








METSELRIE							
METSELRIE	METSELRIE	METSELRIE	+		METSELRIE	METSELRIE	METSELRIE
							?

Het passieretabel van Soest

Kanttekeningen bij een reconstructie*

• BAS NEDERVEEN •

Aan het einde van de 19de eeuw maakte men zich ernstige zorgen over de slechte toestand waarin de toren van de Oude Kerk te Soest verkeerde. De bouwkundige staat was zo verslechterd dat de klokken uit voorzorg niet meer werden geluid.

In 1904 werd onder leiding van rijksbouwmeester P.J.H. Cuypers begonnen met de restauratie van de kerktoren. Tijdens de herstelwerkzaamheden aan het zuidelijke bijtorentje werd op 1 september van het daaropvolgende jaar een groep laatgotische sculpturen ontdekt.¹ Hieronder bevonden zich ook de fragmenten van het passieretabel waaraan in dit artikel aandacht wordt besteed.² De sculpturen zijn vermoedelijk in de toren verstoppt tijdens, of kort na het uitbreken van de Beeldenstorm. De Amersfoortse predikant Michael van Isselt beschrijft in zijn boek *Sui Temporis Historia* hoe een groep calvinisten in 1580 plunderend door het Eemland trok om de kerken te zuiveren van de attributen van de katholieke eredienst.³

Door het lange verblijf in de toren verkeerden de houten sculpturen in een zeer slechte staat. Ze waren *geheel en al verteerd en bestonden uit het broos en brokkelend, vermolmd sponsachtig complex van gangen en gangwanden die de houtworm als oneetbare rest moet*

Afb. 1

Reconstructie door auteur (2004) van het passieretabel uit Soest.

*overlaten; het waren niet meer dan tere schillen die bij de minste enigszins ruwe aanraking afbrokkelden en in poeder vervielen.*⁴ De beeldhouwwerken werden uit voorzorg gefotografeerd en geconserveerd. In 1907 werd de complete vondst door de gemeente Soest overgedragen aan het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, dat in het Rijksmuseum was gehuisvest en later in de Rijksmuseumcollectie is opgegaan.

Van het retabel zijn vijf zwaar gevende beeldengroepen bewaard gebleven: Christus in de Hof van Olijven, de Geseling, Christus aan het Kruis, de Graflegging en Christus in het Voorgeborchte, tezamen met enkele losse figuren en fragmenten, waaronder twee soldaten. Van de retabelkast zijn enkele houten consoles en loden ornamenten bewaard gebleven. In 1984 publiceerde K. Broekhuijsen-Kruijer in het *Bulletin van het Rijksmuseum* een reconstructie van het retabel.⁵ Dit artikel geeft hierop een aanvulling.

Het passieretabel van Soest

Volgens de reconstructie van Broekhuijsen-Kruijer had het passieretabel een omgekeerd T-vormige kast met een breedte van ongeveer vier meter en een hoogte van 155-180 centimeter.⁶ De kast was onderverdeeld in zeven

compartimenten. Het middelste compartiment, dat tweemaal zo breed was als de overige, toonde Christus aan het Kruis. In de compartimenten links hiervan stonden Christus in de Hof van Olijven, de Geseling en de Kruisdraging. De aanwezigheid van deze laatste groep werd door Broekhuijsen-Kruijer aangetoond. Hieronder zal op dit aspect verder worden ingegaan. In de drie compartimenten rechts stonden de Graflegging, Christus in het Voorgeborchte en een groep waarvan geen identificeerbare fragmenten zijn overgebleven. Volgens Broekhuijsen-Kruijer zou de ontbrekende groep een Kruisafneming, een Bewening of een Hemelvaart kunnen zijn.⁷ Op consoles in de hollijsten van het retabel stonden wellicht figuren of groepjes. Boven de retabelgroepen was gesneden ornament, 'metselrie', aangebracht. Het retabel was oorspronkelijk rijk gepolychromeerd. Afb. 1 toont een nieuwe reconstructie, op basis van bevindingen die in dit artikel worden gepresenteerd.

