-''
- in een aantal bijschriften komt het teken '' '' voor met onduidelijke betekenis (het is geen afkorting, afbreekstreepje of komma). In deze gevallen heb ik het teken in de transcriptie precies overgenomen.

Afkortingen

- afkortingen opgelost, toegevoegde letters gecursiveerd. Op de website staan opgeloste afkortingen tussen vierkante haken: ''[...]''

Inleiding

Traditie

Indrukwekkende wonderen horen thuis in de levensbeschrijving van iedere heilige. Het beleven van wonderbaarlijke avonturen is voor heiligen echter minder gebruikelijk; slechts weinigen hebben dan ook zo'n avontuurlijke legende als Sint Brandaan. Zijn legendarische zeereis zou hem langs de vreemdste schepselen en verschijnselen hebben gevoerd. De zeereizen die deze Ierse abt in werkelijkheid maakte, hadden vermoedelijk een bescheidener karakter. De historische Brandaan werd rond 484 geboren in de omgeving van Tralee, in het graafschap Kerry in het zuidwesten van Ierland. Zijn beroemdste kloosterstichting is die in Clonfert. Daarnaast zou hij ook elders langs de Ierse westkust kloosters hebben gesticht, en zou hij naar onder meer Schotland en misschien zelfs Bretagne zijn gereisd.[2] Als zijn sterfdatum wordt 16 mei 576 genoemd, maar in de bronnen komen ook andere data voor.[3] In elk geval wordt zijn naamdag gevierd op 16 mei. In de legenden die na Brandaans dood ontstonden en tot in de late Middeleeuwen populair bleven, groeide de heilige uit tot een ware zeeheld en archetypische reiziger.

Brandaans reisverhaal is overgeleverd in talrijke teksttradities. De belangrijkste is de *Navigatio sancti Brendani abbatis* (Zeereis van de heilige abt Brandaan), kortweg *Navigatio* genoemd. Deze Latijnse tekst moet ergens tussen de achtste en tiende eeuw zijn ontstaan. Handschriften in het Latijn zijn uit alle delen van Europa overgeleverd, en bovendien is het verhaal vertaald en bewerkt in vele volkstalen. De *Navigatio* is de belangrijkste bron geweest voor een volkstalige Brandaan-tekst die in de twaalfde eeuw, vermoedelijk in het Rijnland ontstond: de *Reis van Sint Brandaan*, kortweg *Reis* genoemd. Behalve van de *Navigatio* vertoont de *Reis* ook invloeden van vele andere teksten en actuele kwesties uit de twaalfde eeuw. De verspreiding van de *Reis* beperkte zich tot Duitsland en de Nederlanden, maar het rijk gevarieerde overgeleverde materiaal uit de latere Middeleeuwen wijst op een levendige Brandaan-traditie binnen dit gebied. Een andere variant van Brandaans reisverhaal geeft de *Vita sancti Brendani*, kortweg *Vita*. Deze tekst is in verschillende Latijnse en Ierse versies overgeleverd, en is wellicht nog ouder dan de *Navigatio*.[4] Daarnaast bestaan er *Orationes* en *Lectiones* die werden gelezen op Brandaans naamdag, en komt Brandaan voor in een klein aantal *Legenda Aurea*-handschriften. Voorts figureert de heilige in vele andere teksten, waaronder de *Wartburgkrieg*, de levensbeschrijving van Sint Malo en een van de verhalen van Tijl Uilenspiegel.[5]

In mijn onderzoek naar Brandaan-illustraties staan de *Navigatio* en de *Reis* centraal, omdat zij het vaakst zijn geïllustreerd. Andere Brandaan-teksten laat ik in deze scriptie buiten beschouwing. Geïllustreerde exemplaren van *Navigatio* en *Reis* stammen allemaal uit de latere Middeleeuwen, toen de teksten al enkele eeuwen oud waren. Om te verduidelijken in wat voor traditie de geïllustreerde Brandaan-handschriften en -drukken staan, volgt nu allereerst een bespreking van de beide teksten en hun oorsprong. Daarna komt secundaire literatuur over Brandaan-illustraties aan de orde, gevolgd door belang en probleemstelling van mijn eigen

---

2 Melding van Brandaans reizen wordt niet alleen gemaakt in zijn eigen *Vita*, maar ook in de levensbeschrijving van de heilige Columba uit c. 690. Hierin wordt Brandaans bezoek aan Columba in Schotland beschreven. In Bretagne wordt Brandaan nog tot op de dag van vandaag vereerd. Voor een overzicht van diverse bronnen en interpretaties omtrent de historische Brandaan zie Selmer 1959, p.xvii- xix.

3 Zo spreken de Annalen van Ulster van een sterfdatum in 577 of 583. Zie Selmer 1959, p. xviii, noot 5; Kenney 1929, p. 409.

4 Over de relaties tussen *Navigatio* en *Vita* zie Strijbosch 2000, m.n. p. 131-142 en 163-165. Bij de huidige stand van onderzoek lijkt het waarschijnlijker dat de *Vita* als bron voor de *Navigatio* heeft gefungeerd dan andersom.

5 Voor een overzicht van de thans bekende Brandaan-legenden en de handschriften waarin ze zijn overgeleverd zie Burgess en Strijbosch 2000, p. 3-103.

onderzoek. Hoe ik te werk ben gegaan en hoe mijn scriptie is opgezet, bespreek ik in het laatste stuk van deze inleiding.

Van de *Navigatio* zijn meer dan 120 handschriften in het Latijn bewaard gebleven uit alle delen van Europa. Bovendien zijn er vertalingen en bewerkingen van gemaakt in de meest uiteenlopende volkstalen, van Noors tot Occitaans. De ontstaansgeschiedenis van de Latijnse tekst is allerminst duidelijk. Op grond van het feit dat de oudste overgeleverde handschriften uit de tiende eeuw uit de omgeving van Trier stammen, wordt wel beweerd dat de *Navigatio* in deze periode in Lotharingen moet zijn vervaardigd. Anderen menen op tekstkritische gronden dat deze vroege handschriften sporen van een lange overleveringstraditie vertonen, en dat de oorsprong van het verhaal veeleer in de achtste of negende eeuw moet worden gezocht.[6] In elk geval is men het er algemeen over eens dat de auteur een Ierse monnik moet zijn geweest, die vertrouwd was met zowel de volkstalige literaire tradities uit zijn vaderland als met het Latijns-christelijke erfgoed.[7] Vermoedelijk kende deze auteur de geboortestreek van Brandaan uit eigen ervaring, want de geografische en genealogische beschrijvingen in de passage over Brandaans afkomst zijn opmerkelijk gedetailleerd en correct.[8] Onduidelijk blijft vooralsnog of het verhaal in deze vorm ook daadwerkelijk in Ierland of toch op het continent is ontstaan.

In het *Navigatio*-verhaal gaat Brandaan met een aantal van zijn kloosterbroeders scheep om het Beloofde Land van de Heiligen (*Terra repromissionis sanctorum*) te vinden. Over dit paradijselijke eiland in het westen had de heilige Barrindus hem verteld na terugkeer van zijn eigen verblijf aldaar. Brandaans reis duurt zeven jaren en heeft een cyclisch verloop: elk jaar worden de christelijke feesten op dezelfde vier eilanden gevierd. Onderweg worden de monniken geconfronteerd met de meest wonderlijke schepselen en verschijnselen. Nadat ze zeven jaar hebben rondgevaren, bereiken ze het Beloofde Land. Na een verblijf van veertig dagen draagt een engel hun op terug te keren naar hun klooster in Ierland, waar Brandaan in vrede sterft.

De *Navigatio* heeft een onmiskenbaar monastiek karakter. Telkens weer worden Brandaans rotsvaste vertrouwen in God en zijn vroomheid beschreven. Wanneer zijn broeders radeloos van angst zijn bij de confrontatie met een zeemonster of een onbekend eiland, bewaart de abt zijn kalmte en herinnert hen er steeds weer aan dat God hen zal beschermen. Bij de christelijke feesten, die als het ware houvast en regelmaat bieden tijdens Brandaans nautische omzwervingen zoals zij dat doen in de levensloop van iedere christen,[9] is steeds uitgebreid beschreven hoe de mis wordt gevierd en welke gezangen ten gehore worden gebracht. Bovendien wordt veel nadruk gelegd op de voorbeeldige levenswijze van de vrome lieden die Brandaan onderweg ontmoet. Ook het doel en het verloop van de reis zelf hebben bij uitstek monastieke symboliek: wie alles achterlaat om zich aan God over te geven, en op Hem vertrouwt bij alle gevaren en verlokkingen waarmee hij wordt geconfronteerd, kan het paradijs werkelijk bereiken. Brandaans zeereis past in het specifiek Ierse religieuze ideaal van de *peregrinatio pro Deo*, een vorm van ascese waarbij men zich op zee begaf om zich daarheen te laten voeren waar het God behaagde. Kluizenaars en kloostergemeenschappen op onherbergzame eilandjes waren ten tijde van het ontstaan van het Brandaan-verhaal op diverse plaatsen rondom de Ierse kust daadwerkelijk te vinden. Daarnaast is de zoektocht naar een 'wereld aan gene zijde' een bekend

---

6 Overzicht van opvattingen in Strijbosch 2000, p. 127 en Jacobsen 2000, p. 88-95. Jacobsen mengt zich in de discussie en draagt argumenten aan voor een datering in de tiende eeuw.

7 Invloed van mondelinge overlevering bemoeilijkt hypothesen omtrent datering en auteurschap. Toch gaat men er in het algemeen van uit dat het verhaal door één persoon is bedacht of in elk geval opgeschreven, want de inhoudelijke verschillen in de vele overgeleverde Latijnse handschriften zijn betrekkelijk klein. Carl Selmer, die een kritische editie van de *Navigatio* maakte gebaseerd op achttien vroege handschriften, is zelfs zover gegaan een auteursnaam voor te stellen. Zie Selmer 1959, p. xxvii noot 12, met verwijzingen naar artikelen die hij over deze kwestie schreef. Zijn voorstel is door de meeste auteurs verworpen, omdat een specifieke toeschrijving weinig zin heeft zolang de datering nog zo omstreden is.

8 Zie o.a. Selmer 1959, p. xxvii; O'Meara en Wooding 2002, p. 16-17.

9 Haug 1989, p. 399-401.

fenomeen in de Ierse volkstalige literatuur.[10] De *Navigatio* vertoont een sterke invloed van de zogenoemde *immrama* ('rondroeiingen'), beschrijvingen van reizen naar die 'andere wereld'.[11]

De *Navigatio* moet de belangrijkste bron zijn geweest voor de auteur van de *Reis*. Van deze Duits-Nederlandse variant zijn twee Middelnederlandse berijmde versies overgeleverd (aangeduid als C en H), een Middelhoogduitse en een Nederduitse berijmde versie (M en N), en een Duitse prozaversie (P). Men is het er in het algemeen over eens dat de aldus gevormde drie takken C/H, M/N en P uiteindelijk (met een aantal verloren gegane tussenstappen) teruggaan op één niet overgeleverde 'oerversie' van de *Reis* (O), die rond het midden van de twaalfde eeuw wordt gedateerd.[12]

In de *Reis* maakt Brandaan zijn zeereis als boetedoening.[13] Hij had namelijk hoogst verontwaardigd een boek in het vuur gegooid, waarin hij had gelezen over allerlei wonderen der schepping die hij weigerde te geloven. Een engel vertelt hem dat hij met dit boek de waarheid heeft verbrand en dat hij voor straf de wonderen met eigen ogen moet gaan aanschouwen. Zo scheept Brandaan zich in met twaalf van zijn monniken. Tijdens zijn negen jaar durende zeereis schrijft hij alles wat hij ziet op in een nieuw boek.

Ondanks de markante overeenkomsten tussen bepaalde episoden in de *Reis* en de *Navigatio* wordt bij het lezen van beide verhalen al snel duidelijk dat ze sterk van elkaar verschillen.[14] Het cyclische verloop ontbreekt in de *Reis*: Brandaan vaart met zijn reisgezellen van het ene avontuur naar het andere totdat ze, vrij plotseling, weer bijna thuis blijken te zijn en naar hun klooster terugkeren, waar de abt het nieuw geschreven boek op het altaar legt. Hier ligt dus het doel van de tocht uitsluitend in het reizen zelf en niet zozeer in het bereiken van een bepaalde bestemming, zoals in de *Navigatio*. Uit de aanleiding tot de reis, Brandaans twijfel aan bepaalde elementen uit Gods schepping, blijkt al dat de heilige in deze versie een heel ander karakter heeft dan in de *Navigatio*. Ook gedurende zijn reis blijkt Brandaan niet zo gemakkelijk van zijn scepsis te genezen: meer als een 'echt mens' dan als een heilige toont hij bij zijn avonturen regelmatig zijn verbazing of twijfel, en herhaaldelijk moet hij erkennen dat het verbrande boek toch de waarheid bevatte.

Men neemt aan dat de *Reis* voor een aristocratisch publiek is geschreven.[15] Niettemin spelen idealen van vroomheid en ascese ook in deze tekst een belangrijke rol. Onder invloed van hervormingsbewegingen zoals die van de kartuizers en de cisterciënzers genoot het teruggetrokken leven van kloosterlingen en kluizenaars in de twaalfde eeuw hernieuwde belangstelling en hoog aanzien.[16] De *Reis*-auteur speelde in op deze tendens: aan de hand van de

---

10 Edel 1986, p. 29. Zie ook Strijbosch 2000, p. 242-246, met verdere literatuurverwijzingen.

11 De onderlinge relaties tussen de immrama en het Brandaan-verhaal zijn een steeds terugkerend thema in Strijbosch 2000. Haug verdiepte zich eerder al in de relatie tussen de *Immram Mael Duin*, de *Navigatio* en de *Reis*. Zie Haug 1989.

12 Een recente en uitvoerige bespreking van het stemma, inclusief verwijzingen naar eerdere literatuur, geeft Strijbosch 2000, p. 253-259. Een overzicht van argumenten voor de datering van O aldaar op p. 11.

13 Omdat de prozaversie P voor mijn onderzoek het belangrijkst is, heb ik details in de nu volgende beschrijving aan deze versie ontleend; de globale structuur van het verhaal is echter in alle versies hetzelfde.

14 De overeenkomsten tussen beide teksten zijn nooit letterlijk. Lange tijd is de *Reis* daarom, met de nodige voorzichtigheid, als een 'vrije bewerking' van de *Navigatio* beschouwd. Zie Haug 1989, p. 384. Gerritsen vindt zelfs deze karakterisering te ver gaan en meent dat te betwijfelen valt of de *Reis*-auteur de *Navigatio* wel als direct voorbeeld heeft gebruikt. Zie Gerritsen 1986b, p. 55. Strijbosch is de eerste die de bronnen van zowel *Navigatio* als *Reis* en de relaties tussen beide teksten uitvoerig onderzocht. In haar proefschrift concludeert ze dat de oorspronkelijke *Reis*-auteur zeer vertrouwd moet zijn geweest met de *Navigatio*, maar dat hij selectief uit deze bron heeft geput en eveneens heeft ontleend aan andere vroeg-middeleeuwse teksten, zowel Ierse als continentale. Elementen uit deze oudere literatuur actualiseerde hij om ze te laten aansluiten bij de opvattingen en interesses van zijn twaalfde-eeuwse publiek. Daarvoor combineerde hij deze elementen vaak met ontleningen aan contemporaine teksten. Zie Strijbosch 2000, samenvatting op p. 217-223.

15 Zie bijvoorbeeld Gerritsen 1986b, p. 51 en 58; Strijbosch 1988, p. 98.

16 Veel edelen keerden in deze tijd ook zelf de aardse verlokkingen de rug toe en traden in het klooster of werden kluizenaar. Zie Strijbosch 1988, m.n. p. 99-101.

kluizenaars en voorbeeldige monniken die Brandaan op zijn tocht ontmoet, met als tegenbeeld de zondaars die op gruwelijke wijze voor hun daden worden gestraft in het vagevuur en de hel, krijgt het publiek een navolgenswaardige vrome levenswijze voorgespiegeld. Religieuze idealen komen in de *Reis* echter op een heel andere manier tot uitdrukking dan in de *Navigatio*, waarin opmerkingen over 'formaliteiten' zoals kloosterregels en het opdragen van de mis een belangrijke plaats innemen. In de *Reis* verbaast men zich veeleer *samen* met de heilige over de merkwaardige voorvallen en schepselen die zijn pad kruisen en die in geuren en kleuren worden beschreven. Het verhaal appelleert duidelijk aan de nieuwsgierigheid naar de wonderen der wereld die, minstens evenzeer als het ideaal van afzondering, onder de twaalfde-eeuwse welgestelden leefde. Deze belangstelling voor het uitheemse en onbekende werd onder andere aangewakkerd door contacten met de 'exotische' Arabische wereld dankzij de kruistochten. Dat Brandaan als een nogal rebelse heilige wordt afgeschilderd, moet voor het publiek een troost zijn geweest: als zelfs een heilige zijn twijfels aan de schepping kon hebben zonder bij God uit de gratie te raken, was er voor gewone mensen zéker nog hoop op genade.

Literatuur over Brandaan-illustraties

De omvang van de Brandaan-bibliografie door Glyn Burgess en Clara Strijbosch, die in 2000 verscheen, maakt in een oogopslag duidelijk dat het onderzoek naar de Ierse heilige in de afgelopen eeuw niet heeft stilgestaan. Bijna driehonderd pagina's telt het overzicht van primaire bronnen, edities en secundaire literatuur. Het Brandaan-verhaal is tot nu toe met name vanuit letterkundig en filologisch perspectief grondig bestudeerd. Wetenschappers hebben zich vanaf het eind van de negentiende eeuw beziggehouden met het vervaardigen van kritische edities, het opzetten van stemmata, het reconstrueren van zo oorspronkelijk mogelijke lezingen van de tekst, de verhoudingen tot andere teksten, en maatschappelijke ontwikkelingen in de tijd dat het verhaal ontstond. Het is verbazingwekkend te zien aan hoeveel details uit het verhaal complete studies zijn gewijd. Wie vanuit een kunsthistorische invalshoek door de Brandaan-bibliografie bladert, verbaast zich echter ook over iets anders: aan afbeeldingen van Brandaan zijn nog maar nauwelijks studies gewijd. En dat terwijl er genoeg beeldmateriaal is voor een nader onderzoek, zoals uit deze scriptie blijkt.

De meeste illustraties zijn te vinden bij de Duitse prozaversie van de *Reis* (P). Daarvan bestaan twee handschriften met gekleurde pentekeningen en zo'n twintig drukken met houtsneden uit de periode 1476-1521; van de Middelnederlandse en Duitse berijmde teksten zijn geen geïllustreerde exemplaren bekend. De Latijnse *Navigatio* is maar zelden geïllustreerd. Tot nu toe is de Krumauer Bildercodex, een veertiende-eeuws 'stripverhaal' dat het verhaal niet in woorden maar in beelden vertelt, beschouwd als het enige bekende *Navigatio*-exemplaar met afbeeldingen. Ik heb echter ook illustraties in twee andere Latijnse handschriften aangetroffen. Bovendien blijken afbeeldingen voor te komen in een aantal volkstalige bewerkingen van de *Navigatio*. Alle geïllustreerde exemplaren, zowel van de *Navigatio* als de *Reis*, stammen uit de latere Middeleeuwen, met name uit de veertiende en vijftiende eeuw. Misschien zijn de afbeeldingen vooralsnog grotendeels aan de aandacht ontsnapt omdat het onderzoek naar *Navigatio* en *Reis* zich zozeer heeft geconcentreerd op de oorsprong van beide teksten. Ik heb echter de indruk dat het belang van een kunsthistorisch aspect in een interdisciplinaire benadering nog maar nauwelijks is doorgedrongen in het toch zo veelzijdige Brandaan-onderzoek. Veel auteurs gaan bij het beschrijven van handschriften en drukken simpelweg voorbij aan de vraag of er ook afbeeldingen inzitten. Weliswaar zijn in diverse studies illustraties (meestal houtsneden uit de vroege drukken van de *Reis*) opgenomen, maar zij fungeren daarin dan ook uitsluitend als 'plaatjes'.[17]

In een bescheiden aantal publicaties hebben Brandaan-illustraties nadere aandacht gekregen. Wilhelm Meyer, de eerste die een diepgaande studie wijdde aan de *Reis*, betrekt in

17 Voorbeelden: Draak 1949, Gerritsen 1986 en 1996, Strijbosch 2000.

zijn dissertatie uit 1918 de houtsneden uit een aantal (post)incunabelen om zijn hypothese over afhankelijkheidsverhoudingen te ondersteunen.[18] Torsten Dahlberg (1958) beschrijft de pentekeningen in het Heidelbergse *Reis*-handschrift Cod. Pal. Germ. 60 maar doet niets méér dan constateren dat het handschrift wat de afbeeldingen betreft uitzonderlijk is.[19] Dat Mieke de Kreek (1986) de lacune in het onderzoek erkent blijkt al uit de ondertitel van haar artikel, 'een iconografische *verkenningstocht*' (mijn cursivering). Zij concentreert zich hierin op de verbeelding van één episode, namelijk het verblijf van de monniken op een eiland dat een reusachtige vis blijkt te zijn. Voorts bespreekt ze het beeldverhaal van de *Navigatio* in de veertiende-eeuwse Krumauer Bildercodex en de functie van dit bijzondere handschrift. Ook Toine Sterk signaleert in zijn korte artikel uit 1987 het belang van iconografisch onderzoek, maar aan zijn oproep tot nadere bestudering van Brandaan-illustraties was tot nu toe geen gehoor gegeven. In haar ongepubliceerde doctoraalscriptie uit 1999 (Katholieke Universiteit Nijmegen) behandelt Bernhardina Krechting de iconografie van Sint Brandaan op Noord- en Oost-Europese muurschilderingen en gaat zij in op de verering van de heilige in deze gebieden. In mijn eindconclusie zal ik haar bevindingen kort vergelijken met de uitkomsten van mijn eigen onderzoek naar Brandaan-illustraties in boeken. In zijn nog te verschijnen artikel gaat Karl Zaenker voor het eerst dieper in op de iconografie van de houtsneden in zes incunabelen. Tevens is hij de eerste die de pentekeningen in het Münchense *Reis*-handschrift Cim. 102 (= 2 Cod 688) in zijn vergelijking betrekt, en ingaat op hun opmerkelijke iconografische overeenkomsten met de tekeningen in het Heidelbergse handschrift.

Belang en probleemstelling van mijn onderzoek

Nadere bestudering van de illustraties in handschriften en drukken is belangrijk, omdat zij meer inzicht kunnen verschaffen in de laat-middeleeuwse context waarin het verhaal gelezen werd en de wijze waarop men het toen reeds eeuwenoude verhaal interpreteerde. Illustraties behoren evenzeer als de tekst tot de overleveringstraditie van het verhaal en juist de combinatie van tekst en afbeeldingen, de wijze waarop de tekst is geïllustreerd, kan belangrijke aanwijzingen geven omtrent de manieren waarop het verhaal functioneerde. Naar mijn mening is een dergelijke invalshoek evenzeer de moeite waard als de vragen omtrent de oorsprong van het verhaal, die tot nu toe zo'n prominente plaats in de bestudering van Brandaan hebben ingenomen. In deze scriptie zal dan ook de vraag centraal staan naar de afbeeldingstraditie van Brandaans reisverhaal in handschriften en drukken van *Navigatio* en *Reis* uit de 13e-16e eeuw. Om te kunnen vaststellen hoe deze twee varianten van het verhaal zijn geïllustreerd en waarom dat zo is gebeurd, zullen behalve de materiële uitvoering van de afbeeldingen kwesties als de volgende aan bod komen: Welke episoden uit het verhaal zijn geïllustreerd en welke niet? In hoeverre stemmen de illustraties met de tekst overeen? Kan worden gesproken van een specifieke Brandaan-iconografie, of tonen de illustraties ook invloeden uit andere (afbeeldings)tradities? Wat zegt dit alles over het publiek van het Brandaan-verhaal in de latere Middeleeuwen? Niet zonder reden behandel ik deze vragen voor zowel de *Reis* als de *Navigatio*. Zoals onderzoek naar de tekst zonder aandacht voor de illustraties naar mijn mening te eenzijdig is, is het voor een werkelijk helder beeld van 'het Brandaan-verhaal in de late Middeleeuwen' evenmin bevorderlijk om slechts één tekstvariant te bekijken. Het is niet erg waarschijnlijk dat laat-middeleeuwse lezers net zo'n scherp onderscheid tussen *Reis* en *Navigatio* maakten als de huidige wetenschap doorgaans doet, en daarom is meer aandacht voor eventuele vermenging van verschillende teksttradities noodzakelijk. Omdat afbeeldingen hier evenzeer sporen van kunnen bevatten als de teksten zelf, is het niet alleen belangrijk om deze afbeeldingen nader te onderzoeken maar ook om daarbij meerdere tekstvarianten te betrekken.

---

18 Van Meyers proefschrift is uitsluitend deel I bewaard gebleven; deel II-IV zijn spoorloos verdwenen.

19 Het Münchense handschrift Cim. 102 (= 2 Cod 688) kende Dahlberg nog niet.

Het illustratiemateriaal in Duitse drukken van de *Reis* is in de eerste plaats interessant vanwege de enorme hoeveelheid. Daarmee was een uitvoerige analyse mogelijk van de afbeeldingen en hun relatie met de tekst. De resultaten daarvan zijn ook interessant in het bredere kader van onderzoek naar de vroege boekdrukkunst; de studie naar de Brandaan-drukken is een soort 'case-study' geworden naar de wijze waarop drukkers te werk konden gaan bij het illustreren van een tekst: in hoeverre volgden ze daarbij de tekst, de wensen van het publiek, en vooral ook elkaar? Het bleek zelfs mogelijk op grond van de illustraties enige conclusies te trekken omtrent de onderlinge afhankelijkheidsverhoudingen van de verschillende drukken. Dat iconografisch onderzoek een bijdrage kan leveren aan de constructie van een stemma, is een bevinding die ook voor andere (veel)gedrukte teksten met illustraties van belang kan zijn.

Bij het *Navigatio*-illustratiemateriaal is het niet de hoeveelheid maar de diversiteit die het interessant maakt; de illustraties in de vier handschriften die ik heb onderzocht, behoorden alle tot categorieën die nog maar weinig zijn bestudeerd. Hun artistieke kwaliteit is niet overweldigend, maar ze geven interessante aanwijzingen omtrent laat-middeleeuwse leesgewoonten en het functioneren van 'gebruikshandschriften' in de praktijk.

Verantwoording van mijn werkwijze en opzet van de scriptie

Mijn onderzoek bestond uit twee fasen. De eerste fase was gewijd aan een heel praktische vraag: welke handschriften van het Brandaan-verhaal zijn geïllustreerd? Hoewel de illustraties bij de *Reis* nog maar bescheiden wetenschappelijke aandacht hebben gekregen, is al wel grotendeels duidelijk in welke handschriften en drukken ze zich bevinden: in twee van de vier bekende handschriften en het merendeel van de 22 bewaard gebleven drukken van de Duitse prozaversie (P).[20] Daarentegen was over de aanwezigheid van illustraties bij de *Navigatio* bijzonder weinig bekend, met uitzondering van de eerder genoemde Krumauer Bildercodex. Ook de bibliografie van Burgess en Strijbosch, die van alle handschriften gegevens als datering en verblijfplaats vermeldt, bevat geen informatie over afbeeldingen. Bij toeval kwam ik in enkele publicaties (Grignani 1975, Kervran 1977) illustraties tegen die nog volstrekt onopgemerkt zijn gebleven, en waaraan zelfs de auteurs die ze hadden opgenomen geen verdere aandacht besteedden (opnieuw gevallen van 'plaatjes en niets meer dan dat'). Deze toevalstreffers maakten duidelijk dat een meer systematische zoektocht gewenst was. Aan de hand van het handschriften-overzicht bij Burgess en Strijbosch heb ik voor zoveel mogelijk manuscripten van de belangrijkste Brandaan-teksten geprobeerd vast te stellen of zij illustraties bevatten. Daarvoor heb ik gezocht naar beschrijvingen van deze werken in handschriftencatalogi en secundaire literatuur. Hoewel ik niet van alle handschriften beschrijvingen heb gevonden, leverde het zoekwerk een aanzienlijke hoeveelheid illustraties op die vooralsnog geen aandacht van Brandaan-onderzoekers hebben gekregen. In alle gevallen bevonden deze afbeeldingen zich in verzamelhandschriften met meerdere heiligenlegenden, waarbij elke tekst aan het begin is voorzien van één miniatuur. Bij andere Brandaan-teksten dan de *Navigatio* (inclusief vertalingen en bewerkingen) en de *Reis* heb ik geen illustraties aangetroffen. Zie bijlage 2 voor het overzicht van handschriften dat ik als uitgangspunt heb gebruikt, en een gedetailleerde beschrijving van mijn aanpak en resultaten.

Het Brandaan-illustratiemateriaal bleek zo omvangrijk, dat ik mij in de volgende fase van mijn onderzoek moest beperken tot een selectie. Veel van de afbeeldingen zijn nog niet gepubliceerd, en ondanks de genereuze steun van het Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde (Universiteit Utrecht) was het te kostbaar om van alle plaatjes reproducties te

---

20 Naslagwerken als GW, VD16 en Schreiber 1969 (X), maar ook de studies van Meyer 1918, Fay 1985, Rotsaert 1996 en Zaenker 2005 geven overzichten van de drukken die thans bekend zijn, maar niet altijd wordt daarbij vermeld of zij ook houtsneden bevatten. Niettemin kon ik met de informatie uit deze literatuur voldoende materiaal voor mijn scriptie verzamelen, en daarom heb ik niet verder uitgezocht welke drukken precies zijn geïllustreerd.

bestellen. Bovendien lijken vooral de handschriften met één illustratie een groep apart te vormen, die op zichzelf al voldoende stof biedt voor een onderzoek. Omdat de *Reis*-illustraties het gemakkelijkst beschikbaar waren, heb ik ervoor gekozen deze tot het zwaartepunt van mijn eigen onderzoek te maken; zij vormen het onderwerp van het eerste hoofdstuk van deze scriptie. Mijn selectie uit de grote hoeveelheid materiaal was in dit geval slechts gebaseerd op financiële overwegingen: ik heb uitsluitend die handschriften en drukken onderzocht waarvan ik kosteloos reproducties kon bemachtigen. Dat is mij gelukt voor de beide geïllustreerde handschriften en acht drukken. Daarnaast heb ik beschrijvingen kunnen gebruiken van een aantal drukken en hun houtsneden. Zie voor een uitgebreide verantwoording van het gebruikte materiaal bijlage 1.

Wat betreft de *Navigatio* heb ik mij geconcentreerd op handschriften met meerdere illustraties; daarvan zijn er mij vier bekend (zie voor verantwoording eveneens bijlage 1). Zij staan centraal in het tweede hoofdstuk van deze scriptie. Het aantal is te klein en de handschriften zijn bovendien te verschillend om er een vergelijkende analyse van te maken zoals bij de handschriften en drukken van de *Reis*. Tot op zekere hoogte waren de miniaturen uit de handschriften met één illustratie bruikbaar als vergelijkingsmateriaal, maar omdat zij toch van een heel andere aard zijn dan het overige materiaal, heb ik ze slechts zijdelings in mijn betoog betrokken; ze wachten nog op nader onderzoek. In plaats van een vergelijking te maken heb ik ervoor gekozen de beeldprogramma's van de vier handschriften afzonderlijk te bespreken, waarbij ik met name geïnteresseerd was in hun functie en de reden waarom ze zo zijn gemaakt. Omdat ik niet in de gelegenheid was de handschriften zelf te bekijken (ik had uitsluitend reproducties) en er nog niet veel studies zijn verschenen over vergelijkbare typen illustraties, heeft dit tweede hoofdstuk van mijn scriptie vooral een verkennend karakter. Ik hoop ermee duidelijk te maken welke vragen de handschriften oproepen, en in welke richtingen eventuele antwoorden kunnen worden gezocht.

Omdat ik zowel bij de *Reis* als de *Navigatio* heb gekeken naar handschriften en drukken met meerdere illustraties, was het mogelijk de beeldprogramma's bij beide teksten op een aantal punten te vergelijken. Hieraan zal ik in de eindconclusie aandacht besteden.

Website

De iconografie van de *Reis*-illustraties komt niet alleen in hoofdstuk I van deze scriptie aan bod. Vanwege de grote hoeveelheid illustratiemateriaal leek het me zinvol om in een duidelijk overzicht weer te geven welke episoden bij welke tekst zijn verbeeld. Een schema waarin episoden tegen handschriften en drukken zijn uitgezet, zou echter geen recht doen aan de interessante variaties in de iconografie van de afbeeldingen. Een schema met uitgebreidere informatie zou op papier vanwege de omvang al snel onhanteerbaar worden. Daarom besloot ik een website te maken, waarop niet alleen het al of niet aanwezig zijn van bepaalde illustraties is vastgelegd, maar waarop tevens alle onderzochte illustraties worden beschreven. Bovendien zijn de meeste illustraties er direct te bekijken; om die reden heb ik het aantal afbeeldingen bij het *Reis*-hoofdstuk in deze scriptie beperkt gehouden. De online-database is te vinden op www.terheide.nl/brandaan. Enerzijds is dit overzicht een weerslag van mijn eigen onderzoeksresultaten, anderzijds is het ook een instrument dat kan worden gebruikt bij vervolgonderzoek. De website kan verdere aandacht voor de illustraties bevorderen, omdat gedetailleerde informatie over de afzonderlijke afbeeldingen nu gemakkelijk toegankelijk is. Zo kunnen ook diegenen die zich niet in eerste instantie op illustraties concentreren, betrekkelijk snel een indruk krijgen van het Brandaan-illustratiemateriaal en hoe zich dit tot de tekst verhoudt. Daarmee kan de website dus ook ter ondersteuning van tekstonderzoek dienen. Nadere uitleg is te vinden in bijlage 3, en uiteraard op de site zelf.

Hoofdstuk I. Illustraties bij de *Reis* in handschriften en drukken

1. Inleiding: achtergronden

1.1 Opzet van dit hoofdstuk

Van de prozaversie van de *Reis* (P) zijn slechts twee geïllustreerde handschriften overgeleverd tegenover meer dan twintig drukken, die bijna allemaal van houtsneden zijn voorzien.[21] Ik heb voor mijn onderzoek de illustraties uit de twee handschriften en uit acht verschillende drukken (van zes verschillende drukkers) kunnen bekijken. Van nog eens zes drukken had ik ofwel beschrijvingen van de illustraties tot mijn beschikking, of aanwijzingen uit de secundaire literatuur dat zij dezelfde houtsneden bevatten als drukken waarvan ik reproducties had (zie voor verantwoording van het gebruikte materiaal bijlage 1). De grote hoeveelheid drukken geeft een beeld van de Brandaan-illustratietraditie tussen ca. 1476 (het jaar van de vroegst bekende druk) en het begin van de Reformatie (de laatst bekende druk is van 1521). Uit de illustraties bleek bovendien af te leiden dat enkele drukken direct van elkaar afhankelijk zijn. In zijn nog altijd waardevolle proefschrift uit 1918 waagde Wilhelm Meyer zich al aan een stemma, dat hij baseerde op een vergelijking van veertien verschillende drukken (van vijf verschillende drukkers).[22] Hij meende dat de houtsneden uit deze drukken zijn bevindingen op tekstueel gebied bevestigden. Dat een meer gedetailleerde studie van de illustraties tot enigszins afwijkende bevindingen leidt, zal nog blijken. De verschillen tussen de drukken zijn zowel wat betreft teksten als wat betreft illustraties gering, en de voor een afhankelijkheidsonderzoek essentiële variaties schuilen dan ook vooral in details. Voor een zo nauwkeurig mogelijke bepaling van het stemma zou daarom een onderzoek nodig zijn naar zowel tekst als illustraties in alle drukken.

De bespreking van de *Reis*-illustraties in dit hoofdstuk concentreert zich op de volgende vragen: In hoeverre is er overeenstemming tussen beeld en tekst? Zijn er voorbeelden of tradities aanwijsbaar waaraan de iconografie is ontleend? Wat zijn de verschillen en overeenkomsten met illustraties uit de andere drukken en manuscripten en hoe kunnen die worden verklaard? In hoeverre geven de illustraties inzicht in de beoogde doelgroepen en hun verwachtingspatroon?

Bepaalde geïllustreerde episoden zijn zodanig aan elkaar gerelateerd dat ze het beste samen kunnen worden besproken, ongeacht hun plaats in het verhaal en hun uitvoering in handschrift of druk. Ik heb daarom gekozen voor een thematische indeling van de episoden. Ze zijn ondergebracht in de categorieën 'raamwerk van het verhaal' en 'wonderen der schepping'. In deze laatste categorie bespreek ik 'bijzondere schepsels', 'bijzondere personen' en 'bijzondere plaatsen'. Het raamwerk van het verhaal behandel ik apart, omdat het een belangrijke rol speelt in veel hedendaagse onderzoeken naar de 'oerversie' van de *Reis* en de bedoelingen van de oorspronkelijke auteur. De verbeelding van het raamwerk in de illustraties zegt veel over de wijze waarop de latere Middeleeuwers dat zagen, en maakt duidelijk hoezeer dit kan verschillen van zowel moderne interpretaties en analyses als van de veronderstelde bedoelingen van de oorspronkelijke auteur. Na het iconografische gedeelte volgt een bespreking van de

---

21 Van de overige versies C, H, M en N zijn geen geïllustreerde exemplaren bekend.

22 Meyer 1918, "Kapitel II. Das Abhängigkeitsverhältnis der überlieferten Prosadrucke.", p. 54-98. Stemma op p. 77. Onder de veertien drukken die Meyer onderzocht zijn er maar liefst zes van de Augsburger drukker Johann Froschauer. De geïllustreerde handschriften kende Meyer nog niet.

aanwijzingen in de illustraties voor de constructie van een stemma van de *Reis*-drukken. In de conclusie leg ik verbanden tussen mijn bevindingen uit de afzonderlijke onderdelen van dit hoofdstuk.

Aangaande de vergelijking tussen beeld en tekst moet hier een kanttekening worden gemaakt. Ik heb van een aantal drukken en van één handschrift (dat uit de Universitätsbibliothek München) uitsluitend de illustraties kunnen bekijken en dus niet de bijbehorende tekst.[23] Zoals gezegd had ik van enkele drukken zelfs uitsluitend beschrijvingen van de afbeeldingen tot mijn beschikking. Omdat de teksten van handschriften en drukken in grote lijnen overeenkomen, was het toch mogelijk aan de hand van een beperkt aantal teksten de relatie tussen woord en beeld voor het *Reis*-materiaal in het algemeen te bestuderen. In details (op woordniveau) zijn er wel verschillen tussen handschriften en drukken, tussen drukken onderling en ook tussen handschriften onderling. In een enkel geval hebben deze kleine verschillen ook consequenties voor de illustraties, zoals nog zal blijken. Waar mogelijk heb ik uiteraard de woordelijke formuleringen in mijn betoog betrokken, maar het is niet uitgesloten dat er interessante tekstvariaties bestaan die hier niet worden vermeld, simpelweg omdat ik ze niet kende.

De geïllustreerde drukken vormen het zwaartepunt van mijn betoog, alleen al vanwege hun overweldigende meerderheid ten opzichte van de handschriften. Daarnaast is de relatie tussen beeld en tekst in de drukken naar mijn mening complexer en voor de moderne beschouwer minder direct begrijpelijk dan in de handschriften, waarin de afbeeldingen over het algemeen de tekst vrij precies volgen. Het zijn met name de eigenaardigheden van de houtsneden die ons soms een kijkje in de geest van het laat-middeleeuwse lezerspubliek lijken te gunnen. Daarom zal ik hierna allereerst voor de handschriften maar met name voor de drukken uitgebreidere achtergrondinformatie geven, die kan verduidelijken hoe de Brandaan-boeken functioneerden in de vijftiende- en vroeg zestiende-eeuwse leescultuur.

1.2 Handschriften

De handschriften *h* (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod Pal. Germ. 60) en *m* (München, Universitätsbibliothek, Cim. 102 [= 2 Cod. MS. 688]) zijn beide in het derde kwart van de vijftiende eeuw vervaardigd; voor *h* wordt een datering van circa 1460 aangehouden, de datering van *m* is niet nader gepreciseerd.[24] Hoogstwaarschijnlijk zijn beide handschriften dus iets ouder dan de vroegst bekende druk van de *Reis*, die ca. 1476 wordt gedateerd. De teksten in de handschriften zijn geschreven in een Zwabisch dialect en verlucht met gekleurde pentekeningen.

De inhoud van *h* bestaat uitsluitend uit teksten van religieus-didactische aard, met een opmerkelijk groot aandeel voor teksten over de dood en het hiernamaals. Het handschrift bevat onder andere de anonieme *Memoria improvisae mortis* (een dialoog tussen een onvoorbereide stervende, de Dood en de duivel, met bespiegelingen over de rijken van het hiernamaals), Pseudo-Nikolaus von Dinkelsbühls *Speculum artis bene moriendi* (een populaire tekst die de mens op de dood voorbereidt en vertelt hoe hij in zijn stervensuur moet handelen) en de legende van *Sint Patricius' vagevuur*, alle in Duitse vertaling.[25] Ook bevat *h* een traktaat *Vom Nutzen der Messe*. De eerste en langste tekst is een historiebijbel. Op grond van deze samenstelling vermoed ik dat het handschrift binnen een geestelijk milieu werd gebruikt. Of het echter in een

---

23 Rotsaert geeft in haar op handschrift *g* (Forschungs- und Landesbibliothek Gotha, Chart. A 13, eerste helft 15e eeuw; ongeïllustreerd) gebaseerde editie ook varianten uit de geïllustreerde handschriften *h* en *m*, maar niet overal. Zie Rotsaert 1996.

24 Voor *h* zie Bodemann 1993, p. 8; voor *m* zie Fromm en Fischer 1961, p. 112 en Kornrumpf en Völker 1968, p. 63.

25 Overzicht van alle teksten in *h*, met literatuurverwijzingen, in Bodemann 1993, p. 8-9. De karakterisering van bovengenoemde teksten heb ik ontleend aan Rudolf 1957: *Memoria improvisae mortis*, p. 18-19; *Speculum artis bene moriendi*, p. 75-82.

kloosterbibliotheek zal hebben gefunctioneerd of bijvoorbeeld onderdeel uitmaakte van de privé-collectie van een geestelijke die hieruit inspiratie kon putten voor zijn preken, durf ik niet te zeggen.

Ook in *m* is veel plaats ingeruimd voor een historiebijbel (van boek Genesis tot Ester), voorafgegaan door twee 'boeken der koningen': "alter ê" ("oudtestamentisch") en "niuwer ê" ("nieuwtestamentisch". Deze tekst is een prozaversie van de oorspronkelijk twaalfde-eeuwse *Kaiserchronik*, een episch gedicht over de keizers van het Romeinse rijk in Oudheid en Middeleeuwen, doorspekt met anekdotes en legenden).[26] Behalve Brandaans zeereis bevat de codex voorts een *Lucidarius* (een theologische dialoog tussen meester en leerling, deels gebaseerd op Honorius Augustodunensis' *Elucidarium*), een *Gesta Romanorum* (een verzameling gemoraliseerde 'historische' anekdotes) en een *Schwabenchronik* in het Duits. Hoewel ook hier dus alle teksten een religieus karakter hebben, speelt de wetenschap, het denken over de indeling van de kosmos, de wereld en haar geschiedenis een minstens zo belangrijke rol. Dit sluit gebruik van de codex in een geestelijk milieu zeker niet uit, maar het wijst toch in elk geval in de richting van een nadrukkelijk theologisch èn wetenschappelijk geïnteresseerde opdrachtgever/eigenaar, die zich bijvoorbeeld in het universitaire milieu kan hebben bewogen.

Bij een eerste vergelijking blijkt al hoezeer de Brandaan-illustraties in beide handschriften aan elkaar verwant zijn. Ze verbeelden (met één uitzondering) precies dezelfde episoden uit het verhaal en de composities van de afbeeldingen komen grotendeels overeen. Het volgende schema zet de belangrijkste kenmerken van beide handschriften op een rij:

	h	***m***
datering	c. 1460	derde kwart 15e eeuw
taal	alle teksten geschreven in Zwabisch dialect	alle teksten geschreven in Zwabisch dialect
soort illustraties	gekleurde pentekeningen	gekleurde pentekeningen
aantal Brandaan-illustraties	33	31 één episode minder geïllustreerd dan *h*; eenmaal zijn twee episoden samengevoegd in één afbeelding, waar *h* twee afbeeldingen heeft
samenstelling illustraties	hele voorstelling in één beeldvlak	voorstelling meestal in tweeën gesplitst: in het ene beeldvlak zijn Brandaan en zijn monniken verbeeld, in het andere datgene wat zij zien. 25 'tweedelige' illustraties, 4 'enkelvoudige', 2 'vierdelige'

26 Overzicht van alle teksten in *m*, met literatuurverwijzingen en korte karakterisering, in Fromm en Fischer 1961, p. 113-115.

	h	*m*
pagina-opmaak	- Brandaan-tekst doorlopend over de pagina, terwijl overige teksten in twee kolommen zijn geschreven[27] - Brandaan-illustraties zo breed als de tekst, groter dan illustraties bij de overige teksten	- Brandaan-tekst in twee kolommen, evenals de overige teksten[28] - Brandaan-illustraties zo breed als een tekstkolom, evenals illustraties bij de overige teksten[29]
Lege ruimten in het Brandaan-gedeelte	- Twee bijna paginagrote lege ruimten voor illustraties (in één ervan is een schets gemaakt, die vermoedelijk van later datum is)[30] - Op vele plaatsen witregels onderaan bladzijden of tussen twee hoofdstukken (in één geval is een schetsje gemaakt in zo'n open ruimte) - Eén leeg vlak waarnaast de tekst gewoon doorloopt; vermoedelijk was hier een illustratie gepland - Diverse open ruimten voor initialen D van verschillende formaten. In de overige teksten sluiten tekst en illustraties steeds naadloos op elkaar aan.	Tekst en illustraties sluiten steeds naadloos op elkaar aan[31]

Wat de Brandaan-illustraties betreft, is het belangrijkste verschil tussen beide handschriften dat de voorstellingen in *h* uit één stuk bestaan, terwijl ze in *m* meestal in tweeën zijn gesplitst. Hoewel beide delen van de afbeeldingen in *m* steeds in afzonderlijke kaders zijn geplaatst, beschouw ik ze als één illustratie op grond van hun overeenkomsten met *h* (waarin steeds dezelfde elementen binnen één vlak worden voorgesteld) en omdat ze samen één episode uit het verhaal verbeelden. De bewering van Ulrike Bodemann en zelfs in de catalogus van Münchense handschriften dat *m* 66 pentekeningen heeft, is onjuist.[32] Vermoedelijk is hier simpelweg het aantal uit *h* met twee vermenigvuldigd, maar geen rekening gehouden met het feit dat *m* ook enkelvoudige illustraties heeft en bovendien een episode minder illustreert dan *h*. Bij *m* verbeeldt het ene deel van de illustratie in de meeste gevallen Brandaan en zijn reisgenoten, terwijl het andere deel datgene weergeeft wat zij zien. Het effect hiervan is, dat de toeschouwer als het ware wordt aangemoedigd zich met Brandaan en zijn monniken te identificeren, die zelf ook nadrukkelijk als toeschouwers zijn voorgesteld.[33] Ondanks deze opsplitsing is de verdeling van de elementen over het (samengestelde) beeldvlak in *m* - links/rechts, boven/onder, voor/achter - meestal gelijk aan die in *h*.

27 Zie facsimile-editie, Bodemann 1993.

28 Kornrumpf en Völker 1968, p. 64.

29 Kornrumpf en Völker 1968, p. 64.

30 Bodemann 1993, p. 10.

31 Mij vriendelijk medegedeeld door dr. Wolfgang Müller van de Universitätsbibliothek München.

32 Bodemann 1993, p. 11; Kornrumpf en Völker 1968, p. 64. Dr. Karl Zaenker (University of British Columbia, Vancouver), die de Brandaantekst in het Münchense handschrift zelf heeft onderzocht en wiens reproducties van de afbeeldingen ik heb mogen gebruiken, heeft mij verzekerd dat er niet méér afbeeldingen zijn dan de genoemde 31.

33 Zaenker 2005.

Beide handschriften zouden onafhankelijk van elkaar teruggaan op een ons niet meer bekend, geïllustreerd Brandaan-handschrift.[34] Vooralsnog kan niet met zekerheid worden gezegd hoeveel 'stappen' er zitten tussen *h* en *m* en hun uiteindelijke gemeenschappelijke voorbeeld. Karl Freudenthal veronderstelt op grond van de bijzonder nauwe verwantschap tussen *h* en *m*, zowel qua tekst als qua illustraties, dat ze naar hetzelfde handschrift zijn gekopieerd zonder verdere tussenstappen.[35] In een recent onderzoek komt Reinhard Hahn echter tot de conclusie dat er toch nog een vertakking in het stemma moet zijn.[36]

De 'opmaak' van de Brandaan-tekst in *h* en *m* geeft enkele aanwijzingen omtrent het beeldprogramma in het handschrift dat (uiteindelijk) het voorbeeld is geweest voor beide handschriften. Uit bovenstaand schema blijkt dat de opmaak van tekst en illustraties in *m* overeenkomt met die van de overige teksten in dit handschrift (tekst overal in twee kolommen, kolombrede illustraties, geen lege ruimten), terwijl in *h* zowel de tekst als de illustraties bij Brandaan juist een afwijkende vormgeving hebben (doorlopende tekst, grote illustraties, veel lege ruimten). Dit kan erop wijzen dat in *h* het voorbeeldhandschrift directer is nagevolgd, terwijl het in *m* lijkt te zijn bewerkt om het beter bij de rest van de codex te doen aansluiten. Op grond van de aanpassing van de illustraties in *m* vermoedde Freudenthal al dat de illustraties van het voorbeeldhandschrift, evenals in *h*, uit één stuk bestonden.[37] Dit vermoeden wordt onderschreven door het feit dat de opmaak van de Brandaan-tekst in *h* zo afwijkt van de overige teksten in dit handschrift. Het is lastig vast te stellen hoeveel van de kleinere lege ruimten in *h* voor verluchting waren bedoeld: feitelijk is geen enkele bladzijde van het Brandaan-verhaal in *h* echt volgeschreven. Op de bladzijden die geen pentekening hebben, is ofwel een ruime ondermarge (die soms wel een derde van de pagina beslaat) gecreëerd, of tussen het eind van een episode en het begin van de volgende is ruimte opengelaten. Eénmaal is een schetsje getekend in zo'n 'tussenruimte' (zie afb. 23), maar ik acht het uitgesloten dat al deze ruimten voor illustraties waren bedoeld. De codex bevat geen enkele uitgewerkte illustratie op dit kleine formaat. Het ontbreken van lege ruimten in *m* zou erop kunnen wijzen dat de geplande grote en eventueel ook enkele kleinere illustraties in *h* nog niet voorkwamen in het voorbeeld waarop *h* en *m* teruggaan.

Het is niet precies bekend wie de makers of opdrachtgevers van *h* en *m* waren, hoewel taal en samenstelling van de codices belangrijke aanwijzingen geven. Het Zwabische dialect in beide handschriften wijst op een oorsprong in het zuidwesten van Duitsland; zoals gezegd doet de inhoud voor *h* een geestelijke en voor *m* een meer wetenschappelijk geïnteresseerde opdrachtgever vermoeden. Een eerste vermelding van een bezitter van *h* stamt uit 1550: het manuscript was toen in bezit van bibliofiel Ottheinrich (1502-1559), paltsgraaf van Neuburg, die de codex in een nieuwe lederen band liet inbinden.[38] Over de vroege geschiedenis van *m* is nog minder bekend. De eerste vermelding is uit 1765: het boek is opgenomen in de catalogus van de Universitätsbibliothek Ingolstadt die dat jaar verscheen. Mogelijk was de codex ook in de zestiende eeuw al in het bezit van deze universiteitsbibliotheek.[39] Hoewel laat, lijken me dit toch representatieve voorbeelden van de kringen waarbinnen het *Reis*-verhaal populair moet zijn geweest: welgestelde geletterden uit adel en burgerij, die zich ook in het universitaire milieu bevonden, zowel geestelijken als leken.[40]

---

34 Zaenker 2005; Freudenthal 1973, p. 84-85.

35 Freudenthal 1973, p. 84.

36 Hahn 1998, p. 239.

37 Freudenthal 1973, p. 85.

38 Bodemann 1993, p. 7. Over Ottheinrich als boekverzamelaar: zie Unger 2002.

39 Fromm en Fischer vermoeden dit op grond van de boekband, maar beargumenteren niet verder. Zie Fromm en Fischer 1961, p. 112-113.

40 Voor de twaalfde eeuw, de ontstaanstijd van de *Reis*, veronderstelt Gerritsen een wereldlijk publiek. Sinds de twaalfde eeuw zal het publiek, zeker onder invloed van de boekdrukkunst in de vijftiende eeuw, veeleer zijn uitgebreid dan beperkt. Zie Gerritsen 1986b, p. 51 en 58.

Wat betreft uitvoering vertonen *h* en *m* overeenkomsten die doen vermoeden dat ze voor ongeveer hetzelfde type gebruik waren bedoeld. Beide codices zijn vervaardigd van papier, voorzien van gekleurde pentekeningen en geheel geschreven in de volkstaal. Een dergelijke uitvoering was gebruikelijk voor geschriften die 'ter lering en vermaak' dienden; zij waren eenvoudiger gedecoreerd en meer gericht op veelvuldig gebruik dan kostbare liturgische of devotionele prachthandschriften, die meestal van perkament waren gemaakt en verlucht met miniaturen in dekverf, veelal met verguldsel. Hoewel de pentekeningen voor de moderne beschouwer zeker bekoorlijk zijn, moeten ze naar de maatstaven van de middeleeuwse esthetica (waarin een direct verband bestond tussen materiële kostbaarheid en schoonheid) toch als 'inferieur' aan deze geschilderde prachtwerken worden beschouwd.[41] Ook het gebruik van papier, dat aanzienlijk goedkoper was dan perkament,[42] wijst erop dat deze handschriften waren vervaardigd met een praktisch doel, bijvoorbeeld om te worden (voor-?)gelezen binnen een klooster of universiteit, of door een welgestelde geletterde.

1.3 Drukken

Uit het overgeleverde bestand aan vroege drukken komen diverse genres in de volkstalige literatuur naar voren die bijzonder populair waren. Vaak betrof het van oorsprong Latijnse teksten, die waren vertaald of in de volkstaal bewerkt. De *Reis* kan tot verschillende van deze veelgelezen tekstsoorten worden gerekend: heiligenlevens, reisbeschrijvingen, legenden, avonturen in verre en exotische oorden. Dit zal het verhaal voor brede lezerskringen aantrekkelijk hebben gemaakt. Het verhaal van Brandaan wordt in de drukken zelf (in titels, incipits en explicits) doorgaans als heiligenleven of 'historie' (of beide) aangeduid, waaraan meestal een referentie aan Brandaans avontuurlijke zeereis is toegevoegd. Typerend is de karakterisering in de explicit van Mathis Hüpfuffs druk (Straatsburg, 1499): "Hie endet sich sanct Brandons leben vn*d* hystory was w*u*nders er vnd syne brieder [sic] vff dem moer erfaren haben" ("Hier eindigt Sint Brandaans leven en historie wat voor wonderlijke dingen hij en zijn broeders op zee hebben ervaren").

Binnen een periode van vijftig jaar (ca. 1476-1521) beleefde het verhaal van Brandaan meer dan twintig Duitstalige drukken. Inderdaad zullen de boeken hun weg naar het publiek gevonden hebben, want anders zouden de drukkers nooit zo kort na elkaar nieuwe edities op de markt hebben gebracht. Toch hoeven deze aantallen niet te wijzen op een bloeiende Brandaan-cultus; vermoedelijk was het publiek minstens zo geïnteresseerd in de avontuurlijke 'historie' van Brandaan als in zijn heiligheid. Het was voor dergelijke 'historiën' in de volkstaal niet ongewoon dat ze zo vaak werden herdrukt.[43] Zo verschenen in dezelfde periode ook van het *Visioen van Tondalus*, dat qua oorsprong en thematiek goed vergelijkbaar is met Brandaan, 22

41 Lehmann-Haupt 1929, p. 1; Ott 1975, p. XXVI-XXVIII.

42 Volgens Geldner was perkament gemiddeld ongeveer viermaal duurder dan papier. Zie Geldner 1978, p. 26. Hirsch wijst er bovendien op dat de papierprijs in de tweede helft van de vijftiende eeuw aanzienlijk daalde. Zie Hirsch 1974,p. 34-36.

43 Ik verkies hier de term 'historie' boven het eveneens veelgebruikte 'Volksbuch', omdat dit laatste begrip ook allerlei andere soorten populaire teksten omvat, zoals receptenboeken en almanakken. Weliswaar werden volgens Hirsch juist dergelijke praktische teksten in toenemende mate door minder onderlegde lezers uit het 'volk' gebruikt, maar het lezen van meer verhalende teksten zal mijns inziens toch voorbehouden zijn geweest aan de geletterden, die doorgaans uit de beter gesitueerde en onderlegde bevolkingslagen kwamen. Hirsch 1974, p. 148. 'Historie' is een term die in de vijftiende eeuw zelf werd gebruikt om de door mij bedoelde 'verhalende' werken aan te duiden. Een 'historie' kon zowel literaire als bijbelse als historische geschiedenis zijn. In zijn uitvoerige studie naar dit begrip geeft Knape onder meer een overzicht van werken die in vroege drukken met deze term zijn aangeduid. Zie Knape 1984, m.n. p. 253-283.

drukken in het Duits en bovendien vijf in het Latijn.[44] De Duitse *Lucidarius* verscheen tussen 1479 en 1548 maar liefst 51 maal in druk.[45]

Hoewel het aantal drukken erop duidt dat het Brandaan-verhaal veel gelezen werd, is maar weinig bekend over de oplagen waarin de drukken verschenen en dus hoeveel exemplaren er daadwerkelijk werden verspreid. Voor de eerste decennia van de boekdrukkunst veronderstelt men over het algemeen bescheiden oplagen van zo'n driehonderd à vijfhonderd exemplaren.[46] Een schatting van gemiddeld enkele honderden exemplaren per oplage lijkt ook voor het Brandaan-verhaal redelijk. Grote oplagen waren riskant voor de drukkers, want als het werk niet goed verkocht kon het hun faillissement betekenen.[47] Gezien de grote regelmaat waarmee de Brandaan-drukken verschenen, zullen de drukkers op een gegeven moment een behoorlijk inzicht hebben gekregen in de afzet van het boek. Dat er enkel zoveel herdrukken verschenen omdat de oplagen te klein waren, lijkt me uitgesloten. Wel zal het verhaal pas weer bij dezelfde drukker opnieuw zijn verschenen wanneer deze door zijn voorraad heen was. Het feit dat Johann Froschauer het verhaal van Brandaan voor de eerste keer in 1497 publiceerde en vervolgens alweer in 1498, zou een voorbeeld kunnen zijn van onderschatting van de afzet.

Een andere reden waarom voorzichtigheid geboden is bij de interpretatie van het aantal overgeleverde drukken, is dat bepaalde drukken in hun geheel verloren kunnen zijn gegaan. Van veel edities is het aantal overgeleverde exemplaren op één hand te tellen, en vaak bevinden zich hiertussen ook nog onvolledige of beschadigde exemplaren. Dit geeft al aan hoeveel materiaal er verloren moet zijn gegaan, deels omdat het waarschijnlijk simpelweg werd 'stukgelezen'.[48]

Een kwestie waarover de meningen uiteenlopen, is of de vroege drukken werden afgezet op de lokale markt, dus voornamelijk in en om de stad waar ze verschenen, of dat ze over een groter gebied verspreid raakten. Er zijn diverse voorbeelden van (meestal wat omvangrijkere) drukkersbedrijven die agenten in andere steden of zelfs in andere landen in dienst hadden en een grote afzetmarkt wisten te creëren.[49] Wijde verspreiding was echter gemakkelijker en dus gebruikelijker voor werken in het Latijn (dat immers in heel Europa werd gesproken) dan voor volkstalige teksten; de reikwijdte van kleinere drukkers en volkstalige uitgaven zal over het algemeen aanzienlijk beperkter zijn geweest.[50] Dit beeld wordt bevestigd door de Brandaan-drukken. Al van oudsher was de *Reis*-variant van de Brandaan-legende uitsluitend binnen Duitsland en de Nederlanden bekend. De drukken brachten hierin geen verandering: ze zijn allemaal in het Duits, en het merendeel is in het zuidwesten van Duitsland verschenen. Na 1500 verschenen twee drukken in Erfurt en waarschijnlijk één in Neurenberg, maar van verdere verspreiding kwam het niet.[51] Soms, bijvoorbeeld in 1497 en 1499, verschenen in één jaar zelfs

---

44 Het verhaal van Tondalus' visioen is evenals de *Reis* in de twaalfde eeuw ontstaan, en bevat veel invloeden uit de Ierse cultuur. In het geval van Tondalus is bekend dat het is geschreven door een Ierse monnik in Duitsland. Brandaan en Tondalus maken allebei een spannende reis waarin de verschillende oorden in het hiernamaals een belangrijke (zo niet centrale) rol spelen. Een overzicht van het aantal Tondalus-drukken is opgenomen in Palmer 1982, p. 1.

45 Een mooi overzicht van populaire Duitse teksten en het aantal uitgaven dat ervan verscheen, is te vinden in Künast 1997a, p. 223.

46 Geldner houdt het op een gemiddelde van 300 à 400 exemplaren en merkt op dat de aantallen in Italië doorgaans hoger (soms zelfs ver boven de duizend) lagen. Zie Geldner 1978, p. 156. Vorderstemann komt voor Augsburg tot een gemiddelde van 400 à 500 exemplaren per oplage in de jaren '70 en '80 van de vijftiende eeuw. Zie Vorderstemann 1997, p. 70.

47 Künast noemt het voorbeeld van de Augsburger drukker Ambrosius Keller, die failliet ging door een Aristoteles-uitgave in 1480. Zie Künast 1997b, p. 10.

48 Hirsch 1974, p. 10-11; Schanze 1986, p. 241.

49 Hirsch 1974, p. 63-65; Geldner 1978, p. 158-161.

50 Voor Augsburg concludeert Vorderstemann dat drukkers van volkstalige teksten zich in de eerste plaats op de lokale afzetmarkt concentreerden en pas in tweede instantie op verspreiding van hun producten in een wat groter gebied. Zie Vorderstemann 1997, p. 68, 70-71.

51 Volgens Rotsaert is de als B1 aangeduide druk (waarin geen drukker, plaats of jaartal is vermeld) omstreeks 1508 in Neurenberg vervaardigd. Zie Rotsaert 1996, p. 63.

uitgaven van verschillende drukkers. Een reden hiervoor zou sterke concurrentie tussen de drukkers kunnen zijn, maar het zou tevens kunnen wijzen op een kleinschalige afzetmarkt; misschien zaten de bijna gelijktijdig in verschillende plaatsen verschijnende drukken elkaar helemaal niet in de weg.[52]

De vroegst bekende geïllustreerde Brandaan-drukken zijn van Anton Sorg uit Augsburg.[53] In de late Middeleeuwen floreerden in Augsburg de productie en de consumptie van volkstalige literatuur; verhoudingsgewijs verschenen hier veel meer drukken in het Duits dan in andere belangrijke drukkerssteden: in Augsburg was zo'n 75% van het totale aantal drukken tussen 1480 en 1500 Duitstalig (de rest was in het Latijn), tegenover gemiddeld circa 20% in heel Duitsland.[54] Een van de redenen hiervoor was dat Augsburg weliswaar een rijke literaire traditie kende, maar geen universiteit bezat. Waar in universiteitssteden veel Latijnse werken voor het onderwijs en de studie van bijvoorbeeld filosofie en rechten werden gebruikt (grammaticaboeken, klassieke auteurs, kerkvaders en andere Latijnse schrijvers uit de vroegere Middeleeuwen), bevonden zich in de hele stad Augsburg, zo heeft men berekend, hooguit zo'n duizend mensen die het Latijn machtig waren.[55] Daarentegen werden volkstalige geschriften hier zelfs al vóór de introductie van de boekdrukkunst in relatief grote aantallen vervaardigd, omdat zij gretig aftrek vonden bij de maatschappelijke elite (adel en burgerij).[56] Bovendien waren zij vaker dan Latijnse teksten van illustraties voorzien (eerst in handschriften, later ook in drukken), die het lezen konden veraangenamen en vergemakkelijken.[57]

In de ateliers in met name het zuidwesten van Duitsland was al sinds circa 1400 een voorstadium van 'massaproductie' aanwijsbaar: handschriften werden niet enkel op bestelling gemaakt, maar veelgelezen teksten werden ook op voorraad vervaardigd, waarbij een efficiënte taakverdeling bestond tussen kopiist, illustrator, rubricator, binder etc. Ieder leverde, min of meer onafhankelijk van de anderen, zijn eigen bijdrage aan het ontstaan van het manuscript, terwijl het voorheen gebruikelijk was dat één persoon meerdere werkzaamheden uitvoerde. In dit gerationaliseerde arbeidsproces onderging de vormentaal van de illustraties een zekere standaardisering en versimpeling, en er kon per tekst een vaste iconografie ontstaan.[58] Norbert Ott duidt deze ontwikkeling aan als "Egalisierung der Bildtypen": "gattungsspezifische und streng textbezogene Illustrationen verlieren immer mehr ihre Besonderheiten; die Illustratoren und Werkstätten schöpfen vielmehr aus einem verfügbaren Vorrat an multivalenten Bildtypen, die vor allem wegen ihres unspezifischen Charakters und ihrer daraus resultierenden

---

52 Er bestonden hele netwerken van drukkers, papiermakers, illustratoren en anderen uit het boekenvak, die allemaal familie van elkaar waren (deels aangetrouwd, deels door bloedverwantschap). Deze familieleden voerden onderling uiteraard geen felle concurrentiestrijd, maar werkten veeleer samen om er op die manier allemaal beter van te worden. In deze gevallen werd dus zelfs bewust vermeden dat men elkaar te veel in de weg zou zitten op de afzetmarkt. Zie vooral Künast 1997a, p. 85-102, ook Künast 1997b, p. 12, Vorderstemann 1997, p. 68.

53 Meyer noemt als B en B1 drukken zonder gegevens over drukker of jaar van publicatie die ouder zouden zijn, met als enige illustratie een houtsnede op het titelblad (die van B1 afgedrukt in Gerritsen 1968). Zie Meyer 1918, p. 58. Rotsaert dateert B1 echter rond 1508. Zie Rotsaert 1996, p. 63. Volgens Geldner werden titelhoutsneden pas gebruikelijk in de jaren '90 van de vijftiende eeuw. Zie Geldner 1978, p. 110. Mijns inziens doet ook de stijl van de houtsnede inderdaad eerder een ontstaansdatum rond 1500 vermoeden dan vóór 1476, het jaar van Sorgs eerste Brandaan-druk.

54 Augsburg: Künast 1997b, p. 12; Duitsland als geheel: Hirsch 1974, p. 133-134.

55 Künast 1997b, p. 8. Künast ontleent deze cijfers aan Rolf Kiessling, "Das gebildete Bürgertum und die kulturelle Zentralität Augsburgs im Spätmittelalter", in: Bernd Moeller e.a. ed., *Studien zum städtischen Bildungswesen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit* (Göttingen 1983), p. 553-585.

56 Ott 1983, p. 197-198, 201-202; Künast 1997b, p. 9-10.

57 Ott 1983, p. 196-198; Geldner 1978, p. 78-79; Hirsch 1974, p. 121.

58 Stamm en Ott schetsen een overtuigend beeld van de rationalisatie in de handschriftenproductie als voorloper van de boekdrukkunst. Zie Stamm 1983; Ott 1983, p. 197-202. In een recentere publicatie geeft Ott specifiek Augsburgse voorbeelden van handschriften die op voorraad werden vervaardigd. Zie Ott 1997, p. 201-203.

Austauschbarkeit und vielfältigen 'Brauchbarkeit' unentwegt verwendet werden."[59] De tot standaardtypen gereduceerde illustraties konden niet alleen efficiënt worden vervaardigd, maar waren bovendien bruikbaar voor een brede, anonieme doelgroep: ze waren eenvoudig te begrijpen en konden door hun 'neutrale' voorstellingen bij veler belangstelling aansluiten.[60] Het is precies deze werkwijze die na de uitvinding van de boekdrukkunst ook voor illustraties in houtsnede werd toegepast.[61] In Augsburg (en andere steden waar handschriften al op deze manier werden geproduceerd) was de komst van de boekdrukkunst dus niet zozeer een revolutie als wel een mogelijkheid om deze reeds bestaande tendens in rap tempo door te zetten.[62]

De in het Duits beschreven avontuurlijke reis van Sint Brandaan paste goed in het literaire klimaat dat in Augsburg en omgeving heerste. Het is dan ook niet verwonderlijk dat de Augsburger drukker Anton Sorg er meerdere drukken (in elk geval drie) van op de markt bracht.[63] Verderop in dit hoofdstuk zal blijken dat Sorgs geïllustreerde uitgaven van de *Reis* waarschijnlijk inderdaad de eerste waren. De iconografie van de houtsneden die hij bij de tekst voegde, zette de toon voor de latere edities van andere drukkers.

De meeste Brandaan-drukken hebben tussen de 20 en 25 illustraties, waarvan enkele bij diverse scènes worden herhaald. Het aantal *verschillende* illustraties ligt daarom meestal rond de 15 à 20. Het herhalen, imiteren, kopiëren en zelfs overnemen van de originele blokken van houtsneden komt op moderne beschouwers wellicht vreemd en weinig creatief over, maar in de eerste eeuw van de boekdrukkunst was het heel gebruikelijk. Norbert Ott noemt zes verschillende niveaus waarop kopieën, overnames en herhalingen voorkwamen:

1) herhalingen van voorstellingen binnen één tekst,
2) herhalingen met kleine aanpassingen in het blok binnen één tekst,
3) herhalingen in verschillende edities van de tekst bij één drukker,
4) overname van houtblokken door een andere drukker,
5) gedeeltelijke vervanging of modernisering van een overgenomen set houtsneden,
6) kopiëren van de iconografie door een andere drukker.[64]

Hergebruik van illustraties is een logische stap in de 'standaardisering' die zich gedurende de vijftiende eeuw in de handschriftenproductie had ontwikkeld: de beeldtaal van de illustraties in deze handschriften was al vereenvoudigd, maar elke afbeelding moest toch nog afzonderlijk, met de hand, worden gemaakt. Bij houtsneden was het mogelijk een voorstelling in veelvoud te reproduceren. Lilli Fischel wijst erop dat herhalingen van illustraties weliswaar kostenbesparend waren, maar dat ze uitsluitend konden worden toegepast als ze ook door het lezerspubliek werden geaccepteerd.[65] Dat dit het geval moet zijn geweest, wordt bevestigd door het feit dat houtsneden niet alleen werden hergebruikt maar ook welbewust werden nagemaakt (omdat drukkers het ontwerp blijkbaar succesvol achtten). Bij vele teksten, waaronder Brandaan, hoorde een vaste reeks illustraties, die bij nieuwe drukken steeds weer volgens het

---

59 Ott 1983, p. 238.

60 Stamm toont aan dat er daadwerkelijk verschil kon bestaan tussen de uitvoering van illustraties op bestelling en illustraties in een op voorraad gemaakt handschrift: de illustraties in een historiebijbel uit het atelier van Diebold Lauber (midden 15e eeuw), gemaakt in opdracht van Graaf Johann IV von Nassau, zijn talrijker, gevarieerder en meer uitgewerkt dan die in een vooraf gemaakt exemplaar van deze tekst uit hetzelfde atelier. Zie Stamm 1985.

61 Wegmann legt verband tussen de eenvoud van houtsneden en de brede doelgroep die ze moesten aanspreken; dat deze ontwikkeling al vóór de boekdrukkunst op gang was gekomen, vermeldt zij niet. Zie Wegmann 2003, p. 187.

62 Ott 1997, p. 206; Janota 1997, p. 124, 126.

63 Ook na Sorgs dood in 1493 zagen nog diverse drukken van de *Reis* het licht in Augsburg: zes van Johann Froschauer, één van Hans Sittich (1508). Zie de overzichten bij Zaenker 2005 en Rotsaert 1996, p. 62-63.

64 Ott 1983, p. 212. In de door Ott onderzochte *Belial*-drukken komen alle zes mogelijkheden voor. Op de tweede mogelijkheid na zijn ze ook allemaal bij de Brandaan-drukken aanwijsbaar.

