

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



Henk van Os

Mediteren op Golgotha*

*'O devote siele slaet dyn gemerck hierop dinen bruidegom'*¹

Vroege Nederlandse kunst is zeldzaam. Het Rijksmuseum heeft in de loop der jaren ervan verzameld wat het kon, maar een schilderij als dit met een uitvoerige verbeelding van de Passie ontbrak (afb. 1). Iconografisch is het een bijzonder schilderij. Weinig uitbeeldingen van de Passie manifesteren zo overtuigend de omgang met Jezus' lijden in de spiritualiteit van de late middeleeuwen. Vandaar dat het de moeite loont afzonderlijk op de voorstelling van het Leidse schilderij in te gaan.

Beschrijving

De schilder heeft een aantal momenten van het verhaal van de Voorbereiding van de Kruisiging uitgebeeld. Ze spelen zich af op een soort voortoneel (proscenium) van de berg Golgotha, de hoofdschedelplaats, die herkenbaar is door de schedel op de voorgrond en de hond die op een bot bijt. De houding waarmee de beschouwer geacht wordt de verschillende scènes in zich op te nemen, is gerepresenteerd door de figuur rechtsonder, die opziet naar datgene wat zich voor hem afspeelt met een gebaar dat zowel gebed als ontzetting kan betekenen. Aan zijn hoed en baard kan deze prominent aanwezige man worden geïdentificeerd als een joodse toeschouwer van Jezus' lijden. Het volle voortoneel wordt afgesloten door een bosschage. Daar staan links twee andere toeschouwers. De een wijst de ander op het tafereel dat zich voor zijn ogen afspeelt. Uit

Jeruzalem, de stad op de achtergrond, komt een grote stoet. Jezus draagt Zijn kruis, maar bezwijkt onder het gewicht ervan. Voor Hem Veronica, die de afdruk van Zijn gelaat zal opvangen in de doek die zij voor zich houdt. Boven Jezus torent de hogepriester op zijn paard. Vooraan lopen de beide moordenaars die met Jezus tot de kruisdood zijn veroordeeld. De donkerharige is de slechte moordenaar die Jezus bespotten zal. De ander zal aan het kruis tot geloof komen. Aan het einde van de tocht vindt de kruisiging plaats. Jezus' kruis en dat van de slechte moordenaar zijn al opgericht. Links wordt het kruis van de goede moordenaar omhooggetrokken. Maria Magdalena knielt onder het kruis. Johannes wijst Maria op haar Zoon. Haar innerlijke smart komt tot uiting in het in elkaar klemmen van haar handen. Te midden van de heftige reacties op de Kruisiging van Jezus valt in het bijzonder die van de centurio op. Deze hoofdman over honderd op zijn paard strekt zijn arm omhoog en de beschouwer weet dat hij uitroept: *Waarlijk, dit is Gods zoon*.

Op de voorgrond van het schilderij zijn uitgevergrote scènes uit het verhaal van de Voorbereiding van de Kruisiging verbeeld. Rechts op de voorgrond wordt Jezus ontkleed door beulsknechten en soldaten. Het sterk geïndividualiseerde gezicht van de toeschouwer aan de beeldrand doet vermoeden dat hier de opdrachtgever is afgebeeld. Ernaast is een beulsknecht bezig met het voorbereiden van de

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.



gaten, opdat Jezus zonder problemen aan het kruis kan worden genageld. Links op de voorgrond is veel werk gemaakt van degenen die dobbelen en vechten om Jezus' gewaad. Iets hoger zit Jezus naakt, bedekt met wonden, op het kruis. Een van de onverlaten hurkt bij Hem neer en maakt een obscene gebaar. Een ander rukt aan Zijn doornenkroon. Erachter geeft hogepriester Annas instructies aan de man met de spons en een bak azijn. In het midden bezwijmt Maria. Zij wordt ondersteund door Johannes, de jongste apostel, en door een van de Maria's. De beide anderen tonen hun medelijden. Rechts komt Pilatus aangereden met de inscriptie voor op het kruis: *INRI: Jezus Nazarenus Rex Iudaeorum*. Achter op het proscenium valt vooral een beulsknecht die een ladder aan-

draagt, op. Naast hem een groep soldaten met de beide moordenaars en beulsknechten met hun kruisen.

De herkomst van deze bijzondere voorstelling is evident: tot in details heeft de schilder een tekening van Dürer uit 1505 nagevolgd, die nu in de Uffizi wordt bewaard (afb. 2). Er is alle reden om aan te nemen, dat deze tekening hoort bij een reeks van elf getekende Passie-scènes in de Albertina, de zogenaamde *Groene Passie* uit 1503-1504. Samen vormen ze een soort getekend *meditatie-tableau* van 116 x 80 cm (afb. 3).² Als we uitgaan van een dergelijke samenhang wordt duidelijk waarom op de tekening in de Uffizi de meest gangbare voorstelling van de Voorbereiding van de Kruisiging niet voorkomt, namelijk de Nageling van Jezus aan het kruis. Hieraan is in de *Groene Passie* immers een aparte scène gewijd (afb. 4). Ook wordt het begrijpelijk waarom de Kruisdraging en de Kruisiging op de grote tekening naar de achtergrond zijn verwezen als een soort aanleiding voor het eigenlijke tafereel. Beide voorstellingen maken immers vanzelfsprekend deel uit van een reeks kleine Passie-scènes.³

Filedt Kok bespreekt in zijn artikel een aantal andere versies van Dürers tekening. Daaruit blijkt de grote bekendheid van deze voorstelling. Daarom is het opmerkelijk dat in de kunsthistorische literatuur noch de vraag naar de mogelijke reden van deze wijde uitstraling, noch de vraag naar de herkomst van deze uitzonderlijke voorstelling is gesteld. Waarom is hier eigenlijk de Voorbereiding van de Kruisiging en niet de Kruisiging zelf het centrale tafereel van Jezus' lijden? Er is alle reden om naar aanleiding van de verwerving van dit Leidse schilderij te zoeken naar antwoorden op deze vragen.

Iconografie

De ontwikkeling van de iconografie van de Kruisiging vóór Dürer kan kort worden samengevat: het gaat van uitbeelding van een heilsfeit van *mijn Verlosser hangt aan het kruis* naar schildering van een gebeurtenis. Op Golgotha werd het steeds drukker. De bijfiguren vertolken verschillende emoties, waardoor de beschouwer met hen bij de

Afb. 3. Montage van de Calvarieberg (afb. 2) en de Groene Passie van Albrecht Dürer (Albertina, Wenen), totale grootte 116 x 80 cm.



Afb. 4. Albrecht Dürer, *Jezus op het kruis genageld*, 1503–1504. Tekening in pen en wit gehoogd op groen geprepareerd papier, 28,8 x 18,2 cm. Albertina, Wenen.



