

## ‘De Opstanding van Christus’, getekend door Lucas van Leyden

In 1980 werd in Parijs een geheel onbekende tekening van Lucas van Leyden, *De Opstanding van Christus* (afb. 1), geveild<sup>1</sup>. De compositie van deze tekening was bekend door een vrij zwakke kopie (afb. 17), een gewassen pentekening van hetzelfde formaat, bewaard in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam als een kopie naar Aertgen van Leyden<sup>2</sup>. Wellicht daarom werd het blad, dat het Lucas-monogram draagt, op de veiling in Parijs met enige terughoudendheid aan Lucas van Leyden toegeschreven. Voordien had de tekening deel uitgemaakt van een vrij omvangrijke verzameling oude tekeningen, die als ‘Collection de Monsieur X...’ in een aantal veilingen tussen 1979 en 1981 werd verkocht. Een verzamelaar Lagrenée, overleden omstreeks 1905, moet deze collectie in de laatste decennia van de 19de eeuw bijeen hebben gebracht<sup>3</sup>. Het Rijksmuseum, dat een poging om het blad op de Parijse veiling te kopen niet met succes zag bekroond, slaagde er in 1982 in de tekening te verwerven, dankzij royale steun van de Vereniging Rembrandt en van de Rijksmuseum-Stichting<sup>4</sup>. Naast de *Staande jongen met zwaard* (afb. 2), een vroege krijttekening die van oudsher deel uitmaakte van een al in de 17de eeuw bijeengebrachte verzameling prenten van Lucas van Leyden, in 1806 voor het Rijksprentenkabinet verworven<sup>5</sup>, is nu een belangrijke late tekening van de meester in het bezit gekomen van het Rijksprentenkabinet.

Zoals vaak bij een nieuw ontdekt kunstwerk, gaf ook dit blad aanleiding tot discussie over (de mate van) eigenhandigheid. Hoewel de parallellen in tekenstijl met de kleine groep Lucas van Leyden-tekeningen talrijk zijn, bestaat er namelijk geen late tekening van Lucas van Leyden, die met de zeer uitgewerkte tekentechniek van het nieuw verworven blad – een combinatie van zwart krijt en de punt van het penseel in grijs en zwart – vergelijkbaar is<sup>6</sup>. Het monogram L en de uiterst vage datum, die als 1524, 1527 en 1529 gelezen zou kunnen worden, bieden voor de toeschrijving van de tekening aan Lucas van Leyden weinig zekerheid, aangezien deze later kunnen zijn toegevoegd. De toeschrijving dient aannemelijk gemaakt te worden door stijlkritiek en door een analyse van tekenstijl en werkwijze. Deze verantwoording van de toeschrijving wordt in dit artikel voorafgegaan door een beschrijving en door opmerkingen over de iconografie van de Opstanding. Observaties over de verwantschappen in vormtaal, techniek en werkwijze van de nieuw verworven tekening met het bekende oeuvre van Lucas van Leyden, worden gevolgd door een veronderstelling aangaande de functie van dit blad<sup>7</sup>.

De tekening geeft de uit de dood verzezen Christus weer, staande op een in sterk verkort weergegeven rechthoekige zerk, die het graf afsluit, met in de linkerhand de kruisbanier en met de rechterhand het

zegenend gebaar makend. Christus toont zich frontaal aan de toeschouwer, zijn gezicht *en profil* naar links gewend. Over zijn linkerschouder en rechterarm hangt een los wapperende mantel, waarvan een punt zijn onderlichaam bedekt. Opvallend bij het sterk geïdealiseerde lichaam zijn de zeer stevig gebouwde benen. Rond het graf bevinden zich zeven wachters, merendeels slapend, een enkeling ontwakend of zelfs in schrik wegvluchtend. Uitgestrekt vóór het graf ligt een oudere soldaat met een korte baard, die zijn hoofd te ruste heeft gelegd op zijn op een rotsblok liggende linkerarm. Een zwaard in de schede ligt in zijn schoot en onder zijn knie ligt een knots.

Rechts achter hem zit een figuur gehurkt, als het ware geheel opgerold, te slapen. Zijn hoofd is met een soort tulband omwikkeld. Naast hem slaapt zittend een soldaat met een cilindervormige, vilten (?) hoed met veren op. Hij laat zijn hoofd op zijn armen rusten, die hij op een hoek van de grafplaat heeft gelegd. Daarachter vlucht een soldaat met een kromzwaard aan de zij naar rechts weg, over zijn schouder omkijkend naar het wonder. Links van het graf zit een op de rug geziene boogschutter, met zijn boog over de linkerschouder. Zijn hoofd, gehuld in een ronde helm met ronde oorbekeringen en een pluim, houdt hij met zijn rechterarm, steunend op de grafplaat, overeind. Naast hem ligt op de voorgrond een platte pijlkoker. Achter deze boogschutter zit, *en profil* naar rechts gezien, een soldaat die bezig is te ontwaken. Onder zijn van een opmerkelijk ornament voorziene helm is slechts de onderste helft van zijn gezicht te zien. De linkerarm heft hij in een ongecontroleerd gebaar van verbazing op. Zijn rechtermouw is in splitten opengesneden, zoals dat vaak bij weergaven van Duitse landsknechten uit die tijd te zien is. Links achter de grafplaat zit nog een slapende soldaat, gedeeltelijk verborgen achter de benen van Christus. Van hem is slechts weinig te zien.

Links op het middenplan bevindt zich een boom tussen wat struikgewas op een rotsformatie. Rechts in de verte ligt een stad met een in het oog lopend rond poortgebouw.

Samengevat geeft de tekening de Opstanding weer, met Christus, halfnaakt, als ideale mannenfiguur, met een banier in de hand staande op een rechthoekig graf, omgeven door slapende soldaten in modieuze kledij. De Opstanding van Christus behoort al in de middeleeuwen tot de meest uitgebeelde onderwerpen in de Christelijke kunst<sup>8</sup>. In de Duitse en Nederlandse kunst van de 15de en 16de eeuw komt de Opstanding veel voor op (zijluisen van) altaarstukken, maar ook in prentreeksen waarin de Passie van Christus is uitgebeeld. Binnen de lange beeldtraditie kan een aantal varianten worden aangewezen in de wijze waarop het thema werd uitgebeeld. In de 15de eeuw ziet men vaak een hoog-verticaal compositie-type met Christus als centrale figuur, staande vóór of op de sarcofaag, waar de grotendeels slapende wachters min of meer omheen zijn gegroepeerd. Naast afbeeldingen van Christus die uit het, soms door een engel geopende graf stapt (afb. 3), ontstaat een nieuw type, waarin Christus, naast of op het verzegelde graf (afb. 4) staande, wordt uitgebeeld<sup>9</sup>. In een vroeg-Christelijke tekst beschrijft de Syriër Ephraem hoe Christus uit het verzegelde graf opstijgt. Hij vergelijkt dit wonder met de Geboorte van Christus: de zegels van het graf zijn bij de Opstanding evenmin beschadigd als de zegels van de maagdelijkheid van Maria. In deze gedachtengang wordt de Opstanding een Wedergeboorte. In Dürers houtsnede in de *Kleine Passie* uit 1509/10 (afb. 5) wordt dit nog eens benadrukt door de opkomende zon: de Opgestane Christus is de nieuwe Zon<sup>10</sup>. Dit motief van de opgaande zon is overgenomen in een houtsnede naar ontwerp van Lucas van Leyden (afb. 6) in het *Missale Traiectense*, uitgegeven in 1514, waarin Christus, met zijn linker onderbeen nog in de zerk, uit het gesloten graf verrijst<sup>11</sup>. Men mag aannemen dat Lucas ook de houtsneden van Dürers *Grote Passie* uit 1510 (afb. 8) kende, waaraan de Christus-figuur en enkele van de wachters van Lucas' *Opstanding* enigszins herinneren. Met Dürers *Opstanding* van 1510 doet een nieuw element zijn intrede in de noordelijke prentkunst, dat al eerder aanwijsbaar is in de Italiaanse schilderkunst