65 Fischel 1963, p. 9.

bekende patroon werd vervaardigd.[66] Klaarblijkelijk waren afwisseling en vernieuwing geen vereisten om de lezer tevreden te stellen. In Fischels woorden: "Die gleichlautende Form, der gleiche bildliche Typus ist ihm ein erwünschtes Erinnern, denn nicht die Vielfalt der Erscheinungen, sondern ihre Norm hat er im Abbild zu sehen erwartet."[67]

Bij veel drukken - en met name voor Augsburg is hier onderzoek naar gedaan - werden houtsneden vervaardigd naar het voorbeeld van pentekeningen uit handschriften.[68] Ook in andere opzichten imiteerden vroege drukken het uiterlijk van handschriften, bijvoorbeeld in initialen, randversiering, rubricering en lettertypen. Voor de Brandaan-illustraties is navolging van een handschriftelijk voorbeeld alleen voor de druk van Conrad Hist uit Spiers (1496) aantoonbaar, zoals hieronder duidelijk zal worden; eveneens zal blijken dat het beeldprogramma van de andere drukken speciaal is ontworpen voor de eerste uitgave van Anton Sorg.

Soms werden de eenvoudige zwart-witte houtsneden voorzien van kleur, waardoor ze nog sterker op de gekleurde pentekeningen uit de handschriften leken (waarbij de omtrekken van de figuren werden ingekleurd). Er wordt wel beweerd dat in principe alle houtsneden waren bedoeld om te worden ingekleurd en zelfs dat ongekleurde illustraties eigenlijk niet voltooid zijn, maar gezien de grote hoeveelheid ongekleurde exemplaren die zijn overgeleverd lijkt mij dit overdreven.[69] Bovendien was het inkleuren, hetzij met de hand of mechanisch met de drukpers, zo bewerkelijk dat het ongetwijfeld invloed moet hebben gehad op de verkoopprijs van de boeken, wat de afzetmarkt danig zou hebben verkleind. Illustraties in een reeds gedrukt werk werden veelal op bestelling met de hand ingekleurd: van diverse drukken zijn zowel gekleurde als ongekleurde exemplaren bekend.[70] Hoewel het drukken in kleur voor de hele oplage tegelijk kon gebeuren, was het nog altijd bewerkelijk (en dus kostbaar): er kon maar één kleur tegelijk worden gedrukt, zodat alle exemplaren even zo vele malen door de pers moesten als er kleuren werden gebruikt.[71] Ik zou inkleuring dan ook eerder beschouwen als een soort 'luxe toevoeging' dan als 'standaard bewerking'. De meeste exemplaren van de Brandaan-drukken hebben zwart-witte houtsneden, twee door mij onderzochte exemplaren zijn ingekleurd. In het Münchense exemplaar van de druk van Mathis Hüpfuff (1510) zijn enkele houtsneden met de hand van kleur voorzien (de overige zijn ongekleurd). In de druk van Conrad Hist (1496) zijn alle afbeeldingen ingekleurd. Het palet is tamelijk beperkt en het inkleuren is niet erg zorgvuldig gedaan: de kleurvlakken zijn grof aangebracht en overschrijden vaak de lijnen van de figuren. In eerste instantie lijkt het hierdoor of de kleuren zijn gedrukt. In zijn commentaar

---

66 Schanze neemt het bestaan van vaste beeldprogramma's als uitgangspunt bij zijn pogingen om verloren gegane drukken te achterhalen. Hij wijst op een aantal houtsneden die qua iconografie passen in het beeldprogramma van een bepaalde tekst, maar die zijn gebruikt bij een heel andere tekst (waar ze minder goed bij passen). Volgens Schanze kan zo'n losse houtsnede in een afwijkende context een relict zijn van een niet-overgeleverde houtsnedenreeks en daarmee van een niet-overgeleverde druk. Zie Schanze 1986. Willekeurig bladeren door de reeks van Schramm geeft eveneens een indruk van de continuïteit in beeldprogramma's, zelfs in lange reeksen afbeeldingen zoals bij Aesopus' fabels en de *Speculum humanae salvationis* (*Spiegel menschlicher Behaltnis*). Verhelderende studies naar de context van het gebruik om hele iconografische programma's over te nemen, bieden onder meer Fischel 1963 en Schmitt 1990.

67 Fischel 1963, p. 9.

68 Zie bijvoorbeeld Lehmann-Haupt 1929, Schmid 1958, Ott 1997. Ook voor de Sorgmeister, de illustrator die voor Sorg werkte en onder meer diens Brandaan-houtsneden maakte, zijn concrete gevallen aanwijsbaar waarin zijn ontwerpen voor houtsneden baseerde op pentekeningen in handschriften. Zie Ott 1997, p. 208.

69 Geldner beweert dat "[n]ach der Auffassung des 15. Jahrhunderts" alle houtsneden moesten worden ingekleurd en voegt hieraan toe dat dit "glücklicherweise, wie wir heute meinen" in veel gevallen niet is gebeurd. Zie Geldner 1978, p. 86. Juist dit gegeven ondermijnt zijn stelling, omdat het de vraag oproept in hoeverre inkleuring in de vijftiende eeuw daadwerkelijk als norm gold. De reeks van Schramm geeft een snelle indruk van het grote aantal ongekleurde houtsneden dat is overgeleverd.

70 Dit geldt ook voor de Brandaan-drukken. Zo is van Sorgs druk uit 1476 een gekleurd exemplaar in bezit van de Bayerische Staatsbibliothek München (BSB-Ink. B-802, 2 Inc. s.a. 238). Een gekleurd exemplaar van de Bazeler druk bevindt zich in Londen (British Library IA 37763).

71 Werfel 1997, p. 117.

bij de facsimile-editie beweert Frank-Joachim Stewing echter dat ze met de hand zijn ingekleurd. De twee overgeleverde exemplaren van Hists druk zijn inderdaad verschillend van inkleuring.[72] Het kwam ook voor dat houtsneden van kleur werden voorzien met behulp van sjablonen.[73] Mijns inziens is het goed mogelijk dat deze methode is toegepast bij de druk van Hist.

Veelal gaan de houtsneden in vroege drukken vergezeld van bijschriften of hoofdstuktitels. Hoe deze beknopte beschrijvingen van episoden precies moeten worden beschouwd, blijkt omstreden: opmerkelijk genoeg worden ze vaak door literatuurhistorici aangeduid als hoofdstuktitels en door kunsthistorici als bijschriften.[74] Ze kunnen als hoofdstuktitels functioneren omdat ze de lezer (zeker in combinatie met de afbeelding) snel een beeld van het verloop van het verhaal geven. Bovendien bevatten ze vaak toevoegingen die niet direct in het bijbehorende plaatje zijn weergegeven maar die wel in de tekst worden genoemd. Mijns inziens zijn ze in elk geval bij de Brandaan-drukken echter in eerste instantie als bijschriften bij de afbeeldingen bedoeld, omdat hun aanwezigheid steeds onmiskenbaar afhangt van de aanwezigheid èn het onderwerp van een illustratie. Soms (bijvoorbeeld bij Furter en Hist) staan ze samen met de illustratie pas aan het eind van de betreffende episode, wat voor een hoofdstuktitel zeker niet logisch zou zijn. Bovendien zijn er, in elk geval bij Hist, afbeeldingen zonder bijschrift maar omgekeerd nergens 'bijschriften' zonder afbeelding.[75] Voorts hebben de ongeïllustreerde *Reis*-drukken (B en B1) ook geen 'hoofdstuktitels'.[76] Soms staat een bijschrift onderaan een pagina, terwijl het plaatje bovenaan de volgende bladzijde staat. Zo'n losse regel onderaan een bladzijde is noch voor een hoofdstuktitel noch voor een bijschrift erg fraai. Omdat echter ook in deze gevallen de tekst altijd in eerste instantie bij het plaatje aansluit en er direct aan voorafgaat, moeten ze mijns inziens eveneens als bijschriften worden beschouwd.[77]

Een korte samenvatting van het voorgaande is hier op zijn plaats. Vrijwel alle geïllustreerde drukken van de *Reis* stammen uit het zuidwesten van Duitsland, evenals de geïllustreerde handschriften. In dit gebied zal de *Reis* tot de populairdere teksten hebben behoord, gezien het grote aantal drukken dat met korte tussenpozen verscheen tussen 1476 en 1521. Vooral Augsburg, waar de eerste Brandaan-drukken het licht zagen, was een centrum van volkstalige literatuurproductie en -consumptie. In deze streek leidde het streven naar efficiëntere productiemethoden tot een vereenvoudiging van de beeldtaal van illustraties. Deze ontwikkeling begon in de handschriftenproductie en kreeg een impuls door de introductie van de boekdrukkunst. Houtsneden werden gekopieerd en hergebruikt; bij veel teksten ontstond een vaste illustratiereeks, die in opeenvolgende edities steeds werd herhaald. Soms, veelal op bestelling, werden houtsneden ingekleurd. Vaak gaan de houtsneden vergezeld van een bijschrift.

---

72 Stewing 1994, p. 116. Voor de facsimile-editie is het exemplaar uit de Historische Bibliothek Rudolstadt gebruikt, de illustraties uit het exemplaar van het Kestner Museum Hannover zijn afgedrukt in Schramm dl. XVI, afb. 555-586.

73 Geldner 1978, p. 87.

74 Meyer 1918, Strijbosch 2000, Zaenker 2005 beschouwen de teksten als hoofdstuktitels. Fischel 1963 en de database *Druckgraphische Buchillustrationen des 15. Jahrhundert* van de Bayerische Staatsbibliothek München (http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln) duiden ze aan als bijschriften. Schmitt 1990 houdt het op "Kapitel- beziehungsweise Bildüberschrift", p. 175.

75 Bij andere teksten, zowel in handschriften als in drukken, komen *tituli* (hoofdstukaanduidingen, onafhankelijk van illustraties) wel geregeld voor.

76 Meyer 1918, p. 62.

77 Bijvoorbeeld de database *Druckgraphische Buchillustrationen des 15. Jahrhundert* van de Bayerische Staatsbibliothek München (http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln) en Schramm laten juist deze tekstregels weg, terwijl ze bijschriften die op dezelfde pagina als het plaatje staan wèl noemen.

Na deze meer algemene schets van de context waarin de Brandaan-drukken moeten worden gezien, volgen nu bijzonderheden over de afzonderlijke drukken die ik heb onderzocht. Het volgende schema geeft weer om welke drukken het gaat (zie ook bijlage 1).

drukker	**plaats**	**jaar**	**houtsneden totaal**	***verschillende* houtsneden**	**literatuur**
Anton Sorg	Augsburg	ca. 1476	18	16	GW 5004
Anton Sorg	Augsburg	ca. 1480	21	18	Hain 6674
Anton Sorg	Augsburg	ca. 1485	21	18	Copinger 6675
Michael Furter (?)	Bazel	1491	21	19	GW 5005
Conrad Hist	Spiers	1496	25	21	GW 5006
Johann Froschauer	Augsburg	1497	21	17	GW 5007
Mathis Hüpfuff	Kirchheim (Nü Troyga, Elzas)	1497	23?[78]	20	GW 5008
Johann Froschauer	Augsburg	1498	21	17	GW 5009
Mathis Hüpfuff	Straatsburg	1499	25	20	GW 5010
Johann Zainer	Ulm	1499	21	17	GW 5011
Johann Zainer	Ulm	1503	21	17	VD 16 H5700
Mathis Hüpfuff	Straatsburg	1510	25	21	VD 16 H5702
Hans Knapp	Erfurt	1513	24	21	VD 16 H5706
Johann Knoblouch	Straatsburg	1518	26	22	VD 16 H5709

De drie overgeleverde drukken van Anton Sorg zijn niet voorzien van een jaartal, maar meestal worden ze ca. 1476, ca. 1480 en ca. 1485 gedateerd. Ik zal deze gangbare datering aanhouden, en in het vervolg (omwille van de leesbaarheid) de kwalificatie 'circa' weglaten. De houtsneden in Sorgs uitgaven zijn vervaardigd door de zogenaamde Sorgmeister, een illustrator die meerdere drukken van Sorg van afbeeldingen voorzag.[79] De figuurtjes zijn erg eenvoudig, zonder veel binnentekening of andere suggestie van plasticiteit. Ook architectuur en landschapselementen zijn sober aangeduid. De druk van 1476 bevat uitsluitend het verhaal van Brandaan, in de twee volgende edities is Brandaan samengevoegd met de avontuurlijke reisverhalen van Herzog Ernst en Hans Schiltberger. De thematische overeenkomst tussen deze teksten wijst op een doelgroep die vooral geïnteresseerd zal zijn geweest in beschrijvingen van exotische oorden en spannende gebeurtenissen; voor dit publiek zal de morele boodschap in het Brandaan-verhaal wellicht ondergeschikt zijn geweest.

De druk uit Bazel van 1491 wordt gewoonlijk toegeschreven aan Michael Furter. Op typografische gronden heeft Frieder Schanze echter beargumenteerd dat Jacob Wolff de drukker moet zijn geweest.[80] Zijn toeschrijving is (nog) niet algemeen geaccepteerd, en

78 Enkele bladen ontbreken in het enige overgeleverde exemplaar van deze druk (Stadtbibliothek Mainz). Zie Schreiber 1969 (X), nr. 3536.

79 Voor een (gedateerde) kunsthistorische bespreking van zijn werk zie Schmid 1958, m.n. p. 75-88, en een overzicht van de aan hem toegeschreven werken op p. 145-147.

80 Schanze vergeleek het lettertype en de initialen met die in andere drukken om vast te stellen wie de drukker kan zijn geweest. Zie Schanze 1998.

bovendien zal hierna blijken dat een van de illustraties een aanwijzing geeft die toch in de richting van Michael Furter als drukker wijst. Daarom zal ik hem hier als de drukker van deze uitgave beschouwen. De gezichtsuitdrukking van de figuren in de houtsneden is gevarieerder dan bij Sorg, en er is beduidend meer schaduwwerking verbeeld.

In de druk van Conrad Hist uit Spiers van 1496 komt een aantal illustraties sterk overeen met die in de handschriften *h* en *m*, maar tekst en bijschriften bij de afbeeldingen zijn gelijk aan die in de overige drukken.[81] Deze druk heeft als enige ook figuratieve, ingekleurde initialen D. In elke D is een activiteit verbeeld die typerend is voor een bepaalde maand van het jaar (ploegen, maaien, druiven persen, vee slachten etc.); dergelijke *Monatsbilder* werden vaak gebruikt in kalenders. Op sommige plaatsen is in de druk van Hist ruimte opengelaten voor een initiaal (waarin dan gewoon een kleine d is gedrukt, en enkele malen een n). Lutz Unbehaun komt met de volgende suggestie: als je de verbeelde maanden achter elkaar zet en 'optelt', kom je precies aan de tijdsduur van Brandaans reis, namelijk negen jaar.[82] Toch betwijfel ik of de initialen zijn bedoeld om het verloop van de reis weer te geven. De uitkomst van Unbehauns optelsom past weliswaar bij de tekst (de reis duurde immers negen jaar), maar zijn hypothese kan niet verklaren waarop de keus voor de afzonderlijke maanden is gebaseerd. Tijdsaanduidingen komen in de tekst nauwelijks voor, en toch zijn sommige maanden bij meerdere initialen verbeeld, soms zelfs tweemaal achter elkaar, terwijl andere helemaal niet voorkomen. Bovendien suggereren de leeggelaten ruimten dat er oorspronkelijk - wellicht in het door Hist nagevolgde voorbeeld, vermoedelijk een handschrift - nog meer initialen waren voorzien. Ik sluit niet uit dat de *Monatsbilder* ook een symbolische of allegorische betekenis konden hebben, waaraan Hist in zijn Brandaan-druk wilde refereren. Om hierover meer duidelijkheid te krijgen, zouden zijn initialen vergeleken kunnen worden met *Monatsbilder* in andere teksten.[83]

Johann Froschauer, plaatsgenoot van Anton Sorg, nam na diens dood in 1493 het merendeel van Sorgs Brandaan-houtsneden over. Voor drie van Sorgs blokken die hij kennelijk niet in bezit had, liet hij zelf vervangende illustraties met dezelfde onderwerpen maken.[84] Deze set bleef hij vermoedelijk gebruiken in maar liefst zes drukken van de *Reis*.[85] Omdat ik uitsluitend nadere gegevens had over zijn eerste twee edities, uit 1497 en 1498, zal ik zijn drukken uit de zestiende eeuw buiten beschouwing laten.

De druk van Johann Zainer uit Ulm van 1499, gevolgd door een in 1503, is volgens Meyer qua tekst gebaseerd op die van Froschauer uit 1498; de latere drukken van Froschauer zijn op hun beurt gebaseerd op Zainers tweede druk.[86] De figuurtjes bij Zainer zijn simpel, maar in begroeiing in het landschap en architectonische details is meer variatie en verfraaiing nagestreefd dan bij Sorg en Furter.

Mathis Hüpfuff drukte de *Reis* voor het eerst in 1497 in Nü Troyga/Kirchheim (Elzas). In zijn tweede editie van 1499 te Straatsburg gebruikte hij dezelfde houtsneden. In 1510

---

81 De gelijkenis van de teksten heb ik zoals eerder gezegd niet tot in detail onderzocht, maar ik heb bij Hist geen opmerkelijke afwijkingen van de overige drukken aangetroffen.

82 Unbehaun 1994a, p. 74-76.

83 Ook de Straatsburger drukker Heinrich Knoblouchtzer gebruikte een set D-initialen met *Monatsbilder*, die dezelfde iconografie hebben als de initialen van Hist. Ze zijn afgebeeld in Schramm dl. XIX, afb. 115.

84 Meyer 1918, p. 93; Schreiber 1969 (X), nr. 3537.

85 Meyer spreekt zich hierover niet duidelijk uit, maar hij suggereert alle drukken van Froschauer te hebben gezien en maakt geen opmerking over afwijkende houtsneden in diens latere drukken. Zie Meyer 1918, p. 66, 74, 78-82, 93, 95. Schreiber, die Froschauers drukken van 1497 en 1498 beschrijft, merkt op dat Froschauer ook in zijn druk van 1517 deze houtsneden gebruikt. Zie Schreiber 1969 (X), nr. 3538. Op grond hiervan veronderstel ik dat Froschauer ook in zijn zestiende-eeuwse Brandaan-edities de houtsneden van Sorg bleef gebruiken.

86 Meyer 1918, p. 78-82. Meyer betrekt Zainers houtsneden niet in zijn vergelijkende overzicht van illustraties, maar suggereert op p. 93 dat ze in beide edities van Zainer hetzelfde zijn.

gebruikte hij andere houtsneden, die niettemin de bekende iconografie volgen.[87] Vermoedelijk was zijn eerste set inmiddels versleten, maar voldeed de iconografie nog steeds zodat geheel nieuwe ontwerpen niet nodig waren. Wel zijn in de editie van 1510 de figuren opvallend veel groter dan in de eerdere uitgaven (ook die van andere drukkers), soms welhaast beeldvullend. Plasticiteit en ruimtelijkheid zijn in de illustraties van Hüpfuff het verst ontwikkeld, vergeleken met de andere drukken. Toch is ook de uitvoering van deze afbeeldingen nog erg simpel wanneer men bedenkt dat in dezelfde periode ook een vermaarde illustrator als Urs Graf houtsneden voor drukken van Hüpfuff maakte.[88]

Hüpfuffs Straatsburger collega Johann Knoblouch gebruikte in zijn Brandaan-druk van 1518 de houtsneden van Hüpfuff uit 1510, en bovendien twee van diens houtsneden uit de reeks van 1497/1499. Aangezien Hüpfuff na 1516 niet meer als drukker werkzaam lijkt te zijn geweest, is het denkbaar dat Knoblouch zijn houtsneden om die reden heeft kunnen overnemen.[89]

Over de druk van Hans Knapp uit Erfurt van 1513 heb ik helaas geen nadere informatie; ik had uitsluitend zeer beknopte beschrijvingen van de illustraties tot mijn beschikking. Deze druk zal dan ook geen belangrijke rol spelen in mijn betoog.

Na deze meer algemene bespreking van handschriften en drukken komt nu de iconografie van de afzonderlijke scènes uit Brandaans avontuurlijke reisverhaal aan de orde. Een essentieel onderdeel van dit gedeelte is de website www.terheide.nl/brandaan. Het schematische overzicht en de beschrijvingen van de illustraties aldaar verduidelijken de nu volgende analyse. Anderzijds legt de iconografische bespreking in dit hoofdstuk verbanden tussen de afzonderlijke gegevens uit de database. Op deze manier vullen tekst en website elkaar aan. Op de website zijn veel van de hier besproken illustraties te bekijken. Het schematische overzicht van geïllustreerde episoden in de verschillende handschriften en drukken is ook weergegeven in bijlage 3, waar tevens nadere uitleg over de website te vinden is.

2. Raamwerk van het verhaal

In de *Reis* wordt steeds opnieuw gerefereerd aan de aanleiding tot Brandaans zeevaart. De heilige abt gooit aan het begin van het verhaal hoogst verontwaardigd een boek in het vuur, waarin hij had gelezen over allerlei wonderen der schepping die hij pertinent weigerde te geloven. Terstond verschijnt een engel, die hem vertelt dat hij met dit boek de waarheid heeft verbrand, en dat hij de wonderen nu met eigen ogen moet aanschouwen om aldus voor zijn daad van ongeloof te boeten. Na negen jaar over de zeeën te hebben rondgezworven, komen de monniken terug bij hun klooster. Brandaan heeft alle wonderen die hij heeft gezien in een nieuw boek geschreven, dat op het altaar van het klooster wordt gelegd.[90] Hij heeft zijn boetedoening volbracht en kan nu in vrede sterven. Dit raamwerk van de *Reis* wordt in veel Brandaan-studies

---

87 Edities die Hüpfuff in 1503 en 1514 zou hebben uitgebracht worden in de literatuur slechts vermeld, maar nergens beschreven. Zie Zaenker 2005. Gegevens over de illustraties van deze drukken heb ik dan ook niet kunnen vinden.

88 Benzing 1982, p. 438.

89 Hoewel Hüpfuff pas in 1520 stierf, zijn er na 1516 volgens Kristeller geen drukken meer van hem bekend. Zie Kristeller 1966, p. 55.

90 In de secundaire literatuur bestaat controverse over de verschillende boeken die in de *Reis* voorkomen - het boek dat Brandaan aan het begin leest, het boek dat hij onderweg schrijft, het boek dat hij bij thuiskomst op het altaar legt èn het boek dat dit alles beschrijft en dat de lezer (of toehoorder) dus voor zijn neus heeft - en welke daarvan nu identiek zijn. Zie Strijbosch 2002, m.n. p. 277-281. In de prozaversie P is in elk geval geen twijfel mogelijk dat het boek dat Brandaan op het altaar legt datgene is wat hij onderweg heeft geschreven.

gebruikt om het verschil met de *Navigatio* aan te duiden, waarin Brandaan met een heel ander doel scheep gaat (namelijk het vinden van het Beloofde Land van de Heiligen) en waarin zijn reis dan ook anders verloopt. In de verbeelding van het raamwerk van de *Reis* verschillen de handschriften en de drukken aanmerkelijk. Dit biedt interessante aanknopingspunten voor het onderzoek naar de laat-middeleeuwse interpretatie en receptie van het verhaal.

2.1 Brandaan leest over wonderen die hij weigert te geloven

De eerste afbeelding in de handschriften *h* (ca. 1460) en *m* (derde kwart vijftiende eeuw) toont Brandaan met het boek waarin hij over de wonderen leest die hij niet gelooft. In *m* zit hij met een lijvig boek opengeslagen op schoot. In *h* is hij staand afgebeeld, zijn abtsstaf in de rechterhand en een gesloten boek onder zijn linkerarm. De druk van Conrad Hist (1496) toont op de versozijde van het titelblad hoe Brandaan in zijn eentje aan een lessenaar zit te lezen. De drukken van Michael Furter (1491), Mathis Hüpfuff (1497, 1499, 1510) en Johann Knoblouch (1518) verbeelden aan het begin van het verhaal hoe de heilige aan een lessenaar zit waarop een boek ligt, terwijl enkele van zijn monniken als leerlingen op de grond zitten en toehoren.

De variant met leerlingen kende een rijke traditie in de boekillustratie en is bekend als het *magister-cum-discipulis*-type.[91] In handschriften en vroege drukken kwamen dergelijke 'schoolscènes' regelmatig voor, vaak inderdaad in schoolboeken. Er waren vele variaties mogelijk: het aantal leerlingen loopt uiteen van één tot wel tien, de meester kan aan kleding en attributen herkenbaar zijn als geleerde of als heilige, de les kan plaatsvinden in de open lucht of in een afgesloten ruimte, etc. Vanaf 1490 lieten Duitse drukkers in navolging van Nederlandse collega's algemene schoolscènes van dit type vervaardigen die ze ter versiering van het titelblad bij verschillende teksten konden hergebruiken; tot dan toe werd voor ieder werk een aparte houtsnede vervaardigd. Omdat deze illustraties nu 'multifunctioneel' waren, nam het gebruik ervan een hoge vlucht; ze zijn op de titelbladen van vele (school)boeken uit de jaren '90 te vinden. Opmerkelijk in de voorstellingen van Brandaan is dat, in aansluiting bij het verhaal, zowel de leraar als de leerlingen als monniken zijn gekarakteriseerd: ze dragen pijen en hebben een tonsuur.

De Bazeler druk uit 1491, toegeschreven aan Michael Furter, is de vroegst bekende die een afbeelding van dit type aan het begin van het Brandaan-verhaal plaatst (afb. 1). Qua stijl wijkt de illustratie opvallend af van de overige houtsneden in deze druk: hij is veel simpeler en grover van uitvoering. Dezelfde compositie is gebruikt op het titelblad van Mathis Hüpfuff uit 1497 en 1499, maar hier is de houtsnede wèl van dezelfde hand als de overige illustraties. Het ontwerp is tot in detail gekopieerd naar het Bazeler voorbeeld. Volgens Wilhelm Schreiber gaat de compositie van de afbeeldingen bij Furter en Hüpfuff terug op een illustratie uit het Duitse blokboek van Sint Meinrad, dat kort na het midden van de vijftiende eeuw is gemaakt (afb. 2).[92] Een nauwkeurige vergelijking van het merkwaardig eenvoudige plaatje bij Furter en de illustratie uit het blokboek kan echter maar tot één conclusie leiden, die verder gaat dan die van Schreiber: de Bazeler drukker heeft het blokboek niet alleen als voorbeeld gebruikt, zijn titelbladillustratie is daadwerkelijk met hetzelfde blok gedrukt. In het blokboek is deze houtsnede niet de titelafbeelding, maar de zesde illustratie in het verhaal, bij de episode waar Meinrad zich met enkele volgelingen in een klooster terugtrekt waar hij hen onderricht. Het bijschrift luidt: "Hie sitzt sant meinrat und stu-/diert un*d* ist schuolmeister über die/ iungen münch i*n*dem closter" ("Hier zit Sint Meinrad en studeert, en is schoolmeester over de jonge monniken in het klooster").[93] Kleine verschillen met de afbeelding bij Furter zitten, behalve in de inkleuring, in de plooival van het gewaad van de heilige en in het driehoekenpatroon in de

91 De volgende passage over deze traditie is gebaseerd op Schreiber 1957.

92 Schreiber 1957, p. 14, 45-46.

93 Het blok is opnieuw gebruikt voor de tiende afbeelding in het blokboek. Beschrijving in Schreiber 1969 (IX), p. 385-387 en Benziger 1912, p. 124.

gewelfbogen. Deze details zijn misschien toe te schrijven aan de tijdspanne van enkele decennia tussen het blokboek en de druk van Furter: het is goed denkbaar dat de drukker het inmiddels al behoorlijk oude blok enigszins moest bijwerken om het bruikbaar te houden. Op deze kleinigheden na komen alle lijnen zo exact overeen dat van een kopie geen sprake kan zijn. Uiteraard is in de Bazeler druk wel de tekst over Sint Meinrad verwijderd, waarmee precies het verschil in hoogte tussen de houtsnede in het blokboek en die bij Furter kan worden verklaard.[94]

Dit feit werpt een interessant licht op de omstreden toeschrijving van de Bazeler druk aan Michael Furter. Het was namelijk juist Furter die vanaf 1496, voor zover bekend als eerste, meerdere drukken (twee Latijnse en drie Duitse in de jaren 1496-1500) op de markt bracht van de legende van Sint Meinrad, geïllustreerd met houtsneden die wat betreft hun iconografie duidelijk zijn ontleend aan het Meinrad-blokboek.[95] Vervolgens namen andere drukkers tot in de zeventiende eeuw deze iconografie van Furter over in hun edities van de Meinrad-legende.[96] Furter had dus in elk geval in 1496 de illustraties van het blokboek tot zijn beschikking. De titelbladillustratie van de Brandaan-druk uit Bazel maakt echter duidelijk dat het blokboek van Sint Meinrad hier ook al in 1491 moet hebben gecirculeerd. Furters latere reputatie als Meinrad-drukker maakt het aannemelijk dat juist *hij* een of meerdere van de originele blokken in zijn bezit heeft gehad. Daarmee komt hij eens te meer in aanmerking als de drukker van het Brandaan-verhaal. Natuurlijk is dit op zichzelf geen sluitend bewijs voor een toeschrijving van de Bazeler druk aan Furter, want houtsneden wisselden immers regelmatig van eigenaar en bovendien staat mijn argument los van het typografische onderzoek op grond waarvan Frieder Schanze de druk aan Jacob Wolff toeschreef.[97] Toch wijst de relatie Meinrad-Brandaan-Furter erop dat de vanouds gehanteerde toeschrijving aan Furter nog niet zonder meer kan worden verworpen. In elk geval kan worden geconstateerd dat de Bazeler drukker in 1491 aansloot bij een toentertijd populair gebruik om titelbladen te verfraaien met een *magister-cum-discipulis*-houtsnede; hiervoor 'recyclede' hij een blok dat al enkele decennia oud was en oorspronkelijk voor een andere tekst was vervaardigd, maar dat tevens toepasselijk was in het Brandaan-verhaal.

In de druk van Mathis Hüpfuff uit 1499 staat de *magister-cum-discipulis*-voorstelling niet alleen op het titelblad, maar komt hij bovendien terug aan het eind van het verhaal. Het boek op Brandaans lessenaar kan hier worden geïnterpreteerd als het nieuwe, door hemzelf geschreven exemplaar. De drukker kan in dit geval twee redenen hebben gehad om de houtsnede zowel aan het begin als aan het eind van de tekst te plaatsen: dat was kostenbesparend maar daarnaast ook zinvol in het licht van het raamwerk van het verhaal, omdat de herhaling benadrukt dat het verhaal 'rond' is.

2.2 Brandaan verbrandt het boek

Op de tweede illustratie in de handschriften *h* en *m* is verbeeld hoe Brandaan wijst naar het boek der wonderen, dat in het vuur ligt te branden. In *h* is een groot deel van de boven- en linkerkant van dit blad afgescheurd; het boek in het vuur is nog net voor een deel zichtbaar. De tekening in *m* toont boven het vuur een engel die uit een wolk verschijnt en een banderol (zonder tekst) ophoudt. De druk van Hist (1496) verbeeldt de boekverbranding op dezelfde wijze, met Brandaan rechts en het vuur met de engel erboven links. De compositie van de illustraties bij

---

94 De houtsnede in het blokboek, met tekst eronder, is volgens Schreiber 150 x 93 mm, bij Furter is hij volgens Meyer 109 x 94 mm, terwijl de overige illustraties in deze druk 120 x 85 mm zijn. Zie Schreiber 1969 (IX), p. 385; Meyer 1918, p. 92. De afbeelding uit het blokboek is in zijn geheel (afbeelding, tekst en rand eromheen) gereproduceerd in Benziger 1912, p. 45. Opmeten van deze reproductie leert dat het hoogteverschil tussen 150 mm en 109 mm precies wordt overbrugd door de tekst onder de afbeelding.

95 Schramm dl. XXII, p. 14-15 en afb. 524-560; Benziger 1912, p. 65-71.

96 Voor een overzicht van deze drukken zie Benziger 1912, p. 65, 71-84.

97 Schanze 1998.

Hist, *m* en - voor zover thans nog zichtbaar - *h* komt zo precies overeen, dat de oorspronkelijke aanwezigheid van een engel met banderol in de linkerbovenhoek bij *h* zich laat raden.

Ook de drukken van Hüpfuff, en bijgevolg ook die van Knoblouch (die in zijn druk uit 1518 immers dezelfde houtsneden gebruikte als Hüpfuff in 1510), illustreren de boekverbranding. Opmerkelijk is dat hier al meerdere boeken in het vuur liggen, terwijl Brandaan op het punt staat er nog een bij te gooien (afb. 3). Bij Knoblouch is de afbeelding voorzien van het bijschrift: "Hie verbrent sant Brandon die/ *bücher* dar in er die wunder lase, vnd die nit glauben/ wolte, darumb er vff das moere muost."("Hier verbrandt Sint Brandaan de *boeken* waarin hij de wonderen las, en die wilde hij niet geloven, en daarom moest hij de zee op"; mijn cursivering), waarmee de aanleiding tot de reis bondig is samengevat. Terwijl de tekst bij zowel Hüpfuff als Knoblouch maar van één boek spreekt, gaat het in afbeelding en bijschrift om meerdere boeken. Het bijschrift lijkt dus speciaal bij de afbeelding te zijn gemaakt. Meyer merkt op dat de tekst in de druk van Knapp uit 1513 eenmaal van "bücher" spreekt en daarna weer van een enkel boek, en hij veronderstelt dat deze wijziging in de tekst door de houtsnede is beïnvloed.[98] De vraag blijft dan echter hoe aanvankelijk het idee was ontstaan een houtsnede te maken waarop in tegenspraak met de tekst meerdere boeken in het vuur zijn afgebeeld. Opmerkelijk genoeg wordt in de Middelnederlandse redactie van de *Reis* C, en ook in de Middelhoogduitse versie M, aanvankelijk vermeld dat Brandaan meerdere boeken leest.[99] Is het mogelijk dat Brandaan-illustratoren zich lieten beïnvloeden door andere redacties van de tekst?

De iconografie vertoont verder enige gelijkenis met de wijze waarop de heilige Dominicus is afgebeeld in diverse drukken van *Der Heiligen Leben*, een Duitse vertaling van Jacobus de Voragines *Legenda aurea*.[100] Zijn levensbeschrijving verhaalt hoe hij in zijn strijd tegen ketters en met name de in Spanje en Zuid-Frankrijk aanwezige Katharen een aantal geschriften aan een vuurproef onderwerpt. De ketterse werken verteren in de vlammen, terwijl de christelijke teksten er telkens weer ongeschonden uit te voorschijn komen. Het is juist deze gebeurtenis die in meerdere drukken van de heiligenlevens wordt verbeeld bij het hoofdstuk over Dominicus (afb. 4). De houtsneden tonen in het midden een vuur met daarin een of meerdere boeken. Aan de ene kant van het vuur staat Dominicus, geflankeerd door een volgeling, met nog een boek in zijn hand. Aan de andere kant van het vuur staan enkele ketters, die als zodanig herkenbaar zijn aan hun afwijkende kleding en hoofdbedekking. Een van hen houdt een los blad in de hand. Met name door deze groep ketters is de gelijkenis met de Brandaan-houtsneden niet uitermate treffend. Toch is het opmerkelijk dat juist voor een bekende heilige als Dominicus een iconografische traditie in de incunabelen bestond waarin het verbranden van (meerdere) boeken centraal staat. Wellicht heeft de Brandaan-illustrator die voor Hüpfuff werkte zich hierdoor laten inspireren; behalve Hist had nog geen enkele drukker deze episode geïllustreerd, en er is geen aanwijzing dat Hüpfuff (of enige andere drukker) zich door de afbeeldingen in Hists druk heeft laten beïnvloeden.

---

98 Meyer 1918, p. 77.

99 C (editie Gerritsen 1996): "Dese [Brandaan] vant int ondersoucken/ Bescreven in houden *boucken*/ Van vele teekenen ons Heeren..."(r. 27-29). Bij de verbranding: "Van toerne verberrendi den *bouc*/ Ende gaf den scrivere eenen vlouc" (r. 55-56). Mijn cursiveringen. M (editie Hahn en Fasbender 2002): "[Brandan] begonde wunder suchen/ In selzenen *buchen.*/ [...] den *buchen* er ie da nachgie,/ Biz daz er selzen dinc ervant/Unde vil manige wilde lant./ In den *buchen* vant er ouch do,/ daz eine werlt were so/ gelegen under dirre erde/ [...]" ("[Brandaan] begon wonderen te zoeken/ in zeldzame boeken/ [...] hij ging alle boeken daar na/ totdat hij uitzonderlijke dingen vond/ en menig woest land/ In de boeken vond hij toen ook/ dat er een wereld was/ gelegen onder deze aarde/ [...]" r. 21-31). Bij de verbranding: "Vor zorne brante er daz *buch*/ Unde tet dem tichter einen vluch" ("Van woede verbrandde hij het boek/ en gaf de dichter een vloek" r. 49-50). Mijn cursiveringen. Ik dank Clara Strijbosch voor haar hulp bij het vertalen.

100 Andere voorbeelden dan het hier afgebeelde (Anton Sorg 1486) zijn te vinden in Sorgs druk van *Der Heiligen Leben* van 1488 en die van Conrad Fyner uit Urach (niet ver van Straatsburg) van 1481. Afbeelding Sorg: Schramm dl. IV, afb. 2696. Afbeelding Fyner: database *Druckgraphische Buchillustrationen des 15. Jahrhundert* van de Bayerische Staatsbibliothek München (http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln), afbeelding op blad r8b.

In de tekst wordt diverse malen gerefereerd aan het verbrande boek: wanneer Brandaan op een plaats komt die hierin was beschreven, realiseert hij zich dat het boek inderdaad de waarheid bevatte. Tweemaal wordt in de tekst expliciet gezegd dat Brandaan de wonderen die hij ziet in een nieuw boek opschrijft: de eerste keer gebeurt dit kort voordat de monniken op een paradijselijk eiland een groep wonderlijke wezens ontmoeten, de tweede keer vlak voordat ze met hun schip huiswaarts keren. Aan het eind wordt verteld dat hij dit boek op het altaar van zijn klooster legt. Het boek speelt een belangrijke rol in de illustraties in *h* en *m* en komt daarin zelfs veel regelmatiger voor dan in de tekst. Op meer dan de helft van de afbeeldingen heeft Brandaan ofwel zelf een boek in de hand ofwel houdt een van zijn monniken het boek voor hem vast.[101] Dit is des te opmerkelijker, omdat aan het begin van de tekst nog helemaal niet wordt gezegd dat Brandaan zelf een boek gaat schrijven tijdens zijn reis. Het kan erop duiden dat de illustratoren het verhaal goed kenden en in de illustraties al 'vooruitwijzen' naar wat pas later in de tekst duidelijk wordt. Opnieuw dient zich hier echter ook de mogelijkheid aan dat de afbeeldingen invloed vertonen van een andere redactie van de tekst. In de Nederduitse versie N wordt namelijk al wèl aan het begin van het verhaal, door de engel die Brandaan bij het vuur toespreekt, benadrukt dat de heilige het verbrande boek opnieuw moet schrijven: "Dat bok mostu wedder maken,/ Al kondestu nu*m*mermer to frauden raken./ Got het my to di gesant/ Dat du scalt de waterlant/ Buwen vn*de* eruaren/ In dussen negen iaren/ Vn*de* scalt de wunder scriue*n* an" ("Het boek moet je opnieuw maken,/ ook al zou je nooit meer tot vreugde geraken/ God heeft me naar jou gezonden/ [om te zeggen] dat je de wateren/ moet 'bewonen' en bevaren/ in deze negen jaren/ en dat je de wonderlijke zaken moet opschrijven").[102] Tot nu toe zijn de diverse varianten van het Brandaan-verhaal in de secundaire literatuur strikt gescheiden van elkaar beschouwd, maar details als deze geven aan dat het zinvol is om eveneens aandacht te schenken aan de vraag in hoeverre de verschillende tekstversies in de beleving van de Middeleeuwers door elkaar hebben gelopen.[103]

Het feit dat het boek in de illustraties van de handschriften niet altijd door Brandaan, maar soms ook door een van zijn monniken wordt vastgehouden, duidt erop dat het niet zomaar een attribuut van de heilige is, maar daadwerkelijk een functie binnen het verhaal heeft. Dit blijkt eveneens uit de afbeelding in *h* en *m* van de schrijvende abt bij de tekstpassage waar voor het eerst wordt gezegd dat Brandaan de wonderen opschrijft (afb. voorblad van deze scriptie).[104] Terwijl de tekst dit slechts in een kort zinnetje meldt, is toch gekozen er een illustratie van te maken. Hieruit blijkt dat de makers van de handschriften de structuur van de tekst begrepen (misschien omdat ze ook andere varianten van het verhaal kenden) en het element van het 'nieuw te schrijven boek' hierin evenzeer van belang achtten als de hedendaagse Brandaan-wetenschappers. Geen van de onderzochte drukken toont, afgezien van de paar gevallen waarin de boekverbranding aan het begin is afgebeeld, tijdens het verhaal een verwijzing naar het raamwerk in de vorm van een boek dat Brandaan bij zich heeft, zoals de handschriften dat doen.

2.3 Vertrek en terugkeer

De handschriften hebben ook als enige een aparte illustratie van het vertrek van de monniken, en van hun terugkeer aan het eind van het avontuur. In beide scènes is een prominente plaats

---

101 Haupt 1996, p. 324; Zaenker 2005. Het door Brandaan vol te schrijven boek is in *m* 15 maal afgebeeld, in *h* zelfs 21 maal.

102 Editie Dahlberg 1958, r. 25-31. Ik dank Clara Strijbosch voor haar hulp bij het vertalen van deze passage.

103 Met betrekking tot de Duitse *Reis* en de Latijnse *Navigatio* besteedt Fasbender hier nadrukkelijk aandacht aan. Zie Fasbender 2002, en ook p. 100 van mijn scriptie.

104 De opmerking van Bodemann dat deze passage uitsluitend in *h* is geïllustreerd, is niet juist. Zie Bodemann 1993, p. 11. Brandaan is wel degelijk ook in *m* schrijvend afgebeeld, alleen is deze scène samengevoegd met de ontmoeting met de wonderlijke mengwezens: het linkerdeel van de illustratie verbeeldt de dreigende mengwezens, rechts is het schip met de schrijvende heilige en zijn broeders voorgesteld.

ingeruimd voor de in de tekst vermelde relieken die de monniken op hun reis meenamen: bij de inscheping worden ze aan boord gedragen, bij de thuiskomst worden ze naar het klooster teruggebracht (afb. 5). De illustraties lijken hiermee sterker dan de tekst te benadrukken hoe belangrijk deze relieken zijn geweest voor de gunstige afloop van de reis en Gods bescherming onderweg.

Voorts verbeelden uitsluitend de handschriften hoe Brandaan bij thuiskomst het volgeschreven boek op het altaar legt. De tekst vermeldt dat het altaar aan Maria is gewijd. In *m* is, heel klein, een altaarstuk verbeeld waarop een gekruisigde Christus is te herkennen met aan weerszijden een heilige, vermoedelijk Maria en Johannes de Evangelist (afb. 6); dit detail ontbreekt in *h*. De meeste drukken eindigen met een afbeelding van Brandaan die in zijn eentje zijn klooster binnengaat (zie afb. 8). Deze voorstelling ontbreekt nog in Sorgs druk van 1476, maar is in zijn volgende drukken van 1480 en 1485 toegevoegd en wordt dan door andere drukkers overgenomen.

In de secundaire literatuur duikt regelmatig een houtsnede op met een soortgelijke voorstelling, die afkomstig zou zijn uit de eerste uitgave van Sorg (afb. 7).[105] Hierop is Brandaan afgebeeld met in zijn rechterhand een staf en in zijn linkerhand een fakkel, een attribuut dat hij ook vaak op Noord-Europese muurschilderingen bij zich draagt.[106] Rechts van hem staan vier monniken, links is zijn klooster zichtbaar. De vermeende herkomst van de houtsnede is echter onjuist: in geen van de facsimili of beschrijvingen van Sorgs illustraties komt deze afbeelding voor (ook niet in Sorgs latere drukken).[107] Waar de houtsnede wèl vandaan komt, heb ik helaas niet kunnen achterhalen. Op grond van de stijl acht ik een ontstaansdatum ná 1476 niet onwaarschijnlijk; de figuren zijn gedetailleerder en plastischer weergegeven dan in de houtsneden bij Sorg.

De houtsnede van Brandaans terugkeer in zijn klooster is bij Furter (1491) evenals de afbeelding op het titelblad veel grover van uitvoering dan de overige. De stijl komt echter niet overeen, en deze houtsnede is dan ook niet uit het blokboek van Sint Meinrad afkomstig. De slotafbeelding is even groot als de overige illustraties in Furters druk, en bovendien is de compositie hetzelfde als bij Sorg. Ik heb dan ook geen aanwijzingen gevonden dat deze houtsnede oorspronkelijk voor een andere tekst zou zijn gemaakt. Een bevredigende verklaring voor de afwijkende stijl laat vooralsnog op zich wachten.

In de druk van Knoblouch (1518) komen niet alleen de illustraties uit Hüpfuffs druk van 1510 voor, maar ook twee houtsneden uit Hüpfuffs drukken van 1497/1499, die Knoblouch blijkbaar eveneens had overgenomen: op de versozijde van zijn titelblad (afb. 8) staan de voorstellingen van Brandaans thuiskomst (de heilige bij zijn klooster) en de aankomst van de monniken in het aards paradijs (met een gebouw op de achtergrond en het schip op de voorgrond). Op deze plaats, aan het begin van het verhaal, zouden zij bedoeld kunnen zijn om Brandaan voorafgaand aan zijn vertrek en bij zijn inscheping te verbeelden. Inderdaad kan de burcht in het aards paradijs op de afbeelding evengoed voor een klooster worden aangezien. Knoblouch besluit het verhaal eveneens met de illustratie van het aards paradijs, voorzien van het bijschrift "Hie nach kam sant Brandon wi-/der heim gen Hybernia in das Closter" ("Hierna kwam Sint Brandaan weer thuis in Ierland in het klooster"). Evenals Hüpfuffs herhaling van de *magister-cum-discipulis*-illustratie aan het eind van het verhaal, zou de herhaling bij Knoblouch bedoeld kunnen zijn om aan te geven dat het verhaal rond is. Als de houtsneden op de versozijde van het titelblad Brandaans vertrek moeten voorstellen, klopt de volgorde echter niet precies: de

---

105 De houtsnede is afgebeeld in de editie van C/H door Draak en Aafjes, waar in de colofon wordt vermeld dat "alle" opgenomen illustraties afkomstig zijn uit een druk van Sorg. Draak 1949. Deze vermeende herkomst van de voorstelling is overgenomen door onder meer Jongen 1994, p. 6 en Krechting 1999, p. 55.

106 Krechting 1999, m.n. p. 54-55, 60.

107 Facsimile Geck 1969. Ook bij Fay, die zegt alle illustraties te hebben opgenomen, komt deze houtsnede niet voor. Zie Fay 1985, p. XIII. Beschrijvingen van Sorgs drukken in Meyer 1918, p. 93; Schreiber 1969 (X), nr. 3533 (en 3533a en b); GW 5004, Hain 6674, Copinger 6675.

houtsnede van de boekverbranding volgt pas in de tekst, ná het titelblad, terwijl deze episode in het verhaal uiteraard aan het vertrek voorafgaat. Knoblouch kan de voorstellingen op de achterkant van het titelblad ook hebben gekozen omdat hij ze kenmerkend voor het verhaal vond; ook in enkele andere drukken worden typerende illustraties op (de versozijde van) het titelblad herhaald.

2.4 Conclusie

In de houtsneden komt het raamwerk van het verhaal slechts in beperkte mate of zelfs helemaal niet uit de verf, terwijl het in de illustraties van de handschriften juist gedurende het hele verhaal wordt benadrukt, welhaast sterker dan in de tekst. Aanleiding tot en voltooiing van Brandaans reis, het nieuw te schrijven boek en goddelijke interventies onderweg krijgen in de pentekeningen ruime aandacht. Wat kan de reden voor dit markante verschil tussen drukken en handschriften zijn? De houtsneden roepen de eerder besproken tendens in herinnering die Norbert Ott aanduidt als "Egalisierung der Bildtypen": plaatjes vereenvoudigden, de beeldtaal standaardiseerde zich en er werden minder tekstspecifieke elementen uitgebeeld. Ott beschrijft deze ontwikkeling vooral in samenhang met het streven naar efficiëntere productiemethoden. Een artikel van Inge Leipold over het fonds van Anton Sorg wijst op een ander aspect dat van invloed kan zijn geweest, namelijk het publiek.[108] Leipold gaat in op de terminologie die drukkers zelf gebruikten om door hen uitgebrachte werken te beschrijven en aan te prijzen. Ze kijkt daarbij naar titels, explicits en zogenaamde *Bücheranzeige*, een soort reclameposters of -folders waarmee drukkers hun klanten een overzicht van leverbare titels gaven. Opmerkelijk is hoe vaak kwalificaties als 'hübsch', 'nützlich', 'kurzweilig' en 'loblich' in deze wervende omschrijvingen voorkomen.[109] Leipold wijst erop dat dit clichés zijn die geen inhoudelijke karakterisering van het betreffende werk bieden, maar dat deze woorden wel refereren aan een bepaald verwachtingspatroon bij het publiek. De voortdurende nadruk op bondigheid, genoegen, 'nut' (leerzaamheid) en begrijpelijkheid duidt erop dat dit zaken waren die het publiek aanspraken: klaarblijkelijk wilde men boeken die plezierig waren om te lezen, niet al te ingewikkeld, maar waaruit je wel iets kon leren.[110] Leipold merkt op dat de bemoeienis van drukkers met bondigheid en begrijpelijkheid wel eens ten koste ging van de oorspronkelijke literaire gelaagdheid van een tekst: er vond een zekere vervlakking plaats.

Ik veronderstel dat drukkers bij illustraties evenzeer als bij teksten rekening hielden met bepaalde verwachtingen of interesses van het publiek. Evenals literaire vervlakking zou daarom ook vervlakking in de plaatjes kunnen samenhangen met het door Leipold gesignaleerde streven van drukkers naar bondigheid en begrijpelijkheid ten behoeve van hun publiek. Dat nadruk op het raamwerk van de *Reis* in de drukken minder van belang was, blijkt ook uit een vergelijking van hun slotzin met die in handschrift *h*.[111] De laatste zin in *h* luidt als volgt: "Da von sullen wir alle sant branden bitten das wir nit vnglobig sÿen vnd stat sÿen in *Christu*m globen also das wir von gott mime*r* [sic] geschaiden werden. Amen." ("Daarom zullen wij allen tot Sint Brandaan bidden dat we niet ongelovig zullen zijn en standvastig zullen zijn in het geloof in Christus, zodat wij nimmer van God gescheiden worden. Amen.") De laatste zin in de drukken daarentegen luidt: "Nun söllen wir jn piten das er auch got für vns pitt dz vnser leben zuo einem

---

108 Leipold 1974.

109 Ook het Brandaan-verhaal wordt in de titel vaak als 'ein hübsch lieblich Lesen' omschreven.

110 Leipold benadrukt hoezeer lering en vermaak samengingen: een tekst was pas vermakelijk als er iets uit te leren viel. Zie Leipold 1974, p. 289-290. Een mooi voorbeeld hiervan is de wijze waarop het verhaal van Sint Meinrad wordt betiteld in de druk van Furter: 'Von sant Menrat ein hüpsch lieplich lesen was ellend un*d* armuot er erlitten hat'.

111 De slotzin van *h* staat ook in het ongeïllustreerde handschrift *b* dat Hahn heeft uitgegeven. Zie Hahn 1998, p. 261 (r. 27-29). Handschrift *m* eindigt, evenals het door Rotsaert uitgegeven ongeïllustreerde handschrift *g*, op dezelfde wijze als de drukken. Zie Rotsaert 1996, p. 112 (episode 43). Voor de constructie van een stemma is dit uiteraard een belangrijke aanwijzing. Het valt echter buiten het bestek van deze scriptie daar nader op in te gaan.

guoten end bracht werde. Daz helff vns der vater vnd der sun vnd der heÿlig geist Ame*n*'' (''Nu zullen wij hem bidden dat hij ook voor ons tot God bidt, dat ons leven tot een goed eind gebracht wordt. Zo helpe ons de vader en de zoon en de heilige geest, amen''; geciteerd naar Sorg 1480). Aan het eind van de drukken ontbreekt dus de specifieke referentie aan ongelovigheid die zo'n belangrijke rol speelt in de *Reis*. De expliciete verbeelding van het raamwerk, alsmede de afsluitende zin in *h* onderschrijven het eerder geuite vermoeden dat de handschriften voor een onderlegd publiek met nadrukkelijke theologische interesses waren bedoeld, bijvoorbeeld in een monastieke of universitaire context. De 'simplificatie' in de drukken duidt erop dat zij een breder publiek moesten aanspreken, dat naast 'lering' (en stichting) toch vooral ook op zoek was naar 'vermaak', en niet in de eerste plaats was geïnteresseerd in het ontrafelen van ingewikkelde tekststructuren.

3. De wonderen der schepping

3.1 Bijzondere schepsels

Het hert verslaat de draak

Brandaan is nog maar nauwelijks op weg wanneer het eerste monster zijn pad kruist. Een vervaarlijk uitziende draak komt op het schip af en dreigt de opvarenden al meteen te verslinden. De monniken smeken God om hulp, en hun gebeden worden verhoord: er verschijnt een vlammend hert uit de wolken, dat de draak aanvalt. Het sleurt hem mee door de lucht, waarna ze beide verdwijnen. De overwinning van de slang door het hert als metafoor voor de overwinning van het goede (Christus) op het kwade (de duivel) is bekend uit de *Physiologus*. Deze tekst is vermoedelijk in de derde eeuw na Christus in Alexandrië ontstaan en beschrijft de eigenschappen van diverse dieren, planten en steensoorten, waaraan vervolgens een christelijke moraal wordt gekoppeld. De oorspronkelijke Griekse tekst werd omstreeks de vierde eeuw in het Latijn vertaald, waarna de *Physiologus* in geheel Europa verspreid raakte, vertaald werd en eeuwenlang invloedrijk en populair bleef.[112] In het hoofdstuk over het hert beschrijft de *Physiologus* hoe dit dier een slang uit zijn hol verdrijft door daar water in te blazen. Vervolgens vertrapt het hert de slang. Hoewel dit niet precies overeenkomt met de passage in de *Reis*, is duidelijk dat de auteur van het Brandaan-verhaal zich op deze teksttraditie heeft gebaseerd. In middeleeuwse ogen waren draken en slangen nauw verwant, en waren beide dieren symbool voor de duivel. Deze associatie kan rechtstreeks in de bijbel worden teruggevonden, waar in Openbaring 20:1-2 het volgende visioen wordt beschreven (geciteerd naar de Statenvertaling): ''En ik zag een engel afkomen uit den hemel, hebbende den sleutel des afgronds, en een grote keten in zijn hand. En hij greep den draak, de oude slang, welke is de duivel en satanas, en bond hem duizend jaren.''

De episode in het Brandaan-verhaal is uitsluitend geïllustreerd in de handschriften *h* en *m*, en in de druk van Conrad Hist. Deze drie afbeeldingen vertonen opmerkelijke overeenkomsten. Zij laten linksonder de kop van een draak zien die uit een hol te voorschijn komt. Rechts ligt het schip met daarin Brandaan en zijn broeders. Uit een wolk verschijnt een hert, in *h* en *m* tekstgetrouw door vlammen omgeven. Bij Hist is ook de hand van God zichtbaar, omringd door een lichtkrans, waarmee wordt benadrukt dat Hij het hert heeft gezonden. Behalve deze overeenkomsten in compositie doet ook het uiterlijk van de draak vermoeden dat Hist zich heeft gebaseerd op een illustratie uit de handschriftentraditie. Bij druk èn handschriften is een lange tong zichtbaar in de geopende bek van de draak. Het dier zelf lijkt, hoe monsterlijk en ondefinieerbaar ook, veeleer op een zoogdier dan op een slang-achtige.

---

112 Voor een uitgebreide studie van de *Physiologus* in al zijn facetten, inclusief bibliografie, zie Henkel 1976.

Het is misschien niet voor niets dat in *h* (voor de duidelijkheid?) het bijschrift 'drack' is toegevoegd.[113] Bij *h* en *m* heeft het beest op de plaats waar men oren zou verwachten een soort vlerkjes, die zijn voorkomen des te vreemder maken. Het monster in de uitgave van Hist daarentegen heeft wel degelijk echte oren. Klaarblijkelijk behoorden 'uitsteeksels achter de ogen' tot de iconografie van de draak in de beeldtraditie waartoe *h*, *m* en Hist behoren, maar was de gestalte van deze uitsteeksels niet eenduidig: het konden zowel vlerken als oren zijn.

Met de illustraties uit de bestiaria (zoals ik de omvangrijke traditie van middeleeuwse 'dierenboeken', inclusief *Physiologus*, voor het gemak zal aanduiden) vertoont deze voorstelling geen overeenkomsten; de bestiaria verbeelden vooral hoe het hert de slang uit zijn hol blaast.[114] De illustratoren hebben zich hier dus enkel op de Brandaan-tekst gebaseerd en niet op de iconografie behorend bij de welbekende tekstuele bron van deze passage.

Reusachtige vissen

Tweemaal in de *Reis* beleeft Brandaan een avontuur waarin een grote vis centraal staat. Allereerst komt hij terecht op een begroeid eiland dat een vis blijkt te zijn; zodra de monniken hout willen gaan hakken om een vuur te stoken, komt de door hun handelingen opgeschrikte vis in beweging. Ternauwernood kunnen ze het schip veilig bereiken voordat het reusachtige dier onder water duikt. Dit wonderlijke voorval gaat opnieuw terug op de *Physiologus*-teksttraditie, en ditmaal preciezer dan de passage over het hert en de draak. Over de walvis vertelt de *Physiologus* namelijk dat hij zo lang in het water kan stilliggen dat er begroeiing op zijn rug ontstaat, zodat hij door zeelieden voor een eiland wordt aangezien. Wanneer zij aan land gaan en vuur maken om te koken, duikt het beest onder water en doet hen zo allemaal verdrinken. Om deze reden wordt de walvis vergeleken met de duivel, die de mensen aanvankelijk met fraaie zaken naar zich toe lokt maar hen uiteindelijk ten onder doet gaan. Illustraties in bestiaria tonen bij dit verhaal vaak een grote vis met een boot op zijn rug, en veelal ook figuren die een vuur aanleggen waarboven een kookpot hangt.[115]

Bij Brandaans tweede confrontatie met een enorme vis, tegen het eind van het verhaal, betreft het een dier dat zo groot is dat het de broeders vier weken kost om er voorbij te varen. Vervolgens krult de vis zijn gigantische lijf om het schip heen tot zijn staart zich bij zijn kop bevindt, en zitten de monniken nog veertien dagen lang in de aldus gevormde ring gevangen.

De episoden van de 'eilandvis' en de 'ringvis' zijn in alle handschriften en drukken geïllustreerd. Deze afbeeldingen zijn het onderwerp van een artikel van Mieke de Kreek.[116] Zij concludeert dat de uit de bestiaria bekende iconografie van de walvis bij de Brandaan-drukken niet is gebruikt om de episode met de eilandvis te illustreren, hoewel die qua tekst toch sterk met de bestiaria overeenkomt. De traditionele walvis-iconografie is daarentegen juist bij de verbeelding van de ringvis zichtbaar. De houtsneden van de ringvis tonen een (rechte!) vis met een boot op zijn rug (afb. 9), evenals de bestiaria-illustraties bij de walvis, terwijl de eilandvis een eiland op zijn rug heeft (een stukje land dat als een plaat bovenop de vis ligt en begroeid is met enkele bomen, waarvoor Brandaan is afgebeeld; afb. 10).

Waar in de drukken wel iets van de traditionele walvis-iconografie herkenbaar is, tonen de illustraties in de handschriften bij geen van beide episoden invloed van de bestiaria-illustratietraditie. Bij de eilandvis verbeelden zij een welhaast beeldvullend stuk land met

---

113 Ook op enkele andere plaatsen in *h* hebben opmerkelijke of bijzondere wezens of personen een bijschrift in de afbeelding, bijvoorbeeld Judas en de duivels die hem naar de hel voeren (aangeduid als Belial en Lucifer), de sirene (bijschrift "Syrena") en de dieren die Brandaans pad versperren in het land dat Bona Terra heet (bijschriften onleesbaar).

114 Het onderscheid tussen *Physiologus* en 'bestiaria' is niet duidelijk gedefinieerd; in elk geval zijn bestiaria uitgebreider dan de oorspronkelijke *Physiologus* (ze beschrijven meer verschillende dieren). Voor afbeeldingstraditie en symboliek van het hert zie Hassig 1995, p. 40-51, fig. 32-46.

115 Voorbeelden van de iconografie van de walvis in Klingender 1971, afb. 218a-c.

116 De Kreek 1986. De illustraties uit *m* waren haar niet bekend.

daarop Brandaan en zijn monniken, terwijl in de hoek enkel de kop van de vis zichtbaar is ter aanduiding van de bijzondere aard van dit eiland.[117] Een dergelijke afbeelding heeft ook de druk van Conrad Hist, waarin zelfs de vissenkop ontbreekt en dus alleen land te zien is; slechts uit het bijschrift (en uit de tekst natuurlijk) valt op te maken wat een uitzonderlijk stuk land dit is (afb. 11). Een opmerkelijk detail in Hists afbeelding is dat er bomen in het water naast het eiland groeien. De tekst in *h* spreekt inderdaad van "ain wald der [...] lag jn dem mer" ("een bos, dat lag in de zee"); deze opmerking ontbreekt in de drukken (ook in die van Hist). Door de merkwaardige vorm van het eiland is in de handschriften minder duidelijk zichtbaar of de bomen in het water of gewoon op het land groeien; wel is opnieuw duidelijk dat *h*, *m* en Hist tot dezelfde beeldtraditie behoren. Bij de verbeelding van de ringvis volgen *h* en *m* de tekst nauwgezet: ze geven Brandaans schip weer met daaromheen een tot ring opgekrulde vis met zijn staart in zijn bek.

Uit de beschrijving bij Wilhelm Meyer blijkt dat de ringvis ook in de houtsnede van Hans Knapp (1513) daadwerkelijk is opgekruld.[118] Dat de andere drukken, inclusief die van Hist, bij deze episode geen gekrulde maar een rechte vis tonen, lijkt in eerste instantie merkwaardig. Het bijschrift biedt echter opheldering: "Wie sant Brandon vier wochen/ auff einem visch fuor pisz das er des/ ein end kam" ("Hoe Sint Brandaan vier weken op een vis voer totdat hij aan het eind ervan kwam"; geciteerd naar Sorg 1480). Het gaat hier kennelijk niet om de tekstpassage waarin de vis zich opkrult, maar om het stuk dat daaraan voorafgaat, waarin het de monniken de grootste moeite kost om voorbij het reusachtige beest te varen. Begrijpelijkerwijs kon een vis van deze omvang niet in een illustratie worden verbeeld, wat kan verklaren dat de vis in de meeste houtsneden niet veel langer is dan het schip. Ook volgens het bijschrift vaart Brandaan *op* de vis en niet *erlangs*, zoals de tekst zegt. Evenals bij de eerder besproken illustratie waar Brandaan meerdere boeken verbrandt, sluit het bijschrift hier dus beter aan bij de houtsnede dan bij het verhaal.

Er zijn verschillende redenen denkbaar waarom juist dit eerste gedeelte van het avontuur, en niet dat waarin de vis zich opkrult, voor de drukkers in aanmerking kwam voor een illustratie. Mogelijk vond men het interessanter vanwege de langere tijdsduur: het schip voer immers vier weken langs de vis (die dus wel heel erg groot moest zijn) en zat 'slechts' veertien dagen in de door hem gevormde kring ingesloten. Of zou toch voor illustratie van dit gedeelte zijn gekozen omdat het iconografische voorbeeld uit de bestiaria daarvoor gebruikt kon worden? Al vaker is gewezen op een houtsnede in Johann Baemlers uitgave van Konrad von Megenbergs *Buch der Natur* uit 1475, waarop allerlei soorten vissen zijn voorgesteld (afb. 12).[119] Onder hen bevindt zich de walvis, die een schip op zijn rug torst. Baemler was evenals Anton Sorg werkzaam in Augsburg en de contacten tussen beide drukkers waren nauw; Sorg zal deze editie, die circa een jaar vóór zijn eigen Brandaan-druk verscheen, dus wel hebben gekend.[120] Het is niet ondenkbaar dat juist deze illustratie als voorbeeld diende voor de houtsnede bij Brandaan. De Kreek oppert dat Sorgs illustrator niet goed zou hebben geweten hoe hij de ringvis moest afbeelden en daarom voor het gemak een reeds bestaand voorbeeld van

---

117 De compositie van de tekening in *h* is erg onduidelijk. Twee van de bomen zijn door een lijn omgeven die De Kreek als een afzonderlijk eiland interpreteert. Zie De Kreek 1986, p. 94. Hoe dan echter de overige bomen (*buiten* deze lijn) en de vissenkop ten opzichte van dit eilandje zouden moeten worden geplaatst, is mij niet duidelijk.

118 Meyer 1918, p. 90.

119 Ook De Kreek bespreekt deze illustratie. Zie De Kreek 1986, p. 98-99 . Konrad von Megenberg (1309-1374) baseerde zijn in 1350 voltooide *Buch von natürlichen Dingen* (later kortweg *Buch der Natur* genoemd) op het *Liber de natura rerum* van Thomas van Cantimpré.

120 Voor de betrekkingen tussen Sorg en Baemler zie Künast 1997a, p. 89 en 93. De bewaard gebleven *Bücheranzeige* van Johann Baemler bevatten ook titels die door Sorg waren uitgegeven; dit is een concreet bewijs voor de zakelijke betrekkingen tussen beide drukkers. Zie Vorderstemann 1997. In 1482 publiceerde Sorg zelf een geïllustreerde druk van het *Buch der Natur*.

een enigszins afwijkende iconografie navolgde.[121] Dit is mijns inziens geen sterk argument, aangezien men in de Middeleeuwen de meest bizarre zaken wèl in beeld wist te brengen (waarvan juist op het gebied van de dierenboeken veel mooie voorbeelden te vinden zijn waaruit de fantasie van de illustratoren blijkt). In elk geval wist de zogenaamde Baemlermeister, de illustrator die de houtsneden voor Baemler had ontworpen,[122] wel degelijk hoe hij een tot ring opgekrulde vis moest verbeelden: een illustratie van zijn hand met dit onderwerp is namelijk te vinden in de *Historie von Herzog Leopold und seinem Sohn Wilhelm von Oesterreich*, gedrukt door Sorg in 1481 (afb. 13).[123]

Onkunde van de illustrator zal dus niet de reden zijn geweest om de bestaande walvis-iconografie te verkiezen boven een gekrulde vis; wel kan gemakzucht (of kostenbesparing) een rol hebben gespeeld. Opnieuw is hier echter ook mogelijk dat drukkers rekening hielden met hun publiek: wellicht gebruikten ze reeds bekende plaatjes omdat de lezers die zouden herkennen en daardoor gemakkelijker begrijpen. Bovendien werd het voorbeeld uit de bestiaria niet klakkeloos overgenomen: het paste wel degelijk bij de te verbeelden episode uit het Brandaan-verhaal, wat nog eens door het bijschrift wordt benadrukt. In de houtsnede bij Zainer (1499/1503) is bij de 'ringvis' alleen de kop van de vis onder het schip zichtbaar, om te suggereren hoe groot het beest is; dit geeft eens te meer aan dat navolging van de tekst op de eerste plaats kwam en dat navolging van andere iconografische tradities selectief werd toegepast. Dat geldt niet alleen voor de handschriften, die helemaal geen invloed van de bestiaria-illustraties tonen, maar dus ook voor de houtsneden in de drukken. Mijns inziens gaat De Kreek hieraan voorbij, omdat ze de walvis-iconografie uit de bestiaria zozeer centraal stelt in haar betoog. Dat de bestaande iconografie van de walvis niet bij de episode van de eilandvis maar juist bij de ringvis werd gebruikt, is in het licht van de tekst eigenlijk helemaal niet zo verwonderlijk. Bij de eilandvis wordt immers niet verteld dat de monniken met hun *schip* op de vis stranden, zoals de bestiaria verbeelden. Daarentegen wordt wel verteld dat de reizigers het begroeide eiland betreden en dat is precies wat de houtsneden weergeven.

Meerminnen en -mannen

Hoewel veel van de zeewezens die Brandaan tegenkomt hem niet bepaald goedgezind zijn, zijn ze qua uiterlijk niet allemaal even afstotelijk. Zo worden de vrome zeelieden geconfronteerd met een sirene, die hen getrouw aan de aloude traditie met haar gezang in slaap brengt. De beschrijving in de tekst van een wezen met het bovenlijf en gezicht van een fraai gevormde mens en het onderlijf van een vis, wordt in de illustraties in alle handschriften en drukken nagevolgd: zonder uitzondering verbeelden zij een aantrekkelijke dame met een vissenstaart (afb. 14). Deze gestalte geeft blijk van de transformatie die de sirene in de loop der eeuwen onderging. In de Oudheid was ze half mens, half vogel, en ook in veel middeleeuwse teksten wordt ze nog op deze wijze beschreven. Toch worden deze middeleeuwse beschrijvingen veelal geïllustreerd met een afbeelding van een wezen dat half mens, half vis is. Deze traditie is in de zevende of achtste eeuw begonnen met het *Liber monstrorum*, dat de sirene als half mens en half vis beschrijft.[124] Ook *De bestiis et aliis rebus*, een tekst die van oorsprong uit dezelfde periode stamt als de *Reis* (midden twaalfde eeuw), karakteriseert haar aldus. Het was dit beeld dat zich vastzette in de geest van de Middeleeuwers, zodat het ook voorkomt in illustraties bij teksten die de 'klassieke' sirene beschrijven. In de *Reis* is de klassieke gestalte dus zowel in woord als in beeld vervangen door de toentertijd inmiddels meer gangbare.

De tekst vermeldt geen verdere bijzonderheden over het uiterlijk van de sirene. Op de meeste afbeeldingen draagt ze haar haar opgestoken onder een kroontje; *h* toont haar met een

---

121 De Kreek 1986, p. 101.

122 Schmid 1958, p. 74.

123 De Baemlermeister werkte ook wel voor andere drukkers dan Baemler. Zie Schmid 1958, p. 145.

124 Hassig 1995, p. 105; Strijbosch 2000, p. 97.

sensuele bos lange, loshangende krullen.[125] Bij *h*, *m* en Hist is haar bovenlijf door een kledingstuk bedekt, in de overige drukken is haar rondborstigheid schaamteloos onverhuld. Dit sluit aan bij het beeld dat Konrad von Megenberg in zijn eerder genoemde *Buch der Natur* schetst van de sirene (die overigens bij hem is toebedeeld met zowel een vissenstaart als met het onderlijf van een adelaar): "Si erscheinent dick auf dem mer mit irn kindeln, die tragent si an den armen reht als die frawen, *wan si habent gar grôz prüst oder tütel, dâ mit si diu kint säugent*" ("Ze verschijnen dikwijls op zee met hun kinderen, die dragen ze in de armen precies zoals de vrouwen, *want ze hebben grote borsten of tepels, waarmee ze de kinderen zogen*"; mijn cursivering).[126] Hier wordt dus zichtbaar hoe de illustratoren van het Brandaan-verhaal op bekende tradities teruggrijpen als de beschrijving in de tekst weinig specifiek is.