Afb. 2
MEESTER VAN HET
RETABEL VAN SOEST,
Handen van een soldaat met een stukje touw, fragment uit de *Kruisdraging* van het passieretabel uit Soest, Urecht, ca. 1500. Eikenhout, Rijksmuseum Amsterdam.



De Kruisdraging

Broekhuijsen-Kruijer toonde aan dat een Kruisdraging deel uitmaakte van het Passieretabel van Soest. Zij identificeerde één van de kleinere fragmenten als de handen van een soldaat die Christus aan een touw voortsleept op weg naar de berg Golgotha (afb. 2).⁸ Er blijkt echter substantieel meer van de Kruisdraging overgebleven te zijn. Het gaat om een fragment van een soldaat met op de voorgrond een ongeschoeide linkervoet (afb. 3). Dit fragment werd in de reconstructie van Broekhuijsen-Kruijer opgenomen in de groep met Christus aan het Kruis.⁹ Waarschijnlijk is het echter een Romeinse soldaat die tijdens de Kruisdraging op Christus toe stapt om hem een klap te geven. Dit motief komt in 15de- en 16de-eeuwse voorstellingen veelvuldig voor, onder andere in het Antwerpse retabel in het Deense Västra Ingelstad (afb. 4).

De soldaat uit het Soester retabel staat wijdbeens en kijkt met een vertrokken gezicht omhoog. De stand van de schouders wijst erop dat hij oorspronkelijk zijn linkerarm vooruitgestoken had en de rechterarm opgeheven. De houding van de soldaat vertoont grote overeenkomsten met die uit de Antwerpse Kruisdraging. In deze Kruisdraging stapt de soldaat



van de rechterkant op Christus toe. Hij heeft zijn linkerarm uitgestrekt naar Christus en de rechterarm opgeheven om Hem een klap te geven.

Hoewel de soldaat uit het Soester retabel slechts toe stapt op een linker-voet, is het zeer aannemelijk dat Christus oorspronkelijk een plaats gehad moet hebben op die plek. Christus speelt immers de centrale rol in het passieretabel en loopt traditioneel op blote voeten, gekleed in een gewaad dat tot op de enkels hangt. Op een foto die in 1912 gepubliceerd werd door W. Vogelsang en M. van Notten is nog een gedeelte van een mantelzoom zichtbaar (afb. 5).¹⁰

Uit de twee overgebleven fragmenten van de Kruisdraging kan een goed beeld van de voorstelling worden gereconstrueerd. Christus, gekleed in een enkellang gewaad, liep met het kruis op de schouders van links naar rechts, het linkerbeen vooruitgestoken. Hij werd door een soldaat voortgesleept aan een touw. Uit de stand van de handen die het touw vasthouden kan geconcludeerd worden dat de soldaat met zijn gezicht naar Christus toegekeerd stond. Rechts op de achtergrond stapte een soldaat met ferme pas op Christus toe om hem een klap te geven.

Afb. 3
MEESTER VAN HET
RETABEL VAN SOEST,
Soldaat, fragment uit
de *Kruisdraging* van
het passieretabel
van Soest, Urecht,
ca. 1500. Eikenhout,
Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
BK-NM-12006-15-B).



Afb. 4
Kruisdraging uit het
retabel uit de kerk
te Västra Ingelstad,
Antwerpen, voor 1517.
Eikenhout. (foto uit
A. Oost, W. Pottier en
H. Nieuwdorp (red.),
op. cit. (noot 28),
p. 108).

De Geseling en de Nederdaling in het Voorgeborchte

Houtsneden en kopergravures dienden met regelmaat als inspiratiebron voor ambachtslieden en kunstenaars. De Meester van het Retabel van Soest heeft in ten minste twee gevallen gebruik gemaakt van prenten bij de vervaardiging van het retabel van Soest. Hij heeft de composities van de Geseling en de Nederdaling in het Voorgeborchte (afb. 6 en 9) ontleend aan de passiecyclus van de Meester met de Banderolles (Lehrs 33 en 38).¹¹ Voor de overige retabelgroepen kunnen wel prenten als voorbeeld hebben gediend, maar helaas zijn die nog niet aan te wijzen.