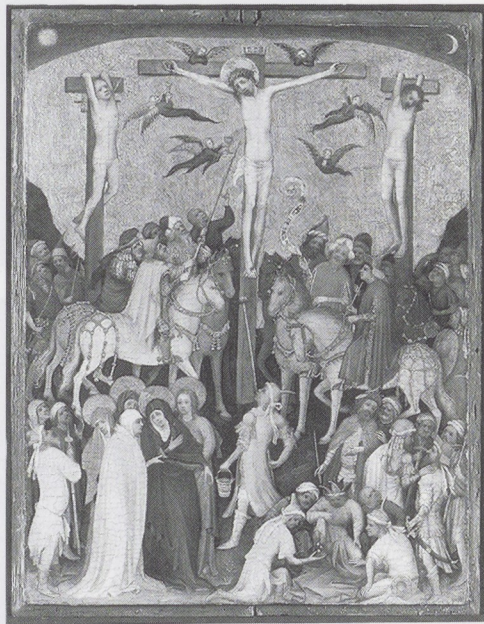
Kruisiging kon zijn en mee kon leven. Een van de mooiste voorbeelden van zo'n *volkrei- che Kalvarieberg* is de kleine *Kruisiging* van de Meester van de heilige Veronica uit ca. 1400 (afb. 5).⁴ Het kleine formaat van het schilderij duidt erop dat het was bedoeld voor privé-devotie. Ongeveer twintig jaar later schildert een andere Keulse schilder, die anoniem is gebleven, een altaarstuk met de *Kruisiging* in opdracht van de familie Was- servass (afb. 6).⁵ Deze kunstenaar brengt iets heel nieuws. In één beeldvlak zijn behalve de Kruisiging een aantal scènes van de Voorbe- reiding op de Kruisiging bijeengebracht. Links draagt Jezus het kruis en rechts wordt Hij met veel geweld op het hout genageld. Overal is men bezig. De kruisiging zelf is nog aan de gang: bij de gekruisigde moordenaar rechts daalt de beulsknecht van de trap. Hij heeft zijn werk af. Hier is de Kruisiging het resultaat van een proces dat je innerlijk kunt meemaken, omdat voor je ogen de film wordt afgedraaid. Dat is wat de familie Was-

Afb. 5. Meester van de heilige Veronica, *Kruisiging*, ca. 1400. Olieverf op paneel, 50,5 x 37,5 cm. Wallraf-Richartz Museum, Keulen.

servass overkomt. Centraal in beeld staat Maria met haar verdriet. Zij reageert direct op de gebeurtenissen. De schilder heeft haar in het midden afgebeeld met de beide andere Maria's en Johannes zonder directe betrok- kenheid bij haar gekruisigde Zoon. Zij is er voor de beschouwer, die in haar het voor- beeld voor zijn emoties ziet.

Het *image simultanée* van de Kruisiging werd in de tweede helft van de vijftiende eeuw gangbaar. Niet zelden leidde het uitbeelden van meerdere scènes op één beeldvlak tot propvolle en rommelige composities. Op den duur structureren de kruisen van de Kruisi- ging zelfs de voorstelling niet meer, maar wordt de Kruisiging een van de vele scènes in één en dezelfde voorstelling. Een goed voor- beeld is een Zuid-Nederlands tapijt van ca. 1470–1490 in het Rijksmuseum (afb. 7).⁶ Jammer genoeg is het ondergedeelte afgesne- den, maar desalniettemin geeft het een goede indruk van dit soort visualisering van de weg naar het kruis.

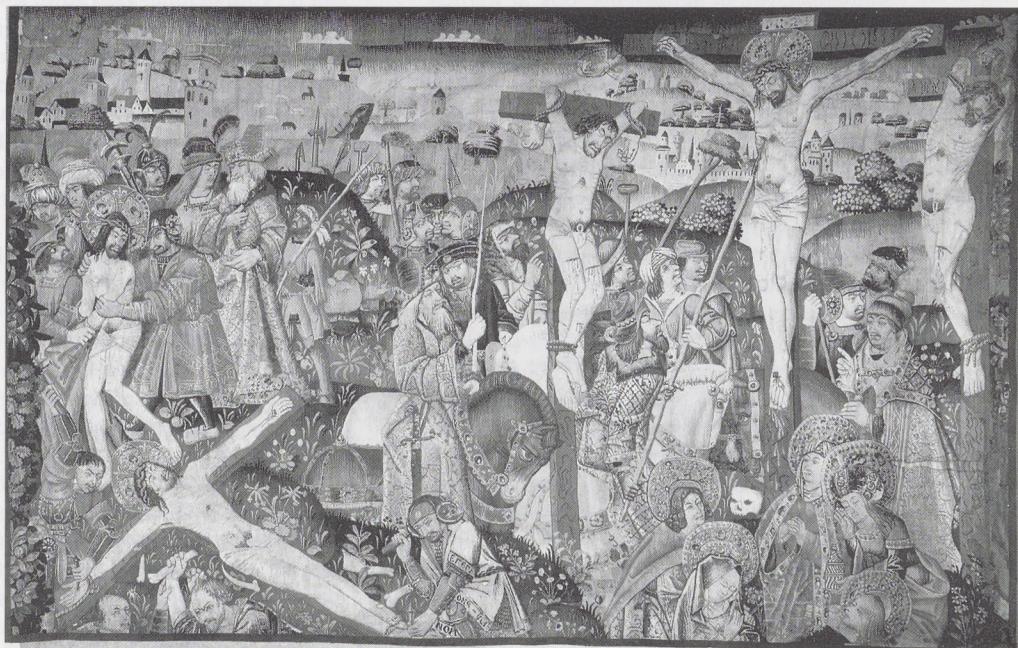
Het moge uit deze voorbeelden duidelijk zijn dat Dürers tekening van de Voorbereiding van de Kruisiging en het Leidse schilderij dat daarnaar is vervaardigd, niet gezien kunnen



Afb. 6. Keulen, Kruisiging op het Wasservass-altaarstuk, 1420-1430. Olieverf op paneel, 128 x 176 cm. Walraf-Richartz Museum, Keulen.



Afb. 7. Zuid-Nederland (Doornik?), Ontkleding, Kruisnageling en Kruisiging van Christus, ca. 1470-1490. Tapijt (fragment), ca. 300 x ca. 460 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 8. Haarlem (?), Voorbereiding van de Kruisiging, ca. 1470. Olieverf op paneel, 106 x 73,5 cm. Museum Het Catharijneconvent, Utrecht, inv.nr. ABM.S.126.



worden als een ontwikkeling uit het *image simultanée* van de Kruisiging, ook al werden daar scènes van voorbereidende momenten ingelast. De scène van de Kruisiging op de tekening is weliswaar *procesmatig* gemaakt door de oprichting van het kruis van de goede moordenaar en door de vertellende verbinding met de Kruisdraging, maar dat is bij Dürer allemaal achtergrondverhaal (afb. 1). Op de voorgrond gaat het om uit het vertellend verband losgemaakte momenten van Jezus' lijden.