In diverse drukken ontmoeten we een dergelijk fraaigeschapen wezen met vrouwelijke vormen al eerder in het verhaal, daar waar de tekst een veel afschrikwekkender 'Meerwunder' beschrijft. Na het avontuur met de eilandvis wordt Brandaans schip belaagd door "eyn gross angstliches moerwunder, dz wz vorn an als ein man, vnd hynden als ein fisch [...] vn*d* das selbig thyer het eyn gehoernte*s* lyb vnd gar ein gruoseliches antlitz" ("een groot angstaanjagend 'Meerwunder', dat van voren als een man was, en van achteren als een vis [...] en dat dier heeft een geschubd lijf en een afschuwelijk aangezicht"; geciteerd naar Hist). Klaarblijkelijk riep de beschrijving van het wezen als half mens (man!), half vis zo sterk het beeld op van de sirene/zeemeermin, dat de door Anton Sorg geïntroduceerde illustratie van een vrouwelijk mengwezen met vissenstaart in alle volgende drukken kon worden nagevolgd (zie afb. 3). Sterker nog, uiteindelijk werd zelfs de tekst aangepast. Hüpfuff (1510) en Knoblouch spreken van "ein gross aengstliches moerwund*er*, das was fornen gestalt als ein hüpsche iunckfraw, vn*d* hinde*n* vnd vnden auss als ein visch [...] vn*d* das selbig thier das het ein gehoernten leib, vnd gar ein schoenes angesicht, vnd truog vff seine*m* haubt ein güldin kron" ("een groot angstaanjagend 'Meerwunder', dat er van voren uitzag als een schone jonkvrouw, en van achteren en onderen als een vis [...] en dat dier heeft een geschubd lijf, en een fraai aangezicht, en droeg op het hoofd een gouden kroon"; geciteerd naar Knoblouch 1518).[127] Deze ontwikkeling past in het beeld dat Anneliese Schmitt schetst van de wijze waarop kleinere drukkers verhalende teksten illustreerden: als voor deze teksten al een beeldtraditie bestond, veranderden drukkers eerder dingen in de tekst om die beter op deze afbeeldingencanon te laten aansluiten, dan dat ze nieuwe illustraties lieten ontwerpen die beter bij de oorspronkelijke tekst pasten.[128] Op deze manier werd er toch weer voor gezorgd dat tekst en beeld op elkaar aansloten.

De druk van Hist heeft opnieuw een afwijkende illustratie, die aanmerkelijk beter bij de (oorspronkelijke) tekst en bij de afbeeldingen in de handschriften aansluit (afb. 15). Niet alleen heeft het wezen bij Hist inderdaad een mannenhoofd, de streepjes op zijn bovenlichaam zijn bovendien (vermoedelijk) een verbeelding van zijn 'gehoernte lyb'. De handschriften *h* en *m* tonen een iets andere opvatting van deze frase, waarschijnlijk opnieuw ontleend aan hun gemeenschappelijke voorbeeld waarin het woord 'gehoernte' al verkeerd begrepen lijkt te zijn: het inderdaad afschrikwekkende zeemonster heeft in deze handschriften hoorns op zijn kop gekregen. Opvallend is dat de illustratie bij Hist de tekst nog preciezer volgt dan die in *h* en *m*: de 'zeemeerman' houdt met beide handen de boeg van het schip vast, overeenkomstig de tekst die vertelt dat het leek alsof hij het schip omver wilde werpen.

In de drukken van Sorg, Furter en Froschauer komt de meermin nog een derde maal voor (opnieuw de houtsnede van het Meerwunder), namelijk bij de episode waar Brandaans schip in het levensgevaarlijke Clebermeer dreigt te stranden (waarover later meer). Hoewel in

---

125 Volgens Zaenker refereert de kroon aan haar typering als koningin van de zee in het verhaal over koning Apollonius van Tyrus, waarvan in de vijftiende eeuw vele drukken in proza verschenen. Zie Zaenker 2005.

126 Boek IIIC "Von den merwundern", hfk. 17 "Von den merweiben", Pfeiffer 1861, p. 240, r. 11-14.

127 Meyer 1918, p. 67 en 75. Ook de editie van Knapp zegt dat het Meerwunder 'fornen als ein weyb' is. Hüpfuff 1499 heeft nog 'als ein man'.

128 Schmitt 1988, p. 179.

deze passage geen ontmoetingen met zeemonsters worden meegedeeld, is de afbeelding in Sorgs eerste druk voorzien van het bijschrift: "Hie do kam Sandt Brandon/ auff das Cleber meer und vand do aber vil merwunder." ("Hier kwam Sint Brandaan op het Clebermeer en vond daar veel 'Meerwunder'") Voorts tonen de drukken van Zainer, Froschauer (1497) en Hüpfuff de meermin op hun titelblad (zie afb. 3).[129] Dit veelvuldige voorkomen van de meermin in de drukken doet vermoeden dat zij wel werd gezien als een soort 'stereotiep Meerwunder', representatief voor al het wonderlijks dat in de zeeën leeft. Een andere aanwijzing hiervoor is een illustratie uit de gedrukte *Spiegel menschlicher Behaltnis*, onder meer gedrukt door Bernhard Richel uit Bazel (1476) en Peter Drach uit Spiers (1478; afb. 16).[130] Een van de houtsneden bij het scheppingsverhaal, voorzien van het bijschrift "Des dritten tages so gond die merwunder vs dem mere" ("Op de derde dag kwamen/ontstonden de 'Meerwunder' uit de zee"), toont een zee met daarin enkele slang- of visachtige wezens èn een prominent aanwezige meermin, half vrouw en half vis.

Gezien de regelmaat waarmee herhalingen van houtsneden binnen één tekst voorkomen in de eerste eeuw van de boekdrukkunst, rijst de vraag waarom voor de episoden van het Meerwunder en de sirene in de *Reis* doorgaans twee verschillende illustraties worden gebruikt, te meer daar hun iconografie zo sterk overeenkomt en in het geval van het Meerwunder juist afwijkt van de tekst.[131] De gelijkenis was zelfs zo groot dat Sorg de beide illustraties in zijn eerste druk heeft verwisseld; deze fout is in zijn volgende editie gecorrigeerd.[132] Het belangrijkste verschil is dat de schepelingen bij de sirene, overeenkomstig het verhaal, slapend zijn afgebeeld, terwijl ze bij het Meerwunder wakker zijn. Dat de composities van beide afbeeldingen steeds spiegelbeeldig zijn, waarschijnlijk om ze bij het drukken beter uit elkaar te kunnen houden (waarin Sorg dus aanvankelijk niet slaagde), doet eens te meer vermoeden dat men dit onderscheid van belang achtte. Dit voorbeeld, evenals dat van de hierboven besproken reusachtige vissen, duidt erop dat drukkers niet zomaar lukraak houtsneden herhaalden en uitsluitend op kostenbesparing uit waren; navolging van de tekst speelde wel degelijk een belangrijke rol, ook al wekken de illustraties de indruk dat men niet altijd dezelfde opvatting had als de hedendaagse lezer over wat nu de essentie van een tekstpassage was.

Afzijdige engelen

Veruit de wonderlijkste wezens ontmoet Brandaan bij het verlaten van een paradijselijk eiland (waarover later meer). Wanneer hij daar met zijn monniken vandaan vaart, komt een vreemdsoortig volk op hen af dat hen met pijlen belaagt. De schepsels hebben koppen als zwijnen, nekken als kraanvogels, handen als mensen met klauwen als honden, en ze dragen kostbare zijden kleding. Zodra Brandaan, nieuwsgierig of zij God kennen, de naam van de Heer uitspreekt, leggen ze onmiddellijk hun pijlen en bogen neer. Een van hen vertelt dat zij ooit als engelen bij God in de hemel verkeerden. Toen de hoogmoedige Lucifer echter tegen God in opstand kwam, hadden zij zich afzijdig gehouden. Terwijl de engelen die de zijde van de duivel hadden gekozen met hem in de hel werden gestort, en de engelen aan Gods zijde bij Hem in de hemel bleven, kozen zij zelf noch voor het goede noch voor het kwade. Om die reden heeft God hen mild gestraft: ze werden weliswaar uit de hemel verbannen en kregen een afzichtelijk

---

129 Bij Hüpfuff is de afbeelding op de versozijde van het titelblad geplaatst, samen met de houtsnede waar Brandaan het boek verbrandt. In zijn drukken van 1497 en 1499 betreft het de afbeelding van het Meerwunder, in de druk van 1510 de sirene. Froschauers druk van 1498 heeft de ringvis op het titelblad, aldus Schreiber 1969 (X), nr. 3538.

130 De afbeelding van Richel is verbeeld in Schramm dl. XXI, afb. 228.

131 Zainer en Froschauer gebruiken inderdaad tweemaal de afbeelding van het Meerwunder, de overige drukken hebben twee verschillende illustraties. Gegevens over Froschauer ontleend aan Meyer 1918, p. 87.

132 Ook Zaenker merkte dit al op. Zie Zaenker 2005.

voorkomen, maar ze mochten wonen op een schitterend eiland.[133] Voor het eerder besproken raamwerk van het verhaal is deze passage van groot belang. Het wezen herinnert Brandaan aan het boek dat hij verbrandde en houdt hem het verhaal van de ongelovige Thomas voor, die pas geloofde dat Christus was herrezen toen hij Hem zelf zag en Zijn wonden kon aanraken. Voor Brandaan is de boodschap dezelfde als voor Thomas: zalig zijn zij die niet zien en toch geloven (Joh. 20:24-29). Brandaan wordt er aldus aan herinnerd hoe onverstandig en weinig vroom het was om het boek dat de waarheid bevatte te verbranden.

Het lot van de gevallen engelen was de Middeleeuwers welbekend, hoewel onduidelijk is hoe zich deze traditie precies heeft gevormd. De apocriefe boeken Enoch en Jubileeën en de bijbelboeken Genesis en Openbaring bevatten passages die op de val van Lucifer en zijn volgelingen werden betrokken, maar een consistent relaas van deze gebeurtenis treft men in de bijbel niet aan. Over *neutrale* engelen wordt al helemaal niet gerept; zij zijn waarschijnlijk een middeleeuwse vinding, waarvan evenmin duidelijk is waar die precies vandaan komt.[134] Voor de straf en de gestalte die de wezens in het verhaal van Brandaan hebben gekregen is geen (literair) voorbeeld bekend; verschillende invloeden zijn aanwijsbaar, maar de combinatie van dieren waaruit de wezens zijn samengesteld is uniek voor de *Reis*.[135]

De handschriften wijden twee illustraties aan de ontmoeting: op de eerste bedreigen de wezens het schip met gespannen bogen in de aanslag, de tweede toont hoe ze hun bogen hebben losgelaten (de wapens 'zweven' nu in de ruimte), waarmee het moment wordt uitgelicht waarop blijkt dat zij God kennen. De gestalte van de wezens sluit tamelijk nauw aan bij de tekst, alleen hebben ze geen kraanvogelhals. In *h* gaat hieraan een illustratie vooraf die verbeeldt hoe Brandaan de wonderen in zijn boek noteert. Deze scène is in *m* samengevoegd met de confrontatie met de afzijdige engelen: in het linkerbeeldvlak staan twee van de wonderlijke wezens met hun wapens, terwijl Brandaan in het rechterbeeldvlak in zijn schip zit te schrijven (afb. voorblad van deze scriptie). Ik vermoed dat de illustrator van *m* inderdaad twee scènes heeft *samengevoegd*, en dat de drie afbeeldingen in *h* het gemeenschappelijke voorbeeld dichter benaderen. Op de illustratie in *h* waar Brandaan in het boek schrijft, is namelijk verder niets noemenswaardigs te zien; het stukje land links, waar op de volgende illustratie de mengwezens staan, is in deze illustratie leeg. Als de illustrator van *m* deze voorstelling wilde inpassen in zijn stramien van tweeledige illustraties, zou dit dus een voorstelling hebben opgeleverd waarin één van de twee beeldvlakken uitsluitend een leeg stukje land zou tonen. Door de scène van de schrijvende abt samen te voegen met de volgende scène, de ontmoeting met de afzijdige engelen, wist hij de tweedeling van de illustraties juist handig aan te wenden om 'dynamiek' in de verbeelding van het verhaal te houden. Daarentegen is juist de volgorde van *h* het meest effectief bij de enkelvoudige illustraties in dit handschrift: er wordt een soort 'schokeffect' teweeggebracht doordat het stukje land eerst leeg is en vervolgens wordt bevolkt door zulke rare wezens.

In *h* en *m* wordt in de beschrijving van de wezens vermeld dat ze vissenstaarten hebben; dit is ook in de afbeeldingen te zien. Hist heeft weliswaar als vroegste druk, opnieuw in navolging van de handschriften, een illustratie van deze episode, maar in de tekst wordt (net als in de overige drukken) niets gezegd over vissenstaarten en die zijn dan ook niet in de illustratie

---

133 In de Middelnederlandse versie van de *Reis* worden de wezens Walscheranden genoemd. Deze benaming wordt gewoonlijk ook in de secundaire literatuur aangehouden, maar is voor de prozaversie eigenlijk niet correct. Het wezen vertelt in de handschriften namelijk hoe ze in een vreemd land tegen duivels moesten strijden, die hun weg hadden geblokkeerd met 'Waldschranzen', waarmee bomen of takken bedoeld lijken te zijn. Deze passage ontbreekt in de drukken. Er moet sprake zijn van tekstcorruptie, maar vooralsnog is onduidelijk hoe de originele lezing is geweest. Hoe de mengwezens zelf heten, wordt in de prozaversie niet gezegd. Ik zal ze daarom blijven aanduiden als 'neutrale engelen' of 'mengwezens'.

134 Het is niet uitgesloten dat de notie van neutrale engelen verspreiding heeft gevonden via de Brandaan-traditie; de Latijnse *Navigatio* is de vroegst bekende tekst waarin ze uitgebreid en expliciet zijn beschreven. Zie Strijbosch 2000, p. 215-216.

135 Strijbosch 2000, p. 73-81.

weergegeven. Hist heeft deze afbeelding dus wederom aan een voorbeeld uit de handschriftentraditie ontleend, maar heeft de iconografie aangepast aan de tekst, die hij van de andere drukken heeft overgenomen.

De overige incunabelen illustreren deze passage niet, wat opnieuw een teken van 'vervlakking' ten opzichte van de handschriften kan zijn. Het belang van deze theologisch gecompliceerde scène voor de structuur van het verhaal blijkt in de pentekeningen eens te meer door de combinatie met de schrijvende heilige; daarentegen vonden de drukkers het klaarblijkelijk niet nodig de passage met een illustratie te benadrukken. Daardoor ontstaat echter een erg lang stuk van zo'n zes pagina's zonder afbeeldingen. Op zeker moment werd dit ontbreken wellicht toch als gemis ervaren; in elk geval werd een illustratie van Brandaans ontmoeting met de mengwezens toegevoegd in de druk van Hüpfuff (1510) en deze werd overgenomen door Knoblouch (afb. 17). De druk van Knapp (1513) verbeeldt de gewapende wezens bij de burcht op het eiland; Brandaan en zijn schip ontbreken hier.[136]

3.2 Bijzondere personen

Vrome monniken in een afgelegen klooster

De eerste menselijke wezens die Brandaan op zijn reis tegenkomt, zijn zeven vrome monniken die een klooster op een rots in de zee bewonen. Dagelijks brengt een raaf hun voedsel, dat van Hogerhand in telkens dezelfde hoeveelheid wordt verstrekt. Juist wanneer Brandaan bij hen verblijft, levert de raaf een extra portie af. Deze passage is enkel in *h* en bij Hist geïllustreerd; het is de enige plaats waar *m* een afbeelding minder heeft dan *h*. De tekening in *h* volgt de tekst precies (afb. 18): Brandaan gaat links in zijn eentje het klooster binnen, terwijl zijn monniken rechts in het schip wachten. De raaf vliegt met een broodje in zijn bek naar het klooster toe. Eén element lijkt echter niet aan de tekst ontleend: een klein mannetje - een dwerg? In elk geval geen monnik - legt Brandaans schip aan de wal vast. De tekst meldt weliswaar kort dat Brandaan zijn schip *laat* vastleggen, maar het knechtje dat de illustrator voor deze klus heeft ingezet wordt nergens genoemd.

De illustratie in de druk van Hist is nog lastiger te duiden (afb. 19). Rechts staat Brandaan met vijf monniken, links is een stadsmuur met daarbinnen huizen te zien. Brandaan treedt met uitgestoken handen twee personen tegemoet, die allerminst als monniken zijn uitgedost. De voorste heeft een hoed in zijn hand; verder kenmerken hun puntige schoenen, gewaden tot op de knie en halflange haren hen als welgestelde stadsbewoners. Dezelfde houtsnede is ook gebruikt op het titelblad en nog een derde maal aan het eind van het verhaal, waar wordt verteld over Brandaans thuiskomst. Het bijschrift bij de laatste houtsnede is: "Hie kam sant Brandan dz volck al-/les entgegen vnd sinen brüdern, vnnd/ hiessen sie got wilkam sein" ("Hier kwam Sint Brandaan al het volk tegemoet en zijn broeders, en heetten ze God welkom").[137] In dit geval zullen de twee mannen bij de stadsmuur dus zijn bedoeld als "das volck". Dat de ontmoeting in een stedelijke omgeving is gesitueerd, was misschien speciaal om het stedelijke publiek van deze tekst aan te spreken, hun wellicht zelfs het gevoel te geven alsof zij zelf Brandaan ontmoetten. Wat echter de overweging is geweest om deze houtsnede ook bij de ontmoeting met de vrome monniken en bovendien op het titelblad te plaatsen, is mij niet duidelijk. Mogelijk is de iconografie ontleend aan een andere druk waarin deze voorstelling meer voor de hand lag, maar hiervoor heb ik geen aanwijzing kunnen vinden. De stijl van de houtsnede sluit helemaal aan bij de overige illustraties in deze druk; Lutz Unbehaun spreekt

136 Meyer 1918, p. 89.

137 Verderop in de tekst staat dat God *hen* welkom heette, wat gezien de context logischer is. Het meervoud "hiessen" in het bijschrift lijkt me een vergissing.

zelfs van de 'Meister der Brandanholzschnitte'.[138] Indien de afbeelding van een ander voorbeeld zou zijn nagesneden, blijft de vraag waarom Hist hem maar liefst driemaal in het Brandaan-verhaal gebruikte. Wellicht was de uitbeelding van een 'ontmoeting' (ongeacht tussen wie precies) voldoende om zowel het kloosterbezoek weer te geven als een representatie te vormen van alle wonderlijke ontmoetingen die Brandaan tijdens zijn reis heeft. Voorts is het denkbaar dat de afbeelding op het titelblad juist het afscheid van Brandaan bij zijn vertrek bedoelt te verbeelden. De herhaling aan het eind zou op soortgelijke wijze als bij Hüpfuff (en misschien Knoblouch) suggereren dat het verhaal 'rond' is. Onduidelijk blijft dan echter waarom deze voorstelling ook is gebruikt om Brandaans ontmoeting met de als kluizenaars levende kloosterlingen op zee te verbeelden.

In elk geval zal Hists keus om, afwijkend van de andere drukken, deze passage te illustreren wederom zijn ingegeven door zijn aan *h* en *m* verwante voorbeeld. Opmerkelijk is dat noch *h* noch Hist de vrome kloosterlingen zelf afbeeldt, maar dat beide (naast Brandaan en zijn monniken) niet-geestelijke figuren tonen die niet in de tekst voorkomen. Wellicht was Hists herhaling van de houtsnede met de stedelingen op deze plek dus opnieuw ingegeven door het handschrift dat hij navolgde. Daarmee zou zijn uitgesloten dat Hist handschrift *m* als voorbeeld heeft gebruikt, terwijl de mogelijkheid open blijft dat *h* het voorbeeldhandschrift was. In een kort artikel uit 1987 opperde Toine Sterk al dat "een handschrift als P(h) gefungeerd heeft als legger in de drukkerij van iemand als Hist." Sterk kende echter handschrift *m* niet en houdt zich verder niet bezig met de onderlinge afhankelijkheid van de geïllustreerde teksten van de prozaversie P; hij overweegt dus niet de mogelijkheid dat *h* en Hist elk op een ander handschrift teruggaan. Het gebeurde wel dat kloosters hun handschriften uitleenden aan drukkers om er teksten uit over te nemen, dus de vermoedelijke herkomst van *h* uit een geestelijk milieu hoeft niet uit te sluiten dat een commerciële drukker het werk als voorbeeld gebruikte.[139] Het ontbreken van deze episode in *m* tegenover het voorkomen ervan in *h* en Hist kan een aanwijzing geven bij het vaststellen van precieze chronologie en afhankelijkheden, maar zolang er geen andere geïllustreerde handschriften of drukken bekend zijn, vrees ik dat deze kwesties niet kunnen worden opgelost.

Kluizenaars

Niet lang na hun bezoek aan het klooster komen de vrome reizigers bij een kluizenaar die op een rots in de zee zit. Volgens de tekst is hij "ruch als ein beer" ("ruigbehaard als een beer"; geciteerd naar Hist): behalve zijn lichaamshaar heeft hij geen kleding. Dit tot de verbeelding sprekende detail is niet alleen in de handschriften maar ook in diverse drukken geïllustreerd. In *h* en *m* zit de in een soort vacht gehulde man bovenop zijn rots. Onder hem is de grot zichtbaar die hem bij slecht weer tot schuilplaats dient, zoals hij Brandaan vertelt. Ook de kluizenaar in de houtsnede bij Hist heeft een dikke vacht als een beer; zijn schuilplaats in de rots ontbreekt. In de illustratie bij Sorg is de beharing wat soberder aangegeven door streepjes langs de armen en benen van de figuur, die zich hier overigens in een heuvelachtig landschap met bomen bevindt waarin helemaal geen water zichtbaar is. De drukken van Furter, Hüpfuff en Knoblouch tonen geen behaarde figuur, maar een baardloze jongeling met haar tot op zijn schouders. De kluizenaar in de druk van Zainer heeft streepjes (dus haren) over zijn hele lichaam en bovendien een tonsuur. Hoewel de haardracht van de man in de tekst niet wordt gespecificeerd, kan dit detail in de illustratie wel degelijk worden beschouwd als een getrouwe aansluiting bij de tekst: de kluizenaar vertelt immers dat hij oorspronkelijk bij de kloosterlingen hoorde waar Brandaan zojuist vandaan is gekomen. De tonsuur is dus een duidelijke illustratie van zijn herkomst. De uiteenlopende manieren waarop de beharing van de kluizenaar wordt weergegeven, zijn een

---

138 Unbehaun 1994a, p. 74.

139 Leipold 1974, p. 267. Janota vermoedt dat drukkers werkten met "Zwischenabschriften" van manuscripten die ze hadden geleend, om schade aan het origineel te voorkomen en om het handschrift speciaal geschikt te maken voor reproductie in druk. Zie Janota 1997, p. 130-132.

mooi voorbeeld van de wijze waarop de illustratoren erin slagen min of meer trouw te blijven aan zowel de tekst als de iconografische voorbeelden uit eerdere drukken, en tegelijkertijd ruimte hebben voor eigen accenten en interpretaties.

Verderop in het verhaal ontmoeten Brandaan en zijn broeders nogmaals een kluizenaar op zee, die zo mogelijk nog soberder leeft dan de harige man op de rots. De verblijfplaats van deze persoon bestaat uitsluitend uit een kleine graszode zonder enige beschutting, waarop hij zich in zijn aanvankelijke vlucht voor Brandaans schip toch aardig snel over het water weet voort te bewegen. Wanneer de heilige abt hem tot stilstaan heeft gemaand, vertelt de man dat ook hij ooit bij de kloosterlingen hoorde die Brandaan heeft ontmoet. Zijn zode zat vast aan de rots waarop het klooster staat, maar vanwege hun zondigheid zijn de broeders van elkaar gescheiden. Deze figuur wordt in alle (onderzochte) drukken als heilige monnik afgebeeld, met nimbus, tonsuur en pij (afb. 20). In de tekst wordt hij uitdrukkelijk beschreven als een "heyligen mennschen", wat de verklaring kan zijn voor de nimbus (hoewel het woord 'heilig' ook wel gewoon in de betekenis van 'vroom' lijkt te worden gebruikt; ook de zeven monniken in het klooster zijn "heylig").

Het zijn bij deze episode juist de handschriften die de tekst minder getrouw volgen. Evenals bij de eerste kluizenaar beelden zij hier een zwaarbehaarde man af (zonder nimbus). Misschien was de beharing bedoeld om de verwantschap met de kluizenaar op de rots aan te geven, maar van deze tweede figuur staat niet in de tekst dat zijn lichaam is bedekt met haar. De illustrator van *h* heeft zijn graszode voorzien van een grote boom. Als enige beeldt *m* af hoe een vogel hem de goddelijke spijs komt brengen die ook bij zijn kloosterbroeders verderop wordt bezorgd. De kluizenaar zegt dat ook hij wordt gevoed met deze hemelse spijs, maar niet expliciet dat het ook in zijn geval door een vogel wordt gebracht. Dit motief kan de illustrator hebben ontleend aan de episode over de kloosterlingen op de rots, maar ook aan de wijdverbreide tradities in woord en beeld van de profeet Elia en de woestijnvader Paulus van Thebe, die tijdens hun kluizenaarsbestaan eveneens voedsel van raven ontvingen.[140]

De kluizenaar in de druk van Hist houdt het midden tussen die uit de handschriften en de overige drukken: hij heeft (zoals in de handschriften) geen nimbus of tonsuur maar een baard en lange haren op zijn hoofd, de rest van zijn lichaam is (zoals in de drukken) niet gehuld in haren maar in een gewaad (dat overigens niet duidelijk als pij herkenbaar is zoals bij de andere drukken). Een belangrijke overeenkomst tussen de afbeelding van Hist en die in de handschriften is de aanwezigheid van Brandaans schip; de overige drukken beelden uitsluitend de kluizenaar af (bij Hüpfuff is wel een schip in de verte op de achtergrond zichtbaar, maar het is te klein om Brandaan in te kunnen ontwaren). Dit alles bevestigt opnieuw het vermoeden dat Hist illustraties heeft ontleend aan een handschrift dat verwant moet zijn aan *h* en *m*, maar tevens naar drukken van zijn collega's heeft gekeken, niet alleen voor de tekst maar ook voor de illustraties.

Judas

Na de conversatie met de heilige kluizenaar op de graszode volgt de ontmoeting met verreweg de bekendste figuur die in de *Reis* voorkomt: Judas Iscarioth, de verrader van Christus. Ook hem treft Brandaan drijvend op een kleine rots in de zee. Dit blijkt zijn weekendverblijf te zijn: Gods barmhartigheid strekt zo ver dat zelfs Judas op de dag des Heren respijt krijgt van de helse folteringen die hij de rest van de week ondergaat. Van zaterdagavond tot maandagochtend verblijft hij op deze rots, waar hij aan de ene kant wordt gekweld door kou en hagelstenen en aan de andere kant door ondraaglijke hitte. Toch is dit, zo vertelt hij Brandaan, veruit te

---

140 Kirschbaum, lemma "Elias" (Band 6, Ikonographie der Heiligen, 1974), kolom 118-121, aldaar 118-119; lemma "Paulus von Theben" (Band 8, Ikonographie der Heiligen, 1976), kolom 149-151, aldaar 149-150. De passage over Elia die zijn voedsel van raven ontving, staat in 1 Koningen 17:6.

verkiezen boven wat hij in de hel moet doorstaan. Dankzij Brandaans gebeden staat God voor eenmaal toe dat Judas een dagje langer op zijn rots mag blijven, voordat duivels hem naar de hel terugbrengen.

Dit verhaal kent buiten de Brandaan-traditie geen verdere verspreiding.[141] Het beeld van Judas zal het publiek echter zo bekend zijn geweest, dat zowel in de handschriften als in de drukken details worden toegevoegd die tot de gebruikelijke iconografie van deze aartsverrader behoren. Behalve de typische Joodse hoed met brede rand (verbeeld bij Furter, Hüpfuff, Knoblouch) is vaak de geldbuidel verbeeld, een bekend attribuut waarover niettemin onenigheid bestaat in de iconografische handboeken. Het zou ofwel verwijzen naar Judas' positie als kasbeheerder van de discipelen, zijn hebzucht in het algemeen, of naar de beloning van dertig zilverlingen die hij ontving voor het verraad van zijn Heer.[142] Ik vermoed dat het in het algemeen vooral om deze laatste interpretatie gaat. Judas' verraad is immers voor de christelijke heilsgeschiedenis veel belangrijker dan het feit dat hij de kas beheerde. Bovendien speelt de buidel met dertig zilverlingen ook een rol in diverse narratieve voorstellingen waarin Judas voorkomt, zoals het moment dat hij de zilverlingen in ontvangst neemt, bij de Judaskus waar hij de geldbuidel in de hand houdt, of wanneer hij zichzelf in wanhoop verhangt waarbij het geld uit de buidel op de grond valt.[143] Omdat Judas in het Brandaan-verhaal al dood is en als *zie!* aan de heilige verschijnt, speelt het penningmeesterschap dat hij tijdens zijn aardse leven uitoefende geen enkele rol; zijn verraad van Christus daarentegen is in het verhaal des te belangrijker, want daaraan heeft hij zijn weinig benijdenswaardige lot te wijten waarover hij Brandaan vertelt. In dit geval zal de geldbuidel in de illustraties dus zeker bedoeld zijn als verwijzing naar zijn verradersloon. Behalve bij *h*, Hist en Hüpfuff (1497/1499) is dit attribuut op alle afbeeldingen te zien.

Een weliswaar niet uniek maar toch minder gebruikelijk attribuut van Judas is een zwarte nimbus, te zien bij Sorg en Zainer (afb. 21). Hierdoor contrasteert Judas met de heilige kluizenaar uit de voorgaande afbeelding, die in een vergelijkbare compositie eenzaam in de zee ronddrijft, voorzien van een nimbus (zie afb. 20).[144] Van Judas met zwarte nimbus worden in de literatuur verder vooral Italiaanse voorbeelden genoemd.[145] Zo heeft hij in de fresco's van Giusto de'Menabuoi in het baptisterium van Padua (laatste kwart veertiende eeuw) steeds een zwarte nimbus (bij de Intocht in Jeruzalem, het Laatste Avondmaal, de Judaskus), die duidelijk afsteekt tegen de gouden nimbussen van de overige discipelen en Christus zelf. Fra Angelico voorzag Judas eveneens van dit attribuut op de kleine paneelschilderingen die hij omstreeks 1450 maakte voor de Armadio degli Argenti (de kast waarin het zilver werd bewaard) van de Santissima Annunziata in Florence: vanaf het moment dat Judas zijn verradersloon in ontvangst neemt, is zijn nimbus zwart. Voor Sorgs illustrator waren er echter ook voorbeelden dichter bij huis te vinden. Sorgs collega's en plaatsgenoten Günther Zainer en Johann Baemler

---

141 Kretzenbacher 1971, p. 152. Weliswaar is het verhaal in deze specifieke vorm uniek, maar noch het idee van een tijdelijke verlichting van de hellepijn noch een zweem van medelijden met Judas was origineel. Dinzelbacher bespreekt de traditie waarin Judas veeleer als 'zielig' dan als 'slecht' wordt afgeschilderd, als instrument in het goddelijke plan van de heilsgeschiedenis. Zie Dinzelbacher 1977, p. 59-68.

142 Hall en Murray duiden de geldbuidel in het licht van Judas' functie als kasbeheerder. Zie Hall 2000, lemma "Judas Iskariot", p. 171; Murray 1998, lemma "Judas Iscariot", p. 260-261. Volgens Kirschbaum verwijst de geldbuidel naar Judas "Verrat um Lohn" of naar zijn hebzucht in het algemeen. Zie Kirschbaum, lemma "Judas Ischariot" (Band 2, Allgemeine Ikonographie, 1970), kolom 444-448, aldaar kolom 444 en 446. Réau combineert de interpretaties in zijn beschrijving van Judas bij het Laatste Avondmaal: "On reconnaît, en outre, le trésorier du Collège des Apôtres à la bourse, où il a glissé les trente deniers de la trahison." Zie Réau 1957, p. 413.

143 Zie bijvoorbeeld Réau 1957, p. 434 en 442.

144 Dit contrast werd al opgemerkt door Zaenker 2005.

145 In diverse studies en naslagwerken wordt gezegd dat Judas 'regelmatig' met zwarte nimbus wordt afgebeeld, maar als hiervan al een concreet voorbeeld wordt genoemd, is dat meestal alleen Fra Angelico. Zie bijvoorbeeld Westerhoff 1995-1997, noot 56 p. 140; Braunfels 1979, p. 12 (die ook Giusto de'Menabuoi noemt); Seibert 1980, lemma "Nimbus", p. 234-235, zwarte nimbus genoemd op p. 234.

hadden beiden in de jaren '70 een editie uitgebracht van *Der Heiligen Leben*, een Duitse vertaling van de *Legenda aurea*. Zainers druk verscheen in 1471, die van Baemler in 1475 en dus slechts een jaar vóór Sorgs Brandaan-druk. In beide edities is Judas verbeeld met een geldbuidel om zijn nek èn een zwarte nimbus (afb. 22). Sorg heeft Baemlers afbeelding van Judas in zijn eigen uitgaven van *Der Heiligen Leben* uit 1478 en 1481/1482 overgenomen.[146] Ik veronderstel dat zijn illustrator zich ook voor de verbeelding van Judas in het Brandaan-verhaal op het voorbeeld van Baemler of Zainer heeft gebaseerd.

Behalve elementen uit de gebruikelijke iconografie van Judas worden ook details uit de tekst afgebeeld. Bij *h* en Hist zijn zelfs uitsluitend elementen uit het verhaal weergegeven. De hagel en het vuur die Judas op zijn rots kwellen, zijn beide te zien bij Hist; de illustratie bij Zainer toont alleen hagelstenen, terwijl de tekening in *m* uitsluitend naar het vuur (en daarmee wellicht ook naar Judas' eigenlijke plaats in de hel) verwijst door middel van rode streepjes (vlammen) op Judas' lichaam. Judas vertelt aan Brandaan hoe hij zich enigszins kan beschermen tegen de extreme hitte met een doekje, dat hij tijdens zijn aardse leven van Christus stal maar uit berouw over deze wandaad aan een arme gaf. Daarvoor wordt hij nu beloond met de beschutting die het doekje hem biedt. In de illustraties van *h* en *m* heeft hij het doekje op zijn hoofd, zoals de tekst beschrijft, bij Furter wappert het over zijn schouder. De handschriften hebben nog een tweede illustratie van Judas, verbeeldend hoe hij na zijn zondagse respijt door duivels (in *h* met bijschriften aangeduid als Belial en Lucifer) naar de hel wordt teruggevoerd. In *h* is bovendien een schetsje gemaakt in de witregels aan het eind van de episode (afb. 23); ook hierin zijn Judas en Belial verbeeld, getuige de bijschriften in minuscule lettertjes. Hoewel *h*, zoals eerder opgemerkt, meer van deze kleinere lege ruimten heeft, is dit de enige die ook daadwerkelijk van (een aanzet tot) een illustratie is voorzien.

De dwerg en de goede man

Wanneer Brandaan en zijn broeders met hun schip zijn gestrand 'aan het eind van de wereld' (waarover later meer), hoort een dwerg genaamd Pertwart hun hulpgeroep. Hij gaat naar een 'goede man' in het bos, en in diens bootje snellen ze samen de monniken te hulp. De handschriften en Hist verbeelden inderdaad dit wonderlijke duo in een boot, de dwerg aan de roeiriemen zoals de tekst het beschrijft. In de overige drukken daarentegen is de dwerg in zijn eentje, roeiend, in het bootje afgebeeld, terwijl de 'goede man' wel in het bijschrift wordt vermeld. Het uiterlijk van de dwerg varieert sterk in de afbeeldingen. Volgens de tekst heeft hij kostbare zijden kleding, lange haren en een baard tot op zijn knieën. Sorg, Furter en Zainer verbeelden hem met een kort baardje en een kledingstuk tot boven de knie. Hüpfuff stelt hem voor als een edele jongeman zonder baard, met schouderlange haren en een modieus mutsje en kostuum. Een soortgelijk uiterlijk heeft ook de illustrator van *m* hem aangemeten. In *h* heeft hij een lange baard en lange haren, en bij Hist lijkt hij werkelijk op een kluizenaar met een lang gewaad, lang haar en een baard tot aan zijn middel. Evenals bij de eerder besproken kluizenaar op de rots wordt hier dus zichtbaar hoe de illustratoren zich weliswaar op hun voorgangers baseren, maar toch verschillende elementen uit de tekst in hun afbeelding benadrukken.

In de tekst staat een vreemde opmerking over de goede man: hij heeft een abtsstaf bij zich, en "[d]en selbige*n* apt stabe gab jm sant Brandan eins mals" ("diezelfde abtsstaf gaf Sint Brandaan hem ooit"; geciteerd naar Hist). In de berijmde Duitse versies M en N heeft de goede man, hier Johannes genaamd, zijn staf gekregen van Brandaans 'peet';[147] vermoedelijk is de passage gecorrumpeerd. Wel verbeelden zowel de handschriften als Hist de goede man in het bootje inderdaad met precies zo'n staf als Brandaan zelf vasthoudt.

---

146 Schramm dl. IV, p. 10 en 37. De illustratie van Zainer is verbeeld in Schramm dl. II, afb. 103.

147 Johannes vertelt over deze man, waarop Brandaan in M zegt: "der paten bin ich eine" (r. 1688, editie Hahn en Fasbender 2002). In N reageert hij met de woorden: "der sulue*n* bin ek ene" (r. 1052, editie Dahlberg 1958). Clara Strijbosch wees mij erop dat deze 'peet' waarschijnlijk in de zin van een geestelijk leider of vader is bedoeld, en dat het dus niet om een familielid van Brandaan gaat.

Haylbran

Pertwart en de goede man leiden de monniken naar veiliger water. Op een gegeven moment zien de reizigers een machtige man, gehuld in een met edelstenen bezet gewaad, rijdend op een ezeltje. De drukken noemen hem Haylbran, Heilbran of Haylbrant, in de handschriften heet hij Hilsprang. Deze man is de enige figuur in het verhaal die ze helemaal niet spreken; zijn aanblik doet Brandaan zonder nadere uitleg constateren dat ze bijna thuis zijn. Ze nemen afscheid van Pertwart en de goede man, gaan aan land en komen inderdaad snel bij hun eigen klooster terug. Wie Haylbran precies is en wat de merkwaardige details over zijn persoon te betekenen hebben, is niet duidelijk.[148] Evenmin is duidelijk waar hij zich precies bevindt: als Brandaan hem ziet, realiseert hij zich dat ze "nahent zuo landt waren ko*m*me*n*" ("bijna bij land waren gekomen"), waarop hij zijn broeders tot vreugde aanspoort "wann wir seyen nun hye haymen in vnserm lande" ("want we zijn nu hier thuis in ons land"; geciteerd naar Sorg 1476). In elk geval lijken ze zich dus reeds in Ierse wateren te bevinden op het moment dat ze hem zien. Onduidelijk is echter of ze hierna nog verder varen, of dat de kust waar Haylbran zich bevindt al hun thuishaven is. Ervan uitgaand dat de vele varianten van zijn naam teruggaan op de vorm Hildebrand, heeft men hem wel geïdentificeerd met de epische figuur Hildebrand, die in verschillende Oud- en Middelhoogduitse teksten voorkomt.[149] Omdat zijn naam echter in alle varianten van de *Reis* anders is, kan die mijns inziens niet van cruciaal belang zijn geweest om deze figuur voor de lezer herkenbaar te maken.

Ondanks het enigmatische karakter van de hele episode, hebben alle handschriften en drukken er een illustratie van. Helaas bieden ook deze afbeeldingen geen oplossing voor het probleem van Haylbrans identificatie. Bij *h*, *m* en Hist zit Haylbran op een ezel; in *h* en *m* is op zijn mantel een adelaar met gespreide vleugels herkenbaar die ook in de tekst wordt beschreven. Deze adelaar was al sinds de Romeinen een keizerlijk symbool en bleef dat ook ten tijde van het Heilige Roomse Rijk (tot ver na de Middeleeuwen). In de tekst wordt Haylbran beschreven als de heerser van het land (of dit het Ierse vasteland is of een eiland voor de kust, is zoals gezegd onduidelijk). Als de vijftiende-eeuwse lezer hem al met een historische figuur identificeerde, wat niet duidelijk is omdat hij in alle versies van het verhaal anders wordt beschreven, kan de adelaar misschien een aanwijzing geven omtrent zijn identiteit. Behalve Hist geven alle drukken, in schijnbare tegenspraak met de tekst, een ontmoeting tussen Haylbran en Brandaan weer. De man komt, leunend op een stok, uit een stadspoort naar buiten en begroet de heilige hartelijk terwijl diens monniken in de boot toekijken. Schijnbaar is de mysterieuze waarneming van Haylbran in deze illustratie samengevloeid met de volgende tekstpassage, waarin de monniken daadwerkelijk thuiskomen, ontschepen en vervolgens ook door de bevolking worden verwelkomd.

3.3 Bijzondere plaatsen

Paradijselijke oorden

Tweemaal belanden Brandaan en zijn metgezellen op een eiland dat paradijselijke kenmerken heeft. De eerste keer komen ze terecht in een donker oord waar de grond is bezaaid met edelstenen en waar ze dagenlang geen hand voor ogen zien. Uiteindelijk komen ze bij een burcht waar vier stromen ontspringen die wijn, melk, olie en honing bevatten. De burcht is voorzien van allerlei kostbaarheden. Een van de monniken kan zich er niet beheersen en steelt

---

148 Een overzicht van verschillende interpretaties in Strijbosch 2000, p. 235-244.

149 Strijbosch 2000, p. 236-240. Zij bespreekt ook het artikel van Peeters, die deze identificatie als eerste uitwerkte: Leopold Peeters, "Wade, Hildebrand and Brendan", *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 3 (1972), p. 25-65. Ook Dahlberg trachtte de verschillende vormen van de naam op linguïstische gronden tot Hildebrant te herleiden. Zie Dahlberg 1958, p. 41, 64.

een paardentuig. Verderop is nog een burcht, zo mogelijk nog fraaier dan de eerste; het regent er nooit en alles schittert van licht, goud en edelstenen. De burcht heeft drie poorten. Voor de eerste twee zitten Henoch en Elia, die volgens de overlevering niet gestorven zouden zijn maar direct door God opgenomen.[150] De middeleeuwse theologen meenden dat deze oudtestamentische figuren met lichaam en geest voortleefden in het aardse paradijs, waar ze het Laatste Oordeel afwachtten.[151] Voor de derde poort staat een jongeling met een vlammend zwaard, zoals volgens Genesis de ingang van het paradijs sinds de zondeval door cherubs met vlammende zwaarden wordt bewaakt (Genesis 3:24). Deze figuur trekt een van de monniken door de poort naar binnen; de anderen zien hem niet meer terug. Wanneer ze terug zijn in hun schip, dat ze inmiddels hebben volgeladen met de kostbaarheden die ze van de grond hebben geraapt om er thuis vele kerken mee te bouwen, ontvoert een schare duivels de teugeldief naar de hel. Dankzij Brandaans smeekbeden tot God wordt de onfortuinlijke monnik uiteindelijk, zwartgeblakerd en wel, door de duivels teruggebracht.

De bekende 'paradijselijke' elementen uit de beschrijving, zoals de rijkdommen, schoonheid, overvloed, de bron met vier stromen en eeuwig mooi weer, worden in de afbeeldingen slechts in beperkte mate geïllustreerd. Van de gebeurtenissen die zich op het eiland afspelen worden meestal de volgende drie verbeeld: de aankomst op het eiland, de teugeldiefstal en hoe de monnik door de jongeling met het zwaard door de poort wordt geleid.

In handschrift *m* is de voorstelling van Brandaans aankomst op het paradijselijke eiland niet in twee maar in vier beeldvlakken opgedeeld (afb. 24); dezelfde elementen zijn in *h* tot één scène samengevoegd (afb. 25). Rechtsboven ligt Brandaans schip voor anker; linksboven bevindt zich de burcht. Daaronder is de bron met de vier stromen zichtbaar die in de tekst wordt beschreven. Bij *h* ontspringt deze ook daadwerkelijk voor de burcht, maar in het aparte plaatje bij *m* zijn boven de bron de zon en de maan te zien. Mogelijk verwijst dit naar de duisternis waarin de monniken aanvankelijk belanden en het licht waarin ze bij de burcht terechtkomen. Rechtsonder waden de monniken (op blote voeten, in *m* met tot boven de knie opgetrokken pijen) door het water. In *m* draagt een van hen een schaal met daarop gele en rode voorwerpen; waarschijnlijk zijn dit de edelstenen die ze er verzamelen. Brandaan heeft een geel (gouden?) brokje in de hand. Het water waarin ze waden is waarschijnlijk de beek waarover de tekst spreekt, die hen in het donker naar de burcht leidt. De editie van Anton Sorg uit 1476 illustreert de aankomst in het paradijs, wellicht abusievelijk, met de houtsnede van de jongeling voor de paradijspoort. Sorgs tweede druk heeft een andere illustratie, die door latere drukkers (met uitzondering van Hist) nauwkeurig wordt overgenomen. Op de voorgrond ligt Brandaans schip afgemeerd, erachter staat de paradijselijke burcht, waarvan een zijmuur en een door torens geflankeerde poort zichtbaar zijn (zie afb. 8). Boven de muur uit is het gebladerte van bomen zichtbaar, vermoedelijk refererend aan de ommuurde hof van Eden (die in de tekst niet bij name wordt genoemd). Bij Zainer wijst Brandaan naar de grond, waar enkele rondjes zijn getekend die vermoedelijk de edelstenen voorstellen waarmee het land bezaaid is (afb. 26).

In de drukken wordt ook Sorgs voorstelling van de teugeldiefstal nagevolgd. Een groepje monniken staat voor de poort van de burcht, de dief staat (meestal met de teugel in de hand) in de poort. Over een opmerkelijk lage muur heen wordt de beschouwer een kijkje in de burcht gegund.[152] In de verbeelding van het interieur van de burcht in de verschillende drukken is een interessant fenomeen waarneembaar, dat naar analogie van 'tekstcorruptie' is aan te duiden als 'beeldcorruptie'. Bij Sorg is iets verbeeld wat nog het meest lijkt op een zetel waarvan de

---

150 Zij worden uitsluitend in de prozaversie van de *Reis* bij naam genoemd. Henoch 'wandelde met God' (Genesis 5:22), Elia werd in een vurige wagen ten hemel opgenomen (2 Koningen 2:11).

151 Gerritsen 1987, p. 43; Strijbosch 2000, p. 172-174.

152 Het probleem van het van buitenaf verbeelden van een ruimte binnenin een gebouw is in de illustratie van Hüpfuff uit 1510 (en dus Knoblouch) handig ontweken: de scène met de teugeldief is nu binnenin de burcht gesitueerd in plaats van buiten voor de deur.

rugleuning is gevormd en gedecoreerd als een gotisch boogvenster (afb. 27).[153] Op de zitting ligt een kussen. Een dergelijke zetel met kussen is te zien in de druk van Furter. De indeling van de ruimte bij Zainer is onduidelijk; linksboven lijkt ook hier een kussen te liggen, maar een zetel is niet te onderscheiden. In de drukken van Hüpfuff (1497/1499) is het kussen prominent aanwezig. Het ligt echter niet op een zetel, maar op een soort tafel of vensterbank met twee gotische ramen erachter. Ik vermoed dat de illustrator van Hüpfuff de nogal onduidelijk gevormde zetel met 'gotische' rugleuning uit eerdere drukken inderdaad voor een venster heeft aangezien. In Hüpfuffs druk van 1510 is helemaal geen zetel of venster meer zichtbaar, uitsluitend nog het grote kussen (afb. 28). Terwijl de zetel dus in de opeenvolgende drukken in een venster verandert en uiteindelijk helemaal verdwijnt, is het vreemde kussen zo opvallend weergegeven dat de vraag rijst wat dit te betekenen heeft. In de tekst wordt gezegd dat in de burcht vijfhonderd 'gestuel' zijn, voorzien van vellen ("pfeller") en zijden stoffering.[154] In woningen van welgestelden werden kussens inderdaad gebruikt om comfortabel te kunnen zitten. Het is dus mogelijk dat de Brandaan-illustratoren zich voor de rijk gestoffeerde zetels in de burcht een royaal kussen dachten, dat al of niet op een stoel lag. Toch is het vreemd dat er slechts één kussen ligt, dat er niet buitengewoon kostbaar of rijk versierd uitziet maar wel steeds prominent aanwezig is (ook zonder zetel). Moet het wellicht suggereren dat hierop aanvankelijk de kostbare paardenteugel heeft gelegen, zoals kostbaarheden ook vandaag de dag nog wel op kussens worden gepresenteerd? Het nadrukkelijk lege kussen zou dan de actie van de dief illustreren, die met de teugel naar buiten komt.

Met de plaatsing van de illustratie van de teugeldiefstal is in Sorgs druk van 1476 klaarblijkelijk iets misgegaan: de houtsnede staat niet bij de betreffende episode in de tekst, maar helemaal aan het eind, voorzien van het bijschrift: "Hye nach kam sant Brandon wider haym gen Ybernian in dz/ Closter" ("Hierna kwam Sint Brandaan weer thuis in Ierland in het klooster"). Inderdaad kan de burcht met enige goede wil worden gezien als klooster en de monnik in de toegangspoort als Brandaan die thuiskomt, maar de teugel in de hand van deze monnik identificeert hem toch onmiskenbaar als de dief in het paradijs. In Sorgs volgende editie staat de houtsnede dan ook wèl op de juiste plaats, en is er een nieuwe illustratie aan het eind van het verhaal toegevoegd, waarop te zien is hoe Brandaan in zijn eentje naar zijn klooster op een heuvel loopt.

Een illustratie van de teugeldiefstal ontbreekt in de handschriften. Wel heeft een van de monniken op de volgende illustratie in *h* en *m*, van de drie poorten en de monnik die hier wordt meegevoerd, de gestolen teugel in zijn hand. Dit detail ontbreekt in de drukken. De drukken tonen uitsluitend de poort met de jongeling die één monnik naar binnen voert; boven de muur uit zijn enkele bomen zichtbaar, net als in de houtsnede van de aankomst bij het aards paradijs. Als enige verbeelden *h* en *m* alle drie de poorten en de figuren die ze bewaken. De composities in beide handschriften zijn elkaars spiegelbeeld: in *h* staan Brandaan en zijn broeders rechts bij de derde poort met de jongeling ervoor, in *m* bevindt deze poort zich, evenals de monniken, links. Des te opmerkelijker is nu, dat in beide illustraties de oude man voor de eerste poort naar links wijst, in *h* dus naar iets buiten het beeld en in *m* naar de monnik die door de poort wordt gevoerd. In de compositie van *m* lijkt dit gebaar dus zinvoller, wat een aanwijzing kan zijn dat ook de illustratie in het origineel 'deze kant op was gericht'. Ik weet echter niet waarom hiervan in *h* zou zijn afgeweken. Ook in sommige andere afbeeldingen zijn de composities van *h* en *m*

153 Ik dank Truus van Bueren voor de suggestie dat hier een zetel en geen venster of nis is voorgesteld.

154 In de versies M en N is sprake van vijfhonderd bomen in de zaal van de burcht: "sidelen" in M, (r. 491, editie Hahn en Fasbender 2002), "cedrenbome" in N (r. 403, editie Dahlberg 1958). Waarschijnlijk is de passage gecorrumpeerd. In de Middelnederlandse versie C staan de bomen in de tuin bij de burcht.

spiegelbeeldig, maar nergens geeft dit een dergelijke onduidelijkheid in schijnbaar betekenisvolle details.[155]

In de verbeelding van de gebeurtenissen in het aards paradijs toont de druk van Hist invloed van zowel de handschriften als de andere drukken. De aankomst van de monniken doet denken aan het gedeelte rechtsonder in de illustratie van de handschriften: Brandaan en zijn monniken verlaten via het water hun schip, en op de grond liggen edelstenen. De burcht is pas op de volgende houtsnede te zien, waarin de teugeldiefstal (uit de drukken) is gecombineerd met de vier paradijselijke stromen (uit de handschriften): de dief komt met de teugel naar buiten, en voor de burcht is een soort stenen reservoir te zien waaruit drie (!) stromen vloeien. Een detail uit de tekst, namelijk dat het dak van de burcht is bedekt met veren (volgens *h* van een pauw), is in de afbeelding duidelijk weergegeven. De drie poorten verbeeldt Hist niet; zijn volgende illustratie is nogmaals de houtsnede die hij ook bij de aankomst in het paradijs gebruikte, ditmaal met het bijschrift "Hie lesen sant Brandans brüder/ golt un*d* edel*es* gestein vff in d*em* wuoste" ("Hier rapen Sint Brandaans broeders goud en edelstenen in de woestenij").

Vervolgens verbeelden alle drukken en handschriften hoe de teugeldief door een duivel naar de hel wordt gevoerd (afb. 29); behalve de eerste druk van Sorg verbeelden ze ook allemaal hoe de monnik weer wordt teruggebracht. Uit het bijschrift in Sorgs eerste editie blijkt dat hier uitsluitend deze ene afbeelding gepland was, en dat die van de terugkeer van de teugeldief dus werkelijk pas in de volgende druk is geïntroduceerd: "Hie namen dy Teüfel sand Brandon/ Ainen Bruoder den gewan er mitsampt den an-/dern seinen Brüdern mit gepet wider das sye den/ müsten lassen es wer In lieb oder layd" ("Hier namen de duivels een broeder weg van Sint Brandaan, die hij samen met zijn andere broeders door gebed herwon, zodat ze [de duivels] hem moesten laten gaan, of ze het nu wilden of niet"). In *h* is de monnik bij zijn terugkeer zwartgeblakerd weergegeven, overeenkomstig de tekst. In *m* brandt hij over zijn hele lichaam, wat ook al te zien was op de afbeelding waar hij door de duivel wordt opgehaald. Steeds heeft hij de teugel nog bij zich als de duivel hem naar de hel meeneemt, terwijl het object bij zijn terugkeer is verdwenen. Enkel in de druk van Hist heeft de monnik op beide afbeeldingen de teugel bij zich. Frank-Joachim Stewing meent dat in de druk van Hist de illustraties van de ontvoering en de terugkomst van de teugeldief zijn verwisseld. Volgens hem zet de duivel zich in de tweede afbeelding met zijn voet tegen de boeg van het schip af, wat erop wijst dat hij hier de monnik *uit* het schip wil trekken.[156] Wat Stewing echter voor de poot van de duivel aanziet, is volgens mij een deel van de paardenteugel die de dief nog in de hand heeft. Geen van beide houtsneden bevat een duidelijke aanwijzing die de scène eenduidig als hetzij ontvoering, hetzij terugkeer karakteriseert. Wel hebben Brandaans broeders op de tweede afbeelding allemaal, inclusief de teugeldief, een *getekende* (en dus na het drukproces toegevoegde) nimbus, een attribuut waarvan ze op geen enkele andere afbeelding zijn voorzien.[157] In het geval van de teugeldief moet de nimbus wel aanduiden dat hij zijn straf heeft uitgezeten, want voor een zondige dief zou dit attribuut niet gepast zijn. Op deze wijze lijkt degene die de houtsneden inkleurde een onderscheid tussen beide scènes te hebben aangebracht.

Eigenlijk is het object van de diefstal nogal vreemd: wat moet immers een zeevarende Ierse monnik met een paardentuig? Ook in de Latijnse *Navigatio* komt een passage voor waarin een van de monniken een teugel steelt in een paradijselijke burcht. Hier wordt gezegd dat het duiveltje waardoor de monnik is bezeten hem de teugel geeft. Dit doet al vermoeden dat de

---

155 De illustraties in *h* en *m* zijn spiegelbeeldig bij onder meer de eilandvis, de duivel op de brandende berg, Judas die naar de hel wordt gevoerd en de ringvis. De reden dat spiegelbeeldigheid niet alleen bij houtsneden maar ook bij pentekeningen voorkomt, is mij niet bekend. Ik weet niet of het 'toeval' is, een bewuste keus van de illustrator, of dat het inherent is aan de wijze waarop de illustraties uit het voorbeeldhandschrift werden nagevolgd (zoals dat bijvoorbeeld ook bij houtsneden het geval is).

156 Stewing 1994, p. 120.

157 Dat de nimbussen van de monniken pas later zijn toegevoegd, is te zien wanneer men ze vergelijkt met Brandaans nimbus, die wèl is gedrukt: ze zijn met lichtere inkt aangebracht en niet zo mooi rond van vorm.

teugel ook metaforische betekenis heeft: de monnik wordt als het ware door de duivel aan een teugel geleid. Wanneer Brandaan hem op zijn wandaad wijst, komen zowel de teugel als het duiveltje "ex sinu suo" te voorschijn. Het woord 'sinus' kan een buidel of plooi in een gewaad betekenen of in overdrachtelijke zin boezem of borst. Letterlijk haalt de monnik het voorwerp uit zijn pij en komt het duiveltje uit zijn borst te voorschijn, maar het dubbelzinnige 'sinus' past eveneens bij de metaforische uitleg van het paardentuig: ook het voorwerp, zijn binding met de duivel, kan uit zijn 'borst' komen. Een dergelijke interpretatie van de teugel is ook in de proza-handschriften van de *Reis* naspeurbaar, zowel in de tekst als in de afbeeldingen: beschreven èn geïllustreerd wordt hier hoe de dief door de duivel aan de gestolen teugel wordt meegevoerd. In de drukken, waarin dit detail in de tekst ontbreekt, houdt de monnik de teugel gewoon vast, suggererend dat het toch vooral om de kostbaarheid van het object gaat (wat het publiek van deze boeken zich wellicht maar al te goed kon voorstellen). Opnieuw lijken de drukken hier vervlakking van structuur en gelaagdheid van het verhaal te vertonen ten opzichte van de handschriften. Waar die voor het raamwerk van het verhaal vooral in de illustraties aanwijsbaar was, blijkt bij deze passage dat de vervlakking zich ook in de tekst voordoet, zoals dat volgens Inge Leipold bij vele vroege drukken het geval was.[158] De metafoor van de teugel wordt in *h* ook in de volgende afbeelding voortgezet: wanneer de dief wordt teruggebracht, verschijnt God boven het schip uit een wolk, met in zijn hand de teugel.[159] Dit detail staat niet in de tekst.

De tweede plaats met paradijselijke trekken die de zeereizigers aandoen, is het land waar ze bij hun vertrek de afzijdige engelen ontmoeten. Het land wordt Bona Terra genoemd (in het bijschrift bij de houtsnede ook nog in vertaling : "dem guoten erdtrich"): vele dieren leven hier in vrede, het is er prachtig groen en vruchtbaar en van honger en dorst heeft men hier geen last. In de lucht zweeft een burcht, die slechts bereikt kan worden via een 'hangende weg' waarlangs allerlei dieren zitten. Opnieuw zijn er edelstenen en rijkdommen in overvloed. De muren van de burcht zijn versierd met reliëfs die zo natuurgetrouw en vakkundig zijn gemaakt, dat het lijkt of de verbeelde dieren en hoofse taferelen van edellieden en jonkvrouwen werkelijk leven en bewegen. In een tuin bij de burcht treffen de monniken een tafel vol kostelijke spijzen aan. Ook is er een boom waarin vogels zingen en waarin gouden vaatwerk hangt, en een bron met vele soorten vissen erin. In drie afbeeldingen wordt dit alles in de handschriften weergegeven: het afgemeerde schip en de zwevende burcht met het pad er naartoe, Brandaan die de dieren langs het pad gebiedt stil te liggen zodat de monniken kunnen passeren, en de rijk gedekte tafel met daarbij de bron (een soort fontein) en de boom met vogels. In *h* is een bijna paginagrote ruimte opengelaten voor een afbeelding die wellicht de kunstwerken op de muur van de burcht had moeten verbeelden (de enige passage die niet is geïllustreerd).[160]

In de drukken is deze episode de langste zonder afbeeldingen. Bijna alle drukken illustreren de aankomst op dit eiland met de houtsnede die ook al was gebruikt voor de aankomst bij het aards paradijs (zie afb. 8 en 26). Hist herhaalt de afbeelding van de burcht (met het dak van vogelveren) en de teugeldief, waarop nu - wellicht opzettelijk - zo'n dikke laag kleur is aangebracht dat de teugel nauwelijks nog zichtbaar is, waardoor de illustratie niet misstaat bij deze episode. De druk van Knapp herhaalt niet de houtsnede van het aards paradijs maar die van Brandaans ontmoeting met Haylbran.[161] Inderdaad is hier een bouwwerk voorgesteld dat als burcht kan worden geïnterpreteerd, maar deze illustratie past minder goed

158 Leipold 1974, p. 289.

159 Opgemerkt door Zaenker 2005.

160 In het vak staat één woord geschreven, dat Dahlberg leest als 'panter'. Zie Dahlberg 1958, p. 60. De panter is een van de dieren die volgens de tekst in het reliëf op de muren is verbeeld. Onduidelijk is echter waarom juist dit dier in een illustratie zou moeten worden benadrukt.

161 Meyer 1918, p. 89, 91.

bij de Bona Terra-episode omdat daarin juist wordt benadrukt dat de monniken in de paradijselijke burcht niemand zien.

Opmerkelijk is dat het land wel paradijselijke kenmerken heeft, en dat de meeste drukkers ook de illustratie van het aards paradijs herhalen, maar dat nu in bijschrift en tekst expliciet wordt gezegd dat het land op een paradijs *lijkt* (en het dus niet is). Clara Strijbosch komt in haar artikel over hemel, hel en paradijs in de *Reis* tot de conclusie dat Bona Terra in de originele versie van de *Reis* O wel als paradijs was bedoeld.[162] Zij stelt dat de oorspronkelijke auteur de tekst zo heeft opgezet dat Brandaan tijdens zijn reis alles beleeft waarover hij volgens de proloog had gelezen in het boek der wonderen. Deze structuur zou in de latere versies die wij kennen verloren zijn gegaan. In de proloog worden niet alleen drie hemelen en twee hellen, maar ook twee paradijzen genoemd. Met behulp van de overgeleverde versies tracht Strijbosch te reconstrueren in welke episoden de *Reis*-auteur die heeft beschreven. Voor de identificatie van het eerste paradijs, namelijk het hiervoor besproken eiland met twee burchten, kijkt ze onder andere naar het bijschrift in de druk van Sorg (1476), dat inderdaad spreekt over het 'irdischem paradeisz'.[163] Bona Terra is volgens haar het tweede paradijs, maar klaarblijkelijk dacht men daar in de vijftiende eeuw anders over, gezien de herhaalde mededeling in de drukken dat het land op een paradijs *lijkt*. Misschien achtte men het evenals Brandaan uitgesloten dat er meer dan één paradijs zou bestaan.[164]

Het bijschrift bij deze illustratie zegt voorts dat er in dit "guoten erdtrich das dem Paradeyss geleychet" (Sorg 1476) ook duivels waren. Als dit slaat op de eerder besproken mengwezens is het opmerkelijk, want zij zeggen immers juist dat ze géén duivels zijn (en ook geen engelen meer). Misschien was hun afzichtelijke uiterlijk en het feit dat God hen tegelijk met Lucifer uit de hemel had verwijderd (hoewel ze dus niet naar de hel hoefden) genoeg om hen als duivels te kwalificeren, maar theologisch is het dus niet helemaal correct. Ook zouden met de duivels de dieren bedoeld kunnen zijn die Brandaan bij aankomst op het eiland ziet. Het smalle pad dat naar de zwevende burcht leidt wordt versperd door 'drachen' en 'lintwuorm', die zich op Brandaans commando koest houden en de monniken doorlaten. De handschriften *h* en *m* hebben hier een illustratie van, maar de drukken niet. Waarom dan juist dit detail in het bijschrift bij de houtsnede van de aankomst zou worden vermeld is dan ook onduidelijk; ik vermoed dat met de 'duivels' toch eerder de afzijdige engelen zijn bedoeld.

Vagevuren

In het boek dat Brandaan in het vuur gooide, las hij onder meer dat er negen vagevuren bestaan.[165] Al snel na zijn vertrek vindt hij er daar één van. Wanneer het dreigende Meerwunder onder water is verdwenen, horen ze het nog de hele dag borrelen en kolken. "Da verstund sant Branda*n* wol das an der selben stat der neün fegfeüer eines was," ("Daar begreep Sint Brandaan wel dat op diezelfde plaats één van de negen vagevuren was"; geciteerd naar Hist) meldt de tekst ietwat plompverloren en zonder nadere verklaring. De ontmoeting die hier direct op volgt, speelt zich volgens het bijschrift bij de illustratie af bij "ainen andern fegfeüer",

---

162 Strijbosch 1999.

163 Strijbosch 1999, p. 53. Deze aanduiding komt ook in de andere drukken voor.

164 Met betrekking tot de drie hemelen wijst Strijbosch een passage aan die in de prozaversie P helemaal ontbreekt. Zie Strijbosch 1999, p. 55-57. Dit duidt erop dat de structuur die zij voor het origineel van de *Reis* O veronderstelt, inderdaad niet meer werd begrepen door latere bewerkers van de tekst (in elk geval niet door die van P).

165 In haar zojuist besproken artikel gaat Strijbosch niet in op de vagevuren in de *Reis*, waarvan er, als haar hypothese klopt, toch negen zouden moeten zijn beschreven in het verhaal. Zie Strijbosch 1999, p. 51. Misschien kwamen zij in het origineel O inderdaad alle negen voor, maar in de prozaversie P is dit grote aantal in elk geval niet terug te vinden, zelfs niet als discutabele passages worden meegerekend die in de tekst niet als vagevuur worden benoemd.

hoewel deze plaats in de tekst niet als zodanig wordt aangeduid.[166] Rondom een meer ziet Brandaan "gayst als grosz als me*n*sche*n*" ("geesten zo groot als mensen"; geciteerd naar Sorg 1476) lopen. Deze zielen lijden kou, hitte, honger en dorst omdat ze tijdens hun leven niet genoeg voor de armen hebben gedaan - hierin weerklinkt misschien een vermaning aan het adres van het welgestelde publiek van de *Reis*: deze ellende zou ook hun kunnen overkomen als ze hun rijkdom te veel voor zichzelf hielden. Hun straf is een soort tantaluskwelling: hoewel ze rond het water lopen, kunnen ze hun dorst niet lessen.[167] Dankzij Brandaans gebeden staat God de zielen toe één teug van het water te drinken. De handschriften en drukken verbeelden zonder veel variatie of opmerkelijke details hoe drie tot zes naakte figuren, veelal met gevouwen handen, rondom een water lopen. De zielen zijn in *m* brandend weergegeven: rode streepjes verbeelden de vlammen op hun lichaam. De tekst spreekt uitsluitend van hitte, maar aangezien deze in het hiernamaals meestal gepaard gaat met vuur, is deze aanvulling van de illustrator wel begrijpelijk. Dit detail reflecteert tevens de al eeuwenoude associatie tussen het vuur in het hiernamaals en de dorst die de zielen hierdoor lijden.[168] De passage bij Brandaan herinnert bijvoorbeeld aan het bijbelverhaal van de arme Lazarus en de rijke man: de rijke smeekt Lazarus vanuit de hel om een druppel water, maar krijgt die niet (Lucas 16:19-31). Dat God de zielen rondom het meer wèl een slokje gunt, versterkt het idee dat er voor hen nog hoop op genade is en dus dat zij zich niet in de hel maar in het vagevuur bevinden.

Een van de meest raadselachtige relaties tussen woord en beeld in het Brandaan-verhaal doet zich voor bij een andere passage over het vagevuur. Brandaan tracht de duivels te volgen die Judas naar de hel meevoeren, omdat hij wil zien wat ze met de aartsverrader doen. Zijn vruchteloze poging brengt hem bij een berg, waaruit aan de ene kant een brandende en aan de andere kant een ijskoude stroom vloeit. Ook waait er een koude wind. Binnenin de berg horen de monniken gekerm en geweeklaag. Rondom de berg zien ze vurige vogels vliegen. In *h* realiseert Brandaan zich dat dit een "fegfur" moet zijn, in de drukken wordt het een "wuost" of "wuostin" genoemd. De handschriften illustreren deze passage niet, de drukken daarentegen hebben allemaal vrijwel dezelfde illustratie. Hierop zijn onder elkaar steeds drie rijen met meestal drie zielen te zien, die tot aan hun middel in de vlammen staan (afb. 30 en 31). Tussen de zielen vliegen vogels. De berg waar de vogels volgens de tekst omheen vliegen, is in de afbeeldingen helemaal niet zichtbaar. De associatie tussen vogel en ziel, en de voorstelling van de ziel als vogel, bestond al sinds de oudheid[169] en lijkt in de houtsneden duidelijker aanwezig dan in de tekst. De meeste drukken tonen evenveel mensfiguurtjes als vogels, de vogels soms (het duidelijkst bij Hüpfuff 1510 en Knoblouch; afb. 31) zelfs half achter de hoofden van de mensjes.[170]

Het bijschrift bij de houtsnede luidt: "Hye kam sant Brandon zuo dreyen fegfewren/ vor der helle vnd sahe fewrin vogel fliegen" ("Hier kwam sint Brandaan bij drie vagevuren voor de hel en zag vurige vogels vliegen"; geciteerd naar Sorg 1480). Dat de vagevuren zich voor de hel bevinden kan worden opgemaakt uit de tekst: Judas werd immers door de duivels hierlangs gevoerd op weg naar de hel. Bovendien plaatst de middeleeuwse traditie het vagevuur wel vaker

---

166 Strijbosch interpreteert deze plaats als hel, maar de drukkers van P (in elk geval degenen die de bijschriften maakten) zagen er blijkbaar een vagevuur in. Zie Strijbosch 1999, p. 62.

167 In de middelnederlandse versies C en H is de straf bijzonder passend voor de zonden die de zielen hebben begaan: zij vertellen hier dat ze tafeldienaars en schenkers waren die eten en drinken aan de armen onthielden dat ze hun van hun heren hadden moeten geven. Dit 'contrapasso' (zoals Dante deze vorm van gerechtigheid noemt) ontbreekt in P.

168 Zie Rotach 1994.

169 Markow 1983, p. 29-31. Voor een middeleeuws voorbeeld van zielen in vogelgestalte in een purgatorium zie Dinzelbacher 1981, p. 102-103 (ontleend aan een levensbeschrijving van de heilige bisschop Ulrich van Augsburg).

170 In Hüpfuffs drukken van 1497 en 1499 bevinden de vogels zich al vlak bij de mensfiguren, maar in zijn editie van 1510 zijn de vogels nog dichter bij de hoofden van de zielen geplaatst.

in de buurt van de hel, waarbij de situering in een brandende berg of vulkaan regelmatig voorkomt.[171] De vraag is echter waarom het bijschrift spreekt van *drie* vagevuren, die ook lijken te zijn afgebeeld (de *drie* rijen zieltjes); de tekst geeft hiervoor mijns inziens geen enkele aanwijzing.

Een bekende en invloedrijke voorstelling van een 'driedelig' vagevuur was die van Thomas van Aquino (c. 1225-1274). Volgens hem bevonden de zondaars zich in diepere afdelingen van de onderwereld, dichter bij de hel, naarmate ze erger gezondigd hadden.[172] Het verst van de hel lag in zijn visie de *limbus patrum*, waar de Oudtestamentische heiligen verbleven die niet persoonlijk hadden gezondigd, maar die Christus nog niet hadden gekend en dus strikt genomen geen christenen waren. Hieronder lag de *limbus puerorum*, de plaats voor kinderen die waren gestorven voordat ze waren gedoopt en die dus uitsluitend met de erfzonde (en niet met persoonlijke zonden) waren belast. Mensen die wèl zelf zonden hadden begaan, kwamen terecht in het *purgatorium* en in het ergste geval in het diepstgelegen gedeelte van de onderwereld, waaruit geen verlossing meer mogelijk was: de hel. Deze voorstelling van de onderwereld is verbeeld in enkele populaire drukken van de *Spiegel menschlicher Behaltnis*, waaronder één van Anton Sorg uit 1476 (afb. 32). De compositie komt in zijn scherpe geleding en verbeelding van de zieltjes als halffiguren in de verschillende afdelingen overeen met de 'drie vagevuren' bij Brandaan. De voorstelling is echter niet in drie maar in vier registers opgedeeld, omdat ook de hel erin is opgenomen. Hoewel de compositie dus verwant is, is het toch niet de indeling volgens Thomas van Aquino die in de Brandaan-illustraties is weergegeven. Dit zou niet kunnen, omdat de *limbus patrum* volgens de Middeleeuwers al leeg was sinds Christus er na zijn kruisiging in was afgedaald om de oudtestamentische figuren naar het paradijs te voeren (Mattheüs 27:52-53). Bovendien is in de *limbus patrum* en de *limbus puerorum* geen sprake van vuur, terwijl dat in de afbeelding bij Brandaan in alle drie de afdelingen aanwezig is. Niettemin kan de Sorgmeister, die zowel de houtsneden voor Brandaan als voor Sorgs *Spiegel menschlicher Behaltnis* heeft gemaakt, zich voor zijn Brandaan-illustratie op deze compositie hebben gebaseerd (die hij overigens niet zelf had ontworpen, maar die ook al voorkomt in de Augsburger druk van Günther Zainer uit 1473).[173] Wat hem ertoe heeft bewogen *drie* vagevuren te verbeelden bij de *Reis*-episode, en waarom latere drukkers deze voorstelling klaarblijkelijk acceptabel genoeg vonden om hem getrouw na te volgen, blijft echter onduidelijk.