De identiteit van de Meester met de Banderolles is onbekend. Deze Noord-Nederlandse meester dankt zijn noodnaam aan de tekstbanden (banderolles) die in ongeveer eenderde van zijn gravures voorkomen. Uit het dialect

Afb. 5
MEESTER VAN HET
RETABEL VAN SOEST,
Soldaat, fragment uit
de Kruisdraging van
het passieretabel van
Soest, oude situatie
(afbeelding uit
W. Vogelsang en
M. van Notten, *op. cit.*
(noot 10), p. 28,
Taf. xiv).



dat in de tekstbanden gebruikt wordt, blijkt dat de graveur afkomstig moet zijn uit het gebied ten oosten van de IJssel, de tegenwoordige provincies Gelderland of Overijssel.

De waardering voor het werk van de Meester met de Banderolles heeft in de loop der tijd grote veranderingen ondergaan. J.D. Passavant was van mening met een voorloper van Meester E.S. te maken te hebben en noemde hem in één adem met de Italiaanse kunstenaar Sandro Botticelli. Henri Hymans identificeerde de anonieme graveur met niemand minder dan de Zuid-Nederlandse schilder Rogier van der Weyden.¹² Max Lehrs ontmaskerde de Meester met de Banderolles uiteindelijk als een *Allerweltskopist*, een aartskopist.¹³ Van de toen-

tertijd 106 bekende gravures van de meester, bleken er 34 integrale kopieën te zijn en 63 bevatten motieven uit gravures, houtsneden en schilderijen. Hierbij zijn de gravures waarvan op stilistische gronden kan worden aangetoond dat ze gekopieerd zijn nog niet eens meegeteld.¹⁴ Slechts zelden voegde de meester iets van zichzelf toe aan een voorstelling.

Dankzij de werkwijze van de Meester met de Banderolles is zijn werkzame periode duidelijk af te bakenen. Getuige de vele kopieën naar de Meester van de Speelkaarten (Master of the Playing Cards, circa 1430-1450) en Meester E.S. (circa 1450-1467), is de Meester met de Banderolles zijn carrière als graveur begonnen in de jaren '50 van de 15de eeuw. Bij zijn late werk

Afb. 6

MEESTER VAN HET
RETABEL VAN SOEST,
Geseling, fragment
van uit het passiereta-
bel van Soest, Urecht,
ca. 1500. Eikenhout,
Rijksmuseum,
Amsterdam (inv.nr.
BK-NM-12006-13).



bevindt zich een spiegelbeeldige kopie naar de Steniging van Stefanus (Lehrs 71) van Israhel van Meckenem uit de vroege jaren '70. Omdat er van de Meester met de Banderolles geen kopieën naar Martin Schongauer bekend zijn, de belangrijkste graveur uit de jaren '70 en '80 van de 15de eeuw, neemt men aan dat de meester kort hierop overleden is.¹⁵

De passiecyclus van de Meester met de Banderolles behoort tot zijn late werk. Uit de serie zijn tien scènes bekend: de Gevangenneming, Christus voor Kajafas, de Geseling, de Doornenkroning, de Kruisdraging, de Kruisiging, Christus aan het Kruis, de Kruisafneming, de Nederdaling in het Voorgeborchte en de Wederopstanding (Lehrs 32-39).¹⁶ Bij het vervaardigen van de passiecyclus heeft de meester veelvuldig gekopieerd uit het werk van anderen. De Doornenkroning en de Wederopstanding zijn ongewijzigde, spiegelbeeldige kopieën

Afb. 7
MEESTER MET DE
BANDEROLLES,
Geseling, Noordelijke
Nederlanden, ca. 1470.