Afb. 1. Lucas van Leyden. De Opstanding van Christus, ca. 1530. Tekening in zwart krijt en penseelpunt in zwarte en grijze inkt, 255 x 200 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam. Aankoop 1982 met steun van de Vereniging Rembrandt en de Rijksmuseum-Stichting.



Afb. 2. Lucas van Leyden. Staande jongen met een zwaard, ca. 1510. Zwart krijttekening, 252 x 185 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



en kort daarna ook in altaarstukken van Grünewald en Altdorfer is toegepast: Christus stijgt in een zee van licht boven het graf omhoog<sup>12</sup>. Dat motief komt niet terug in Lucas van Leydens *Opstanding* van 1514 (afb. 6), noch in Dürers gegraveerde *Opstanding* uit de *Kleine Passie* van 1512 (afb. 9), waarin Christus op de verzegelde zerk staat. Hoewel Lucas voor zijn *Kleine Passie* van 1521 in vele gevallen inspiratie heeft gevonden bij Dürers *Passie*-reeks van 1512, heeft hij voor de *Opstanding* (B.56) uit die reeks Dürers voorbeeld van 1510 (afb. 8) gevolgd: Christus stijgt in een aureool van wolken uit het geopende graf omhoog (afb. 7). De geïdealiseerde halfnaakte figuur van Christus uit Dürers prenten van 1510 en 1512

is door Lucas in 1521 merkwaardig genoeg niet overgenomen. Hoewel de nobele gestalte van Christus al in de 15de-eeuwse uitbeeldingen van de *Opstanding* een contrast vormt met het lelijke, vaak karikaturale uiterlijk van de wachters, wordt de *Opgestane Christus* in het Noorden niet eerder dan in de vroege 16de eeuw, onder invloed van de kunst van de Italiaanse Renaissance, uitgebeeld als een sterk geïdealiseerde, schone jongeling<sup>13</sup>. Het volgens Renaissance-idealën uitgebeelde menselijk naakt gaat bij Lucas van Leyden pas in het late werk een belangrijke rol spelen.

Na de prenten van Dürer zijn het vooral de prenten van Marcantonio Raimondi naar Rafael geweest, die de nieuwe vormentaal van de Renaissance binnen het bereik van Lucas van Leyden hebben gebracht. Hoewel Lucas al eerder, omstreeks 1515, een prent van Raimondi als voorbeeld heeft gebruikt, was het toen eerder de houding die hij overnam, dan het idioom. Vooral in de jaren twintig heeft Lucas de idealiserende stijl van Rafael, hem bekend geworden door de gravures van Raimondi, met name wat het menselijk naakt betreft, in zijn werk geïntegreerd<sup>14</sup>. Hiervan getuigen de vele naaktfiguren in het drieluik met het *Laatste Oordeel* in het Stedelijk Museum 'De Lakenhal' te Leiden, in de gravures uit 1529 en 1530 en in de tekening *De Zondeval* in Hamburg (afb. 10). Het is duidelijk dat de nieuw ontdekte *Opstanding van Christus* (afb. 1), zoals de slecht leesbare datum op de tekening al suggereert, in deze late fase van het werk van Lucas van Leyden zou moeten worden geplaatst.

Uit vergelijkingen tussen de eerdere versies van de *Opstanding* van Dürer en Lucas bleek al iets van de werkwijze van Lucas van Leyden. Elementen uit het werk van Dürer en anderen als uitgangspunt nemend, creëert hij een nieuwe, eigen compositie in een eigen vormentaal.

Deze werkwijze van Lucas kennende, is het van belang na te gaan in hoeverre de vormentaal van het nieuw verworven blad is terug te vinden in zijn eerdere werk of in dat van anderen, voordat wordt ingegaan op de

Afb. 3 (linksboven). Martin Schongauer. De Opstanding van Christus, ca. 1480. Gravure, 162 x 144 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Afb. 4 (rechtsboven). Meester van het Amsterdamse Kabinet (Der Hausbuch-Meister). De Opstanding van Christus, ca. 1480. Paneel, 130 x 75 cm. Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt.



Afb. 5 (linksonder blz. 8). Albrecht Dürer. *De Opstanding van Christus*, uit de kleine Houtsnede-Passie, ca. 1509. Houtsnede. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Afb. 6 (middenonder blz. 8). Naar ontwerp van Lucas van Leyden. *De Opstanding van Christus in het Missale Traiectense*, uitgegeven door J. Severtsz., Leiden, 1514. Houtsnede, 112 x 85 mm. Rijksmuseum Het Catharijneconvent, Utrecht.

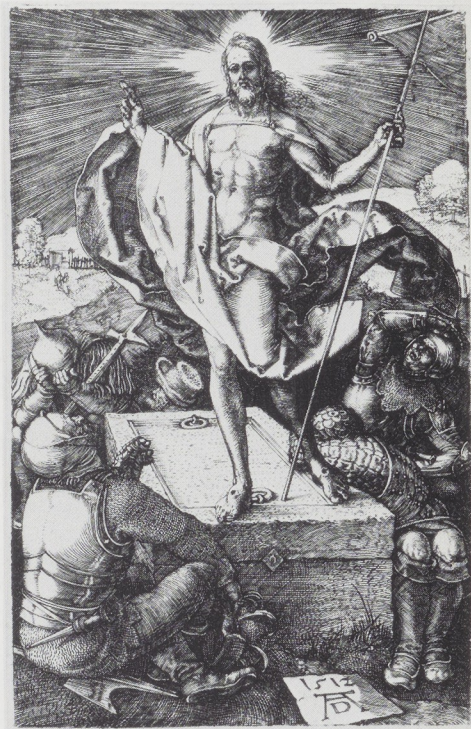
Afb. 7 (rechtsonder blz. 8). Lucas van Leyden. *De Opstanding van Christus*, uit de kleine Passie, 1521. Gravure 115 x 75 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



tekentechniek, die het handschrift van de kunstenaar zou moeten verraden. De zegenende Christus herinnert in de eerste plaats sterk aan Eva in de Hamburgse tekening (afb. 10)<sup>15</sup>. Houding en vooral het profiel van de kop zijn sterk verwant. In de tweede plaats zijn er belangrijke overeenkomsten aan te wijzen in de reeks *De geschiedenis van Adam en Eva* (B.1-6) uit 1529. Behalve een zeer algemene verwantschap in compositorisch opzicht, met grote, ideale naaktfiguren voor een landschap, zijn er meer specifieke overeenkomsten, zoals met het lichaam van Adam, de dood van Abel bewenend (B.6, afb. 11), met het profiel van Adam in de *Zondeval* (B.3) en met de houding van Eva's voeten in *Het verbod om van de boom te eten* (B.2). Het wijzende handgebaar van Christus is eerder verwant aan dat van de vrouw van Salomo in