Er is voorts een opmerkelijke overeenkomst met de verbeelding van het vagevuur op twee altaarstukken in reliëf in Belm (ca. 1505) en Einen (ca. 1460/1480 of ca. 1500; afb. 33) in Niedersachsen.[174] Ook hier staan naakte zielen als halffiguren in vlammen in 'registers' boven elkaar, de handen in gebed gevouwen. Hier zijn het echter, in beide gevallen, twee registers in plaats van drie. Waaraan deze iconografie kan zijn ontleend en of er een relatie is met de illustratie bij Brandaan heb ik niet kunnen achterhalen. Juist door de onzekere datering van het altaarstuk in Einen blijft vooralsnog onduidelijk of deze vagevuur-iconografie al bekend was vóórdat het Brandaan-verhaal in druk verscheen, of dat de voorstelling misschien juist naar aanleiding van de Brandaan-illustratie bredere verspreiding vond.

Ook Hist heeft, in tegenstelling tot de handschriften, een voorstelling (mèt bijschrift) van de 'drie vagevuren'. Klaarblijkelijk miste de illustratie zijn uitwerking niet; ondanks de voor ons vooralsnog onbegrijpelijke afwijking van de tekst (die immers over kermende zielen binnenin een berg spreekt en niet over drie vagevuren) bleef men de voorstelling opvallend nauwkeurig kopiëren, en Hist verkoos hier zijn collega-drukkers te volgen in plaats van zijn handschriftelijke voorbeeld. Bovendien komt de afbeelding ook voor bij een andere tekst dan het

---

171 Dinzelbacher 1981, p. 94-96, 103-104.

172 Voor de volgende passage over de visie van Thomas van Aquino heb ik gebruik gemaakt van Wegmann 2003, p. 11-13.

173 Voor de toeschrijving aan de Sorgmeister en de datering van Zainers druk zie Schmid 1958, p. 145. De illustratie uit Zainers druk is afgebeeld in Wegmann 2003, afb. 86.

174 Afbeelding van het reliëf te Belm in Wegmann 2003, afb. 35.

Brandaan-verhaal: het *Buechlin von den pinen*, gedrukt door Bartholomaeus Kistler te Straatsburg in 1506 en 1509. Dit boek bevat allereerst een visioen van Lazarus van vagevuur, hel en hemel, gevolgd door een reeks exempelen waarin het vagevuur en de hel een rol spelen.[175] Na de colofon van het eerste gedeelte, schijnbaar ter afsluiting, is de illustratie van de drie vagevuren uit de Brandaan-druk van Mathis Hüpfuff geplaatst.[176] Helaas blijft door deze min of meer geïsoleerde positie, zonder directe koppeling aan een tekstpassage, onduidelijk hoe men de afbeelding precies interpreteerde. Interessant is, dat het volgens Paul Kristeller de afbeelding uit Hüpfuffs Brandaan-druk van 1510 betreft (zie afb. 31). Als zijn opmerking juist is, moet de houtsnedencyclus uit deze druk al hebben bestaan in 1506, toen Kistlers eerste druk van het *Buechlin von den pinen* verscheen. Er is één exemplaar overgeleverd van een Brandaan-druk die Hüpfuff in 1503 zou hebben uitgegeven. Deze editie staat niet in het belangrijkste naslagwerk over zestiende-eeuwse drukken VD 16, en de Brandaan-literatuur heeft er vooralsnog nauwelijks aandacht aan besteed.[177] Nadere gegevens ken ik dan ook niet, maar op grond van de 'vagevuren'-illustratie bij Kistler vermoed ik dat deze editie van Hüpfuff dezelfde illustraties kan hebben als zijn druk van 1510.

Hel

Nadat Brandaan en zijn monniken door de sirene in slaap zijn gezongen, drijft hun schip stuurloos af naar een vurige berg, waar een zwarte duivel zo vervaarlijk schreeuwt dat ze er allemaal wakker van worden. Hij wil de heilige en zijn broeders in het vuur werpen, bij wijze van genoegdoening voor alle zielen die Brandaan de duivels door zijn gebeden heeft ontnomen. Wanneer het schip rechtsomkeert maakt, komen er nog veel meer duivels te voorschijn die de angstige opvarenden met brandende pijlen en stenen bekogelen. Alleen Hist, *h* en *m* illustreren deze episode. Uit de tekst blijkt niet duidelijk hoe de vurige berg moet worden geïnterpreteerd: is het (de ingang naar) de hel? Is het een van de negen vagevuren waarvan het boek der wonderen sprak? Helaas biedt het bijschrift bij Hist in dit geval geen opheldering; hierin wordt evenals in de tekst slechts gesproken van een "feürin berg", en dat is ook precies wat de afbeelding weergeeft (afb. 34). Bij de berg is een duivel verbeeld, in *h* en Hist met het uiterlijk van een man (bij Hist geheel zwart gekleurd), in *m* zwaarbehaard en gehoornd. In *h* en *m* komt hij uit een opening in de brandende berg te voorschijn met een brandende homp steen in zijn hand, bij Hist lijkt hij een van de monniken in het schip (de teugeldief?) beet te pakken. Op grond van de uitlatingen van de duivel beschouw ik deze passage veeleer als een verwijzing naar de hel dan naar een vagevuur: hij zegt tegen Brandaan dat de duivels door diens gebeden de teugeldief zijn kwijtgeraakt; bovendien herkent hij de teugeldief in het schip en belooft hem nog ergere kwellingen dan hij al heeft ondergaan. Dat de teugeldief door duivels in de hel werd gekweld, staat expliciet in de tekst.[178]

Iets verderop in het verhaal wordt ondubbelzinniger aan de hel gerefereerd. Na de ontmoeting met de tweede kluizenaar drijft het schip door harde wind af naar een plaats waar de zee erg onrustig is, want hier "wallet das mer jn abgrund der helle" ("kolkt de zee in de afgrond van de hel"; geciteerd naar *h*). God houdt het schip tegen zodat de monniken niet in deze helse afgrond storten. Deze korte episode is uitsluitend geïllustreerd in de beide handschriften, die links de kop van een monster met een grote muil tonen, waarin het water naar binnen golft, en rechts het schip dat door God (als halffiguur in een wolk) voor de ondergang wordt behoed. In *m* houdt

---

175 Voor een bespreking van tekst en illustraties zie Palmer 1982, p. 206-209. Andere drukken van het *Buechlin von den pinen* dan die van Kistler zijn niet bekend.

176 Kristeller 1966, p. 115.

177 Zie Zaenker 2005. Het exemplaar bevindt zich volgens Zaenker in de Martinusbibliothek Mainz, onder signatuur Inc. 599.

178 In de episode over de ontvoering van de teugeldief zegt God zelf tegen Brandaan dat de monnik "zw d*er* helle gefürt" (Sorg 1476) is.

God de boeg van het schip vast. Omdat de tekst niet nader verklaart hoe de "abgrund der helle" eruit ziet, hebben de illustratoren gekozen voor de gebruikelijke weergave van de hellemond als de bek van een groot monster.[179]

Clebermeer

Tweemaal komt Brandaans schip in een gevaarlijke zee terecht, het zogenoemde Clebermeer. In deze legendarische zee zouden alle schepen onherroepelijk vast komen te zitten omdat het water er 'gestold' was.[180] In het Brandaan-verhaal is dit gevaar bovendien met een andere legendarische bedreiging voor zeelieden gecombineerd, namelijk Magnes, een magneetberg die schepen aantrekt vanwege hun metalen onderdelen.[181] Brandaan ziet op het Clebermeer zoveel gestrande schepen dat hun masten wel een woud lijken. Gelukkig is God hun wederom goed gezind, en een hemelse stem loodst het schip naar veiliger wateren. De eerste episode waarin de schepelingen in deze zee verzeild dreigen te raken, is uitsluitend in de drukken geïllustreerd, maar altijd met een houtsnede die ook voor een andere episode is gebruikt. Sorg en Furter herhalen de illustratie van het Meerwunder. Het bijschrift in Sorgs eerste druk vermeldt dat Brandaan veel Meerwunder op het Clebermeer zag. De drukken van Hüpfuff, Knapp en Knoblouch tonen de illustratie van de dwerg Pertwart in zijn bootje. Mogelijk werd deze illustratie gekozen vanwege de aanwezigheid van een bootje (hoewel het niet gestrand is).

Nadat de teugeldief veilig uit de hel is teruggekeerd, wordt het schip opnieuw door een harde wind naar het Clebermeer geblazen.[182] Deze episode is uitgebreider dan de eerste, wat vermoedelijk kan verklaren waarom hier wèl alle drukken en handschriften een aparte afbeelding hebben. Brandaan ziet in en rond de vastgelopen schepen de drenkelingen en lijken, die door griffioenen worden gegrepen en opgegeten. De zielen van de overledenen zitten op de masten van de schepen, in afwachting van hun persoonlijke eindoordeel en toewijzing van een plek in het hiernamaals. Een schare duivels verschijnt met veel geraas en neemt het grootste deel van de zielen mee. Voor de aartsengel Michael blijven slechts drie zieltjes over die, nadat de duivels en hun zielen de hel in zijn gejaagd, door heiligen uit de hemel met blij gezang naar het hemelse rijk worden gevoerd. Brandaan betreurt het dat maar zo weinig zielen de hemel bereiken en er zo veel naar de hel gaan.

De beide handschriften en Hist verbeelden de essentie van de passage: in een schip liggen de doden die door vogels worden aangevallen, terwijl hun zielen als kleine naakte figuurtjes bovenop de mast van het schip zitten, een grote groep aan de kant van de duivel en slechts drie in de armen van de engel Michael. In *h* en *m* bevinden zich de goede zieltjes boven het schip van Brandaan, wat benadrukt dat ook hij zich aan de kant van het goede bevindt. De tweedeling van de afbeelding in *m* brengt zelfs een expliciete scheiding aan tussen de 'goede' en de 'kwade' kant (afb. 35).

---

179 Deze iconografie was voortgekomen uit een combinatie van verschillende bijbelteksten. In het boek Job beschrijft God het monster Leviathan, dat uit "de deuren van zijn muil" (Job 41:5) vuur en vonken spuwt en hete damp uit zijn neusgaten blaast. Jesaja 27:1 voorspelt dat er een dag komt waarop God Leviathan zal overwinnen en doden. Deze voorspelling betrok men op de nederdaling van Christus ter helle na zijn kruisdood. De oudtestamentische prefiguratie van deze gebeurtenis, namelijk het driedaagse verblijf van Jonas in de buik van een zeemonster (Jona 1:17), versterkte de associatie tussen de ingang van de hel en de bek van een (zee)monster eens te meer. Zie Murray 1998, lemma "Leviathan", p. 275.

180 In de Middelnederlandse versie wordt deze gestolde zee "Lever meere" genoemd, en ook de vroegste vermelding in een Duitse tekst (uit de elfde eeuw) spreekt van "Lebirmeri". Wellicht is de verbastering van 'Leber' tot 'Cleber' voortgekomen uit het feit dat de schepen volgens de legende in deze zee vast 'kleven'. Voor de traditie van de gestolde zee zie Strijbosch 2000, p. 64-73.

181 Strijbosch 2000, p. 64-73.

182 Volgens Strijbosch wordt het Clebermeer in deze tweede episode alleen in de drukken bij naam genoemd. Zie Strijbosch 2000, p. 64. Het ongeïllustreerde handschrift *g* noemt het "clebermere" echter wel degelijk expliciet. Zie Rotsaert 1996, p. 88.

De overige drukken verbeelden uitsluitend drenkelingen in en rond een schip dat naast een rots, vermoedelijk de Magneetberg, is gestrand. De combinatie van Clebermeer en Magnes komt behalve in de *Reis* ook voor in het avontuurlijke reisverhaal van Herzog Ernst, dat eveneens in de twaalfde eeuw is ontstaan.[183] Van beide teksten verscheen de eerste druk rond 1476 bij Anton Sorg. In de tweede en derde druk (van ca. 1480 en ca. 1485) heeft Sorg de twee verhalen in één band samengevoegd.[184] Hun houtsneden zijn door dezelfde illustrator, de zogenaamde Sorgmeister, gemaakt. Hij voorzag de Clebermeer-episode in beide teksten van een illustratie, wat een vergelijking interessant maakt (afb. 36 en 37). Tijdens zijn reis door exotische streken strandde Ernst, hertog van Beieren en Oostenrijk, met zijn gezellen op het Clebermeer (dankzij een spectaculair ontsnappingsplan overleven ze het avontuur). De houtsnede bij deze episode toont links de hertog en zijn mannen wanhopig in hun schip, 'vastgekleefd' tegen de Magneetberg rechts. Diezelfde compositie, met de berg rechts en het schip links, is gebruikt in de illustratie bij Brandaan; in aansluiting bij de tekst worden hier echter ook drenkelingen in het water rondom de boot weergegeven. Zowel bij Herzog Ernst als bij Brandaan strekt één figuur in het schip zijn armen op een opvallende manier in de lucht, als uiting van wanhoop. Aangezien de Sorgmeister de houtsneden voor beide teksten in dezelfde periode moet hebben gemaakt, is het goed mogelijk dat hij de overeenkomsten in iconografie en compositie opzettelijk heeft aangebracht; ook hij zal zich immers bewust zijn geweest van de parallel tussen beide teksten. Hun gelijktijdige uitgave en bundeling in volgende drukken suggereert bovendien dat Sorg al vanaf het begin poogde de teksten gezamenlijk onder de aandacht van het publiek te brengen. De gelijkenis van de illustraties kon de lezers attenderen op de overeenkomsten tussen de Clebermeer-episoden in de twee reisverhalen.

De voorstelling uit Sorgs *Reis*-editie werd vervolgens gekopieerd door latere Brandaan-drukkers. Bij Hüpfuff (1510), Knapp en Knoblouch vliegt er ook een griffioen bij het gestrande schip, maar voor het overige verandert er niets essentieels. De iconografie van deze scène lijkt dus tot in de zestiende eeuw te zijn bepaald door het feit dat de Sorgmeister omstreeks 1476 zowel voor Brandaan als voor Herzog Ernst een illustratie van het Clebermeer moest maken. Deze gang van zaken kan verklaren waarom de drukken (behalve Hist) niet de strijd om de zieltjes tussen Michael en de duivel verbeelden, maar uitsluitend de schipbreukelingen bij een rots. Het is echter ook mogelijk hierin opnieuw een voorbeeld van de vervlakking of vereenvoudiging te zien, die volgens Inge Leipold voortkwam uit het streven van drukkers om hun publiek makkelijk leesbare teksten te bieden.[185] De betekenis van het in de tekst geschetste eschatologische tafereel zal de doorsnee-lezer van de drukken wellicht minder hebben geïnteresseerd dan de lezers van de handschriften. In elk geval blijkt hier opnieuw dat deze versimpeling niet moet worden vereenzelvigd met gemakzucht van de drukkers: mijns inziens is het veelzeggend dat Sorgs uitgaven van Brandaan en Herzog Ernst elk een eigen illustratie van de Clebermeer-episode hebben. Hoewel de afbeeldingen eenvoudig zijn en op elkaar lijken, heeft de illustrator er toch niet voor gekozen één houtsnede te maken die voor beide teksten gebruikt kon worden. Net als bij de sterk op elkaar lijkende houtsneden van het Meerwunder en de sirene blijkt hier dat aansluiting bij de tekst uitdrukkelijk werd nagestreefd, kennelijk méér dan kostenbesparing op illustraties.

Geluiden onder de zee

Een intrigerende passage in de *Reis* is die waar Brandaan, al bijna aan het eind van zijn tocht, op een plek belandt waar het water heel 'dun' is en waar geluiden vanaf de bodem klinken die herkenbaar zijn als klokgelui, misgezang en andere activiteiten van mensen en dieren. Toch zien

---

183 Strijbosch 2000, m.n. p. 71-72.

184 Schreiber 1969 (X), nrs. 3908, 3910 en 3911; Behr 1979, p. 29. Zoals eerder gezegd, bevatten deze banden ook het avontuurlijke verhaal van Hans Schiltberger. Zie hierboven, p. 26.

185 Leipold 1974, p. 289.

de monniken niets dan water. Wanneer ze het anker uitwerpen, wordt dit onder water vastgehouden zodat ze niet meer weg kunnen. Uiteindelijk hoort de dwerg Pertwart hun hulpgeroep, waarna hij hen helpt hiervandaan te komen. Deze passage refereert waarschijnlijk in enigszins bedekte termen aan de zogenaamde antipoden of 'tegenvoeters'.

Het middeleeuwse wereldbeeld was in belangrijke mate gebaseerd op de visie die Macrobius omstreeks 400 in zijn commentaar op Cicero's *Somnium Scipionis* had uiteengezet.[186] Volgens Macrobius was de aarde verdeeld in vijf zones, waarvan de buitenste twee extreem koud waren, de middelste een gordel van vuur vormde en de twee zones hier tussenin bewoonbaar waren. In de ene 'gematigde' zone woonden de mensen, maar omdat het onmogelijk was door de vuurgordel naar de andere bewoonbare zone te komen, wist niemand wie hier dan zou wonen (en hoe ze daar gekomen waren). De vermeende bewoners van deze gematigde zone tegenover de onze, aan de andere kant van de wereld, werden antipoden genoemd. Dit wereldbeeld conflicteerde echter met wat in de bijbel staat, namelijk dat het hele menselijke geslacht voortkomt uit Adam (Genesis 9:19). Hoe zouden mensen ooit de andere zijde van de ondoordringbare vuurgordel hebben kunnen bereiken? Een oplossing voor het conflict was om aan te nemen dat deze gematigde zone helemaal niet bewoond was, maar evenmin als men tegenwoordig het geloof in buitenaardse wezens wil opgeven, konden de Middeleeuwers het idee van bewoners elders op de planeet loslaten. Daarom werd wel beweerd dat de antipoden geen mensen waren. Ook het officiële standpunt van de Kerk was dat antipoden, als ze al bestonden, zeker geen mensen konden zijn. Niettemin bleef het beeld van de antipoden als mens-achtigen hardnekkig voortbestaan.[187] Dit bracht echter een ander probleem met zich mee: waren het dan ook christenen? In de bijbel staat dat de apostelen het geloof "tot aan het uiterste der aarde" verkondigden (Handelingen 1:8, 13:47), maar dit viel opnieuw lastig te rijmen met de ondoordringbare vuurgordel. Toch wordt in de episode in de *Reis* waar de monniken geluiden onder water horen, gewag gemaakt van klokgelui en het opdragen van de mis.

De tekst lijkt echter niet zozeer een volk aan de andere kant van de aarde te beschrijven als wel een volk dat onder water leeft. Clara Strijbosch maakt duidelijk dat hierin Ierse invloeden zijn te herkennen: de Ierse literaire traditie kent diverse legenden over een wereld onder water met christelijke bewoners.[188] Zij meent dat de verwijzing naar de antipodenleer als bron voor deze passage in de *Reis* te eenzijdig is. Haar Ierse voorbeelden tonen mijns inziens overtuigend aan dat de oorspronkelijke auteur van de *Reis* zich door zulke verhalen heeft laten beïnvloeden - zelfs een detail als het onder water vastgehouden anker is in de Ierse literatuur terug te vinden. Toch blijkt uit de tekst in de prozaversie (zowel handschriften als drukken) dat deze ontleningen in elk geval in de vijftiende eeuw niet meer werden herkend, en dat de beschreven onderwaterwereld wel degelijk (eenzijdig) werd geïnterpreteerd als het antipodencontinent. Om te beginnen legt de dwerg Pertwart expliciet uit dat dit een wereld onder de onze is, waarop Brandaan inziet dat het boek dat hij verbrandde de waarheid sprak. Dit boek maakte volgens de proloog gewag van een wereld 'waar het nacht is als het bij ons dag is', precies zoals bijvoorbeeld Augustinus het verwoordt als hij het over het antipodencontinent heeft.[189] Bovendien maakt een wonderlijke opmerking in de passage over de dwerg duidelijk dat men de onderwaterwereld van de Ieren niet meer begreep: de tekst beschrijft dat de dwerg uit

---

186 De volgende passage over de antipodenkwestie heb ik gebaseerd op Lie 1988, p. 169-172 en Gerritsen 1986b, p. 61-63.

187 Dit blijkt zowel uit afbeeldingen als uit de plaats waar ze worden besproken in encyclopedieën en bestiaria: in het gedeelte over vreemde mensenrassen.

188 Strijbosch 2000, p. 188-195.

189 "Dan zijn er nog de fabelverhalen over de antipoden, mensen die aan de andere kant van de aarde, daar waar de zon opkomt als ze bij ons ondergaat, hun voetzolen tegenover de onze zouden zetten." Citaat van Augustinus in Lie 1988, p. 171, overgenomen uit G. Wijdeveld (vert.), *De stad van God* (Baarn/Amsterdam 1983), p. 746-747.

een bos kwam, "do wz dz wasser über den lufft gestigen vnnd über den wald Nun mocht das wasser vor dem lufft des waldes kein schad gesein" ("waar het water boven de lucht gestegen was en boven het bos. Het water was echter niet schadelijk voor de lucht van het bos"; geciteerd naar Sorg 1480).[190] De vaagheid in deze gehele episode zal in de eerste plaats zijn ontstaan omdat men de oorspronkelijke tekst niet meer begreep, maar ook de controverse omtrent de antipodenkwestie kan een rol hebben gespeeld.

Klaarblijkelijk hadden ook de illustratoren van het Brandaan-verhaal moeite met het vinden van een middenweg tussen het tegemoet komen aan de belangstelling en nieuwsgierigheid van het publiek en het volgen van de kerkelijke leer (of de onbegrijpelijke tekst!). In sommige drukken heeft deze passage in het verhaal wel een afbeelding met een bijschrift, maar dit is altijd een houtsnede die ook al bij een andere scène was gebruikt; geen van de drukkers waagde zich dus aan een illustratie speciaal voor deze episode. Sorg en Hüpfuff herhalen hier de houtsnede van de ringvis onder de boot uit de vorige episode in het verhaal, die dus tweemaal achter elkaar, met slechts enkele regels tekst ertussen, wordt gebruikt (zie afb. 9). Dit onderschrijft de belangrijke rol van de bijschriften: de illustraties zijn weliswaar hetzelfde, maar de bijschriften allerminst en zij sturen het oog van de lezer als het ware in de gewenste richting, zij vertellen wat hij in deze afbeelding moet zien. Merkwaardig is dat Knapp als enige drukker bij de ringvis ook echt een gekrulde vis verbeeldt, maar bij de 'antipoden' een illustratie van een rechte vis onder het schip heeft.[191] Klaarblijkelijk was de vis onder het schip een acceptabele manier om deze episode te illustreren. Froschauer (1497) herhaalt hier nog een keer het Meerwunder.[192] Dit suggereert opnieuw dat deze meermin kon worden ingezet in alle gevallen waarin sprake is van iets wonderlijks op zee. Handschrift *h* heeft bij deze episode een lege ruimte van bijna een hele pagina met alleen een (later gemaakte) schets van een boot met een mannetje erin. Blijkbaar was het dus ook hier de bedoeling dat een illustratie zou worden toegevoegd, maar evenals bij het schetsje van Judas en Belial en het lege vak bij de Bona Terra-episode is die niet verder uitgewerkt.

4. Afhankelijkheidsverhoudingen

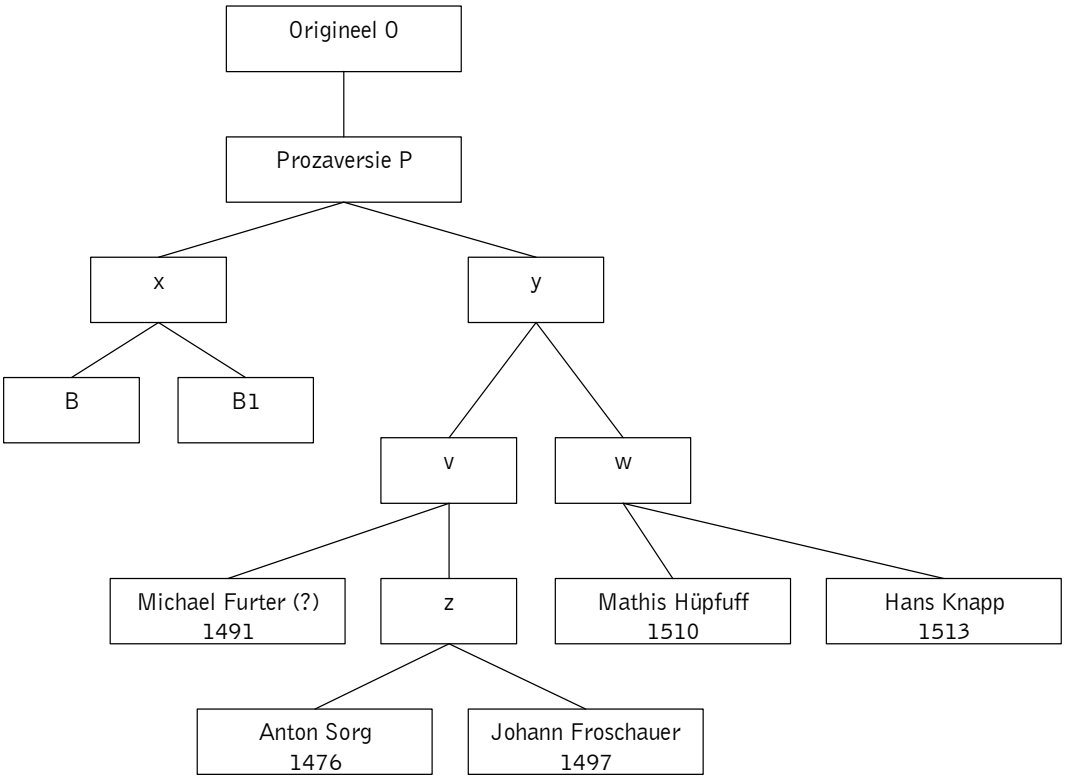
In de bespreking van de afzonderlijke episoden en hun illustraties zijn al diverse opmerkingen gemaakt die van belang zijn voor de afhankelijkheidsverhoudingen van de handschriften en drukken van P, de prozaversie van de *Reis*. Samen met andere argumenten zullen zij in deze paragraaf nog eens op een rijtje worden gezet, om na te gaan in hoeverre het mogelijk is een stemma van de drukken te construeren op grond van de door mij onderzochte illustraties. Mijn bevindingen zal ik toetsen aan het stemma van P zoals Wilhelm Meyer zich dat in 1918 voorstelde.[193] Nadrukkelijk wil ik nog eens stellen dat ik mij, in tegenstelling tot Meyer, niet in de eerste plaats baseer op teksten maar op illustraties; ongeïllustreerde varianten van P blijven dus buiten beschouwing. Meyers stemma ziet er als volgt uit (x, y, v, w en z zijn onbekende tussenschakels; B en B1 zijn ongeïllustreerde drukken, zie hierboven noot 53):

190 De toevoeging dat het water de lucht niet schaadt, ontbreekt in de handschriften. Het bijschrift bij de houtsnede van de dwerg in zijn bootje vermeldt nogmaals: "do was das wasser über den lufft gestigen" (geciteerd naar Sorg 1480).

191 Meyer 1918, p. 90.

192 Meyer 1918, p. 90.

193 Meyer 1918, p. 77.



Meyers stemma heeft een aantal belangrijke lacunes: voor de drukken van Sorg had hij nog geen datering, de druk van Hist en de handschriften *h* en *m* kende hij nog niet, en de druk van Mathis Hüpfuff uit 1499 heeft hij niet in zijn onderzoek betrokken. Van recenter datum is echter geen stemma beschikbaar waarin zoveel drukken zijn opgenomen. Op grond van tekstvariaties onderscheidt Meyer een tak waartoe de drukken van Sorg, Furter en Froschauer behoren en een andere tak met de drukken van Hüpfuff en Knapp.[194] Volgens hem wordt deze tweedeling ook in de houtsneden weerspiegeld.[195] Nauwkeuriger bestudering van de illustraties wijst echter uit dat de vertakkingen in het stemma enigszins afwijken van wat Meyer voorstelde.

De drukken van Anton Sorg uit Augsburg zijn de vroegst bekende, en er zijn aanwijzingen dat Sorg ook daadwerkelijk de eerste was die een geïllustreerde editie van het Brandaan-verhaal op de markt bracht. Zijn eerste druk van ca. 1476 is namelijk de enige waarin overduidelijk fouten zijn gemaakt bij de plaatsing van een aantal houtsneden, en waarin enkele illustraties nog ontbreken.[196] De illustraties van het Meerwunder en de sirene zijn verwisseld, bij de aankomst in het aards paradijs is de scène voor de derde poort van de paradijselijke burcht verbeeld, en de afbeelding van de teugeldiefstal staat aan het eind van het verhaal ter illustratie van Brandaans thuiskomst. Abusievelijk is bij de illustratie van het

194 Meyer heeft de drukken van Johann Zainer (1499/1503) niet in zijn stemma opgenomen, terwijl hij ze wel heeft onderzocht. Hij constateerde dat ze afhankelijk waren van de drukken van Froschauer, en dus neem ik aan dat ze volgens hem tot dezelfde 'tak' behoren.

195 Meyer 1918, p. 83.

196 Zoals ik al eerder aangaf, kan de door Stewing veronderstelde verwisseling van de ontvoering en de terugkeer van de teugeldief in de druk van Hist niet worden aangetoond. Zie hierboven p. 50 en Stewing 1994, p. 120. Een verwisseling lijkt verder uitsluitend in de druk van Knoblouch voor te komen: hij gebruikt Hüpfuffs houtsnede van de terugkeer van de teugeldief om de ontvoering van deze monnik te illustreren. Juist hierna ontbrak een bladzijde in mijn reproductie, maar ik vermoed dat Knoblouch ontvoering en terugkeer van de teugeldief heeft verwisseld. VD16 vermeldt namelijk dat Knoblouchs druk 22 verschillende houtsneden heeft, en in mijn reproductie telde ik er slechts 21. Fouten in de tekst komen blijkens de studie van Meyer 1918 in nagenoeg alle drukken voor.

Clebermeer tweemaal hetzelfde bijschrift gezet, een keer onderaan de pagina voorafgaand aan de houtsnede en een keer direct daarna boven het plaatje zelf. In de volgende editie zijn deze fouten rechtgezet: alle houtsneden staan op de juiste plaats in de tekst en de Clebermeer-illustratie heeft één bijschrift. Bovendien zijn twee nieuwe afbeeldingen toegevoegd, namelijk de terugkeer van de teugeldief uit de hel en Brandaan die aan het eind van het verhaal zijn klooster binnengaat. Elke illustratie heeft een passend bijschrift. Het beeldprogramma met de samenstelling, bijschriften en volgorde uit Sorgs tweede druk wordt nadien grotendeels nagevolgd door de andere drukkers.[197]

Als Sorg in de periode van vijftien jaar tussen 1476 en 1491, het jaar dat de druk in Bazel verscheen, inderdaad de enige was die het verhaal op de markt bracht, kan dat zijn grote invloed op latere drukkers wellicht verklaren. Het is goed denkbaar dat Sorg in deze periode met de verkoop van in elk geval drie edities een zekere 'Brandaan-traditie' had gevestigd, die zich ook in de omgeving van Augsburg had verspreid. Dat andere drukkers het door hem geïntroduceerde beeldprogramma tot in de zestiende eeuw zonder grote wijzigingen bleven overnemen, wijst erop dat het werk in deze uitvoering goed verkocht en klaarblijkelijk bij het publiek in de smaak viel.

In de druk van Michael Furter (Bazel 1491) zijn maar liefst veertien van de negentien verschillende houtsneden spiegelbeeldig ten opzichte van die bij Sorg. Waarschijnlijk heeft Furters illustrator de afbeeldingen van Sorg direct nagevolgd op zijn houtblokken, zodat de afdrukken ervan spiegelbeeldig werden. Nieuw in de Bazeler druk is de *magister-cum-discipulis*-illustratie op het titelblad. Johann Froschauer (Augsburg 1497 en 1498) nam de houtsneden van zijn plaatsgenoot Sorg over, en bleef die tot in de zestiende eeuw in zijn Brandaan-drukken gebruiken. Drie van Sorgs illustraties verving hij door andere, die echter dezelfde voorstellingen hadden: de zielen die rondom een meer lopen, de jongeling met het brandende zwaard voor de derde paradijspoort en de terugkeer van de teugeldief uit de hel.[198] Terwijl Meyer meent dat de drukken van Sorg en Froschauer op één (onbekend) voorbeeld teruggaan, dat op dezelfde hoogte in het stemma staat als de Bazeler druk, zijn de drie drukken in elk geval wat hun illustraties betreft direct aan elkaar gerelateerd en zijn er geen hypothetische tussenstappen nodig om hun verwantschap te verklaren. Omdat Furter en Froschauer zich onafhankelijk van elkaar op Sorgs tweede druk baseerden, ontstaat er mijns inziens ná Sorg een splitsing in het stemma.

Volgens Meyer heeft Johann Zainer (Ulm 1499) zijn tekst op de tweede druk van Froschauer (1498) gebaseerd, en baseerde Froschauer op zijn beurt de tekst van zijn latere drukken op de tweede editie van Zainer uit 1503.[199] Zainers illustraties bevestigen zijn afhankelijkheid van Froschauer. Ik heb niet alleen overeenkomsten kunnen constateren met de door Froschauer overgenomen houtsneden van Sorg, maar ook - en dat is essentieel voor het vaststellen van de afhankelijkheidsverhoudingen - met de drie illustraties die Froschauer zelf maakte. Deze voorstellingen bevatten details die precies zo terugkomen bij Zainer, maar afwijken van de voorstellingen bij Sorg. De meest markante overeenkomsten tussen de houtsneden van Sorg/Froschauer en Zainer zal ik hier puntsgewijs opsommen:

- Brandaan heeft zowel bij Zainer als bij Sorg/Froschauer nooit een nimbus, wat hem lastig herkenbaar maakt temidden van zijn broeders.[200]

---

197 Sorgs derde druk van ca. 1485 heb ik zelf niet kunnen bekijken, maar volgens Schreiber zijn de illustraties hierin hetzelfde als in zijn tweede druk. Zie Schreiber 1969 (X), nr. 3533b. Het is dus ook mogelijk dat deze derde editie als voorbeeld door andere drukkers is gebruikt; omdat het beeldprogramma echter voor het eerst op deze manier voorkwam in de tweede druk, zal ik die als het 'voorbeeld' beschouwen.

198 Schreiber 1969 (X), nr. 3537.

199 Meyer 1918, p. 78-82.

200 Dit merkte ook Meyer al op. Zie Meyer 1918, p. 94.

- Bij de zielen die rondom een meer lopen (een van de illustraties die Froschauer zelf toevoegde), zijn er bij Froschauer en Zainer twee als vrouw herkenbaar, terwijl dat er bij Sorg maar één is.
- Een illustratie van Brandaans eerste avontuur op het Clebermeer ontbreekt zowel bij Froschauer als bij Zainer, terwijl Sorg hier de houtsnede van het Meerwunder gebruikte.
- In tegenstelling tot de tekst èn de illustratie bij bijvoorbeeld Furter, is het zwaard van de jongeling voor de derde paradijspoort *niet* vlammend weergegeven in de illustraties van Zainer en Sorg/Froschauer.[201]
- Wanneer een duivel de teugeldief naar de hel meeneemt, heft één van de monniken in het schip (waarschijnlijk Brandaan) in de illustraties van Zainer en Sorg/Froschauer zijn armen in wanhoop gestrekt in de lucht.
- Ditzelfde gebaar is te zien in de illustratie van de drenkelingen op het Clebermeer: één van de ongelukkigen die zich nog in het gestrande schip bevindt, strekt zijn armen op precies dezelfde wijze.[202]
- Zainer en Sorg/Froschauer zijn de enigen die Judas met een zwarte nimbus afbeelden.
- Zainer en Froschauer zijn de enigen die voor de episode van het Meerwunder en die van de sirene dezelfde houtsnede gebruiken, die ze bovendien op het titelblad plaatsen.[203]

Hieruit blijkt wel hoezeer aanwijzingen omtrent afhankelijkheidsverhoudingen in details verborgen kunnen zitten. In enkele afbeeldingen heeft Zainer variaties die bij geen van de andere drukken te vinden zijn:

- In de illustratie van de ringvis is niet de hele vis, maar alleen diens kop onder Brandaans schip te zien.
- In de illustratie van Judas zijn de hagelstenen verbeeld die hem op zijn rots kwellen.
- In de illustratie van de aankomst bij het aards paradijs zijn bolletjes op de grond te zien die vermoedelijk edelstenen voorstellen (zie afb. 26).
- In de illustratie van de 'drie vagevuren voor de hel' is veel variatie aangebracht in de houdingen van de negen verbeelde personen. Bovendien bevinden zich in deze afbeelding slechts zes vogels, terwijl het er bij de meeste andere drukken negen zijn.

Op soortgelijke wijze als bij Zainer en Froschauer kan uit details worden afgeleid dat de illustraties in de drukken van Mathis Hüpfuff uit 1497 (Nü Troyga/Kirchheim) en 1499 (Straatsburg) in de eerste plaats op die bij Furter zijn gebaseerd.[204] Opnieuw noem ik hier enkele opmerkelijke punten:

- Bij Furter en Hüpfuff is Brandaan altijd aan een nimbus herkenbaar.
- De *magister-cum-discipulis*-illustratie op Hüpfuffs titelblad is nauwkeurig gekopieerd naar het voorbeeld uit Furters druk.
- De figuur van Brandaan op de eilandvis is bij Hüpfuff precies hetzelfde als bij Furter, maar spiegelbeeldig: de blik schuin omhoog gewend, één hand geheven en de andere naar de zijkant wijzend, zwart schoeisel aan zijn voeten. Daarentegen heeft Brandaan bijvoorbeeld bij Zainer blote voeten, en kijkt hij schuin naar beneden.

---

201 Ook dit is een van de illustraties die Froschauer zelf liet maken en waarvan ik geen reproductie had. Op grond van de overeenkomst tussen Zainers afbeelding en die van Sorg vermoed ik dat ook in Froschauers nieuwe houtsnede het zwaard zonder vlammen is weergegeven.

202 Zoals hierboven al bleek, komt het gebaar ook voor op de houtsnede van het Clebermeer in Sorgs editie van het verhaal van Herzog Ernst. Zie hierboven, p. 57.

203 Titelblad van Froschauers eerste uitgave uit 1497; in zijn editie van 1498 staat de ringvis op het titelblad. Zie Schreiber 1969 (X), nr. 3537 en 3538.

204 Dit merkte Schreiber al kort op, zonder in details te treden of gevolgtrekkingen voor de afhankelijkheidsverhoudingen te maken, waarvoor in zijn publicatie dan ook geen ruimte was. Zie Schreiber 1969 (X), nr. 3536.

- Bij de ontmoeting met het Meerwunder hangt Brandaans ene hand losjes over de reling van het schip, terwijl hij met zijn andere naar de meermin wijst; daarentegen heeft hij bij Sorg/Froschauer en Zainer zijn handen in gesprek opgeheven.
- In tegenstelling tot de tekst en de illustraties bij Zainer en Sorg/Froschauer, is de kluizenaar op de rots bij Furter en Hüpfuff *niet* behaard.
- De burcht in het aards paradijs heeft bij Furter en Hüpfuff dezelfde gotische façade.
- Het zwaard van de jongeling voor de paradijspoort is in deze drukken wèl omgeven door vlammen.
- Beide drukkers verbeelden Judas met een Joodse hoed op en een langgerekte lap over zijn schouder.
- Bij de ringvis kijkt één monnik argwanend naar het beest onder het schip, terwijl de monniken bij Sorg/Froschauer en Zainer allen voor zich uit kijken.

Daarnaast zijn er elementen in Hüpfuffs afbeeldingen die niet met die van Furter overeenkomen, maar wel met die van Sorg. Zo herhaalt Hüpfuff de houtsnede van de ringvis direct na deze episode bij de passage over de 'onderwaterwereld'. Het bijschrift vermeldt hier in dezelfde bewoordingen als bij Sorg hoe Brandaan en zijn broeders geluiden onder het water horen, maar toch niets zien. Furter heeft helemaal geen afbeelding bij deze episode. Ook Hüpfuffs afbeelding van Brandaans thuiskomst lijkt meer op die van Sorg dan op die van Furter: net als bij Sorg is Brandaan nog een stuk van zijn klooster verwijderd, terwijl hij bij Furter al in de deuropening staat. Bovendien is het klooster bij Sorg en Hüpfuff van grotere afstand gezien. Het lijkt er dus op dat Hüpfuff zich voor zijn houtsneden zowel op de druk van Furter als op die van Sorg heeft gebaseerd. Daarnaast heeft Hüpfuff ook enkele nieuwe elementen in zijn illustraties:

- Het uiterlijk van de dwerg Pertwart (bij de andere drukkers bebaard, bij Hüpfuff zonder gezichtsbeharing maar met een mutsje op),
- de herhaling van deze illustratie bij Brandaans eerste avontuur op het Clebermeer (waar de andere drukkers de houtsnede van het Meerwunder herhalen),
- een merkwaardig detail in de houtsnede die de zielen rondom een meer verbeeldt: één van hen lijkt als halffiguur boven een heuvel uit te torenen,
- een klein bootje op de achtergrond bij de kluizenaar op de rots en de kluizenaar op de graszode,
- de herhaling van de *magister-cum-discipulis*-afbeelding aan het eind van het verhaal (niet in Hüpfuffs editie van 1497, wel in die van 1499).

De houtsneden die Hüpfuff in zijn editie van 1510 (Straatsburg) gebruikte, zijn gebaseerd op die uit 1497/1499: 16 van de 21 verschillende composities in deze druk zijn het spiegelbeeld van die uit 1497/1499. De elementen die in Hüpfuffs vorige drukken nieuw waren ten opzichte van andere drukken, zijn in de illustraties van 1510 overgenomen (met uitzondering van de *magister-cum-discipulis*-illustratie aan het eind). Daarnaast heeft ook deze druk eigen variaties:

- een illustratie van de afzijdige engelen in het land Bona Terra is toegevoegd (zie afb. 17),
- in de afbeelding van het Clebermeer vliegt een griffioen bij het gestrande schip,
- op de titelbladillustratie zitten vier in plaats van drie monniken bij Brandaans lessenaar,
- het Meerwunder heeft loshangend in plaats van opgestoken haar.

Johann Knoblouch (Straatsburg 1518) gebruikt de houtsneden van Hüpfuffs druk uit 1510. De twee houtsneden die hij op de versozijde van het titelblad plaatst, zijn echter afkomstig uit Hüpfuffs drukken van 1497/1499: Brandaan bij zijn klooster, en de aankomst bij het aards paradijs (zie afb. 8). Deze afbeelding van het paradijs herhaalt Knoblouch aan het eind van de tekst. Voor het overige voegt zijn beeldprogramma niets nieuws toe.

De plaats van de druk van Hans Knapp (Erfurt 1513) in het stemma is moeilijk vast te stellen uitsluitend op grond van de beschrijvingen bij Meyer. Volgens Meyer behoort deze druk

tot dezelfde tak als Hüpfuff, en inderdaad hebben zij details gemeen die niet in andere drukken voorkomen: bijvoorbeeld de bootjes op de achtergrond bij beide kluizenaars, de boekverbranding waarbij meerdere boeken in het vuur zijn verbeeld, het ontbreken van de teugel bij de voorstelling van de teugeldiefstal in het aards paradijs. Sommige details komen uitsluitend overeen met Hüpfuffs edities van 1497/1499 en niet met die van 1510, zoals het opgestoken haar van het Meerwunder en het ontbreken van een griffioen in de afbeelding van het gezonken schip op het Clebermeer. Ook herhaalt zowel Hüpfuff (1499) als Knapp de titelbladillustratie, waarin boeken een centrale rol spelen, aan het eind van de tekst; bij Knapp betreft het echter geen *magister-cum-discipulis*-voorstelling maar de illustratie van de boekverbranding. Bij de negen zielen in het vagevuur zijn in Knapps druk niet negen maar zes vogels afgebeeld, evenveel als bij Zainer. In enkele details lijkt Knapp met geen van de andere onderzochte drukken overeen te komen. Evenals Hüpfuff verbeeldt hij de afzijdige engelen in het paradijselijke land Bona Terra, maar op Knapps afbeelding staan ze bij hun burcht en ontbreekt Brandaans schip. Bij de ringvis verbeeldt Knapp een vis die daadwerkelijk om het schip heen is gekruld. De sirene heeft haar mond geopend, ten teken dat ze echt zingt. In hoeverre dit Knapps eigen vondsten zijn, of dat hij ze aan andere drukken (of misschien wel handschriften!) heeft ontleend, moet nog nader worden onderzocht.

De twee geïllustreerde handschriften van de *Reis* vertegenwoordigen een andere 'Brandaan-beeldcanon', waarbij ook de druk van Hist tot op zekere hoogte aansluit. De relatie tussen *h* en *m* is nog niet onomstreden vastgesteld; op grond van hun illustraties kan in elk geval worden geconcludeerd dat ze uiteindelijk op hetzelfde handschrift teruggaan, maar de vraag blijft vooralsnog hoe ver ze in het stemma precies van elkaar zijn verwijderd. Eerder in dit hoofdstuk heb ik geconstateerd dat de opmaak van de Brandaan-tekst in *h* duidelijk afwijkt van de overige teksten in deze codex (paginabrede tekst in plaats van twee kolommen, bijna paginavullende illustraties, een groot aantal kleinere lege ruimten), terwijl de illustraties in *m* juist zijn aangepast aan de vormgeving van de rest van het handschrift (ze zijn meestal 'opgesplitst' in twee kolombrede afbeeldingen). Dat de illustrator van *m* hiervoor daadwerkelijk is afgeweken van zijn voorbeeld, werd ook gesuggereerd door zijn samenvoeging van twee scènes die in *h* elk een eigen illustratie hebben: Brandaan die de wonderen in het boek schrijft en de confrontatie met de afzijdige engelen. In *h* zijn twee grote vakken voor illustraties opengelaten (één bij de passage over de burcht in het land Bona Terra, één bij de 'onderwaterwereld'), en er is één afbeelding die niet in *m* voorkomt (het bezoek aan de vrome kloosterlingen). Van de vele kleinere lege ruimten in *h* is niet precies te zeggen hoeveel er voor illustraties bedoeld zullen zijn; in één ervan is een schetsje gemaakt van Judas en de duivel Belial (zie afb. 23). Op de één na laatste bladzijde is een leeg vak in de tekst uitgespaard, zo te zien voor een kleinere illustratie (in elk geval niet voor een initiaal). Omdat in *m* tekst en illustraties wèl steeds naadloos op elkaar aansluiten, is het denkbaar dat de extra illustratie in *h* en de geplande toevoegingen niet aan het gemeenschappelijke voorbeeldhandschrift zijn ontleend.

Bijzonder lastig vast te stellen is de positie van de druk van Conrad Hist, die in het stemma tussen handschriften en drukken in lijkt te staan. Op veel plaatsen volgt Hist de illustraties van de handschriften, daar waar de andere drukken helemaal geen illustratie of een heel andere hebben. Hist heeft echter ook illustraties die aansluiten bij het beeldprogramma van de overige drukken en die ook dezelfde bijschriften hebben; ook zijn tekst komt overeen met die in de andere drukken en niet met die in de handschriften. Daarnaast bevatten Hists illustraties elementen die zowel van de handschriften als van de drukken afwijken. Ik heb de verschillende soorten illustraties van Hist in een schema ondergebracht:

Ontlening aan handschriften	Ontlening aan andere drukken	Eigen toevoegingen/variaties
Verbranding boek der wonderen	Brandaan aan lessenaar (ontleend aan Furter?)	
Gevecht tussen draak en hert		Draak met oren in plaats van vlerken
Eilandvis (vis niet zichtbaar, bomen groeien in het water)		
Meerwunder (mannelijk)		Meerwunder houdt boot vast
Bezoek aan kloosterlingen (niet in *m*, wel in *h*)		Bezoek aan kloosterlingen verbeeld als ontmoeting met rijke burgers buiten stadsmuur
Kluizenaar op rots zwaarbehaard		
Edelstenen in aards paradijs		
Bron met stromen in aards paradijs	Teugeldiefstal (dief komt met teugel in de hand naar buiten)	Veren op dak van paradijsburcht, drie stromen in plaats van vier
		Teugeldief heeft teugel ook nog na terugkeer uit hel
Goede en slechte zielen op Clebermeer		
Sirene (gekleed in een vestje)		
Brandende berg		Brandende berg: zwarte man gooit niet met stenen, maar houdt monnik vast
Kluizenaar op graszode: baard en lange haren	Kluizenaar op graszode: gewaad	
	Zielen in vagevuur ('drie vagevuren')	Judas met hagel èn vuur
Afzijdige engelen met wapens	Herhaling afbeelding aards paradijs bij Bona Terra	
Pertwart èn goede man in bootje	Rechte ringvis	
Haylbran op ezel		Begroeting door het volk (ontleend aan handschriften?)

Kan nu worden vastgesteld welk handschrift Hist als voorbeeld moet hebben gehad? Met zekerheid kan worden uitgesloten dat dit *m* was: Hists illustraties zijn niet tweeledig maar bestaan uit één stuk. Bovendien heeft Hist een afbeelding van Brandaans bezoek aan de vrome kloosterlingen, een illustratie die verder uitsluitend in *h* voorkomt. Juist deze afbeelding laat de mogelijkheid open dat Hist zich direct op handschrift *h* heeft gebaseerd. De figuratieve initialen in deze druk, en vooral het ontbreken daarvan op sommige plaatsen, komen echter niet overeen met *h* en kunnen juist weer wijzen op gebruik van een ander, ons niet meer bekend handschrift

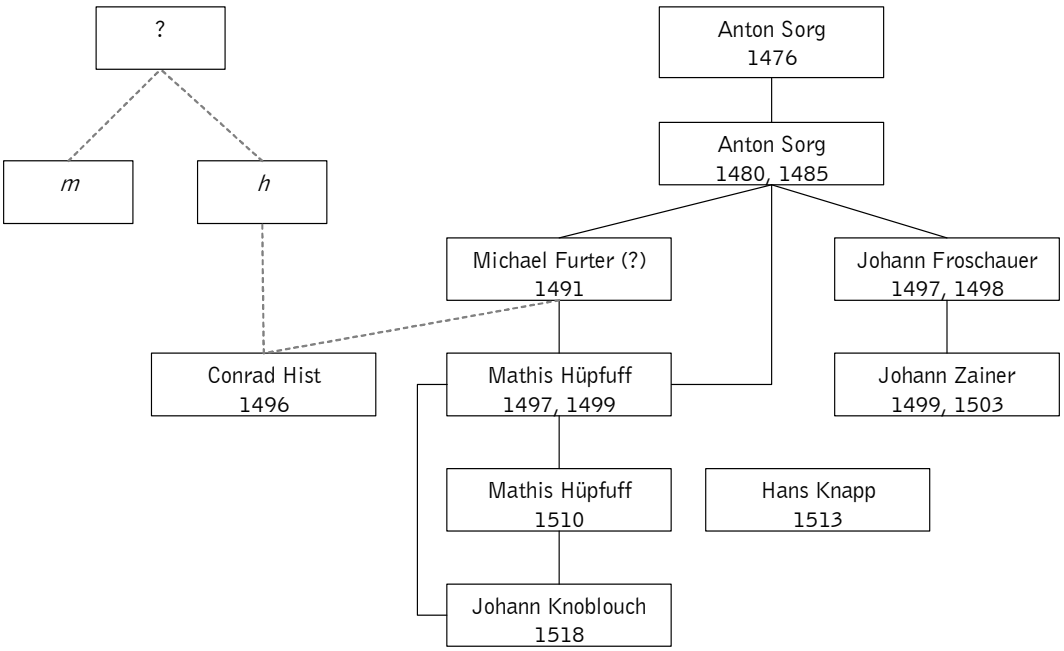
als voorbeeld. Met slechts twee geïllustreerde manuscripten van de *Reis* voorhanden, kan deze kwestie vooralsnog helaas niet worden opgehelderd. In elk geval lijkt Hist nauwer verwant aan *h* dan aan *m*.

Kan over de druk die Hist gebruikt moet hebben wèl uitsluitsel worden gegeven? Voor zover bekend waren in 1496 uitsluitend de drukken van Sorg en van Furter verschenen. Wat betreft de titel komt Hist meer overeen met Furter dan met Sorg:

- Sorg 1480: "Hye hebt sich an sant Brandons buch/ was er wunders erfaren hat."
- Furter: "Ein hübsch lieblich/ lesen von sant Brandon. was wun-/ ders er vff dem moer erfaren hat."
- Hist: "Von sant Branden/ eyn hübsch lieblich lesen, was wun/ dersz er vff dem moer erfaren hat."

Ook herinnert de illustratie op de versozijde van het titelblad bij Hist, waar Brandaan aan een lessenaar zit te lezen, aan de titelbladillustratie van de Bazeler druk. De overige illustraties geven geen specifieke aanwijzingen voor ontlening aan de druk van Furter. Om hierover meer zekerheid te krijgen, is nader tekstonderzoek onontbeerlijk.

Samenvattend leidt mijn onderzoek naar de illustraties tot het volgende stemma (onzekere relaties zijn aangegeven met stippellijntjes; mijn gegevens over de druk van Knapp zijn te summier om directe verbindingen met andere drukken te suggereren):



Waarom zou geen van de andere drukkers aan Hist hebben ontleend, en waarom toont zijn druk als enige invloed uit de handschriftentraditie? Hermann Engel en Gerhard Stalla publiceerden een overzicht van het fonds van Conrad Hist en zijn broer Johann, met wie hij aanvankelijk samenwerkte.[205] Vrijwel al hun teksten waren in het Latijn, voor het merendeel wetenschappelijke en theologische werken en schoolboeken. De volkstalige werken die de gebroeders Hist uitgaven, zijn op één hand te tellen. Zelfs hun editie van het *Visioen van Tondalus*, naast Brandaan een van de weinige uitgaven met een omvangrijker beeldprogramma, was in het Latijn.[206] Hist richtte zich dus duidelijk op een onderlegd, leesvaardig publiek en maakte geen 'populaire' uitgaven voor een zo breed mogelijk publiek. Misschien is het om deze

205 Engel en Stalla 1976, p. 1653-1680.

206 Schramm dl. XVI, afb. 623-643.

reden dat hij in zijn Brandaan-editie elementen uit het complexere beeldprogramma van de handschriften overnam. Ook de standaard ingekleurde houtsneden en de figuratieve initialen geven het werk een wat luxer uiterlijk vergeleken met andere vroege Brandaan-drukken.[207] Dat Hist andere drukkers niet heeft beïnvloed en ook zelf geen Brandaan-drukken meer lijkt te hebben uitgegeven, kan erop wijzen dat de afzetmarkt voor het werk in deze uitvoering toch te klein was.

5. Conclusie

Beeldcanon en tekst

Samenvattend kan worden gesteld dat de illustratoren van de *Reis* zich bewogen binnen twee duidelijk omlijnde kaders, waar zij slechts zelden buiten traden: enerzijds de tekst, anderzijds de reeds bestaande beeldcanon bij die tekst.

De eerste die de tekst met illustraties uitgaf, was Anton Sorg uit Augsburg. De kleine vergissingen die hij in zijn eerste druk van ca. 1476 nog maakte bij het plaatsen van de houtsneden, zijn in zijn volgende druk van ca. 1480 gecorrigeerd en nadat Sorg ook nog een derde druk heeft uitgebracht, lijkt zich een zodanige Brandaan-illustratietraditie te hebben geworteld dat het beeldprogramma ook in uitgaven van andere drukkers zonder grote veranderingen steeds terugkeert. Een dergelijke constante illustratietraditie is ook bij veel andere teksten in vroege drukken zichtbaar.[208]

Houtsneden konden in de tijd van de vroege boekdrukkunst dankzij hun vaak eenvoudige beeldtaal letterlijk te pas en te onpas worden 'gerecycled': een afbeelding kon in één tekst meerdere malen voorkomen, maar ook in verschillende teksten worden gebruikt. Ook in de Brandaan-drukken komen herhalingen van houtsneden voor; in elke druk worden een paar illustraties meerdere malen gebruikt, en soms nam de ene drukker de complete set houtsneden van de andere over. Toch lijken de voorstellingen doorgaans speciaal voor deze ene tekst gemaakt en gebruikt te zijn. Dat was evenmin uitzonderlijk: ook andere verhalende prozateksten hebben vaak een eigen, bij de tekst passend beeldprogramma.[209] Bij de huidige stand van onderzoek is echter moeilijk vast te stellen wat drukkers doorgaans nastreefden: besparen op illustratieprogramma's door houtsneden zo vaak mogelijk, voor zo veel mogelijk teksten te hergebruiken en na te maken, of het zorgvuldig illustreren van elke afzonderlijke tekst? Gedetailleerder onderzoek naar verschillende beeldprogramma's in vroege drukken, en de rol van herhalingen en overnames daarin, lijkt me zinvol om hierover meer duidelijkheid te krijgen.

Eén Brandaan-illustratie van Mathis Hüpfuff is ook in een ander werk gebruikt: zijn Straatsburger collega Bartholomaeus Kistler gebruikte de houtsnede van de 'drie vagevuren voor de hel' (drie rijen met elk drie zielen in het vuur) in het *Buechlin von den pinen*, uitgegeven in 1506 en 1509. Voorts heb ik van één houtsnede in een Brandaan-druk de herkomst uit een ander boek kunnen vaststellen: de afbeelding op het titelblad van de Bazeler druk uit 1491, een monnik achter een lessenaar met drie leerlingen verbeeldend, bleek uit het blokboek van Sint Meinrad afkomstig. Hoewel het blok in 1491 al enkele tientallen jaren oud was, had de drukker alle reden om het een tweede leven als Brandaan-illustratie te geven: daarmee sloot hij aan bij het toentertijd populaire gebruik om titelbladen te verfraaien met een voorstelling van het zogenaamde *magister-cum-discipulis*-type. Bovendien was juist de illustratie van Meinrad

---

207 In beide bewaard gebleven exemplaren is de inkleuring tamelijk ruw uitgevoerd, wat erop kan wijzen dat dit niet speciaal op bestelling werd gedaan maar al van tevoren gebeurde, op een zo min mogelijk arbeidsintensieve manier.

208 Zie bijvoorbeeld Fischel 1963, Schanze 1986 en de reeks van Schramm.

209 Zie bijvoorbeeld Schmitt 1990, p. 179-180.

geschikt voor het Brandaan-verhaal, omdat ook deze heilige een monnik was. Het boek op zijn lessenaar kan bij Brandaan doorgaan voor het boek waarin hij de wonderen las die hij weigerde te geloven. Het feit dat deze houtsnede uit het Meinrad-blokboek kwam, is interessant in het licht van de omstreden toeschrijving van de Brandaan-druk aan Michael Furter. Het was juist Furter die in de jaren rond 1500 als enige een aantal drukken van de Meinrad-legende uitbracht met houtsneden die op het oude blokboek waren gebaseerd. Omdat zijn naam zozeer verbonden is aan de Meinrad-houtsneden, blijft hij mijns inziens in aanmerking komen als drukker van de Brandaan-editie uit 1491.

De Meinrad-illustratie is een van de vele voorbeelden waaruit blijkt dat navolging van de te illustreren tekst op de eerste plaats kwam, en dat andere literaire of iconografische tradities selectief in de Brandaan-afbeeldingen werden verwerkt, namelijk alleen als zij niet in strijd met de tekst waren. Zo wordt Judas vaak afgebeeld met attributen die niet in de tekst worden genoemd, maar die zijn ontleend aan de gebruikelijke iconografie van deze figuur en hem daardoor gemakkelijk herkenbaar maken. De sirene, in de tekst weinig gedetailleerd beschreven, is vaak verbeeld met opzichtige blote borsten; dit kenmerk van de sirene wordt genoemd in het *Buch der Natur* van Konrad von Megenberg. In de verbeelding van de 'ringvis'-episode is de iconografie van de walvis uit de bestiaria te herkennen. Daarentegen hebben de Brandaan-illustratoren bij de episode van de 'eilandvis', die duidelijk is gebaseerd op de walvis-beschrijving uit de dierenboeken, een beter bij de tekst passend ontwerp gemaakt.

In de druk van Sorg is soms niet alleen een iconografische traditie aanwijsbaar waarop de illustrator zich heeft gebaseerd, maar zelfs een specifieke afbeelding. Zijn illustratie van de ringvis gaat vermoedelijk terug op de walvis-illustratie in Konrad von Megenbergs *Buch der Natur*, gedrukt door Sorgs Augsburger collega Johann Baemler in 1475 (dus ongeveer een jaar vóór Sorgs eerste Brandaan-uitgave).[210] Judas heeft in Sorgs druk een zwarte nimbus, een attribuut dat niet enkel in de Italiaanse schilderkunst van het trecento voorkomt maar ook in Augsburger drukken van *Der heiligen Leben* uit de jaren '70 van de vijftiende eeuw. Ook deze tekst werd in 1475 door Johann Baemler uitgegeven; dit moet Sorgs directe voorbeeld zijn geweest, aangezien hij de houtsneden van deze druk enkele jaren later in zijn eigen editie van *Der heiligen Leben* gebruikte. Deze bevindingen passen in het bestaande beeld van de Augsburger drukkers: ze hadden veel onderlinge contacten, wisten precies van elkaar wat ze deden en werkten soms zelfs samen.[211] Sorgs illustratie van de 'drie vagevuren voor de hel' vertoont overeenkomsten met een voorstelling van vagevuren en hel in de *Spiegel menschlicher Behaltnis*. Evenals het verhaal van Brandaan verscheen dit werk in 1476 bij Sorg. Hoewel zijn illustrator de houtsneden niet zelf had ontworpen (ze komen ook al voor in een eerdere Augsburger druk van Günther Zainer), kan de compositie met vagevuren en hel hem op het idee hebben gebracht voor de Brandaan-illustratie die hij in dezelfde periode moet hebben gemaakt. In de illustratie van de Clebermeer-episode lijkt Sorgs illustrator met zijn eigen ontwerp te hebben gevarieerd: dezelfde compositie gebruikte hij voor de illustratie van het Clebermeer in het reisverhaal van Herzog Ernst, dat gelijktijdig met Brandaan (ca. 1476) zijn eerste druk beleefde. Niettemin bevatten beide afbeeldingen details die uitsluitend betrekking hebben op de tekst waar ze bij horen. Al deze voorbeelden bevestigen dat het beeldprogramma van Sorgs drukken niet is ontleend aan een handschrift, wat wel voorkwam bij teksten die voor het eerst in druk verschenen, maar dat het speciaal voor de druk is ontworpen (en dat de illustrator zijn 'inspiratie' veeleer uit andere drukken haalde dan uit handschriften).

Het is opmerkelijk dat men blijkbaar bij het overnemen van elementen 'van buitenaf' in de Brandaan-illustraties kritisch keek of die wel bij de tekst pasten, terwijl de drukkers ook de meest onbegrijpelijke elementen uit het typische Brandaan-beeldprogramma consequent bleven overnemen. Op deze merkwaardige 'dominantie' van een bestaande beeldcanon heeft ook

---

210 De Kreek 1986, p. 98-99.

211 Over het boekwezen in Augsburg zie bijvoorbeeld Künast 1997a, Vorderstemann 1997.

Anneliese Schmitt al eens gewezen.[212] Zij merkt op dat drukkers bij onvoldoende overeenstemming tussen beeld en tekst eerder de tekst veranderden dan een afbeelding uit zo'n bekende cyclus. Inderdaad is dit ook bij Brandaan gebeurd: het Meerwunder, dat in de tekst het bovenlijf van een man heeft maar al vanaf de vroegste drukken als vrouwelijke meermin werd verbeeld, krijgt in de latere uitgaven van Hüpfuff, Knapp en Knoblouch ook in de tekst een vrouwelijke gestalte. Hier kan een praktische reden voor zijn: voor het aanpassen van de tekst hoefden alleen enkele letters anders te worden gezet bij de volgende druk, terwijl het maken van een heel nieuwe houtsnede bewerkelijker en dus duurder zal zijn geweest. Drukkers kunnen echter ook andere redenen hebben gehad om teksten eerder aan te passen dan illustraties. Ik vermoed dat een telkens herhaalde illustratiereeks bij een bepaalde tekst grote invloed had op de beeldvorming bij de lezers: zó waren de personages en gebeurtenissen uit het verhaal eruit gaan zien in de fantasie van het publiek (ongeacht hoe de tekst ze precies beschrijft), en men zou het ongewenst of misschien zelfs verwarrend vinden als dat ineens veranderde. Dat beeldprogramma's een dergelijke 'algemene bekendheid' konden verwerven, lijkt te worden bevestigd door de zogenaamde *Bücheranzeige*, waarmee drukkers hun publiek op de hoogte stelden van beschikbare titels. Hierin is bij veel titels de opmerking "mit seinen figuren" toegevoegd, om aan te geven dat het een geïllustreerd werk betreft.[213] Niet alleen blijkt uit het gebruik van een bezittelijk voornaamwoord ("*seinen* figuren") hoezeer men tekst en beeldprogramma verbonden achtte; dat drukkers een uitgebreidere beschrijving klaarblijkelijk niet nodig vonden, suggereert tevens dat ze de 'figuren' al bij het publiek bekend veronderstelden.

Dit hoofdstuk zou echter niet zo omvangrijk zijn geworden als alle Brandaan-drukkers *precies* dezelfde afbeeldingen hadden gebruikt. Binnen de bestaande beeldcanon hadden illustratoren wel degelijk ruimte voor eigen accenten en variaties, waarbij ze de tekst meer of minder getrouw volgden. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de gestalte van de kluizenaar op de rots, die met of zonder lichaamsbeharing, baard of tonsuur werd voorgesteld. Ook de dwerg Pertwart ziet er in de diverse drukken steeds anders uit. In de druk van Hüpfuff uit 1510 (en dus ook die van Knoblouch) is in de voorstelling van de drenkelingen in het Clebermeer een griffioen toegevoegd die op de slachtoffers aast, een toevoeging die duidelijk door de tekst is ingegeven. Ook zaken als gebouwen en landschappen konden illustratoren naar eigen inzicht vormgeven. De scènes van Brandaan die het boek leest en verbrandt en van de afzijdige engelen in het land Bona Terra zijn niet in alle drukken geïllustreerd. Voor de verbeelding van Brandaans eerste avontuur op het Clebermeer worden verschillende houtsneden gebruikt.

Een interessante kwestie is, of men bij het maken van illustraties ook naar andere varianten van het Brandaan-verhaal kan hebben gekeken. In twee gevallen komen details in illustraties minder overeen met de prozatekst dan met andere versies van de *Reis*. In de twee geïllustreerde proza-handschriften is Brandaan bijzonder vaak afgebeeld met het boek dat hij onderweg schrijft. Beide handschriften tonen hem eenmaal daadwerkelijk schrijvend. Terwijl dit nieuw te schrijven boek in de prozaversie slechts een bescheiden rol speelt en pas halverwege voor het eerst wordt genoemd, is in de Nederduitse berijmde versie al aan het begin duidelijk dat Brandaan als onderdeel van zijn boetedoening een nieuw boek moet schrijven. Ten tweede is er de voorstelling van de boekverbranding in de drukken van Hüpfuff, Knapp en Knoblouch, waarin meerdere boeken in het vuur zijn verbeeld terwijl de prozatekst er maar één noemt. In de Middelhoogduitse en Middelnederlandse berijmde versies wordt gezegd dat Brandaan meerdere boeken las. Op grond van de illustraties kan vooralsnog niet worden vastgesteld of er daadwerkelijk sprake is van vermenging van verschillende Brandaan-teksten, maar nader onderzoek naar deze mogelijkheid lijkt me de moeite waard. Daarnaast doet de iconografie van de boekverbranding denken aan de manier waarop de heilige Dominicus in een aantal vroege

212 Schmitt 1990, p. 179.

213 Vorderstemann 1997, met diverse afbeeldingen van *Bücheranzeige*.

drukken is verbeeld. Over hem werd verteld hoe hij ketterse en christelijke geschriften aan een vuurproef onderwierp; houtsneden tonen hem met een boek in de hand, staand naast een vuur waarin al een of meerdere boeken branden.

Hoewel bemoeienis met aansluiting van de illustraties bij de tekst in grote lijnen steeds naspeurbaar is, wordt niet altijd datgene verbeeld wat wij als de essentie van een bepaalde episode beschouwen. Om de keus voor een bepaalde voorstelling te begrijpen, zijn de bijschriften een onmisbaar hulpmiddel (wellicht niet alleen voor ons, maar ook voor de middeleeuwse lezers!). Zij vormen als het ware een brug tussen tekst en afbeelding. In de bestudering van houtsneden in vroege drukken zouden ze mijns inziens dan ook een prominentere rol moeten krijgen. Hun aanwezigheid is bij de Brandaan-drukken altijd aan die van een afbeelding gekoppeld en altijd vermelden ze iets wat betrekking heeft op die afbeelding, maar dit gebeurt op uiteenlopende manieren. In enkele gevallen zijn de bijschriften speciaal bij de afbeeldingen gemaakt en wijken ze af van de tekst: bij de boekverbranding met meerdere boeken in het vuur, bij de vreemde illustratie van de 'drie vagevuren voor de hel', bij de ringvis waar het schip volgens het bijschrift *op* en volgens de tekst *langs* de reusachtige ringvis voer. In een aantal andere gevallen sluiten de bijschriften juist nadrukkelijk aan bij de tekst en voegen ze informatie toe aan de afbeelding: bijvoorbeeld de dwerg Pertwart die in een land woont 'waar het water boven de lucht was gestegen', het land Bona Terra waarin zich ook duivels zouden bevinden. Wanneer Brandaan bij de zielen komt die rondom een meer moeten lopen, meldt het bijschrift dat hij bij 'een ander vagevuur' komt; dit borduurt voort op het slot van het vorige hoofdstuk, waarin de heilige ook net bij een vagevuur was geweest.

De nogal verrassende relaties tussen tekst en beeld die de bijschriften soms tot stand weten te brengen, onderstrepen hun functie om het oog van de beschouwer te sturen bij het bekijken van de illustratie. Het meest uitdrukkelijk bleek dit bij de herhaling van de ringvis-illustratie in de drukken van Sorg en Hüpfuff: direct na de ringvis-episode is dezelfde houtsnede nogmaals gebruikt om de mysterieuze plaats te verbeelden waar de monniken geluiden onder water horen maar niets zien. Bij Sorgs eerste druk zijn beide afbeeldingen zelfs in één oogopslag te zien; het is het bijschrift dat duidelijk maakt dat de vis de eerste keer iets heel anders voorstelt dan de tweede keer. Lilli Fischel wijst erop dat bijschriften in vroege drukken vaak beginnen met een frase als "*dit* is ...", "*zo* ging...", "*hier* kwam...". Dergelijke formuleringen impliceren dat het *zo en niet anders* was, waardoor ze een afbeelding tot een vorm van realiteit verheffen, aldus Fischel; het is niet zomaar een plaatje, maar een weergave van hoe iets er daadwerkelijk heeft uitgezien.[214] Ook de bijschriften kunnen er zo aan hebben bijgedragen dat telkens herhaalde illustratiereeksen grote invloed hadden op de voorstelling die lezers zich maakten van het verhaal.

Beeldprogramma: verschillen tussen handschriften en drukken

Zowel de handschriften als de drukken van de *Reis* hebben een zeer constant beeldprogramma, maar er bestaan grote verschillen tussen beide illustratiereeksen. De handschriften illustreren vrijwel alle episoden (meer dan dertig illustraties), terwijl de drukken doorgaans circa twintig houtsneden hebben (waaronder enkele herhalingen). Het is moeilijk te zeggen waarop drukkers de keus baseerden om sommige episoden wel te illustreren en andere niet. Zo heeft Brandaans eerste avontuur op het Clebermeer, dat in de tekst geen essentiële rol speelt, in het merendeel van de drukken een afbeelding. Daarentegen moet de lange episode in het paradijselijke Bona Terra het met één of hooguit twee illustraties doen. Blijkbaar was het de illustratoren er niet om te doen het verhaal precies in plaatjes na te vertellen. Ook lijkt de lengte van een episode niet

214 Fischel 1963, p. 7-8. Misschien is dit vergelijkbaar met de wijze waarop onze beeldvorming vandaag de dag wordt beïnvloed door *foto's* (die wij doorgaans beschouwen als directe weergave van de werkelijkheid) met bijschriften, bijvoorbeeld in kranten.

direct bepalend te zijn geweest voor de keus om er een illustratie bij te maken. Evenmin koos men uitsluitend de 'makkelijkste' passages om te verbeelden. Diverse episoden die door tekstcorrupties en onbegrip van kopiisten door de eeuwen heen nogal raadselachtig zijn geworden, zijn wel degelijk van een houtsnede voorzien (hoewel de voorstellingen in onze ogen niet bijzonder nauw bij de tekst aansluiten): de vagevuur-berg met vogels en zielen (verbeeld als 'drie vagevuren voor de hel'), de onderwater-wereld (herhaling van de ringvis-illustratie) en Haylbran (weergegeven als een ontmoeting tussen Brandaan en Haylbran, die niet in de tekst is beschreven).