naar composities van Meester E.S. (Lehrs 41 en 47). De architectuur uit de Geseling is ontleend aan een gravure uit de School van de Meester van de Speelkaarten (Lehrs 5).¹⁷ De figuur van Christus uit de Kruisdraging is mijns inziens ontleend aan de Meester van de Liefdestuinen (Master of the Gardens of Love, Lehrs 10). De soldaat met de puntige helm en maliënkolder uit dezelfde gravure is ontleend aan de Meester van de Vrouwenmacht (Master of the Power of Women, Lehrs 4).¹⁸ De houdingen en bezigheden van de beulen uit de Kruisiging zijn verwant aan een gravure van de Meester van de Berlijnse Passie (Master of the Berlin Passion, Lehrs 29), hoewel van een directe kopie geen sprake is.¹⁹

Voorbeelden voor de Nederdaling in het Voorgeborchte en de figuren uit de Geseling van de Meester met de Banderolles zijn voorsnog niet aan te wijzen.²⁰ De stilistische verschillen tussen beide gravures zijn zo groot, dat kan worden uitgesloten dat beide voorstellingen door de graveur ontleend zijn aan voorbeelden uit één cyclus. Dit maakt het waarschijnlijk dat de gravures uit de passiecyclus van de Meester met de Banderolles de Meester van het Retabel van Soest tot voorbeeld hebben gediend en niet een onbekend gezamenlijk voorbeeld.

De keuze voor gravures van de Meester met de Banderolles is op zijn minst opvallend te noemen. Vanwege hun matige kwaliteit zijn zij volgens Max Lehrs ongeschikt om kunstenaars en ambachtslieden tot voorbeeld te dienen. Als uitzondering op de regel noemt Lehrs de vlakvullingen van een houten kistje in het Kunsthistorisches Museum te Wenen.²¹ Vermoedelijk werd dit kistje in het Boven- of Midden-Rijngebied vervaardigd in de jaren '60 of '70 van de 15de eeuw. Twee van de wanden zijn gedecoreerd met voorstellingen van wildemannen en dieren tussen bladwerk, die naar alle waarschijnlijkheid zijn ontleend

aan gravures van de Meester met de Banderolles (Lehrs 105 en 106).²²

De Geseling en de Nederdaling in het Voorgeborchte van de Meester met de Banderolles kunnen gebruikt worden om de gehavende groepen uit het retabel van Soest reconstrueren. De Geseling van de Meester met de Banderolles toont Christus, gekleed in een lendendoek, vastgebonden aan een zuil die een zeshoekig gewelf ondersteunt (afb. 7). Hij wordt gegegeld door twee beulen. De beul links draagt een wijd hemd, hosen en hoge laarzen. De beul rechts draagt een jasje met capuchon, hosen en schoenen. Aan zijn riem hangt een dolk. Met zijn rechterhand houdt hij het touw vast waarmee Christus aan de zuil gebonden is, terwijl hij in de linkerhand een gesel houdt.

Hoewel de Geseling uit het retabel zeer fragmentarisch is overgeleverd, is direct duidelijk dat de gravure van de Meester met de Banderolles tot voorbeeld heeft gediend. De beul aan de linkerzijde is in beide gevallen een zwaarlijvige man, die met de linkerhand steunt op de linkerdijs, om met de rechterarm comfortabel te kunnen geselen. Hij gaat gekleed in een door een ceintuur omgordde wambuis met een rij knopen, die met enige moeite ook op het retabelfragment zijn terug te vinden (afb. 6). Ook de figuur van Christus is, met uitzondering van een kleine wijziging in de drapering van de lendendoek, zonder noemenswaardige veranderingen overgenomen van de Meester met de Banderolles. Hij is in een ongemakkelijke houding, met doorgebogen knieën, met zijn rug tegen de zuil gebonden. Juist boven de lendendoek van Christus zijn aan de rechterzijde nog twee stukjes touw te zien, die, zoals de gravure toont, oorspronkelijk vastgehouden werden door de beul rechts. Van deze beul is in de retabelgroep slechts de linkervoet overgebleven, maar wellicht is ook zijn bovenlijf bewaard gebleven. Onder de kleinere fragmenten bevindt zich



namelijk het bovenlijf van een man die grote verwantschap vertoont met de beul uit de gravure, met als opvallendste kenmerk de opgeheven linkerarm (afb. 8, rechtsboven). Helaas is niet duidelijk of de Geseling uit Soest in een vergelijkbare architectuur heeft plaatsgevonden als in de prent. In ieder geval heeft de Meester van het Retabel van Soest geen tegelvloer toegepast.

