

Jan Piet Filedt Kok

Over de *Calvarieberg*: Albrecht Dürer in Leiden, omstreeks 1520*

Over het schilderij de *Calvarieberg* (afb. 1),¹ dat vanaf begin 1997 naast werken van Lucas van Leyden en Cornelis Engebrechtsz. uit dezelfde jaren deel zal uitmaken van de vaste opstelling van vroege Nederlandse schilderijen, valt veel te vertellen. Over de complexe voorstelling, bestaand uit een zevental op verschillende plans naast elkaar afgebeelde Passie-scènes die de mogelijkheid bieden om het Lijden van Christus mee te beleven, gaat het volgende artikel in dit nummer van Henk van Os: *Mediteren op Golgotha*. Deze bijdrage gaat over de herkomst, de reputatie van de compositie en over de toeschrijving van het nieuw verworven schilderij.

Ons schilderij, dat omstreeks 1520 in Leiden moet zijn geschilderd, is gebaseerd op een destijds befaamde tekening van Albrecht Dürer uit 1505 (afb. 2). De compositie is in de loop van de zestiende en zeventiende eeuw veelvuldig gekopieerd en nagevolgd; ook van het hier gepresenteerde schilderij zijn vier kopieën bekend die laten zien hoe gezocht deze voorstelling was (afb. 15–16).

Vershillende versies, nauwkeurige kopieën en/of varianten van eenzelfde voorstelling getuigen in de beeldende kunst van de late middeleeuwen niet van een gebrek aan originaliteit, maar juist in tegendeel van de overtuigende kwaliteiten en populariteit van het thema en de wijze waarop dit was voorgesteld. In de moderne literatuur over Albrecht Dürer neemt de 1505 gedateerde grisaille-

tekening *Calvarieberg* (afb. 2), die in de zestiende en zeventiende eeuw als diens meesterwerk moet zijn beschouwd, een marginale plaats in. De tekening met pen en penseel in zwarte inkt en met wit gehoogd op groen geprepareerd papier is op paneel geplakt en bevindt zich, zoals hieronder blijkt, sinds 1608 in de Uffizi in Florence. De *Calvarieberg* hangt nauw samen met de serie van elf 1503–1504 gedateerde tekeningen in dezelfde grisaille-techniek op een groene grond met Passie-scènes: de zogenaamde *Groene Passie*, die in de Albertina in Wenen bewaard wordt. Zowel de bladen uit de *Groene Passie* als de *Calvarieberg* bevonden zich omstreeks 1600 in de befaamde verzameling van keizer Rudolf II in Praag.² Dürer-specialisten zijn het er niet over eens of Dürer de *Calvarieberg* en de tekeningen uit de *Groene Passie* zelf heeft uitgevoerd of dat zij met hulp van leerlingen in zijn atelier zijn gemaakt, maar het ontwerp is zeker van zijn hand. De ondergeschikte plaats die de *Calvarieberg* thans binnen het oeuvre van Albrecht Dürer heeft is vermoedelijk niet alleen te danken aan de geringe leesbaarheid van de sterk beschadigde en nagedonkerde tekening in Florence, maar hangt ook samen met de overvolle compositie waarvan de beeldtaal nog geheel in de laat-middeleeuwse religieuze traditie past. De voorstelling komt niet overeen met het beeld van Albrecht Dürer als renaissance-kunstenaar en vernieuwer van de schilderkunst van zijn tijd.



Afb. 1. (links) Leidse School, Calvarieberg, ca. 1520. Olieverf op paneel, 172,5 x 119 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv. nr. SK-A-4921. Aangekocht met steun van de Vereniging Rembrandt, de Rijksmuseum-Stichting en de Stichting het VSB Fonds.

Afb. 2. Albrecht Dürer, Calvarieberg, 1505. Tekening met pen en penseel in zwarte inkt met wit gehoogd op groen geprepareerd papier, op paneel geplakt, 58 x 40 cm. Galleria degli Uffizi, Florence, inv.nr. 8406.



Afb. 3. Jan Brueghel de Oude, *Calvarieberg*, 1598.
Olieverf op koper, 36,2 x 55,4 cm. Alte Pinakothek,
München, inv.nr. 823.



De grote reputatie van Dürers *Calvarieberg* tot in de late zestiende en vroege zeventiende eeuw blijkt uit de vele kopieën en talrijke ontleningen.³

De Vlaamse kunstenaar Jan Brueghel de Oude (1568–1625) gebruikte verschillende details uit de tekening in zijn schilderij de *Calvarieberg* uit 1598 in München (afb. 3).⁴ Hij moet zich daarbij hebben gebaseerd op een van de kopieën of varianten die toen in omloop waren. Het origineel bevond zich, zoals reeds gezegd, op dat moment in het bezit van keizer Rudolf II. Bij zijn bezoek aan Praag in 1604 kreeg Brueghel niet alleen de kans om de originele tekening te zien, maar ook om Dürers inventie, evenals zijn Leidse voorganger dat ruim tachtig jaar eerder deed, in olieverf in zijn eigen idioom weer te geven (afb. 4).⁵ Hoewel hij Dürers voorbeeld in grote lijnen volgde, versterkte hij de licht-donkerwerking op dramatische wijze door het plaatselijk sterk verlichten van enkele figuren of figuurgroepen op de verschillende plans. Daardoor lijkt deze versie van de *Calvarieberg*, net als het in 1598 ver-

vaardigde Münchense schilderij, een nachtstuk. Waarschijnlijk in opdracht van de keizer werd een kastje vervaardigd waarin de tekening werd geborgen met de 1604 gedateerde Brueghel-versie. Een op koper geschilderd kleiner *Rivierlandschap met stad* van Jan Brueghel (afb. 5) was aan de buitenzijde van dit 'kunstkastje' bevestigd,⁶ dat geopend als een tweeluik Dürers tekening uit 1505 tegenover Brueghels geschilderde versie uit 1604 liet zien. Aan de genomen Dürer-compositie werd op deze wijze een eigentijdse dimensie toegevoegd, een voorbeeld van het mecenaat van de keizer en van zijn uitzonderlijke waardering voor Dürer. Als onderdeel van de bruidsschat van Maria Magdalena van Oostenrijk bij haar huwelijk met Cosimo II kwam het kunstkastje in 1608 naar Florence, waar de drie kunstwerken zich nog steeds bevinden.⁷

De tekening zelf moet omstreeks 1600 al zo sterk beschadigd zijn geweest dat zij in sommige details niet meer goed leesbaar was. Uit een overigens bijzonder nauwkeurige en in dezelfde techniek uitgevoerde kopie in het

Afb. 4. Jan Brueghel de Oude naar Albrecht Dürer, Calvarieberg, 1604. Olieverf op paneel, 60 x 42 cm. Galleria degli Uffizi, Florence, inv.nr. 1083.



Louvre (afb. 6),⁸ die het voorbeeld moet zijn geweest voor de gravure van Jacob Matham uit 1616 (afb. 7),⁹ blijkt een aantal details verkeerd geïnterpreteerd te zijn. De gravure, die de tekening in spiegelbeeld op ware grootte weergeeft, draagt Mathams keizerlijk privilege. Hij is uitgegeven door de verder onbekende Jan Govaerts, die de prent op zijn beurt opdroeg aan Hendrik II van Bourbon, de Franse prins van Condé, die mogelijk de eigenaar was van de voor deze gravure gebruikte tekening.¹⁰ Mathams gravure tenslotte vormde het voorbeeld voor een in vruchthout gesneden reliëf dat de compositie evenals de gravure spiegelbeeldig weergeeft en waarvan het formaat op de centimeter nauwkeurig met de gravure overeenkomt. Dit reliëf bevindt zich in de verzameling van de vorst van Liechtenstein in Vaduz (afb. 8).¹¹

Afb. 5. Jan Brueghel de Oude, Rivierlandschap met stad, 1604. Olieverf op koper, 37 x 25 cm. Galleria degli Uffizi, Florence, inv.nr. 1179.