Afb. 8 (linksboven). Albrecht Dürer. *De Opstanding van Christus*, uit de grote Houtsnede-Passie, 1510. Houtsnede, 390 x 280 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Afb. 9 (rechtsboven). Albrecht Dürer. *De Opstanding van Christus*, uit de kleine gegraveerde Passie, 1512. Gravure, 118 x 75 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



*Salomo's afgodendienst* (B.30), dan aan dat in de *Opstanding* (B.56, afb. 7) uit 1521. De parallel met *Salomo's afgodendienst* is minder ver gezocht dan men zou kunnen menen, aangezien Lucas het gebaar van de rechterhand van Salomo's vrouw heeft herhaald in de linkerhand van Eva in de Hamburgse tekening. Voor de mantel van Christus kan worden verwezen naar *Christus in het Voorgeborchte* (B.55) uit de Passie-serie van 1521. Ook de mantel van Christus in Dürers *Opstanding* van 1512 (afb. 9) is hiervoor belangrijk geweest.

Slapende figuren, die als voorbeeld gediend zouden kunnen hebben voor de slapende wachters in de *Opstanding* komen in Lucas' werk veelvuldig voor in voorstellingen als Simson en Delila, Jaël en Sisera, de apostelen op de Olijfberg. Vooral voor de uitgestrekt slapende soldaat op de voorgrond zijn tal van

Afb. 10. Lucas van Leyden. De zondeval, ca. 1528.  
Tekening in zwart krijt, 282 x 195 mm. Kunsthalle,  
Hamburg.



parallelten aan te wijzen. De eerste keer dat zo'n uitgestrekte figuur in Lucas' werk voorkomt, is in de ronde *Olijfberg* (B.57) van 1509. De verwantschap van deze soldaat met figuren uit de serie *De geschiedenis van Adam en Eva* is vooral sterk met de Adam in de *Schepping van Eva* (B.1). De kunstenaar moet echter ook aan Lucas' eerste meesterwerk, *Mohammed en de monnik Sergius* (B.126) van 1508 hebben teruggedacht. De slapende Mohammed is Lucas' eerste verwerking van het motief van een slapende man met het hoofd rustend op een gebogen arm. De gelaatstrekken van de soldaat op de voorgrond herinneren sterk aan de arglistige soldaat in dezelfde gravure. Een andere rustende figuur bood Lucas inspiratie op een ander punt: het

zwaard van de soldaat op de voorgrond is een herhaling van het zwaard in de schoot van de man die rust aan de voeten van een vrouw, links op de voorgrond in de gravure *De dans van Maria Magdalena* (B.122) van 1519. Hetzelfde type zwaard komt al voor op de grote *Golgotha* (B.74) van 1514. De boogschutter is, als op de rug geziene figuur, een uitwerking van een motief, dat in de *Opstanding* van 1521 (afb. 7) is voorbereid. Zijn opmerkelijke kledij is eerder aanwijsbaar in bijvoorbeeld de assistent van Sint Joris (B.121) van omstreeks 1508. De helm komt, meestal zonder pluimen, veelvuldig voor in Lucas' werk, met als fraaiste staal de helm in de *Mars, Venus en Cupido* (B.137) van 1530. De helm komt overigens ook al voor in Dürers *Opstanding* van 1510 (afb. 8), afgezet door de erachter slapende boogschutter. Lucas kopiëerde die helm letterlijk in de *Doornenkroning* (B.69) van 1519. Zittend slapen, zoals de boogschutter dat doet, laat Lucas zien in de figuur van Petrus in de *Gethsemané* (B.44) van 1521. Voor de ontwakende soldaat heeft Lucas wellicht eveneens teruggedacht aan de rugfiguur uit de *Opstanding* van 1521 (afb. 7). Het handgebaar en de helm zijn naar karakter tamelijk overeenkomstig. Het profiel lijkt echter eerder terug te gaan op de zittende figuur links in dezelfde gravure. Overigens is de zittende soldaat links in Dürers *Opstanding* (afb. 9) uit de *Kleine Passie* van 1512 eveneens belangrijk voor de genese van deze figuur.

De soldaat, die met een cilindervormige hoed op het hoofd slaapt met zijn armen op de punt rechts achter van het graf, vindt een voorbeeld in een figuur in de grote *Golgotha* (B.74) van 1517, links, midden achter een groepje vechtende soldaten<sup>16</sup>. Ook in de *Opstanding* van 1521 (afb. 7) had Lucas trouwens een dergelijke hoed verstoppt. De ineengehurkte figuur rechts behoort minder duidelijk tot de vormentaal van Lucas. Dergelijke gekromde ruggen zijn eerder aanwijsbaar in het oeuvre van kunstenaars uit Lucas' onmiddellijke omgeving, bij voorbeeld in de aan Aertgen van Leyden toegeschreven tekeningen<sup>17</sup>. De houding van deze figuur, met de handen

Afb. 11. Lucas van Leyden. Adam en Eva bewenen de dode Abel, uit serie van zes: De geschiedenis van Adam en Eva, 1529. Gravure, 162 x 115 mm.



tussen de knieën is een uitwerking van een motief dat Lucas zelf in een houtsnede uit 1514, een illustratie in het *Missale Trajectense* (afb. 6) heeft voorbereid.

De wegluchtende soldaat (afb. 12) is opmerkelijk in Lucas' oeuvre. Sterke beweging komt bij hem slechts zelden voor. Vergelijken met de actie die deze man laat zien, staan de meeste bewegende figuren in Lucas' werk stil. Men vergelijkte hiertoe de vluchtende Adam en Eva uit de gravure van 1529 (B.4) of de in moeilijkheden gebrachte zondaars op de rechterhelft van Lucas' *Laatste Oordeel* in Leiden. Enigszins vergelijkbare bewegingen zijn in de *Dans om het Gouden Kalf* in Amsterdam waarneembaar. Het heeft er alle schijn van, dat Lucas voor deze figuur

Afb. 12. Lucas van Leyden. Detail uit de Opstanding van Christus (afb. 1): wegluchtende wachter.