In 1912 publiceerden W. Vogelsang en M. van Notten een reconstructie van de Geseling (afb. 8). Rondom Christus plaatsten zij twee beulen en een Romeinse soldaat.²³ Deze reconstructie werd door Broekhuijsen-Kruier overgenomen.²⁴ Gezien de nauwe samenhang die er bestaat tussen de gravure en de retabelgroep lijkt deze reconstructie echter onjuist.

De gravure met de Nederdaling in het Voorgeborchte toont Christus,

Afb. 8
Reconstructie uit 1912 van de Geseling uit het passieretabel van Soest in W. Vogelsang en M. van Notten, *op.cit.* (noot 10), Taf. xii, afb. 98.



Afb. 9

MEESTER VAN HET
RETABEL VAN SOEST,
*Nederdaling in het
Voorgeborchte*, frag-
ment van het passie-
retabel van Soest,
Utrecht, ca. 1500.
Eikenhout, Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. BK-NM-
12006-14).

gekleed in een mantel, met een kruis-
staf in de rechterhand (afb. 10). Met
zijn linkerhand wijst hij naar Adam en
Eva. Terwijl Christus naar links loopt,
vertrapt hij onder zijn voeten een dui-
vel, die uitgestrekt op de rotsgrond
ligt. Over zijn linkerschouder kijkt
Christus naar twee naakte zielen die
hem door een opening in de muur
vanuit het vagevuur smeken om ver-
lost te worden. Achter Adam en Eva
zijn nog twee hoofden te zien en een
wegvluchtende duivel. Rechts van de
hellepoort buigt een derde duivel zich
over de muur met een grote steen in
zijn klauwen.

De overeenkomsten tussen de res-
tanten van de Nederdaling uit Soest en
de gravure zijn duidelijk. Daarom vol-
staat het om te wijzen op enkele
details die bevestigen dat ook de ont-
brekende onderdelen van de groep
ontleend zijn aan de gravure. Uit de
stand van de halsspieren van Christus
blijkt dat hij oorspronkelijk over zijn

Afb. 10

MEESTER VAN HET
RETABEL VAN SOEST,
*Nederdaling in het
Voorgeborchte*, Noor-
delijke Nederlanden,
ca. 1470.



linkerschouder heeft gekeken (afb. 9).
Het ligt voor de hand dat hij, net als in
de gravure, keek naar de twee zielen
die hem vanuit het vagevuur smeken
om verlossing. Een tweede detail is
de hoof van het hoofd van Eva. De
positie van de hoof komt overeen met
de plaats van de rechterhoof van de
wegvluchtende duivel uit de gravure.
Tot slot kan de 'plank' achter de rech-
terschouder van Christus aan de hand
van de gravure geïdentificeerd worden
als een van de uit de scharnieren
gestoten deuren van de hellepoort.

Omdat de Meester van het Retabel
van Soest de twee bovengenoemde
gravures bijna tot in detail heeft
gevolgd, is het waarschijnlijk dat hij
ook voor de overige retabelgroepen
prenten als voorbeeld heeft gebruikt.
Het is duidelijk dat de Kruisdraging
en Christus aan het Kruis (Lehrs 36)
van de Meester met de Banderolles
de Meester van het Retabel van Soest
niet tot voorbeeld hebben gediend.
Wellicht was de eerste gravure niet
overzichtelijk genoeg en paste de
tweede niet in het verhalende karakter
van het retabel. Naar welke voorbeel-
den de meester in deze gevallen heeft
gekeken, blijft voorlopig onbekend,
evenals het voorbeeld dat ten grond-
slag lag aan de Graflegging. De voor-
stelling van Christus in de Hof van
Olijven is, wellicht door een verloren
gegane, spiegelbeeldige kopie van de
Meester met de Banderolles, verwant
aan een veelvuldig gekopieerde gra-
vure van Meester E.S. (Lehrs 37).
Overeenkomsten tussen beide voor-
stellingen zijn te vinden in de puntige
palissade aan de linkerszijde en de
wijze waarop het gewaad van Christus
vanaf de hiel in een boog uitwaaiert in
voorwaartse richting.