Al veel eerder in haar bestaan, omstreeks 1520, moet de Dürer-tekening uit 1505 (of een versie daarvan) het voorbeeld voor ons nieuw verworven schilderij zijn geweest. Daarbij is de gedetailleerde grisaille-tekening op een aanzienlijk groter formaat – van 60 cm naar 170 cm hoogte – overgebracht en met tal van afwijkende details en andere kleine veranderingen in kleur omgezet. Zo ontstond een nieuw monumentaal schilderij in een voor de Leidse schilderschool karakteristiek idioom, koloriet en schilderij, dat op zijn beurt, blijkens verschillende kopieën ernaar, bijzonder geliefd was. De beste oude kopie, van paneel op doek overgebracht, behoort sinds 1745 tot het oudste openbaar toegankelijke kunstbezit van de stad Genève, waar het lang in de Stadsbibliotheek als werk van Lucas van Leyden te zien was (afb. 15). Deze kopie is waarschijnlijk kort na het ontstaan van het Amsterdamse schilderij, mogelijk in hetzelfde atelier, vervaardigd, terwijl andere kopieën op doek (afb. 16) van latere datum kunnen zijn.¹²

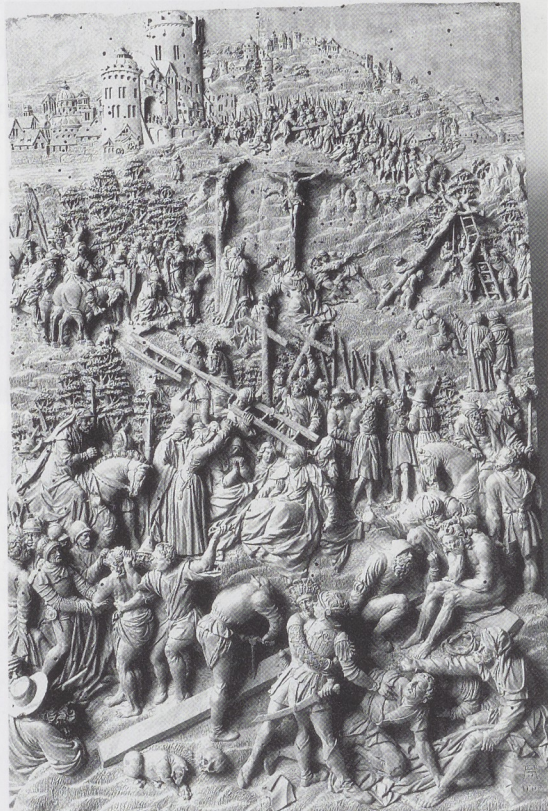




Afb. 6. Kopie naar Albrecht Dürer, Calvarieberg. Tekening in pen in zwarte inkt met wit gehoogd op groen geprepareerd papier, 55,6 x 39,0 cm. Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Parijs, inv.nr. 18.640.



Afb. 7. Jacob Matham naar Albrecht Dürer, Calvarieberg, 1615. Gravure (B. 97; H. 54 III), 57 x 39 cm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Afb. 8. Onbekende Duitse houtsnijder, Calvarieberg, ca. 1520. Vruchtboomhout, 55 x 37,8 cm. Verzameling Vorst van Liechtenstein, Vaduz, inv.nr. 618.

Wie het hier gepresenteerde schilderij vervaardigd heeft valt evenwel veel moeilijker vast te stellen. Uit archiefonderzoek blijkt dat in Leiden in de late vijftiende en zestiende eeuw tientallen schilders werkzaam waren.¹³ Alleen het werk van Lucas van Leyden en van zijn leermeester Cornelis Engebrechtsz. kan aan de hand van enkele gedocumenteerde schilderijen gereconstrueerd worden. Beschrijvingen van een aantal van hun schilderijen in Van Manders *Schilder-boeck* uit 1604 vormen daarbij een belangrijk uitgangspunt. Over de samenstelling van het geschilderde en getekende werk van Aertgen van Leyden en van de drie zonen van Cornelis Engebrechtsz., Pieter Cornelisz. Kunst, Cornelis Cornelisz. Kunst, en Lucas Cornelisz. de Cock, die allen door

Van Mander vermeld worden, is in de kunsthistorische literatuur sinds het begin van deze eeuw behoorlijk gespeculeerd, zonder dat daarvoor geheel overtuigende oplossingen werden aangedragen. Ook de literatuur over het hier gepresenteerde schilderij draagt daar alle sporen van.

Het stuk kreeg voor het eerst enige bekendheid toen het in 1902 op de beroemde tentoonstelling van Vlaamse primitieven in Brugge tentoongesteld werd als *Anoniem, Hollandse School*. Het bevond zich op dat moment in een Engelse verzameling, van ene Hughes.¹⁴ In een kritische bespreking van de tentoonstelling verbond Dülberg het schilderij met de werkplaats van Cornelis Engebrechtsz.¹⁵ In het begin van de jaren twintig, toen het stuk in de Amsterdamse kunstan-

del was, werd het aan Jan Wellensz. de Cock toegeschreven, een toeschrijving die ook aan het schilderij gegeven werd toen het in 1995–1996 weer op de kunstmarkt opdook. Max J. Friedländer, tussen beide wereldoorlogen de kenner van de vroege Nederlandse schilderkunst bij uitstek, stelde in 1918 op grond van een beperkt aantal gegevens een opmerkelijk omvangrijk oeuvre samen van De Cock, die hij als een in Antwerpen werkzame, maar uit Leiden afkomstige leeftijdgenoot van Cornelis Engebrechtsz. beschouwde. Basis voor deze identificatie is een laat-zestiende-eeuwse prent naar een schilderij met de *Heilige Christoffel* met het opschrift *Pictum J. Kock*, waarvan de stijl zowel bij de Antwerpse maniëristen als bij de Leidse School aansluit.¹⁶ Jan de Cock was blijkens archiefstukken tussen 1506 en 1527 in Antwerpen werkzaam, had leerlingen en was in 1520 deken van het St. Lucas-gilde. Behalve de genoemde prent zijn er geen indicaties voor de aard van zijn werk; evenmin zijn er overtuigende argumenten voor Friedländers suggestie dat Jan de Cock onder de naam *Jan van Leyen* in de Antwerpse gildelijst van 1503 als leerling vermeld wordt. Het hypothetische karakter van het aan deze uit documenten bekende Jan de Cock toegedachte oeuvre wordt nog benadrukt door de toevoeging van het woord 'pseudo' aan de naam van Jan Wellensz. de Cock in de latere literatuur uit de jaren twintig, waarin dit oeuvre nog verder wordt uitgebreid. Pas in deze latere publicaties kreeg ook de *Calvarieberg* een plaats in het oeuvre van Jan de Cock.¹⁷ Tot de kern van het door Friedländer beschreven oeuvre van Jan de Cock behoort een klein drieluik met de *Kruisiging*, dat in 1893 door het Rijksmuseum verworven werd en nog steeds met een toeschrijving aan De Cock in het kabinet met vroeg-zestiende-eeuwse Leidse schilderijen tentoongesteld wordt.¹⁸ De stilistische verschillen tussen het drieluikje en de nieuw verworven *Calvarieberg* maken al duidelijk dat het door Friedländer en anderen samengestelde oeuvre van deze kunstenaar weinig samenhangend is. Voor een lokalisering in Antwerpen van de meeste aan deze kunstenaar toegeschreven schilderijen zijn weinig

argumenten voorhanden. Herhaaldelijk wordt de *Calvarieberg* daarbij als argument vóór gebruikt; in het geval dat Dürer zijn tekening uit 1505 tijdens zijn Nederlandse reis in 1520–1521 mee naar Antwerpen bracht, zou dat aan de daar werkzame Jan de Cock de mogelijkheid hebben geboden om deze te kopiëren. Het is evenwel net zo goed mogelijk dat een of andere versie van de compositie uit 1505 naar Leiden is gekomen zonder dat deze door Dürer persoonlijk begeleid werd.

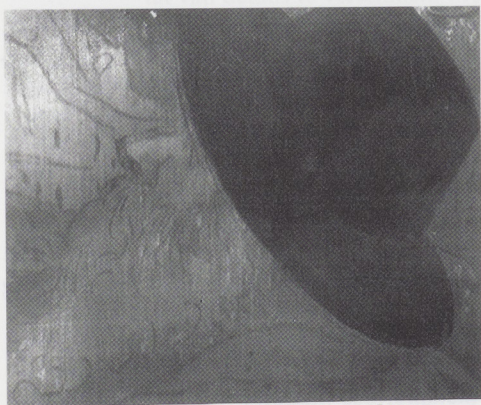
Terwijl Friedländer en anderen aan de toeschrijving aan de (*pseudo*) *Jan Wellensz. de Cock* vasthielden, verbonden twee Nederlandse specialisten, Hoogewerff en Beets, in de jaren dertig het schilderij opnieuw met de werkplaats van Cornelis Engebrechtsz. en met name met diens zonen Cornelis Cornelisz. Kunst en Lucas Cornelisz. de Cock. Opmerkelijk genoeg gingen beiden zo ver dat zij het auteurschap van de Dürer-tekening in Florence (afb. 2) betwijfelden en deze zelfs aan Engebrechtsz. of zijn directe omgeving toeschreven.¹⁹ De toeschrijving door Beets van de geschilderde *Calvarieberg* aan een van de beide zonen van Cornelis Engebrechtsz., Cornelis of Lucas Cornelisz. heeft een sterk hypothetisch karakter; een sterk argument dat Beets in 1952 naar voren bracht is de beschrijving van een grote *Kruisdraging* in Van Manders biografie van Cornelis Cornelisz. waarop later in dit artikel teruggekomen wordt (zie pp. 349–350).²⁰

In een artikel van Baldass uit 1937 werd een deel van het aan Jan Wellensz. de Cock toegeschreven oeuvre op overtuigende stilistische gronden toegekend aan een andere meester, die hij naar de Weense Wegzending van Hagar noemde.²¹ Hierop aansluitend zette Gibson in zijn proefschrift over Cornelis Engebrechtsz. uit 1969 de meeste werken die in het verleden aan Jan Wellensz. de Cock waren toegeschreven op naam van respectievelijk de Meester van de Weense Wegzending van Hagar en de Meester van de Weense Bewening. Hij toonde overtuigend aan dat beide kunstenaars in de werkplaats van Engebrechtsz. werkzaam waren geweest en een aandeel hadden in een aantal van diens werken. Hij verwierp daarmee de



Afb. 9 a-c. Details uit afb. 1, afb. 2 en reflectogram-
montage van de toeschouwer(s) rechtsonder.