Afb. 13 (onder). Marcantonio Raimondi naar Raphael. Detail uit de Kindermoord, ca. 1511. Gravure. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.





rechtstreeks uit het werk van Rafael heeft geput. Zeer vergelijkbaar zijn in diens *Uitdrijving van Heliodorus* in de Stanzen in het Vaticaan, het profiel van Heliodorus zelf en de houding van de soldaat achter hem. Ook in Marcantonio's *Kindermoord* naar Rafael (afb. 13) is een dergelijke vluchtende figuur te zien. Het is uiterst waarschijnlijk dat Lucas van Leiden deze gravure heeft gekend. De vorm van het graf kan Lucas rechtstreeks hebben ontleend aan Dürers *Opstanding* van 1512 (afb. 9). Voor de boom en het landschap kon worden verwezen naar de *Adam en Eva* in Hamburg (afb. 10) en naar de Parijse tekening met de *Genezing van de blinde*, die een sterk verwant landschap laat zien, een blad waarvan echter nog niet met zekerheid is vastgesteld of het het werk is van Lucas zelf of van een latere kopiist<sup>18</sup>. De hierboven beschreven relaties tussen de nieuw verworven *Opstanding* en het werk van Lucas van Leyden zijn zo sterk dat men er wel zeker van kan zijn dat de tekening door Lucas van Leyden zelf ontworpen is. Of hiermee ook is komen vast te staan dat het om een eigenhandige tekening gaat, of om een nauwkeurige kopie, is een andere vraag. Het is in dit verband goed om te verwijzen naar de eerder genoemde tekening van de *Genezing van de blinde van Jericho* in het Louvre te Parijs. Daarin zijn de stilistische overeenkomsten met het andere werk van Lucas van Leyden ook bijzonder groot. Bovendien is de tekenwijze – de combinatie van penseeltekening en wassing – nauw verwant met de ondertekening in het drieluik het *Laatste Oordeel* in Leiden. Toch kan men deze Parijse tekening moeilijk aan Lucas van Leyden toeschrijven. De harde mechanisch getekende contouren en het ontbreken van *pentimenti* (wijzigingen die de kunstenaar ten opzichte van zijn eerste plan heeft aangebracht) wijzen er eerder op dat men daar met een getrouwe kopie te maken heeft<sup>18</sup>. Hetzelfde geldt nog in sterkere mate voor een andere, tot voor kort door niemand betwijfelde tekening in het Louvre in Parijs, de *Doop van Christus*<sup>19</sup>, die vrijwel hetzelfde formaat (250 × 195 mm) heeft als onze tekening, maar vanwege de zwakke, aarzelende lijnvoering toch niet als een

eigenhandig werk van Lucas kan worden beschouwd. Een nauwkeurige beschrijving van de tekenwijze – het handschrift van de kunstenaar als het ware – en het daarmee samenhangende ontstaansproces van de tekening is op zijn plaats.

De techniek van deze tekening, die 255 × 200 mm groot is, is gecompliceerder dan men bij een snelle blik zou vermoeden. Op het eerste gezicht is de tekening uitgevoerd in zwart krijt met in pen en grijze inkt aangezette contouren.

Bij de bestudering van het blad met het vergrootglas en onder de stereomicroscop, bleek dat in het geheel geen pen is gebruikt, maar uitsluitend de punt van het penseel, en wel voor de dunne contourlijnen de punt van een zeer fijn penseel in een grijze inkt en voor krachtiger contouren en voor schaduwpartijen de punt van een iets breder penseel in een diep-zwarte inkt.

Dat de bredere penseellijnen inderdaad met de penseelpunt zijn getekend, is met het blote oog goed zichtbaar, bij voorbeeld in de contour van de banier of in de schaduw-arcering van de mantel van Christus. De fijne penseellijnen zijn echter slechts met vergrotende hulpmiddelen als zodanig te onderscheiden (afb. 14–15). Deze lijnen, die soms een wat slappe indruk maken, hebben nimmer de krasserige beginaanzet, de aanzwellende dikte, die soms open kan gaan door het uit elkaar drijven van de penpunten, noch de strakke lijn, die kenmerkend zijn voor het tekenen met de pen. Ze zijn echter vaak wat beverig, vooral wanneer de lijn over een lange afstand moet worden getrokken.

In een poging om de werkwijze van de tekenaar te reconstrueren, zijn we tot de volgende hypothese gekomen. In eerste instantie heeft hij vermoedelijk de voornaamste contouren in een schets met dunne krijtlijnen aangegeven. Sporen van die schets zijn op sommige plaatsen wel te zien, alleen echter wanneer deze lijnen niet zijn opgenomen in de uitvoeriger krijttekening of zijn bedekt door de latere penseellijnen. Zo is bij voorbeeld een contourlijn te zien boven de ronde helm van de boogschutter. De

Afb. 14 (linksboven). Lucas van Leyden. Detail uit de Opstanding van Christus (afb. 1): gebladerte boven de rots links.



dakrand van het ronde poortgebouw is in de eerste schets lager getekend. De krijtlijn in Christus' mantel, beginnend bij de zegenende hand en lager verdwijnend in een met doezelend krijt getekende lichte schaduwpartij, is vermoedelijk onderdeel van die eerste schetsmatige opzet.

Daarna heeft de kunstenaar in krijt modellerend de volumes plasticiteit verleend. Hij deed dit in eerste instantie met parallelle arceringen, zoals in de arm van de soldaat met de cilindervormige hoed of in de opgeheven arm van de ontwakende soldaat. Met strakke parallelle arceringen, horizontaal, enigszins schuin, soms vertikaal, onderscheidde hij de volumes van de rotsen, de graftombe, de stad op de achtergrond. De boom links lijkt hij met een grover krijt te hebben gearceerd. Daarna is de arcering door doezelen op zeer vele plaatsen weggewerkt. Bij voorbeeld in de benen van Christus (afb. 15) kan men nog wel waarnemen dat de kunstenaar met arceren begonnen is. In een knappe zwart krijt-behandeling zijn de meeste belangrijke partijen in een combinatie van arceren en doezelen gemodelleerd. Zeer fraai zijn zo bij voorbeeld het lichaam van Christus en de mantel van de boogschutter uitgevoerd. Een enkele keer is de plooiwal iets krachtiger doortekend, bij voorbeeld in Christus' mantel of in het buis van de ontwakende soldaat.

Het gebladerte van de boom links (afb. 14) is vrij stevig geschetst. Dit houdt vermoedelijk

Afb. 15 (rechts). Lucas van Leyden. Detail uit de Opstanding van Christus (afb. 1): benen van Christus met staf van de Kruisbanier.



verband met het feit dat het boomblad aanvankelijk veel meer ruimte moet hebben ingenomen. De niet volledig uitgewiste boomkruin, links van het hoofd van Christus, lijkt nu zo'n beetje een wolkenlucht. Deze wijziging heeft mogelijk samengehangen met een andere vorm van de banier. Rechts daarvan zijn immers ook uitgewiste sporen zichtbaar.

Na dit uitvoerig modelleren met zwart krijt, was het noodzakelijk de contouren nader te versterken. Dit is gedaan met de hierboven beschreven dunne penseellijn in een lichte grijze kleur. Dat de krijtschets aan deze behandeling met het penseel vooraf is gegaan, is zeer duidelijk te zien in het stadsgezicht op de achtergrond. Hoewel de tekenaar deze penseellijnen doorgaans zeer gedecideerd heeft uitgevoerd, heeft hij op sommige plaatsen gearceerd, zoals bij de kuit van het rechterbeen van Christus waar meerdere contouren naast elkaar zijn getekend. Dubbele contouren zien we ook bij sommige vingers, van de zegenende hand van Christus en van de opgeheven hand van de

*Afb. 16 (onder). Lucas van Leyden. Detail uit de Opstanding van Christus (afb. 1): het monogram L en het jaartal.*

ontwakende man. Soms heeft hij er snel, haast schematisch, mee getekend, zoals in de geplooid mouw van de soldaat met de cilindervormige hoed. Merkwaardig is dat hij de plooiën bij de zoom van de mantel van Christus door het onderste deel van de daarvoor geplaatste staf van de kruisbanier heen heeft getekend.