Gravures en beeldhouwkunst

In de 15de en 16de eeuw werden pren-
ten met enige regelmaat door beeld-
snijders gebruikt als voorbeeld. E.
Hessig heeft de invloed van Meester
E.S. bestudeerd op beeldhouwkunst

uit het Boven-Rijngebied.²⁵ De invloed van Albrecht Dürer en enkele van zijn tijdgenoten werd belicht op een tentoonstelling in Liebieghaus Museum alter Plastik.²⁶ R. Didier heeft de invloed van gravures op de sculptuur uit Belgisch Limburg bestudeerd.²⁷ Hij concludeert dat met name gravures van de Meester E.S. en Israhel van Meckenem invloed hadden op de beeldhouwkunst uit deze provincie. Naar de relatie tussen sculptuur en gravures in andere delen van de Zuidelijke Nederlanden is nog geen gerichte studie gedaan. Wel zijn enkele op zichzelf staande voorbeelden bekend. Het Antwerpse retabel uit Roskilde (Denemarken) is gebaseerd op de Kleine Passiecyclus van Albrecht Dürer.²⁸ De kruisafneming uit het Antwerpse retabel van de kerk te Blegnid (Denemarken) gaat vermoedelijk terug op een gravure van Israhel van Meckenem.²⁹ De expressieve gelaatstreken van twee figuren uit een Antwerps retabel uit de collectie van het Musée Départementale d'Oise zijn wellicht beïnvloed door gravures van Martin Schongauer.³⁰ Er bestaan ook grote overeenkomsten tussen een Veronica uit een Brussels retabel en de gelijknamige figuur uit de Kruisdraging van

Martin Schongauer (Lehrs 26).³¹

Er is geen reden om aan te nemen dat prenten in de Noordelijke Nederlanden minder invloed hadden op de beeldsnij kunst. Toch is het aantal gepubliceerde voorbeelden beperkt. H. Meurer wijst in zijn dissertatie over Nederrijnse sculptuur terloops op de overeenkomst tussen de heilige Margaretha uit de voormalige Minoritenkerk te Kleef en een gravure van Israhel van Meckenem.³² Een anonieme beeldsnijder uit de Noordelijke Nederlanden heeft voor een compositie van de Bruiloft van Maria eveneens gebruik gemaakt van een gravure van Van Meckenem.³³ Voor de Vlucht naar Egypte op de dekplaat van een blaasbalg uit het atelier van de Meester van de Utrechtse Stenen Vrouwenkop werd waarschijnlijk gebruik gemaakt van een houtsnede van Jacob Cornelisz. van Oostsanen.³⁴ Een Oost-Nederlandse Kruisdraging in het Catharijneconvent is samengesteld uit motieven die verwant zijn aan gravures van Martin Schongauer, Israhel van Meckenem en de Meester van de Lyversberger Passie (Lyversberg Passion).³⁵ Aan deze beknopte inventarisatie kunnen nu twee retabelgroepen van de Meester van het Retabel van Soest worden toegevoegd.

NOTEN

* Dit artikel is gebaseerd op mijn doctoraalscriptie uit 1999, begeleid door prof. dr. C. Chavannes-Mazel en dr. K. Broekhuijsen-Kruijer. Met dank aan dr. C. Kryza-Gersch en dr. F. Scholten voor hun hulp bij de totstandkoming van dit artikel.