In Museum Het Catharijneconvent te Utrecht bevindt zich een Haarlems schilderij uit ca. 1470, dat de Lijdensweg voorstelt met uitlichting van de heftigste momenten (afb. 8). De Kruisiging is excentrisch, zodat er veel ruimte is voor een gruwelijke voorstelling van Jezus die op het kruishout wordt genageld.⁷ Evenals op het Wasservass-altaarstuk is de emotie van Maria niet meer op de Gekruisigde, maar op beschouwers buiten het beeld gericht. Veronica toont hun de zweetdoek. Jezus met het kruis op de schou-

Afb. 9. Omgeving van Jacob Cornelisz. van Oostsanen, Voorbereiding van de Kruisiging, ca. 1510. Olieverf op paneel, 64 x 53 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, inv.nr. SK-C-1621.



der confronteert de beschouwer aan de rand van de voorstelling. De rauwe kwant die Hem begeleidt, speelt nadrukkelijk op het publiek. De artistieke kwaliteit van het schilderij is zo middelmatig dat men nauwelijks kan aannemen dat de maker ervan de inventor kan zijn van de voorstelling. De figuurtyperen en de vaak zeer expressieve gebarentaal duiden erop dat de schilder afkomstig is uit de omgeving van Albrecht Bouts. Misschien dat Bouts zelf voor dit schilderij het voorbeeld heeft geschilderd, dat is verlorengaan. Een schilderij in het depot van het Rijksmuseum, dat aan het begin van de zestiende eeuw in de werkplaats van Jacob Cornelisz. van Oostsanen moet zijn gemaakt, concentreert zich geheel op de Voorbereiding van de Kruisiging: naast de Ontkleding van Christus en de Bespottung, zijn ook hier de rechters, de Nageling aan het kruis en de Maria's met Johannes afgebeeld (afb. 9). Hoewel de schilderijen in Utrecht en Amsterdam wel interessante, met Dürers tekening verwante voorstellingen geven van de Lij-

Afb. 10. Bovenrijn, Kruisoprichting, ca. 1490. Olieverf op doek, op paneel geplakt, 102 x 162 cm. Städelisches Kunstinstitut, Frankfurt, inv.nr. HM 43 (bruikleen Historisches Museum, Frankfurt).



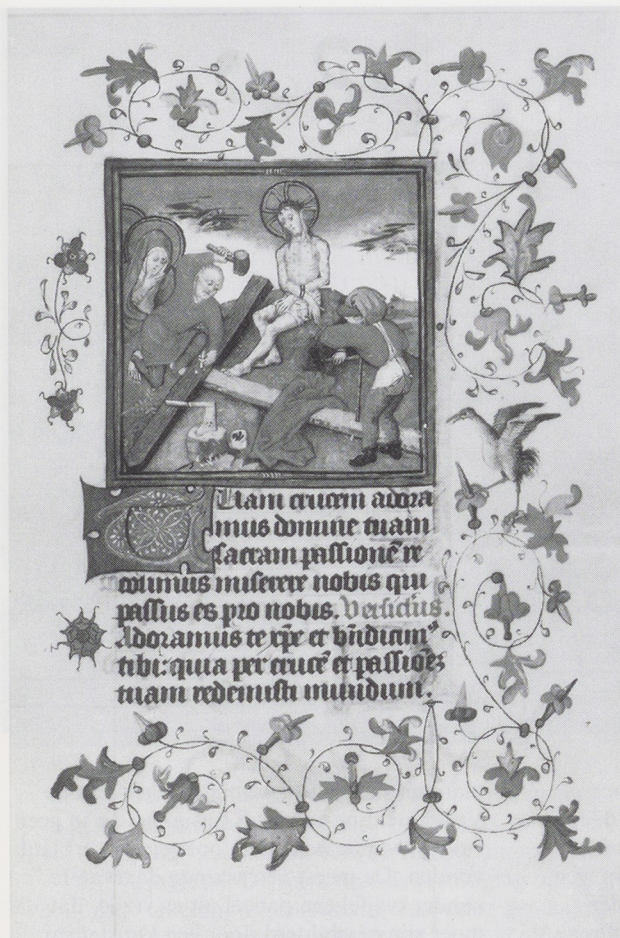
densweg, is het duidelijk, dat Dürers voorstelling daarop niet kan zijn geïnspireerd. Het Utrechtse schilderij is eerder een theatrale variant op het verhaal van Jezus op weg naar Golgotha, zoals Van Eyck die eerder had geschilderd. Het onderscheid dat Dürer maakt tussen de dramatische momenten enerzijds en het verhaal anderzijds, vinden we daarin niet terug. Wel kunnen we uit deze verschillende manieren waarop in een beeldvlak wordt uitgebeeld wat er aan de Kruisiging voorafging concluderen dat er in de vijftiende eeuw een grote behoefte was ontstaan aan beeldende samenvattingen van de Lijdensweg van Jezus. Daardoor werd de traditionele iconografie van Kruisiging en Kruisdraging aangevuld en als het ware opengebrouwen. Het gaat er niet om één cruciale gebeurtenis uit te beelden, maar een verloop van gebeurtenissen.

Wat er gebeurde op Golgotha voorafgaand aan de Kruisiging was door de evangelisten aan de verbeelding overgelaten. Vandaar dat kunstenaars omstreeks 1500 konden komen

met zeer individuele voorstellingen van de Voorbereiding van de Kruisiging, die in geen enkele traditie pasten en ook geen weerklink vonden. De meest verrassende daarvan is zonder twijfel een paneel uit ca. 1490, dat moet zijn geschilderd door een kunstenaar uit het gebied van de Bovenrijn (afb. 10). Hier is het beeldverhaal van de Oprichting van het kruis verteld, zoals dat tegenwoordig door een overmoedige striptekenaar bedacht zou kunnen worden.⁸ Dürer slaagt erin met zijn tekening een uniek evenwicht te vinden tussen verhaal en emotie. Dat moet de grote populariteit van zijn tekening hebben bepaald, waaraan we ons schilderij uit Leiden te danken hebben. Om dat evenwicht te kunnen vinden had hij niet alleen kennis nodig van de schilderkunst van zijn tijd, maar vooral van beeldtradities die waren ontwikkeld bij het verluichten van handschriften, in het bijzonder van de voorstelling van de Voorbereiding van de Kruisiging in gebedenboeken.