Afb. 10 a-c. Details uit afb. 1, afb. 2 en reflectogram-
montage van de berg op de achtergrond links.



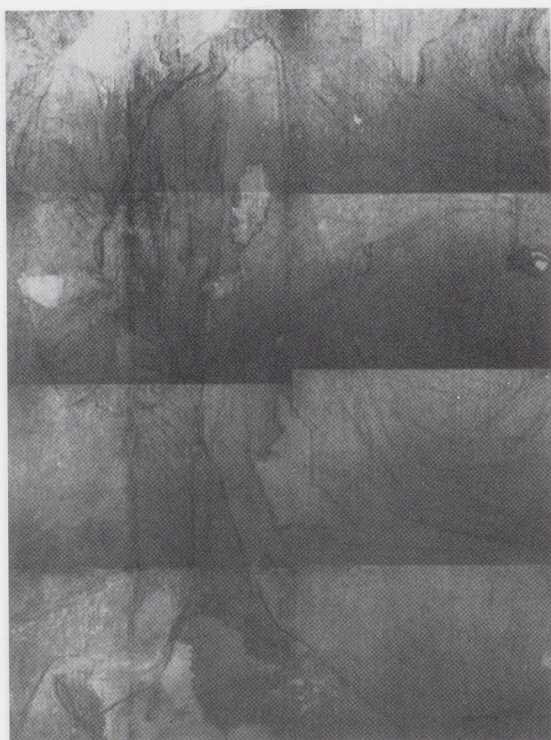
Afb. 11. Reflectogrammontage van de figuren onder het kruis op de achtergrond van de *Calvarieberg* (afb. 1).



mogelijkheid tot identificatie van de meesters met de Antwerpse schilder Jan de Cock en deed geen poging om hen met de zonen van Cornelis Engebrechtsz. te identificeren.²² Het kleine drieliukje in het Rijksmuseum (afb. 21–22) wordt aan de Meester van de Weense Bewening toegeschreven, evenals de op de eerder genoemde prent als J. Cock betitelde *Heilige Christoffel*. De *Calvarieberg* krijgt geen plaats meer binnen deze met Engebrechtsz. verbonden oeuvres. In de naoorlogse literatuur lijkt onze *Calvarieberg* geheel uit het zicht verdwenen; alleen over de kopieën wordt nog geschreven.

Toen de *Calvarieberg* vorig jaar in de kunsthandel weer opdook onder de naam Jan Wellensz. de Cock bleken voor de toeschrijving aan deze kunstenaar geen nieuwe argumenten te bestaan. Voor het eerst bleek de uitzonderlijke kwaliteit van dit sleutelstuk, dat zich duidelijk met Leiden laat verbinden, zowel door de nauw bij het werk van Engebrechtsz. aansluitende figuurstijl, schildertechniek en koloriet, als door de maatvoering van het paneel in Rijnlandse voeten.²³ Door een recente schoonmaak en restauratie onderging het sterk vergeelde schilderij een metamorfose waarbij het uitzonderlijk leven-

Afb. 12. Reflectogrammontage van de draperie van de Maria's op het middenplan van de Calvarieberg (afb. 1).



Afb. 13. Reflectogrammontage van de dobbelende figuren op de voorgrond links van de Calvarieberg (afb. 1).



dige koloriet met sterke lokale accenten weer volledig tot zijn recht komt.²⁴ Ondanks de complexe, in een zevental scènes verdeelde en op verschillende plans gelede compositie, werkt het schilderij als geheel bijzonder overtuigend. Vergelijkt men het met de Dürer-tekening dan blijken de opbouw en de meeste figuren, op een enkele opmerkelijke afwijking na, in hoofdzaak overeen te komen, maar in tal van details te verschillen. Meteen valt al op dat de toren van het poortgebouw boven in het schilderij wordt afgesneden en dat aan de onderkant rechts een tweede op de tekening aanwezige toeschouwer ontbreekt (afb. 9a-b). Dit is ook het geval in de ondertekening (afb. 9c). Talrijke andere verschillen vinden we in details in de kleding, in de gezichten van de figuren en in het landschap. De schilder heeft de tekening als leidraad genomen en in een eigen picturale vormtaal omgezet. Dat wordt bevestigd door een onderzoek van de ondertekening met infraroodreflectografie.²⁵ Hierbij blijkt dat de ondertekening in zwart krijgt Dürers voor-

beeld tot in de meeste details volgt, maar dat daarvan in de schildering op tal van plaatsen is afgeweken. Met name geldt dit voor het landschap op de achtergrond, waar in de bergen, rotsen, stadsmuur en de torens vele verschillen kunnen worden opgemerkt (afb. 10a-c). Het schilderij is in de ondertekening met zorg voorbereid: de achtergrond vrij globaal op een enigszins schetsmatige wijze (afb. 11) en in het middenpaneel met veel zorg in de contouren en met dwarse, parallelle en kruisarceringen voor de schaduwpartijen en in de draperieën (afb. 12); met zorg voor karakteristieke details zijn de gezichten van de figuren op de voorgrond getekend (afb. 13-14).

Terwijl de ondertekening een tamelijk homogeen karakter heeft zijn in de schildertechniek kwalitatieve verschillen in de behandeling en schilderwijze op te merken. In dit opzicht is het schilderij ruwweg in drie zones te verdelen. De scènes op de voorgrond, het ontkleden van Christus, het dobbelen om het kleed en de bespottung van de op het kruis

Afb. 14. Reflectogrammontage van de toeschouwers van de ontkleding van Christus op de voorgrond rechts van de Calvarieberg (afb. 1).



gezeten Christus zijn op een levendige, transparante wijze geschilderd met tal van tekenachtige details en witte hoogsels. Opmerkelijk en karakteristiek zijn de vaak karikaturale gezichten, de ornamentale details (de harnassen en de wonderlijke verrentooi van de soldaat in het midden op de voorgrond) en de *changeant* kleuren in de kleding (zie omslag). Eén detail verdient vermelding: de uitgestrekte arm van de geknielde dobbelaar vertoont niet alleen enkele puisten maar ook een pleister op één

ervan.²⁶ Het middenplan met de treurende Maria's en de groep rondom de moordenaars is kwalitatief wat minder fraai geschilderd in een veel dekkender verf; met name de gezichten zijn minder karakteristiek en nogal eenvormig. Veel levendiger geschilderd is de achtergrond met de Kruisiging, de Kruisdraging en Jeruzalem daarachter. De figuren zijn op een vlotte, bijna schetsmatige wijze uitgevoerd in een veel gedempter koloriet dan de voorgrond met sterke witte hoogsels; daarbij getuigen de gemaniëreerde figuren van een

Afb. 15. Kopie van de Calvarieberg (afb. 1), ca. 1520-1530. Olieverf op doek (overgebracht van paneel), 176,5 x 123 cm. Musée d'Art et d'Histoire, Genève, inv. 1845-7.



Afb. 16. Kopie van de Calvarieberg (afb. 1), Olieverf op doek, 169 x 118 cm. Musée des Beaux-Arts, Nancy, inv.nr. 1076.



uitgesproken persoonlijk handschrift. Ook het in blauwgroene tinten opgezette landschap en de stad zijn op een fraaie karakteristieke wijze geschilderd.

Ondanks deze kwaliteitsverschillen, die meerdere handen in de uitvoering doen vermoeden, en de kenmerkende hoge en overvolle compositie toont het schilderij een overtuigend verloop naar de achtergrond, zeker wanneer men het van een afstand bekijkt. Ongetwijfeld was degene die voor de onttekening verantwoordelijk was, ook degene die het schilderij in zijn geheel voltooid heeft. Ondanks de verschillen in schaal en detaillering kan men vermoeden dat hij de voorgrond én de achtergrond geschilderd heeft; in het middenplan lijkt hij geassisteerd te zijn geweest door een helper. Diezelfde, wat mindere, hand vindt men terug in de eerder genoemde kopie in Genève (afb. 15). De dekkende schilderwijze en de eenvormige gezich-

ten wijzen daarop; opmerkelijk is de verandering in het hoofd van het paard achter de man met de ladder, dat in deze kopie niet van opzij, maar frontaal is afgebeeld.