Enkele malen gaven de verschillen tussen illustraties in handschriften en drukken aan dat in de drukken een zekere vervlakking van de oorspronkelijke structuur en gelaagdheid van het verhaal naspeurbaar is. Deze vervlakking is het duidelijkst te zien bij een vergelijking van de manier waarop handschriften en drukken het raamwerk van het verhaal verbeelden. De illustraties in de handschriften geven uitdrukkelijk weer waarom Brandaan op reis gaat (hij las een boek, gooide het verontwaardigd in het vuur, waarop hem een engel verscheen die zei dat hij voor straf op reis moest) en hoe hij tijdens zijn reis boete doet. Zoals gezegd komt het boek waarin hij onderweg zijn belevenissen schrijft nadrukkelijker voor in de illustraties dan in de tekst. Op de laatste illustratie in de handschriften is te zien dat Brandaan, thuisgekomen, het (volgeschreven) boek op het altaar van zijn kloosterkerk legt: zijn schuld is ingelost. In de drukken is deze structuur nauwelijks of zelfs helemaal niet verbeeld. Een verwijzing naar het boek dat Brandaan leest, geeft de *magister-cum-discipulis*-afbeelding die enkele drukken op het titelblad hebben. Daarnaast wordt soms de boekverbranding verbeeld. De meeste drukken sluiten af met een illustratie waar Brandaan weer bij zijn klooster komt. Referenties aan het raamwerk gedurende het verhaal, bijvoorbeeld in de vorm van het boek dat de heilige onderweg schrijft, ontbreken in de drukken volledig. De passage over de neutrale engelen, waarin nadrukkelijk naar het raamwerk wordt verwezen, is slechts in enkele gevallen van een houtsnede voorzien. Het belang van de passage komt echter in geen van deze illustraties tot uitdrukking; ze tonen niet méér dan Brandaans ontmoeting met een stel bizarre wezens.

De illustraties in de handschriften versterken de boodschap van de tekst ook op andere manieren. Welhaast duidelijker dan de tekst benadrukken zij hoe Brandaan door goddelijke interventie vele gevaren doorstaat. De relieken die de monniken meenemen zijn bij hun vertrek prominent verbeeld, en als ze thuiskomen wordt de kist weer van boord gedragen. Ook is vaak te zien hoe God in gevaarlijke situaties als halffiguur uit een wolk verschijnt, ten teken dat de monniken het voorspoedige verloop aan hem te danken hebben. Noch van relieken noch van goddelijk ingrijpen is iets te zien in de houtsneden bij de drukken.

Behalve uit de verbeelding van het raamwerk blijkt de vervlakking in de drukken soms ook uit de wijze waarop afzonderlijke episoden zijn verbeeld. Het eschatologische tafereel met goede en slechte zielen dat Brandaan op het Clebermeer ziet, is in de handschriften uitdrukkelijk weergegeven, terwijl de houtsneden alleen drenkelingen in en rondom een schip tonen. De teugeldief wordt in de handschriften (zowel in de tekst als in de illustraties) door een duivel aan het gestolen object meegevoerd, terwijl de monnik het in de drukken zelf vasthoudt. Waar de teugel in de drukken dus enkel als kostbaar voorwerp fungeert, heeft hij in de handschriften ook inhoudelijke betekenis. Uit dit alles blijkt dat het beeldprogramma van de handschriften nauw aansluit bij de boodschap en de strekking van de tekst en die zelfs versterkt, terwijl de houtsnedencyclus uit de drukken veel meer is gericht op het anekdotische, zonder aandacht voor de literaire constructie van het verhaal als geheel.

De wijze waarop de lezer bij het verhaal wordt betrokken, is in de handschriften dan ook anders dan in de drukken. De handschriften verbeelden altijd Brandaan zelf en zijn monniken bij datgene wat zij volgens het verhaal tegenkomen. In de drukken is daarentegen regelmatig uitsluitend verbeeld wat de heilige ziet. Brandaan wordt wel genoemd in de bijschriften ("Hier kwam Brandaan bij...", "Hier zag Brandaan hoe..."), waardoor de betrokkenheid met zijn persoon in deze scènes pas bij het lezen van die bijschriften ontstaat. Opnieuw wordt de perceptie van een illustratie zo dus door het bijschrift gestuurd. De lezer kijkt als het ware met

de heilige mee, maar omdat de heilige zelf niet zichtbaar is, zit er niets tussen het publiek en de verbeelde wereld.[215] Omdat Brandaan in de handschriften zelf in de scène is geplaatst, krijgt hij als *persoon* een belangrijkere rol: men ziet hoe *hij* deze avonturen beleeft. Ook in dit opzicht heeft het beeldprogramma van de handschriften een meer specifiek narratief karakter, en gaat het in de drukken toch vooral om de afzonderlijke episoden en de wonderlijke zaken die Brandaan tegenkomt. Op een interessante manier wordt betrokkenheid met de heilige tot stand gebracht door de illustraties van handschrift *m*. De meeste voorstellingen zijn samengesteld uit twee beeldvlakken, waarbij het ene de reizigers in hun schip verbeeldt en het andere datgene wat zij zien. Omdat de heilige zo steeds nadrukkelijk als toeschouwer is voorgesteld, kan de lezer zich zowel met hem persoonlijk identificeren als met hem 'meekijken' naar het andere beeldvlak, en zijn wonderlijke avonturen meebeleven. Vermoedelijk heeft de illustrator van *m* deze opsplitsing in kolombrede beeldvlakken niet aan zijn (niet overgeleverde) voorbeeldhandschrift ontleend, maar zelf gemaakt: ook de illustraties bij de overige teksten in *m* hebben de breedte van één tekstkolom. Niettemin wist de illustrator het effect van de tweedeling optimaal te benutten. Telkens wanneer een afbeelding een 'goed' en een 'slecht' element bevat (bijvoorbeeld het hert en de draak, de goede en slechte zielen op het Clebermeer), staat Brandaans schip in het beeldvlak van het 'goede' en is de heilige dus nadrukkelijk gescheiden van het 'slechte'.

Subtiliteiten als deze zijn in de houtsneden van de drukken nauwelijks te vinden. Over het algemeen is de beeldtaal van houtsneden in vroege drukken erg eenvoudig en bevatten de voorstellingen slechts een beperkt aantal specifiek tekstgerelateerde details. Norbert Ott spreekt in dit verband van "Egalisierung der Bildtypen", en verklaart dit fenomeen vooral vanuit de toenemende gerichtheid op 'efficiency' bij de productie van boeken.[216] De reductie van illustraties tot veelvuldig bruikbare standaardtypen was in handschriften al zichtbaar geweest maar werd bijzonder gestimuleerd door de boekdrukkunst, die het technisch mogelijk maakte eenzelfde afbeelding (houtsnede) daadwerkelijk te herhalen op meerdere plaatsen. Otts voorstelling van zaken gaat voor de Brandaan-drukken echter te ver: weliswaar verbeelden de eenvoudige houtsneden de structuur van de tekst nauwelijks en komen er herhalingen van houtsneden binnen de tekst voor, maar gebleken is dat de plaatjes toch steeds duidelijk bij deze ene tekst horen en dat drukkers niet altijd de makkelijkste weg kozen bij het illustreren van die tekst. De plaatjes zijn weliswaar eenvoudig, maar allerminst gereduceerd tot nietszeggende stereotypen.

In elk geval voor de Brandaan-drukken lijkt het mij daarom te eenzijdig de vervlakking of vereenvoudiging in houtsneden enkel vanuit 'efficiency'-overwegingen te verklaren. Uit een studie van Inge Leipold blijkt dat drukkers erg hun best deden het publiek begrijpelijke en onderhoudende verhalen te bieden.[217] Dat ging echter niet zelden ten koste van de oorspronkelijke, veelal complexere structuur en betekenis van die teksten. Mijns inziens kan niet alleen de tekstuele vervlakking waarover Leipold spreekt, maar ook de vervlakking in de plaatjes samenhangen met het streven van drukkers om hun publiek terwille te zijn met eenvoudige lectuur 'ter lering en vermaak'.

Herhalingen van plaatjes vinden wij misschien in eerste instantie bevreemdend, omdat diversiteit en vernieuwing in onze tijd als 'norm' gelden. De herhalingen in het Brandaan-verhaal maken echter duidelijk dat drukkers ze juist op een creatieve en betekenisvolle manier konden toepassen: de herhalingen kunnen verbanden en overeenkomsten tussen bepaalde episoden duidelijk maken (zelfs daar waar wij wellicht eerder geneigd zijn hun verschillen te benadrukken). Zo eindigen de drukken van Hist, Hüpfuff (1499), Knapp en Knoblouch het

---

215 Ik dank Clara Strijbosch voor deze suggestie.

216 Ott 1983, p. 238.

217 Leipold constateert dit op grond van formuleringen waarmee drukkers hun werken aanprezen, bijvoorbeeld incipits en zogenaamde *Bücheranzeige*. Verwijzingen naar nut, bondigheid en vermaak komen daarin opvallend vaak voor. Zie Leipold 1974, m.n. p. 280-290.

verhaal met dezelfde voorstelling als waar ze mee begonnen, wat aangeeft dat het verhaal 'rond' is. Bijna alle drukkers gebruiken de houtsnede van Brandaans aankomst in het aards paradijs ook voor de aankomst bij Bona Terra: het zijn allebei paradijselijke eilanden (hoewel Bona Terra volgens de tekst slechts op een paradijs *lijkt*) waar de monniken aanmeren en een burcht aantreffen. In een studie naar houtsneden bij de Franse *Pèlerinage de la vie humaine* maakt Michael Camille een opmerking over twee identieke houtsneden, die ik hier in het kader van Brandaan graag wil aanhalen: "This sameness in the two woodcuts does not so much hold back as link the narrative."[218] Om dit te kunnen waarderen, moeten wij onze moderne opvattingen even opzij schuiven: creativiteit hoeft niet altijd in vernieuwing te zitten.

Een ander geval waarin de herhaling van eenzelfde voorstelling interessante associaties blootlegt, is dat van de meermin. Zowel het Meerwunder als de sirene zijn doorgaans verbeeld met een (bekoorlijk) vrouwelijk bovenlichaam en het onderlijf van een vis. Daarnaast wordt het Meerwunder regelmatig getoond op (de versozijde van) het titelblad en bij Brandaans eerste avontuur op het Clebermeer. De veelvuldige verbeelding van deze meermin, ook op plaatsen waar ze niet als zodanig in de tekst wordt genoemd, suggereert dat zij gold als stereotiep 'Meerwunder', representatief voor al het wonderlijks dat zich in de zee bevindt. Illustraties van 'Meerwunder' in drukken van de *Spiegel menschlicher Behaltnis* bevestigen dit vermoeden.

Houtsneden werden dus niet lukraak herhaald, maar enkel als er aansluiting bij de tekst was. Soms had in onze ogen best twee keer dezelfde illustratie gebruikt kunnen worden, terwijl dat toch niet is gebeurd (bijvoorbeeld bij Meerwunder en Sirene). Ook dit geeft aan dat de drukkers hun teksten zorgvuldig illustreerden en houtsneden niet alleen hergebruikten om kosten te besparen.

Afhankelijkheidsverhoudingen

Juist dankzij de kleine variaties in het zo constante beeldprogramma van de drukken bleek het mogelijk enige conclusies te trekken omtrent hun onderlinge afhankelijkheid. Deze relaties lijken deels echter anders te zijn dan de relaties tussen de teksten zoals Wilhelm Meyer die in 1918 heeft vastgesteld. Het stemma op grond van de illustraties vertakt zich na de drukken van Sorg: Furter en Froschauer ontleenden hun illustraties onafhankelijk van elkaar aan zijn voorbeeld. In één tak komen Furter, Hüpfuff en Knoblouch onder elkaar, in een andere tak Froschauer en Zainer. Over de druk van Knapp had ik niet genoeg gegevens voor een nadere plaatsbepaling, maar ik vermoed dat hij in de buurt van Hüpfuff thuishoort; vermoedelijk heeft Knapp echter ook ontleend aan voorbeelden die ik niet heb onderzocht (of hij heeft zelf veel variaties op het bekende beeldprogramma verzonnen). De druk van Hist staat zowel in de traditie van de drukken als in die van de handschriften. Zijn tekst en een aantal van zijn afbeeldingen komen overeen met de andere drukken, terwijl het merendeel van zijn afbeeldingen aansluit bij de handschriften. Het kan niet worden uitgesloten dat hij daadwerkelijk handschrift *h* als voorbeeld heeft gebruikt, maar zolang er niet méér geïllustreerde handschriften bekend zijn, is dit niet met zekerheid vast te stellen. In elk geval vertoont Hists druk meer overeenkomsten met *h* dan met *m*. Van de drukken die Hist als voorbeeld kan hebben gebruikt, komt die uit Bazel (1491) het meest in aanmerking, op grond van de illustratie op het titelblad en de formulering van de titel. Nader tekstonderzoek moet echter uitwijzen of dit inderdaad waarschijnlijk is.

Hoewel diverse beelden of beeldelementen onmiskenbaar aan één bepaalde druk zijn ontleend, vertoont één druk soms overeenkomsten met meerdere andere drukken of, in het geval van Hist, met drukken en handschriften. Terwijl een drukker bij het zetten van de tekst doorgaans één voorbeeldexemplaar zal hebben gebruikt (bij het combineren van verschillende voorbeeldteksten zou het immers lastiger zijn een inhoudelijk coherent geheel te behouden), was het blijkbaar bij het ontwerpen van plaatjes mogelijk om meerdere voorbeelden te combineren.

---

218 Camille 1991, p. 268.

Dit kan samenhangen met het feit dat houtsneden losse 'eenheden' zijn: de houtblokken zelf konden onder drukkers circuleren (Froschauer nam bijvoorbeeld Sorgs Brandaan-houtsneden over, Knoblouch die van Hüpfuff), maar ook uit een gedrukt boek konden illustraties onafhankelijk van de tekst worden gekopieerd. Omdat drukken in grotere oplagen verschenen dan handschriften, is het denkbaar dat een drukker gemakkelijker over verschillende exemplaren kon beschikken om als voorbeeld voor zijn eigen editie te gebruiken. Onduidelijk blijft echter hoe Hist precies te werk is gegaan bij het combineren van invloeden uit de handschriftentraditie èn de drukkentraditie.

Omdat overdracht van illustraties dus los van de tekst kan hebben plaatsgevonden, moet toch een tekstonderzoek uitwijzen hoe betrouwbaar een stemma op grond van illustraties is. Andersom zouden illustraties vaker betrokken moeten worden in studies naar tekstuele afhankelijkheidsverhoudingen; een combinatie van beide kan mijns inziens de meest betrouwbare resultaten opleveren. Vooral wanneer drukkers een compleet beeldprogramma (inclusief volgorde, herhalingen en bijschriften) van elkaar namaakten (en dus niet de blokken zelf overnamen), wat vaak voorkwam, lijkt de meest voor de hand liggende gevolgtrekking dat ze daarbij een gedrukt exemplaar als voorbeeld moeten hebben gebruikt, dat dus niet alleen de plaatjes maar ook de tekst bevatte.

Publiek

Voor een antwoord op de vraag wat de doelgroep van de handschriften en drukken was, geven niet alleen de illustraties bij het Brandaan-verhaal, maar ook de teksten waartussen het verhaal zich bevindt belangrijke aanwijzingen. De religieus-didactische teksten in *h* duiden op een uitgesproken geestelijk publiek; *m* zal, gezien de overheersing van teksten over kosmos, natuur en geschiedenis, vermoedelijk zijn vervaardigd voor een publiek dat zowel in geestelijke lessen was geïnteresseerd als in wetenschappelijke vraagstukken. Dat het Brandaan-verhaal in de tweede en derde editie van Sorg wordt vergezeld van de reisverhalen over Herzog Ernst en Hans Schiltberger, geeft aan dat deze druk zich richtte op een doelgroep die niet zozeer in theologische kwesties als wel in spannende en exotische avonturen was geïnteresseerd.

De eenvoudige voorstellingen in de drukken, die minder 'diepgang' hebben dan de afbeeldingen in de handschriften, waren geschikt voor een brede groep lezers met verschillende achtergronden. Ze konden fungeren als geheugensteuntjes, hulp bij het lezen om de grote lijnen van het verhaal snel te herkennen, en daarnaast konden ze de fantasie van de lezers prikkelen, die de details zelf konden invullen. Zo konden ze voldoen aan de behoeften van zowel de minder geletterde als de meer onderlegde lezers. Bovendien liet hun weinig gedetailleerde uitvoering ruimte voor nadere invulling door zowel lezers met religieuze als met wereldlijke belangstelling. Het publiek van dergelijke werken moet echter niet worden onderschat: drukken als deze waren wel degelijk bedoeld om te worden *gelezen*. Het is niet mogelijk om aan de hand van plaatjes alleen het hele verhaal te begrijpen.[219]

Opmerkelijk is dat de toch tamelijk vroege druk van Hist (uit 1496), die als enige (gedeeltelijk) bij het beeldprogramma van de handschriften aansluit, voor zover bekend door niemand anders is nagevolgd. Ook zelf lijkt Hist er geen nieuwe editie van te hebben uitgegeven. Dit bevestigt eens te meer dat juist de eenvoudigere beeldcanon van de overige drukken aan de wensen van het (brede) publiek voldeed.

219 Zie Schmitt 1990, p. 180; Ott 1983, p. 239.

Hoofdstuk II. Illustraties in de *Navigatio*-handschriften

1. Inleiding

Illustraties bij (bewerkingen van) de *Navigatio* zijn tot nu toe grotendeels onopgemerkt gebleven. Het volgende hoofdstuk zal daarom waarschijnlijk minstens evenveel vragen oproepen als beantwoorden. Uit mijn zoektocht naar Brandaan-illustraties, beschreven in bijlage 2, bleek dat de *Navigatio* weliswaar niet zo'n constante en omvangrijke beeldtraditie heeft als de *Reis*, maar dat er toch méér materiaal is dan ik in deze scriptie kan behandelen. Daarom heb ik mij geconcentreerd op *Navigatio*-handschriften die, evenals de *Reis*-handschriften en -drukken, meerdere illustraties hebben. Zo kan uiteindelijk worden nagaan wat voor overeenkomsten en verschillen er bestaan tussen de beeldprogramma's bij *Reis* en *Navigatio*.

Van vier handschriften, die verschillende varianten van de *Navigatio* bevatten, heb ik de illustraties onderzocht. Het bekendste illustratiemateriaal bevindt zich in de zogenaamde Krumauer Bildercodex, een soort 'stripverhaal' uit circa 1358 waarin de tekst ondergeschikt is aan de afbeeldingen (Wenen, Oesterreichische Nationalbibliothek, Codex 370). Van de gehele codex is een facsimile beschikbaar, met transcriptie en vertaling in het commentaardeel; van het gedeelte over Brandaan is ook een aparte uitgave verschenen.[220]

In het algemeen wordt de Krumauer Bildercodex beschouwd als het enige geïllustreerde exemplaar van de Latijnse *Navigatio* dat is overgeleverd.[221] Dit blijkt echter niet juist te zijn. In een studie van Louis Kervran trof ik enkele onduidelijke reproducties van eenvoudig getekende *Navigatio*-illustraties, die zich volgens Kervran in een handschrift uit de "Bordlein Library, Oxford" [sic!] bevinden (een signatuur vermeldt hij niet).[222] Kervran bespreekt deze curieuze marginale tekeningetjes niet, hij gebruikt ze uitsluitend als plaatjes bij zijn eigen verhaal. Uit de catalogus met geïllustreerde manuscripten van de *Bodleian* Library in Oxford bleek dat deze bibliotheek zelfs twéé *Navigatio*-handschriften met marginale tekeningetjes in bezit heeft. Beide manuscripten bevinden zich in de Laud-collectie, onder de signaturen Laud Misc. 44 en Laud Misc. 173. De illustraties worden in beide gevallen in de vijftiende eeuw gedateerd.[223] Voor mijn onderzoek heb ik er reproducties van kunnen gebruiken, waarop de tekst echter slechts voor een klein deel zichtbaar is.

Ander illustratiemateriaal bevindt zich in vertalingen en bewerkingen van de *Navigatio*. Bij de niet-Latijnse handschriften heb ik een omvangrijker beeldprogramma uitsluitend gevonden in een Italiaans handschrift uit de veertiende eeuw, dat een bewerking van het verhaal in Venetiaans dialect bevat (Parijs, Bibliothèque Nationale, MS italien 1708). Een illustratie uit dit handschrift siert de omslag van Maria Antonietta Grignani's editie van twee Italiaanse *Navigatio*-bewerkingen.[224] Ook deze auteur vond het illustratiemateriaal blijkbaar niet interessant genoeg om er verdere aandacht aan te besteden: in haar commentaar vermeldt ze uitsluitend dat er één Italiaans handschrift is met "miniature di gusto popolareggiante"

---

220 Facsimile van de gehele codex met inleiding: Schmidt 1967; facsimile van het Brandaan-verhaal met inleiding: Biedermann 1980.

221 o.a. De Kreek 1986, p. 84; Gerritsen en Van Melle 1993, lemma "Brandaan", p. 75.

222 Kervran 1977, illustraties tussen p. 128 en 129.

223 Pächt en Alexander 1973, deel 3, nr. 1306 (Laud Misc. 173) en 1309 (Laud Misc. 44).

224 Grignani's editie bevat een Toscaanse en een Venetiaanse bewerking; voor de Venetiaanse tekst heeft zij een ander handschrift gebruikt dan het geïllustreerde exemplaar dat in Parijs wordt bewaard. Zie Grignani 1975.

("miniaturen naar volkse, populaire smaak").[225] Deze 'plaatjes' verdienen naar mijn mening serieuzere aandacht, en ook zij zullen in dit hoofdstuk daarom nader worden bekeken. Ik heb gewerkt met een microfilm van het gehele handschrift.

Voorts is er een aanzienlijk aantal handschriften, met name Franstalige, waarin de legende van Brandaan met één miniatuur aan het begin van het verhaal (soms in de vorm van een initiaal) is geïllustreerd. Het betreft verzamelhandschriften met voornamelijk hagiografische teksten, die in het Frans worden aangeduid als *légendiers*. Iedere heilige heeft hierin een eigen illustratie, waarop hij of zij meestal met typische attributen of in een typische scène uit het levensverhaal is verbeeld. In het kader van deze scriptie was het niet mogelijk deze illustraties even nauwgezet te onderzoeken als de uitgebreidere beeldprogramma's. Mijn beknopte bespreking van de miniaturen kan wellicht dienen als aanknopingspunt voor verder onderzoek.

In bijlage 1 heb ik verantwoord welk materiaal ik precies heb gebruikt. Ik was niet in de gelegenheid de originele handschriften te bekijken, en heb dus uitsluitend met reproducties gewerkt. Ik ben mij ervan bewust dat dit beperkingen met zich meebrengt. Autopsie van de handschriften kan belangrijke aanvullingen op mijn bevindingen leveren.

De vier handschriften met meerdere illustraties die in dit hoofdstuk centraal staan (drie in het Latijn en één in het Italiaans) verschillen niet alleen wat betreft het verhaal, maar ook in de wijze waarop dat is geïllustreerd. De twee Laud-handschriften bevatten de bekende Latijnse tekst, voor zover ik weet zonder significante variaties;[226] de marginale pentekeningetjes zijn zeer eenvoudig en niet van kleur voorzien. De pentekeningen in de Krumauer Bildercodex zijn evenmin gekleurd; in dit handschrift is echter juist de tekst 'marginaal': boven de tekeningen staat steeds een tekst van hooguit twee regels. Hoewel deze tekst in het Latijn is, wijkt hij in diverse opzichten af van de bekende Latijnse *Navigatio*, zoals verderop zal worden besproken. In het Italiaanse handschrift zijn gekleurde pentekeningen in de tekst ingevoegd. Met name aan het eind van de Venetiaanse tekst zijn uitgebreide passages toegevoegd ten opzichte van het Latijnse origineel.

Niet alleen de uitvoering, maar ook de aantallen illustraties en de voor illustratie gekozen episoden lopen in de vier handschriften zeer uiteen. Een vergelijking per episode, zoals in het gedeelte over de *Reis*, leek mij hier dan ook niet zinvol. In plaats daarvan bespreek ik elk van de handschriften apart, waarbij ik met name zal ingaan op hun ontstaan en functie: waarom is het Brandaan-verhaal op deze manier geïllustreerd? Naast zaken als materiële uitvoering en illustratiekeus krijgt daarbij ook de relatie tussen tekst en beeld aandacht. Omdat de twee Laud-handschriften wèl nauw met elkaar in verband staan, zal ik ze samen bespreken. In een afsluitende paragraaf zal ik verbanden leggen tussen de afzonderlijke handschriften: waar liggen de accenten in de illustraties, welke elementen van het verhaal worden verbeeld en waarom?

Omdat de episoden en hun illustraties in dit hoofdstuk niet één voor één aan bod komen, volgt nu eerst een samenvatting van het verhaal en een overzicht van de illustraties per handschrift. Hiernaar zal ik in het vervolg terugverwijzen.

---

225 Grignani 1975, p. 270.

226 Dit blijkt uit collatie van de mij beschikbare tekstgedeelten met de editie van Selmer 1959.

2. Samenvatting van de *Navigatio* en overzicht van afbeeldingen

Deze samenvatting heeft betrekking op de oorspronkelijke Latijnse tekst; afwijkingen hiervan zullen bij de bespreking van de afzonderlijke handschriften aan bod komen. De nummering van de episoden komt overeen met die in de handschriften zelf en in de secundaire literatuur.[227]

1. Het verhaal van de *Navigatio* begint met de aankomst van de heilige Barrindus in Brandaans klooster. Barrindus is zojuist, samen met zijn zoon Mernoc, teruggekeerd uit het 'Beloofde Land van de Heiligen'.[228] Hij vertelt over de heerlijkheden die hij daar heeft aangetroffen.
2. Brandaan besluit met veertien van zijn broeders op zoek te gaan naar dit paradijselijke eiland.
3. Ze nemen afscheid van de achterblijvers in het klooster en reizen eerst naar de heilige Enda. Hij zegent hen.
4. De monniken bouwen een schip dat bestaat uit een houten frame bespannen met ossenhuiden.[229]
5. Juist wanneer ze de zeereis willen beginnen, voegen zich nog drie broeders uit hun klooster bij het gezelschap; zoals Brandaan voorspelt, zullen zij de reis geen van drieën voltooien.[230]
6. Op het eerste eiland waar hun tocht hen voert, vinden ze een onbewoonde burcht waar voedsel in overvloed is en bedden gereed staan.
7. Ondanks Brandaans herhaalde waarschuwing vooral niets mee te nemen wat niet van hen is, wordt een van de drie broeders die zich later bij het gezelschap voegden door een duivel verleid tot het stelen van een zilveren paardentuig. Wanneer Brandaan de dief heeft ontmaskerd, bekent die zijn zonde. De duivel wordt uitgedreven en de monnik sterft in vrede.
8. Wanneer ze willen vertrekken, brengt een jongeling hun voedsel en water voor onderweg.
9. Op het volgende eiland treffen ze vele schapen aan, die uitzonderlijk groot zijn. Op dit Schapeneiland brengen ze de heilige week van witte donderdag tot stille zaterdag door.
10. Paaszondag zelf vieren ze op een nabijgelegen eiland. Wanneer de monniken hier echter het vuur onder hun kookpot aanmaken, komt het eiland plotseling in beweging: ternauwernood weten ze hun boot te bereiken, waar Brandaan hen al opwacht, voordat het eiland er vandoor gaat. Brandaan vertelt dat dit geen eiland is maar een reusachtige vis, Jasconius genaamd.
11. Vlakbij het Schapeneiland vinden ze een eiland dat het Vogelparadijs wordt genoemd. Hier brengen ze de dagen tot het octaaf van Pinksteren door. De vogels blijken de neutrale engelen te zijn, die zich in de strijd aan het begin der tijden tussen Lucifer en God afzijdig hadden gehouden. Hiervoor heeft God hun niet naar de hel verbannen, maar wel zijn ze hun oorspronkelijke engelengedaante kwijtgeraakt. De vogel die dit alles aan Brandaan uitlegt, voorspelt hem dat zijn reis een cyclisch verloop zal hebben en dat hij zeven jaar lang de heilige week op het Schapeneiland, Pasen op de eilandvis Jasconius, de dagen tot na Pinksteren in het Vogelparadijs en tot slot Kerstmis in het klooster van de heilige Ailbe zal doorbrengen. Pas daarna zal hij het Beloofde Land vinden.
12. Inderdaad landen Brandaan en zijn mannen vervolgens op het eiland waar de 24 broeders tellende kloostergemeenschap van Sint Ailbe al tachtig jaar leeft. Ze blijven er tot

---

227 Bijvoorbeeld in de editie van Selmer 1959, het overzicht van episoden in Strijbosch 2000, p. 286-287 en in de vertaling van O'Meara en Wooding 2002, p. 26-64.

228 Met de 'vader/zoon-relatie' van Barrindus en Mernoc zal vermoedelijk geen familieband maar spirituele verwantschap bedoeld zijn: Mernoc zal Barrindus' pupil zijn geweest.

229 Dankzij de uitvoerige beschrijving is de boot als een traditionele Ierse 'curragh' te identificeren. Zie o.a. Gerritsen 1986a, p. 46-48 en vooral Severin 1999, die zelf een boot bouwde op grond van de beschrijving in de *Navigatio* en ermee naar Amerika (Newfoundland) voer, zoals volgens hem ook Brandaan had gedaan.

230 De drie laatkomers zijn een bekend fenomeen in de Ierse literatuur. Zie Edel 1986, p. 32-33 en Strijbosch 2000, p. 149-163.

Driekoningen. De broeders leven in stilte en ontvangen hun voedsel op bovennatuurlijke wijze; juist nu Brandaan en zijn metgezellen zich bij hen voegen blijkt de Voorzienigheid dubbele porties te hebben aangeleverd. De tekst vertelt uitvoerig over de leefregels van de broeders, de gezangen die ze ten gehore brengen, en over hun kerkgebouw.
13. Na een lange tijd te hebben gevaren, meren de monniken aan op een eiland waar zich een bron bevindt. Het water van deze bron doet je langer slapen naarmate je er meer van drinkt; sommige broeders zijn hierdoor dan ook enige dagen onder zeil, terwijl de meer bescheiden monniken slechts een dag slapen.
14. Ze komen in een 'gestolde' zee waar ze twintig dagen in windstilte ronddobberen.
15. De westenwind die uiteindelijk opsteekt voert hen terug naar het Schapeneiland: ze zijn nu een jaar onderweg. Als ze met Pasen weer bij Jasconius komen, blijkt hun kookpot er nog te staan. In het Vogelparadijs voorspelt dezelfde vogel van het vorige jaar opnieuw dat Brandaan gedurende zeven jaar de christelijke feesten op dezelfde vier eilanden zal doorbrengen alvorens het Beloofde Land te bereiken, waar hij veertig dagen zal mogen verblijven.
16. Weer op zee zijn Brandaan en zijn monniken getuige van een strijd tussen een zeemonster dat hun boot achtervolgde en een vuurspuwend beest dat uit het westen komt en zijn tegenstander uiteindelijk in drie stukken scheurt. Op het volgende eiland vinden ze het staartstuk van het verslagen monster en eten er goed van. Vanwege slecht weer blijven ze hier drie maanden.
17. Op het eiland waar ze hierna belanden, treffen ze drie koren van psalmzingende jongens, jongemannen en ouderen. Een van de drie laatkomers uit Brandaans gezelschap blijft hier achter.
18. Wanneer ze verder varen, komt een grote vogel naar hen toe gevlogen met een tak in zijn bek, die hij in Brandaans schoot laat vallen. De vruchten aan de tak voeden de monniken twaalf dagen lang. Vervolgens komen ze bij een eiland waar nog veel meer van deze vruchten groeien.
19. Onderweg worden ze bedreigd door een griffioen, die echter wordt overwonnen door de vogel die eerder de vruchten naar de monniken bracht. Hij pikt de griffioen de ogen uit.
20. Ze arriveren weer bij het klooster van Sint Ailbe. Deze cyclus zet zich enige jaren zo voort; het verhaal maakt een tijdsprong naar het laatste jaar van de reis.
21. Op de feestdag van Petrus is de zee zo helder dat ze alles onder water kunnen zien. Op de bodem bevinden zich vele soorten vissen, die rond de boot komen cirkelen zolang Brandaan de mis opdraagt.
22. Hierna komen ze bij een kristallen pilaar in de zee met een net eromheen. Brandaan wil dit wonder der schepping van dichtbij bekijken en meet de zijden van de pilaar op. Ze blijken alle vier even lang te zijn.
23. Het volgende, angstaanjagende eiland doet Brandaan beseffen dat ze zich nu in de regionen van de hel begeven. Op het eiland zijn vele smidsvuren te zien. De monniken moeten roeien voor hun leven wanneer de duivelse eilandbewoners hen met gloeiende sintels beginnen te bekogelen.[231]
24. Met moeite ontkomen, naderen ze vervolgens een rokend eiland waar één van de laatkomers onweerstaanbaar naartoe wordt getrokken. Hij wordt door demonen weggevoerd terwijl de berg brandt en vuur spuwt.
25. Op een kleine drijvende rots ontmoeten ze Judas, die hier blootgesteld aan hitte en kou van zijn zondagsrust mag 'genieten': hij vertelt dat hij normaal gesproken in de brandende berg zit en de vreselijkste kwellingen ondergaat, maar dat zijn lijden op zon- en feestdagen op deze wijze enigszins wordt verlicht. Zeer tot ongenoegen van de aan het eind van de dag

---

231 In de Latijnse tekst wordt niet expliciet gezegd dat de eilandbewoners duivels zijn. Omdat ze wel worden beschreven als 'brandend en tegelijk donker', en Brandaan op deze plek constateert dat ze zich in de regionen van de hel bevinden, ga ik er in het vervolg van uit dat het inderdaad duivels zijn die dit eiland bevolken. In de illustraties zijn ze doorgaans ook als duivels voorgesteld.

toegestroomde demonen weet Brandaan hem dankzij zijn gebed een dag extra uit de klauwen van de duivels te houden.
26. Hun volgende ontmoeting is met Paulus de kluizenaar, die op een steile klif woont en geen andere lichaamsbedekking heeft dan zijn eigen haar. Hij vertelt dat hij vijftig jaar in het klooster van Sint Patrick heeft gezeten, daarna dertig jaar lang op deze rots is gevoed door een otter die hem dagelijks vis en brandhout bracht, en dat hij nu al gedurende zestig jaar enkel wordt gevoed door water uit een kleine bron bovenop de rots.
27. Daarna brengt Brandaan voor de laatste maal de heilige week door op het Schapeneiland. Na de paasviering op Jasconius brengt de vis hen zelf op zijn rug naar het Vogelparadijs.
28. Van daaruit varen ze veertig dagen oostwaarts, en komen dan in de dichte mist die het Beloofde Land omringt, waarvan Barrindus hun had verteld. Ze blijven veertig dagen op het eiland en komen dan bij de rivier die het land doorkruist en die ook Barrindus niet had kunnen oversteken. Een engel zegt dat ze niet verder mogen en dat de reis nu ten einde is; Brandaan moet naar huis terugkeren om daar te sterven. De reden dat het zo lang duurde voor ze het Beloofde Land konden vinden is, aldus de engel, dat God hun eerst de wonderen van de schepping wilde laten zien.
29. Ze varen nu rechtstreeks terug naar hun klooster, waar Brandaan spoedig na aankomst vredig sterft.

Illustraties in de vier handschriften met een uitgebreider beeldprogramma

- = episode niet geïllustreerd

	Krumauer Bildercodex (Wenen, Oesterreichische Nationalbibl.)	**MS italien 1708 (Parijs, Bibliothèque Nationale)**	**MS Laud Misc. 173 (Oxford, Bodleian Library)**	**MS Laud Misc. 44 (Oxford, Bodleian Library)**
1. Barrindus: reis naar Terra Sanctorum Repromissionis	9 illustraties (maar: *Brandaan* maakt deze reis, Barrindus niet genoemd)[232]	-	-	-
Boodschap van God: wees standvastig in geloof (niet in oorspr. tekst)	1 illustratie	-	-	-
[4] Hout voor bouw van schip groeit uit Brandaans staf (niet in oorspr. tekst)	2 illustraties: - Brandaan plant staf in de grond - boom, monniken bouwen schip	-	-	-
5. Vertrek, drie laatkomers	2 illustraties: - zeil gehesen - 3 laatkomers	3 laatkomers (2 afgebeeld)	-	-

232 De bladzijden van de Krumauer Bildercodex zijn opgedeeld in meerdere beeldvlakken. Sommige voorstellingen beslaan twee naast elkaar gelegen beeldvlakken, andere slechts één vlak. Om verwarring te voorkomen beschouw ik elk beeldvlak hier als een aparte illustratie.

	Krumauer Bildercodex (Wenen, Oesterreichische Nationalbibl.)	MS italien 1708 (Parijs, Bibliothèque Nationale)	MS Laud Misc. 173 (Oxford, Bodleian Library)	MS Laud Misc. 44 (Oxford, Bodleian Library)
6. Onbewoonde burcht	3 illustraties	-	-	-
7. Teugeldiefstal	5 illustraties	-	-	-
8. Jongeling brengt proviand	1 illustratie	-	-	-
9. Schapeneiland	4 illustraties	-	-	-
10. Eilandvis	1 illustratie	-	1 illustratie	1 illustratie
[11] Schreeuwende vogel belaagt schip (niet in oorspr. tekst)	1 illustratie	-	-	-
11. Vogel-paradijs	2 illustraties (maar niet uitgelegd dat vogels neutrale engelen zijn)	1 illustratie	1 illustratie	1 illustratie (en passage gemarkeerd met wijzend handje)
12. Aankomst bij klooster Sint Ailbe	3 illustraties: - heldere en troebele bron - 2x monniken met vaandels	1 illustratie	-	-
12. Kerk van klooster-gemeenschap	2 illustraties: - olielampen in kerk - voetwassing	-	4 illustraties: - kerk met 4 lampen - 7 lampen boven 3 altaren, 2 kelken - zwijggebod: monnik knielt, abt schrijft -kerk met 4 lampen (en pijl?)	2 illustraties: - kerk met 4 lampen - 7 lampen boven 3 altaren, 2 kelken
13. Drinken uit slaap-verwekkende bron	2 illustraties: - monniken drinkend - monniken slapend	-	2 illustraties: - 2 monniken bij bron - 4 monniken slapend	-
15. Opnieuw Schapeneiland	4 illustraties (maar niet vermeld dat ze dit eiland al eerder hebben bezocht)	-	-	-

	Krumauer Bildercodex (Wenen, Oesterreichische Nationalbibl.)	MS italien 1708 (Parijs, Bibliothèque Nationale)	MS Laud Misc. 173 (Oxford, Bodleian Library)	MS Laud Misc. 44 (Oxford, Bodleian Library)
15. Opnieuw eilandvis	-	-	1 illustratie	1 illustratie
16. Gevecht tussen zeemonsters	-	1 illustratie	3 illustraties: - boot door grote vis belaagd - twee vissen tegenover elkaar - verslagen vis in drie moten	2 illustraties: - twee vissen tegenover elkaar - verslagen vis in drie moten
17. Eiland met drie koren	2 illustraties	-	-	(passage gemarkeerd met wijzend handje)
18. Vogel brengt tak met vruchten bij schip	1 illustratie	1 illustratie	1 illustratie	1 illustratie
18. Vruchtbaar eiland	1 illustratie	1 illustratie	-	-
[18] Zeven zingende mannen (niet in Latijnse tekst)	-	1 illustratie	-	-
19. Griffioen door vogel verslagen	1 illustratie: griffioen bedreigt schip, maar wordt door vogel gegrepen	-	2 illustraties: - griffioen valt schip aan - vogel grijpt griffioen	2 illustraties: - griffioen valt schip aan - vogel grijpt griffioen
21. Heldere zee met vele vissen	-	-	-	(passage gemarkeerd met wijzend handje)
22. Kristallen pilaar	-	1 illustratie	1 illustratie	1 illustratie
23. Duivels met gloeiende kolen	3 illustraties	1 illustratie	1 illustratie	1 illustratie (en passage gemarkeerd met wijzend handje)
24. Monnik naar brandende berg getrokken	-	-	2 illustraties: - monnik zwemt naar berg - brandende berg	2 illustraties (en passage gemarkeerd met wijzend handje): - monnik zwemt naar berg - brandende berg

	Krumauer Bildercodex (Wenen, Oesterreichische Nationalbibl.)	MS italien 1708 (Parijs, Bibliothèque Nationale)	MS Laud Misc. 173 (Oxford, Bodleian Library)	MS Laud Misc. 44 (Oxford, Bodleian Library)
25. Ontmoeting met Judas	3 illustraties	1 illustratie	1 illustratie	1 illustratie
26. Ontmoeting met Paulus de kluizenaar	3 illustraties	1 illustratie	2 illustraties	2 illustraties
28. Paradijs	2 illustraties: - drinken uit bron - jongeling zegt dat ze terug naar huis moeten	3 illustraties: - standbeelden van paus en keizer - vogels in boom in paradijselijke tuin - vuur met edelstenen pilaar, boom met gouden appels	-	-
29. Dood van Brandaan	2 illustraties: - sterfbed - begrafenis	Brandaan zegent zijn monniken bij de kloosterkerk	-	-

3. De handschriften

3.1 Krumauer Bildercodex

De Krumauer Bildercodex heeft zijn benaming te danken aan zijn oorsprong: het handschrift is vervaardigd in het minorietenklooster in het Tsjechische Krumau (eský Krumlov), in Bohemen. Dit klooster is gesticht in 1358. In zijn commentaar bij de facsimile-uitgave van het handschrift heeft Gerhard Schmidt beargumenteerd dat het werk ongeveer ten tijde van de stichting moet zijn vervaardigd.[233] De eerste en langste tekst in deze perkamenten codex is een *biblia pauperum*. Hierop volgt een omvangrijke verzameling heiligenlegenden, gelijkenissen en andere vrome verhalen, allemaal in beelden verteld met minimale teksttoevoegingen. Schmidt bespreekt de parallellen tussen dit "liber depictus", zoals de codex op het voorblad zelf is aangeduid, en andere werken van Duitse en Boheemse oorsprong waarin beeldreeksen centraal staan.[234] In diverse historiebijbels, heiligenlegenden en frescocycli beschrijven korte tekstregels op soortgelijke wijze als in de Krumauer Bildercodex wat de afbeeldingen voorstellen. Toch is een dergelijke uitgebreide verzameling verhalen als in de Krumauer Bildercodex uitzonderlijk.

233 Schmidt beschouwt de wijdingsdatum van 1358 als terminus post quem voor de voltooiing van de codex, omdat de tekening op het voorblad volgens hem een verbeelding is van het patrocinium van het klooster, de wijding aan Maria en de mensgeworden Christus. Dat het werk niet veel later zal zijn voltooid, beargumenteert hij ook op stilistische gronden. Zie Schmidt 1967, p. 9-10, 31-32.

234 Schmidt 1967, p. 23-26.

Bijzonder is ook dat in dit handschrift de voorstellingen van de linkerpagina vaak doorlopen op de rechterpagina; de afbeeldingen moeten dus van links naar rechts worden bekeken.[235]

De codex bestaat uit 22 samengebonden katernen.[236] In de eerste vier katernen staan op elk blad twee tekeningen onder elkaar; de verhalen in de katernen 5 t/m 14 zijn verbeeld in drie tekeningen per blad onder elkaar; tot slot hebben de katernen 15 t/m 22 weer steeds twee tekeningen per blad. Het verhaal van Brandaan is het laatste in het handschrift, en heeft per blad dus steeds twee tekeningen onder elkaar. Schmidt onderscheidt in de gehele codex drie verschillende tekenaars (waarvan er één verreweg het meeste werk heeft verricht en de andere twee slechts voor kleine gedeelten verantwoordelijk zijn) en vermoedt dat de teksten door minstens zes verschillende handen zijn geschreven. De wisseling van tekenaars, schrijvers en katernen gaat niet gelijk op, wat volgens Schmidt betekent dat het handschrift een product van gemeenschappelijke kloosterarbeid is en zonder lange onderbrekingen moet zijn voltooid.

In twee opzichten onderscheidt het Brandaan-verhaal zich van de overige teksten in het handschrift. Om te beginnen is het verhaal relatief omvangrijk: afgezien van de historiebijbel is slechts één verhaal langer dan dat van Brandaan (31 bladzijden): de legende van de heilige Eustachius (37 bladzijden), één van de veertien noodhelpers. De meeste andere legenden zijn beduidend korter. Opmerkelijk is ten tweede de geïsoleerde positie van het verhaal ten opzichte van de andere legenden. Behalve de beeldverhalen met korte teksten bevat het handschrift drie losse, paginavullende voorstellingen. De eerste staat aan het begin en vervat volgens Schmidt op 'cryptische' wijze het patrocinium van dit klooster: verbeeld is Maria in de gedaante van de apocalyptische vrouw met een maansikkel onder haar voeten en een kroon van sterren (Openbaring 12:1-5), met het Christuskind op de arm. Voor haar buik is in een krans van vuur de volwassen Christus als Man van Smarten voorgesteld. Schmidt duidt deze nogal merkwaardige voorstelling in het licht van de wijding van het klooster "in honore corporis Christi et gloriosae virginis Mariae".[237] De overige twee paginagrote afbeeldingen staan naast elkaar, bijna aan het eind van de codex. Op de linkerpagina is het *Siebenlasterweib* voorgesteld, een allegorische figuur die de zeven hoofdzonden representeert; op de tegenoverliggende pagina zijn, als pendant, verschillende momenten uit de heilsgeschiedenis verbeeld, waarin de incarnatie een centrale rol speelt (die verlossing van de zonden mogelijk maakte; volgens Schmidt opnieuw een verwijzing naar het patrocinium van het klooster).[238] Op deze twee voorstellingen volgt nog één legende: die van Brandaan. Het Brandaan-verhaal is aldus nadrukkelijk van de andere legenden gescheiden. Ik heb hiervoor geen verklaring kunnen vinden; er zijn geen aanwijzingen dat het verhaal pas later is toegevoegd. Wellicht zou een nader onderzoek naar de inhoud van het handschrift als geheel uitkomst kunnen bieden.

Het beeldverhaal van Brandaan bevat een aantal afwijkingen van de bekende Latijnse *Navigatio*.[239] Ik noem enkele voorbeelden, met het episodenummer tussen haakjes (zie de samenvatting van de *Navigatio* hierboven, p. 77); op de aard van de afwijkingen zal ik verderop dieper ingaan:

- Het verhaal begint in de Krumauer Bildercodex weliswaar met de reis van Barrindus (1), maar in de begeleidende tekst wordt dit avontuur niet aan hem maar aan Brandaan zelf toegeschreven; Barrindus komt in het verhaal niet voor.
- Bij Brandaans vertrek gebiedt een hemelse stem de monniken standvastig in hun geloof te zijn; deze passage komt in de oorspronkelijke Latijnse tekst niet voor.

---

235 Schmidt wijst erop dat de Krumauer Bildercodex hierin niet aansluit bij andere beeldhandschriften, maar veeleer bij muurschilderingen, waarin ook langere "Bildzeilen" voorkomen. Zie Schmidt 1967, p. 25.

236 De volgende alinea is gebaseerd op Schmidt 1967, p. 7-8.

237 Schmidt 1967, p. 16.

238 Schmidt 1967, p. 17-22.

239 Zie ook Biedermann 1980, p. 17-18 en De Kreek 1986, p. 88-91.

- Als Brandaan zijn staf in de grond steekt, groeit daaruit de boom waarvan de monniken hun schip bouwen; ook deze passage komt in de oorspronkelijke Latijnse tekst niet voor.
- Enkele scènes uit de bekende *Navigatio*-tekst ontbreken in de Krumauer Bildercodex; ze zijn verbeeld noch beschreven: het gevecht tussen twee zeemonsters (16), de reusachtige kristallen pilaar midden op zee waar de monniken omheen varen (22), en het lot van de derde laatkomer die onherroepelijk naar de brandende berg wordt getrokken (24).
- De bewoners van het eiland vol smidswerkplaatsen bekogelen niet alleen de monniken met brandende kolen (23), maar gaan in tegenstelling tot wat de gangbare *Navigatio*-tekst vermeldt ook onderling op de vuist.

Ook in een aantal andere legenden in deze codex wordt van de gebruikelijke traditie afgeweken.[240] Zo is de heilige Ulrich hier geen bisschop van Augsburg maar van Regensburg. In de legenden van zowel Elizabeth als Paulus zijn twee (tegenstrijdige) teksttradities vermengd. In het verhaal van de heilige Christoffel is een belangrijk element weggelaten, namelijk dat hij de machtigste heerser op aarde wilde dienen (waardoor hij uiteindelijk bij Christus terechtkwam). Voor sommige verhalen in dit handschrift, waaronder enkele gelijkenissen en Maria-legenden, is zelfs helemaal geen traditie aanwijsbaar.

De bijzondere gestalte van de Krumauer Bildercodex (zowel qua vorm als qua inhoud) roept uiteraard de vraag op wat de functie van het handschrift was. Verschillende verklaringen zijn hiervoor geopperd. Unaniem verworpen is de suggestie van Alfred Stange dat het werk als modelboek zou hebben gefungeerd.[241] Het zijn overduidelijk *verhalen* en geen losse figuren of objecten in de meest uiteenlopende houdingen die hier worden verbeeld. Integendeel, door de hele codex heen worden diverse figuren en taferelen steeds op dezelfde wijze voorgesteld (bijvoorbeeld een maaltijd, begrafenis, monnik, jongeman, schip, etc.). Op grond van de verbeelding van het patrocinium vermoedt Schmidt dat het werk niet alleen binnen de kloostermuren is vervaardigd maar hier ook bleef functioneren.[242] Hij beschouwt de codex als een *Erbauungsbuch*, dat niet zozeer was bedoeld om de kennis van de legenden over te brengen als wel om de lezer er een levendige voorstelling van te bieden. Ook Mieke de Kreek noemt deze mogelijkheid, maar suggereert daarnaast dat het grote formaat van de tekeningen kan wijzen op gebruik van de codex binnen het kloosteronderwijs. De novicen en leken die het Latijn nog niet machtig waren, zouden aan de hand van de plaatjes de verhalen kunnen volgen die een docent hun vertelde. De korte tekstregels zouden als geheugensteuntjes voor de onderwijzende monnik dienen.[243]

Schmidt en De Kreek gaan ervan uit dat de teksten in het handschrift zo kort zijn en vaak cruciale elementen onvermeld laten omdat men de verhalen toch wel kende.[244] Mijns inziens is dit echter geen afdoende verklaring. De afwijkende en zelfs volslagen onbekende legenden in de codex doen de vraag rijzen of hier wel sprake is van diepgewortelde tradities waarmee de monniken tot in detail vertrouwd waren. Zelfs als de monniken de verhalen inderdaad goed kenden (en de voor ons merkwaardige afwijkingen bijvoorbeeld voortkomen uit lokale tradities of mondelinge overlevering), blijft onduidelijk wat het nut is van de teksten in het handschrift die nauwelijks iets aan de plaatjes toevoegen. De Kreek geeft zelf al toe dat ze als geheugensteuntjes eigenlijk niet veel behulpzamer zijn dan de afbeeldingen.[245] Volgens Hans Biedermann wijzen de afwijkingen in het Brandaan-beeldverhaal (over de andere legenden zegt

---

240 De volgende voorbeelden heb ik ontleend aan Schmidt 1967, p. 11-12 en 34.

241 Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik* I (Berlijn 1933), p. 171, aangehaald in Schmidt 1967, p. 41, noot 129.

242 Schmidt 1967, p. 35.

243 De Kreek 1986, p. 86-87.

244 Schmidt 1967, p. 34; De Kreek 1986, p. 86.

245 De Kreek 1986, p. 86.

hij niets) er juist op dat de makers van de codex het oorspronkelijke verhaal helemaal niet goed begrepen.[246]

Zonder te willen generaliseren voor alle teksten in het handschrift, acht ik het in elk geval voor het Brandaan-verhaal van belang de afbeeldingen en de korte tekstregels afzonderlijk te bekijken: in veel gevallen lijken de illustraties wèl te passen bij de bekende Latijnse *Navigatio*, alleen is het de bijgaande korte tekst die er iets heel anders van maakt. Hierbij moet worden benadrukt dat deze teksten volgens Schmidt pas zijn toegevoegd toen de illustraties al klaar waren.[247] Onderstaand schema toont enkele opvallende voorbeelden (met *Navigatio*-episodenummers; in de Krumauer Bildercodex komen de genoemde scènes in dezelfde volgorde voor):

Navigatio-tekst	Afbeelding in Krumauer Bildercodex	Tekst in Krumauer Bildercodex
1. Nadat Barrindus zijn relaas aan Brandaan en zijn broeders heeft verteld, knielen de monniken en verheerlijken zij God.	Een groep monniken knielt en heeft de handen in gebed gevouwen, rechtsboven verschijnt uit een wolk de hand van God.	De monniken horen een hemelse stem, die hun gebiedt standvastig in hun geloof te zijn omdat ze afschrikwekkende dingen zullen zien: "hic ceciderunt super terram audientes vocem de celo dicentem vos sancti fratres sitis constantes in fide quia videbitis orribilia."
5. Drie broeders vragen vlak voor Brandaans vertrek of ze ook mee mogen. Brandaan staat dat toe, maar voorspelt dat ze onderweg zullen achterblijven.	Drie broeders knielen voor Brandaan (afb. 38)	Drie broeders vragen of Brandaan voor hen wil bidden (ze vragen niet of ze ook mee mogen): "deambulante sancto Brandano ocurrerunt ei tres fratres et ceciderunt ad pedes eius dicentes ora pro nobis."
6. Een hond, door Brandaan expliciet als een 'goede boodschapper' aangeduid, leidt de monniken naar een burcht waar ze kunnen eten en slapen.	Links staat Brandaan met zijn monniken. Rechts staat een hond, die er niet uitgesproken gevaarlijk of vriendelijk uitziet (afb. 39).	Een afschrikwekkende hond wil de monniken verslinden. Ze herinneren zich de hemelse stem die hun bezworen heeft niet bang te zijn: "deambulantibus autem in eadem insulam occurrit eis canis orribilis volens devorare eos. cogitabant super vocem dicentem de celo dicentem nolite timere."
9. Op het Schapeneiland leven schapen die groter zijn dan normaal, omdat ze hier altijd grazen en niet gemolken worden.	Links Brandaan met zijn monniken, rechts een kudde schapen in een grasveld. De schapen zijn allemaal even groot.	De monniken zien een grote schaapskudde; één schaap is groter dan de andere: "et viderunt gregem ouium maximum et vna erat maior omnibus aliis."

246 Biedermann 1980, p. 17-18. Hij gaat niet nader op de kwestie in, zich klaarblijkelijk niet realiserend hoe interessant die eigenlijk is.

247 Schmidt 1967, p. 7.

Navigatio-tekst	Afbeelding in Krumauer Bildercodex	Tekst in Krumauer Bildercodex
11. Wanneer de monniken het Vogelparadijs naderen, komt een van de vogels naar het schip gevlogen. Deze vogel vertelt waarom ze op dit eiland zitten en dat ze eigenlijk neutrale engelen zijn.	In het schip zit Brandaan met zijn monniken. In de rechter bovenhoek vliegt een vogel, naar het schip gewend. De vogel ziet er niet uitgesproken gevaarlijk of vriendelijk uit.	Een afschrikwekkende vogel schrikt de monniken op met zijn geschreeuw. Ze denken opnieuw aan de hemelse stem die hun gebood geen angst te hebben: "naviga*n*tib*us* i*n* mari venit auis orribil*is* clama*n*s voce ext*ra*nea q*uod* era*n*t omnes te*rr*iti et cogitaba*n*t sup*er* voce*m* de celo dice*n*te*m* nolite time*re*."
17. Op een eiland zingen drie koren vrome gezangen. Een van Brandaans monniken, een van de drie laatkomers, blijft op dit eiland achter.	Op de linker afbeelding zitten de monniken in hun schip. Brandaan heeft zijn rechterhand opgeheven en één van de monniken slaat zijn handen voor zijn borst, alsof hij schrikt of bang is (is dit de monnik die hier volgens de *Navigatio* achterblijft?). Op de rechter afbeelding staan de drie koren (afb. 40).	De monniken zien drie grote menigten, bestaand uit resp. knapen, jongemannen en ouderen (er wordt niets gezegd over het achterblijven van een van de monniken op dit eiland): "naviga*n*tibus partes me*r*idianas videru*n*t ma[n]gnas tres turbas. p*ri*ma puero*rum*, secu*n*da iuven*um*, tertia senior*um*."
26. Paulus de kluizenaar vertelt dat hij op zijn eenzame rots jarenlang is gevoed door een otter, die hem dagelijks een vis kwam brengen.	Links staat Paulus voor zijn grot, rechts staat de otter met een vis in zijn bek (afb. 41).	Uitsluitend de tekst: "et luter portabat piscem in ore" ("En een otter droeg een vis in zijn bek").

Zelfs dat de reis van Barrindus aan Brandaan is toegeschreven, lijkt veeleer te wijten aan de tekstschrijver dan aan de illustrator. Alle monniken in deze codex (niet alleen in het Brandaan-verhaal) zien er ongeveer hetzelfde uit, alle abten hebben een baard en meestal ook een staf. Het is dus mogelijk dat de tekenaar hier Barrindus en zijn reisgezellen bedoelde, maar dat zij door de tekstschrijver voor Brandaan en zijn broeders zijn aangezien.

Schmidt meent dat het in- en ontschepen van de monniken, en dus het reizen, in veel van de afbeeldingen wordt benadrukt en dat de 'anekdoten' uit het verhaal minder duidelijk naar voren komen.[248] Mijns inziens is juist heel onduidelijk wanneer de monniken van het ene eiland naar het andere gaan en op welk eiland ze zich precies bevinden, omdat alle eilanden er min of meer hetzelfde uitzien en ook de tekst er geen nadrukkelijk onderscheid in aanbrengt. Zelfs over het eiland dat ze in de *Navigatio* als reisdoel hebben, schept de tekst van de Krumauer Bildercodex geen duidelijkheid. Omdat Barrindus aan het begin helemaal ontbreekt, is niet duidelijk waarom Brandaan eigenlijk op reis gaat. De belevenissen op het laatste eiland in het beeldverhaal komen overeen met wat Brandaan in de *Navigatio* meemaakt in het Beloofde Land van de Heiligen waarnaar hij op zoek was geweest. Toch wordt in de Krumauer Bildercodex niets over een paradijs of een bereikt reisdoel gezegd (afb. 42). Het beeldverhaal concentreert zich dus juist op het anekdotische en allerminst op verhaallijnen. Ook de manier waarop sommige dingen zonder verklaring worden geïntroduceerd geeft meer blijk van anekdotische interesse dan bemoeienis met verhaallijnen. Dit geldt bijvoorbeeld voor de in bovenstaand schema genoemde episode over de otter die Paulus de kluizenaar dagelijks vis bracht: in de

248 Schmidt 1967, p. 34.

Krumauer tekst wordt de relatie tussen het dier en de kluizenaar helemaal niet uitgelegd. Bij het tweede bezoek aan het Schapeneiland vermeldt de tekst niet dat de monniken hier al eerder zijn geweest, waardoor het lijkt of ze een onbekend eiland aandoen (zie schema hierboven, p. 80). Opmerkelijk is verder dat in de Krumauer Bildercodex alle eigennamen ontbreken van eilanden en personen die de monniken tegenkomen.

Al deze eigenaardigheden kunnen van belang zijn bij het achterhalen van de bedoeling die de makers van dit handschrift hebben gehad. Het Brandaan-verhaal suggereert dat de tekenaar meer kennis van het oorspronkelijke verhaal had dan degene die de tekst erbij schreef. Vermoedelijk had de schrijver uitsluitend de tekeningen als 'voorbeeld', en geen andere tekstuele bron (want dan had hij vast wel meer details en namen vermeld). Terwijl in de afbeeldingen door de gehele codex heen nog sporen van ondertekeningen zichtbaar zijn die duiden op een weloverwogen geconstrueerd beeldprogramma, is het Latijn van de begeleidende tekstregels vaak gebrekkig; in de eerste vier katernen zijn ook correcties in rood aangebracht.[249] Blijkbaar is over de afbeeldingen goed nagedacht, maar was het niet van belang dat de tekst het verhaal nauwkeurig en in foutloos Latijn weergaf. Het lijkt me niet onwaarschijnlijk dat het handschrift inderdaad, zoals Mieke de Kreek suggereerde, een functie in het kloosteronderwijs heeft gehad. Daarbij moeten dan echter niet alleen de afbeeldingen maar ook de teksten een rol hebben gespeeld. Kan het de uitdrukkelijke functie van de teksten zijn geweest om vooral te verwoorden wat de afzonderlijke plaatjes voorstellen, zonder ze met elkaar te verbinden tot een lopend verhaal? Ik sluit mij aan bij Gerhard Schmidts veronderstelling dat deze codex niet in de eerste plaats zal zijn bedoeld om kennis van de legenden over te dragen (daarvoor zullen andere middelen zijn gebruikt), maar veeleer om ze te visualiseren. Misschien werden de korte teksten bij het tonen van de plaatjes opgelezen, zodat ook diegenen die de afbeeldingen niet goed zagen (bijvoorbeeld omdat ze er te ver vandaan zaten of omdat ze slechtziend waren) een indruk hadden van wat er was uitgebeeld. De vraag blijft dan echter waarom de teksten niet altijd precies met de afbeeldingen overeenstemmen en waarom iemand ze schijnbaar uit het hoofd, niet buitengewoon zorgvuldig, heeft toegevoegd.

Eveneens lastig te verklaren blijven enkele afwijkingen van de gangbare *Navigatio*-traditie, zoals de staf waaruit een boom groeit en het ontbreken van enkele episoden. De ongebruikelijke en meerdere malen herhaalde verwijzing naar de hemelse stem die de monniken tot standvastigheid maant, lijkt een vinding van de schrijver te zijn: twee van de drie illustraties waarbij dit thema ter sprake komt, sluiten mijns inziens duidelijk aan bij de oorspronkelijke *Navigatio* (zie episode 6 en 11 in bovenstaand schema). Ook de afbeelding waarbij de hemelse stem voor het eerst wordt genoemd zou een scène uit de bekende *Navigatio* kunnen verbeelden (episode 1 in bovenstaand schema); de weinig gedetailleerde voorstelling van knielende en biddende monniken geeft hierover niet duidelijk uitsluitsel. De nadruk op standvastigheid en 'afschrikwekkende' zaken die het godsvertrouwen op de proef stellen, doet denken aan de thematiek van de *Reis*, waarin twijfel en geloof zo'n belangrijke rol spelen. Mieke de Kreek oppert daarom dat de Krumauer Bildercodex een mengvorm van *Reis* en *Navigatio* zou kunnen bevatten, de weerslag van een mondelinge overleveringstraditie.[250] Als de tekstschrijver bekend was met beide tradities, is het ook mogelijk dat hij ze enigszins heeft verward toen hij zijn teksten, klaarblijkelijk uit het hoofd, aan de tekeningen toevoegde. Andere sporen van de *Reis* zijn echter niet aanwijsbaar. Mogelijk is ook de scène van Brandaans staf waaruit een boom groeit door de schrijver geïntroduceerd. Het verband tussen de staf en de boom blijkt niet direct uit de afbeeldingen: op de ene voorstelling houdt Brandaan zijn staf in de hand, op de volgende zijn de monniken hout aan het zagen naast een boom (waarin niets van de staf is te herkennen). Kan de schrijver ook deze afbeeldingen hebben geïnterpreteerd met een andere teksttraditie in gedachten? Het lijkt me zinvol ook de andere legenden uit de Krumauer Bildercodex te

249 Schmidt 1967, p. 7.

250 De Kreek 1986, p. 91.

bestuderen die van de gangbare teksttradities afwijken (zoals die van Sint Christoffel en van Sint Ulrich). Dat kan misschien uitwijzen van welke aard deze afwijkingen zijn, en of de afbeeldingen ook hier beter bij de bekende traditie aansluiten dan de begeleidende teksten. Als over dergelijke kwesties meer duidelijkheid bestaat, kan wellicht ook de functie van het handschrift preciezer worden achterhaald.

3.2 Brandaan in het Venetiaans

Het geïllustreerde Venetiaanse manuscript (Parijs, Bibliothèque Nationale, MS italien 1708) heeft een bescheiden omvang van slechts veertig folio's. Het Brandaan-verhaal beslaat fol. 1r-36v. Hierna volgt een eveneens Italiaanse tekst van bijna drie pagina's, geschreven in een heel ander, minder formeel en moeilijker leesbaar handschrift, waarschijnlijk van een iets latere datum. Volgens Francesco Novati zijn het twee devote verhalen en het begin van een *lienda de senta cristina* (legende van Sint Cristina).[251] Tot slot volgen enkele lege bladzijden. Het manuscript is vervaardigd van papier. Volgens een nog te publiceren catalogustekst van de Bibliothèque Nationale (BN) zijn er drie verschillende illustratoren te onderscheiden.[252] Wanneer het handschrift precies is gemaakt en voor wie, is niet bekend. Tot nu toe werd verondersteld dat het vijftiende-eeuws was, maar in de nieuwe catalogustekst stelt de BN een datering in het derde kwart van de veertiende eeuw voor.[253] Daarmee zou het handschrift ongeveer even oud zijn als de Krumauer Bildercodex. In 1521 kocht Fernando Colombo, zoon en biograaf van de beroemde Christoffel Columbus en fanatiek bibliofiel, het werk in Milaan voor een bedrag van 20 *quattrini*. Via de Biblioteca Colombina in Sevilla kwam het in 1885 in bezit van de Franse Bibliothèque Nationale. Ik sluit niet uit dat de aankoop van dit handschrift door Fernando samenhing met de belangstelling van zijn vader voor Brandaan. Onderweg naar de Nieuwe Wereld, in 1492, schreef Columbus over de 'eilanden van Sint Brandaan': hij was ervan overtuigd dat zich daar het aards paradijs moest bevinden, en dat niemand deze plaats kon bereiken tenzij het Gods wil was. In de biografie van zijn vader schrijft Fernando Colombo zelfs dat berichten over deze eilanden mede aanleiding tot Columbus' reis vormden.[254]

Er zijn vier Italiaanse bewerkingen van de *Navigatio* bekend: twee Toscaanse varianten en een Bolognese zijn elk in één handschrift overgeleverd, van de Venetiaanse variant zijn drie handschriften bekend.[255] De oudste variant (uit Toscane) is vermoedelijk omstreeks 1300 ontstaan; de Venetiaanse variant zou uit de eerste helft van de veertiende eeuw stammen.[256] Alle overgeleverde Italiaanse handschriften zijn vervaardigd in de veertiende en de eerste helft van de vijftiende eeuw. Het Venetiaanse exemplaar in Parijs is als enige geïllustreerd. Vooral in de Veneto lijkt het verhaal populair te zijn geweest. Niet alleen zijn uit deze regio de meeste handschriften bewaard gebleven, er zijn bovendien juist hier veel wereldkaarten vervaardigd waarop de 'eilanden van Sint Brandaan' zijn aangegeven.[257] Bovendien wordt in de oudste Brandaan-tekst uit Toscane zelfs beweerd dat Brandaan uit Venetië afkomstig was.[258]

In grote lijnen volgt de Venetiaanse variant de Latijnse *Navigatio*, hoewel beschrijvingen en dialogen vaak uitgebreider en bloemrijker zijn en de gebeurtenissen in enkele episoden enigszins verschillen. De meest significante afwijking van de bekende Latijnse tekst is de zeer

---

251 Novati 1973, p. XIV, noot 2.

252 De BN is zo vriendelijk geweest mij deze catalogustekst vast ter beschikking te stellen. De catalogus zal verschijnen in de reeks *Manuscrits enluminés d'origine italienne* (deel III: 14e-eeuwse handschriften).

253 Ook dr. Reinier Speelman (docent onderzoeker Italiaans, Universiteit Utrecht), aan wie ik mijn reproductie van het handschrift heb voorgelegd, veronderstelde bij het zien ervan direct dat het in de veertiende eeuw is gemaakt.

254 Gerritsen 1986c, p. 81.

255 Burgess en Strijbosch 2000, p. 73-74.

256 Davie 2002, p. 155-157.

257 Novati 1973, p. XXIV, noot 1.

258 Davie 2002, p. 155.

uitgebreide beschrijving van het paradijs dat Brandaan aan het eind van zijn reis bereikt. Niet alleen over het Beloofde Land van de Heiligen, het oorspronkelijke doel van zijn reis, wordt uitgeweid, maar ook over het aards paradijs dat hij direct hieraan voorafgaand vindt. Het Venetiaanse handschrift uit de Milanese Biblioteca Ambrosiana (MS D. 158 inf.) dat Francesco Novati en Maria Antonietta Grignani voor hun edities hebben gebruikt, verliest zich hier in uitgebreide beschrijvingen.[259] Deze uitweidingen zijn in het geïllustreerde handschrift van de BN veel beperkter. Verder bevat het exemplaar in Milaan merkwaardige wisselingen in vertelperspectief: in de toegevoegde passages verschuift het perspectief vaak abrupt van de derde naar de eerste persoon. Ook dit komt in het handschrift van de BN minder vaak voor. De toevoegingen en perspectiefwisselingen in het geëditeerde handschrift wekken de indruk dat deze Italiaanse bewerker zich soms al te enthousiast door zijn fantasie liet meeslepen en dan de coherentie van het verhaal enigszins uit het oog verloor. Dit geldt dus in mindere mate voor de tekst van het hier onderzochte geïllustreerde handschrift, dat de afwijkingen en toevoegingen ten opzichte van de Latijnse *Navigatio* in soberder bewoordingen vervat.

Volgens Mark Davie, die het Milanese exemplaar in het Engels vertaalde en van een inleidend commentaar voorzag, sluiten de gedetailleerde uitweidingen over exotische oorden en aardse heerlijkheden aan bij de belangstelling van de Venetiaanse kooplieden en was deze tekst dus voornamelijk op een werelds publiek gericht.[260] Anderzijds worden religieus-didactische elementen soms nog meer benadrukt en uitgelegd dan in de Latijnse tekst. Davie vermoedt daarom dat de schrijver zelf een geestelijke was. Hoewel de uitweidingen in het geïllustreerde Venetiaanse handschrift beperkt zijn, hebben ook zij zowel betrekking op wereldse zaken als op religieuze elementen uit het verhaal. De afsluiting van de tekst is anders dan in het handschrift te Milaan, en juist deze slotzin suggereert niet alleen ontstaan maar ook *gebruik* van het werk in een geestelijk of kerkelijk milieu, ten behoeve van een lekenpubliek: "Chi oldira questo sermo auera .xxx. ani de p*er*don. AMEN." ("wie dit verhaal/deze voordracht hoort, ontvangt 30 jaar aflaat).[261] Deze opmerking sluit aan bij de epiloog, waarin de heilige wordt verzocht te bidden voor iedereen die dit verhaal leest of *hoort* : "[...] pregar dio [...] p*er* chi lo leçera e p*er* tuti queli che loldira leçer questa istuoria" ("[...] God bidden [...] voor wie het zal lezen en voor al diegenen die deze geschiedenis horen (voor)lezen"). Veelbetekenend is dat het *horen* van het verhaal in dit handschrift klaarblijkelijk een belangrijke rol speelde, en dat de geschiedenis van Brandaan zelfs aflaten kon opleveren. Maar waarom is juist een handschrift geïllustreerd dat blijkbaar nadrukkelijk bedoeld was om te worden voorgelezen? Wellicht werden de illustraties aan de toehoorders getoond, zoals dat misschien ook bij de Krumauer Bildercodex gebeurde. De Venetiaanse pentekeningen zijn echter zo klein dat ze nooit door veel mensen tegelijk gezien konden worden.