De eerste voorstellingen van de Voorberei-

Afb. 11. Meester van Catharina van Kleef, Voorbereiding van de Kruisiging. Miniatuur op perkament, 6,5 x 6,5 cm. Getijdenboek Catharina van Kleef, f. 64. The Pierpont Morgan Library, New York, inv.nr. M. 945.



ding van de Kruisiging dateren al uit de negende eeuw.⁹ Het zijn illustraties bij de beroemde psalm 22, die David inzet met: *Mijn God, mijn God, waarom hebt Gij mij verlaten.* Jezus had diezelfde woorden herhaald aan het kruis. Daarom lag het voor de hand dat christenen van oudsher de hele psalm als een gebed van Jezus lazen. Vers 17 luidt: *Want honden hebben mij omringd, een bende boosdoeners heeft mij omsingeld, die mijn handen en voeten doorboren.* Bij die woorden ontstaan in het oosten de eerste voorstellingen van de Voorbereiding van de Kruisiging zoals de Nageling aan het kruis. In het bidden van de Getijden krijgt de Voorbereiding van de Kruisiging op den duur een vaste plaats. Daar verschijnen sinds

het eind van de veertiende eeuw ook miniaturen met voorstellingen van de laatste fase van de Kruisiging. Het meest gebruikelijk is een compositie waarin de ontklede Jezus zit af te wachten. Er is een schril contrast van Zijn rust met de heftige acties van de onverlaten om Hem heen. Ook hier toont Maria haar compassie. Een dergelijk miniatuur bevindt zich in het Getijdenboek van Catharina van Kleef van ca. 1440 (afb. 11).¹⁰ De vreugde die deze miniaturist beleeft aan vertellend detail toont hij hier door zelfs een bakje spijkers bij de timmerman af te beelden. In de Duitse schilderkunst op paneel komt deze voorstelling een enkele keer ook voor op altaren met Passie-scènes, maar dan is de relatie met de gebedspraktijk expliciet, zoals op het zogenaamde *Getijdenaltaar* uit de eerste helft van de vijftiende eeuw in de Dom van Lübeck.¹¹ Hoewel voorstellingen als deze ongetwijfeld van betekenis zijn geweest voor de iconografie van Dürers tekening, geven zij toch een beperkt beeld van wat op Golgotha gaande was om als precedent voor Dürers concept te gelden.

Dat is anders in het geval van een folio uit het zogenaamde Sobieski-getijdenboek, dat tussen 1420 en 1430 in Parijs ontstond. Het is verlucht door een beroemde anonieme kunstenaar, de Bedford Meester, die aan dit boek werkte met twee assistenten.¹² De acht getijden van de Passie hebben alle een illuminatie gekregen, die een heel folio beslaat. Op één ervan is de Voorbereiding van de Kruisiging uitgebeeld (afb. 12). De Kruisdraging en de voorbereidselen op de berg Golgotha zijn opgevat als één beeldverhaal. Ook hier is een evenwicht gezocht tussen verhaal en presentatie van verschillende losse motieven, alleen is bij de Bedford Meester het verhaal het eigenlijke kader gebleven en niet slechts aanleiding tot aandacht voor dramatische en betekenisvolle momenten, zoals bij Dürer. De Bedford Meester vertelt in verschillende lagen boven elkaar. Op Golgotha is een groot aantal activiteiten tegelijk waar te nemen, die in feite alleen na elkaar kunnen plaatsvinden, zoals de Ontkleding en de Nageling aan het kruis. Maar doordat de miniaturist ze bergopwaarts achter elkaar heeft weergegeven, blijft de suggestie van een

Afb. 12. Bedford Meester, Voorbereiding voor de Kruisiging: Kruisdraging, Ontkleding en Kruisnageling van Christus. Miniatuur, 26,7 x 19 cm. Sobieski getijdenboek, Parijs, ca. 1420-1430, fol. 186v. Royal Library, Windsor Castle.



Afb. 13. Omgeving Martin Schongauer, *Vorbereitung van de Kruisiging*, ca. 1480. Pen in bruin, 21,2 x 29,7 cm. Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett, Bazel.



lopend verhaal gehandhaafd. Ondanks dit structurele verschil van Dürers tekening met de miniatuur zijn de iconografische overeenkomsten opvallend, ook wat betreft de keuze van de motieven. In de miniatuur nemen de Maria's met Johannes eveneens een centrale plaats in. Jezus troost hen met de woorden die de evangelist Lucas Hem in de mond heeft gelegd: *Dochters van Jeruzalem weent niet... (Fille ihrlm ne plorez pas...)*. Op de berg zien we net als op Dürers tekening de Ontkleding, de beide moordenaars, de hogepriester met de spons aan een stok en de man met de ladder. De meeste hoofdrolspelers zijn aanwezig, maar er is een totaal andere regisseur aan het werk geweest! Zijn er ook voorbeelden voor de organisatie van al die deerniswekkende momenten voor de Kruisiging op één proscenium? Dat is inderdaad het geval. Uit de kring van Martin Schongauer, wiens grafische werk voor Dürer een belangrijke bron van inspiratie was, is een grote tekening bekend van de Voorbereiding van de Kruisiging. Hier

vinden we vlak bij Dürer niet alleen dezelfde motieven, maar ook een *vordergründliche* compositie waarin die motieven in een overtuigende samenhang zijn gepresenteerd (afb. 13).¹³ Vooral de organisatie van groepen figuren in relatie met het kruis, dat op de grond ligt, is overeenkomstig. Dezelfde plaatsing van de dobbelaars, dezelfde houding van Jezus, een vergelijkbare rol van ruiters links en rechts. Opmerkelijk anders is Pilatus, rechts, die bij Schongauer de tekst voor het kruis nog aan het schrijven is. Zo zijn er ook andere verschillen, maar de overeenkomsten zijn zo opmerkelijk dat Dürer deze tekening of de compositie waarnaar zij mogelijk is gemaakt, gezien moet hebben. Voor de Leidse schilder was Dürers tekening het uitgangspunt, dat hij nauwgezet volgde. Voor hem, voor het atelier waar hij werkte en voor zijn opdrachtgevers was dit voorbeeld een welkome aanvulling op een omvangrijk beeldrepertoire van de Passie. Het lijkt wel alsof het Lijden van Christus het enige was wat opdrachtgevers voor ogen

Afb. 14. Cornelis Engebrechtsz., *Drieluik met de Kruisiging in gesloten toestand: Ontkleiding van Christus en Bespotting*. Olieverf op paneel, 182,5 x 66 cm. Stedelijk Museum de Lakenhal, Leiden, cat.nr. 93.

wilden hebben: Kruisdragingen, Kruisigingen, de Zeven Smarten van Maria. Ook de thematiek van de Voorbereiding van de Kruisiging was bekend. Op de buitenluiken van het grote altaar met de *Kruisiging* van Cornelis Engebrechtsz. is Jezus zittend op het kruis afgebeeld (afb. 14). Kennelijk werd deze voorstelling bij uitstek geschikt geacht voor voorbereidende meditatie. Wanneer de mis werd gevierd waren de luiken geopend. Dan ging het om de uitbeelding van Jezus' offerdood, die telkens opnieuw beleefd werd in de eucharistie.