In de tamelijk transparante schildertechniek, de sterke lokale en *changeant* kleuren, de schetsmatige schildering van de achtergrondfiguurtjes en het los geschilderde blauwgroene landschap doet het schilderij in de beste gedeelten denken aan het werk van Cornelis Engebrechtsz. De voor hem karakteristieke gelaatstypen en langgerekte figuren ontbreken echter in de *Calvarieberg* geheel. Een vergelijking met zijn grote, late, ca. 1520 te dateren altaarstuk met de *Kruisiging* in Leiden (afb. 17) is in dit opzicht verhelderend. Het laat behalve overeenkomsten in de schildertechniek ook sterke verschillen in benadering zien: de groep met de treurende Maria's en Johannes op de voorgrond is veel minder archaisch dan in de *Calvarieberg*. In

Afb. 17. Cornelis Engebrechtsz., *Drieluik met de Kruisiging*, ca. 1520. Olieverf op paneel, middenpaneel 198,5 x 146 cm en zijluiken 180 x 63,5 cm. Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, inv.nr. 93.



Afb. 18. Cornelis Engebrechtsz., *Drieluik met de Kruisiging* (afb. 17) in gesloten toestand: *Ontkleding van Christus en Bespotting*. Olieverf op paneel, 182,5 x 66 cm.



iconografisch opzicht zijn de waarschijnlijk door een assistent van Cornelis Engebrechtsz. uitgevoerde buitenzijden van het altaarstuk (afb. 18) interessant, omdat daarop twee Passie-scènes zijn afgebeeld die we ook op de *Calvarieberg* zien: de Ontkleding van Christus en de Bespotting van Christus met het boren in het kruis. Ditmaal zit Christus niet op het kruis maar op de koude steen met zijn voeten op het kruis. De werkplaats van Cornelis Engebrechtsz. specialiseerde zich in belangrijke mate op alle soorten schilderijen, die de Passie, het Lijden van Christus, tot onderwerp hebben: altaarstukken, kleinere drieluiken en kleine panelen bedoeld voor privé-devotie met onderwerpen als de Kruisdraging, de Kruisiging en de Bewening. De twee grote gedocumenteerde altaarstukken van Cornelis Engebrechtsz., nu in het Stedelijk Museum de Lakenhal te Leiden, het drieluik met de

Bewening van Christus (ca. 1508) en het drieluik met de *Kruisiging* (ca. 1520) maakte hij voor het augustijner (regularisser) vrouwenklooster St. Maria: Mariënpool in Oegstgeest.²⁷ Het is duidelijk dat het Lijden van Christus in de geloofsbeleving van de nonnen in het klooster centraal stond, zoals dat ook het geval is in deze twee altaarstukken. Uit de werkplaats van Engebrechtsz. zijn drie kleinere schilderijen bekend waarop een Passie-scène is afgebeeld, met een non en de heilige Augustinus als patroon. Op één ervan, de *Voorbereiding van de Kruisiging* te Antwerpen (afb. 19), is wederom Christus zittend bij het kruis, waarin de gaten worden geboord, afgebeeld. Het is duidelijk dat zowel dit als de andere twee panelen bedoeld waren voor privé-devotie in de eigen kloostercel van de afgebeelde non.²⁸ De thematische parallellen in Engebrechtsz.' werk maken duidelijk waarom de *Calvarieberg* zo goed past in de productie van diens werkplaats. Deze voorzag de Leidse kloosters van devotioneel beeldmateriaal met betrekking tot het Lijden van Christus. Het is duidelijk dat een specifieke lokale vraag naar dergelijke devotionele schilderijen in Leiden bij de werkplaats van Engebrechtsz. terecht kwam. In het werk van Engebrechtsz.' leerling Lucas van Leyden is de toenemende invloed van het humanisme en de renaissance sterker voelbaar in een veel bredere keuze uit de bijbelse verhalende thema's.

Een andere vraag die aan de orde moet komen, is de vraag hoe de relatie tussen Dürer en het Leidse schildersatelier van Cornelis Engebrechtsz. tot stand is gekomen. In de vroegste kunsthistorische bronnen over Dürer en Lucas van Leyden staat de wederzijdse waardering en competitie tussen beiden als prentkunstenaars centraal. Inmiddels weten we dat zij elkaar ontmoet hebben tijdens Dürers bezoek aan Antwerpen in 1520-1521: Dürer tekende Lucas met de zilverstift en zij ruilden elkaars prenten. In deze jaren was de invloed van Dürer op de grafiek van Lucas van Leyden ook bijzonder groot: Lucas' kleine gegraveerde *Passie* uit 1521 is een direct antwoord op een dergelijke reeks van Dürer uit 1507-1512.²⁹ Niet alleen door Lucas van Leyden, maar ook door de brede

Afb. 19. Atelier van Cornelis Engebrechtsz. (hand B), *Voorbereiding van de Kruisiging*, ca. 1520. Olieverf op paneel, 52 x 41 cm. Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, inv.nr. 532.



verspreiding van zijn prenten moet Dürers werk in Leiden bekend zijn geweest. Hoe en in welke vorm Dürers *Calvarieberg* naar Leiden is gekomen weten we niet. Het is natuurlijk mogelijk dat de tekening (of een versie daarvan) in 1521 door Lucas van Leyden naar Leiden is meegenomen, maar hij kan evengoed op een andere wijze naar Leiden zijn gekomen. Zeker is dat de door Dürer getekende *Calvarieberg* uitstekend aansloot bij de productie van het atelier van Lucas van Leydens leermeester Cornelis Engebrechtsz.

Bij gebrek aan directe stilistische overeenkomsten met het werk van Cornelis Engebrechtsz. en zijn atelier komen we niet veel verder dan een duidelijke lokalisering in Leiden; het ligt voor de hand dat het schilderij door één of twee van zijn leerlingen of assistenten is uitgevoerd. Men kan zelfs vermoeden dat het schilderij door Karel van Mander in zijn *Schilder-boeck* uit 1604 beschreven wordt als het belangrijkste werk van Cornelis Cornelisz. Kunst, een van de drie zonen van Cornelis Engebrechtsz.: *Veel heerlijke wercken heeft hy ooc ghedaen binnen Leyden: onder ander, en sonderlinghe ten huysen van d'heer Dirck van Sonneveldt,*

Afb. 20. Toegeschreven aan Jan Wellensz. de Cock, waarschijnlijk van de Meester van de Weense Bewening, Kruisdraging, ca. 1520. Olieverf op paneel, 30,5 x 42,2 cm. Yale University Art Gallery, New Haven (Conn.), inv.nr. 1871.115.



alwaer is te sien een seer schoon Cruys-draginghe Christi, met de uytleydinghe der twee Moordenaers, seer beweeghelijk uytghebeeldt wesende: als oock mede de beweginghe Mariae, over het onghemack haers soons ons Heeren Iesu Christi, wel weerdich gheworden voor t'alder uytmeneste van zijn Const-rijcke werken.³⁰ Het was deze beschrijving die in 1952 al door Beets met onze *Calvarieberg* werd verbonden; enkele jaren eerder had Pelinck op dit citaat gewezen in verband met de kleine *Kruisdraging* in New Haven (afb. 20), die tot dusver aan Jan Wellensz. de Cock was toegeschreven.³¹ Het ontbreken van de treurende Maria, de weinig imposante compositie en het kleine formaat van het paneeltje in New Haven maken de identificatie ervan met het door Van Mander beschreven schilderij weinig waarschijnlijk. Opmerkelijk

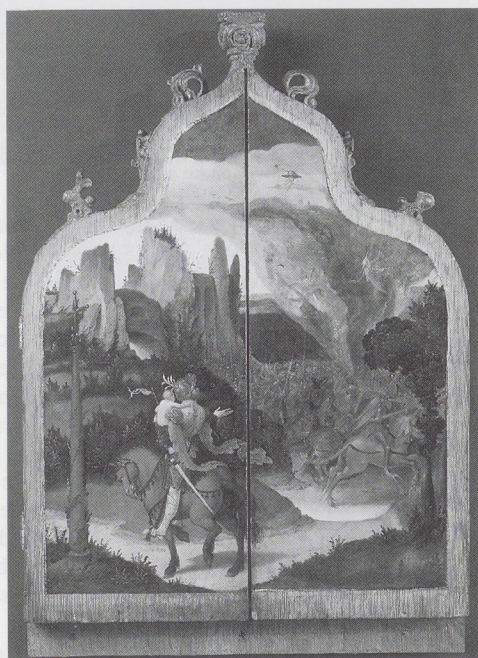
zijn wel de overeenkomsten op het eerste gezicht tussen de schilderwijze met sterke witte hoogsels van schetsmatige figuurtjes in de *Kruisdraging* op de achtergrond van de *Calvarieberg* en op de *Kruisdraging* in New Haven. Door Pelinck werden deze treffend beschreven als *wat wekelijke, soms half dansende figuurtjes*. Het landschap mist evenwel de heldere opbouw en de picturale kwaliteit van de achtergrond van de *Calvarieberg*, het koloriet is sterker en ook zijn de figuurtjes wat minder gemaniëreed.