Het lijkt nauwelijks aannemelijk dat hij de lengte van deze staf nog niet had voorzien. Op tal van plaatsen is deze dunne penseellijn even onderbroken – dit komt sneller voor bij het gebruik van de penseelpunt, dan bij het tekenen met de pen –, zoals bij de bovenrand van de afdekplaat van het graf of bij de toren links van het ronde poortgebouw. Over het algemeen heeft de kunstenaar met het dunne penseel in lichtgrijze inkt slechts de contouren afgebakend.

Vervolgens heeft de kunstenaar met een vaak iets dikkere penseelpunt in een diepzwarte inkt de tekening bewerkt, met een tweeledig doel: enerzijds het versterken van de schaduwpartijen door parallelle arceringen, anderzijds het versterken van de contourlijnen, vooral wanneer deze zich aan een schaduwkant bevonden. Dit laatste is vooral duidelijk bij de staf, waaraan de kruisbanier is gehangen. De gehele contour is met de dunne penseellijn in lichtgrijs aangeduid. Over die lijn is langs de schaduwkant een dikkere penseellijn in diep zwart getrokken. Soms dekt de bredere lijn de eerdere, dunne lijn af, maar op een aantal plaatsen zijn beide lijnen te zien. Andere voorbeelden, waar het gebruik van de dikke penseellijn over of naast de dunne lijn kan worden gezien, zijn de schaduwkanten van de opgeheven arm van de ontwakende soldaat, van de mantel van Christus en van de kruisbanier, om slechts enkele van de duidelijkste te noemen.



Maar ook wanneer hij de contour aan de lichtzijde meer nadruk wilde geven, heeft de kunstenaar wel eens de dikkere penseellijn in donkere inkt toegevoegd, zoals bij voorbeeld bij de kniebanden van de op de voorgrond liggende soldaat.

Eveneens de penseelpunt in zwarte inkt gebruikend, heeft de kunstenaar schaduwpartijen met parallelle arceringen versterkt. De reeds met krijt aangegeven schaduwen van Christus en van de boogschutter op de deksel van de tombe zijn zo verduidelijkt. Op tal van plaatsen zijn schaduwpartijen arcerend met enkele gebogen parallelle penseellijnen aangezet, om enkele voorbeelden te geven, aan de schaduwkant van Christus' linkerbeen, de schaduw van cilindrische hoed op de schouder van de soldaat achter het graf, enz. enz. De schaduw onder de baard van de slapende soldaat op de voorgrond is zeer sterk aangezet; bij de schaduw naast het heft van zijn zwaard is zelfs een diepzwarte vlek ontstaan. Opvallend is de arcering met lange parallelle lijnen in de schaduwgedeelten van de mantel van Christus.

Een iets andere werkwijze is gekozen voor het blad van de boom (afb. 14) op de achtergrond. Ook daar is de contour eerst met de dunne penseellijn in lichtgrijs versterkt en later met een zwaardere in zwarte inkt. Het gebladerte van zowel de hogere takken als de struik onder de boom is tijdens beide behandelingen tamelijk gedetailleerd uitgewerkt. De bladertak halverwege de boom is alleen langs de contour met de dunne penseellijn in lichtgrijs aangezet.

Een korte opmerking is noodzakelijk over de voorzijde van het graf, waar een monogram, een rest van een datering en twee zegels te zien zijn. Het monogram is eerst in krijt getekend, waarna de contouren met de pen in zwart zijn versterkt. Deze penlijn is echter zo merkwaardig onderbroken, dat de indruk niet kan worden weggenomen dat er is gepoogd het monogram weg te krabben, waarbij wellicht ook de eigenaardige onderbreking van de dunne penseellijn die de contour van het rechterbeen van de slapende soldaat op de voorgrond aangeeft, is ontstaan. Het

monogram L wijkt niet wezenlijk af van het type dat men op enkele Lucas van Leyden-tekeningen aantreft<sup>20</sup>. Het zou wel eigenhandig kunnen zijn en mogelijk heeft de kunstenaar zelf de scherpe lijnen van zijn monogram willen terugdringen. Het jaartal, dat zeer vaag boven het midden van de slapende soldaat is te zien, en dat wel gelezen is als 1524, 1527 of 1529 (zonder dat het eerste cijfer overigens te zien is) is uitgevoerd in een grijs krijt, dat afwijkt van het doorgaans in de tekening gebruikte zwarte krijt. Het komt overeen met het grijze krijt, waarmee de mouw van de soldaat op de voorgrond is opgewerkt en waarmee de twee zegels zijn toegevoegd, die het graf aan de voorzijde verzegelen. Behalve op de grote portrettekeningen van Lucas van Leyden uit 1521, treft men op geen van zijn tekeningen of schilderingen een datering aan. Het is waarschijnlijk dat het jaartal en de zegels op het graf latere toevoegingen zijn. Later in de 16de eeuw hechtte men er sterk aan, dat Christus waarlijk was opgestaan zonder dat de zegels van het graf waren verbroken<sup>21</sup>.

De tekening is ingekaderd met penseel in grijze inkt. Deze is geplaatst over, en soms naast, een kaderlijn in zwart krijt, goed zichtbaar langs de bovenrand en links bij de rotspartij. De tekening houdt bij de kaderlijn op, wat vooral goed te zien is bij de wegvluchtende figuur rechts, waar buiten het kader een smalle rand van het blad ongebruikt gebleven is. Ook bij de andere randen lijkt de indruk gewettigd dat de kaderlijn overeenkomt met de door Lucas gekozen rand van de tekening.

Technische en stilistische parallellen in het oeuvre van Lucas van Leyden, die zouden dienen ter adstructie van de toeschrijving, zijn talrijk. De sterkste overeenkomsten kunnen worden signaleerd in de *Adam en Eva* in Hamburg (afb. 10). Op de sterke verwantschap in vormentaal is al eerder ingegaan. In technische zin is het gebruik van het zwarte krijt in de Hamburgse tekening zeer verwant aan dat in de door het Rijksprentenkabinet verworven tekening. Ook in de Hamburgse tekening gaat het arceren telkens over in doezelen om het modelleren van de volumes zo plastisch mogelijk uit te voeren.