Een zelfstandig paneel uit het atelier van Cornelis Engebrechtsz. met hetzelfde thema wordt bewaard in het Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen (afb. 15). Hier is de functie van voorstelling voor meditatie evident. Voor Jezus knielt een non, die wordt



gepresenteerd door de stichter van haar orde, Augustinus. Biddend ziet zij op naar haar ernstig verwonde Heer. De compassie met Diens *Blut und Wunden* is hier wel heel erg expliciet gemaakt. Op de achtergrond staat de emotie van Maria model voor die van de geknielde Augustinus. Mogelijk diende dit paneel als epitaaf in de kerk van het klooster Mariënpoel. Deze en dergelijke voorstellingen duiden erop dat Leiden populair gezegd *klaar was* voor de geacheverde uitbeelding van de Voorbereiding van de Kruisiging door Albrecht Dürer.¹⁴

Iconologie

De overweldigende rijkdom aan verschillende voorstellingen van Jezus' Lijdensweg, die uit de tijd rond 1500 zijn overgeleverd, rechtvaardigen de vraag naar de aard van het religieuze verlangen naar dit soort beelden van smart, pijn en wreedheid. In het kader van dit artikel kunnen slechts twee sleutelbegrippen kort worden besproken. Het zijn *imitatio Christi* en *compassio*. De navolging van Jezus heeft in de loop van de geschiedenis op vele verschillende manieren inhoud gekregen. Jezus riep vissers aan het meer van Galilea op om alles achter te laten en Hem te volgen. Evangelisten verbinden aan het volgen van Jezus de notie van Kruisdraging. Marcus meldt dat Jezus zegt: *Indien iemand achter Mij wil komen, die verloochene zichzelf en neme zijn kruis op en volge Mij* (8:34). Bij Lucas heet het: *Wie niet zijn kruis draagt en achter Mij komt, kan mijn discipel niet zijn* (14:27). In het Johannes-evangelie is navolgen van Jezus vaak hetzelfde als geloven. In de eerste eeuwen van het christendom waren martelaren en asceten navolgers *par excellence*. De martelaren stierven voor Hem en werden daarmee gedoopt in Zijn bloed. De asceten verstierven voor Hem. Zij lieten alles achter en trokken de woestijn in om dichter bij Hem te zijn.

Toen Jezus de vissers riep, ging het Hem om een navolgen waarbij zij eerst een essentiële voorwaarde dienden te vervullen: alles achter te laten. Het navolgen zelf kan ook bestaan uit het vervullen van eisen. Het kan ook een dankbaar antwoord zijn op Gods genade. Naarmate de kerk als institutie belangrijker

Afb. 15. Atelier van Cornelis Engebrechtsz., *Vorbereitung van de Kruisiging*. Olieverf op paneel, 52 x 41 cm. Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, inv.nr. 532.



werd, kan de navolging van Jezus ook gezien worden als het beoogde effect van het deel hebben aan de genademiddelen in het toedienen van de sacramenten. Sinds het begin van de dertiende eeuw is officieel vastgesteld dat Jezus door de priester opnieuw aanwezig wordt gemaakt in het misoffer. In de communie is een belangrijk uitgangspunt gegeven voor een leven met Hem.¹⁵

In de vijftiende eeuw was de *imitatio Christi* het centrale thema van het geestelijk leven geworden. Daarbij zijn drie factoren van beslissende betekenis geweest. In de eerste plaats is dat de devotie van Bernard van Clairvaux (1090–1150). Hij zag de navolging van Jezus in een leven naar de deugden van armoede, nederigheid, geduld en liefde. Franciscus van Assisi (1181–1226) volgde Bernard, maar koos vooral voor de armoede. Wandelen met Jezus is leven zonder bezit. Vooral radicale franciscanen nemen navolging heel letterlijk en gaven er heel zichtbaar uiting van in extreem gedrag. Zij trokken

niet de woestijn in, maar vestigden zich in de steden, waar zij door hun optreden de stedelingen een spiegel voorhielden.¹⁶

In de tweede plaats hebben vooral Duitse mystieke vrouwen, veelal volgelingen van Bernard van Clairvaux, de notie van de ziel die opstijgt naar God verbonden met het besef van navolging van Jezus. Je volgt Hem na en gaat tegelijk omhoog langs de ladder der deugden, die je opklimt om Hem te bereiken. In zijn *Büchlein der ewigen Weisheit* laat de dominicaanse mysticus Heinrich Seuse (ca. 1295–1366) een eeuw later de eeuwige wijsheid zeggen: *Min menscheit ist der weg, den man gat, min liden ist das tor durch das man gan muz, der zu dem wil komen daz du da suchest.*¹⁷ Navolging van Jezus werd beleefd als een innerlijk proces, waarin Jezus wordt gevolgd op Zijn lijdensweg.

De derde bepalende factor voor het grote belang van de navolging van Jezus in de late middeleeuwen is, dat men ook metterdaad Jezus' lijdensweg in groten getale ging volgen. Door de propaganda voor de kruistochten, waarin Bernard van Clairvaux een grote rol speelde, werden de gelovigen zich scherp bewust van de plekken waar Jezus voor hen geleden had. Met name de franciscanen zorgden ervoor dat in het Heilige Land die plekken veel meer uitstraling kregen dan ze ooit hadden gehad. Van overal kwamen de pelgrims naar Jeruzalem om daar van de ene heilige plaats naar de andere letterlijk Jezus na te volgen. De *imitatio Christi* was een innerlijk proces en tegelijkertijd een uiterlijke route geworden.¹⁸

Voor de middeleeuwse gelovige als spirituele toerist was het volstrekt onverdraaglijk, dat de evangelisten zwegen over wat er gebeurde nadat Jezus bij Golgotha was aangekomen. Het bleek een onoverkomelijk hiaat op de weg van de navolging te zijn. Ook het summere verslag van de Kruisdraging zelf was verregaand onvoldoende voor zijn verbeeldingsvermogen. Deze lacunes werden gevuld door de twee toen meest gelezen versies van het leven van Jezus, de *Meditationes Vitae Christi*, geschreven omstreeks 1300 door een franciscaan uit Toscane, en de *Vita Christi* van Ludolph van Saksen uit het midden van de veertiende eeuw. Het zijn verhalen die

Afb. 17. Detail afb. 1: soldaten dobbelend om het kleed van Christus.



de wijdst verspreide compendia van het leven van Christus uit de wereld van de *Moderne Devotie*, met allerlei overwegingen, die voor een groot deel aan Ludolph van Saksen zijn ontleend.²²