In de epiloog van het handschrift uit de Bibliothèque Nationale staat nog een andere opmerkelijke frase. Niet alleen wordt om een gebed verzocht voor wie het verhaal leest of hoort, maar allereerst voor degene die het heeft *opgeschreven*: "[...] pregar dio p*er* mi e p*er* lo scriuan che lo scrise e p*er* chi lo leçera [...]" ("[...] God bidden voor mij en voor de scriba die het opschreef en voor wie het zal lezen [...]"). Het verzoek om een gebed "per mi" komt ook in het handschrift van de edities voor; deze ik-figuur is vermoedelijk de oorspronkelijke auteur of vertaler. De vermelding van de "scriuan che lo scrise" ontbreekt echter in het handschrift te Milaan: klaarblijkelijk vond de kopiist van het geïllustreerde handschrift het nodig ook zichzelf uitdrukkelijk bij de heilige in herinnering te roepen. Op deze manier maakt hij zijn eigen afschrift van de tekst tot een blijk van devotie. Het is denkbaar dat de illustraties op soortgelijke wijze bedoeld zijn om de heilige eerbied te betonen. De eigenaardigheden in de

---

259 Novati 1973, Grignani 1975.

260 Davie 2002, p. 163.

261 Het woord 'sermo' wordt in veel gevallen vertaald als 'preek', maar kan ook de meer neutrale betekenis 'voordracht' of zelfs 'verhaal' hebben. Ik dank Reinier Speelman voor het controleren van mijn transcriptie en vertaling.

epiloog en de uitvoering als 'gebruikshandschrift' (papier in plaats van perkament, pentekeningen in plaats van miniaturen) wijzen erop dat het handschrift fungeerde in een geestelijk of kerkelijk milieu waar men niet alleen gerechtigd was aflaten te verstrekken, maar waar men handschriften ook gebruikte voor privé-devotie of studie.

Pentekeningen in Italiaanse manuscripten zijn nog maar weinig onderzocht. Lange tijd moest boekverluchting het in de Italiaanse kunstgeschiedschrijving afleggen tegen andere vormen van schilderkunst, met name muur- en paneelschilderingen. Juist de Italiaanse kunstgeschiedenis is altijd erg geconcentreerd geweest op de 'hogere kunst', iets wat pas in de laatste decennia aan het veranderen is; de aandacht breidt geleidelijk uit van altaarstukken en fresco's naar bijvoorbeeld kunstnijverheid en manuscripten. Nu het onderzoek naar handschriftenverluchting op gang komt, concentreert men zich allereerst toch weer op de 'hogere' kunststukken binnen dit gebied: geïllumineerde prachthandschriften, bij voorkeur van teksten van beroemde schrijvers of met miniaturen van bij naam bekende verluchters.[262] Hier komt nog bij dat Italië binnen het West-Europese handschriftenonderzoek lang ondergewaardeerd is gebleven ten opzichte van met name Frankrijk en Vlaanderen.[263] Het moge duidelijk zijn dat een anonieme tekst, vervaardigd in of nabij Venetië en verlucht met pentekeningen, niet bepaald hoog in de 'hiërarchie van onderzoeksobjecten' staat. Studies die als vergelijkingsmateriaal kunnen dienen, heb ik dan ook eigenlijk niet kunnen vinden. Intensiever onderzoek naar dergelijke geïllustreerde Italiaanse handschriften en hun publiek kan nog veel interessants opleveren.

De voorstellingen in het Venetiaanse Brandaan-handschrift zijn meestal betrekkelijk eenvoudig: het aantal objecten en figuren per illustratie is beperkt, de composities zijn overzichtelijk. Brandaan is altijd herkenbaar temidden van zijn broeders: hij heeft een nimbus, staat vooraan en/of is in het schip voor een groter deel zichtbaar dan zijn broeders. In deze heldere beeldtaal wordt steeds duidelijk weergegeven wat men blijkbaar de essentie van een passage vond; vaak wordt daarbij slechts een beperkt aantal details uit de tekst verbeeld. Ook worden uitzonderlijke, bizarre dingen uit de tekst soms wat 'normaler' of herkenbaarder afgebeeld. De mysterieuze kristallen pilaar uit de tekst (*Navigatio*-episode 22, afb. 43) is weergegeven als een pilaar met kapiteel zoals de lezer die ongetwijfeld kende uit de contemporaine en klassiek-Romeinse (kerk)architectuur. Bij het eiland met smidswerkplaatsen waar de monniken met brandende kolen worden bekogeld (23, afb. 44), is op de afbeelding uitsluitend een berg met een mannetje erop te zien, die geen kolen of stenen maar een hamer naar het schip gooit (volgens de tekst horen de monniken hamers slaan). Van vuur of duivelse bewoners is niets te zien. De kluizenaar Paulus (26), die volgens de tekst is gekleed in zijn eigen haar, draagt op de illustratie gewoon een gewaad. Ook de decoratie van de bron (een soort bassin) die zich bij zijn grot bevindt, in de tekst zo uitgebreid beschreven, is in de tekening heel sober. Datzelfde geldt voor de brug in het aards paradijs die de Venetiaanse tekst beschrijft. Hierop is onder meer het volledige Oude Testament in steen verbeeld, aldus de tekst. Begrijpelijkerwijs was dit niet in een tekening weer te geven (zoiets kan alleen in het paradijs); de illustrator heeft één tafereel uit de tekst uitgelicht, namelijk de standbeelden van de keizer en de paus op een troon (afb. 45). Van de brug waarop dit tafereel zich bevindt, is niets te zien. In het Beloofde Land van de Heiligen zien de monniken bomen vol met kleurige vogels die prachtig zingen, en vervolgens allerhande schepselen die soms wel twaalf koppen en poten

---

262 Enkele voorbeelden van overzichtswerken die hun aandacht uitsluitend richten op miniaturen geschilderd op perkament: Filippo Todini, *Una collezione di miniature italiane dal .200 al .500* (Milaan 1993); Pia Palladino, *Treasures of a lost art. Italian manuscript painting of the Middle Ages and Renaissance* (New Haven/Londen 2003); Grazia Vailati Schoenburg Waldenburg, *La miniatura italiana in età romanica e gotica : atti del I congresso di storia della miniatura italiana, Cortona, 26-28 maggio 1978* (Florence 1979). Alexander bekritiseert de eenzijdige belangstelling in het Italiaanse handschriftenonderzoek voor toeschrijving van illustraties aan bij naam bekende kunstenaars. Zie Alexander 2002, p. 41-42.

263 Zie ook Alexander 2002, p. 22.

hebben. Misschien ging de beschrijving van deze bizarre wezens ook de illustrator wat te ver; in elk geval heeft hij een illustratie gemaakt die uitsluitend de vogels in de boom verbeeldt.

Juist omdat slechts enkele elementen uit de tekst zijn verbeeld, op een eenvoudige en duidelijke manier, vallen zij des te meer op; hun nadrukkelijke aanwezigheid tegenover het ontbreken van andere details uit de tekst wijst erop dat blijkbaar deze dingen betekenisvol of typerend voor de episode werden geacht. De bron bij Paulus de kluizenaar is weliswaar sober gedecoreerd, maar daardoor des te gemakkelijker als bron (en dus als element uit de tekst) herkenbaar. In de afbeelding van Judas op zijn rots (episode 25) wappert het doekje dat hij aan zijn goede daad te danken heeft, prominent in het midden van de voorstelling. In het Beloofde Land van de Heiligen ziet Brandaan een pilaar die de hemel lijkt te raken; in de illustratie is, net als bij de kristallen pilaar op zee, een pilaar met kapiteel verbeeld. Bovenaan bevindt zich een gekromd hemelgewelf met een ster erin. De eerste illustratie, die de Parijse catalogus beschrijft als het vertrek van de heilige, hoort bij een specifieke passage in deze episode. Aan land zijn twee monniken verbeeld die knielen voor Brandaan, die al in zijn schip zit. De afbeelding staat bij de passage over de drie laatkomers (5), die de heilige smeken of ze ook nog mee mogen. Het is dus allerminst 'toevallig' dat de monniken geknield en met gevouwen handen zijn afgebeeld (maar waarom zijn het er twee in plaats van drie?). De versoberde of selectieve weergaven van al te wonderlijke zaken uit de tekst kunnen samenhangen met de 'stichtelijke' functie van dit handschrift: de tekeningen concentreren zich op de essentie van de tekst en voorkomen dat de beschouwer te veel wordt afgeleid door fantastische details.

In enkele afbeeldingen lijkt sterker van de tekst te worden afgeweken. Dit geldt bijvoorbeeld voor het zeemonster dat het schip belaagt en wordt verslagen door een ander zeemonster. Hoewel het dreigende monster in de tekst wordt beschreven als een "bestia marina", een soort slang die zich over het water voortbeweegt, verbeeldt de illustratie een vliegende draak met vlerken (afb. 46). Het dier dat dit monster verslaat, lijkt in de afbeelding evenmin op een zeewezen: hij heeft een gestippelde kop als een panter. Op fol. 19r staat een kleine afbeelding die sterk afwijkt van de overige tekeningen in dit handschrift. Mijn reproductie in zwart-wit was helaas te onduidelijk om te kunnen vaststellen wat hier precies is verbeeld. De afbeelding staat tussen twee episoden in: de kristalheldere zee met vele dieren op de bodem die naar boven komen als Brandaan de mis opdraagt (21), en het bezoek aan een eiland waar bomen bij zonsopgang uit de grond komen en aan het eind van de dag samen met de zon weer wegzakken (deze episode komt niet voor in de Latijnse tekst). Op het langwerpige plaatje, dat even breed is als de tekst, zijn twee menselijke figuurtjes (monniken?) herkenbaar, een boom met een vogel erin en een viervoeter, volgens de beschrijving uit de Parijse catalogus een paard. Deze voorstelling past eigenlijk bij geen van beide hoofdstukken: op de zeebodem bevinden zich volgens de tekst weliswaar vele soorten dieren maar geen bomen en mensen, en op het eiland met bomen zijn geen paarden of andere viervoeters. Toch vermoed ik dat het plaatje bij de episode over de heldere zee hoort. Om te beginnen heeft het volgende hoofdstuk al een eigen illustratie. Bovendien zijn de kleuren van deze kleine tekening volgens de catalogusbeschrijving uitsluitend turquoise-groen en oker. Ook op een zwart-wit reproductie is te zien dat de achtergrond helemaal gekleurd is, waarschijnlijk turquoise. Dat zou heel goed 'onder water' kunnen voorstellen, wat meteen (deels) verklaart waarom deze tekening zo anders is dan alle andere.[264] Geen van de overige afbeeldingen heeft een dergelijke gekleurde achtergrond.

Op het eiland waar de bomen rijzen en zakken met de zon, treffen de monniken ook een zevental bergen die elk van een ander metaal zijn gemaakt, en daarbij zeven mannen die zingen met stemmen als klokken. Deze passage is geïllustreerd: voor een rij bergen staan rechts de

---

264 Volgens de BN-catalogus is deze illustratie door een tekenaar gemaakt, die voor geen van de andere illustraties in dit handschrift verantwoordelijk is. Ook dit kan uiteraard een verklaring zijn voor de afwijkende uitvoering.

zeven mannen, Brandaan staat links naar hen te kijken. De tekst heeft hier een interessante afwijking van het handschrift dat in Milaan wordt bewaard. Beide handschriften vermelden dat er op het eiland ook zeven bomen staan die elk een prachtige ronde appel bovenin hebben, maar in het Milanese handschrift zijn het deze *appels* die luiden als klokken; van zingende mannen is geen sprake. Hoewel geen wonder te gek is in het reisverhaal van Brandaan, lijkt me toch dat de klinkende appels op tekstcorruptie kunnen duiden, terwijl de zingende mannen een meer voor de hand liggende verschijning vormen. Mogelijk is er verwarring ontstaan tussen de woorden "pomo" (appel) en "homo"/"uomo" (man).[265] Tot nu toe heeft men het handschrift te Parijs niet de moeite waard gevonden voor een editie, en wordt het meestal afgedaan als een 'lacuneuze' versie van het Milanese handschrift, maar dergelijke kleine verschillen wijzen erop dat nadere bestudering van het Parijse exemplaar nog heel wat opheldering zou kunnen verschaffen over de Venetiaanse Brandaan-traditie.

De eerder genoemde voorstelling van paus en keizer op de brug in het aards paradijs verdient nadere aandacht (zie afb. 45). De beschrijving in het handschrift van de BN is beknopt: beide figuren zitten op een troon, die van de paus wordt ondersteund door vier niet nader omschreven dierfiguren, die van de keizer door de vier dieren die de evangelisten symboliseren. In de afbeelding heeft elke zetel slechts twee dieren, die er als leeuw-achtigen uitzien. Het Milanese handschrift wijdt nog een extra passage aan deze scène: tussen beide figuren in bevindt zich Christus als bij het Laatste Oordeel, en het lijkt alsof de keizer en de paus met elkaar zitten te praten. Waar het Milanese handschrift deze episode dus in woorden benadrukt, doet het Parijse handschrift dat in een afbeelding.

Al eeuwenlang was de investituurstrijd tussen paus en keizer een belangrijk thema in de West-Europese machtsverhoudingen.[266] Elk van beide machthebbers beweerde dat hij de enige was die zijn macht direct aan God kon ontlenen. Dat paus en keizer in de Venetiaanse Brandaan-tekst gemoedelijk bij elkaar zitten in het paradijs, kan een weerspiegeling zijn van het 'ideaalbeeld' dat onder de Middeleeuwers leefde, waarbij de wereldlijke en de geestelijke macht met elkaar in harmonie waren. Ook het merkwaardige feit dat de symbolen van de evangelisten zich volgens de tekst (zowel in het handschrift te Parijs als dat in Milaan) juist bij de keizer en niet bij de paus bevinden, kan met dit ideaalbeeld samenhangen.[267] De tekst vermeldt nadrukkelijk dat de keizer in vol ornaat is ("adobado e incoronado": 'gedecoreerd' en gekroond); zijn kroon, mantel en scepter zijn ook in de afbeelding duidelijk zichtbaar. In principe werden keizers sinds Karel de Grote officieel gekroond door de paus, Gods plaatsvervanger op aarde. Omdat pausen echter regelmatig weigerden een troonpretendent te erkennen, liet de kroning soms jarenlang op zich wachten of bleef zelfs helemaal uit. In de Venetiaanse Brandaan-tekst kunnen mijns inziens zowel de keizerlijke waardigheidstekens (kroon, scepter en mantel) als de evangelistensymbolen die de keizer (letterlijk) ondersteunen, worden beschouwd als teken van kerkelijke - en indirect dus goddelijke - goedkeuring. Een keizer met deze symbolen is een legitiem heerser en geen zelfbenoemde machtswellusteling, lijkt de tekst te impliceren.

Waarom zou in het Parijse handschrift juist dit element uit de bloemrijke beschrijving van de wonderen in het paradijs zijn uitgekozen voor een illustratie? Ik acht het niet onwaarschijnlijk dat die keus is ingegeven door toentertijd actuele ontwikkelingen in de relatie tussen paus en keizer. Voor de pausen werd de veertiende eeuw grotendeels beheerst door de 'Babylonische ballingschap', de periode van 1309 tot 1376 waarin het pauselijke hof als gevolg van een (wereldse) machtsstrijd met de Romeinse adel was uitgeweken naar Avignon. Bij de

---

265 Ik dank Clara Strijbosch voor deze suggestie.

266 De ontwikkelingen en achtergronden zijn helder uiteengezet bij Hollister 1998, p. 225-247.

267 Ik werd op dit idee gebracht door een bespreking van het Venetiaanse handschrift met Truus van Bueren, waarvoor ik haar dank.

keizers zijn Lodewijk IV en Karel IV in deze periode de sleutelfiguren.[268] Tussen 1314 en 1346 was Lodewijk IV, bijgenaamd de Beier, heerser over het Heilige Roomse Rijk. Al vanaf het begin lag hij overhoop met de paus (Johannes XXII), en hij is dan ook nooit officieel tot keizer gekroond. Hij liet zich kronen door een vertegenwoordiging van de Romeinse bevolking en benoemde vervolgens zelf een tegenpaus die hem steunde. Vanwege deze gang van zaken werd hij in 1324 door de paus te Avignon geëxcommuniceerd. Lodewijk ging echter onverstoorbaar voort: in 1338 werd onder zijn heerschappij een verklaring uitgevaardigd dat de keizer voortaan ook zonder pauselijke goedkeuring kon worden benoemd. De paus (inmiddels Clemens VI) haalde opgelucht adem toen de "verdomde Beier", zoals hij hem aanduidde,[269] in 1346 werd opgevolgd door Karel IV. Karel, die de uitdrukkelijke steun van de paus had, werd in 1355 officieel tot keizer gekroond. Zo keerde de rust enigszins weer (hoewel 'rust' in middeleeuwse staatszaken meestal maar betrekkelijk is). Karels keizerschap duurde tot 1378 en valt dus precies samen met de periode waarin het Venetiaanse geïllustreerde handschrift wordt gedateerd. Heeft de illustrator misschien aan hem en de perikelen rondom zijn dwarse voorganger Lodewijk IV gedacht toen hij de 'legitieme' keizer naast de paus in het paradijs verbeeldde? Is het zelfs mogelijk dat de oorspronkelijke auteur van de Venetiaanse *Navigatio*-bewerking, gedateerd in de eerste helft van de veertiende eeuw, pausgezind was en deze hele scène in het paradijs toevoegde als kritiek op de gedragingen van de toenmalige keizer? Ik zal het bij deze vragen laten, maar ik vermoed dat deze passage een belangrijke rol kan spelen bij een preciezere datering van de Venetiaanse tekstvariant (en van het geïllustreerde exemplaar ervan).

Onvermijdelijk rijst uiteindelijk de vraag waarom de beschrijving van het paradijs in de Venetiaanse tekst zoveel uitgebreider is dan in het oorspronkelijke Latijnse verhaal. Het is denkbaar dat de eigenaardigheden van deze prachtige plek speciaal zijn uitgesponnen om aan de wereldse interesses van het publiek tegemoet te komen, dat graag las of hoorde over exotische bestemmingen en materiële rijkdommen. Bovendien vermoed ik dat de nadruk op het paradijs kan samenhangen met de 'voorbeeldfunctie' vanuit een geestelijk of kerkelijk milieu die de tekst klaarblijkelijk had. De auteur uit dit milieu hield zijn lekenpubliek een levendig beeld voor van de plaats waar ook zij terecht konden komen, als ze het voorbeeld van de heilige Brandaan volgden. Met de aflaten die ze blijkens het geïllustreerde handschrift verdienden door naar dit vrome verhaal te luisteren, waren ze vast een stapje op de goede weg.

3.3 Brandaan in de marge

De marginale illustraties in de twee handschriften uit de Oxfordse Laud-collectie zijn nauw verwant, maar nog niet eerder gezamenlijk onderzocht. De handschriften zijn allebei afkomstig uit het kartuizerklooster in Mainz en bevatten behalve het verhaal van Brandaan ook andere heiligenlegenden. Laud Misc. 173 (in het vervolg kortweg Misc. 173 genoemd) is volgens de catalogi vijftiende-eeuws.[270] De datering van Laud Misc. 44 (voortaan Misc. 44) is onduidelijk. Een deel van het handschrift zou vijftiende-eeuws zijn, maar er zou ook een ouder gedeelte uit de dertiende of zelfs twaalfde eeuw zijn.[271] In de literatuur wordt evenmin duidelijk uit welke eeuw nu de Brandaan-tekst komt. De marginale schetsjes in beide manuscripten zijn volgens Otto Pächt en Jonathan Alexander vijftiende-eeuws.[272] Deze bewering is lastig te controleren of

---

268 De volgende passage is gebaseerd op Miethke 1983, Losher 1985, p. 23-29 en Offler 2000, tekst II.

269 Geciteerd in Losher 1985, p. 23.

270 Coxe 1973 (deel II), kolom 157-158; Pächt en Alexander 1973 (deel 3), nr. 1306.

271 Selmer 1959, p. 111: 13e eeuw. Coxe 1973 (deel II), kolom 76-77: 15e eeuw. Burgess en Strijbosch 2000, p. 17: 13e-15e eeuw. Pächt en Alexander 1973 (deel 3), nr. 1309: deels 12e-eeuws en deels 15e-eeuws.

272 Pächt en Alexander 1973 (deel 3), nr. 1306 en 1309. Wel is bij de datering van de illustraties in Laud Misc. 44 een vraagteken tussen haakjes toegevoegd.

te bewijzen, want de tekeningetjes zijn zo simpel dat stilistisch onderzoek weinig zin heeft. Ik weet niet op welke argumenten ze de datering baseren (misschien onderzoek naar de inkt?), maar ik kan niet anders dan deze datering als uitgangspunt voor mijn analyse aanhouden.[273] In Misc. 44 zouden behalve de Brandaan-tekst twee andere teksten illustraties hebben: de ene gaat over de translatie van Sint Stephanus' relieken van Jeruzalem naar Rome, de andere over het leven van de heilige Gregorius.[274] Onduidelijk is echter of de vijftiende-eeuwse tekeningetjes uitsluitend in het vijftiende-eeuwse gedeelte van het handschrift staan of ook in het oudere deel.

Heinrich Schreiber heeft een uitvoerige studie verricht naar de bibliotheek van het Mainzer kartuizerklooster waar deze twee handschriften zich in de vijftiende eeuw bevonden.[275] Hij maakt een belangrijke opmerking over de handschriften die zijn terechtgekomen in de collectie van aartsbisschop William Laud (1573-1645): de huidige samenstelling van veel van deze codices is niet origineel en pas in Lauds verzameling ontstaan.[276] De Oxfordse catalogus deelt mee dat Misc. 173 (uitsluitend) op het begin- en eindfolio van de Brandaan-tekst een ex libris heeft: aan het begin dat van Mainzer kartuizers, aan begin en eind dat van Ortwin Hoppener, prior van het klooster vanaf 1418 tot zijn dood in 1428.[277] Bovendien is in dit handschrift uitsluitend het verhaal van Brandaan voorzien van marginale illustraties. Dit kan erop wijzen dat de Brandaan-tekst een zelfstandig handschrift is geweest, en in de kloosterverzameling kwam toen Hoppener er prior werd.[278] Zolang de onduidelijkheid over de oorspronkelijke samenstelling van de handschriften bestaat, heeft het geen zin om aan de hand van hun totale inhoud te onderzoeken waarom en hoe ze zijn ontstaan. Op de overige teksten in de handschriften zal ik hier dan ook niet ingaan.

Een intrigerende maar lastige kwestie is hoe de illustraties in beide handschriften zich tot elkaar verhouden en hoe de markante overeenkomsten in het beeldprogramma kunnen worden verklaard. Voor de illustraties zijn vaak nogal merkwaardige scènes uitgekozen, die in beide handschriften in precies dezelfde composities zijn verbeeld. De illustrator van Misc. 173 had beduidend meer tekentalent dan die van Misc. 44. Hoewel de tekeningetjes in beide handschriften erg eenvoudig zijn, is hun expressiviteit in Misc. 173 aanmerkelijk krachtiger, zoals de bespreking van de afzonderlijke illustraties duidelijk zal maken. Bovendien suggereren ze in dit handschrift meer ruimtelijkheid; de illustrator van Misc. 44 had blijkbaar weinig ervaring met perspectivische weergave en tekent alles 'plat'. De vaak ronduit onbeholpen uitvoering in Misc. 44 doet vermoeden dat deze schetsjes zijn nagetekend van die uit Misc. 173. Maar waarom zijn het er in Misc. 44 dan minder (zie het schema hierboven)? En waarom hebben enkele andere teksten in Misc. 44 ook marginale illustraties (hoewel niet allemaal), terwijl in Misc. 173 alleen Brandaan is geïllustreerd?[279] De lacunes in de voorgeschiedenis van beide handschriften bemoeilijken het opstellen van hypotheses, en roepen alleen maar meer vragen op. Was het handschrift van prior Ortwin Hoppener (Laud Misc. 173) al geïllustreerd toen het aan de collectie van de kartuizers werd toegevoegd (wat ergens tussen 1418 en 1428 moet zijn gebeurd), of is dat in het klooster gedaan? Waren de tekeningetjes in het ene handschrift zo effectief dat men besloot ze ook in een ander handschrift aan te brengen? Of zijn ze in het tweede handschrift spontaan gekopieerd door een lezer die daar aardigheid in had? In

---

273 Een verzoek aan de Bodleian Library om nadere informatie leverde niets op; men was niet in de gelegenheid dergelijke inhoudelijke vragen te beantwoorden.

274 Coxe 1973 (deel II), kolom 77.

275 Schreiber 1927.

276 Schreiber 1927, p. 141-142.

277 Over ex libris: Pächt en Alexander 1973 (deel 3), nr. 1309; over Hoppener: Schreiber 1927, p. 74.

278 Schreiber noemt diverse handschriften die uit het bezit van Hoppener stammen. Zie Schreiber 1927, p. 74. Schreiber zegt enkel dat Misc. 173 van Hoppener is en spreekt niet over afzonderlijke teksten erin.

279 Misschien hangt dit samen met het knip-en-plakwerk aan de handschriften nadat ze in Lauds bezit waren gekomen, maar dat is iets wat zoals gezegd nog moet worden uitgezocht.

elk geval zullen de overeenkomsten tussen de illustraties samenhangen met de aanwezigheid van beide handschriften in het Mainzer kartuizerklooster gedurende de vijftiende eeuw: hier moet het kopiëren van de illustraties, als die inderdaad vijftiende-eeuws zijn, hebben plaatsgevonden. Autopsie van de handschriften in hun totaliteit, inclusief alle illustraties, zou veel onduidelijkheid omtrent samenstelling, datering en onderlinge relaties kunnen wegnemen. Omdat de illustraties nog niet zijn gepubliceerd, zal ik ze hier één voor één kort bespreken en vergelijken. Het nummer van de betreffende episoden vermeld ik steeds vooraan.

10. Beide handschriften beginnen hun reeks illustraties met de eilandvis (afb. 47 en 48), en slaan daarmee een heel stuk van het verhaal over. Het eiland in Misc. 173 is verbeeld als een vlakke plaat met bomen die op de rug van een vis ligt, precies zoals in de drukken van de *Reis*.[280] In Misc. 44 staan de bomen direct op de vis.

11. In de volgende afbeelding, van het Vogelparadijs, blijkt het verschil in ruimtelijkheid en dieptewerking tussen Misc. 173 en Misc. 44 erg duidelijk (afb. 49 en 50): het eiland is in Misc. 173 verbeeld als een driedimensionale plaat met een bepaalde dikte, en de bron op dit eiland heeft een bepaalde diepte, terwijl het in Misc. 44 gewoon een plat vierkant is. Hoewel de uitvoering in kwaliteit verschilt, geven beide illustraties, hoe eenvoudig ook, precies de elementen uit de tekst weer: het eiland, een boom vol vogels, één vogel bij Brandaans schip en een bron met stromend water op het eiland.

12. De volgende illustraties verbeelden enkele bijzonderheden van de kloostergemeenschap van Sint Ailbe, waar Brandaan en zijn broeders met Kerstmis verblijven. De abt vertelt dat de lampen in hun kerk al branden sinds de kloosterlingen op deze plek gekomen zijn, tachtig jaar geleden. Beide handschriften verbeelden bij deze passage een kerkgebouw waarin vier lampen hangen. Opnieuw is er een verschil in perspectivische weergave: in 173 zijn de lijnen van de zijmuur van de kerk correct schuin naar boven getekend, terwijl deze lijnen in 44 gewoon horizontaal lopen. Hetzelfde verschil is zichtbaar in de weergave van de altaren in deze kerk op de volgende illustratie (afb. 51 en 52). Als Brandaan de kerk bekijkt, ziet hij er volgens de tekst drie kristallen altaren; bij het middelste bevinden zich drie lampen, bij elk van de altaren aan weerszijden twee lampen. Dit, en niets meer dan dat, is weergegeven in een illustratie die zonder deze tekst volstrekt onbegrijpelijk zou zijn. De drie altaren staan opgesteld als een erepodium bij sportwedstrijden: van de drie 'blokken' is de middelste het hoogst. Boven elk van de altaren hangt het correcte aantal lampen. Ook staan er twee kelken, die het in de tekst beschreven liturgische vaatwerk verbeelden. Uitsluitend in Misc. 173 is vervolgens geïllustreerd hoe de monniken ondanks hun zwijggebod met elkaar communiceren (afb. 53). De tekst vertelt hoe de broeders voor hun abt knielen als ze hem iets willen vragen, hem aankijken en door middel van een soort telepathie hun vraag stellen zonder hun mond te openen. De abt schrijft zijn antwoord vervolgens op een schrijfblokje.[281] In de marge is een knielende monnik bij de schrijvende abt getekend. Deze scène zal de Mainzer kartuizers bijzonder hebben aangesproken, omdat zij zelf ook met een zwijggebod leefden. Hierna is in Misc. 173 nogmaals de kerk met vier lampen erin verbeeld, bij de tekstpassage waar Brandaan met eigen ogen ziet hoe deze lampen op miraculeuze wijze worden aangestoken door een brandende pijl die door het raam vliegt. De in totaal vier illustraties in Misc. 173 van Brandaans verblijf bij Sint Ailbes kloostergemeenschap wijzen op bijzondere belangstelling voor deze episode, en met name voor de beschrijving van het kerkgebouw. Het is denkbaar dat de Mainzer kartuizers Sint Ailbes kloostergemeenschap vergeleken met hun eigen omgeving en leefwijze. Ik ben benieuwd of de elementen die zijn vervat in de illustraties hun nu opvielen vanwege overeenkomsten of juist verschillen met hun eigen situatie.

---

280 Zie *Reis*-hoofdstuk, p. 36.

281 Verderop in de tekst staat ook dat de monniken door middel van gebaren communiceren. Dit gebeurde in de Middeleeuwen daadwerkelijk in de orden die zich aan een zwijggebod hielden; de Cluniacenzers zouden er in de tiende eeuw mee zijn begonnen. Op grond daarvan vermoedt Jacobsen dat de *Navigatio* in de tiende eeuw is ontstaan. Zie Jacobsen 2000, p. 94-95. Zie ook de inleiding van deze scriptie, p. 8.

13. Misc. 173 heeft nog een extra afbeelding, van de monniken die uit de slaapverwekkende bron drinken. Aan de rand van het water zitten twee monniken, in het water zwemmen vissen. Op het plaatje eronder zitten de monniken inderdaad, met opgetrokken knieën, te slapen.

15. Beide handschriften illustreren hoe de monniken opnieuw de eilandvis zien. Het beest heeft, evenals in de tekst, de kookpot van het vorige verblijf nog op zijn rug. In Misc. 173 is het eiland weer verbeeld als een plaat op een vis, in Misc. 44 staan kookpot en bomen direct op de vis.

16. De confrontatie met twee zeemonsters die elkaar te lijf gaan, is in Misc. 173 verbeeld in drie illustraties en in Misc. 44 in twee. In Misc. 173 is in de lengte van de zijmarge verbeeld hoe een reusachtige vis het kleine schip bedreigt (je moet het blad een kwartslag draaien om dit plaatje te bekijken). Beide handschriften verbeelden in de ondermarge twee grote vissen (die er vrijwel hetzelfde uitzien) tegenover elkaar. De volgende illustratie is meesterlijk in zijn eenvoud. Het overwonnen zeemonster spoelt volgens de tekst in stukken aan op het eiland waar Brandaan en zijn monniken verblijven. Verbeeld is de vis, in drie moten gehakt, met de ruggengraat zichtbaar in de afzonderlijke stukken (afb. 54). Een opmerkelijk detail dat het talent van de illustrator van Misc. 173 verraadt, is het oog van deze vis: hadden de monsters op de twee plaatjes waar ze nog leefden een pupil, deze dode vis heeft alleen een wit rondje als oog en ziet er daarom ook echt 'dood' uit. Vissen (en ook andere dieren) in Misc. 44 hebben op alle afbeeldingen enkel een wit rondje of een stip als oog, wat ze minder uitdrukking verleent en bovendien het verschil tussen leven en dood niet zo mooi visualiseert.

18. De volgende geïllustreerde episode is die waar een vogel met een tak in zijn bek naar Brandaan toe vliegt. Aan de tak groeien uitzonderlijk grote vruchten. De anatomie van de vogel geeft een duidelijke aanwijzing dat de illustrator van Misc. 44 inderdaad kopieerde van Misc. 173, maar een minder vaardige hand had: de vogels in beide illustraties lijken precies op elkaar, maar de vorm van de vleugels is in Misc. 44 net verkeerd. De lijn is in Misc. 173 zodanig gekromd dat de vorm van een anatomisch voorstelbare vleugel ontstaat, terwijl de kromming in Misc. 44 op een plaats zit die de vogel weinig mogelijkheden zou geven om echt te vliegen.

19. Het meest typerend voor het verschil in vaardigheid van beide illustratoren is het volgende plaatje, van de griffioen die het schip aanvalt (afb. 55 en 56): in Misc. 173 is een angstaanjagende roofvogel met imposante vleugels en reusachtige leeuwenklauwen voorgesteld. De griffioen in Misc. 44 daarentegen is een log beest met iele vleugeltjes en achterpootjes, en een kop die meer op die van een eend dan van een gevaarlijke roofvogel lijkt. In Misc. 173 is met enkele lijntjes het water aangegeven, waarin het bootje met monniken ligt. In Misc. 44 ontbreekt dit, waardoor het bootje los in de ruimte hangt. Opnieuw wordt hier duidelijk hoe de tekenaar van Misc. 173 met enkele lijnen veel meer effect weet te bereiken. Klaarblijkelijk was de tekenaar van Misc. 44 zelf ook niet helemaal tevreden over zijn griffioen: op de volgende afbeelding, waar het beest wordt verslagen door de vogel die eerder een tak met vruchten naar de heilige bracht, heeft hij een wat langere en vooral gekromde snavel. Toch zien beide vogels er hier nog steeds tamelijk onschuldig en onhandig uit, terwijl het 'vuur van de strijd' in Misc. 173 duidelijk zichtbaar is tussen de beesten met hun grote klauwen, vleugels en snavels. Opnieuw zit bovendien een belangrijk verschil in de weergave van de ogen: in Misc. 173 zijn deze weer voorzien van een pupil, waardoor de beesten allebei een verbeten blik hebben, terwijl ze er met hun stipjesogen in Misc. 44 nogal goedmoedig uitzien.

22. De mysterieuze kristallen pilaar die Brandaan midden op zee aantreft is verbeeld als een kubus, een vorm dus die begrip van perspectiefweergave duidelijk prijsgeeft: in Misc. 173 is hij correct getekend, in Misc. 44 loopt alleen de bovenste lijn van het zijvlak schuin weg, terwijl de onderste lijn horizontaal is (dezelfde fout als bij de kloosterkerk en de altaren dus).

23. Vervolgens verbeelden beide handschriften hoe het schip wordt bedreigd bij een eiland waar duivels de monniken met brandende hompen steen belagen. Opnieuw blijken hier de inmiddels bekende verschillen tussen beide handschriften. De houding van de duivel is bij allebei

hetzelfde, met een tang in de linkerhand en een brandende brok steen in de rechterhand, klaar om te gooien. Maar terwijl het wezen in Misc. 173 een menselijke anatomie heeft, is hij in Misc. 44 tamelijk vormeloos. Alsof hij een jurkje aan heeft, houdt zijn bovenlijf abrupt op en steken er twee beentjes onderuit. In Misc. 173 is wederom het water verbeeld, waaruit vlammen opstijgen, en achter de duivel een eiland met een huisje erop. In Misc. 44 is enkel de duivel en het bootje met twee monniken erin weergegeven; water of een andere aanduiding van de omgeving ontbreekt.

24. De volgende illustratie bestaat uit twee plaatjes onder elkaar: op het bovenste zwemt een monnik bij een berg, op het onderste is te zien dat de berg vreselijk brandt en rookt. De tekst beschrijft hoe deze monnik onherroepelijk naar de berg wordt getrokken, die de ingang van de hel vormt. Als hij daar is aangekomen barst het vuur pas goed los. Opmerkelijk is dat de berg in de illustraties, met name in Misc. 173, daadwerkelijk op een vulkaan lijkt, met een krater waaruit de vlammen omhoog spuiten. Hoewel het woord 'vulkaan' niet in de tekst voorkomt, was het een wijdverbreide opvatting dat de ingang naar de hel zich in een vulkaan bevond.[282]

25. In de regionen van de hel treffen de monniken vervolgens Judas Iscarioth aan, zittend op een rots met het doekje achter hem wapperend. In Misc. 173 zit Judas ineengedoken alsof hij het koud heeft (inderdaad lijdt hij volgens de tekst onder zowel hitte als kou). Hij houdt zijn handen op zijn knieën. Ook in Misc. 44 zit hij te kleumen van de kou, met zijn armen voor zijn lichaam over elkaar geslagen (afb. 57). Wederom is hier de anatomie van de figuur echter in vele opzichten onjuist; met name zijn benen zijn zo onbeholpen weergegeven dat ze nauwelijks van elkaar te onderscheiden zijn.

26. Beide handschriften besluiten de reeks illustraties met Paulus de kluizenaar en de berg met de twee grotten waarin hij woont (afb. 58). In Misc. 44 zijn deze grotten eenvoudigweg als twee rechthoeken voorgesteld, terwijl ze in 173 grilliger zijn gevormd en bovendien zwart zijn gekleurd, behalve aan één zijkant. Hierdoor lijkt werkelijk een ingang weergegeven waarachter het verder donker is. De kluizenaar heeft haren tot aan zijn voeten, en is en profil weergegeven. In Misc. 44 kijkt hij nogal kwaad, omdat de illustrator een klassieke tekenaarsfout heeft gemaakt: hij heeft het oog veel te hoog getekend. In Misc. 173 zit het correct halverwege het hoofd. Wel heeft de kluizenaar hier uitzonderlijk grote handen en voeten.

Hoewel met uitsluitend reproducties niet kan worden gereconstrueerd hoe de nauwe verwantschap tussen de twee illustratiereeksen is ontstaan, kan de vergelijking van de afbeeldingen mijns inziens slechts tot de conclusie leiden dat de Brandaan-tekeningetjes in Misc. 44 moeten zijn gekopieerd naar die in Misc. 173.

Met welk doel kunnen de schetsjes in de marges van deze handschriften zijn gemaakt? In het onderzoek naar marginalia lijkt een 'taakverdeling' te ontwaren tussen kunst- en literatuurhistorici, waarbij marginale uitingen van het type waartoe de Brandaan-schetsjes behoren tot nu toe buiten de boot vallen (zoals ook gebeurde met de eerder besproken Venetiaanse pentekeningen). Bij de ontginning van het 'marginale' onderzoeksterrein hebben kunsthistorici zich allereerst gericht op de objecten met de meest expliciete kunsthistorische waarde. Belangstelling is er met name voor de tot de verbeelding sprekende 'drolerieën', fantasievolle en vaak ook obscene figuurtjes en taferelen in de marges van gotische handschriften.[283] Codicologen en literatuurwetenschappers hebben zich beziggehouden met

---

282 Dinzelbacher 1981, p. 94-96 en 103-104. Zie ook *Reis*-hoofdstuk, p. 53.

283 Het eerste standaardwerk hierover is dat van Lilian Randall, *Images in the margins of gothic manuscripts* (Berkeley 1966). Een recenter standaardwerk, waarin ook andere 'marginale' kunstuitingen zoals de groteske monstersculpturen aan kerktorens worden besproken, is dat van Michael Camille, *Image on the edge. The margins of medieval art* (Londen 1992). Voor een overzicht van de stand van onderzoek naar marginalia zie Sandler 1997.

geschreven marginalia, om meer over middeleeuwse lezers en leesgewoonten te weten te komen. Dit onderzoek begint pas de laatste jaren breder te worden dan de bestudering van afzonderlijke gevallen, en er is op dat gebied dan ook nog veel te doen.[284] Door de aandacht te vestigen op de simpele Brandaan-tekeningetjes en de vragen die zij oproepen, hoop ik duidelijk te maken dat ook deze categorie marginalia het waard is nader te worden bestudeerd. Om een antwoord te vinden op de vraag hoe deze illustraties functioneerden, zal ik ook naar andere soorten marginalia kijken.

Uit een studie van Mary Carruthers naar mnemotechniek in de Middeleeuwen blijkt dat marginale illustraties een belangrijke rol konden spelen bij het memoreren van teksten.[285] Veel middeleeuwse auteurs over mnemotechniek adviseren om teksten aan 'beelden' te koppelen om ze beter te kunnen onthouden. Een verregaande praktische uitwerking van deze methode geeft de Engelse mathematicus en theoloog Thomas Bradwardine (c. 1290-1349) in zijn traktaat *De memoria artificiali*.[286] Thomas beschrijft hoe je elke bestaande lettergreep (!) op grond van de klank met een beeld moet associëren, dat bij voorkeur onalledaags of zelfs obsceen is zodat het beter in het geheugen beklijft. Die afzonderlijke beelden kun je vervolgens naar believen tot voorstellingen combineren die hele woorden representeren; de posities van de beeldelementen in een voorstelling geven de volgorde van de lettergrepen aan. Hoewel Thomas het niet uitdrukkelijk over materiële maar veeleer over mentale 'beelden' had (dingen die je je in gedachten moest voorstellen), vertonen zijn zeer plastische voorbeelden verbluffende overeenkomsten met de bizarre drolerieën in de marges van gotische handschriften.[287] Carruthers wijst voorts op marginale illustraties in psalteria, die niet de strekking van een hele psalm uitbeelden maar die een opmerkelijk of bij uitstek tot de verbeelding sprekend detail uit de tekst isoleren in een afbeelding.[288] Deze wijze van illustreren houdt volgens haar duidelijk verband met de mnemotechnische praktijk om teksten met behulp van (bij voorkeur opmerkelijke) beelden te onthouden. Mijns inziens kunnen ook de Brandaan-tekeningetjes met deze praktijk in verband worden gebracht, hoewel zij niet slechts een enkel woord of een enkele zin maar langere tekstpassages illustreren. Woordelijk onthouden zal bij een heiligenverhaal als dat van Brandaan niet de bedoeling zijn geweest, maar de plaatjes - die inderdaad vaak opmerkelijke details uit de tekst verbeelden - kunnen zeker van nut zijn geweest om de strekking en het verloop van bepaalde passages te memoreren.

Carruthers gaat ook in op de manier waarop de layout van handschriften in het algemeen kon bijdragen aan het vormen van mnemotechnische 'beelden'. Uit haar studie blijkt dat het fotografisch geheugen in de Middeleeuwen een belangrijke rol moet hebben gespeeld: de plaats van een bepaalde tekstpassage op het blad en de bijzonderheden van dat blad zoals rubricering, *tituli* en illustraties, waren allemaal elementen die als hulpmiddel konden fungeren bij het memoreren van teksten.[289] In Laud Misc. 44 staan behalve schetsjes ook diverse wijzende

---

284 Voorbeelden van case-studies met aandacht voor bredere context: Dagenais 1994 en Schaap 2001. Saenger en Heinlen pleiten ervoor om marginale en handgeschreven toevoegingen in incunabelen nadrukkelijk in catalogusbeschrijvingen te vermelden, met het oog op de informatie die dergelijke bewerkingen kunnen geven omtrent het gebruik van deze boeken. Zie Saenger en Heinlen 1991. Terecht wijzen zij erop dat de meeste catalogi zich tot nu toe richtten op de oorspronkelijke tekst en de auteur ervan, en niet op de receptie door (latere) lezers.

285 Carruthers 1990.

286 Carruthers 1990, p. 130-137 over Thomas Bradwardines traktaat, Engelse vertaling ervan op p. 281-288.

287 Nadrukkelijker dan Carruthers zelf doet, signaleert Sandler de overeenkomsten met drolerieën. Zie Sandler 1997, p. 40-42. Sandler betwijfelt of deze drolerieën een mnemotechnische functie gehad kunnen hebben, omdat beelden volgens het advies van Thomas het beste werken als je ze zelf verzint (en dus niet, redeneert Sandler, als een illuminator ze al voor je heeft gemaakt). Toch is er geen twijfel mogelijk dat Thomas dergelijke illustraties in gedachten moet hebben gehad toen hij zijn methode beschreef en met voorbeelden uitlegde; hij zegt zelfs expliciet dat je de beelden kunt maken zoals kunstenaars ook doen. Een verband tussen drolerieën en mnemotechniek lijkt me daarom heel goed mogelijk.

288 Carruthers 1990, p. 226-229 en 245-248 over illustraties met mnemotechnische functies.

289 Carruthers 1990, m.n. p. 221-229 en 242-245.

handjes in de marges getekend, een algemeen gebruikt symbool om passages te markeren die om de een of andere reden belangwekkend waren;[290] vaak werd hiervoor ook een frase als 'nota bene' in de marge geschreven. Ook werd soms de essentie van een passage in de marge verwoord. Dergelijke 'ingrepen' structureren een tekst en helpen de lezer bij het onthouden van de belangrijke stukken (voor hem persoonlijk, of voor het verhaal in het algemeen).[291] Ik vermoed dat de tekeningetjes in de Brandaan-handschriften nog het best kunnen worden vergeleken met deze geschreven of in symbolen uitgedrukte 'kanttekeningen'.

Op het eerste gezicht lijken de tekeningetjes spontaan en weinig doordacht te zijn aangebracht door een toevallige lezer van het verhaal; hoewel de illustrator van Misc. 173 een vaardige hand had, zijn de simpele schetsjes allerminst professioneel uitgevoerd. Volgens Schreiber bevatten diverse handschriften uit de Mainzer kartuizerbibliotheek "Federproben" of soortgelijke "Spielereien", eenvoudige tekeningetjes (of ook wel geschreven zinnetjes) die een scriba maakte om zijn pen te proberen.[292] Hoewel de Mainzer monniken blijkbaar vaker in hun boeken tekenden, is dat in het geval van de Brandaan-handschriften mijns inziens toch met serieuzere bedoelingen gedaan dan zomaar wat leuke krabbeltjes maken of een pen uitproberen. Allereerst wijst het voorkomen van de schetsjes in *twee* handschriften erop dat ze niet enkel de belangstelling van één individu uitdrukken, maar dat in elk geval één andere broeder ze belangwekkend genoeg vond om ze - misschien wel met instemming van de hele kloostergemeenschap - in een tweede handschrift toe te voegen. Ook het feit dat de tekeningetjes in beide handschriften in pen zijn uitgevoerd, wat veel donkerdere en duidelijkere lijnen geeft dan bijvoorbeeld uitvoering in loodstift, doet vermoeden dat ze inderdaad 'gezien mochten worden'.[293] Bovendien sluiten ze opvallend nauw aan bij de tekst, zoals bij de bespreking van de iconografie al bleek, en is hun voorstelling soms zelfs uitsluitend met behulp van die tekst te begrijpen. Dit suggereert eens te meer dat ze door aandachtige lezers zijn aangebracht, niet zozeer ter verfraaiing als wel om bepaalde passages extra te benadrukken. Datzelfde doel dienden de wijzende handjes die ook in Misc. 44 voorkomen. Dat deze lezers/tekenaars niet alleen symbooltjes maar ook daadwerkelijk beelden gebruikten om accenten in de tekst aan te brengen, kan mnemotechnische redenen hebben: met plaatjes waren tekstpassages nog gemakkelijker te herkennen en te onthouden dan met steekwoorden of symbolen.

De vraag die hier onvermijdelijk op volgt, is waarom dan juist deze passages zijn 'gemarkeerd' (hetzij door een handje, hetzij door een schetsje) en blijkbaar voor een grotere lezersgroep het memoreren waard werden geacht. Drie passages in Misc. 44 hebben zowel een handje als een schetsje, en in twee gevallen staat er wel een handje maar geen tekening (zie het schema van illustraties eerder in dit hoofdstuk, p. 79). Om de illustratiekeus te verduidelijken, zal ik ingaan op een meer algemene kwestie: wat hadden de Mainzer kartuizers eigenlijk met Brandaan?

---

290 In mijn reproducties was niet zichtbaar of deze tekens ook in Laud Misc. 173 voorkomen.

291 Daarbij moet worden aangetekend dat aanwijzingen zoals 'notas' en steekwoorden uit de tekst niet per definitie door lezers hoeven te zijn toegevoegd. Saenger en Heinlen hebben voor incunabelen aangetoond dat handgeschreven marginalia hierin ook wel werden toegevoegd vóórdat het boek de drukkerij verliet. Zoals de rubricator een boek met de hand van rode markeringstekens voorzag, bracht de emendator soms opmerkingen of symbolen in de marge aan, die de toekomstige lezers (letterlijk...?) eveneens een handje moesten helpen bij het begrijpen en wellicht ook memoreren van de tekst. Zie Saenger en Heinlen 1991, p. 239-250. Bovendien gaven ook individuele lezers in marginalia niet altijd uitdrukking aan hun eigen mening over de tekst, maar richtten ze hun opmerkingen vaker tot eventuele andere lezers en markeerden ze passages die voor een bepaalde tekst in het algemeen van belang waren. Zie Jackson 2001, p. 46, 50-51; Dagenais 1994, p. 36.

292 Schreiber 1927, p. 65.

293 Een interessante groep marginalia vormen de zogenaamde 'preliminary drawings', schetsjes die soms in de marge bij een open ruimte voor een illustratie werden gemaakt om de illuminator aanwijzingen te geven omtrent het te verbeelden onderwerp. Deze schetsjes, die in hun eenvoudige beeldtaal lijken op de Brandaan-tekeningetjes, zijn vaak wèl in loodstift uitgevoerd omdat het de bedoeling was dat ze werden verwijderd zodra de illustratie was gemaakt. Zie Alexander 1990, ook de afbeeldingen aldaar.

Er zijn concrete aanwijzingen dat Brandaans avonturen brede belangstelling genoten onder de Mainzer kartuizers. Uit hun collectie zijn maar liefst zeven *Navigatio*-handschriften bekend (waarvan er dus twee zijn geïllustreerd).[294] Van hun bibliotheek is een catalogus uit 1436 overgeleverd. Die bevat onder andere een praktisch reglement waaruit blijkt dat de kloosterbibliotheek niet alleen was ingericht op het *verzamelen* van boeken maar ook op intensief *gebruik* ervan. Zo was onder andere voorgeschreven dat een monnik maximaal vijf boeken tegelijk uit de bibliotheek naar zijn cel mocht meenemen, en een kaartje in de kast moest achterlaten op de plaats waar hij een boek had gepakt. Dat deze gebruiksbibliotheek zeven Brandaan-handschriften bezat, wijst erop dat het verhaal daadwerkelijk zo veel werd gelezen dat er meerdere exemplaren nodig waren.

Hoezeer Brandaan de kartuizers bezighield, blijkt ook uit een schriftelijke bron. Er zijn drie brieven bewaard gebleven van Johannes von Dotzheim - die kartuizer in Mainz was voordat hij in 1409 prior van de Bazeler kartuizers werd - gericht aan de Keulse kartuizer Heinrich Egher von Kalkar (1328-1408).[295] In deze brieven vraagt Johannes Heinrich het hemd van het lijf over allerlei theologische kwesties waar hij blijkbaar van heeft gehoord of over heeft gelezen, maar die hij niet begrijpt. In één van de brieven vraagt hij aan Heinrich of Brandaan inderdaad de verrader Judas op de plaats van de verdoemden heeft ontmoet, zoals in het leven van de heilige staat beschreven. Zoals Christoph Fasbender aangeeft, is dit een zeldzaam fraaie getuigenis van de actieve wijze waarop de Mainzer kartuizers hun verzameling Brandaan-handschriften recipieerden.[296] Daarnaast is het mijns inziens veelzeggend dat Johannes juist over deze passage kennelijk zijn twijfels had: Judas is de enige figuur van grote bekendheid die Brandaan ontmoet. De wekelijkse verlichting van zijn helse lijden op een rots in zee is uitsluitend uit het Brandaan-verhaal en niet uit andere tradities bekend. Misschien was dit voor de vrome lezer aanleiding om juist over deze passage enige twijfel te uiten.

De catalogus uit 1436 wordt ingeleid door een bespiegeling over het nut en het belang van de boekencollectie en van studie voor het leven van de monniken.[297] De tekst vergelijkt de boekenstudie met een maaltijd die de geest sterkt tegen het aardse, vleselijke en de duivel en zelfs afkeer hiervan opwekt en verlangen naar het hemelse. De Heer heeft deze maaltijd aan de monniken geschonken zodat ze in hun ascetische afzondering toch nog een aangenaam tijdverdrijf hebben. Op grond van deze tekst kan worden vermoed dat men vooral affiniteit met Brandaan had vanwege diens navolgenswaardige, ascetische *peregrinatio pro deo* (een element dat in de *Navigatio* sterker aanwezig is dan in de *Reis*, waar de twijfelende heilige immers voor straf op reis moet). Christoph Fasbender bespreekt de metaforische betekenis die het reizen voor de kartuizers had: hoewel zij zelf uitsluitend 'in de geest' reisden, komt de zeereis als beeldspraak in veel van hun geschriften voor.[298] Fasbender meent dan ook dat Brandaan voor de kartuizers als voorbeeldfiguur diende.

Fasbenders artikel, waarin ook de briefpassage over Judas ter sprake komt, behandelt de vraag waarom Brandaan in het algemeen onder kartuizers (niet alleen in Mainz!) zo populair was. In hun bibliotheken bevonden zich exemplaren van zowel de *Navigatio* als de *Reis*, en daarnaast ook van Brandaans *Vita* en andere teksten waarin de heilige voorkomt, zoals *Orationes* en *Lectiones*. Mijns inziens is het een goed uitgangspunt om, zoals Fasbender doet, te benadrukken dat deze verschillende teksten in de beleving van middeleeuwse lezers niet zo strikt

---

294 Fasbender 2002, p. 109-110. Fasbender zegt dat zes ervan zich in Oxford bevinden en verwijst hiervoor naar het overzicht bij Selmer 1959, p. 111, maar daarin wordt slechts van vijf handschriften vermeld dat ze van de Mainzer kartuizers afkomstig zijn.

295 Rüthing 1967, p. 173, aangehaald in Fasbender 2002, p. 110.

296 Fasbender 2002, p. 110.

297 Transcriptie van de Latijnse tekst in Schreiber 1927, p. 190-194; bespreking op p. 36-41.

298 Fasbender 2002, p. 120-121.

gescheiden hoeven te zijn geweest als moderne onderzoekers meestal doen voorkomen.[299] Sterker nog, volgens Fasbender was de fascinatie van de kartuizers voor Brandaan juist gelegen in zijn 'dubbele persoonlijkheid': waar hij in de *Navigatio* vooral een vastberaden, geleerde heilige is die een duidelijk reisdoel nastreeft, is hij in de *Reis* als straf voor zijn twijfel overgeleverd aan Gods wil. Fasbender trekt een parallel met de belangstelling van de kartuizers voor de heilige Hiëronymus, die ook een dubbele persoonlijkheid had (als asceet en als geleerde). Toch ben ik het niet eens met Fasbenders conclusie dat voor de kartuizers waarschijnlijk de *Reis* meer 'identificatiemogelijkheden' bood, en daarmee voor hen belangrijker was dan de *Navigatio*. Hij veronderstelt dit onder andere op grond van de centrale rol die boetedoening en het conflict tussen geloven en weten in de *Reis* spelen, twee zaken die ook voor de orde der kartuizers zeer belangrijk waren. Juist de kartuizers hielden zich veel met 'weten' bezig, namelijk met onderricht en studie. Daarnaast stonden zij bekend om hun bijzonder strenge orderegels en ascetische levenswijze. Fasbenders redenering wordt echter niet overtuigend gestaafd door het bewijsmateriaal dat hij aanvoert: de meeste handschriften die hij noemt zijn niet van de *Reis*, maar van de *Navigatio*, de *Vita* of andere teksten over Brandaan. In het geval van de Mainzer kartuizers wijzen de zeven *Navigatio*-handschriften op een 'voorkeur' voor deze tekstvariant; of zij ook exemplaren van de *Reis* bezaten is niet bekend.

De marginale illustraties in de twee besproken *Navigatio*-handschriften suggereren dat het degenen die deze plaatjes maakten toch niet in de eerste plaats ging om Brandaan zelf als heilige voorbeeldfiguur. Brandaan onderscheidt zich in de afbeeldingen niet van zijn medebroeders; meestal zijn slechts wat eenvoudige figuurtjes van monniken weergegeven of uitsluitend datgene wat ze zien. Niet de structuur van het verhaal is verbeeld, maar steeds opmerkelijke passages waarvan goed voorstelbaar is dat de vrome lezers zich erover verbaasden of er in elk geval bewondering voor hadden (ook Judas heeft een illustratie!): ze illustreren Gods almacht (bijvoorbeeld de strijd tussen diverse monsters waarbij steeds het goede overwint), zijn genade (de vogelgedaante van de neutrale engelen, tijdelijk respijt van de hellestraf voor Judas) en de veelvormigheid van de schepping (water waarvan je in slaap valt, dieren in alle soorten en maten, een volledig behaarde kluizenaar, de ingang naar de hel, uitzonderlijk voorbeeldig levende monniken). Volgens Fasbender interesseerden de episoden van het verhaal (zowel bij de *Reis* als bij de *Navigatio*) de kartuizers niet zozeer uit nieuwsgierigheid, maar vanwege de religieuze boodschap die erachter zat: door gebed en godsvertrouwen weet Brandaan alle gevaren te doorstaan.[300] Juist omdat Brandaan zelf niet nadrukkelijk in de illustraties aanwezig is, vermoed ik dat toch ook de beschreven verschijnselen op zichzelf belangstelling wekten. De illustratiekeus suggereert des te meer dat de schetsjes vergelijkbaar zijn met wijzende handjes of 'nota bene'-opmerkingen van lezers in de marge: in tegenstelling tot bijvoorbeeld 'objectieve' tituli, die eenvoudigweg de verschillende hoofdstukken van een tekst markeren, hebben zij een meer subjectief karakter: ze weerspiegelen veeleer persoonlijke indrukken (hoewel misschien geldend voor een grotere groep lezers, c.q. de hele kloostergemeenschap). In dit geval verraden ze met name interesse in en ontzag voor de wonderen der schepping die Brandaan op zijn pad treft.

---

299 Ook in het hoofdstuk over de *Reis* kwamen al enkele voorzichtige aanwijzingen naar voren dat verschillende teksttradities door elkaar kunnen hebben gelopen, zie p. 31-32.

300 Fasbender 2002, p. 114 en 120.

3.4 Handschriften met één illustratie van Brandaan

Bijlage 2 toont een overzicht van de handschriften die ik heb gevonden waarin zich één afbeelding van Brandaan bevindt. In alle gevallen betreft het legendenverzamelingen uit de 13e-15e eeuw waarin elk verhaal een illustratie aan het begin heeft. De meeste handschriften met één Brandaan-illustratie zijn Franstalig; in navolging van de Franse secundaire literatuur zal ik deze verzamelhandschriften als *légendiers* aanduiden. Het verhaal van Brandaan behoort overigens niet tot de legenden die de 'vaste kern' van deze handschriften vormen, en komt dus niet in alle légendiers voor.[301] Zoals uit het overzicht in de bijlage blijkt, had ik van diverse afbeeldingen uitsluitend een (beknopte) beschrijving, terwijl ik van een aantal andere een reproductie tot mijn beschikking had.

Er zijn twee Franse prozabewerkingen van de *Navigatio* bekend. De ene is uitsluitend overgeleverd in MS français 1553 van de Bibliothèque Nationale te Parijs. Deze tekst, die is uitgegeven door Carl Wahlund, is een behoorlijk getrouwe vertaling van de Latijnse *Navigatio*.[302] De andere prozatekst, die in een grotere groep *légendiers* is overgeleverd, is een vrijere bewerking in Picardisch dialect van het Latijnse origineel.[303] Wahlund heeft in zijn editie de tekst uit één van deze handschriften opgenomen.[304] Als geheel heeft deze teksttraditie nog maar zeer bescheiden aandacht gekregen. Nadere bestudering van de Franse teksten viel buiten het bestek van deze scriptie.

Omstreeks de vorige eeuwwisseling heeft met name Paul Meyer uitvoerig over de Franse *légendiers* gepubliceerd.[305] Op grond van hun samenstelling onderscheidde hij al enkele groepen van handschriften, waarin ook Brandaan voorkomt. Wahlund moest in de inleiding bij zijn editie constateren dat een stemma van deze handschriften nog niet kon worden opgesteld.[306] In 1914 gaf Alphonse Bayot een overzicht van *légendiers* waarin Brandaan voorkomt; aan de hand van het Brandaan-verhaal bracht hij de handschriften onder in een stemma.[307] Volgens hem zijn alle handschriften, op twee na, onafhankelijk van elkaar ontstaan; bovenin zijn stemma zijn dan ook enige hypothetische tussenschakels ingevoegd die ons niet meer bekend zijn. Zijn onderzoek wacht nog steeds op een vervolg.[308]

De legendenverzamelingen zijn heel anders van uitvoering dan de overige geïllustreerde Brandaan-handschriften: ze zijn niet gemaakt van papier maar van het kostbaardere perkament, en niet geïllustreerd met gekleurde pentekeningen maar met geschilderde en soms zelfs vergulde miniaturen. Deze handschriften circuleerden zowel onder geestelijken als onder de maatschappelijke elite. De kostbare uitvoering kan een blijk van devotie zijn jegens de in de teksten voorkomende heiligen (net als wellicht de illustraties in het Venetiaanse handschrift), maar kan in het geval van een welgestelde eigenaar evenzeer zijn bedoeld als tentoonspreiding van diens rijkdom. Van MS 9225 uit de Brusselse Bibliothèque Royale is bijvoorbeeld bekend dat het eerst in bezit was van de kartuizers (alweer kartuizers!) te Zelem, en later in de collectie van de Bourgondische hertogen kwam.[309]

Bij een nader onderzoek naar de onderlinge verhoudingen tussen de handschriften kunnen ook de miniaturen een belangrijke bron vormen. Zoals uit het schema in bijlage 1 blijkt,

---

301 Bayot 1914, p. 457.

302 Wahlund 1900.

303 Bartoli 1993, p. 333-335.

304 Wahlund 1900. Het betreft MS français 1716 van de Parijse Bibliothèque Mazarine.

305 o.a. Meyer 1891, 1896, 1899a en b, 1905, 1906.

306 Met betrekking tot afhankelijkheidsverhoudingen geeft Wahlund wel een overzicht van de bevindingen die een college aan de universiteit van Uppsala heeft opgeleverd; dit betreft voornamelijk relaties tussen de niet-geïllustreerde handschriften, waarop ik hier niet verder zal ingaan. Zie Wahlund 1900, p. XXXVII-XXXVIII.

307 Bayot 1914, stemma op p. 461.

308 Bartoli, die zich juist op Brandaan in de Romaanse cultuur richt, besteedt welgeteld twee pagina's aan de Franse variant van het verhaal die in de *légendiers* voorkomt. Zie Bartoli 1993, p. 333-335.

309 Smeyers en Cardon 1983, p. 33-34.

is het aantal verbeelde scènes in het geval van Brandaan betrekkelijk beperkt: de heilige is veelal 'statisch' weergegeven, al of niet in een bootje, al of niet omgeven door zijn kloosterbroeders (afb. 59). Soms zijn de narratieve scènes van de stenengooiende duivelse smeden of de dreigende griffioen voorgesteld (afb. 60). In een vervolgonderzoek zou kunnen worden nagegaan in hoeverre het beperkte iconografische repertoire van de *légendiers* zich laat verklaren door onderlinge afhankelijkheid van handschriften (of bijvoorbeeld de plaats waar ze zijn gemaakt). Interessant is de referentie aan de duivelse smeden in de miniatuur van MS 10326 uit de Bibliothèque Royale, Brussel (afb. 61). Op de rand van Brandaans schip zit een duiveltje, in het water ligt een grote hamer. Zoals hierboven al bleek, verbeeldde ook de illustrator van het Venetiaanse handschrift bij deze episode een hamer in plaats van de brandende hompen steen waarmee de monniken volgens de tekst werden bekogeld (zie afb. 44). Of de hamer eenvoudigweg een verwijzing naar de smidsen uit de tekst is, of dat er een (Romaanse) Brandaan-traditie bestond waarin hamers een belangrijkere rol speelden, is een vraag die misschien eveneens door nader onderzoek van de Franse teksten kan worden opgehelderd.

In het overzicht (bijlage 1) komt één Engels geïllustreerd handschrift voor, een exemplaar van de zogenaamde South English Legendary (andere exemplaren daarvan zijn niet geïllustreerd). De opmerkelijke verbeelding hierin van Brandaan met een dominicaner habijt vraagt eveneens om nader onderzoek. Ook in de verbeelding van de *Reis*-episode waar Brandaan het boek der wonderen verbrandt, leek een verband met de iconografische traditie van de heilige Dominicus niet uitgesloten, zoals in het eerste hoofdstuk van deze scriptie bleek.[310] Kan er een aparte traditie hebben bestaan waarin Brandaan met Dominicus of de dominicanen werd geassocieerd, en waarop zou die associatie gebaseerd kunnen zijn?

4. Conclusie

Over illustratiemateriaal bij de *Navigatio* is nog maar nauwelijks gepubliceerd. Ik heb daarom allereerst geprobeerd voor zoveel mogelijk handschriften vast te stellen of ze zijn geïllustreerd (bijlage 2). De mij bekende vier handschriften met een uitgebreider beeldprogramma heb ik nader onderzocht: de Latijnse Krumauer Bildercodex (ca. 1358), het Venetiaanse handschrift met gekleurde pentekeningen (derde kwart veertiende eeuw) en de twee Latijnse handschriften met marginale schetsjes uit het Mainzer kartuizerklooster (vijftiende eeuw). Daarnaast bestaat er een grote groep hagiografische verzamelhandschriften, met name Franstalige, waarin het Brandaan-verhaal van één illustratie is voorzien. Deze in de literatuur als *légendiers* aangeduide Franse legendenverzamelingen heb ik slechts zijdelings in mijn onderzoek betrokken.

Beeldprogramma's

Op grond van de beeldprogramma's in vier volstrekt verschillende handschriften is het niet mogelijk om betrouwbare uitspraken te doen over de *Navigatio*-illustratietraditie in de late Middeleeuwen. De keus om een bepaalde scène te illustreren kan evengoed door persoonlijke interesse (van de opdrachtgever of de illustrator) zijn ingegeven als door het streven naar een representatieve weergave van het verhaal in beeld. Toch kan uit het onderzochte materiaal met enige voorzichtigheid wel worden opgemaakt wat in de ogen van de Middeleeuwers kenmerkende of belangrijke passages uit de *Navigatio* waren. Uit het overzicht van illustraties aan het begin van dit hoofdstuk (p. 79) blijkt namelijk, dat een klein aantal episoden voorkomt in de beeldprogramma's van alle vier de onderzochte handschriften:

310 Zie p. 31.

- het Vogelparadijs, dat wordt bevolkt door neutrale engelen in de gedaante van vogels (11);
- de kloostergemeenschap van Sint Ailbe, waar Brandaan met Kerstmis verblijft (12);
- de vogel die een tak met reusachtige vruchten naar het schip brengt (18);
- het eiland vol smidswerkplaatsen, waar duivels gloeiende sintels naar de monniken gooien (23);
- Judas die op een rots in zee zit (25).

De volgende episoden zijn verbeeld in drie van de vier onderzochte handschriften:

- de eilandvis (10; niet in het Venetiaanse handschrift);
- het gevecht tussen twee zeemonsters (16; niet in de Krumauer Bildercodex);
- de dreigende griffioen, die wordt verslagen door de vogel die Brandaan een tak met vruchten bracht (19; niet in het Venetiaanse handschrift);
- de kristallen pilaar (22; niet in de Krumauer Bildercodex).

De *légendiers* geven aanvullende informatie omtrent episoden die belangrijk of typerend werden geacht. Omdat zij slechts één afbeelding per verhaal hebben, verbeelden ze meestal een scène die representatief voor dat verhaal is. Behalve de meer statische voorstelling van Brandaan, veelal in een bootje, komt ook de narratieve scène van het eiland met stenengooiende duivels enkele malen voor. Ook verbeeldt één van de *légendiers* de dreigende griffioen. Het feit dat beide scènes ook in de handschriften met een uitgebreider beeldprogramma voorkomen, wijst erop dat deze 'bedreiging door wonderlijke wezens' als een kenmerkend element van de Brandaan-legende werd beschouwd.

De narratieve structuur van het verhaal is in geen van de handschriften nadrukkelijk verbeeld; doorgaans duidt de illustratiekeus veeleer op belangstelling voor afzonderlijke episoden. In de Krumauer Bildercodex, die toch het hele verhaal in beelden weergeeft, wordt op geen enkele manier verwezen naar het cyclische verloop van de reis (herhaald bezoek aan het Schapeneiland, de eilandvis Jasconius etc.). Ook de aanleiding tot en de voltooiing van de reis (Brandaan die in navolging van Barrindus op zoek gaat naar het Beloofde Land van de Heiligen) blijven onduidelijk, niet in de laatste plaats omdat Barrindus in de tekst geheel ontbreekt en zijn avontuur aan Brandaan zelf wordt toegeschreven. Aan het begin komen weliswaar drie monniken naar Brandaan toe, vermoedelijk de drie laatkomers uit de originele Latijnse tekst, maar hun rol in het verhaal blijkt noch uit de tekst noch uit de afbeeldingen.

Ook degenen die de Mainzer handschriften van marginale schetsjes voorzagen, waren klaarblijkelijk minder geïnteresseerd in het verloop van het verhaal als geheel, of in Brandaans voorbeeldfunctie als heilige, dan in specifieke avonturen die hij beleeft. In de meeste tekeningetjes is Brandaan niet duidelijk van zijn broeders te onderscheiden. Soms is uitsluitend datgene weergegeven wat de monniken zien. Brandaans vertrek en terugkeer ontbreken in de illustraties, evenals de aanleiding tot de reis en het einddoel. Wel zijn de eerste èn de tweede ontmoeting met de eilandvis verbeeld. Hierin lijkt echter niet zozeer een verwijzing naar het cyclische verloop van de reis te herkennen, als wel verbazing over het feit dat de vis na een jaar nog steeds dezelfde kookpot op zijn rug heeft, die dan ook duidelijk zichtbaar is afgebeeld.

Terwijl de illustraties in de Mainzer handschriften vooral interesse tonen in de schepsels en verschijnselen die Brandaan tegenkomt, leggen de tekeningen in het Venetiaanse handschrift meer nadruk op de persoon van de heilige, hoewel ook hier niet de gehele structuur van het verhaal uit de verf komt. Vertrek en terugkeer van de heilige zijn geïllustreerd, en op de meeste afbeeldingen is Brandaan duidelijk herkenbaar aanwezig. Bij het vertrek zijn tevens de drie laatkomers verbeeld (alhoewel het er op de afbeelding maar twee zijn); hoe zij gedurende de reis van hun broeders worden gescheiden, is echter niet geïllustreerd. Evenmin komt het cyclische verloop van de reis in de illustraties tot uitdrukking. Wel wordt het einddoel, namelijk het aardse paradijs en het Beloofde Land van de Heiligen, relatief uitvoerig in beeld gebracht in maar liefst drie afbeeldingen. Ook de tekst is op dit punt veel uitgebreider dan het Latijnse origineel.

Overeenstemming tussen beeld en tekst

De mate waarin en de wijze waarop tekst en beeld op elkaar aansluiten is voor elk van de onderzochte handschriften anders. Ondanks de soms nogal merkwaardige illustratiekeus en de eenvoudige uitvoering, komen de tekeningetjes in de Mainzer handschriften bijzonder goed met de tekst overeen. Nooit verbeelden zij ook maar één detail dat niet in de tekst voorkomt. Sterker nog, zonder kennis van de tekst zijn sommige voorstellingen onbegrijpelijk. Bijvoorbeeld de altaren met lampen erboven in de kloosterkerk van Sint Ailbe, de kristallen pilaar op zee en de berg met twee grotten van Paulus de kluizenaar zijn zo eenvoudig weergegeven dat ze bijna abstract lijken. De marginale schetsjes in deze twee handschriften zijn dus sterk gericht op het benadrukken van bepaalde elementen uit de tekst en dienen niet zozeer ter verfraaiing. Daarom zijn ze mijns inziens vergelijkbaar met de veelgebruikte wijzende handjes ter markering van tekstpassages, die eveneens in de marges van Laud Misc. 44 voorkomen. Net als dergelijke symbooltjes kunnen zij een mnemotechnische functie hebben: door een passage te markeren is die gemakkelijker te herkennen en te onthouden. Het vormen van 'beelden' (zowel in gedachten als daadwerkelijk op papier) kon in het bijzonder helpen bij het memoreren van teksten.