Zoals de tekenaar in de *Opstanding* de contouren heeft versterkt met de penseelpunt, zo moet hij in de *Adam en Eva* de contouren hebben benadrukt met een krijtlijn. Het parallelle arceren is in de Hamburgse tekening gevolgd door kruisarceringen, die in de Amsterdamse tekening ontbreken. Mogelijk zijn deze kruisarceringen, net als de penseelbewerkingen van de Amsterdamse tekening, pas na het modellerend doezelen aangebracht, om de schaduw effecten te versterken. Over het algemeen lijkt de Hamburgse tekening iets lossier, iets vrijer arcerend te zijn getekend. De modellering van het mannenlichaam in beide tekeningen is overigens vrijwel overeenkomstig, evenals het arceren van de achtergrondpartijen. In zijn complexiteit, in het bij herhaling bewerken van het blad in een iets andere techniek, herinnert de *Opstanding* aan de *Hiëronymus* in Oxford, een tekening die in een nog groter aantal technieken is bewerkt<sup>22</sup>. Met deze tekening zijn ook enkele meer specifieke overeenkomsten aan te wijzen, zoals het aanzetten van schaduwpartijen met lange parallelle arceringen met de penseelpunt. Voor het doezelend modelleren bieden de portrettekeningen goede parallellen, en in nog sterkere mate, de Londense *Madonna*<sup>23</sup>. In de laatste tekening is ook goed te zien hoe Lucas de vormen zoekt, terwijl hij de krachtige contour tot een later ogenblik uitstelt. Dat is in die tekening fraai zichtbaar bij de balustrade, die hij wel in gedachten heeft genomen, maar nog niet heeft gemarkeerd. Het arceren, dat in doezelen over gaat, kan overigens al vroeg in Lucas' oeuvre worden waargenomen, eigenlijk al in de *Jongen met zwaard* (afb. 2) van ca. 1508 en overtuigender reeds in twee iets later ontstane, vroege krijttekeningen, de *Staande jongeman* van Rugby School en in de *Schrijvende man* van het British Museum<sup>24</sup>. De veronderstelling dat Lucas een eerste compositieschema in vage omtreklijnen heeft geschetst in zwart krijt, die door de latere bewerkingen is afgedekt, is zeker geen uitzondering in het getekend oeuvre en kan in pen-, penseel- en krijttekeningen worden aangewezen<sup>25</sup>.

Lucas heeft veel met de penseelpunt getekend,

behalve op papier ook in de ondertekening van zijn schilderijen. Enkele van de vroege tekeningen van Lucas van Leyden zijn geheel getekend met de penseel in grijs over een globale schets in zwart krijt, maar in het algemeen is de penseelpunt daar breder en vloeiender gebruikt. Het gebruik van een penseelpunt in zwarte inkt vindt men terug in de Parijse voorstudie voor het *Portret van Maximiliaan* (B.172) en wel in combinatie met een pentekening. Het gebruik van de dunne penseelpunt is niet in andere tekeningen van Lucas aan te wijzen. Enigszins verwant is het gebruik van de pen in de *Maria* in Berlijn, vooral in de contour van de mantel en van Maria's hoofdbedekking<sup>26</sup>. Ook het nader accentueren van de contour is in dit blad waarneembaar, zoals in de contour van Maria's linkerschouder. De parallellen met de penseeltekening in de ondertekening van de schilderijen zijn talrijk, met name met de ondertekening in het *Laatste Oordeel*. Ook daar vindt men korte onderbrekingen in de penseellijnen, het meerdere malen naast elkaar plaatsen van contouren, de dubbele vingercontouren, en de brede parallelle arceringen in de schaduwpartijen. In de ondertekening van het *Laatste Oordeel* is op vele plaatsen in een later stadium een krijttekening aangebracht, dat onder meer tot doel had om de al aanwezige ondertekening, tijdens het schilderproces, te versterken. Naast die duidelijk picturale reden had het tweede stadium van de ondertekening dezelfde functie als de penseeltekening in ons blad: de contouren worden verscherpt en de tekening wordt verdiept<sup>27</sup>.

Het blijft opmerkelijk dat Lucas van Leyden in de ondertekening van het *Laatste Oordeel* de voorkeur heeft gegeven aan arceringen in krijt, boven de brede wassing in penseel, die hij in het eerste stadium van de ondertekening heeft gebruikt. In onze tekening heeft Lucas van Leyden gekozen voor de modellering van de vormen met, in eerste instantie, arceringen en gedoezelde vlakken in zwart krijt, vervolgens gepreciseerd met de penseel in grijs en tenslotte versterkt en 'verdiept' met de penseel in zwarte inkt. Afgezien van de genoemde *Hiëronymus* in Oxford is geen van de tekeningen van Lucas van Leyden zo

uitvoerig en nauwkeurig in een combinatie van verschillende technieken getekend. In alle gradaties van plasticiteit in onze tekening een volwaardig grafisch equivalent van een schilderij. In dit opzicht staat het blad dicht bij de meest geacheverde gravures van Lucas van Leyden. Dit roept de vraag naar functie van de tekening op. Gaat het om een zelfstandige tekening, of om een ontwerp voor een gravure, een houtsnede of een glasruitje?

Hoewel Van Mander Lucas van Leyden als glasschilder noemt<sup>28</sup>, en er wellicht terecht is gesuggereerd dat de vroege belangstelling voor de graveerkunst bij Lucas samen zou kunnen hangen met de in Leiden in de 16de eeuw bloeiende glasgraveerkunst<sup>29</sup>, is er tot nu toe geen glasschildering met enige waarschijnlijkheid aan Lucas van Leyden toegeschreven<sup>30</sup>.

In zijn levensbeschrijving van Lucas beschrijft Van Mander 'een stuccken op glas, van de Vrouwendans, David tegemoet comende', in bezit van Goltzius en door Saenredam in prent gebracht. Dankzij de 1600 gedateerde gravure van Jan Saenredam kunnen we ons een beeld vormen van dit glasruitje met de *Triomf van David*<sup>31</sup>. Het rechthoekige formaat, ca. 28 × 19 cm, komt bij verschillende glasruitjes uit die tijd voor. Naast het populaire ronde formaat, blijkt ook dit formaat – in hoogte variërend tussen 28 en 25 cm – in trek te zijn geweest. Een aantal tekeningen van overeenkomstige afmetingen, onder meer van Pieter Cornelisz. Kunst, kan als ontwerpen voor glasruitjes worden beschouwd. Ook is dit verondersteld voor twee zeer zorgvuldig uitgewerkte pentekeningen van Lucas van Leyden, eveneens in prent gebracht door Saenredam: *Jael doodt Sisera* en *Judith met het hoofd van Holofernes*<sup>32</sup>. Een glasruitje met *Samson en Delila* (afb. 18)<sup>33</sup> in Darmstadt, dat in formaat en in stilistisch en formeel opzicht nauw bij beide tekeningen aansluit, versterkt deze veronderstelling.

Het bewaarde ruitje is zeker niet door Lucas zelf gemaakt, maar wellicht, op grond van een gedetailleerde ontwerp-tekening, door een gespecialiseerde glasschilder vervaardigd. Met de twee in tekening bewaarde composities

Afb. 17. Kopie naar Lucas van Leyden. *De Opstanding van Christus*. Gewassen pentekening, 256 x 201 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



heeft het ruitje wellicht deel uitgemaakt van een grotere serie *Vrouwenlisten*, die ca. 1520 door Lucas van Leyden als glasschilderingen zijn ontworpen.