De beschouwer wordt het eerst met de verwilderde dobbelaars links onder aan de beeldrand (afb. 17) geconfronteerd. Niet alleen zijn het de grootste figuren omdat zij op de voorgrond staan, maar ook de heftige kleurigheid en de rijk geornamenteerde kleding van de soldaten maken dat de beschouwer alle andere emoties meebeleeft met

inachtneming van hun agressie. Van de evangelisten bericht Johannes (19:23-24)²³ het uitvoerigst over de dobbelaars: *Toen dan de soldaten Jezus gekruisigd hadden, namen zij zijn klederen en maakten daarvan vier delen, voor iedere soldaat één deel, en zijn onderkleed. Dit kleed nu was zonder naad, aan één stuk geweven. Zij zeiden tot elkander: Laten wij dit niet scheuren, maar erom loten, voor wie het zijn zal; zodat het schriftwoord vervuld werd: Zij hebben mijn klederen onder elkaar verdeeld en over mijn kleding hebben zij het lot geworpen. Dit hebben dan de soldaten gedaan.*

Het eerste dat opvalt is dat hier een scène, die zich bij de evangelist na de Kruisiging afspeelt, naar voren is geschoven naar de Voorbereiding van de Kruisiging. Nadat Christus is aangekomen op Golgotha wordt Hij opnieuw ontkleed en dan wordt om Zijn kleed gedobbeld (zie ook afb. 10, 13). Zo wordt het onoverkomelijke hiaat in het verhaal van de Passie gevuld! Het tweede dat aandacht verdient, is de hantering van de tekst. Johannes is de enige evangelist die bij dit verhaal expliciet verwijst naar de joodse schriftuurlijke traditie en wel naar diezelfde psalm 22 die hier eerder ter sprake kwam. Hij doet dat, omdat hij met het naadloze gewaad wil verwijzen naar het gewaad van de hogepriester dat in de psalm aan de orde komt. Jezus aan het kruis is de hogepriester van de wereld. De soldaten die om dat kleed dobbelen, worden daarmee ongewild tot degenen die een oud-testamentische profetie vervullen.

Nu is het interessante, dat laat-middeleeuwse auteurs van devotiegeschriften voortdurend putten uit het Oude Testament, niet alleen om de samenhang van Oude en Nieuwe Testament aan te tonen, maar vooral om het verhaal van Jezus' lijden te dramatiseren.²⁴ In dit geval bood het Schriftwoord waarnaar de evangelist zelf verwijst daartoe een uitgelezen gelegenheid, want daar gaat het om veel meer dan om een gewaad. Psalm 22:17-20 luidt: *Want honden hebben mij omringd, een bende boosdoeners heeft mij omsingeld, die mijn handen en voeten doorboren. Al mijn beenderen kan ik tellen; zij kijken toe, zij zien met leedvermaak naar mij. Zij verdelen mijn klederen onder elkander, en werpen het lot over mijn gewaad.* Men kon zich geen betere oproep tot compassie wensen. Zie, wat een schoften het zijn die Hem hebben gekruisigd. Door dierlijke driften aangedreven zijn ze niet eens meer in staat tot een ordelijk dubbelspel. Met de dobbelstenen rollen ze over elkaar heen, vechtend in blinde hebzucht. Zo zijn ze hier voorgesteld. Het naadloze kleed en de dobbelstenen konden zo worden tot effectieve tekenen van Jezus' lijden, ook zonder die beestachtige woestelingen. Het zijn *Arma Christi*, de wapenen waarmee Jezus de overwinning heeft bevochten, die

niet van deze wereld is. Alleen al de spullen riepen mededogen op.²⁵

Tegenover de exuberante slechtheid van hen, die Hem ter dood brachten, staat het niet minder expressieve verdriet van hen die Hem liefhebben: Maria, de moeder van Jezus, Johannes, die haar begeleidde, haar zusters, de beide andere Maria's, en Maria Magdalena (afb. 18). Op het toneel dat Dürer heeft gecreëerd, zijn zij het centrum van de compositie. Zij staan model voor de compassie bij de beschouwer (vgl. afb. 6, 8, 9). Voor de middeleeuwse devotie was de aanwezigheid van Maria onder het kruis, zoals die door de evangelisten was beschreven, veel te beperkt. In de Passie-literatuur en in Passiespelen trad zij op den duur bijna overal op waar mededogen op zijn plaats was. De kleinste schriftuurlijke aanleiding was al voldoende om Maria erbij te laten zijn. Lucas, de enige evangelist die iets meer over de Kruisdraging vertelt, vermeldt dat een grote menigte van getrouwen, die zich op de borst sloegen en over Hem weenden, Hem volgden van Jeruzalem naar Golgotha. Jezus wendt zich tot de vrouwen en zegt: *Dochters van Jeruzalem, weent niet over Mij, maar weent over Uzelf en over Uw kinderen...* (Lucas 23:27-31). Als je Maria getuige wilde laten zijn van Jezus' lijden, dan ontdekte je haar natuurlijk onder de dochters van Jeruzalem.

De schrijver van de *Meditationes* vertelt, dat Zijn moeder Hem door de menigte van het volk niet kon bereiken, zelfs niet eens kon zien. Daarom nam ze met Johannes en de andere Maria's een kortere weg door de stad. Buiten gekomen zag ze Hem bij de poort. Hij bezweek bijna onder het grote kruis. Omdat ze half dood van angst was, was zij niet in staat iets tegen Hem te zeggen. Voortgedreven door Zijn beulen is Hij evenmin bij machte haar aan te spreken. Maar iets verderop draait Jezus zich om en zegt tot de wenende vrouwen: *Dochters van Jeruzalem, weent niet over mij...* Door de nieuwe context is het duidelijk dat Jezus spreekt tot de Maria's en Johannes. Nadrukkelijk citeert de schrijver hier Lucas en geeft daarmee aan de hele passage ten onrechte het gezag van de evangelist.²⁶

In *dleven ons liefs heeren jhesu cristi* is de

Afb. 18. Detail afb. 1: de Maria's en Johannes.



onmacht waarin Maria valt onder het kruis, ook haar reactie bij de poort van Jeruzalem geworden. *Ze ziet hem komen geladen metten swaren cruce soe datse in onmachte viel mits groter banghicheit haers herten soe niet gespreken en conste tot jesum noch jesus tot haer mits den haestigen leiden en trecken der boser menschen. Ach hoe weenden die heilighe vrouwen dit al siende en maria houdende oft na jesum in haren armen.*²⁷

Tussen de uitersten van agressie en smart bevindt zich Jezus in al Zijn naaktheid (afb. 19). Vaak zijn het *Blut und Wunden* die het medelijden moeten genereren (vgl. afb. 14, 15). Hier is het vooral het ontblote lijf. Misschien is dat ook een kwestie van decorum.²⁸ Hoe dat ook zij, voor een laat-twintigste-eeuwse lezer van laat-middeleeuwse devotie is het verbazingwekkend dat steeds weer uitkleeden als een ultieme schande wordt beschreven. Wanneer Hij voor de hogepriesters Annas en Kajafas wordt gebracht is het al erg dat zij Hem Zijn mantel hebben afgeno-

men en dat Zijn kleren niet netjes meer zijn. Maar kijk nu eens, wat er gebeurt bij de geseling. Ze rukken Hem de kleren van het lijf. Naakt staat Hij voor hen, jong en edel, de mooiste van allen. Dat onschuldige, lieflijke jongenslijf wordt nu afgeranseld. Eerder in dit artikel wordt de auteur van de *Meditationes* geciteerd, die aandacht vraagt voor de schaamte van die naakte jongen die Zijn kleren weer bij elkaar raapt.