1 W. Vogelsang, 'Vondst te Soest', *Bulletin van de Nederlandschen Oudheidkundigen Bond* IV (1905), pp. 187-196; J. Kalf, 'Een Belangrijke Vondst', *Het huis, oud en nieuw, maandelijksch prentenboek gewijd aan huis, inrichting, bouw en sierkunst* 3 (1905), pp. 289-301; H.F.L. Frowein, 'Gevonden oudheden te Soest', *Bouwkundig Weekblad* 25 (1905), pp. 488-489.

2 Inv.nrs. BK-NM-12006-12-15.

3 Michaelis ab Isselt Amorforti, *Sui Temporis Historia*, Keulen 1602, p. 719.

4 Vogelsang 1905, *op.cit.* (noot 1), p. 188.

5 K. Broekhuijsen-Kruijer, 'Het Passieretabel uit

Soest', *Bulletin van het Rijksmuseum* 32 (1984), pp. 3-16.

6 Voor een reconstructietekening zie Broekhuijsen-Kruijer 1984, *op.cit.* (noot 5), p. 11, afb. 14.

7 Broekhuijsen-Kruijer 1984, *op.cit.* (noot 5), p. 11. Een Hemelvaart zou in het zevende compartiment hebben kunnen staan, de andere twee voorstellingen in het vijfde.

8 *Ibidem*, p. 5, afb. 4.

9 *Ibidem*, pp. 5-7, afb. 7a.

10 W. Vogelsang en M. van Notten, *Die Holzkulptur in den Niederlanden, Band 2, Das niederländische Museum zu Amsterdam, Utrecht 1912*, p. 28, Taf. xiv.

11 Voor de Meester met de Banderolles zie M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog des Deutschen, Niederländischen und Französischen Kupferstichs im xv. Jahrhundert*, IV, Wien, 1921, pp. 1-27;