De *Kruisdraging* (afb. 20) in New Haven is door Gibson toegeschreven aan de Meester van de Weense Bewening, wiens participatie in het atelier van Engbrechtsz. hij voor het eerst herkent in de achtergrond van Engbrechtsz.' *Drieluik met de Kruisiging* in Bazel, ca. 1520 (afb. 23). Het kleurgebruik en

Afb. 21. Toegeschreven aan Jan Wellensz. de Cock, waarschijnlijk van de Meester van de Weense Bewening, Drieluik met Kruisiging en Stichters, ca. 1530. Olieverf op paneel, middenpaneel, 37 x 25,5 cm en zijluiken Amsterdam, 32,5 x 10 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-A-1598.



Afb. 22. Toegeschreven aan Jan Wellensz. de Cock, waarschijnlijk van de Meester van de Weense Bewening, Drieluik (afb. 21) in gesloten toestand: Heilige Christophorus met het Christuskind. Olieverf op paneel, 37 x 25,5 cm.



de schilderwijze van de achtergrondfiguren en het landschap in dit drieluik komen treffend overeen met het drieluikje met de *Kruisiging* in Amsterdam (afb. 21–22), dat een latere stijlfase van deze meester moet vertegenwoordigen. Gibson is van mening dat deze schilder in Antwerpen als schilder is opgeleid, zich oorspronkelijk specialiseerde in het schilderen van achtergronden, en tot kort na 1530 in de werkplaats van Engebrechtsz. werkzaam was. Zijn figuren zijn over het algemeen vrij langgerekt en de eveneens vrij langgerekte gezichten tonen vaak schijnbaar ontstoken, enigszins rood doorlopen ogen. Het aan deze meester toegeschreven oeuvre heeft een tamelijk heterogeen karakter. Meer dan de andere schilderijen uit de Jan Wellensz. de Cock-groep sluit het Amsterdamse drieluikje aan bij de Antwerpse maniëristen, bijvoorbeeld bij de Meester van de Antwerpse Aanbedding, in de spitse tekenachtige behandeling en in het zorgvuldig opgebouwde landschap.

Afb. 23. Atelier van Cornelis Engebrechtsz., met assistentie van de Meester van de Weense Bewening, Drieluik met de Kruisiging, ca. 1520. Olieverf op paneel, middenpaneel 73,9 x 43,9 cm en zijluiken 73,8 x 16,9 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Bazel, inv.nr. 1248.



De tweede Leidse meester uit het atelier van Engebrechtsz., de Meester van de Weense Wegzending van Hagar, aan wie Baldass en Gibson een deel van het hypothetische oeuvre van Jan Wellensz. de Cock toeschreven, vervaardigde eveneens betrekkelijk kleine schilderijen waarin het landschap een prominente rol speelde. Karakteristiek voor de Hagar-meester zijn de fraaie, breed geschilderde landschappen en de gedrongen brede hoekige figuren met kleine hoofden en slanke handen.³² Gibson herkende zijn hand in een ander, aan Cornelis Engebrechtsz. toegeschreven drieluik met de *Kruisiging* in Museum Het Catharijneconvent (afb. 24). Opmerkelijk bij dit drieluik zijn de in gri-

saille geschilderde omlijstingen van de panelen waarop in de zwikken scènes uit het Oude Testament zijn afgebeeld. Door de recente restauratie is de uitzonderlijke kleurenrijkdom van het drieluik hersteld. Het betrekkelijk lichte koloriet herinnert aan de *Calvarieberg*; het is evenwel met een bredere toets en met minder zorg voor details geschilderd.

Onlangs verwierf het Louvre in Parijs een *Kruisdraging* die terecht wordt toegeschreven aan dezelfde hand, de Meester van de Weense Wegzending van Hagar (afb. 25), waarin de wenende vrouwen met de Heilige Veronica met de zweetdoek rechts op de voorgrond een prominente plaats innemen;

Afb. 24. Atelier van Cornelis Engebrechtsz., waarschijnlijk van de Meester van de Weense Wegzending van Hagar, Drieluik met de Kruisiging, ca. 1520. Olieverf op paneel, middenpaneel 88,5 x 57 cm, en zijluiken, 88,5 x 27,5 cm, met originele in grisaille beschilderde



omlijsting. Museum Het Catharijneconvent, Utrecht, inv.nr. ABM 106.

Afb. 25. Meester van de Weense Wegzending van Hagar, Kruisdraging, ca. 1520-1530. Olieverf op paneel, 85 x 60 cm. Musée du Louvre, Paris, inv.nr. RF 1993-16

op de achtergrond trekken de moordenaars met de stoet voorbij.³³ Voor de Meester van de Wegzending van Hagar zijn het fraaie in meerdere lagen opgebouwde landschap, het exuberante koloriet en de sterk gemaniëreerde figuurstijl typerend. Met brede toets en sterke sprekende kleuren vertegenwoordigt het stuk in stilistisch en schilderteknisch opzicht een latere fase dan het drieluik *Kruisiging* in Utrecht, waarmee de vormen-taal weinig verwantschap vertoont. Uit een nog iets latere stilistische periode stamt een grote *Kruisdraging* in de breedte (afb. 26), die in 1965 door het Musée de la Chartreuse in Douai werd verworven en die in stijl aan Cornelis Engebrechtsz. verwant is. Bruyn verbond dit schilderij in 1969 met Van Manders beschrijving van de *Kruisdraging* van Cornelisz. Ditmaal is het schilderij wat formaat en uitvoering betreft wel imposant en zijn de treurende vrouwen prominent aanwezig, maar ontbreken de moordenaars.³⁴ Gezien de brede toets en de



Afb. 26. Meester van de Kruisdraging in Douai, Kruisdraging, ca. 1530. Olieverf op paneel, 94 x 141 cm. Musée de la Chartreuse, Douai.



felle kleuren sluit het paneel bij het late werk van Cornelis Engebrechtsz. aan en kan het omstreeks 1530 gedateerd worden. In vergelijking met deze *Kruisdraging* is de *Calvarieberg* niet alleen archaisch in compositie, maar ook in schildertechniek.

Deze korte verkenning langs een aantal thematisch verwante schilderijen maakt duidelijk dat het niet direct mogelijk is de schilder(s) van de *Calvarieberg* met een van de medewerkers uit het atelier van Cornelis Engebrechtsz. te identificeren.³⁵ In stilistisch opzicht is vooral wat de achtergrondfiguurtjes betreft de verwantschap met de Meester van de Weense Bewening het grootst; het blijft evenwel moeilijk om het weliswaar later te dateren drieluikje met de *Kruisiging* in het Rijksmuseum als een werk van dezelfde hand te zien. De omstandigheid dat aan het schilderij waarschijnlijk meerdere kunstenaars hebben meegewerkt en het feit dat het om een bewerking van een Dürer-tekening gaat compliceert de toeschrijving, maar zeker is dat men de fraaie en karakteristieke wijze waarop de voorgrondfiguren van de *Calvarieberg* geschilderd zijn niet in één van de

andere hier besproken werken terugvindt. Hoewel de *Calvarieberg* van de hier behandelde schilderijen het best aansluit bij de beschrijving van Van Mander, zeker wat betreft de *Moordenaers* en de *beweginghe Mariae*, is de *Kruisdraging* op ons schilderij naar de achtergrond verdrongen. Of dit de identificatie met het door Van Mander als het meesterwerk van Cornelis Cornelisz. Kunst beschreven schilderij in de weg staat, laat zich in dit stadium niet vaststellen. Een probleem blijft de moeilijkheid om een *oeuvre* van deze met de werkplaats van Engebrechtsz. verbonden meester op te bouwen. Voorlopig houden we het daarom op Leidse School omstreeks 1520.

Noten

* Bij het afscheid van Henk van Os als algemeen directeur van het Rijksmuseum draag ik graag dit artikel aan hem op als dank voor de inspirerende en prettige samenwerking in de afgelopen zeven jaar.

Voor hun hulp en suggesties dank ik graag Henri Defour, Guido Jansen, Bert Meijer, Reindert Falkenburg, Wouter Th. Kloek, Martin Bijl en de medewerkers van het restauratieatelier schilderijen. Voor hun hulp bij het bestuderen van de kopieën van de *Calvarieberg*, en de verschaft informatie daarover, veel dank aan Mme Clara Gelly-Saldias, Conservateur de Musée des Beaux-Arts, Nancy en Mme Isabelle Félicité-Bleeker, Collaboratrice scientifique, Musée d'Art et d'Histoire, Genève; hetzelfde geldt voor Anne Dary, Conservatrice des Musées de Jura, die een foto van en informatie betreffende de kopie in Dole verschaft.

Als een aangenaam vervolg op een jarenlange samenwerking, verrichtte prof.dr. J.R.J. van Asperen de Boer het onderzoek met behulp van infraroodreflectografie van de *Calvarieberg* en het *Kruisigings*-drieluikje in Amsterdam; hem en Peter van der Brink, Rijksuniversiteit Groningen, wil ik ook bijzonder danken voor het ter beschikking stellen van het materiaal betreffende het infraroodreflectografie-onderzoek van andere schilderijen van Cornelis Engebretsz. en zijn school; M. Patrick Le Chanu, Conservateur du Patrimoine, Laboratoire de Recherche des Musées de France, wil ik ten slotte danken voor de informatie over de ondertekening in het schilderij in het Louvre.