Naar analogie hiervan lijkt het niet onmogelijk dat onze *Opstanding* met een *Doop van Christus*, waarvan het blad in Parijs een herhaling is, heeft behoord tot de ontwerpen voor een reeks glasruitjes over het leven van Christus. De sterke mate waarin onze tekening is uitgewerkt en 'verdiept' zou er op kunnen wijzen dat de tekening als voorbeeld voor een glasgraveur is gemaakt. Een dergelijke gedetailleerde ontwerp-tekening voor een gravure is minder aannemelijk, omdat Lucas deze zelf graveerde. Als ontwerp voor een houtsnede is de tekening te 'gedetailleerd'<sup>34</sup>. Het ligt daarom toch het meest voor de hand om de tekening als ontwerp voor een glasruitje te zien. In dat geval zou de Amsterdamse kopie eerder naar

Afb. 18. Glasruitje naar ontwerp van Lucas van Leyden. *Samson en Delila*. Glasruitje, 280 x 195 mm. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.



het glasruitje gemaakt kunnen zijn dan naar de getekende *Opstanding*<sup>35</sup>. Er zijn vrij veel van dergelijke late kopieën van glasruitjes bekend.

Resumerend kan men stellen dat de functie van het blad op dit moment niet met zekerheid vast te stellen is. In technisch opzicht behoort de tekening tot de meest gecompliceerde en zorgvuldig uitgewerkte bladen van Lucas van Leyden. Lucas' tekentechniek, eerder beschreven aan de hand van 26 bladen, is uiterst gevarieerd. De nieuw verworven tekening sluit in allerlei opzichten aan bij de bekende tekeningen, maar voegt aan de verscheidenheid een geheel nieuw aspect toe. Het nieuwe element is de combinatie van een zwart krijttekening, met een nader vastleggen van de contouren in grijze penseel en een 'verdiepen' met een penseel in zwart. De wijze waarop de tekening in verschillende stadia is opgebouwd,

de kleine aarzelingen en wijzigingen en de vele *pentimenti* in de tekening, sluiten uit dat het hier om een kopie zou gaan. Op grond van de stilistische kenmerken kan de tekening omstreeks 1530 worden gedateerd, in ieder geval na de voltooiing van het *Laatste Oordeel* (1525/27) en mogelijk zelfs later dan de gravures met de *Geschiedenis van Adam en Eva* uit 1529 (B.1-6), op een moment dat de nieuwe idealiserende renaissancestijl in het werk van Lucas volledig geassimileerd is.

Lucas heeft het thema van de Opstanding geheel anders uitgewerkt dan in de gravure van 1521 (afb. 7), al moet hij bij herhaling aan die compositie hebben teruggedacht. In de nieuw verworven tekening liet Lucas zich, anders dan in het meeste late werk, niet slechts leiden door een streven naar een schoonheidsideaal. De ideale gestalte van Christus vormt een tegenstelling met het zevental bont uitgedoste wachters. In die slapende en ontwakende figuren heeft Lucas zich nog eens als 'verteller' kunnen manifesteren, echter in een veel meer samenhangende wijze dan in zijn vroegere, grote taferelen met hun rijkdom aan details. Daar verdeelde Lucas de compositie vaak in kleine groepjes van figuren, die zich, als het ware, als de hoofdstukken van een verhaal laten lezen. Vooral in zijn vroege werk, koos hij als hoofdonderwerp vaak een moment vlak voor of na het hoogtepunt van de handeling<sup>36</sup>. In de *Opstanding* is het moment even klassiek als de voordracht. Lucas heeft in de nieuw verworven tekening gepoogd zijn nieuwe schoonheidsideaal en zijn oude voorkeur voor het verhalende in één compositie te verenigen.

## Noten

<sup>1</sup> Veilingcatalogus *Collection de Monsieur X... (4e vente) – Deux cents dessins anciens des Écoles du Nord, Italiennes et Français*, Vente Paris, Nouveau Drouot, 29 octobre 1980, salle no. 5, nr. 63 met afb.

<sup>2</sup> Pen in licht- en donkerbruine inkt, gewassen over zwart krijt, 256 × 201 mm (afb. 17). K. G. Boon, *Catalogue of the Dutch and Flemish Drawings in the Rijksmuseum, Netherlandish Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, The Hague 1978, I, nr. 125 als 'after Aertgen Claesz (van Leyden)', afbeelding deel II, p. 49. De tekening draagt het opschrift 'Ving bons' op de achterzijde. Mogelijk heeft een van de leden van de familie Vinckboons deze kopie gemaakt.

<sup>3</sup> Het is niet geheel duidelijk om welke veilingen bij Drouot in Parijs het precies gaat, waarschijnlijk 11-12 v 1979, 23-25 I 1980, 26-27 VI 1980, 29 x 1980, 20 II 1981 en 9 x 1981.

<sup>4</sup> Tekening in zwart krijt en penseel in grijze en zwarte inkt op wit papier, 252 × 201 mm. De tekening is nimmer gerestaureerd en in goede staat bewaard gebleven, afgezien van kleine beschadigingen langs de rechter zijkant, een dunne plek links onder, een klein brandgaatje boven het hoofd van Christus; een aantal verfvlekjes op verschillende plaatsen, het meest opvallend is een vlek in oranje waterverf bij de voet van de slapende wachter op de voorgrond. Aankoop van kunsthandelaren A. Ward-Jackson Ltd. en partners met de royale steun van de Vereniging Rembrandt en de Rijksmuseum-Stichting, inv. 1982 : 75.

<sup>5</sup> Zie Boon, *op.cit.* (noot 2), nr. 338; voor de herkomst: bovendien cat. tent. *Lucas van Leyden-grafiek*, Amsterdam 1978, pp. 7-12; J. G. van Gelder, 'Valerius Röver en Lucas van Leyden' *Bulletin van het Rijksmuseum* 27 (1979), pp. 55-67.

<sup>6</sup> In de meest recente publicatie over de tekeningen van Lucas van Leyden: Wouter Kloek, 'The drawings of Lucas van Leyden', *Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek* 29 (1978 – Lucas van Leyden-studies), pp. 425-458, worden 26 tekeningen op naam van Lucas van Leyden gesteld.

<sup>7</sup> Dit artikel is in de eerste plaats een aanvulling op het artikel van Wouter Kloek, genoemd in noot 6, en sluit verder aan bij eerdere publicaties van J. P. Filedt Kok over Lucas van Leyden (zie noot 11 en 18). Diepgaande gesprekken over de tekening met A. Ward-Jackson, drs. P. Schatborn, dr. Hans Mielke, dr. J. W. Niemeijer en drs. K.

G. Boon hebben veel bijgedragen tot de inhoud van deze bijdrage.

De in dit artikel genoemde gravures en houtsneden van Lucas van Leyden zijn aangeduid met een B(artsch)nr. Alle prenten van Lucas van Leyden zijn volgens deze nummering afgebeeld in de catalogus van 1978, genoemd in noot 11, in Rik Vos, *Lucas van Leyden*, Bentveld/Maarsen 1978 en *The Illustrated Bartsch*, vol. 12, New York 1981.

<sup>8</sup> Over het thema van de Opstanding in de Christelijke kunst bestaat een omvangrijke literatuur; zeer fundamenteel is Hubert Schrade, *Ikonografie der Christlichen Kunst – Die Sinngehalte und Gestaltungsformen : I – Die Auferstehung Christi*, Berlin/Leipzig 1932; zie ook W. Braunfels, *Die Auferstehung*, Düsseldorf 1951 en *Lexikon der Christlichen Ikonografie* 1, 1968, pp. 201–218.