- A.I. Lockhart, 'Four engravings of the Master with the Banderolles', *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, LX (1973), pp. 247-255; M. Hebert, *Bibliothèque Nationale, Département des Gravures: Inventaire des Gravures des Ecoles du Nord 1440-1450*, Vol. I, Paris, 1982, pp. 175-176.
- 12 Lehrs 1921, *op.cit.* (noot 11), pp. 1-4.
- 13 *Ibidem*, p. 1.
- 14 *Ibidem*, p. 4.
- 15 *Ibidem*, pp. 5-10; Lockhart 1973, *op.cit.* (noot 11), pp. 247-248.
- 16 De Kruisdraging en Christus voor Kajafas worden niet genoemd door Lehrs. Van de Kruisdraging en Christus voor Kajafas zijn unieke afdrucken bewaard in The Cleveland Museum of Art: CMA 42.301 (Christus voor Kajafas) en CMA 42.304 (Kruisdraging). Lockhart 1973, *op.cit.* (noot 11), pp. 249-250.
- 17 Lehrs 1921, *op.cit.* (noot 11), p. 60.
- 18 Voor Lockhart is de aanwezigheid van de man met de puntige helm in zowel de gravure van de Meester met de Banderolles als de Meester van de Vrouwenmacht aanleiding om te veronderstellen dat beide gravures terug gaan op een verloren gegane compositie van de Meester van de Speelkaarten. Gezien de schaalverschillen binnen de compositie van de Meester met de Banderolles, die meer dan één voorbeeld suggereren, en de aantoonbare ontlening aan de Meester van de Liefdestuinen, moet deze hypothese mijns inziens verworpen worden. Lockhart 1973, *op.cit.* (noot 11), pp. 252, 254.
- 19 Lehrs 1921, *op.cit.* (noot 11), p. 62.
- 20 Lockhart vermoedt dat de figuren uit de Geseling ontleend zijn aan een verloren gegane passiecyclus van de Meester van de Speelkaarten. Lockhart 1973, *op.cit.* (noot 11), pp. 251-252.
- 21 Inv.nr. 118. Lehrs 1921, *op.cit.* (noot 11), p. 11. Een tekening van de Iraanse kunstenaar Sadiqi Beg Afshar (ca. 1587-1610), die geïnspireerd is op een Annunciatie van de Meester met de Banderolles valt buiten het bestek van dit artikel. G.A. Bailey, 'In the manner of the Frankish masters: a Safavid drawing and its Flemish inspiration', *Oriental Art* 40 (1994-1995), pp. 29-34.
- 22 Cat. tent. *The wild man. Medieval myth and symbolism*, New York (The Metropolitan Museum of Art) 1980, pp. 114-117; F. Rupp, 'Ein deutsches Minnekästchen der Spätgotik', *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 50 (1953), pp. 107-120. De stelligheid waarmee Lehrs gravure 105 van de Meester met de Banderolles aanwijst als voorbeeld wordt door Rupp terecht genuanceerd. De houding van de slapende wildeman wijkt dusdanig af van de voorstelling op het kistje, dat aangenomen kan worden dat een andere prent tot voorbeeld heeft gediend. Volgens Rupp zou deze eveneens van de hand van de Meester met de Banderolles kunnen zijn. Rupp 1953, *op.cit.* p. 110.
- 23 Vogelsang en Van Notten 1912, *op.cit.* (noot 10), Taf. xii, afb. 98.
- 24 Broekhuijsen-Kruijer 1984, *op.cit.* (noot 5), pp. 4-5, afb. 3.
- 25 E. Hessig, *Die Kunst des Meisters E.S. und die Plastik der Spätgotik*, Berlin 1935.
- 26 Cat. tent. *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, Frankfurt am Main (Liebieghaus Museum alter Plastik) 1981-1982. Zie voor de invloed van het grafische werk van Dürer op de beeldhouwkunst ook: Uwe Albrecht, Gerhard Kaldewei e.a. *Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann. Werk und Wirkung*, Berlin 1996.
- 27 R. Didier, 'Leçons d'une exposition, à propos de la sculpture du gothique tardif dans le Limbourg', in: *Laat-gotische beeldsnijkunst uit Limburg en grensland, II, Handelingen van het symposium*, Sint-Truiden 1992, p. 114.
- 28 S.F. Plathe, 'Brabantine carved altarpieces in Denmark', in: A. Oost, W. Pottier en H. Nieuw-dorp (red.), *Antwerpse Retabels 15de-16de eeuw, Essays*, Antwerpen 1993, p. 101.
- 29 Plathe 1993, *op.cit.* (noot 28), p. 101.
- 30 Cat. tent. *Laat-gotische beeldhouwkunst*, Gent (Museum voor Schone Kunsten) 1994, p. 181. Zie voor de invloed van Martin Schongauer op de beeldhouwkunst ook: P. Béguerie, 'Kupferstich und Plastik' in: *Der hübsche Martin. Kupferstiche und Zeichnungen von Martin Schongauer (ca. 1450-1491)*, Colmar (Unterlinden Museum) 1991, pp. 453-478.
- 31 M. van Vlierden, H.L.M. Defoer en H.M.E. Höppener-Bouvy (red.), *Hout- en steensculptuur van Museum Catharijneconvent, ca. 1200-1600*, Zwolle/Utrecht 2004, pp. 279-280; M. van Vlierden, 'Treurende vrouwen uit een Brussels passie-retabel', *Catharijnebrief* 60 (1997), pp. 5-10.
- 32 H. Meurer, *Das Klever Chorgestühl und Arnt Beeldesnyder* (Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes, Beiheft 15), Düsseldorf 1972, p. 60.
- 33 H. Krohm, 'Ein nordniederländisches Relief der Vermählung Mariae', in: H. Krohm en C. Theuerhauff (red.), *Festschrift Peter Bloch*, Zaben/Mainz am Rhein 1990, pp. 151-159.
- 34 J. Leeuwenberg, 'De vlucht naar Egypte', *Bulletin van het Rijksmuseum* 4 (1956), pp. 20-21.
- 35 Van Vlierden, Defoer en Höppener-Bouvy 2004, *op.cit.* (noot 31), pp. 351-353.