¹ Paneel, 172,5 x 119 cm, inv.nr. SK-A-4921, verworven in 1996 dankzij genereuze bijdragen van de Vereniging Rembrandt, de Rijksmuseum-Stichting, de Stichting het vsb Fonds. Het schilderij werd najaar 1996 verworven van Kunsthandel Rob Smeets, Milaan, nadat het op 5 juli 1995 bij Sotheby's in Londen, als nr. 24 geveild was, schoongemaakt en gerestaureerd (zie noot 24).

Volgens opgave in de veilingcatalogus was het schilderij, afkomstig uit de verzameling Hughes (zie noot 14), omstreeks 1920 aanwezig bij Kunsthandel R.W.P. de Vries, Amsterdam; vervolgens in een particuliere verzameling in Parijs; in april 1928 werd het vervolgens met de verzameling van Achillio Chiesa in Milaan geveild en kwam daarna bij Kunsthandel L. Bellini in Florence, die het in 1933 aan M. Ros in Zürich verkocht; uit het bezit van diens nazaten werd het schilderij in 1995 in Londen geveild.

F. Winkler, 'Dürerstudien', *Jahrbuch der preus-*

zischen Kunstsammlungen 50 (1929), pp. 123-166, spec. p. 164, noot 6, vermeldt terecht dat het schilderij vermoedelijk (ook) identiek is met het bij Salomon Reinach, *Répertoire de peintures*, V, Parijs 1922, op p. 167 in lijn gereproduceerde schilderij, dat in 1918 bij Kunsthandel Sekeyan in Parijs was.

G.J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandse Schilderkunst*, Den Haag 1939, vol. 3, pp. 338-339, spreekt ten onrechte over twee verschillende versies van het schilderij: één afkomstig uit de verzameling Chiesa en de ander via de Amsterdamse kunsthandel in de verzameling M. Ros overgegaan. Zoals Ingrid Jost in 'Goltzius, Dürer et le collectionneur de coquillages Jan Govertsz.', *Le Revue du Louvre* 18 (1968), p. 63, noot 20, al opmerkte, moet het hier om een en hetzelfde, thans door het Rijksmuseum verworven, schilderij gaan.

² Zie voor de *Calvarieberg*, de *Groene Passie*-tekeningen en de daarmee verbonden voorstudies: F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, vol. 2, 1937, nos. 298-318; zie ook Winkler 1929, *op.cit.* (noot 1), pp. 161-165. Joseph Meder, *Dürers Grüne Passion in der Albertina*, München 1923, spec. pp. 7-8, suggereert dat de twaalf bladen waaruit de *Groene Passie* moet hebben bestaan (thans ontbreekt *Christus op de Olijfberg*) oorspronkelijk de omlijsting (vier boven en onder, twee links en rechts) hebben gevormd van de *Calvarieberg* uit 1505, in Florence, die vier maal zo groot is als de tekeningen van de *Groene Passie*. Deze reconstructie is gereproduceerd door Edmund Schilling, 'Dürer und der Illuminist Jacob Elsner', *Phoebus* 1 (1949), pp. 135-144, afb. 2, die als een vrij overtuigd argument voor de samenhang tussen de *Groene Passie* en de *Calvarieberg* een miniatuur reproduceert waarin elementen uit beide gekopieerd zijn. Tegen de voorgestelde reconstructie van de *Groene Passie* als omlijsting van de *Calvarieberg* pleit onder meer dat verschillende *Passie*-scènes in dat geval dubbel voorkomen (bijvoorbeeld *Kruisdraging* en *Kruisiging*). Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 4de dr., Princeton 1955, pp. 105-106, oppert ook de mogelijkheid dat de *Groene Passie* voorstudies ('modello's') zijn voor een nimmer gerealiseerde *Kruiswegstatie* in de Schlosskirche in Wittenberg; de *Calvarieberg* zou in dat geval het afsluitende altaarstuk hebben gevormd. De veelvuldig in de kunstliteratuur vermelde twijfel aan de eigenhandigheid van de *Calvarieberg* en de *Groene Passie*, weersproken in Winklers catalogus uit 1937, vinden we het meest uitgesproken recentelijk bij Lisa

Oehler, 'Die Grüne Passion – Ein Werk Dürers?', *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum* (1954–1959), Berlijn 1960, pp. 91–127, waarin ook de *Calvarieberg* aan Hans von Kulmbach is toegeschreven en na 1511 wordt gedateerd. In de publicaties van N. Beets, 'Zestiende-eeuwse Kunstenaars. IV. Lucas Corneliszoon de Kock. 3. De schilderijen van Lucas Cornelis de Kock en van Cornelis Cornelisz. Kunst, Exeat Jan Wellens de Cock', *Oud Holland* 53 (1936), pp. 55–78, en van Hoogewerff, *op.cit.* (noot 1), wordt de tekening zelfs met Cornelis Engebrechtsz. in verband gebracht. Zie voor de *Groene Passie* ook nog de tent.cat. (Erwin Mitsch) *Albrecht Dürer – Die Grüne Passion*, Wenen (Albertina) 1987.

³ Zie onder meer B. Lossky, 'Peintures inspirées du Grand Calvaire d'Albert Dürer', *La Revue des Arts* 9 (1959), pp. 158–162, en noot 12 van dit artikel. Zie over de relatie met de zogenaamde Dürer-renaissance van omstreeks 1600 onder meer H. Kauffmann, 'Dürer in der Kunst und im Kunsturteil um 1600', *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum* (1940–1953) (*Von Nachleben Dürers*), Neurenberg/Berlijn 1954, pp. 18–60, spec. pp. 39, 58, noot 68 en de publicaties genoemd in de noten 4 en 11.

⁴ Zie Klaus Ertz, *Jan Brueghel der Ältere*, Keulen 1979, pp. 436–439.

⁵ *Ibidem*, pp. 436–438, fig. 537, cat. 108; zie ook cat.tent. *Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine*, Florence (Palazzo Pitti) 1977, nr. 20.

⁶ *Ibidem*, p. 206, afb. 254, cat. 122; tent.cat. *Rubens* 1977, *op.cit.* (noot 5), nr. 21. In de meeste publicaties is het landschap aan het eind van de zestiende eeuw gedateerd; Stefania Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento*, Florence/Milaan 1983, p. 183, identificeerde het stadsgezicht als dat van Praag, hetgeen een datering in 1604 aannemelijk maakt.

⁷ Volgens Winkler 1937, *op.cit.* (noot 2), p. 40, kwam de tekening in 1628 naar Florence; de juiste datum wordt vermeld in tent.cat. *Rubens* 1977, *op.cit.* (noot 5), nos. 20–21 en bij Bedoni, *op.cit.* (noot 6). Zie voor de oorspronkelijke vorm van het kastje, die waarschijnlijk pas in deze eeuw teniet is gedaan, F. Zacchioli, *Description de la Galerie Royale de Florence*, Florence 1783, deel 2, pp. 109–110: LXVII: *Le Crucifiement de Jésus Christ. Sujet riche en figures, En table, par Jean Brughel. Ce tableau en forme de petit armoire offre aussi l'invention du tableau, la quelle est d'Albert Duréro. Dans le*

petit guichet du devant, on voit un paysage avec figures près d'une ville.

⁸ Penseel, met wit gehoogd op groen geprepareerd papier, 556 x 390 mm, met monogram AD en datum 1505; uit de verzameling Everhard Jabach, Keulen, verworven door Louis XIV in 1671; Musée du Louvre, Parijs; Louis Demonts, *Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord – Écoles Allemande et Suisse* I, Parijs 1937, pp. 36–37, nr. 185, pl. LXIII. Zie Winkler 1929, *op.cit.* (noot 1), p. 164; Lossky, *op.cit.* (noot 3), p. 160. Lossky, een suggestie volgend van Pelinck, vermeldt ten onrechte als een derde versie van de Dürer-tekening een tekening in de veiling van de verzameling E. Rodriguez, Amsterdam (Frederik Muller) 12 juli 1921, nr. 132, pl. 22.

⁹ Bartsch III, p. 156, nr. 97; Hollstein XI, p. 218, nr. 54, noemt in navolging van Weigel drie staten:

I. Zonder onderschrift, zonder privilege, zonder uitgeversadres en zonder het opschrift *Albertus Durerrus figuravit*; een afdruk hiervan berust bij het Rijksprentenkabinet, Amsterdam, met in handschrift het onderschrift en het uitgeversadres.

II. Met alle opschriften, behalve het uitgeversadres; niet gevonden.

III. Met alle op- en onderschriften, de meestal in de literatuur vermelde versie (afb. 7). Zie ook de volgende noot en tent.cat. *Bilder nach Bildern*, Münster (Westfälisches Landesmuseum) 1976, p. 104, nr. 74.