In het Venetiaanse handschrift zijn de plaatjes veelal vereenvoudigd ten opzichte van de tekst: slechts enkele details uit de tekst zijn voorgesteld in afbeeldingen die toch een hele episode illustreren. Deze details krijgen zo des te meer nadruk. Al te wonderlijke verschijnselen uit de tekst hebben in de illustraties vaak een wat herkenbaarder, normaler voorkomen. De voorstelling van de paus en de keizer, vredig tezamen in het aards paradijs, zou zelfs direct door de actualiteit kunnen zijn ingegeven: in de veertiende eeuw, met name gedurende de regeringsperiode van Lodewijk IV (1314-1346), was de harmonie tussen de wereldlijke en geestelijke leider lange tijd ver te zoeken geweest. Met de karakterisering van de keizer als legitiem heerser - met kroon, scepter en mantel - lijkt het Venetiaanse handschrift te benadrukken dat een èchte keizer officieel door de paus erkend hoort te zijn (zoals het geval was bij Lodewijks opvolger Karel IV). Deze afbeelding, en de bijbehorende tekstpassage, kan mijns inziens belangrijke aanwijzingen geven voor de datering van de Venetiaanse teksttraditie. Parallel aan de versobering van de illustraties ten opzichte van de tekst, vertoont de tekst van dit handschrift versoberingen ten opzichte van het ongeïllustreerde Venetiaanse exemplaar uit de Milanese Biblioteca Ambrosiana. Het Milanese handschrift, waarvan twee edities en een Engelse vertaling zijn verschenen, staat bol van bloemrijke beschrijvingen die in het geïllustreerde handschrift veel beperkter zijn. Wel wijkt het geïllustreerde handschrift op een aantal punten (bijvoorbeeld in de epiloog) opmerkelijk af van het Milanese exemplaar. Mijns inziens rechtvaardigt dit nadere aandacht voor het geïllustreerde handschrift en de Venetiaanse teksttraditie als geheel.

Voor de Krumauer Bildercodex is lastig vast te stellen in hoeverre beeld en tekst overeenstemmen. De vraag is namelijk om welke 'tekst' het eigenlijk gaat: de korte tekstregels bij de tekeningen in het handschrift, of de bekende Latijnse *Navigatio*? Ik vermoed dat de afbeeldingen op basis van het oorspronkelijke Latijnse verhaal zijn gemaakt (of een variant die daar weinig van afwijkt). Wanneer men ze los van de begeleidende teksten beschouwt, blijken ze het oorspronkelijke verhaal vrij goed te volgen (op een paar vooralsnog onverklaarbare elementen na, zoals het volledig ontbreken van enkele episoden). Het komt met name door de korte teksten in dit handschrift dat het lijkt alsof hier een heel eigen variant van het Brandaan-verhaal wordt verteld. De schrijver die deze teksten toevoegde lijkt het verhaal aanmerkelijk minder goed te hebben gekend dan de tekenaar; hij lijkt de teksten uit zijn hoofd bij de tekeningen te hebben geschreven, zonder een andere bron te raadplegen. Hij vermeldt nergens eigennamen (behalve die van Brandaan) en doet weinig moeite de illustraties op een logische manier 'aan elkaar te praten'. Essentiële elementen uit het verhaal blijven daardoor onvermeld.

Publiek en functie

Van de Krumauer Bildercodex en de twee Mainzer *Navigatio*-handschriften staat vast dat ze in kloosters functioneerden, van het Venetiaanse handschrift kan dit worden vermoed. Ik heb niet

onderzocht hoe de *légendiers* precies werden gebruikt. Hun kostbare uitvoering op perkament, met geschilderde en vergulde miniaturen, doet vermoeden dat zij niet voor alledaags gebruik waren bestemd. Ook deze handschriften bevonden zich wel in de collecties van kloosters, maar ze werden waarschijnlijk evenzeer door welgestelde aristocraten gebruikt voor privé-devotie of eenvoudigweg als onderdeel van een fraaie boekencollectie.

Men veronderstelt dat de Venetiaanse *Navigatio*-bewerking voor een wereldlijk publiek was bedoeld. Het door mij onderzochte handschrift geeft hiervoor een heel concrete aanwijzing: uit de laatste regel blijkt dat er aflaten werden verstrekt aan wie Brandaans geschiedenis hoorde. Vermoedelijk werd dit handschrift binnen een geestelijk of kerkelijk milieu voorgelezen aan leken. Misschien hangt ook de nadrukkelijke aandacht voor het paradijs (in tekst en beeld) samen met de aflaten die klaarblijkelijk waren verbonden aan het horen van dit verhaal: door aandachtig te luisteren naar de bloemrijke voorstelling van het paradijs, waren de toehoorders als het ware al op weg ernaartoe. Het geïllustreerde handschrift kan in een monastieke of kerkelijke omgeving bovendien een devotionele functie hebben gehad: de plaatjes konden het inlevingsvermogen van een individuele lezer stimuleren. Veelzeggend is ook dat de scriba zichzelf heeft toegevoegd aan de opsomming van mensen voor wie de heilige aan het eind van het verhaal wordt verzocht te bidden. Dit suggereert dat hij zijn werk als blijk van devotie voor de heilige heeft gemaakt. De verfraaiing van het handschrift met illustraties kan eveneens een devotioneel gebaar zijn.

Wat de precieze functie van de Krumauer Bildercodex is geweest, blijft vooralsnog raadselachtig. In het geval van Brandaan roept ook de positie van het verhaal binnen de gehele codex vragen op: het verhaal is aanmerkelijk langer dan de meeste andere legenden en staat bovendien geïsoleerd aan het eind van het handschrift, van de andere verhalen gescheiden door twee allegorische voorstellingen. Het reeds door Mieke de Kreek gesuggereerde gebruik van de beeldverhalen voor onderwijs binnen het klooster lijkt plausibel.[311] Onduidelijk blijft echter met welk doel de korte teksten zijn toegevoegd, die de verhalen niet volledig navertellen en de tekeningen nauwelijks verhelderen. Gerhard Schmidt's commentaar bij de facsimile-editie van het handschrift geldt nog altijd als standaardwerk, maar besteedt aan dergelijke vragen maar weinig aandacht. Zijn kunsthistorische benadering met veel nadruk op stilistiek doet inmiddels wat ouderwets aan.

Ook met betrekking tot de marginale schetsjes in de beide Mainzer *Navigatio*-handschriften blijven vele vragen onbeantwoord. Een solide argumentatie wordt bemoeilijkt door onduidelijkheid omtrent de datering van teksten en marginale tekeningen, en de oorspronkelijke samenstelling van de handschriften. De Brandaan-illustraties in Laud Misc. 44 lijken door een niet bijster talentvolle tekenaar te zijn gekopieerd naar de beter geslaagde uitvoering in Laud Misc. 173; iconografie en compositie zijn steeds hetzelfde. Wel heeft Misc. 44 enkele illustraties minder dan Misc. 173. Ongeacht wanneer en door wie de handschriften precies zijn geïllustreerd, moeten de opmerkelijke overeenkomsten tussen beide beeldprogramma's in elk geval samenhangen met de aanwezigheid van de handschriften in het Mainzer kartuizerklooster in de vijftiende eeuw. Het feit dat de marginalia niet de 'rode draad' van het verhaal volgen, doet vermoeden dat ze veeleer de belangstelling van aandachtige lezers reflecteren. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de nadruk op het verblijf van de vrome zeereizigers bij het klooster van Sint Ailbe, waarvan in Laud Misc. 173 maar liefst vier tekeningen zijn gemaakt. De Mainzer monniken zullen hun eigen levenswijze tijdens het lezen zeker hebben vergeleken met die van de vrome broeders op zee. Naast de beide geïllustreerde handschriften bezaten de kartuizers in Mainz nog zeker vijf andere exemplaren van de *Navigatio*.[312] Uit het bibliotheekreglement van 1436 blijkt dat hun collectie voor dagelijks gebruik was bedoeld; het grote aantal Brandaan-handschriften lijkt erop te wijzen dat dit verhaal inderdaad veel werd

311 De Kreek 1986, p. 86-87.

312 Fasbender 2002, p. 109-110.

gelezen door de kloosterlingen. Ondanks hun eenvoudige vormen lijken de marginale tekeningetjes in twee van de handschriften, uitgevoerd in duidelijk zichtbare donkere lijnen, dan ook geen impulsieve daad van een enkele broeder, maar een weerslag van de 'kloosterbrede' belangstelling voor Brandaan. De voorstellingen wekken de indruk dat men, méér nog dan in Brandaans voorbeeldfunctie als vrome heilige, was geïnteresseerd in zijn spannende avonturen.

Samenvatting en eindconclusies

Hoewel het reisverhaal van Sint Brandaan in vele teksttradities is overgeleverd, heb ik illustraties uitsluitend aangetroffen bij de Duitse *Reis* en bij (vertalingen en bewerkingen van) de Latijnse *Navigatio*, voornamelijk in exemplaren uit de veertiende en vijftiende eeuw. De meeste illustraties die ik in deze scriptie heb onderzocht, hadden nog niet eerder wetenschappelijke aandacht gekregen. In mijn onderzoek heb ik de twee nu bekende geïllustreerde *Reis*-handschriften betrokken (*h* en *m*, derde kwart vijftiende eeuw), evenals acht vroege drukken van de *Reis* waarvan ik reproducties had. Van nog eens zes van de in totaal 22 bekende *Reis*-drukken uit de periode 1476-1521 had ik beschrijvingen tot mijn beschikking. Bij deze scriptie hoort een website, www.terheide.nl/brandaan, waarop een overzicht is weergegeven van de illustraties in de verschillende *Reis*-handschriften en -drukken. Van alle onderzochte afbeeldingen is daar bovendien een beschrijving en in veel gevallen ook een plaatje te vinden. Van de *Navigatio* heb ik vier handschriften met een uitgebreider beeldprogramma bekeken: drie in het Latijn (de Krumauer Bildercodex uit ca. 1358, twee vijftiende-eeuwse handschriften uit het bezit van de Mainzer kartuizers, hier aangeduid met hun huidige signaturen Laud Misc. 44 en Laud Misc. 173 van de Oxfordse Bodleian Library) en één in het Venetiaans (derde kwart veertiende eeuw). Daarnaast bleek uit mijn onderzoek dat er een grote groep Franse legendenverzamelingen bestaat (13e-15e eeuw), *légendiers* genoemd, waarin het verhaal van Brandaan is verlucht met één miniatuur aan het begin. Ook heb ik een vermelding gevonden van een Brandaan-illustratie in een Engelse legendenverzameling. Deze miniaturen heb ik nog niet de aandacht kunnen geven die ze verdienen. Het waren er eenvoudigweg te veel en bovendien lijken ze een groep apart te vormen, die een eigen onderzoek vraagt. De miniaturen waarvan ik reproducties of duidelijke beschrijvingen had, heb ik als vergelijkingsmateriaal kunnen gebruiken in mijn onderzoek naar handschriften met een omvangrijker beeldprogramma. Zie bijlage 1 voor een overzicht van het in dit onderzoek gebruikte materiaal, bijlage 2 voor een lijst van Brandaan-handschriften waarvoor ik ben nagegaan of ze geïllustreerd zijn. Bijlage 3 geeft nadere uitleg over de website.

Nu de afbeeldingen bij *Reis* en *Navigatio* in de voorgaande hoofdstukken afzonderlijk zijn besproken, kom ik terug op mijn oorspronkelijke onderzoeksvraag: hoe is Brandaans reisverhaal geïllustreerd in handschriften en drukken van *Navigatio* en *Reis* uit de 13e-16e eeuw, en waarom is dat zo gebeurd? In de beantwoording van deze vraag zal ik hier beide tekstvarianten betrekken. In een schema aan het eind van deze conclusie staan mijn bevindingen voor *Reis*-handschriften, *Reis*-drukken en *Navigatio*-handschriften nog eens beknopt op een rijtje.

Materiële uitvoering

De drukken van de *Reis* zijn geïllustreerd met eenvoudige houtsneden. De druk van Conrad Hist (1496) lijkt de enige waarin de houtsneden standaard, mogelijk met sjablonen, werden ingekleurd. Van de overige drukken zijn (met de hand, waarschijnlijk op bestelling) ingekleurde exemplaren slechts incidenteel of helemaal niet overgeleverd; de meeste houtsneden zijn eenvoudigweg zwart-wit.

Alle onderzochte handschriften, zowel van de *Reis* als van de *Navigatio*, kunnen worden beschouwd als 'gebruikshandschriften'. Ze zijn geschreven op papier (behalve de perkamenten Krumauer Bildercodex) en geïllustreerd met pentekeningen die niet als decoratieve pronkstukken zijn gemaakt, maar op meer praktijkgerichte wijze het leesgenot en -gemak verhogen. In de twee *Reis*-handschriften en in de Venetiaanse *Navigatio*-bewerking zijn de tekeningen ingekleurd, in de Krumauer Bildercodex en de twee Mainzer handschriften niet. In de Krumauer Bildercodex wordt het verhaal hoofdzakelijk in afbeeldingen verteld; zij gaan steeds vergezeld van een beknopte beschrijving. De marginale schetsjes in de beide

handschriften van de Mainzer kartuizers komen wat betreft illustratiekeus en composities grotendeels overeen, hoewel de uitvoering in Laud Misc. 173 expressiever en plastischer is dan in Laud Misc. 44. De illustraties in Misc. 44 lijken te zijn gekopieerd naar die in Misc. 173 door een tekenaar met een minder vaardige hand. Voor geen van beide handschriften is echter een precieze datering vastgesteld, noch voor de teksten noch voor de tekeningetjes. Men veronderstelt dat de tekeningetjes vijftiende-eeuws zijn.[313] Autopsie van de handschriften zelf, met speciale aandacht voor de marginale illustraties, kan wellicht tot een nauwkeuriger bepaling van hun onderlinge verhoudingen leiden. Ook in de *Reis*-handschriften *h* en *m*, allebei uit het derde kwart van de vijftiende eeuw, vallen de overeenkomsten in illustratiekeus en composities direct op. Het belangrijkste verschil tussen beide beeldprogramma's is dat de afbeeldingen in *h* uit één stuk bestaan, terwijl ze in *m* meestal in tweeën zijn gesplitst. Het ene deel verbeeldt dan Brandaan en zijn monniken, het andere deel datgene wat zij op hun reis tegenkomen.

De Franse *légendiers* zijn de enige handschriften met Brandaan-illustraties die kostbaarder van uitvoering zijn. Ze zijn geschreven op perkament en verlucht met geschilderde en vergulde miniaturen, één aan het begin van elke tekst. Hun afwijkende uitvoering is één van de aanwijzingen dat zij tot een heel andere categorie behoren dan de overige Brandaan-handschriften.

Accenten in de beeldprogramma's

In de beide *Reis*-handschriften zijn bijna alle episoden geïllustreerd. In de *Reis* bevaart Brandaan de zeeën als boetedoening voor het verbranden van een boek dat de waarheid bevatte. De wonderen die hij onderweg ziet, schrijft hij op in een nieuw boek. De specifieke structuur van de *Reis* komt nadrukkelijk in de illustraties van de handschriften naar voren. Aan de aanleiding tot de reis en de voltooiing ervan zijn meerdere illustraties gewijd. Onderweg is Brandaan vaak met het nieuw te schrijven boek verbeeld. Ook maken de afbeeldingen duidelijk dat hij vanwege zijn boetedoening is overgeleverd aan Gods wil en het verloop van zijn tocht niet zelf in de hand heeft: regelmatig is verbeeld hoe God verschijnt om de monniken persoonlijk uit penibele situaties te redden. In alle scènes is Brandaan duidelijk herkenbaar aanwezig. Op die manier benadrukken de illustraties dat *hij* deze avonturen beleeft, en kijkt de beschouwer als het ware via de heilige naar de wonderen die hij tegenkomt.

Waar de *Reis*-handschriften meer dan dertig illustraties hebben, bevatten de drukken van deze tekst doorgaans rond de twintig houtsneden, waarvan enkele op meerdere plaatsen in het verhaal worden gebruikt. Het beeldprogramma van de drukken accentueert de structuur van het verhaal beduidend minder dan de handschriften doen. De heilige die het boek der wonderen leest en verbrandt is in enkele drukken afgebeeld, en ook hebben de meeste drukken een illustratie van Brandaans thuiskomst, maar gedurende het verhaal wordt in de afbeeldingen niet meer naar het raamwerk van het verhaal verwezen. De houtsneden verbeelden veeleer het anekdotische van losse episoden uit de tekst. Brandaan en zijn broeders zijn niet altijd afgebeeld; regelmatig toont de illustratie alleen datgene wat zij volgens de tekst zien. Door dit ontbreken van Brandaan als 'tussenpersoon' in de afbeelding wordt de beschouwer directer met het wonderlijke geconfronteerd dan in de handschriften.

In de *Navigatio* gaat Brandaan op zoek naar het Beloofde Land van de Heiligen. Zijn reis heeft een cyclisch verloop; de christelijke feestdagen worden jaarlijks op dezelfde eilanden gevierd. Na zeven jaar te hebben rondgevaren bereikt Brandaan het paradijselijke eiland en kan hij huiswaarts keren. De beeldprogramma's van de *Navigatio*-handschriften vertonen enige gelijkenis met de drukken van de *Reis*: ook zij verbeelden de structuur van het verhaal nauwelijks en illustreren vooral afzonderlijke scènes. In de Venetiaanse *Navigatio*-bewerking is Brandaan in veel afbeeldingen nadrukkelijk aanwezig, zoals ook in de *Reis*-handschriften het

313 Pächt en Alexander 1973 (deel 3), nrs. 1306 en 1309.

geval was. In het Venetiaanse handschrift is echter, evenals in de *Reis*-drukken, slechts een beperkt aantal episoden geïllustreerd. Afbeeldingen zijn onder meer gewijd aan vertrek, einddoel van de reis en thuiskomst. Het verloop van de reis is hier dus op soortgelijke (enigszins oppervlakkige) wijze als in de *Reis*-drukken weergegeven. In de twee Mainzer *Navigatio*-handschriften zijn uitsluitend losse episoden verbeeld. De marginale schetsjes leggen weinig nadruk op de persoon van Brandaan; ze verbeelden ofwel alleen wat de heilige op zijn reis tegenkomt, of ze tonen eenvoudige figuurtjes die wel als monniken te herkennen zijn maar geen individuele trekken of attributen hebben. Iets dergelijks is zichtbaar in de houtsneden van de *Reis*-drukken, en met name die van Anton Sorg, Johann Froschauer en Johann Zainer, omdat Brandaan daar geen nimbus heeft: àls de monniken al zijn afgebeeld, is de heilige nog niet van zijn broeders te onderscheiden. In de Krumauer Bildercodex is Brandaan op vrijwel alle afbeeldingen herkenbaar aanwezig; evenals andere abten in dit handschrift heeft hij een baard en een staf die hem van andere monniken onderscheiden. Aandacht voor dergelijke details is begrijpelijk voor een handschrift waarin beelden het verhaal moeten vertellen. Toch komen de structuur van het verhaal en het verloop van Brandaans reis niet goed uit de verf. Dit is met name te wijten aan de korte teksten bij de tekeningen: zij brengen geen samenhang tussen afzonderlijke illustraties tot stand en laten essentiële onderdelen van het verhaal onvermeld.

Ondanks de gemeenschappelijke belangstelling in de *Reis*-drukken en de *Navigatio*-handschriften voor het anekdotische, is er toch een verschil in de illustratiekeus. Waar de *Reis*-drukken zich op een anoniem publiek richtten, blijkt uit de illustraties in de *Navigatio*-handschriften soms duidelijk dat zij voor een specifieke doelgroep of vanuit een specifieke belangstelling zijn gemaakt. Zo heeft Laud Misc. 173 maar liefst vier illustraties van het kloosterleven bij de broeders van Sint Ailbe. Mogelijk hadden de Mainzer kartuizers die het handschrift bezaten hiervoor nadrukkelijke belangstelling, omdat ze het met hun eigen leefwijze vergeleken. In het Venetiaanse handschrift wordt Brandaans eindbestemming (behalve het Beloofde Land der Heiligen ook het aards paradijs) niet alleen in de tekst veel uitgebreider beschreven dan in het Latijnse origineel, maar zijn bij deze episode ook nog eens drie illustraties gemaakt van de wonderschone zaken die de monniken er aantreffen.

In de verzamelhandschriften met één Brandaan-miniatuur is de heilige veelal in een 'statische' houding weergegeven, zittend in een bootje met zijn broeders of eenvoudigweg als staande figuur zonder duidelijke context. Soms verbeelden de miniaturen een specifieke scène uit het verhaal. Er is een parallel te trekken tussen deze losse miniaturen en de houtsneden op (de versozijde van) het titelblad van de *Reis*-drukken. In beide gevallen werd een typische scène gekozen om het verhaal in te leiden. Ook bij de *Reis* konden die voorstellingen zowel een specifiek narratief als een meer algemeen, statisch karakter hebben. Een narratieve scène die vaak op (de versozijde van) het titelblad van de drukken werd verbeeld, was de ontmoeting van de monniken met het Meerwunder, naar het schijnt omdat deze meermin model kon staan voor al het wonderlijks in zee en daarom representatief voor Brandaans reisverhaal werd geacht. Bij de *légendiers* is vaak de episode voor illustratie uitgekozen waar de monniken door een duivel met brandende hompen steen worden bekogeld. In beide gevallen gaat het dus om confrontaties met wonderlijke schepselen die het op de monniken hebben voorzien. Op het titelblad van een aantal *Reis*-drukken staat een *magister-cum-discipulis*-voorstelling. Enerzijds werd dit type afbeelding veel gebruikt op titelbladen van vroege drukken, waardoor het net zoals de 'statische' heilige in de *légendiers* als een iconografische gemeenplaats kan worden beschouwd. Anderzijds heeft de voorstelling in het geval van Brandaan ook narratieve betekenis, omdat de heilige aan het begin van het verhaal immers daadwerkelijk een boek leest. De verbeelding in de *légendiers* van Brandaan in een bootje verwijst weliswaar niet naar één bepaalde episode, maar hoort wel heel specifiek bij Brandaans verhaal en is dus eigenlijk ook een mengvorm van een 'statische' en een narratieve scène.

Een belangrijke conclusie is dat het scherpe onderscheid tussen de structuur van de *Navigatio* en die van de *Reis*, door hedendaagse wetenschappers zozeer benadrukt, niet duidelijk in de illustraties wordt weerspiegeld. Bij beide tekstvarianten tonen de door mij

onderzochte beeldprogramma's over het algemeen toch vooral de wonderen der schepping die Brandaan onderweg tegenkomt. Enkel in de *Reis*-handschriften *h* en *m* is ook het specifieke karakter van de tekst uitdrukkelijk verbeeld.

Overeenstemming van de illustraties met de tekst

De voorstellingen in de *Reis*-handschriften sluiten uitzonderlijk nauw aan bij de tekst. Niet alleen wordt in een groot aantal afbeeldingen naar het raamwerk van het verhaal verwezen, ook in de verbeelding van afzonderlijke episoden zijn veel details uit de tekst verwerkt. Noch de drukken van de *Reis* noch de *Navigatio*-handschriften hebben zo'n uitgebreide reeks illustraties met zo veel aandacht voor details en voor de structuur van de tekst.

Dat de *Reis*-drukken een minder complex beeldprogramma hebben waarin sommige houtsneden meerdere malen worden gebruikt, kan worden beschouwd als 'vervlakking' ten opzichte van de handschriften. Toch blijkt steeds weer dat de Brandaan-drukkers wel degelijk zorgvuldig te werk gingen bij het illustreren van de tekst. Ze lieten zich enerzijds in sterke mate leiden door de beeldcanon die door de snel opeenvolgende drukken bij het verhaal was gaan horen, maar verloren anderzijds de tekst niet uit het oog wanneer ze kleine variaties in dit beeldprogramma aanbrachten. De illustraties stemmen niet altijd *precies* met de tekst overeen, maar het onderwerp van een houtsnede is toch steeds duidelijk aan het verhaal gerelateerd. Bijna altijd zijn de illustraties voorzien van een bijschrift dat het verband tussen afbeelding en tekst verduidelijkt. Deze bijschriften zouden naar mijn mening een belangrijkere rol moeten krijgen in het onderzoek naar vroege drukken: ze geven niet alleen waardevolle informatie over de manier waarop men een verhaal interpreteerde en wat men er klaarblijkelijk belangrijk in vond, maar door de wijze waarop ze de blik van de lezer/beschouwer sturen, kunnen ze tevens ons inzicht in laat-middeleeuws lees- en kijkgedrag vergroten. De zorgvuldigheid van de drukkers blijkt voorts uit het feit dat ze houtsneden niet lukraak herhaalden; integendeel, de herhalingen benadrukken soms parallellen of overeenkomsten tussen bepaalde episoden en kunnen daardoor juist betekenisvol zijn. 'Hergebruik' in andere teksten heb ik slechts sporadisch aangetroffen; ondanks hun eenvoudige beeldtaal lijken de meeste houtsneden speciaal voor deze ene tekst te zijn gemaakt. Eén Brandaan-houtsnede van Mathis Hüpfuff is ook gebruikt in het *Buchlin von den pinen*, uitgegeven door Bartholomaeus Kistler te Straatsburg in 1506 en 1509. De houtsnede op het titelblad van de Bazeler Brandaan-editie van 1491 bleek afkomstig uit het blokboek van Sint Meinrad uit het midden van de vijftiende eeuw. Dit werpt nieuw licht op de recentelijk omstreden geraakte toeschrijving van de Bazeler Brandaan-druk aan Michael Furter: het was Furter die als eerste drukker, vanaf 1496, geïllustreerde edities van het Meinrad-verhaal op de markt bracht die op het oude blokboek waren gebaseerd. Op grond van de connectie Brandaan-Meinrad-Furter is het niet ondenkbaar dat Furter inderdaad de Brandaan-drukker van 1491 is. Vaak geschiedt de toeschrijving van vroege drukken op grond van typografische argumenten, maar hier blijkt dat ook afbeeldingen een bijdrage kunnen leveren.

Al met al wijst de constante aandacht voor de tekst bij de vervaardiging van houtsneden erop dat kostenbesparing op het illustratieprogramma voor de Brandaan-drukkers geen prioriteit had. De 'vervlakking' ten opzichte van de handschriften vergt dan ook een andere verklaring. Volgens Inge Leipold trachtten drukkers zozeer hun publiek begrijpelijke en vermakelijke werken te bieden, dat dit in diverse uitgaven leidde tot literaire vervlakking.[314] Mijns inziens zullen drukkers ook bij illustraties rekening hebben gehouden met de veronderstelde interesses en vermogens van het publiek. Veeleer dan uit financiële overwegingen lijken de Brandaan-drukkers het beeldprogramma eenvoudig te hebben gehouden (met herhalingen en weinig tekstspecifieke details) om de herkenbaarheid en begrijpelijkheid van de plaatjes voor het niet altijd even onderlegde publiek te vergroten. In een vervolgonderzoek

314 Leipold 1974, m.n. p. 280-290.

zouden deze bevindingen vergeleken kunnen worden met de wijze waarop andere teksten in vroege drukken zijn geïllustreerd. In hoeverre en op welke manier komen herhalingen van houtsneden bij andere teksten precies voor, en wat vonden drukkers doorgaans belangrijker bij het illustreren van teksten: zorgvuldigheid of kostenbesparing?

In de *Navigatio*-handschriften is er meestal nauwe overeenstemming tussen tekst en illustraties. De pentekeningen in het Venetiaanse handschrift zijn vaak vereenvoudigd ten opzichte van de tekst, vergelijkbaar met de houtsneden in de *Reis*-drukken: bepaalde kenmerkende elementen uit de tekst komen terug in het plaatje maar lang niet allemaal. De beeldtaal is helder en bondig, en bij het lezen is in één oogopslag duidelijk welke passage in het plaatje is voorgesteld - daarentegen zijn veel voorstellingen *zonder* kennis van de tekst lastig te begrijpen. Een editie van het Venetiaanse geïllustreerde handschrift ontbreekt nog; dit exemplaar heeft minder breedvoerige beschrijvingen dan het handschrift dat al wèl is uitgegeven (MS D.158 inf., Biblioteca Ambrosiana, Milaan),[315] maar het lijkt (onder meer in de epiloog) interessante variaties te bevatten die een editie, of in elk geval nadere bestudering van de Venetiaanse teksttraditie, rechtvaardigen. Aansluiting van de illustraties bij de tekst is in de twee Mainzer *Navigatio*-handschriften bijzonder groot. Waar bij de andere handschriften en de *Reis*-drukken de *iconografie* van de afbeeldingen zonder kennis van de tekst lastig is te interpreteren, is in de Mainzer handschriften op het eerste gezicht soms volstrekt onduidelijk wat er is *voorgesteld*. Pas bij het lezen van de tekst wordt duidelijk wat de plaatjes verbeelden. De illustratiereeks in de Krumauer Bildercodex is zeer omvangrijk, maar is toch niet vergelijkbaar met het uitgebreide beeldprogramma in de *Reis*-handschriften. Waar de illustraties in de *Reis*-handschriften de boodschap van de tekst versterken en uitwerken, ontbreekt een dergelijke 'harmonieuze eenheid' tussen woord en beeld in de Krumauer Bildercodex. De korte teksten geven oppervlakkige beschrijvingen bij de illustraties en vertellen geen samenhangend verhaal. In diverse gevallen lijken de tekeningen wel degelijk bij de oorspronkelijke *Navigatio*-tekst te passen, en zijn het uitsluitend de begeleidende teksten die hiervan afwijken. De indruk dat de legende in de Krumauer Bildercodex sterk van de *Navigatio* verschilt, wordt dan ook voornamelijk door deze teksten gewekt. De tekstschrijver lijkt het verhaal minder goed te hebben gekend dan de illustrator, en heeft vermoedelijk zonder raadpleging van een voorbeeldtekst opgeschreven wat hij zich (aan de hand van de tekeningen) van het verhaal herinnerde. Dit kan ook verklaren waarom alle eigennamen in de korte teksten ontbreken. Om meer duidelijkheid te krijgen over de functie van deze tekstregels, is het zinvol ook voor de andere legenden in het handschrift na te gaan hoe de teksten zich tot de afbeeldingen verhouden.

De teksten van de *légendiers* heb ik niet nader onderzocht. Twee Franse proza-handschriften met verschillende tekstvarianten zijn in 1900 uitgegeven door Carl Wahlund. De meest voorkomende tekstvariant, die aanzienlijk van de Latijnse *Navigatio* afwijkt, is in andere handschriften echter nog maar nauwelijks onderzocht. Vooralsnog blijven daarom vele vragen over de Brandaan-traditie in Frankrijk onbeantwoord.

De accentuering van 'het wonderlijke' in de beeldprogramma's bij zowel *Navigatio* als *Reis* suggereerde al dat verschillen tussen tekstvarianten en -structuren in de Middeleeuwen doorgaans minder nadruk kregen dan in de hedendaagse wetenschap. Enkele illustraties doen de vraag rijzen in hoeverre er daadwerkelijk vermenging van verschillende Brandaan-teksttradities plaatsvond. De wijze waarop de illustraties in de *Reis*-handschriften al vanaf het begin benadrukken dat Brandaan onderweg een nieuw boek schrijft, sluit meer aan bij de berijmde Nederduitse versie dan bij de prozatekst. Sommige *Reis*-drukken tonen bij de verbeelding van de boekverbranding niet één boek, zoals de prozatekst beschrijft, maar meerdere boeken, wat overeenstemt met de Middelnederlandse en Middelhoogduitse versies.

---

315 Edities Novati 1973 en Grignani 1975.

Deze iconografie kan echter ook zijn beïnvloed door voorstellingen van de heilige Dominicus die ketterse en christelijke geschriften aan een vuurproef onderwerpt: hij is op diverse houtsneden verbeeld met een boek in de hand bij een vuur waarin al één of meerdere boeken liggen.

Ook de Krumauer Bildercodex lijkt een spoor te bevatten van een andere tekstvariant, namelijk de *Reis*. De afbeelding waarin (volgens de begeleidende tekst) een hemelse stem de monniken voor hun vertrek op het hart drukt standvastig in hun geloof te blijven, en het feit dat hier later nog tweemaal aan wordt gerefereerd, doet denken aan de *Reis* en de rol die twijfel aan Gods almacht hierin speelt.[316] In de Krumauer Bildercodex lijkt dit thema echter uitsluitend door de tekstschrijver te zijn geïntroduceerd; de tekeningen waarbij deze teksten staan, lijken scènes uit de bekende *Navigatio* te verbeelden. Tot slot verbeeldt zowel het Venetiaanse handschrift als een van de *légendiers* hoe de monniken bij het eiland met duivelse smeden niet met sintels maar met een hamer worden bekogeld. Hoewel dergelijke details nog niet tot conclusies kunnen leiden, wekken zij wel nieuwsgierigheid naar de vraag hoe vermenging van verschillende tekstvarianten in zijn werk kan zijn gegaan. Nader onderzoek hiernaar, waarin ook andere teksttradities zoals Brandaans *Vita*, de *Wartburgkrieg* en de diverse *Orationes* worden betrokken, lijkt mij noodzakelijk.

In dit verband wil ik hier nog wijzen op een handschrift dat ik niet zelf heb onderzocht omdat het niet is geïllustreerd, maar waaruit wel blijkt hoeveel verrassingen Brandaan-onderzoekers nog te wachten kunnen staan bij een studie naar vermenging van teksttradities. Het gaat om MS 951 uit de collectie van Trinity College, Dublin. Allereerst geeft de incipit van de *Navigatio*-vertaling hierin een interessante aanwijzing dat men Brandaans reisdoel niet altijd even nauwkeurig interpreteerde als hedendaagse wetenschappers doen: "Ici commence la vie saint brandain *et* comment il ala cerchier les merveilles dou monde" ("Hier begint het leven van Sint Brandaan en hoe hij op zoek ging naar de wonderen der wereld").[317] Een dergelijke 'samenvatting' zouden wij wellicht eerder van de *Reis* dan van de *Navigatio* geven. Uit dit zinnetje blijkt dat incipits belangrijke bronnen kunnen zijn bij een nader onderzoek naar Brandaan-receptie en eventuele vermenging van verschillende teksttradities. Ten tweede is de Brandaan-tekst te Dublin interessant omdat het eerste stuk ervan in het Frans (Picardisch) is geschreven, terwijl het slot Venetiaans is en ook daadwerkelijk de bloemrijke uitweidingen uit de Venetiaanse variant bevat.[318] Connecties tussen de Franse en de Venetiaanse variant, waarop ook de hierboven genoemde hamer in zowel een Venetiaanse als een Franse illustratie al leek te wijzen, hebben blijkbaar werkelijk bestaan en kunnen een interessant aanknopingspunt voor vervolgonderzoek zijn.

Een specifieke Brandaan-iconografie?

Uit de drukken van de *Reis* blijkt dat er een specifiek Brandaan-beeldprogramma bestond, een reeks houtsneden die speciaal bij dit verhaal hoorde, zoals in deze periode vaak voorkwam: vele teksten werden in opeenvolgende uitgaven steeds weer op dezelfde manier geïllustreerd. Juist omdat de composities van bepaalde scènes in de verschillende *Reis*-drukken steeds hetzelfde zijn, was het mogelijk om aan de hand van opmerkelijke details, zoals de houding van een figuur of de invulling van de achtergrond, directe verbanden tussen bepaalde drukken te constateren en een stemma op basis van illustraties te maken. De afbeeldingen suggereren dat sommige drukkers (bijvoorbeeld Mathis Hüpfuff en Conrad Hist) meerdere voorbeelden moeten hebben gebruikt bij het illustreren van hun eigen editie. Zowel als losse blokken als in gedrukte vorm waren houtsneden in feite zelfstandige eenheden, die onafhankelijk van de tekst konden

---

316 Ook De Kreek merkt dit op. Zie De Kreek 1986, p. 91.

317 Incipit geciteerd uit Shields 1980, p. 71. Het handschrift wordt gedateerd in de veertiende eeuw en is grotendeels in het Frans geschreven. Shields merkt op dat het geen 'légendier' is, omdat er niet uitsluitend heiligenlegenden in staan en het bovendien niet rijkelijk is gedecoreerd.

318 Shields 1980, p. 60-61. In de bibliografie van Burgess en Strijbosch staat het handschrift uitsluitend vermeld als een Italiaans fragment. Zie Burgess en Strijbosch 2000, p. 73.

worden overgenomen en gekopieerd. Navolging van illustraties kan dus op een andere manier zijn gebeurd dan navolging van teksten. Bij het vaststellen van afhankelijkheidsverhoudingen zal daarom een combinatie van beeld- en tekstonderzoek mijns inziens de meest betrouwbare en volledige resultaten geven. In het kader van deze scriptie was ik zelf niet in de gelegenheid de teksten nader te bestuderen en te vergelijken. Weliswaar heeft Wilhelm Meyer in 1918 een stemma van de prozaversie van de *Reis* op grond van tekstonderzoek gepubliceerd, maar hij kende nog niet alle drukken en handschriften die we nu kennen. Bovendien wijken mijn op illustraties gebaseerde bevindingen zodanig van de zijne af, dat een herziening van zijn stemma noodzakelijk lijkt. Idealiter zouden in een dergelijk vervolgonderzoek ook de drukken met hun illustraties moeten worden betrokken die ik niet heb kunnen bekijken.

Het typische Brandaan-beeldprogramma is geïntroduceerd door Anton Sorg, drukker te Augsburg. Gedurende zo'n vijftien jaar lijkt hij de enige Brandaan-drukker te zijn geweest. Enkele vergissingen en verwisselingen uit zijn eerste druk van ca. 1476 corrigeerde hij in de tweede druk van ca. 1480, waarin hij tevens twee afbeeldingen toevoegde. De set van de tweede druk, die Sorg ook in zijn derde druk van ca. 1485 gebruikte, vormde het uitgangspunt voor latere drukkers. Na Sorg vertakt het 'beeldstemma' zich: in de ene tak komen achtereenvolgens Michael Furter (Bazel 1491), Mathis Hüpfuff (Kirchheim 1497, Straatsburg 1499, 1510), Johann Knoblouch (Straatsburg 1518) en in de andere tak Johann Froschauer (Augsburg 1497, 1498) en Johann Zainer (Ulm 1499). De 'Furter-Hüpfuff-Knoblouch'-tak heeft vermoedelijk nog meer vertakkingen. Hans Knapp (Erfurt 1513) lijkt in de buurt van Hüpfuff thuis te horen maar niet direct, of in elk geval niet uitsluitend, aan diens drukken te zijn ontleend. Enkele illustraties èn de tekst van Conrad Hist (Spiers 1496) sluiten aan bij de andere drukken, in het bijzonder die van Furter, maar de overige illustraties in Hists druk zijn ontleend aan de handschriftentraditie.

De twee *Reis*-handschriften behoren tot een andere illustratietraditie, waarvan nog minstens één ander exemplaar (hun beider voorbeeld, en wellicht nog één of meer tussenstappen) moet hebben bestaan. Vermoedelijk had het voorbeeldhandschrift evenals *h* illustraties die uit één stuk bestonden, en is de tweedeling van de afbeeldingen in *m* speciaal gemaakt om ze beter te laten aansluiten bij de opmaak van de rest van dit handschrift. Onduidelijk blijft vooralsnog hoe de mengeling van elementen uit handschriften en drukken in de druk van Hist tot stand is gekomen. Het is niet uitgesloten dat Hist handschrift *h* als voorbeeld heeft gebruikt, maar zonder andere geïllustreerde handschriften ter vergelijking is dat niet aantoonbaar.

Een speciaal *Navigatio*-beeldprogramma heeft vermoedelijk niet bestaan; de geïllustreerde handschriften die ik heb onderzocht vertonen grote onderlinge verschillen in illustratiekeus en iconografie. Een min of meer 'typische Brandaan-iconografie' is wel te herkennen in de *légendiers*, die de heilige steeds als zeevaarder verbeelden. Bij nader onderzoek naar de Franse handschriften kunnen de afbeeldingen vanwege hun beperkte variaties in iconografie wellicht nuttig zijn voor het achterhalen van precieze herkomst en onderlinge verhoudingen.

Om na te gaan of er 'typische Brandaan-plaatjes' bestaan die zowel in *Navigatio* als *Reis* voorkomen, is het interessant te kijken naar illustraties bij episoden die, zij het met enige variaties, in beide teksten voorkomen. Daarbij moet nog eens worden aangemerkt dat de *Reis*-handschriften bijna alle episoden verbeelden en dus een minder goede graadmeter zijn voor wat men 'typisch' vond dan de beperktere beeldprogramma's, waarin immers een strengere selectie is gemaakt van te illustreren episoden.

Verbeelding van episoden die zowel in *Reis* als in *Navigatio* voorkomen
x = episode geïllustreerd
- = episode niet geïllustreerd

	Reis-hss.	*Reis*-druk Conrad Hist	Overige *Reis*-drukken	Krum. Bilder-Codex	Venet. hs.	Misc. 173	Misc. 44
Teugeldiefstal	x	x	x	x	-	-	-
Bezoek aan vrome kloosterlingen	x (alleen *h*)	x	-	x	x	x	x
Eiland met duivels/smeden	x	x	-	x	x	x	x
Neutrale engelen	x	x	- (m.u.v. Hüpfuff 1510/ Knapp/ Knoblouch)	Vogel-paradijs wel getekend, niet in tekst genoemd	x	x	x
Gevecht zeemonsters/hert en draak	x	x	-	-	x	x	x
Eilandvis	x	x	x	x	-	x	x
Ontmoeting met kluizenaar(s)	x	x	x	x	x	x	x
Judas	x	x	x	x	x	x	x

Het valt op dat er maar weinig episoden zijn die zowel in de *Navigatio* als in de *Reis* altijd van een illustratie zijn voorzien. Zo is het relaas over de teugeldief in de *Reis* steeds uitvoerig geïllustreerd, terwijl de Krumauer Bildercodex het enige *Navigatio*-handschrift is waarin het is afgebeeld. Bij het eiland met duivelse stenengooiers en het bezoek aan vrome kloosterlingen is het andersom: deze episoden komen in de beeldprogramma's van de *Navigatio* steeds voor (de duivels ook in de *légendiers*), terwijl ze bij de *Reis* uitsluitend in de handschriften en de druk van Conrad Hist zijn geïllustreerd. Eigenlijk zijn er maar drie episoden die zowel in de *Reis* als in de *Navigatio* opvallend vaak zijn geïllustreerd. Allereerst is dit het verblijf op de eilandvis, verbeeld in alle handschriften en drukken van de *Reis*. Ook in de Mainzer *Navigatio*-handschriften komt de vis voor; hier is bovendien verbeeld hoe de monniken hem na een jaar opnieuw treffen. In de Krumauer Bildercodex krijgt het beest bescheiden aandacht: één illustratie is aan deze episode gewijd. Het Venetiaanse handschrift is het enige waarin de eilandvis helemaal niet is afgebeeld. Ten tweede verbeelden alle handschriften de ontmoeting tussen Brandaan en een kluizenaar. In de *Reis* zijn het er zelfs twee: de ene woont op een kleine rots in zee, de andere op een drijvende graszode. De episode van Paulus de kluizenaar in de *Navigatio* komt weliswaar inhoudelijk niet overeen met de *Reis*-episoden, maar opmerkelijk is toch dat 'kluizenaars' kennelijk in het algemeen als een belangrijk onderdeel van het verhaal werden beschouwd dat een illustratie verdiende.

De enige episode die zonder uitzondering in alle beeldprogramma's voorkomt èn in *Reis* en *Navigatio* op soortgelijke wijze wordt verteld, is de ontmoeting met Judas. De aartsverrader is verbeeld op zijn rots in zee, vaak ook met het wapperende doekje dat hij volgens de teksten aan een goede daad tijdens zijn leven te danken heeft. Deze klaarblijkelijk unanieme belangstelling van de illustratoren zal samenhangen met het feit dat Judas verreweg de bekendste figuur is die in het verhaal voorkomt. Bovendien is het opmerkelijke lot dat hem hier wordt toebedeeld uit geen enkele andere traditie bekend. Behalve de illustraties in alle

handschriften en drukken getuigt ook een brief van de Mainzer kartuizer Johannes von Dotzheim aan de Keulse geestelijke Heinrich Egher von Kalkar (geschreven tussen 1405 en 1407), waarin Brandaans ontmoeting met Judas ter sprake komt,[319] van de fascinatie van middeleeuwse lezers voor deze passage.

Bij de vraag of er een specifieke Brandaan-iconografie bestaat, moet ook worden gekeken naar de muurschilderingen en altaarstukken waarop de heilige voorkomt, recentelijk onderzocht door Bernhardina Krechting.[320] Een vergelijking van haar bevindingen met de mijne leert dat de iconografische overeenkomsten tussen boekillustraties en andere kunstwerken zeer beperkt zijn. De drukken en handschriften stammen voor het merendeel uit andere gebieden dan de Brandaan-kunstwerken in kerken. Altaarstukken en fresco's, die duiden op verering van de heilige, komen vooral voor in Scandinavië en Noordoost-Duitsland, verder in de zuidelijke Nederlanden en in Bretagne. Geïllustreerde handschriften en drukken, waarin het doorgaans meer lijkt te gaan om het avontuurlijke reisverhaal dan om bijzondere verering voor Brandaan, stammen vooral uit het zuidwesten van Duitsland, verder één uit Bohemen (Krumauer Bildercodex) en één uit Venetië. Er lijkt dus een duidelijke geografische scheiding te hebben bestaan tussen Brandaan in kerken en Brandaan in boeken. Op een muurschildering in het Zweedse Täby is Brandaan afgebeeld op de eilandvis, die als een attribuut (mèt kookpot) onder zijn voeten ligt. Dit bevestigt het vermoeden dat deze episode typerend werd geacht voor het Brandaan-verhaal. Krechting stelt vast dat er geen andere voorstellingen van Brandaan zijn in de kerkelijke kunst die aan episoden uit zijn reisverhaal refereren.[321] Ook dit wijst erop dat het verhaal in principe los stond van de verering van de heilige.

Op muurschilderingen en altaarstukken in Noord- en Oost-Duitsland, Scandinavië en de zuidelijke Nederlanden heeft Brandaan meestal een fakkel in de hand; hij was de schutspatroon van hen die in hun beroep met vuur omgingen, zoals smeden en bakkers. Ook werd hij aangeroepen ter bescherming tegen brand. Dit patronaat lijkt te berusten op het simpele feit dat het woord 'brand' in zijn naam zit.[322] De fakkel komt in geen van de onderzochte handschriften of drukken voor. Juist de enige houtsnede waarop Brandaan dit voorwerp bij zich heeft, bleek *niet*, zoals in de literatuur en ook door Krechting verondersteld, uit de druk van Anton Sorg afkomstig. Wat de herkomst van deze voorstelling dan wel is, heb ik niet kunnen achterhalen. Op grond van de duidelijke afbakening van de cultusgebieden lijkt een oorsprong in het noorden of oosten van Duitsland mij niet ondenkbaar. De strikte scheiding van het reisverhaal en de cultus van Brandaan suggereert dat de drukken uit Zuidwest-Duitsland buiten dit gebied geen verspreiding vonden. Dit strookt met de veronderstelling dat met name kleinere drukkers een beperkte afzetmarkt hadden en vooral in hun eigen omgeving klanten vonden.[323]

In Bretonse voorstellingen heeft Brandaan géén fakkel; hier werd hij niet als patroon van het vuur vereerd, maar als beschermer van zeelieden.[324] Het feit dat Brandaan in de Noord-Franse *légendiers* ook steeds als zeereiziger is afgebeeld, doet vermoeden dat cultus en literaire traditie in dit gebied meer vermengd waren. In een vervolgonderzoek naar deze Franse handschriften en hun illustraties kan het dus interessant zijn ook Brandaan-voorstellingen uit kerken te betrekken.

Binnen het typische *Reis*-beeldprogramma was wel enige ruimte voor invloed van andere iconografische of literaire tradities, maar alleen als die tradities bij de tekst aansloten of als de

---

319 Rüthing 1967, p. 173.

320 Voor de volgende passage heb ik gebruik gemaakt van Krechting 1999, m.n. p. 54-57.

321 Krechting 1999, p. 56.

322 Gerritsen 1986c, p. 74-76; Krechting 1999, p. 54-55.

323 Zie bijvoorbeeld Vorderstemann 1997, p. 68, 70-71.

324 Krechting 1999, p. 54.

tekst ruimte openliet om zelf details in te vullen. Voor diverse illustraties uit de houtsnedenreeks van Anton Sorg zijn zelfs directe voorbeelden aanwijsbaar die de illustrator moet hebben nagevolgd. Zij zijn allemaal afkomstig uit Augsburger drukken die kort tevoren waren verschenen of waarvoor deze zelfde illustrator, de Sorgmeister, ongeveer gelijktijdig met het Brandaan-verhaal houtsneden moet hebben ontworpen. Telkens is de iconografie van het voorbeeld aan de Brandaan-tekst aangepast. Deze ontleningen bevestigen niet alleen dat Augsburger drukkers goed van elkaars werk op de hoogte waren, maar tonen tevens aan dat het typische beeldprogramma van de *Reis*-drukken speciaal voor de eerste druk is ontworpen en niet aan een handschrift is ontleend, zoals bij sommige vroege drukken gebeurde. Evenals uit het selectieve hergebruik van houtsneden blijkt uit de selectieve ontlening aan andere tradities hoeveel aandacht drukkers besteedden aan overeenstemming tussen tekst en illustraties.

In de *Navigatio*-illustraties heb ik geen invloed van andere iconografische of literaire tradities geconstateerd; de voorstellingen lijken steeds uitsluitend op de tekst te zijn gebaseerd. Wel kan de actualiteit van invloed zijn geweest op de scène in het Venetiaanse handschrift waarin de paus en de keizer vreedzaam bijeen zitten in het aards paradijs. De nadruk in tekst en afbeelding op harmonie tussen de wereldlijke en de geestelijke macht, en op formele erkenning van de keizer door de paus - een controversieel thema in de eerste helft van de veertiende eeuw - kan wellicht aanwijzingen geven omtrent de herkomst van het geïllustreerde handschrift of zelfs van de Venetiaanse teksttraditie als geheel.

Publiek en functie

Het feit dat er minstens 22 uitgaven van de *Reis* zijn verschenen, moet betekenen dat er ook een omvangrijk publiek voor was. Deze drukken waren gericht op een breed, anoniem publiek van uiteenlopend (opleidings- en sociaal) niveau en met verschillende interesses. De eenvoudige illustraties waren voor velen te begrijpen en lieten ieder de ruimte om ze naar eigen voorkeur verder in te vullen. Niettemin bieden de illustraties geen volledige weergave van het verhaal, en zullen ze dus weinig steun hebben geboden aan mensen die helemaal niet konden lezen; het 'brede' publiek moet daarom wel onder de (meer of minder) geletterden worden gezocht.

Bij de *Reis*-handschriften kon vooral aan hand van de samenstelling van de codices worden vastgesteld voor welk publiek ze waren gemaakt. De teksten in *h* hebben een uitgesproken religieus karakter en gaan in veel gevallen over de dood en het hiernamaals, wat wijst op gebruik van het handschrift in een geestelijk milieu. In de meeste teksten in *m* speelt naast theologie vooral (natuurlijke) historie een belangrijke rol. De eigenaar of opdrachtgever zal een bijzondere interesse in de wetenschap hebben gehad. Het complexe, uitvoerige Brandaan-beeldprogramma in beide handschriften bevestigt dat deze werken voor goed onderlegde lezers moeten zijn geweest. Dat Conrad Hists gedeeltelijke overname van dit beeldprogramma geen navolging vond, wijst erop dat het eenvoudigere beeldprogramma van de andere drukken, dat in opeenvolgende edities steeds weer werd herhaald, beter aansloot bij de wensen van het 'grote' publiek. Een dergelijke constante illustratiecyclus als in de Brandaan-drukken kan grote invloed hebben gehad op de beeldvorming bij de lezers: mogelijk raakte men door de snel opeenvolgende edities zo vertrouwd met deze plaatjes dat men ze in de volgende druk wéér wilde zien, zelfs als er misschien een beter bij de tekst aansluitend alternatief bestond.

De onderzochte *Navigatio*-handschriften zijn vermoedelijk allemaal in een religieus milieu ontstaan èn gebruikt. De Krumauer Bildercodex is een product van gemeenschappelijke kloosterarbeid; het is goed mogelijk dat de afbeeldingen op groot formaat binnen het minorietenklooster voor onderwijs werden gebruikt,[325] hoewel vele vragen open blijven over de precieze totstandkoming en toepassing van het handschrift. De marginale schetsjes in twee van de zeven *Navigatio*-handschriften uit het bezit van de Mainzer kartuizers geven blijk van de

325 Gesuggereerd door De Kreek 1986, p. 86.

belangstelling binnen de kloostergemeenschap voor Brandaans avonturen. Hoewel de schetsjes bijna aandoenlijk eenvoudig zijn, wijst hun voorkomen in twee handschriften en uitvoering in donkere lijnen erop dat ze weloverwogen zijn gemaakt. Evenals getekende wijzende handjes in de marge, een veelgebruikt symbool dat ook in Laud Misc. 44 herhaaldelijk voorkomt, markeren de tekeningetjes passages die men blijkbaar opmerkelijk vond of wilde onthouden. In het Venetiaanse handschrift bleken vooral de laatste regels van de tekst belangrijke aanwijzingen omtrent publiek en functie te bevatten. Het handschrift werd voorgelezen en wie het hoorde, kreeg dertig jaar aflaat. De plaatjes werden misschien aan de toehoorders getoond, misschien werden ze ook voor privé-devotie door de geestelijke of kerkelijke eigenaar(s) van het manuscript gebruikt. De nadruk in de plaatjes op de persoon van Brandaan en op de paradijselijke eilanden die de heilige bereikt, kunnen met een dergelijke functie samenhangen.

Een belangrijke aanwijzing voor het publiek van de *légendiers* is de 'luxe' uitvoering (vergeleken met andere exemplaren van Brandaans reisverhaal). Ik vermoed dat dergelijke handschriften als devotie- of pronkstuk werden gebruikt in kloosters of door aristocraten, maar nadere bijzonderheden, zoals de vraag of deze lezers speciale affiniteit met Brandaan hadden, zullen bij een vervolgonderzoek naar deze handschriften moeten worden uitgezocht.

In elk geval kan worden geconcludeerd dat er een breed publiek voor Brandaans reisverhaal was, hoewel het vooral in de maatschappelijke bovenlaag moet worden gezocht: in het kloosterlijke en wetenschappelijke milieu, onder geestelijken en leken, aristocraten en andere welgestelden. De *Reis*-drukken en het Venetiaanse handschrift geven aan dat ook minder geletterden tot de doelgroep behoorden: zij hadden houvast aan de simpele houtsneden met verklarende bijschriften, of het verhaal werd hun eenvoudigweg voorgelezen.

Tot besluit

De Brandaan-illustraties zijn een vruchtbaar onderzoeksonderwerp gebleken, dat perspectief biedt voor vervolgonderzoek in uiteenlopende richtingen. Enerzijds kunnen mijn bevindingen worden uitgebreid binnen het Brandaan-onderzoek. Tot de mogelijkheden behoren het preciezer vaststellen van de omvang van het illustratiemateriaal, en vervolgens het analyseren van dit materiaal in zijn totaliteit zoals ik in deze scriptie voor een selectie ervan heb gedaan: wat voor soort handschriften en drukken zijn geïllustreerd, op welke manier, en wat zegt dat over hun publiek en functie? Een stemma van de *Reis*-drukken lijkt een stap dichterbij te zijn gekomen door het onderzoek naar de houtsneden; bij verder onderzoek zouden beeld- en tekststemmata elkaar moeten aanvullen om afhankelijkheidsverhoudingen (ook voor andere geïllustreerde tekstvarianten, zoals de Franse prozatekst) zo nauwkeurig mogelijk vast te stellen. Op het gebied van tekstwetenschap kan worden gedacht aan studies naar afzonderlijke teksttradities (bijvoorbeeld de Franse en de Venetiaanse), en naar de mogelijke vermenging van verschillende tekstvarianten. Aandacht voor illustraties en de bredere context waarin de teksten functioneerden is echter ook daarbij steeds van belang.

Anderzijds kan de studie naar Brandaan-illustraties deel uitmaken van breder onderzoek naar bijvoorbeeld relaties tussen tekst en beeld, beeldprogramma's en (her)gebruik van houtsneden in vroege drukken, verschijningsvormen en functies van bijschriften bij illustraties, functies van handschriften met soortgelijke illustraties als de *Navigatio*-handschriften (beeldverhalen, marginalia, Italiaanse pentekeningen). Ook bij onderzoek naar afhankelijkheidsverhoudingen bij andere teksten zouden beeld- en tekststemmata samen moeten gaan. Daarmee kan tevens nader worden vastgesteld in hoeverre teksten en beelden zich onafhankelijk van elkaar ontwikkelden. Daarnaast is het maken van beeldstemmata nuttig voor het achterhalen van relaties tussen verschillende drukkers: welke drukkers kenden elkaars werk, namen houtsnedeblokken of -ontwerpen van elkaar over en hoe kwam dat zo? De website bij mijn scriptie, www.terheide.nl/brandaan, kan bij diverse soorten vervolgonderzoek als hulpmiddel dienen. Kortom: de reis is nog niet afgelopen, dit boek nog niet volgeschreven, er ligt nog genoeg wonderlijks op ontdekking te wachten!

Overzicht van kenmerken *Reis*- en *Navigatio*-illustratiemateriaal

Reis			*Navigatio*			
	***Reis*-handschriften**	***Reis*-drukken**	**Krumauer Bildercodex**	**Venetiaans handschrift**	**Laud Misc. 173**	**Laud Misc. 44**
aantal illustraties	>30	ca. 20	62	16	22	17
tekeningen ingekleurd	ja	in sommige exemplaren; in de druk van Hist	nee	ja	nee	nee
raamwerk verhaal verbeeld	uitgebreid	beperkt	beperkt	beperkt	nee	nee
monniken afgebeeld	vrijwel altijd	op sommige afbeeldingen	meestal	soms	soms	soms
Brandaan herkenbaar	ja	in de meeste drukken	ja	ja	nee	nee
opmerkelijke accenten	raamwerk: boek, goddelijke interventie	afzonderlijke avonturen	afzonderlijke avonturen	paradijs	kloosterleven St. Ailbe, afzonderlijke avonturen	afzonderlijke avonturen
aansluiting illustraties bij tekst	zeer groot	vereenvoudiging t.o.v. tekst	aansluiting bij oorspronkelijke tekst beter dan bij korte, begeleidende teksten	vereenvoudiging t.o.v. tekst	zeer groot	zeer groot
beeldtaal	behoorlijk gedetailleerd	eenvoudig	eenvoudig	eenvoudig	zeer eenvoudig	zeer eenvoudig
publiek	*h*: geestelijk *m*: wetenschappelijk geïnteresseerd	breed maar geletterd	minorieten in Krumauer klooster	geestelijken (eigenaars van het handschrift), leken in religieuze context	Mainzer kartuizers (handschrift uit bezit van prior Ortwin Hoppener)	Mainzer kartuizers
vermoedelijke functie van het handschrift/de plaatjes	gebruik in religieus/ wetenschappelijk milieu	'lering en vermaak' in wereldlijk of geestelijk milieu	onderwijs; legenden bekijken	door voorlezen aflaten verstrekken aan leken; individuele devotie?	illustraties markeren tekstpassages; mnemotechnische functie?	illustraties markeren tekstpassages; mnemotechnische functie?

Bijlage 1: verantwoording van het onderzoeksmateriaal

Reis

Handschrift/druk	Datering	Type afbeeldingen	Gebruikte materiaal (reproducties, beschrijvingen van afbeeldingen)
Heidelberg, Universitätsbibliothek Cod. Pal. Germ. 60 (*h*) fol. 157r-184r	ca. 1460	Gekleurde pentekeningen	- Illustraties - Complete tekst Facsimile in kleur op microfiche van het complete handschrift: Bodemann 1993.
München, Universitätsbibliothek Cim. 102 [=2 Cod. ms. 688] (*m*) fol. 230v-260r	Derde kwart 15e eeuw	Gekleurde pentekeningen	- Illustraties (1 ontbreekt) - Geen tekst Gedigitaliseerde kleurendia's van uitsluitend de illustraties (en niet de tekst). De dia's zijn gemaakt door de Universitätsbibliothek München, de digitale afbeeldingen zijn mij vriendelijk ter beschikking gesteld door dr. Karl Zaenker. Noch de illustraties, noch de tekst uit handschrift *m* zijn gepubliceerd.
Anton Sorg, Augsburg	ca. 1476	Houtsneden	- Illustraties - Complete tekst Facsimile: Geck 1969, facsimile van het exemplaar uit de Stadtbibliothek Mainz (Inkunabel 322).
Anton Sorg, Augsburg	ca. 1480	Houtsneden	- Illustraties - Tekst van de geïllustreerde pagina's Digitale facsimili van uitsluitend de bladzijden waarop een illustratie staat: database *Druckgraphische Buchillustrationen des 15. Jahrhundert* van de Bayerische Staatsbibliothek München (http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln), facsimile van het exemplaar uit de collectie van de Bayerische Staatsbibliothek München (2 Inc. s.a. 667).
Anton Sorg, Augsburg	ca. 1485	Houtsneden	Opmerking dat deze druk dezelfde houtsneden bevat als die uit 1480: Schreiber 1969 (X), nr. 3533b.
Michael Furter, Bazel	1491	Houtsneden	- Illustraties - Geen tekst Reproducties van de afbeeldingen (de tekst en de bijschriften had ik dus niet tot mijn beschikking): Schramm dl. XXII, p. 13-14 en afb. 505-523.
Conrad Hist, Spiers	1496	Ingekleurde houtsneden	- Illustraties - Complete tekst Facsimile in kleur: Unbehaun 1994, facsimile van het exemplaar uit de Historische Bibliothek Rudolstadt (Inc. Nr. 27).

Handschrift/druk	Datering	Type afbeeldingen	Gebruikte materiaal (reproducties, beschrijvingen van afbeeldingen)
Mathis Hüpfuff, Nü Troyga (Kirchheim)	1497	Houtsneden	- Beschrijving Van deze druk had ik geen reproductie tot mijn beschikking. De kleine verschillen met Hüpfuffs editie van 1499, waarvan ik wel een volledige reproductie had, zijn beschreven bij Schreiber 1969 (X), nr. 3536.
Johann Froschauer, Augsburg	1497, 1498 (1507, 1511, 1517, 1521)	Houtsneden	- Beschrijving van illustraties - Geen tekst Van Froschauers drukken had ik tekst noch illustraties direct tot mijn beschikking. Ik heb gebruik gemaakt van beschrijvingen en opmerkingen in de volgende publicaties: - Beschrijving van de houtsneden uit de editie van 1497 en opmerkingen over de tekst: Meyer 1918, p. 78-94. - Overzicht van geïllustreerde episoden in de editie van 1497: Zaenker 2005. - Opmerkingen over illustraties in de edities van 1497 en 1498: Schreiber 1969 (X), nr. 3537 en 3538.
Johann Zainer, Ulm	1499	Houtsneden	- Illustraties - Geen tekst Reproducties van de afbeeldingen en transcriptie van een aantal bijschriften (de tekst had ik dus niet tot mijn beschikking): Schramm dl. V, p. 16 en afb. 454-471.
Mathis Hüpfuff, Straatsburg	1499	Houtsneden	- Illustraties - Complete tekst Reproductie op microfilm van de complete druk, mij vriendelijk ter beschikking gesteld door het Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht (exemplaar uit de Bibliothèque de la ville Colmar, C.6, 115 36).
Johann Zainer, Ulm	1503	Houtsneden	Opmerking dat deze druk dezelfde houtsneden heeft als die uit 1499: Meyer 1918, p. 93-94.
Mathis Hüpfuff, Straatsburg	1510	Houtsneden	- Illustraties - Complete tekst Reproductie op microfilm van de complete druk, mij vriendelijk ter beschikking gesteld door het Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht (exemplaar uit de Bayerische Staatsbibliothek München, oude druk V.SS.130[n]).
Hans Knapp, Erfurt	1513	Houtsneden	- Beschrijving van de houtsneden - Geen tekst Van deze druk had ik tekst noch illustraties direct tot mijn beschikking. Ik heb gebruik gemaakt van de beschrijving van de houtsneden en opmerkingen over de druk bij Meyer 1918, p. 78-94.

Handschrift/druk	Datering	Type afbeeldingen	Gebruikte materiaal (reproducties, beschrijvingen van afbeeldingen)
Johann Knoblouch, Straatsburg	1518	Houtsneden	- Illustraties (enkele ontbreken) - Complete tekst (met uitzondering van enkele pagina's) Afdrukken van bijna de gehele druk; enkele pagina's ontbraken in de reproductie, die mij vriendelijk ter beschikking is gesteld door het Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht (exemplaar uit de Staatsbibliothek Bamberg, Inc. Typ. Ic. I 18/3).

Navigatio (-bewerkingen) met meerdere illustraties

Verblijfplaats	Signatuur	Oorsprong	Type afbeeldingen	Reproducties
Wenen, Oesterreichische Nationalbibliothek	MS Cod. 370 (Krumauer Bildercodex) fol. 156v-171v	Bohemen, ca. 1358 (tekst in Latijn)	Ongekleurde pentekeningen voorzien van korte begeleidende tekst: beeldverhaal	Facsimili: Schmidt 1967 (gehele codex), Biedermann 1980 (Brandaan-gedeelte)
Parijs, Bibliothèque Nationale Française	MS italien 1708 fol. 1r-36v	Venetië (of omgeving), derde kwart 14e eeuw (tekst in Venetiaans)	Gekleurde pentekeningen	Zwart-wit microfilm
Oxford, Bodleian Library	MS Laud Misc. 44 fol. 27v-55v	Duitsland (Mainz?), begin 15e eeuw (?) (tekst in Latijn)	Ongekleurde tekeningetjes in de marges	Zwart-wit kopieën van de pagina's met afbeeldingen
Oxford, Bodleian Library	MS Laud Misc. 173 fol. 109r-134v	Duitsland (Mainz?), begin 15e eeuw (?) (tekst in Latijn)	Ongekleurde tekeningetjes in de marges	Kleurenmicrofilm met detailopnamen van de afbeeldingen

Navigatio-vertalingen met één illustratie

Verblijfplaats	Signatuur	Oorsprong	Afbeelding	Bron
Brussel, Bibliothèque Royale Albert I	MS 9225	Frans, 14e eeuw	Fol. 125r: Links Brandaan met broeders in klooster, rechts Brandaan en broeders in boot	Reproductie (gepubliceerd in Rooses 1914, p. 39)
Brussel, Bibliothèque Royale Albert I	MS 10326	Frans, 13e eeuw	Fol. 189r: Brandaan met drie broeders in boot, duivel op boeg, hamer in het water	Reproductie (ontvangen van bibliotheek)
Genève, Bibliothèque publique et universitaire	Comites Latentes 102	Frans, 14e eeuw (?)	Fol. 173v: Initiaal E: Boot bedreigd door roofvogel	Beschrijving (ontvangen van bibliotheek)
Londen, British Library	MS Additional 17275	Frans, 14e eeuw	Fol. 262r: Boot bedreigd door duivels	Korte beschrijving (ontvangen van bibliotheek)

Verblijfplaats	Signatuur	Oorsprong	Afbeelding	Bron
Oxford, Bodleian Library	MS Tanner 17	Engels, ca. 1400	Fol. 99v: Brandaan in Dominicaans habijt met boek en roeispaan in de hand	Korte beschrijving (in Scott 2002, p. 79)
Oxford, Queen's College	MS 305	Frans, 15e eeuw	Fol. 148r: zes monniken staand in boot, drie aan weerszijden van de mast.	Reproductie (op website *The Queen's College medieval manuscripts*, http://www.queens.ox.ac.uk/library/ms/)
Parijs, Bibliothèque Nationale	MS français 183	Frans, 13e/14e eeuw	Fol. 122r: Brandaan en broeders in boot	Reproductie (op website *Mandragore*, Bibliothèque Nationale, http://mandragore.bnf.fr)
Parijs, Bibliothèque Nationale	MS français 185	Frans, 14e eeuw	Fol. 128r: Links Brandaan en broeders in boot, rechts duivels op eiland die brandende stenen gooien	Reproductie (op website *Mandragore*, Bibliothèque Nationale, http://mandragore.bnf.fr)
Parijs, Bibliothèque Nationale	MS français 6447	Frans, 13e eeuw	Fol. 204r: Brandaan en broeders in boot	Korte beschrijving (ontvangen van bibliotheek)
Parijs, Bibliothèque Nationale	MS français 13496	Frans, 13e eeuw	Fol. 248r: Brandaan scheept in en neemt afscheid van zijn monniken	Korte beschrijving (ontvangen van bibliotheek)

Navigatio-illustraties waarover ik geen nadere gegevens had (zie ook bijlage 2)

Chantilly, Musée Condé	MS 456 [= 734]	Frans, 1312	Tekst 54 (fol. nr. onbekend); geen nadere gegevens over voorstelling	Niet zeker of dit handschrift een illustratie heeft, maar volgens Paul Meyer behoort het tot dezelfde groep Franse légendiers als een aantal andere handschriften waarin het Brandaan-verhaal wèl is geïllustreerd. Zie Meyer 1906, m.n. p. 421-423.
Parijs, Bibliothèque Mazarine	MS 1716	Frans, begin 14e eeuw	Fol. 36r: grote initiaal is uit het handschrift verwijderd	Opmerking bij Bayot 1914, p. 459
Parijs, Bibliothèque Nationale	MS français 1553	Frans, niet na 1284	Fol. 255r: Verluchte initiaal B; geen nadere gegevens over voorstelling	Bevestiging van aanwezigheid afbeelding door bibliotheek
Parijs, Bibliothèque Nationale	MS français 23686	Frans, 12e eeuw	Fol. 187v; geen nadere gegevens over voorstelling	Mededeling dat alle teksten in dit handschrift een afbeelding aan het begin hebben: Meyer 1899b

Bijlage 2: aanwezigheid van illustraties in Brandaan-handschriften

Om na te gaan in welke handschriften zich Brandaan-illustraties bevinden, heb ik het overzicht van handschriften uit de bibliografie van Glyn Burgess en Clara Strijbosch als uitgangspunt genomen. Ik heb gekeken naar de volgende tekstvarianten:

- de *Navigatio* in het Latijn (hoofdstuk II van de bibliografie),
- vertalingen en bewerkingen van de *Navigatio* in de volkstalen (inclusief de *Reis*; hoofdstuk V),
- Latijnse handschriften van de *Vita* (hoofdstuk I,1),
- de *Legenda aurea* (en andersoortige verzamelingen heiligenlevens die in de bibliografie worden genoemd, hoofdstuk III).

De vele andere, minder bekende legenden waarin Brandaan voorkomt, en de verhalen waarin hij slechts een bijrol heeft, heb ik vooralsnog buiten beschouwing gelaten omdat ik de kans op het aantreffen van een illustratie van de heilige hierin relatief klein achtte.

Ik heb deze handschriften (ruim tweehonderd in totaal) naar verblijfplaats gerangschikt. Vervolgens heb ik in de handschriftencatalogi van de betreffende bibliotheken en in secundaire literatuur gezocht naar beschrijvingen van zo veel mogelijk Brandaan-manuscripten. In enkele gevallen bemoeilijkten gewijzigde signaturen of verblijfplaatsen het vinden van de juiste beschrijvingen. Daarnaast was informatie over verluchting in het algemeen vaak lastig te vinden, omdat vooral de oudere catalogi (en veel catalogi zijn meer dan een eeuw oud!) veelal hooguit melden *dat* er illustraties zijn, maar niet op welke folio's precies en wat ze voorstellen. Wanneer ik een aanwijzing had dat een handschrift een afbeelding van Brandaan zou kunnen bevatten, nam ik contact op met de betreffende bibliotheek om nadere informatie te vragen. Gelukkig verliep deze correspondentie via e-mail meestal vlot en waren de meeste bibliotheken erg behulpzaam.

Uiteindelijk heb ik van circa driekwart van de handschriften beschrijvingen kunnen vinden. In het hierna volgende overzicht heb ik per handschrift kort aangegeven welke beschrijving ik heb gebruikt en of het handschrift volgens die beschrijving is geïllustreerd of niet.[326] Ik sluit niet uit dat deze gegevens soms inderdaad onvolledig zijn, en dat er méér illustratiemateriaal bestaat dan de catalogi vermelden. Mijn zoektocht is dus geenszins uitputtend geweest; de resultaten kunnen veeleer worden beschouwd als een eerste indicatie van de omvang van het Brandaan-illustratiemateriaal.

De gegevens in het overzicht met betrekking tot signatuur, datering, taal en soms tekstvariant heb ik precies overgenomen uit de bibliografie van Burgess en Strijbosch. Wanneer de catalogusbeschrijvingen deden vermoeden dat deze gegevens niet klopten, heb ik dat bij het betreffende handschrift vermeld.

326 Omdat het ondoenlijk was complete bibliografische referenties te vermelden van alle gebruikte catalogi, heb ik mij beperkt tot de uiterst noodzakelijke gegevens, waaronder in elk geval het jaartal (aangevuld met auteur(s), deelnummer en/of beknopte omschrijving van de inhoud).

x met Brandaan-illustratie(s)
- geen Brandaan-illustratie(s)
? geen gegevens over aanwezigheid van illustratie(s) gevonden
~~ handschrift is volgens bibliografie van Burgess en Strijbosch zoek; ik heb daarom niet naar beschrijvingen ervan gezocht.