<sup>9</sup> Schrade, *op.cit.* (noot 8), pp. 223–228.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 279–287.

<sup>11</sup> C. Dodgson, 'Beschreibendes Verzeichnis der Buchillustrationen Lucas van Leydens', *Repertorium für Kunstwissenschaft* 23 (1900), pp. 143–153, CD 5; zie ook J. P. Filedt Kok in tent.cat. *Lucas van Leyden-grafiek*, Amsterdam 1978, pp. 89–91.

<sup>12</sup> Schrade, *op.cit.* (noot 8), pp. 287–294.

<sup>13</sup> *Ibidem*, pp. 258–278.

<sup>14</sup> Zie tent. cat. 1978, *op.cit.* (noot 11), pp. 43–48.

<sup>15</sup> Zie Kloek, *op.cit.* (noot 6), p. 455, nr. 26.

<sup>16</sup> Zoals eerder opgemerkt door Kloek, *op.cit.* (noot 6), p. 458, nr. m (rejected) wordt deze figuur herhaald in de aan Lucas van Leyden toegeschreven Parijse tekening *Christus geneest de blinde van Jericho* (zie F. Lugt, *Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord-Maitres des Anciens Pays-Bas, nés avant 1550*, Musée du Louvre, Paris 1968, nr. 87).

<sup>17</sup> Paul Wescher, 'Holländische Zeichner zur Zeit des Lucas van Leyden', *Oud-Holland* 45 (1928), pp. 245–254; I. Q. van Regteren Altena, 'Aertgen van Leyden', II, *Oud-Holland* 56 (1939), pp. 74–86.

<sup>18</sup> Zie tekening genoemd in noot 16. J. P. Filedt Kok, 'Underdrawing and other technical aspects in the paintings of Lucas van Leyden', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 29 (1978 – Lucas van Leyden-studies), pp. 1–184, spec. 97–98, hield ondanks de harde contourlijnen de mogelijkheid open, dat de tekening, die door het doortrekken sterk heeft geleden, mogelijk toch van Lucas van Leyden is. Dit is, nu Lucas' late tekenrant

duidelijker is geworden, minder waarschijnlijk.

<sup>19</sup> Zie Lugt, *op.cit.* (noot 16), nr. 86 met afbeelding; Kloek, *op.cit.* (noot 6), p. 457, nr. i, accepteerde als eerste de toeschrijving van deze tekening niet, een mening die destijds niet gedeeld werd door Filedt Kok, *op.cit.* (noot 18), pp. 97–8, gezien de sterke overeenkomsten in de tekenwijze met de ondertekening in het *Laatste Oordeel*. Het opnieuw zien van de tekening, kort na het nieuw opgedoken blad, heeft hem van de juistheid van de afschrijving overtuigd.

<sup>20</sup> Zie Kloek, *op.cit.* (noot 6), nr. 20, 24, en 25.

<sup>21</sup> Auteurs uit de tweede helft van de 16de eeuw, waaronder J. Molanus, leggen hierop de nadruk. Zie David Freedberg, *Iconoclasm and Painting in the Netherlands 1566–1609*, Oxford 1972 (getypte dissertatie), pp. 156–157. Het is ook goed mogelijk dat de zegels werden toegevoegd met het oog op de uitvoering van een eventueel glasruite naar dit blad. Zie hierover ook noot 35.

<sup>22</sup> Kloek, *op.cit.* (noot 6), pp. 431, 434–5, 449–50, nr. 19: pen, penseel in bruin en grijs met witte hoogsels over een zwart krijttekening.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 426, 454, nr. 25.

<sup>24</sup> *Ibidem*, nrs. 3, 4, en 5.

<sup>25</sup> *Ibidem*, nrs. 5a/b, 7, 9.

<sup>26</sup> *Ibidem*, nrs. 23 en 24.

<sup>27</sup> Zie Filedt Kok, *op.cit.* (noot 18), pp. 77–95.

<sup>28</sup> Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604 (facs. ed. 1969, Davaco publishers, Utrecht), f. 211 en 211 v.

<sup>29</sup> K. G. Boon, 'Lucas van Leyden', *Encyclopedia of World Art* IX, New York/Toronto/London 1964, pp. 349–353.

<sup>30</sup> K. G. Boon, 'De vroegste glascartons uit de St. Janskerk te Gouda', *Bulletin van het Rijksmuseum* 21 (1973), pp. 151–175 en in catalogus, *op.cit.* (noot 2), nrs. 330–337, schrijft een serie van acht vroeg 16de-eeuwse ontwerp tekeningen (cartons) voor glasschilderingen, afkomstig uit Gouda, toe aan Lucas van Leyden. Kloek, *op.cit.* (noot 6), pp. 456 aanvaardt deze toeschrijving niet. In een binnenkort te verschijnen artikel van K. G. Boon in *Apollo*, is ook hij afgestapt van deze traditionele toeschrijving aan Lucas en stelt hij een toeschrijving aan een van de zonen van Cornelis Engebrechtsz voor. Veel verwantschap met het werk van Lucas van Leyden vertonen twee wat grotere glasschilderingen in het Cleveland Museum of Art, zie W. S. Gibson, 'Two painted glass panels from the circle of Lucas van Leyden', *Bulletin of the*



*Cleveland Museum of Art* 57 (1970), pp. 81-92.

<sup>31</sup> Van Mander, *op.cit.* (noot 28), f. 214; zie Rik Vos, 'The life of Lucas van Leyden by Karel van Mander', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 29 (1978-Lucas van Leyden-studies), pp. 459-507, spec. 474-5, 503-4, noot 117-8. Een glasruitje, dat zich al in 1625 in de Ambrosiana in Milaan bevond (zie afbeelding G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandse Schilderkunst* III, 's-Gravenhage 1939, pp. 314-5, afb. 106) en dat aan onder-, boven- en linkerzijde is afgesneden, stemt, afgezien van de afsnijdingen, nauwkeurig met de gravure van Jan Saenredam (B.109) overeen. De zeer harde kwaliteit van het ruitje doet vermoeden dat het hier eerder om een kopie naar de gravure gaat, dan om het door Van Mander vermelde ruitje.

<sup>32</sup> Zie Kloek, *op.cit.* (noot 6), pp. 444-445, nrs. 10 en 11.

<sup>33</sup> Blijkens een aantekening op de inventariskaart werd dit glasruitje (28 × 19,5 cm), in 1970 in bezit van Galerie für Glasmalerei (S. Kümmer-Rothenhäusler) in Zürich, al in 1970 door K. G. Boon in verband gebracht met de eerder genoemde kopie van de *Opstanding* (zie noot 2); hij verbond het destijds met Aertgen van Leyden. Het ruitje werd in 1970 verworven door het Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

<sup>34</sup> Zie tent. cat. 1978, *op.cit.* (noot 11), pp. 86-88.

<sup>35</sup> De zegels die later aan de tekening zijn toegevoegd, zijn op de kopie duidelijk zichtbaar. Daarom is deze kopie wellicht eerder gemaakt naar het glasruitje, dan naar de tekening.

<sup>36</sup> Zie Peter Parshall, 'Lucas van Leyden's narrative style', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 29 1978 - Lucas van Leyden-studies), pp. 185-237.