¹⁰ Zie Jost, *op.cit.* (noot 1), pp. 57–64, die de bekende Nederlandse verzamelaar van schelpen en schilderijen Jan Govertsen als de uitgever van de 1615 gedateerde prent ziet; Lawrence W. Nichols, 'Jan Govertsz. van der Aar: on the identification of Goltzius's patron', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 38 (1987), pp. 241–255, toonde aan dat deze al in 1612 overleden is. Ingrid Jost gaat in haar artikel uitvoerig in op de relaties tussen de Parijse tekening en de gravure van Matham, spec. p. 64, noot 28.

¹¹ Zie tent.cat. *Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock*, Frankfurt am Main (Liebighaus) 1981–1982, nr. 97.

¹² Er bestaan tenminste vier nauwkeurige kopieën van het Amsterdamse schilderij: (1) Doek, 176,5 x 123 cm; het schilderij is van paneel op doek overgebracht. Musée d'Art et d'Histoire, Genève, inv.nr. 1845–7 (cat. 1948, p. 81 (d'après Jean de Cock imitant un dessin de Dürer) (afb. 15)). Het schilderij is in 1745 door

M. Cannac aan de Bibliothèque Publique in Genève geschonken; volgens een aantekening in de oude inventaris was het schilderij door Cannac in Parijs voor 100 écus gekocht als Lucas (van Leyden). Deze kopie wordt vermeld bij: F. Dülberg, 'Frühholänder in der Schweiz', *Anzeiger für Altertumskunde* (1902-1903), pp. 160-167, Hoogewerff, *op.cit.* (noot 1), P. Wescher, 'Um Jan de Cock', *Zeitschrift für bildende Kunst*, 69 (1925-1926), pp. 147-154, en

bij M.J. Friedländer (ed. H. Pauwels), *Early Netherlandish Painting: The Antwerp Mannerists and Adriaen Isenbrandt* II (1974), p. 78, nr. 107, pl. 91, fig. 107. Zie verder over deze kopie: W. Deonna, 'A propos d'une "Montée au Calvaire" imitée du Dürer', *Bulletin du Musée d'Art et d'Histoire de Genève* 4 (1926), pp. 155-158. Bij het overbrengen van paneel op doek zijn onder, boven en links langs de randen beschilderde stroken aangebracht. Daarnaast kan men enkele verschillen tussen dit schilderij en het Amsterdamse opmerken: op het gevest van het zwaard van de vechtende man op de voorgrond ontbreekt het ornament (en daarmee de initiaal L) en het paard op het middenplan kijkt naar voren in plaats van opzij.

(2) Doek, 169 x 118 cm. Musée des Beaux-Arts, Nancy (afb. 16) (cat. 1909, pp. 83-84, als Lucas van Leyden; aankoop 1907 van M. le Chanoine de Barbier, curé des Trois-Maisons). Deze kopie wordt door Lossky, *op.cit.* (noot 3), genoemd en afgebeeld. Het koloriet is nog vaal; afwijkend van het origineel is de gele hoofd-doek van de vrouw die links in het midden Maria ondersteunt.

(3) Doek, 161 x 116 cm. Veiling Christie's, New York, 21 januari 1994, no. 68 (als *German school, late 16th century*). Afgaand op de kleurenreproductie in de veilingcatalogus is deze kopie nauw verwant aan de kopie in Nancy; ook hierin vindt men een gele hoofd-doek.

(4) Paneel, 174 x 119 cm. Musées de Dole (Jura). Het schilderij is tussen 1820 en 1835 aan het museum geschonken door Léonard Dusillet. Op grond van de foto lijkt dit schilderij, dat in een slechte en sterk overschilderde staat verkeert, de zwakste versie. Opmerkelijk is evenwel dat een aantal details in de achtergrond (de heuvel links) eerder op het voorbeeld van Dürer terug lijkt te gaan dan op ons schilderij en de drie andere versies. Waar andere details met ons schilderij overeenkomen, kan men slechts vermoeden dat de versie in Dole in hetzelfde atelier als ons schilderij gemaakt is, waar Dürers voorbeeld nog aanwezig was.

Jost, *op.cit.* (noot 1), p. 64 (vervolg noot 20), noemt, geïnformeerd door J. Foucart, deze

kopie zonder verdere gegevens te vermelden. De door Lossky (*op.cit.* (noot 3)) gepubliceerde vrije kopie in het Musée des Beaux-Arts, Tours, paneel 54 x 41 cm, lijkt mede gezien het formaat en het laat-achttiende-eeuwse opschrift eerder op de Dürer-versie dan op de Leidse versie gebaseerd te zijn; deze kopie moet omstreeks 1600 in Antwerpen zijn ontstaan: school van Francken.

¹³ Zie J.D. Bangs, *Cornelis Engebrechtsz.'s Leiden - Studies in Cultural History*, Assen 1979, pp. 4, 87-91.

¹⁴ *Exposition des Primitifs Flamands et d'Art Ancien*, Brugge 1902, nr. 354, als onbekende kunstenaar; zie G. Hulin de Loo, *Catalogue Critique*, 1902, pp. 99, 115, nr. 354 als Hollandse School. Het schilderij is dan in bezit van Hugh Robert Hughes (1827-1911), Kinnel Park, Clwyd, die het schilderij eerder uitleende aan een tentoonstelling in 1887 in de Royal Academy, nr. 200 als *German school* en aan een tentoonstelling in de Burlington Fine Art Club, 1911.

¹⁵ Dülberg, *op.cit.* (noot 12), pp. 160-167.

¹⁶ Max J. Friedländer, 'Jan Wellensz. de Cock', *Zeitschrift für Bildende Kunst* 29 (1918), pp. 67-74, waarin de Calvarieberg nog niet genoemd werd, zie volgende noot.

¹⁷ Naar aanleiding van de Brugse tentoonstelling schrijft Max J. Friedländer, 'Die Brügger Leihausstellung', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 26 (1903), pp. 66-91, 147-175, spec. p. 161, het schilderij, dat door hem voor het eerst met de Dürer-tekening in de Uffizi wordt verbonden, toe aan de Meester van de Aanbidding der Koningen in de Brera, die in 1915 door hem met Jan de Beer werd geïdentificeerd, zie Max J. Friedländer, 'Die Antwerpener Manieristen von 1520', *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* 36 (1915), pp. 65-70. In zijn *Die altniederländische Malerei*, deel II (1934), p. 126, nr. 107 (zie ook Friedländer (ed. H. Pauwels), *op.cit.* (noot 12), p. 78, nr. 107, afb. 91, fig. 107) wordt ons schilderij als werk van de pseudo-Jan de Cock genoemd, met de vermelding dat het moeilijk is vast te stellen of het schilderij van Jan de Cock of van Jan de Beer is. Eerder werd het schilderij met Jan de Cock verbonden door Friedrich Winkler, *Die altniederländische Malerei*, Berlijn 1924, p. 214, Wescher, *op.cit.* (noot 12), p. 152 en wederom Winkler 1929, *op.cit.* (noot 1), p. 164; zie ook Winkler 1937, *op.cit.* (noot 2), p. 43, noot 6. Als reactie op de artikelen van Beets 1936, *op.cit.* (noot 2) en Hoogewerff, *op.cit.* (noot 1) bevestigt M.J. Friedlän-

der in 'Jan de Cock oder Lucas Kock', *Miscellanea Leo van Puyvelde* 1949, pp. 84–88, nogmaals zijn eerdere toeschrijving aan Jan de Cock en vermeldt hij het feit dat de *Calvarieberg* is gebaseerd op een compositie van Dürer die in 1520–1521 Antwerpen bezocht, als een belangrijk argument voor de identificatie van de schilder met Jan de Cock.

Zie voor het oeuvre van Jan Wellensz. de Cock, verder: J.G. van Gelder, 'Some unpublished works by Jan Wellensz. de Cock', *The Burlington Magazine* 51 (1927), pp. 68–79, en de in noot 31 vermelde publicaties van Held uit 1933 en Valentiner uit 1950.

¹⁸ P.J.J. van Thiel et al., *All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam/Maarsden 1976, p. 170, nr. A 1598. Het drieluik werd in 1893 van kunsthandel Durand Ruel in Parijs verworven als anoniem, laatste helft 15de eeuw; uit de verzameling Spitzer, Veiling Parijs, 17-4/16-6-1893, nr. 3314; volgens Beets 1936, *op.cit.* (noot 2), p. 60, is het drieluikje naar alle waarschijnlijkheid afkomstig uit de Keulse verzamelingen Boisserée, Lieversberg en Wallraff.

¹⁹ N. Beets 1936, *op.cit.* (noot 2), pp. 71–72, afb. 62 (als toegeschreven aan Cornelis Cornelisz. Kunst of zijn broer Lucas Cornelisz de Kock); Hoogewerff, *op.cit.* (noot 1), 3, p. 340, afb. 180 (als werkplaats van Cornelis Engebrechtsz.); N. Beets, 'Nog eens "Jan Wellens de Cock" en de zonen van Cornelis Engebrechtsz.: Peter Cornelisz. Kunst, Cornelis Cornelisz. Kunst, Lucas Cornelisz. de Kock', *Oud Holland* 67 (1952), pp. 1–28, spec. pp. 15–17, afb. 10 (als toegeschreven aan Cornelis Cornelisz.).