Het spreekt bijna vanzelf dat men de kans niet voorbij liet gaan om een nieuwe Ontkledingsscène op Golgotha te interpoleren. Voor de Kruisdraging was Jezus immers weer aangekleed, dus moet Hij zich voor de Kruisiging nog eens van kleren ontdoen. Daarna zat Hij naakt te wachten totdat Hij aan het kruis zou worden geslagen: *En dat jhesus aldus naect sadt dat was hem een swaer lijden, mits de menseliker scamelheit. En jhesus aldus naect sittende so wert hem menigen last ongedaen want hi bleef also naect sitten... Bi dezen ontleeden en naectheid*

Afb. 19. Detail afb. 1: de Ontkleding van Christus.

*jhesum so hebben wi een salige leeringe dat wij naect sullen worden van allen weerliken dingen en werken onser salicheit contrari sijnde opdat wi dat naecte cruys naecte synde navolgen sullen.*²⁹

De moraal van de noodzaak tot wereldverzaking komt in de contemplatie van de naakte Jezus steeds opnieuw aan de orde, vooral in de kringen van de Moderne Devotie, waarin in het algemeen de treurigheid van het aardse tranendal breed werd uitgemeten. Uit die geestelijke wereld stamt een vijftiende-eeuws *zeer innich gebet tot onsen heren ihesumxristum: here coninc der glorie die du driewerve naect ende bloot gemaect biste van allen cle-dinge.. dattu mijn ut doen willes ende naictma-ken vanden ouden leven mijne sonden. ende*

weder an doen een nye leven der williger armoeden. zuverkeits ende gehoorsamekts ter doot toe in volbrenginge dynre geboden ende raden. opdat ic mitten clede dynre minne ver-chiert weerdich mach werden in te gaen in die coninlike brulofte mit hemelsce bliscap ewelic ende immermeer duerende. Amen. Zo bad een non omstreeks 1450 ergens in een klooster in Brabant of Holland. Naast de tekst is een afbeelding van de Voorbereiding van de Kruisiging te zien.³⁰

Twee figuranten vragen nu de aandacht, de man met de boor en de man met de ladder (afb. 20). Beiden zijn habitués van Golgotha bij de Voorbereiding van de Kruisiging. De Meester van Catharina van Kleef heeft zoveel plezier aan alledaagse vertelling dat



Afb. 20 Detail afb. 1: de man met de boor en de man met de ladder.



hij de timmerlieden ook op Golgotha hun hamers laat zwaaien om het kruis te timmeren (afb. 11). Maar dat kan niet! Welk kruis heeft Jezus dan van Jeruzalem naar de hoofdschedelplaats gedragen? Veel aannemelijker is dat er alleen nog geboord hoefde te worden. De activiteit verhoogt het realiteitsgehalte van de gebeurtenis. Net als de man met de ladder. In de *Meditationes* is men voortdurend met ladders in de weer. De eigenlijke kruisiging wordt vooral beschreven door het plaatsen, beklimmen en verwijderen van ladders. Met kruis en ladder structureert Dürer de mensenmassa op zijn proscenium. Natuurlijk heeft het kruis vele religieuze connotaties.³¹ Maar ook de ladder had meer te betekenen dan alleen maar die van rekwisiet ter verhoging van de 'echtheid' van de scène. De ladder is ook een van de *Arma Christi*. Partikels van het hout werden overal als relieken vereerd. Maar de ladder was vooral het belangrijkste instrument voor mystici om op te klimmen tot God: Ik draag mijn kruis achter Jezus aan. Maar moge ik mijn kruis als een ladder gebruiken om daarmee de hemelse heerlijkheid te bereiken. In *dleven ons liefs heeren* zegt de schrijver: *siet hier de leider des crucen, waerbi ghi climmen moget teneewigen leven*.³²

Twee hoofdrolspelers bij de veroordeling van Jezus arriveren te paard op Golgotha. De hogepriester links instrueert een beulsknecht en Pilatus rechts houdt in zijn linkerhand de tekst waar het allemaal om draaide: *INRI: Jezus Nazarenus Rex Iudaeorum*. De evangelist Johannes (19:19-23) vermeldt een hele discussie naar aanleiding van het opschrift van het kruis: *En Pilatus liet ook een opschrift schrijven en op het kruis plaatsen; er was geschreven: Jezus, de Nazareeër, de Koning der Joden. Dit opschrift dan lazen vele der Joden, want de plaats, waar Jezus gekruisigd werd, was dicht bij de stad, en het was geschreven in het Hebreeuws, in het Latijn en in het Grieks. De overpriesters der Joden dan zeiden tot Pilatus: Schrijf niet: De Koning der Joden, maar dat Hij gezegd heeft. Ik ben de Koning der Joden. Pilatus antwoordde: Wat ik geschreven heb, dat heb ik geschreven. Zo hoort Pilatus wezenlijk bij de Voorbereiding van de Kruisiging.*

In *dleven ons liefs heeren* is bij de Kruisiging een moralisatie geschreven.³³ Aan het opschrift boven het kruis kent de schrijver een bezwerende betekenis toe: met die tekst moeten de verzoeken van de duivel bevochten worden. Met de Kruisiging tussen twee moordenaars werd in die tijd exegetisch veel gedaan. Vandaar, dat ze ook bij de Voorbereiding van de Kruisiging zo nadrukkelijk ten tonele worden gevoerd. De drieduidige Kruisiging leert dat er in de gelovigen drie dingen geestelijk gekruisigd moeten worden: het vlees, opdat zij van de geest worden, de wereld die zij moeten verzaken, en de geest, opdat gezegd kan worden: *ik ben met christo aenden cruce geslagen en christus leeft in mij*. Dat laatste is voor hen de uiteindelijke vervulling van mediteren op Golgotha.

Noten

* Met bijzondere dank aan Nella Bellaar Spruyt, Reindert Falkenburg, Jan Piet Filedt Kok, M.D. Haga, Wilbert Helmus, Peter Mookhoek en Annemarie Vels Heijn.