De toevoeging van een vraagteken achter x of - geeft aan dat ik wel een vermoeden maar geen definitieve bevestiging heb of het Brandaan-verhaal is geïllustreerd.

Aberystwyth, National Library of Wales

? 5043E. South English Legendary. 15e eeuw

Alençon, Bibliothèque Municipale

- 14. Latijn. 11e eeuw (*Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements* II, Henri Omont. 1888)

Augsburg, Universitätsbibliothek

? 203 (voorheen Harburg Schloss über Donauwörth, Fürstlich Oettingen-Wallersteinsche Bibl. I, 2, 8 10). Latijn. 15e eeuw

Barcelona, Archivo de la Corona de Aragon

- Ripoll 41. Latijn. Na 1237 (*Bibliotheca patrum latinorum Hispaniensis* 2, Zacharias García. 1973)

Bazel, Universitätsbibliothek

- B VIII 16. Latijn. 1384 (catalogus middeleeuwse handschriften, Gustav Meyer en Max Burckhardt. 1966)

Berlijn, Staatsbibliothek

- Diez C, f. 2. Latijn. 15e eeuw (catalogus Diez-handschriften, Ursula Winter. 1994)
- mgo 56. Duits (*Reis*-versie M). 14e eeuw (catalogus Germanische Handschriften, Hermann Degering. 1932)
- mgq 1113. Duits (*Reis*-versie P). 15e eeuw (catalogus Germanische Handschriften, Hermann Degering. 1926)
- theol. lat. qu. 142. Latijn. 14e/15e eeuw (catalogus Latijnse handschriften, Valentin Rose, nr. 797. 1903)
- theol. f. 706. Latijn (verkort). 15e eeuw (catalogus Latijnse theologische handschriften in folio, Peter Jörg Becker en Tilo Brandis. 1985)

Bern, Burgerbibliothek

- 111. Latijn. 12e eeuw (catalogus Hermann Hagen. 1875)

Besançon, Archives Départementales du Doubs

- 6. Frans (fragment). 14e eeuw (zie Wahlund 1900)

Bologna, Biblioteca Universitaria

- 1513. Italiaans. 14e eeuw (*Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* XXI, Albano Sorbelli. 1914)

Bonn, Universitätsbibliothek

- S 368. Latijn. 14e eeuw (catalogus Friedrich Wilhelm Ritschl. 1858)

Brookland, Maryland, Franciscan College

? 79. Latijn. 15e eeuw

Brussel, KB (catalogus deel V, J. van den Gheyn. 1905)
- 1160-63. Latijn. 15e eeuw (nr. 3142 in catalogus)
- 4241. Latijn. 17e eeuw (nr. 3569 in catalogus)
- 7672-74. Latijn (2x). 14e eeuw. Codex Salmanticensis (nr. 3179 in catalogus)
- 8629-39. Latijn. 15e eeuw (nr. 3209 in catalogus)
x 9225, item 47. Frans. 14e eeuw (nr. 3354 in catalogus)
- 9920-31. Latijn. 11e eeuw (nr. 3230 in catalogus)
x 10326. Frans. 13e eeuw (nr. 3356 in catalogus)
- 15.589-15.623. Nederlands (handschrift Van Hulthem; *Reis*-versie H). c. 1400.

Cambrai, Bibliothèque Municipale (*Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements* XVII, Auguste Molinier. 1891)
- 735 (voorheen 830). Latijn. 12e/13e eeuw
- 744 (voorheen 839). Latijn. 15e eeuw

Cambridge, Corpus Christi College
- 145. South English Legendary. 14e eeuw (catalogus vol. I, James Montague Rhodes. 1912)
- 275. Latijn. 15e eeuw (catalogus vol. II, James Montague Rhodes. 1912)

Cambridge, Magdalene College
- Pepys 2344. South English Legendary. 14e eeuw (catalogus Pepys Library vol. V: manuscripten, Robert Latham. 1992)

Cambridge, Trinity College
- 605. South English Legendary. 15e eeuw (catalogus Montague Rhodes James. 1901)
- O.1.17 (nr. 1041). Vita metrica sancti Brendani (1e 2 stanza's). (catalogus Montague Rhodes James. 1902)

Chantilly, Musée Condé
x? 456 [= 734]. Frans. 1312 (handschrift niet in catalogi kunnen vinden, maar volgens Paul Meyer behoort het tot dezelfde groep Franse légendiers als een aantal andere handschriften waarin het Brandaan-verhaal wèl is geïllustreerd. Zie Meyer 1906, m.n. p. 421-423. Op mijn verzoek aan het Musée Condé om nadere informatie over dit handschrift heb ik geen reactie ontvangen)

Charleville, Bibliothèque Municipale
- 177. Latijn. 14e eeuw (*Manuscrits hagiographiques de Charleville, Verdun et Saint-Mihiel*, Joseph van der Straeten. 1974)

Chartres, Bibliothèque Municipale
~~ 1036 (H.1.51). Latijn ("missing"). 14e eeuw

Chicago, Newberry Library
- 6 Ry 3. Latijn. 12e eeuw (catalogus van manuscripten voor 1500, Paul Saenger. 1989. N.B. signatuur in catalogus is "f*6* (Ry 3)", en niet "*5* Ry 3" zoals de bibliografie van Burgess en Strijbosch vermeldt)

Cologny-Genève, Fondation Martin Bodmer
- 17. Anglo-Normandisch. 13e eeuw ("aucune décoration", aldus catalogus deel 2: middeleeuwse Franse handschriften, Françoise Vielliard. 1975)

Douai, Bibliothèque Municipale (*Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques des départements* VI. 1878)
- 836. Latijn. 12e eeuw
- 864. Latijn. 13e/14e eeuw

Dublin, Archbishop Marsh's Library
? Z.3.1.5 (voorheen V.3.4). Latijn. 15e eeuw. Codex Kilkenniensis/Codex Ardmachanus. (*Vita*)

Dublin, Trinity College (catalogus T.K. Abbott. 1900. Nauwelijks/geen informatie over verluchting)

- 175 (voorheen E.3.11). Latijn. 15e eeuw (ook in catalogus van middeleeuwse en Renaissance-handschriften I, Marvin L. Colker. 1991)
- 951 (voorheen L.5.19). Frans/Italiaans. 14e eeuw (N.B. dit is niet uitsluitend een Italiaans fragment, zoals in de bibliografie van Burgess en Strijbosch is vermeld, p. 73. Het slot van de tekst is in het Italiaans, maar wordt voorafgegaan door de rest van de tekst in het Frans. Zie Shields 1980, die bovendien een uitgebreide beschrijving van het handschrift geeft; p. 60-62)
- 1095 (voorheen T.3.17). Latijn. Kopie van Codex Kilkenniensis met index.
- 580 (voorheen E.3.8). Latijn (fragment). 17e eeuw

Epinal, Bibliothèque Municipale

- 147 (67). Latijn. 11e eeuw (*Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques des départements* II. 1855 (herdruk 1968))

Florence, Biblioteca Medicea-Laurenziana

? Ashburnham 100. Latijn. 12e/13e eeuw
? XVII 35. Latijn. 13e/14e eeuw

Florence, Biblioteca Nazionale

? Conventi Soppressi I.ii.37 (voorheen San Marco 415). Latijn. 14e/15e eeuw
? Conventi Soppressi miscell. C2 1550. Italiaans. 15e eeuw

Gdansk, Biblioteka Polskiej Akademii Nauk

~~ Mar. F. 272. Latijn ("missing"). 15e eeuw

Genève, Bibliothèque Publique et Universitaire

x Comites Latentes 102 (voorheen Cheltenham, Bibliothèque Phillipps 3660). Frans. 14e eeuw (beschrijving van het handschrift: Meyer 1891, p. 183-197. Volgens hem heeft elke legende een initiaal of miniatuur aan het begin; beschrijving van illustratie ontvangen van bibliotheek)

Gent, Universiteitsbibliotheek

- 401. Latijn. 11e eeuw (catalogus Jules de Saint-Genois, nr. 152. 1849)

Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek

- Chart. A 13. Duits (*Reis*-versie P). 15e eeuw

Göttingen, Staats- und Universitätsbibliothek

- theol. 51. Latijn (verkort). 15e eeuw (catalogus Wilhelm Meyer. 1893)

Graz, Universitätsbibliothek

- 977. Latijn. 1461 (catalogus deel II, Anton Kern. 1956)

Heidelberg, Universitätsbibliothek

x cod. Pal. germ. 60. Duits (*Reis*-versie P). c. 1460

Heiligenkreuz, Bibliothek des Zisterzienserstifts (*Handschriftenverzeichnisse der Cistercienser-Stifte [...]*, Anton Weis. 1891)

- 14. Latijn. Austrian Great Legendary. 13e eeuw
- 71. Latijn. 15e eeuw

Innsbruck, Universitätsbibliothek

-? 979. Heinrich Haller, Von der wandrung des heiligen abts Brandanus. Na 1473 (niet genoemd in *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich* I: Tirol, Hermann Julius Hermann. 1905)

Killiney, Franciscan Library

? F1 (voorheen Dublin, Franciscan Convent, A24). Latijn. 17e eeuw, kopie van Rawlinson B 505

Kopenhagen, Kongelige Bibliothek

- Nks 2916. Latijn. 14e eeuw (catalogus Latijnse handschriften, Ellen Jørgensen. 1926)

Laon, Bibliothèque Municipale

- 345. Latijn. 13e eeuw (*Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques des départements* I. 1849 (herdruk 1968))

Leipzig, Universitätsbibliothek

- 175. Latijn. 15e eeuw (catalogus Emil Naumann. 1838. In de recentere catalogus van Rudolf Helssig (1926, herdruk 1995) is nummer 175 een heel ander handschrift)

~~ 812. Latijn (alleen in register). 14e eeuw

? Paul. 838. Latijn. 15e eeuw

? Paul. 844. Latijn. 12e/13e eeuw

Lilienfeld, Stiftsbibliothek

- 101. Latijn. Austrian Great Legendary. 13e/14e eeuw (*Handschriftenverzeichnisse der Cistercienser-Stifte [...]*, Anton Weis. 1891)

Lille, Bibliothèque Municipale

? 216 II. Latijn (verkort). 14e/15e eeuw (in de catalogus van M. le Glay uit 1848 en band 26 van de *Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques de France* komt deze signatuur niet voor, MS 216 is daar iets heel anders)

Lissabon, Biblioteca da Ajuda

? 52-XIV-9. Latijn. 12e eeuw

Lissabon, Biblioteca Nacional

- Alc. 380 (voorheen 256). Anglo-Latijnse prozatekst. 13e eeuw (*Descriptive inventories of manuscripts microfilmed for the Hill Monastic Library: Portuguese libraries* 3, Jonathan Black en Thomas L. Amos. 1990)

Londen, British Library (Tenzij anders vermeld: *Catalogue of romances* II, p. 516-557, H.L.D. Ward. 1893)

- Additional 6047. Latijn. 15e eeuw
- Additional 6524. Frans. 14e eeuw
- Additional 10301. South English Legendary. 14e eeuw
- Additional 15106. Latijn. 15e eeuw

x Additional 17275. Frans. 14e eeuw

- Additional 36736. Latijn. 10e eeuw (*Catalogue of additions [...] 1900-1905*. 1907)
- Arundel 330. Latijn (verkort). 14e eeuw. Legenda brevis (lectio voor Brandaans naamdag).
- Cotton Julius D IX. South English Legendary. 15e eeuw

? Cotton Otho D IX. Latijn (fragment). 15e eeuw

- Cotton Tiberius D III. Latijn (fragment). 13e eeuw
- Cotton Tiberius E I, dl. 1. Latijn. 14e eeuw
- Cotton Vespasian A XIV. Latijn (fragment). 12e/13e eeuw
- Cotton Vespasian B X. Latijn. 14e eeuw
- Cotton Vespasian B X (I). Anglo-Normandisch. 14e eeuw
- Cotton Vespasian D IX. Vita metrica sancti Brendani. 14e eeuw
- Egerton 2891. South English Legendary. 14e eeuw (*Catalogue of additions [...] 1911-1915*. 1925)
- Harley 108. Latijn. 15e eeuw
- Harley 2277. South English Legendary. c. 1300
- Harley 3958. Latijn. 12e/13e eeuw
- Harley 3776. Latijn. 14e eeuw
- Royal 8 E XVII. Latijn. 13e eeuw

Londen, Lambeth Palace Library

- 223. South English Legendary. 14e eeuw (catalogus Montague Rhodes James. 1932)

Londen, St. Paul's Cathedral

? 8. Latijn. 15e eeuw

Madrid, Academia de la Historia

? Aemiliensis 10. Latijn (verkort). 12e eeuw

Maynooth, St. Patrick's College

? RB 201 (voorheen 3.G.1). Latijn. 1627.

Melk, Stiftsbibliothek (catalogus 1889)

- 546 (134, C 12). Latijn. Austrian Great Legendary. 15e eeuw
- 1824 (27). Latijn. 15e eeuw

Milaan, Biblioteca Ambrosiana

- D.158 inf. Italiaans. 15e eeuw (*Inventario Ceruti* I, Antonio Ceruti. 1973. Zie ook edities Novati 1973 en Grignani 1975)
- I.61 inf. Latijn (fragment). 11e eeuw (*Inventario Ceruti* II, Antonio Ceruti. 1975)
- I.66 [inf?]. Latijn. 17e eeuw (*Inventario Ceruti* II, Antonio Ceruti. 1975)

Milaan, Biblioteca Trivulziana

- 430. Latijn. 12e eeuw (catalogus middeleeuwse handschriften, Caterina Santoro. 1965)

Monte Cassino, Archivio della Badia

? 152. Latijn. 11e eeuw

München, Bayerische Staatsbibliothek

- Cgm 301. Johann Hartlieb. Duits. In/voor 1457/1468. (catalogus Duitse handschriften, Karin Schneider. 1970)
- Cgm 385. Johann Hartlieb. Duits. In/voor 1457 (catalogus Duitse handschriften, Karin Schneider. 1973)
- Cgm 689. Johann Hartlieb. Duits. In/voor 1457 (catalogus Duitse handschriften, Karin Schneider. 1978)
- Clm 2607. Latijn. 13e eeuw (catalogus Latijnse handschriften, Karl Felix von Halm en Wilhelm Meyer ed. 1894)
- Clm 4724. Latijn. 15e eeuw (catalogus Latijnse handschriften, Karl Felix von Halm en Wilhelm Meyer ed. 1894)
- Clm 8485. Latijn. 15e eeuw (catalogus Latijnse handschriften, Karl Felix von Halm en Wilhelm Meyer ed. 1874 (herdruk 1968))
- Clm 11726. Latijn. 15e eeuw (catalogus Latijnse handschriften, Karl Felix von Halm en Wilhelm Meyer ed. 1876 (herdruk 1968))
- Clm 17139. Latijn. 15e eeuw (catalogus geïllustreerde handschriften, Romanischen Handschriften 2, Elisabeth Klemm. 1988) (handschrift heeft wel illustraties, maar niet van Brandaan)
- Clm 17740. Latijn. 10e eeuw (catalogus Latijnse handschriften, Karl Felix von Halm en Wilhelm Meyer ed. 1878)
- Clm 18385. Latijn. 15e eeuw (catalogus Latijnse handschriften, Karl Felix von Halm en Wilhelm Meyer ed. 1878)
- Clm 22248. Latijn. 12e eeuw (catalogus Latijnse handschriften, Karl Felix von Halm en Wilhelm Meyer ed. 1878)

? Clm 29890 (voorheen 29061). Latijn (fragmenten). 10e/11e eeuw

München, Stadtbibliothek

? 4o M. Mon. 22. Johann Hartlieb. Duits. In/voor 1458

München, Universitätsbibliothek

x Cim. 102 (=2 cod. MS 688). Duits (*Reis*-versie P). 15e eeuw

Münster, Universitätsbibliothek

~~ 22. Latijn ("missing"). 15e eeuw

Namen, Musée des Arts Anciens du Namurois

- 31. Latijn. 15e eeuw (catalogus Paul Faider. 1934)

New York, Pierpont Morgan Library

? M 626. Latijn (helft van de tekst). 15e eeuw

Olomouc, Státni Okresní Archiv

? CO 441. Latijn. 14e eeuw

Oxford, Balliol College

- 226. Latijn. 13e eeuw (catalogus Balliol College, R.A.B. Mynors. 1963)

Oxford, Bodleian Library (gezocht in de catalogus van geillustreerde manuscripten, Otto Pächt en Jonathan J.G. Alexander, 1969-1973. Van alle handschriften die daarin niet worden vermeld, heb ik verondersteld dat ze geen illustraties hebben)

- 3496 (voorheen e musaeo 3). Anglo-latijns proza. c. 1200
- Additional C.38. South English Legendary. 15e eeuw
- Ashmole 43. South English Legendary. c. 1300
- Bodley 779. South English Legendary. 15e eeuw

x Laud misc. 44. Latijn. 13e-15e eeuw (zie ook *Quarto Catalogues* II. Henry O. Coxe 1973)

- Laud misc. 108. South English Legendary. c. 1400 (zie ook *Quarto Catalogues* II. Henry O. Coxe 1973)

x Laud misc. 173. Latijn. 15e eeuw (zie ook *Quarto Catalogues* II. Henry O. Coxe 1973)

- Laud misc. 237. Latijn. 12e/13e eeuw (zie ook *Quarto Catalogues* II. Henry O. Coxe 1973)
- Laud misc. 315. Latijn. 15e eeuw (zie ook *Quarto Catalogues* II. Henry O. Coxe 1973)
- Laud misc. 410. Latijn. 11e eeuw (zie ook *Quarto Catalogues* II. Henry O. Coxe 1973)
- Laud misc. 463. South English Legendary. c. 1400 (zie ook *Quarto Catalogues* II. Henry O. Coxe 1973)
- Rawlinson B485 (voorheen Clarendon 41). Latijn. 14e eeuw
- Rawlinson B505 (voorheen Clarendon 53). Latijn. 14e eeuw (kopie van Rawlinson B485)
- Rawlinson D 913. Anglo-Normandisch. 12e/13e eeuw
- Tanner 15, pp. 75-86. Latijn. 1499 (zie ook Tanner-catalogus, Alfred Hackmann. 1966 (herdruk van 1860)

x Tanner 17. South English Legendary. c. 1400 (*Index of images in English manuscripts [...]. Bodleian Library Oxford* 3, Kathleen L. Scott ed. 2002)

Oxford, Lincoln College

- Lat. 27. Latijn. 12e eeuw. Satirisch gedicht over Brandaan (catalogus van handschriften in Oxford-colleges I, Henry O. Coxe. 1972 (herdruk van 1852))

Oxford, Queen's College

x 305. Frans. 15e eeuw (Online catalogus met illustraties: *The Queen's College medieval manuscripts*, http://www.queens.ox.ac.uk/library/ms/index.php?menuID=2)

Oxford, Trinity College

- 57. South English Legendary. 14e eeuw (catalogus van handschriften in Oxford-colleges II, Henry O. Coxe. 1852)

Padua, Biblioteca Universitaria

? 1622. Latijn. 15e eeuw

Parijs, Bibliothèque de l'Arsenal

- 943 (dl. I). Latijn. 12e eeuw (catalogus deel 2, Henry Martin. 1886)
- 3516. Anglo-Normandisch. 13e eeuw (catalogus deel 3, Henry Martin. 1887)

Parijs, Bibliothèque Nationale de France (* = vermeld in *Catalogus codicum hagiographicorum Latinorum* 1889-1893. Hierin echter nauwelijks/geen informatie over verluchting; onduidelijk of die er niet is, of simpelweg niet wordt beschreven)

x fr. 183. Frans. 13e eeuw (illustratie in *Mandragore, base iconographique du département des Manuscrits* Bibliothèque Nationale Paris, http://mandragore.bnf.fr Volgens beschrijving aldaar is het handschrift uit de 14e eeuw)

x fr. 185. Frans. 14e eeuw (*Mandragore, base iconographique du département des Manuscrits* Bibliothèque Nationale Paris, http://mandragore.bnf.fr)

? fr. 413. Frans. 15e eeuw

- fr. 423. Frans. 14e eeuw (catalogus Franse handschriften, Ancien Fonds. 1868)

x fr. 1553 (voorheen fr. 7595). Frans. 1284 (informatie ontvangen van Bibliothèque Nationale)

x fr. 6447. Frans. 13e eeuw (catalogus Franse handschriften, Ancien supplément Français I, Henri Omont. 1895)

- fr. 9759. Occitaans. 15e eeuw (catalogus Franse handschriften, Henri Omont. 1896)

x fr. 13496. Frans. 13e eeuw (niets over verluchting in catalogus Franse handschriften, Henri Omont. 1896. informatie ontvangen van Bibliothèque Nationale dat dit handschrift wel degelijk een Brandaan-illustratie heeft)

? fr. 17229. Frans. 13e eeuw

? fr. 23117. Frans. 13e/14e eeuw

x fr. 23686 (voorheen St. Petersburg, Imperial Library F.v.1 No. 4 [35]). Frans. 12e eeuw (beschrijving van het handschrift: Meyer 1899b. Volgens hem heeft elke legende een initiaal of miniatuur aan het begin)

x it. 1708. Italiaans. 15e eeuw (zie Grignani 1975)

- lat. 2333A. Latijn. 13e/14e eeuw. Legenda brevis (lectio voor Brandaans naamdag), Missa in festo sancti Brendani* (zie ook catalogus Latijnse handschriften. 1940)

- lat. 2444. Latijn. 13e eeuw* (zie ook catalogus Latijnse handschriften. 1940)

- lat. 2845. Latijn. 13e/14e eeuw* (zie ook catalogus Latijnse handschriften. 1952)

- lat. 3784. Latijn. 11e eeuw* (zie ook catalogus Latijnse handschriften. 1988)

-? lat. 4887. Latijn. 12e eeuw*

-? lat. 5137. Latijn. 13e eeuw*

-? lat. 5284. Latijn. 13e eeuw*

-? lat. 5348. Latijn. 12e/13e eeuw*

-? lat. 5371. Latijn. 13e eeuw*

-? lat. 5572. Latijn. 11e eeuw*

-? lat. 6041A. Latijn. 14e eeuw*

-? lat. 12597. Latijn. 12e eeuw*

-? lat. 15076. Latijn. 12e eeuw*

- nouv. acq. fr. 4503. Anglo-Normandisch (fragmentarisch). 12e/13e eeuw (catalogus Franse handschriften, Henri Omont. 1900)

- nouv. acq. fr. 10128. Frans. 13e eeuw (catalogus Franse handschriften, Henri Omont. 1918)

-? nouv. acq. lat. 755. Latijn (verkort). 13e eeuw. Legenda in festo sancti Brendani*

-? nouv. acq. lat. 1606. Latijn. 11e eeuw*

? nouv. acq. lat. 2381, nr. 21. Latijn (fragment). 12e eeuw (vermeld in *Bibliothèque de l'École des Chartes* 59 (1898), p. 100, maar hier wordt nergens iets opgemerkt over verluchting)

Parijs, Bibliothèque Mazarine

[x] fr. 1716. Frans. 13e eeuw (grote initiaal is uit het handschrift verwijderd. Bayot 1914, p. 459)

Pommersfelden, Gräflich Schönbornsche Bibliothek

? 51. Latijn. 12e eeuw

Porto, Biblioteca Pública Municipal

? Santa Cruz de Coimbra 34. Latijn. 12e eeuw

? Santa Cruz de Coimbra 69. Latijn. 12e eeuw

Praag, Státni Knihovna

? XXIII E 28. Latijn. 13e eeuw

Reims, Bibliothèque Municipale (*Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements* XXXVIII, Henri Loriquet. 1904)
- 419. Latijn. 13e eeuw
- 1393. Latijn. 14e eeuw (Informatie ontvangen van Bibliothèque Municipale Reims)

Rome, Biblioteca Nazionale Centrale
- Sessoriano 114. Latijn. 13e eeuw (catalogus Latijnse hagiografische manuscripten in bibliotheken te Rome. 1909)

Rome, Biblioteca Vallicelliana
- tomus VII. Latijn (verkort). 13e/14e eeuw. Legenda in festo sancti Brendani (catalogus Anna Maria Giorgetti Vichi en Sergio Mottironi. 1961)

Rouen, Bibliothèque Municipale (*Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements* I, Henri Omont. 1886)
- A 474 (cat. nr. 661). Latijn. 12e eeuw
- U 102 (cat. nr. 1393). Latijn. 12e eeuw

Saint-Omer, Bibliothèque Municipale
- 71. Latijn. 11e eeuw (wel initiaal met dieren en bloemen e.d. *Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques des départements* III. 1861)

Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek
- Codices historici 4 155. Latijn. 12e eeuw (catalogus Codices Historici 2: in quarto en octavo, W. von Heyd. 1891)
- Cod. poet. et phil. 2 22. Nederlands (Comburgse handschrift, *Reis*-versie C). c. 1400
- HB XIV 26. Latijn. 14e eeuw (catalogus Maria Sophia Buhl en Lotte Kurras. 1969)

Subiaco, Santa Scolastica
- 286. Latijn. 14e eeuw (*Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* I, G. Mazzatinti. 1890. N.B. in deze catalogus heeft het handschrift nummer 292)

Tours, Bibliothèque Municipale
- 1008. Italiaans. 13e/14e eeuw (*Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques de France. Départements* XXXVII, M. Collon. 1905)

Trier, Dombibliothek
? 195. Latijn. 12e eeuw

Trier, Stadtbibliothek
- 1143/445. Latijn. 14e eeuw (N.B. signatuur 1*1*43/445 en niet 1*4*43/445, zoals bibliografie van Burgess en Strijbosch vermeldt. Catalogus deel 8: *Handschriften des historischen Archivs*, Max Keuffer. 1973 (herdruk van 1914))

Troyes, Bibliothèque Municipale (*Catalogue générale des manuscrits des bibliothèques publiques des départements* II. 1855 (herdruk 1968))
- 1712. Latijn. 12e/13e eeuw
- 1876. Latijn. 13e/14e eeuw

Uppsala, Universitetsbibliotek
- C 368. Latijn. 13e/14e eeuw (catalogus middeleeuwse handschriften 4, Margarete Andersson-Schmitt e.a. 1991)

Utrecht, Universiteitsbibliotheek
- 1690. Nederlands. 15e eeuw (catalogus deel II, A. Hulshof. 1909)

Vaticaanstad, Biblioteca Apostolica Vaticana

? Reginensis latinus 217. Latijn. 12e eeuw (in de catalogus van Andreas Wilmart is 217 een heel ander handschrift)
? Reginensis latinus 481. Latijn. 12e eeuw
? Reginensis latinus 13395. Latijn (fragment). 11e eeuw

Venetië, Biblioteca Marciana

? lat. IX 18. Latijn (verkort). 14e eeuw

Washington, Franciscan College Library

? 14. Latijn. 15e eeuw

Washington, Library of Congress, Rare Books Division

? 129. Latijn. 15e eeuw

Wenen, Oesterreichische Nationalbibliothek

x cod. 370. Latijn. Krumauer Bildercodex. 14e eeuw
? cod. ser. n. 12.814. Latijn (incompleet). 15e eeuw
- lat. 477. Latijn. 12e eeuw (catalogus deel 1. 1864)
- lat. 563. Latijn. 11e eeuw (catalogus deel 1. 1864)
- lat. 2217. Latijn. 14e eeuw (catalogus deel 2. 1868)

Wisbech, Town Library Museum

? 21. South English Legendary. 14e eeuw

Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek (catalogus Otto von Heinemann. 1884)

- Cod. Guelferbytanus 1203 Helmstadiensis. Duits (*Reis*-versie N). 15e eeuw
- Codices helmstadienses 445. Latijn. 15e eeuw

York, Minster Library and Archives

? XVI C 1. Latijn. 15e eeuw
? XVI G 23. Latijn. 15e eeuw
? XVI K 12 (I). Anglo-Normandisch. 12e/13e eeuw

Zwettl, Stiftsbibliothek

- 15. Latijn. 13e eeuw (catalogus middeleeuwse handschriften, Charlotte Ziegler. 1992)
- 262. Latijn. 13e eeuw (catalogus middeleeuwse handschriften, Charlotte Ziegler. 1989)
- 322. Latijn (verkort). 13e eeuw (catalogus middeleeuwse handschriften, Charlotte Ziegler. 1996-1997)

Zwickau, Ratschulbibliothek

~~ 66. Latijn ("missing"). 17e eeuw

Bijlage 3: website

Schematisch overzicht van illustraties

Onderstaand schema is afkomstig van de website behorend bij deze scriptie, www.terheide.nl/brandaan. De episoden van het verhaal en de door mij onderzochte handschriften en drukken zijn tegen elkaar uitgezet, zodat snel zichtbaar is welke episoden in welke drukken en handschriften zijn geïllustreerd (dat het schema slechts met moeite op dit papier past, geeft al aan waarom ik ervoor heb gekozen de gegevens op een website te presenteren).

	h	m	Sorg 1476	Sorg 1480, 1485	Furter 1491	Hist 1496	Hüpfuff 1497	Frosch. 1497, 1498	Zainer 1499	Hüpfuff 1499	Hüpfuff 1510	Knapp 1513	Knobl. 1518
Titelblad	-	-	-	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Titelblad verso	-	-	-	-	-	✓	✓✓	-	-	✓✓	✓✓	-	✓✓
Brandaan leest boek	✓	✓	-	-	✓	✓	✓	-	-	✓	✓	-	✓
Brandaan verbrandt boek	✓	✓	-	-	-	✓	✓	-	-	✓	✓	✓	✓
Brandaan vertrekt	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Hert en draak	✓	✓	-	-	-	✓	-	-	-	-	-	-	-
Eilandvis	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
'Meerwunder'	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Zielen rondom meer	✓	✓	✓	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Clebermeer 1	-	-	✓	✓	✓	-	✓	-	-	✓	✓	✓	✓
Bezoek aan vrome monniken	✓	-	-	-	-	✓	-	-	-	-	-	-	-
Kluizenaar op rots	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Aankomst bij aards paradijs	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Teugeldiefstal	-	-	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Monnik bij derde paradijspoort	✓	✓	-	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Brandaan verzamelt edelstenen	✓	✓	-	-	-	✓	-	-	-	-	-	-	-
Teugeldief naar hel	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Teugeldief teruggebracht	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Clebermeer 2	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Sirene	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Duivel op brandende berg	✓	✓	-	-	-	✓	-	-	-	-	-	-	-
Kluizenaar op graszode	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
"Abgrundt der helle"	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Judas op rots	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Judas naar hel	✓✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Zielen in vagevuur	-	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Aankomst bij Bona terra	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Pad met wilde dieren erlangs	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Taferelen in burchtmuur (?)	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Paradijselijke tuin	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Brandaan schrijft wonderen op	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Afzijdige engelen 1	✓	✓	-	-	-	✓	-	-	-	-	✓	✓	✓
Afzijdige engelen 2	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ringvis	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
'Onderwaterwereld'	✓	-	✓	✓	-	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Pertwart de dwerg	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Pertwart (+ goede man) in boot	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Haylbran	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Thuiskomst	✓	✓	✓	✓	✓	-	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Begroeting bij thuiskomst	✓	✓	-	-	-	✓	-	-	-	-	-	-	-
Volgeschreven boek	✓	✓	-	-	-	-	-	-	-	✓	-	✓	-
	h	m	Sorg 1476	Sorg 1480, 1485	Furter 1491	Hist 1496	Hüpfuff 1497	Frosch. 1497, 1498	Zainer 1499	Hüpfuff 1499	Hüpfuff 1510	Knapp 1513	Knobl. 1518

De symbolen in het schema hebben de volgende betekenis:

V handschrift of druk heeft een illustratie bij de betreffende episode

- handschrift of druk heeft geen illustratie bij de betreffende episode

V episode in handschrift of druk heeft geen eigen illustratie, maar is in één plaatje 'samengevoegd' met een andere episode

Twee vinkjes in één vakje geven aan dat er twee plaatjes bij een episode horen. Ik heb het onderscheid tussen groene en rode vinkjes om twee redenen gemaakt. Allereerst geeft het schema hierdoor een betrouwbaar overzicht van de aantallen afbeeldingen per druk of handschrift. Een rood vinkje verwijst altijd naar een afbeelding die ook al ergens met een groen vinkje is aangeduid. Verder is het onderscheid tussen groene en rode vinkjes vooral van belang voor de illustraties op (de versozijden van) de titelbladen in de drukken. Soms heeft een titelblad een eigen illustratie, aangeduid met een groen vinkje. In andere gevallen hoort een titelbladillustratie bij een episode uit het begin van het verhaal. Dit is aangegeven met een rood vinkje, omdat de afbeelding bij de betreffende episode is beschreven.

Gebruik van de site

De site biedt voorts de volgende mogelijkheden:

Nadere informatie over een afbeelding:
Klik op het vinkje van de gewenste afbeelding in het schema op het hoofdscherm. Er verschijnt een scherm met gegevens over de druk of het handschrift, een beschrijving van de afbeelding en in veel gevallen ook de afbeelding zelf. Hier volgt een voorbeeld van zo'n detailscherm:

Nadere informatie over een episode:
Klik in het schema op het hoofdscherm op de korte aanduiding van de episode. Er verschijnt een scherm met een uitgebreidere samenvatting van die episode.

Verantwoording van het onderzoeksmateriaal dat ik heb gebruikt:
Klik in het schema op het hoofdscherm op de korte aanduiding van een handschrift of druk. Per tekst heb ik aangegeven wat mijn bron was.

Vergelijking van meerdere illustraties:
Het is mogelijk een selectie te maken van meerdere illustraties, om die met elkaar te vergelijken. Dit gaat als volgt:
1) Klik op het vinkje van de gewenste afbeelding in het schema op het hoofdscherm.
2) Kies in het detailscherm de optie 'voeg toe aan selectie'. In het overzicht op de hoofdpagina wordt deze afbeelding nu gemarkeerd. Herhaal stap 1) en 2) totdat alle gewenste afbeeldingen zijn geselecteerd.
3) Klik in het hoofdscherm op 'toon selectie'. Er verschijnt een scherm waarin de gegevens van alle gemarkeerde afbeeldingen onder elkaar worden getoond.
De geselecteerde afbeeldingen blijven in het overzicht op de hoofdpagina gemarkeerd totdat wordt geklikt op 'selectie opheffen'.

Bibliografie

Edities, facsimili en vertalingen

Barron en Burgess 2002. William R.J. Barron en Glyn S. Burgess ed., *The voyage of Saint Brendan. Representative versions of the legend in English translation* (Exeter 2002)

Bodemann 1993. Ulrike Bodemann en Karl Zaenker ed., *Historienbibel. Sankt Brandans Meerfahrt. Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cod. Pal. germ. 60 : Farbmikrofiche-Edition* (München 1993)

Dahlberg 1958. Torsten Dahlberg, *Brandaniana. Kritische Bemerkungen zu den Untersuchungen über die deutschen und niederländischen Brandan-Versionen der sog. Reise-Klasse : mit komplettierendem Material und einer Neuausgabe des östfalischen Gedichtes*. Torsten Dahlberg ed., Göteborger Germanistische Forschungen 4 (Göteborg 1958) [editie van de Nederduitse redactie van de *Reis* N]

Draak 1949. Maartje Draak ed., Bertus Aafjes vert., *De reis van Sinte Brandaan* (Amsterdam 1949) [editie die de Middelnederlandse versies C en H combineert om een oudere, verloren gegane versie zo dicht mogelijk te benaderen. Met moderne vertaling op rijm]

Druckgraphische Buchillustrationen des 15. Jahrhundert. Online database van de Bayerische Staatsbibliothek München, http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln [reproducties van geïllustreerde pagina's in incunabelen uit de collectie van de Bayerische Staatsbibliothek]

Fay 1985. Rolf D. Fay ed., *Sankt Brandan. Zwei frühneuhochdeutsche Prosafassungen. Der erste Augsburger Druck von Anton Sorg (um 1476) und die Brandan-legende aus Gabriel Rollenhagens »Vier Büchern Indianischer Reisen«* (Stuttgart 1985)

Geck 1969. Elisabeth Geck ed., *Die Seefahrt des Sankt Brandan* (Wiesbaden 1969) [facsimile van de eerste uitgave van Anton Sorg, Augsburg ca. 1476]

Gerritsen 1996. Willem Pieter Gerritsen en Soetje Oppenhuis de Jong ed., Willem Wilmink vert., *De reis van Sint Brandaan. Een reisverhaal uit de twaalfde eeuw* (vijfde druk Amsterdam 1996; eerste druk Amsterdam 1994) [editie met moderne vertaling op rijm van de Middelnederlandse redactie C]

Grignani 1975. Maria Antonietta Grignani ed., *Navigatio Sancti Brendani. La navigazione di San Brandano* (Milaan 1975) [editie van het ongeïllustreerde Venetiaanse handschrift MS D.158 inf., Biblioteca Ambrosiana Milaan]

Hahn en Fasbender 2002. Reinhard Hahn en Christoph Fasbender ed., *Brandan. Die mitteldeutsche* Reise-*Fassung*. Jens Haustein e.a. ed., Jenaer Germanistische Forschungen, neue Folge 14 (Heidelberg 2002)

Krumauer Bildercodex: Oesterreichische Nationalbibliothek Codex 370 (Graz 1967) [facsimile van de gehele Krumauer Bildercodex, begeleid door commentaarband: Schmidt 1967]

Mandragore, base iconographique du département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale Paris, http://mandragore.bnf.fr [Hier reproducties van de Brandaan-illustraties in MS français 183 en MS français 185, en van enkele illustraties uit MS italien 1708, Bibliothèque Nationale Parijs]

Novati 1973. Francesco Novati ed., *La »Navigatio Sancti Brendani« in antico Veneziano* (Bologna 1973, herdruk van Bergamo 1892) [editie van het ongeïllustreerde Venetiaanse handschrift MS D.158 inf., Biblioteca Ambrosiana Milaan]

Pfeiffer 1861. Franz Pfeiffer ed., *Konrad von Megenberg, »Das Buch der Natur« . Die erste Naturgeschichte in deutscher Sprache* (Stuttgart 1861)

Rooses 1914. Max Rooses, *Geschichte der Kunst in Flandern* (Stuttgart 1914) [p. 39: reproductie van de Brandaan-illustratie in MS 9225, Koninklijke Bibliotheek Albert I Brussel]

Rotsaert 1996. Marie-Louise Rotsaert, *San Brandano. Un antitipo germanico* (Rome 1996) [editie van het ongeïllustreerde handschrift *g* van de prozaversie van de *Reis*, met variaties uit *h* en *m*. Tevens editie met moderne Italiaanse vertaling van de Middelnederlandse redactie C]

Selmer 1959. Carl Selmer ed., *»Navigatio Sancti Brendani abbatis«, from early Latin manuscripts* (Notre Dame Indiana 1959)

Sollbach 1987. Gerhard E. Sollbach (vertaling en inleiding), *St. Brandans wundersame Seefahrt* (Frankfurt am Main 1987) [moderne Duitse vertaling van handschrift *h*]

St. Brandanus, der Irische Odysseus. 62 Tafeln aus dem Krumauer Bildercodex, Codex 370 der Oesterreichischen Nationalbibliothek (Graz 1980) [facsimile van het Brandaan-verhaal in de Krumauer Bildercodex, met inleiding: Biedermann 1980]

Von Sant Branden eyn hübsch lieblich lesen, was wunderss er vff dem Moer erfaren hat (Rudolstadt/Jena 1994) [facsimile van de uitgave van Conrad Hist, Spiers 1496, begeleid door commentaarband: Unbehaun 1994]

Wahlund 1900. Carl Wahlund, *Die altfranzösische Prosaübersetzung von Brandans Meerfahrt* (Uppsala 1900) [editie van twee Franse prozavarianten: die uit MS français 1553 (Parijs, Bibliothèque Nationale) en uit MS français 1716 (Parijs, Bibliothèque Mazarine)]

Naslagwerken en catalogi

Benzing 1982. Josef Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhundert im deutschen Sprachgebiet* (Wiesbaden 1982)

BSB-Ink. Elmar Hertrich e.a. ed., *Bayerische Staatsbibliothek Inkunabelkatalog* Brandaan in Band 1 (Wiesbaden 1988)

Burgess en Strijbosch 2000. Glyn S. Burgess en Clara Strijbosch, *The legend of St. Brendan. A critical bibliography* (Dublin 2000)

Copinger. Walther Arthur Copinger, *Supplement to Hain's »Repertorium bibliographicum«* (Londen 1895-1902)

Coxe 1973. Henry O. Coxe, *Bodleian Library quarto catalogues* II. Laudian manuscripts (Oxford 1973, gecorrigeerde herdruk van de uitgave 1858-1885)

Gerritsen en Van Melle 1993. Willem Pieter Gerritsen en Anthony G. van Melle ed., *Van Aiol tot de Zwaanridder. Personages uit de middeleeuwse verhaalkunst en hun voortleven in literatuur, theater en beeldende kunst* (Nijmegen 1993)

GW. *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (Leipzig etc. 1925-...) Uitgegeven door de Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke en de Deutsche Staatsbibliothek Berlin

Hain. Ludwig Hain, *Repertorium bibliographicum* (Milaan 1948, herdruk van Stuttgart/Parijs 1826-1838)

Hall 2000. James Hall, *Hall's iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst* (vierde druk Nederlandse vertaling Leiden 2000, eerste druk Leiden 1992; oorspr. *Dictionary of subjects and symbols in art*, Londen 1974)

Kirschbaum. Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 8 delen (Rome etc. 1968-1976)

Kornrumpf en Volker 1968. Gisela Kornrumpf en Paul-Gerhard Völker, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek München* Band 1: Die deutschen mittelalterlichen Handschriften (Wiesbaden 1968)

Manuscrits enluminés d'origine italienne, département des manuscrits, Bibliothèque Nationale (Parijs 1980-...) deel III. XIVe siècle (nog te verschijnen)

Murray 1998. Peter en Linda Murray, *The Oxford companion to Christian art and architecture* (Oxford/New York 1998)

Pächt en Alexander 1973. Otto Pächt en Jonathan J.G. Alexander, *Illuminated manuscripts in the Bodleian Library Oxford* (Oxford 1966-1974), deel 3 (1973): British, Irish and Icelandic schools, with addenda to vols. 1 and 2

Queen's College medieval manuscripts, Queen's College Oxford. http://www.queens.ox.ac.uk/library/ms/index.php?menuID=2 [Catalogus met illustraties, waaronder MS 305]

Réau 1957. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien* deel 2.II: Iconographie de la bible, Nouveau Testament (Parijs 1957)

Schramm. Albert Schramm, *Bilderschmuck der Frühdrucke* deel I-XIII (Leipzig 1920-1930), deel XIV-XXIII (Stuttgart 1981-1990, herdruk van de uitgave 1931-1943)

Schreiber 1969 (IX). Wilhelm Ludwig Schreiber, *Catalogue des livres xylographiques et xylo-chirographiques, indiquant les différences de toutes les éditions existantes*. Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts (Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal au XVe siècle, eerste druk Berlijn/Leipzig 1891-1911), Band IX (= *Manuel* Band IV) (derde druk Stuttgart 1969, herdruk van Leipzig 1902)

Schreiber 1969 (X). Wilhelm Ludwig Schreiber, *Catalogue des incunables à figures imprimés en Allemagne, en Suisse, en Autriche-Hongrie et en Scandinavie*. Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts (Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur metal au XVe siècle, eerste druk Berlijn/Leipzig 1891-1911), Band X (= *Manuel* Band V), erster Teil (derde druk Stuttgart 1969, herdruk van Leipzig 1910)

Scott 2002. Kathleen L. Scott ed., *An index of images in English manuscripts from the time of Chaucer to Henry VIII, c. 1380-c. 1509: the Bodleian Library, Oxford* deel 3: MSS e Musaeo - Wood (Turnhout 2002)

Seibert 1980. Jutta Seibert, *Lexikon christlicher Kunst. Themen, Gestalten, Symbole* (Freiburg/Bazel/Wenen 1980)

VD 16. Irmgard Bezzel ed., *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des XVI. Jahrhunderts: VD 16* (Stuttgart 1983-...) Uitgegeven door de Bayerische Staatsbibliothek München en de Herzog August Bibliothek Wolfenbütttel

Secundaire literatuur

Alexander 1990. Jonathan J.G. Alexander, "Preliminary marginal drawings in medieval manuscripts", in: Xavier Barral I Altet ed., *Artistes, artisans et production artistique au moyen age*. Colloque international 1983, deel III: Fabrication et consommation de l'oeuvre (Parijs 1990), p. 307-319

Alexander 2002. Jonathan J.G. Alexander, *Studies in Italian manuscript illumination* (Londen 2002)

Bartoli 1993. Renata Anna Bartoli, *La »Navigatio Sancti Brendani« e la sua fortuna nella cultura romanza dell'età di mezzo* (Fasano 1993)

Bayot 1914. Alphonse Bayot, "Le voyage de saint Brendan dans les légendiers français. Essai de classement des manuscrits", in: *Mélanges d'histoire offerts à Charles Moeller à l'occasion de son jubilé de 50 années de Professorat à l'Université de Louvain 1863-1913 par l'Association des anciennes membres du Séminaire historique de l'Université de Louvain* deel I: Antiquité et moyen-âge (Leuven/Parijs 1914), p. 456-467

Behr 1979. Hans-Joachim Behr, *Herzog Ernst. Eine Übersicht über die verschiedenen Textfassungen und deren Überlieferung*. Ulrich Müller e.a. ed., Litterae: Göppinger Beiträge zur Textgeschichte 62 (Göppingen 1979)

Benziger 1912. Karl J. Benziger, *Frühdrucke aus dem Stifte Einsiedeln. Eine Zusammenstellung sämtlicher im Auftrag des Stiftes erschienenen Inkunabeldrucke samt einer Darstellung der Meinradslegenden, soweit sie auf dieselben Bezug nehmen* (Einsiedeln/Keulen/Waldshut s.a. [1912])

Biedermann 1980. Inleiding van Hans Biedermann in *St. Brandanus, der Irische Odysseus. 62 Tafeln aus dem Krumauer Bildercodex, Codex 370 der Oesterreichischen Nationalbibliothek* (Graz 1980), p. 5-18

Braunfels 1979. Wolfgang Braunfels, "Nimbus und Goldgrund", in: *Nimbus und Goldgrund. Wege zur Kunstgeschichte 1949-1975* (Mittenwald 1979), p. 9-27

Camille 1991. Michael Camille, "Reading the printed image: illuminations and woodcuts of the »Pèlerinage de la vie humaine« in the fifteenth century", in: Sandra Hindman ed., *Printing the written word. The social history of books, circa 1450-1520* (Ithaca/Londen 1991), p. 259-291

Camille 1992. Michael Camille, *Image on the edge. The margins of medieval art* (Londen 1992)

Carruthers 1990. Mary J. Carruthers, *The book of memory. A study of memory in medieval culture*. Alastair Minnis ed., Cambridge studies in medieval literature 10 (Cambridge 1990)

Dagenais 1994. John Dagenais, *The ethics of reading in manuscript culture. Glossing the »Libro de buen amor«* (Princeton, New Jersey 1994)

Dahlberg 1958. Torsten Dahlberg, *Brandaniana. Kritische Bemerkungen zu den Untersuchungen über die deutschen und niederländischen Brandan-Versionen der sog. Reise-Klasse : mit komplettierendem Material und einer Neuausgabe des östfalischen Gedichtes*. Torsten Dahlberg ed., Göteborger Germanistische Forschungen 4 (Göteborg 1958)

Davie 2002. Mark Davie (inleiding en vertaling), "The Venetian version", in: William R.J. Barron en Glyn S. Burgess ed., *The voyage of Saint Brendan. Representative versions of the legend in English translation* (Exeter 2002), p. 155-230

Dinzelbacher 1981. Peter Dinzelbacher, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*. Karl Bosl ed., i.s.m. Friedrich Prinz, Monographien zur Geschichte des Mittelalters 23 (Stuttgart 1981)

Dinzelbacher 1999. Peter Dinzelbacher, *Die letzten Dinge. Himmel, Hölle, Fegefeuer im Mittelalter* (Freiburg/Bazel/Wenen 1999)

Edel 1986. Doris Edel, "Ierse achtergronden", in: W.P. Gerritsen, Doris Edel en Mieke de Kreek, *De wereld van Sint Brandaan* (publicatie ter gelegenheid van tentoonstelling Catharijneconvent, Utrecht 1986), p. 11-35

Engel en Stalla 1976. Hermann Engel en Gerhard Stalla, "Die Brüder Johann und Conrad Hist und ihre Drucke", *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 16 (1976), p. 1649-1680

Fasbender 2002. Christoph Fasbender, "Brandan-Probleme. Eine Nachlese zur Neuausgabe", *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik* 56 (2002), p. 103-122

Fischel 1963. Lilli Fischel, *Bilderfolgen im frühen Buchdruck* (Stuttgart 1963)

Freudenthal 1973. Karl Fredrik Freudenthal, "Ein Beitrag zur Brandanforschung: das Abhängigkeitsverhältnis der Prosatexte", *Niederdeutsche Mitteilungen* 29 (1973), p. 78-92

Fromm en Fischer 1961. Hans Fromm en Hanns Fischer, "Mittelalterliche deutsche Handschriften der Universitätsbibliothek München", in: Klaus Lazarowicz en Wolfgang Kron ed., *Unterscheidung und Bewahrung. Festschrift für Hermann Kunisch zum 60. Geburtstag 27. Oktober 1961* (Berlijn 1961), p. 109-131

Geldner 1978. Ferdinand Geldner, *Inkunabelkunde. Eine Einführung in die Welt des frühesten Buchdrucks*. Fridolin Dressler en Gerhard Liebers ed., Elemente des Buch- und Bibliothekwesens 5 (Wiesbaden 1978)

Gerritsen 1968. Willem Pieter Gerritsen, *Van Sente Brandane*. Naar de letter 2 (gids bij tentoonstelling Instituut De Vooys, Utrecht 1968)

Gerritsen 1986. Willem Pieter Gerritsen, Doris Edel en Mieke de Kreek, *De wereld van Sint Brandaan* (publicatie ter gelegenheid van tentoonstelling Catharijneconvent, Utrecht 1986)

Gerritsen 1986a. Willem Pieter Gerritsen, "Brandaans reis naar het Land van Belofte. De »Navigatio Sancti Brendani Abbatis«", in: Willem Pieter Gerritsen, Doris Edel en Mieke de Kreek, *De wereld van Sint Brandaan* (publicatie ter gelegenheid van tentoonstelling Catharijneconvent, Utrecht 1986), p. 37-50

Gerritsen 1986b. Willem Pieter Gerritsen, "Brandaan en de wonderen van de wereld. De »Reis van Sint Brandaan« ", in: Willem Pieter Gerritsen, Doris Edel en Mieke de Kreek, *De wereld van Sint Brandaan* (publicatie ter gelegenheid van tentoonstelling Catharijneconvent, Utrecht 1986), p. 51-70

Gerritsen 1986c. Willem Pieter Gerritsen, "In Brandaans kielzog", in: Willem Pieter Gerritsen, Doris Edel en Mieke de Kreek, *De wereld van Sint Brandaan* (publicatie ter gelegenheid van tentoonstelling Catharijneconvent, Utrecht 1986), p. 71-82

Gerritsen 1987. Willem Pieter Gerritsen, "Wie is de oude man bij de poort van het aardse paradijs?", in: Saskia Buitink, Fons van Buuren en Irene Spijker ed., *Rapiarijs. Een afscheidsbundel voor Hans van Dijk* (Utrecht 1987), p. 42-44

Hahn 1998. Reinhard Hahn, "Ein neuer Zeuge der oberdeutschen Redaktion von »Brandans Reise« (P)", *Daphnis* 27 (1998), 2-3, p. 231-261

Hassig 1995. Debra Hassig, *Medieval bestiaries. Text, image, ideology* (Cambridge Mass. 1995)

Haug 1989. Walter Haug, "Vom Imram zur Aventüre-Fahrt. Zur Frage nach der Vorgeschichte der hochhöfischen Epenstruktur", in: Walter Haug, *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters* (Tübingen 1989), p. 379-408

Haupt 1996. Barbara Haupt, "Wahrheit und Augenlust der Bücher. Zu Brandans »Reise« ", *Zeitschrift für deutsche Philologie* 115 (1996), 3, p. 321-337

Henkel 1976. Nikolaus Henkel, *Studien zum »Physiologus« im Mittelalter*. Helmut de Boor en Hermann Kunisch ed., Hermaea - Germanistische Forschungen, neue Folge 38 (Tübingen 1976)

Hirsch 1974. Rudolf Hirsch, *Printing, selling and reading 1450-1550* (Wiesbaden 1974)

Hollister 1998. Charles Warren Hollister, *Medieval Europe. A short history* (achtste druk Boston etc. 1998, eerste druk New York 1964)

Jacobsen 2000. Peter Christian Jacobsen, "Die »Navigatio Sancti Brendani«", in: Xenja von Ertzdorff ed., *Beschreibung der Welt. Zur Poetik der Reise- und Länderberichte*. Chloe: Beihefte zum Daphnis 31 (Amsterdam 2000), p. 63-95

Janota 1997. Johannes Janota, "Von der Handschrift zum Druck", in: Helmut Gier en Johannes Janota ed., *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden 1997), p. 125-139

Jongen 1994. Ludo Jongen, *Brandaan, een heilige zwerver*. BulkBoek (Amsterdam 1994)

Kervran 1977. Louis Kervran, *Brandan, le grand navigateur celte du VIe siècle* (Parijs 1977)

Klingender 1971. Francis D. Klingender, *Animals in art and thought to the end of the Middle Ages* (Londen 1971)

Knape 1984. Joachim Knape, *'Historie' im Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext* (Baden-Baden 1984)

Krechting 1999. Bernhardina Krechting, *"Op zoek naar Brandaan." Een speurtocht naar afbeeldingen van een Ierse heilige in Noord-Europa* (ongepubliceerde doctoraalscriptie Nijmegen 1999)

De Kreek 1986. Mieke de Kreek, "Sint Brandaan in beeld. Een iconografische verkenningstocht", in: W.P. Gerritsen, Doris Edel en Mieke de Kreek, *De wereld van Sint Brandaan* (publicatie ter gelegenheid van tentoonstelling Catharijneconvent, Utrecht 1986), p. 83-102

Kretzenbacher 1971. Leopold Kretzenbacher, "Sankt Brandan, Judas und die Ewigkeit", in: *Bilder und Legenden: Erwandertes und erlebtes Bilder-Denken und Bild-Erzählen zwischen Byzanz und dem Abendlande* (Klagenfurt 1971), p. 150-176

Kristeller 1966. Paul Oskar Kristeller, *Die Strassburger Bücher-Illustration im XV. und im Anfange des XVI. Jahrhundert*. Beiträge zur Kunstgeschichte, neue Folge 7 (Nieuwkoop 1966, herdruk van Leipzig 1888)

Künast 1997a. Hans-Jörg Künast, *"Getruckt zu Augspurg." Buchdruck und Buchhandel in Augsburg zwischen 1468 und 1555* (Tübingen 1997)

Künast 1997b. Hans-Jörg Künast, "Entwicklungslinien des Augsburger Buchdrucks von den Anfängen bis zum Ende des Dreissigjährigen Krieges", in: Helmut Gier en Johannes Janota ed., *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden 1997), p. 3-21

Lehmann-Haupt 1929. Hellmut Lehmann-Haupt, *Schwäbische Federzeichnungen. Studien zur Buchillustration Augsburgs im XV. Jahrhundert* (Berlijn/Leipzig 1929)

Leipold 1974. Inge Leipold, "Untersuchungen zum Funktionstyp 'frühe deutschsprachige Druckprosa.' Das Verlagsprogramm des Augsburger Druckers Anton Sorg", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48 (1974), 2, p. 264-290

Lie 1988. Orlanda S.H. Lie, "Antipodenleer in de Middeleeuwen: botsing tussen geloof en wetenschap", in: R.E.V. Stuip en C. Vellekoop ed., *Culturen in contact. Botsing en integratie in de Middeleeuwen*. Utrechtse bijdragen tot de mediëvistiek 8 (Utrecht 1988), p. 167-183

Losher 1985. Gerhard Losher, *Königtum und Kirche zur Zeit Karls IV. Ein Beitrag zur Kirchenpolitik im Spätmittelalter*. Veröffentlichungen des Collegium Carolinum 56 (München 1985)

Markow 1983. Deborah Markow, *The iconography of the soul in medieval art* (dissertatie (xerocopie) New York 1983)

O'Meara en Wooding 2002. John J. O'Meara (vertaling) en Jonathan M. Wooding (inleiding), "The latin version", in: William R.J. Barron en Glyn S. Burgess ed., *The voyage of Saint Brendan. Representative versions of the legend in English translation* (Exeter 2002), p. 13-64

Meyer 1891. Paul Meyer, "Notices sur quelques manuscrits français de la Bibliothèque Phillipps, à Cheltenham", *Notices et extraits des manuscrits* XXXIV (1891), 1, p. 149-258; p. 183-197 over MS 3660 (huidige signatuur Genève, Bibliothèque publique et universitaire, Comites Latentes 102)

Meyer 1896. Paul Meyer, "Notice du MS Bibl. Nat. Fr. 6447", *Notices et extraits des manuscrits* XXXV (1896), 1, p. 435-510

Meyer 1899a. Paul Meyer, "Notice sur trois légendiers français attribués à Jean Belet", *Notices et extraits des manuscrits* XXXVI (1899), 2, p. 409-486

Meyer 1899b. Paul Meyer, "Notice d'un légendier français conservé à la Bibliothèque Impériale de Saint-Pétersbourg", *Notices et extraits des manuscrits* XXXVI (1899), 2, p. 678-721

Meyer 1905. Paul Meyer, "Notice du Ms. 9225 de la Bibliothèque Royale de Belgique (légendier français)", *Romania* 34 (1905), p. 26-43

Meyer 1906. Paul Meyer, "Légendes hagiographiques en français. II. Légendes en prose", *Histoire littéraire de la France* XXXIII (1906), p. 378-458

Meyer 1918. Wilhelm Meyer, *Die Überlieferung der Deutschen Brandanlegende*, deel I: Der Prosatext (dissertatie Göttingen 1918; deel II-IV zijn verloren gegaan)

Miethke 1983. Jürgen Miethke, "Kaiser und Papst im Spätmittelalter. Zu den Ausgleichsbemühungen zwischen Ludwig dem Bayern und der Kurie in Avignon", *Zeitschrift für historische Forschung* 10 (1983), p. 421-446

Offler 2000. Hilary Seton Offler, "Empire and papacy: the last struggle", in: Hilary Seton Offler, *Church and Crown in the fourteenth century. Studies in European history and political thought*, tekst II (Aldershot 2000; artikel afkomstig uit *Transactions of the Royal Historical Society* 6 (1956), p. 21-47. De oorspronkelijke paginanummering is in deze bundel overgenomen)

Ott 1975. Norbert H. Ott, "Text und Illustration im Mittelalter", inleiding bij Hella Frühmorgen-Voss, *Text und Illustration im Mittelalter. Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst*. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 50 (München 1975), p. IX-XXXI

Ott 1983. Norbert H. Ott, *Rechtspraxis und Heilsgeschichte. Zu Ueberlieferung, Ikonographie und Gebrauchssituation des deutschen »Belial«* (München 1983)

Ott 1997. Norbert H. Ott, "Frühe Augsburger Buchillustration", in: Helmut Gier en Johannes Janota ed., *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden 1997), p. 201-241

Palmer 1982. Nigel F. Palmer, *»Visio Tnugdali« . The German and Dutch translations and their circulation in the later Middle Ages*. Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 76 (München 1982)

Rotach 1994. Brigitta Rotach, "Der Durst der Toten und die zwischenzeitliche Erquickung (Refrigerium interim)", in: Peter Jezler ed., *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* (tentoonstellingscatalogus Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1994), p. 33-40

Rotsaert 1996. Marie-Louise Rotsaert, *San Brandano. Un antitipo germanico* (Rome 1996)

Rudolf 1957. Rainer Rudolf, *Ars moriendi. Von der Kunst des heilsamen Lebens und Sterbens*. Georg Schreiber ed., Forschungen zur Volkskunde 39 (Keulen/Graz 1957)

Rüthing 1967. Heinrich Rüthing, *Der Kartäuser Heinrich Egher von Kalkar 1328-1408* (Göttingen 1967)

Saenger en Heinlen 1991. Paul Saenger en Michael Heinlen, "Incunable description and its implication for the analysis of fifteenth-century reading habits", in: Sandra Hindman ed., *Printing the written word. The social history of books, circa 1450-1520* (Ithaca/Londen 1991), p. 225-258

Sandler 1997. Lucy Freeman Sandler, "The study of marginal imagery: past, present, and future", in: *Studies in iconography* 18 (1997), p. 1-49

Schaap 2001. Tanya Schaap, "From professional to private readership: a discussion and transcription of the fifteenth- and sixteenth-century marginalia in »Piers Plowman« C-text, Oxford, Bodleian Library, MS Digby 102", in: Kathryn Kerby-Fulton en Maidie Hilmo ed., *The medieval reader. Reception and cultural history in the late medieval manuscript*. Studies in medieval and renaissance history, 3e reeks, deel 1 (New York 2001), p. 81-116

Schanze 1986. Frieder Schanze, "'Volksbuch'-Illustrationen in sekundärer Verwendung. Zur Erschliessung verschollener Ausgaben des »Pfaffen vom Kalenberg«, »Herzog Ernst«, »Sigenot« und des »Eckenliedes«", *Archiv für Geschichte des Buchwesens* 26 (1986), p. 239-257

Schanze 1998. Frieder Schanze, "Wer druckte den deutschen »Aesop« (GW 363) und den Basler »Brandan« von 1491 (GW 5005)?", *Gutenberg-Jahrbuch* 73 (1998), p. 105-110

Schmid 1958. Helmut H. Schmid, *Augsburger Einzelformschnitt und Buchillustration im 15. Jahrhundert*. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 315 (Baden-Baden 1958)

Schmidt 1967. Inleiding door Gerhard Schmidt in *Krumauer Bildercodex. Oesterreichische Nationalbibliothek Codex 370, Textband zu der Facsimile-Ausgabe* (Graz 1967), p. 7-36

Schmitt 1990. Anneliese Schmitt, "Zum Verhältnis von Bild und Text in der Erzählliteratur während der ersten Jahrzehnte nach der Erfindung des Buchdrucks", in: Wolfgang Harms ed., *Text und Bild, Bild und Text*. Deutsche Forschungsgemeinschaft Symposion 1988 (Stuttgart 1990)

Schreiber 1957. Wilhelm Ludwig Schreiber en Paul Heitz, *Die deutschen 'Accipies' und Magister cum discipulis Holzschnitte*. Studien zur deutschen Kunstgeschichte 100 (Kehl 1957, herdruk van Straatsburg 1908)

Severin 1999. Tim Severin, *De Brendan expeditie. Met een open huidboot naar Noord-Amerika zoals St. Brandaan in de zesde eeuw* (Nederl. vert. Amsterdam 1999; oorspr. *The Brendan voyage*, Londen 1978)

Shields 1980. Hugh Shields, "Légendes religieuses en ancien français (MS. 951 de la Bibliothèque de Trinity College à Dublin)", *Scriptorium* XXXIV (1980), 1, p. 59-71

Smeyers en Cardon 1983. Maurits Smeyers en Bert Cardon, "Brabant of Parijs? Aantekeningen bij een handschrift met vrome legenden, afkomstig uit het kartuizerklooster te Zelem, bij Diest", in: *Handschriften uit Diestse kerken en kloosters* (tentoonstellingscatalogus Stedelijk Museum, Diest 1983), p. 31-65

Stamm 1983. Lieselotte E. Stamm, "Buchmalerei in Serie: zur Frühgeschichte der Vervielfältigungskunst", *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 40 (1983), p. 128-135

Stamm 1985. Lieselotte E. Stamm, "Auftragsfertigung und Vorratsarbeit. Kriterien zu ihrer Unterscheidung am Beispiel der Werkstatt Diebold Laubers", *Unsere Kunstdenkmäler* 36 (1985), 3, p. 302-309

Sterk 1987. Toine Sterk, "Een beeld van Brandaan. Een iconografische verkenning", in: Saskia Buitink, Fons van Buuren en Irene Spijker ed., *Rapiarijs. Een afscheidsbundel voor Hans van Dijk* (Utrecht 1987), p. 98-100

Stewing 1994. Frank-Joachim Stewing, "Die Beschreibung der Rudolstädter Brandan-Inkunabel", in: Lutz Unbehaun ed., *Die wundersame Meerfahrt des Sankt Brandan. Kommentarband zum Rudolstädter Faksimile »Von Sant Branden eyn hübsch lieblich lesen, was wunderss er uff dem Moer erfaren hat«, 1496 von Conrad Hist in Speyer gedruckt* (Rudolstadt/Jena 1994), p. 115-121

Strijbosch 1988. Clara Strijbosch, "Kluizenaars en kasteelbewoners. De literaire verwerking van nieuwe levensvormen en maatschappelijke veranderingen in de Reis van Sint Brandaan", in: Doris Edel, W.P. Gerritsen en Kees Veelenturf ed., *Monniken, ridders en zeevaarders. Opstellen over vroeg-middeleeuwse Ierse cultuur en Middelnederlandse letterkunde, aangeboden aan Maartje Draak* (Amsterdam 1988), p. 97-115

Strijbosch 1999. Clara Strijbosch, "Himmel, Höllen und Paradiese in Sanct Brandans »Reise«", in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 118 (1999), p. 50-68

Strijbosch 2000. Clara Strijbosch, *The seafaring saint. Sources and analogues of the twelfth-century »Voyage of Saint Brendan«* (Dublin/Portland 2000)

Strijbosch 2002. Clara Strijbosch, "Ein Buch ist ein Buch ist ein Buch. Die Kreation der Wahrheit in »Sankt Brandans Reise«", *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 131 (2002), 3, p. 277-289

Unbehaun 1994. Lutz Unbehaun ed., *Die wundersame Meerfahrt des Sankt Brandan. Kommentarband zum Rudolstädter Faksimile »Von Sant Branden eyn hübsch lieblich lesen, was wunderss er uff dem Moer erfaren hat«, 1496 von Conrad Hist in Speyer gedruckt* (Rudolstadt/Jena 1994)

Unbehaun 1994a. Lutz Unbehaun, "Die Inkunabel des Conrad Hist - Volksbuch und Zeugnis spätmittelalterlicher Frömmigkeit", in: Lutz Unbehaun ed., *Die wundersame Meerfahrt des Sankt Brandan. Kommentarband zum Rudolstädter Faksimile »Von Sant Branden eyn hübsch lieblich lesen, was wunderss er uff dem Moer erfaren hat«, 1496 von Conrad Hist in Speyer gedruckt* (Rudolstadt/Jena 1994), p. 49-104

Unger 2002. "Ottheinrich als Büchersammler", in: Brigitte Gullath ed., *Ottheinrichs deutsche Bibel. Der Beginn einer grossen Büchersammlung* (tentoonstellingscatalogus Bayerische Staatsbibliothek, München 2002), p. 9-11

Vorderstemann 1997. Jürgen Vorderstemann, "Augsburger Bücheranzeigen des 15. Jahrhunderts", in: Helmut Gier en Johannes Janota ed., *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden 1997), p. 55-71

Wegmann 2003. Susanne Wegmann, *Auf dem Weg zum Himmel. Das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters* (Keulen/Weimar/Wenen 2003)

Werfel 1997. Silvia Werfel, "Einrichtung und Betrieb einer Druckerei in der Handpressenzeit (1460 bis 1820)", in: Helmut Gier en Johannes Janota ed., *Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Wiesbaden 1997), p. 97-124

Westerhoff 1995-1997. Ingrid Westerhoff, "Der moralisiert Judas. Mittelalterliche Legende, Typologie, Allegorie im Bild", *Aachener Kunstblätter des Museumsvereins* 61 (1995-1997), p. 85-156

Zaenker 2005. Karl A. Zaenker, "Ein hübsch lieblich lesen von sant Brandon: a look at the German prose versions and their illustrations", in: Glyn S. Burgess, Giovanni Orlandi en Clara Strijbosch ed., *The Brendan legend. Texts and contexts* (Leiden, te verschijnen in 2005; nog geen paginanummers bekend)

Verantwoording afbeeldingen

Voorblad: Digitale reproductie van dia Universitätsbibliothek München
Voorblad achtergrond: Biedermann 1980

1. Schramm dl. XXII, afb. 505
2. Benziger 1912, p. 45
3. Microfilm van editie Hüpfuff 1499, exemplaar Bibliothèque de la ville Colmar, C.6, 115 36 (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
4. Schramm dl. IV, afb. 2475
5. Afdruk van Universitätsbibliothek Heidelberg (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
6. Digitale reproductie van dia Universitätsbibliothek München
7. Jongen 1994, p. 6
8. Afdruk uit editie Knoblouch 1518, exemplaar Staatsbibliothek Bamberg, Inc. Typ. Ic. I 18/3 (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
9. Facsimile editie Sorg 1476: Geck 1969
10. Afbeelding uit editie Zainer 1499, Schramm dl. V, afb. 456
11. Facsimile met commentaarband Unbehaun 1994
12. De Kreek 1986, p. 99
13. Database *Druckgraphische Buchillustrationen des 15. Jahrhundert*, Bayerische Staatsbibliothek München, http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln. Afbeelding op blad a7b
14. Schramm dl. XXII, afb. 516
15. Facsimile met commentaarband Unbehaun 1994
16. Schramm dl. XVI, afb. 508
17. Afdruk uit editie Knoblouch 1518, exemplaar Staatsbibliothek Bamberg, Inc. Typ. Ic. I 18/3 (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
18. Afdruk Universitätsbibliothek Heidelberg (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
19. Facsimile met commentaarband Unbehaun 1994
20. Facsimile editie Sorg 1476: Geck 1969
21. Facsimile editie Sorg 1476: Geck 1969
22. Schramm dl. III, afb. 328
23. Afdruk van Universitätsbibliothek Heidelberg (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
24. Digitale reproductie van dia Universitätsbibliothek München
25. Afdruk van Universitätsbibliothek Heidelberg (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
26. Afbeelding uit editie Zainer 1499, Schramm dl. V, afb. 459
27. Facsimile editie Sorg 1476: Geck 1969
28. Microfilm van editie Hüpfuff 1510, exemplaar Bayerische Staatsbibliothek München, oude druk V.SS.130n (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
29. Schramm dl. XXII, afb. 513
30. Facsimile editie Sorg 1476: Geck 1969
31. Afdruk uit editie Knoblouch 1518, exemplaar Staatsbibliothek Bamberg, Inc. Typ. Ic. I 18/3 (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
32. Wegmann 2003, afb. 87
33. Wegmann 2003, afb. 36
34. Facsimile met commentaarband Unbehaun 1994

35. Digitale reproductie van dia Universitätsbibliothek München
36. Afbeelding uit editie Sorg 1480 in database *Druckgraphische Buchillustrationen des 15. Jahrhundert*, Bayerische Staatsbibliothek München, http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln. Afbeelding op blad o8b
37. Afbeelding uit editie Sorg 1480 in database *Druckgraphische Buchillustrationen des 15. Jahrhundert*, Bayerische Staatsbibliothek München, http://mdz.bib-bvb.de/digbib/inkunabeln. Afbeelding op blad d1a (nogmaals op d2b)
38. Biedermann 1980
39. Biedermann 1980
40. Biedermann 1980
41. Biedermann 1980
42. Biedermann 1980
43. Microfilm van Bibliothèque Nationale Parijs (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
44. *Mandragore, base iconographique du département des Manuscrits*, Bibliothèque Nationale Paris, http://mandragore.bnf.fr
45. Microfilm van Bibliothèque Nationale Parijs (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
46. *Mandragore, base iconographique du département des Manuscrits*, Bibliothèque Nationale Paris, http://mandragore.bnf.fr
47. Microfilm van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
48. Afdruk van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
49. Microfilm van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
50. Afdruk van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
51. Microfilm van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
52. Afdruk van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
53. Microfilm van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
54. Microfilm van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
55. Microfilm van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
56. Afdruk van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
57. Afdruk van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
58. Afdruk van Bodleian Library Oxford (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)
59. *Queen's College medieval manuscripts*, Queen's College Oxford, http://www.queens.ox.ac.uk/library/ms/index.php?menuID=2
60. *Mandragore, base iconographique du département des Manuscrits* Bibliothèque Nationale Paris, http://mandragore.bnf.fr
61. Fotografische reproductie van Bibliothèque Royale Albert I Brussel (collectie Fotoarchief Middelnederlandse Letterkunde, Universiteit Utrecht)