²⁰ Beets 1936, *op.cit.* (noot 2), p. 56, verbindt de beschrijving van Van Mander met een *Kruisdraging* naar een verloren Dürer-compositie, bekend door een kopie uit 1579 van de Italiaan Pietro da Bagnai in Milaan (Santa Maria della Passione), zie Hermann Voss, 'On a lost "Crucifixion" by Albrecht Dürer', *The Burlington Magazine* 21 (1912), pp. 213–219; in 1952 verbindt Beets (1952, *op.cit.* (noot 19), p. 17) de beschrijving in Van Mander met onze *Calvarieberg*.

²¹ Ludwig Baldass, 'Die niederländischen Maler des spätgotischen Stiles', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 9 (1937), pp. 117–138; spec. pp. 130–131, noot 28, waar de *Calvarieberg* uit het met Jan de Cock verbonden oeuvre wordt verwijderd.

²² Walter S. Gibson, *The Paintings of Cornelis Engebrechtsz.* (Thesis: Harvard University, Cambridge (Mass.) 1969), New York/Londen 1977, pp. 171–221 en pp. 250–264.

²³ De hoogte correspondeert met 5,5 Rijnlandse voet (66 Rijnlandse duimen). Vriendelijke mededeling van Martin Bijl, hoofdrestaurator schilderijen.

²⁴ Het schilderij werd schoongemaakt en gerestaureerd door Sarah Walden, Londen in 1995–1996. In het najaar van 1996 onderging het schilderij een verdere behandeling in het schilderijenrestauratie-atelier van het Rijksmuseum door de restaurator Willem de Ridder.

²⁵ Het schilderij werd op 18 juli 1996 systematisch met infraroodreflectografie onderzocht door prof.dr. J.R.J. van Asperen de Boer met zijn eigen infraroodapparatuur; de bij deze gelegenheid gemaakte infraroodreflectogrammen van dit schilderij en van het drieluikje met de *Kruisiging* werden ontwikkeld, met behulp van Photoshop afgedrukt en gemonteerd door de fotograaf H. Verburg, met de vriendelijke medewerking van het Rijksbureau voor Kunst-historische Documentatie (R.K.D.).

²⁶ Wouter Kloek wees mij erop dat een dergelijk detail ook door Karel van Mander, *Schilderboeck*, Haarlem 1604, fol. 217r (Ed. H. Miedema, Doornspijk 1994, vol. 1, pp. 126–127, fol. 229v) wordt genoemd bij de beschrijving van een *Ecce Homo* van Jan Mostaert, waarbij één van de beulsknechten, met de gelaatstrekken van de gerechtsdienaar Pier Muys, die gekarakteriseerd wordt als *hebbende een drol-lighe tronie van snooden, en een beplaestert hoofd*. Opmerkelijk is trouwens dat deze details op alle kopieën van de *Calvarieberg* (zie noot 12) ontbreken.

²⁷ Zie Friedländer (ed. H. Pauwels), *op.cit.* (noot 12), vol. 10, pp. 35–37, pl. 60–65 en Gibson, *op.cit.* (noot 22), pp. 49–126.

²⁸ Friedländer, *op.cit.* (noot 12), vol. 10, pl. 70–71, nrs. 85, 87 en Gibson, *op.cit.* (noot 22), afb. 44–45, nrs. 37–39 als hand B; van dezelfde hand is een *Bewening* in de kunsthandel (Amsterdam: N. Beets en na de oorlog bij Sabin, Londen).

²⁹ Zie hiervoor onder meer Van Mander, *op.cit.* (noot 26), fol. 212v en de cat.tent. *Dürer in de Nederlanden*, Brussel (Paleis voor Schone Kunsten) 1977, spec. pp. 116–118, 183–189.

³⁰ Van Mander, *op.cit.* (noot 26), fol. 217r, pp. 126–127.

³¹ E. Pelinck, 'Cornelis Engebrechtsz. – De herkomst van zijn kunst', *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek* 2 (1948–1949), pp. 40–74, spec. pp. 70–74. Ook W.R. Valentiner, 'Notes on the so-called Jan de Cock', *The Art Quarterly*, 13

(1950), pp. 60–64, verbindt het paneeltje in New Haven met Cornelis Cornelisz. Kunst en merkt op dat Van Manders beschrijving betrekking heeft op een grotere, thans verloren, versie van dit schilderij. Daarbij verwijst hij naar het artikel van Julius Held, 'Notizen zu einem niederländischen Skizzenbuch in Berlin', *Oud Holland* 50 (1933), pp. 273–288, spec. pp. 273–281, die eerder het bestaan van een dergelijke, thans verloren, *Kruisdraging*, afleidde uit een tekening en andere latere kopieën. Inmiddels is het voorbeeld hiervoor teruggevonden in een groot schilderij van Henri Bles met de *Kruisdraging* in Princeton (zie Walter S. Gibson, *Mirror of the Earth* – *The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton 1989, pl. 2.40), dat stilistisch geen verband met de Leidse School heeft.

Een andere kandidaat voor het door Van Mander vermelde schilderij, is, zoals Kramm (*De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders*, Amsterdam 1957–1864, III, p. 921), geciteerd door Beets, *op.cit.* (noot 2), p. 56, noot 2, voorstelde, een *Kruisdraging* in de breedte die als werk van Cornelis Cornelisz. in een Amsterdamse veilingcatalogus uit 1813 vermeld wordt: *Zonderling en zeer gaaf geconserveerd Tafreel, steld voor de kruisdraging, benevens de kruisiging van den Heiland van C. Cornelis. Kunst, hoog 39, breed 45 duim* (= ca. 100 x 135 cm) in de veiling D. van Dyl, 22 november 1813, Amsterdam, no. 92, voor f 5.10 aan de Gruyter verkocht. Met enige goede wil zou het in 1813 verkochte schilderij identiek kunnen zijn met het hier (afb. 26) afgebeelde schilderij in Douai, dat J. Bruyn, 'Lucas van Leyden en zijn Leidse tijdgenoten in hun relatie tot Zuid-Nederland', *Miscellanea I.Q. van Regteren Altena*, Amsterdam 1969, pp. 44–47, met Van Manders beschrijving verbindt.

³² Gibson, *op.cit.* (noot 22), pp. 171–185; aan deze Meester worden ook een aantal houtsneden toegeschreven, die vroeger aan Jan Wellensz. de Cock werden gegeven, zoals het *Schip Reynuit*.

³³ J. Foucart, 'Acquisitions: Musée du Louvre, Département des Peintures, Maître de la repudiation d'Agar, Le Portement de croix', *Revue du Louvre* 1994, nr. 2, p. 67; Patrick le Chanu deelde mij mee dat het schilderij in oktober 1996 gepubliceerd wordt in de catalogus van nieuwe schilderijenaanwinsten van het Louvre.

³⁴ Paneel, 94 x 141 cm; verworven in 1965; zie tent.cat. *Le XVIIe Siècle Européen – Peintures et Dessins dans les Collections Publiques Françaises*, Parijs (Petit Palais) 1965–66, nr.

355. Zie verder Bruyn, *op.cit.* (noot 31), pp. 44–47, spec. p. 45, die aan een datering na 1530 denkt, en Walter S. Gibson, 'The Master of the Douai Carrying of the Cross', *Oud Holland* 75 (1970), pp. 111–115, die ook een triptiek met de *Kruisafname* in Münster aan deze meester toeschrijft, en die de *Kruisdraging* ca. 1520 dateert.

³⁵ Een systematisch onderzoek van de schilderijen van Cornelis Engebrechtsz. en zijn werkplaats met behulp van infraroodreflectografie zou een beter inzicht in het functioneren van deze werkplaats en in het werk van de verschillende medewerkers kunnen verschaffen. Zie J.R.J. van Asperen de Boer and Arthur K. Wheelock, 'Underdrawings in some paintings by Cornelis Engebrechtsz.', *Oud Holland* 87 (1973), pp. 61–94, waarin de ondertekening in de schilderijen van Engebrechtsz. in Leiden en Amsterdam geanalyseerd wordt. Inmiddels zijn een aanzienlijk aantal andere met Cornelis Engebrechtsz. verbonden schilderijen onderzocht door Van Asperen de Boer, zijn studenten en Peter van den Brink. De karakteristieke ondertekening in penseel die in de Leidse drielijken en de Amsterdamse panelen is gevonden, ontbreekt in veel van die schilderijen; daarin vinden we vaak een (lossere) ondertekening in krijt, zoals we die ook in de *Calvarieberg*, het Utrechtse drieliek met de *Kruisiging* (afb. 24), de Parijse *Kruisdraging* (afb. 25) en in het drielukje met de *Kruisiging* in Amsterdam (afb. 21–22) vinden.