In de noten is de voorkeur gegeven aan de meest recente publicaties, voor zover daarin adequaat wordt verwezen naar oudere literatuur.

¹ ...*dleven ons liefs heeren jhesu cristi*, uitgave Antwerpen 1503, f. 282r.

² Zie artikel Filedt Kok, p. 355, noot 2.

³ Voor een overzicht van Passie-series: W. Braunfels, s.v. 'Leben Jesu', *Reallexikon der christlichen Ikonografie*, III, Rome/Freiburg/Basel/Wien 1971, c. 57-85.

⁴ Zie tent.cat. *Vor Stefan Lochner - Die Kölner Maler von 1300 bis 1430*, Keulen (Wallraf-Richartz Museum) 1974, nr. 16, pp. 82-83 en E. Roth, *Der volkreiche Kalvarienberg*, Berlin 1967, pp. 96-97.

⁵ Zie tent.cat. *op.cit.* (noot 4), nr. 45 en Roth, *op.cit.* (noot 4), pp. 97-98.

⁶ Zie A.S. Cavallo, *Tapestries of Europe and of Colonial Peru in the Museum of Fine Arts*, Boston, 1, Boston 1967, pp. 81-83, over de groep tapijten waartoe dat in het Rijksmuseum behoort.

⁷ M.L. Caron, 'Ansien doet gedencken'. De religieuze voorstellingswereld van de moderne

devotie', in: tent.cat. *Geert Grote en de Moderne Devotie*, Utrecht 1984, p. 29, afb. 24. Zie voor de Nageling op het kruis, tent.cat. *Die Karlsruher Passion – Ein Hauptwerk Strassburger Malerei der Spätgotik*, Karlsruhe (Staatliche Kunsthalle), pp. 101–113.

⁸ *Ibidem*, pp. 165–166, pl. 11.

⁹ G. Schiller, *Ikonographie des christlichen Kunst*, II, Gütersloh 1968, pp. 93–96.

¹⁰ F. Gorissen, *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve. Analyse und Kommentar*, Berlin 1973, pp. 348–351.

¹¹ Schiller, *op.cit.* (noot 9), afb. 307. De kern van deze vertellende voorstelling kan worden gezien als het devotiethema dat in het Duits *Christus im Elend* of *Letzte Rast Christi* of *Erbärmdebild* wordt genoemd. Zie ook G. Seib, s.v. 'Rast Christ, Letzte', *Reallexikon der christlichen Ikonographie*, III, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1971, c. 496–498.

¹² H. Belting und D. Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms 1983, p. 121, afb. 38 en E.P. Spencer, *The Sobieski Hours. A manuscript in the Royal Library at Windsor Castle*, New York 1977.

¹³ Tent.cat. *Die Karlsruher Passion*, *op.cit.* (noot 7), pp. 105–106, afb. 140.

¹⁴ A.E. Rientjes, 'De Rust van Christus op Calvarie', *Het Gildeboek* 9 (1926), pp. 105–111, afb. 1 en 2.

¹⁵ E. Lothenet, E. Ledeur, P. Adnès, A. Solignac, s.v. 'Imitation du Christ', *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique*, 17 delen, vol. 7, 2, Paris 1970, cls. 1536–1601. Zie voor de beleving van de *imitatio Christi* door Bernard van Clairvaux: E. Kleineidam, 'Die Nachfolge Christi nach Bernhard von Clairvaux', *Amt und Sendung – Beiträge zu seelsorglichen und religiösen Fragen*, Freiburg 1950, pp. 432–460. Zie voor de vrouwenmystiek in Duitsland in de veertiende eeuw: C. Walker Bynum, *Jesus as mother. Studies in the spirituality of the High middle Ages*, Berkeley/Los Angeles/London 1982, pp. 170–262.

¹⁶ L.K. Little, *Religious poverty and the profit economy in medieval Europe*, Ithaca N.Y. 1978, pp. 197–219.

¹⁷ Heinrich Seuse, *Deutsche Schriften*, ed. K. Bihlmeyer, Stuttgart 1907, cls. 653–656, p. 204.

¹⁸ F. Dambeck, s.v. 'Kreuzweg', *Lexikon der christlichen Ikonographie*, II, Rom/Freiburg/Basel 1970, c. 653–656.

¹⁹ De meest toegankelijke editie van de *Meditationes* is een moderne vertaling in het Engels door Isa Ragusa, *Meditations on the life of Christ*, (ed. I. Ragusa and R.B. Green), Princeton 1961. De meest recente studie over beide geschriften: C.D. de Bruin, 'Middeleeuwse levens van Jezus als leidraad voor meditatie en contemplatie', *Nederlands Archief voor Kerkgeschiedenis* 58 (1977–1978), pp. 143–153; 60 (1980), pp. 162–181; 63 (1983), pp. 129–153.

²⁰ *Meditationes*, *op.cit.* (noot 19), pp. 330–331.

²¹ Caron, *op.cit.* (noot 7), p. 25.

²² De Bruin, *op.cit.* (noot 19), pp. 153, 162–173.

²³ De tekst uit Johannes 19:23–24 wordt ook geciteerd in *dleven ons liefs heeren*, *op.cit.* (noot 1), f. 281v.

²⁴ Het is het grote belang van J.H. Marrow, *Passion iconography in Northern European art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk 1979, dat hij de aandacht heeft gericht op deze hantering van het Oude Testament en de betekenis ervan voor de iconografie. Zie ook A. Ampe, 'Naar een geschiedenis van de passiebeleving vanuit Marrow's passie-boek', *Geestelijk Erf* 18 (1984), pp. 129–175.

²⁵ R. Berliner, 'Arma Christi', *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 6 (1955), pp. 35–116, in het bijzonder p. 38.

²⁶ *Meditationes*, *op.cit.* (noot 19), p. 332.

²⁷ *dleven ons liefs heeren*, *op.cit.* (noot 1), f. 278r.

²⁸ R.L. Falkenburg, 'The Decorum of Grief: notes on the representation of Mary at the Cross in late medieval Netherlandish literature and paintings', in: M.T. Knapas and A. Ringbom (ed.), *Icon to cartoon. A tribute to Sixten Ringbom*, Helsinki/Helsingfors 1995, pp. 65–89.

²⁹ *dleven ons liefs heeren*, *op.cit.* (noot 1), fols. 279r–280r.

³⁰ *Spiegel van den leven ons heren*, ed. W.H. Beuken/J.H. Marrow, Doornspijk 1979, f. 42r.

³¹ E. Dinkler, *Signum Crucis: Aufsätze zum Neuen Testament und zur Christlichen Archäologie*, Tübingen 1967.

³² *dleven ons liefs heeren*, *op.cit.* (noot 1), f. 281r.

³³ *Ibidem*, f. 283v.