

Pieter Bruegels *Kruisdraging*: een proeve van 'close-reading'*

Met het onderhavige artikel wil ik een bijdrage leveren tot de iconologie van het zestiende eeuwse landschap, in het bijzonder tot de betekenis en functie van het figurale voorstellingsclement. Ik wil voornamelijk mijn aandacht richten op Pieter Bruegels *Kruisdraging* (1564) in Wenen (afb. 1). Dit schilderij is het doelwit geweest van reeds vele inhoudelijke interpretaties en ik zal niet pretenderen een geheel nieuwe visie op dit schilderij te presenteren. Toch is het mijns inziens de moeite waard nog eens stil te staan bij een aantal afzonderlijke motieven die het mogelijk maken het grondthema van de voorstelling beter te begrijpen. Bovendien stelt het schilderij mij in staat aan te tonen dat er niet alleen, zoals altijd is gezegd, in stilistisch opzicht sprake is van een samenhangende landschapstraditie van Patinir tot Bruegel, maar ook in iconografisch opzicht. Daarnaast wil ik ingaan op enige

¹ Pieter Bruegel *Kruisdraging*, Wenen, Kunsthistorisches Museum.



punten van kritiek die tegen de iconologische interpretatie van Bruegels werk, speciaal zijn *Kruisdraging*, zijn ingebracht. Deze kritiek, die zich richt op de methodische vraag hoe ver men hierbij mag gaan, raakt tevens een wezenlijk aspect van de inhoudelijke strekking van het schilderij zelf: de subjectieve inbreng van de beschouwer bij de interpretatie van de voorstelling.

Ik zou willen beginnen met Bruyns opvattingen over de zestiende- en zeventiende-eeuwse beeldtaal (en de kritiek daarop), die zo'n centrale rol spelen in de recente discussie rondom de iconologische 'interpretabiliteit' van de Nederlandse schilderkunst. In dit licht wil ik ook zijn opmerkingen over de subjectiviteit van de interpreter bezien.

Bruyn heeft bij verschillende gelegenheden betuigd te geloven in het 'voortleven van de middeleeuwen' in de zestiende- en zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst.¹ Volgens hem is de beeldtaal van deze kunst au fond een behoudende en traditionele. Deze taal is de expressie van een cultuur die sterk geworteld is in het religieus-moraliserende denken van de late middeleeuwen. De allegorie is het fundamentele uitdrukkingsmiddel van deze beeldtaal, ook nog in de zeventiende eeuw, en ligt als een conceptueel programma ten grondslag aan in principe elke 'realistische' voorstelling, zo ook aan genre-schilderijen en landschappen.² Landschappen kunnen tot in het detail gelezen worden als visualisering van schriftuurlijke allegorieën, bijvoorbeeld de levenspelgrimage van de mens door de zondige wereld, en moeten geïnterpreteerd worden vanuit morele categorieën. Niet alleen is dit allegorisme (en moralisme) structureel, maar ook de inkleding van de allegorie in 'realistische', aan het alledaagse leven ontleende beelden is dat. Het feit dat schilders daarbij telkens weer gegrepen hebben naar standaard-repertoires van beeldmotieven maakt deze beeldtaal tot iets collectiefs en conventioneels. Het individuele schilderij is daarmee vatbaar voor een gecontroleerde interpretatie van een historisch objectieveerbare, symbolische inhoud. 'Collectieve receptie' staat hier tegenover 'subjectieve receptie', die in Bruyns ogen een anachronisme is: vóór de 18de eeuw is een subjectieve interpretatie van de betekenis van een kunstwerk, dat wil zeggen een interpretatie die zich onttrekt aan de collectieve beeldtaal en het 'algemeen geldige betekenisstelsel', non-existent.³

Bruyn had met zijn uitspraak over het ontbreken van een subjectivistische houding bij de 17de-eeuwse beschouwer een moderne, 20ste-eeuwse 'l'art pour l'art'-esthetiek in gedachten. Toegespitst op het landschap doen Bruyns opmerkingen bij mij echter de vraag rijzen, of de collectieve beeldtaal van dit genre wellicht toch een subjectieve lezing van de voorstelling toestond. Werd er, door schilders en beschouwers, rekening gehouden met een subjectief element in de receptie van de voorstelling? Werd dit subjectieve element zelfs verlangd en werd er door de schilder op geanticipeerd? Onderstaande interpretatie van Bruegels *Kruisdraging*, gezien in het licht van de daaraan voorafgaande landschapstraditie, geeft aanleiding tot een bevestigend antwoord op deze vraag.

De algemene teneur van Bruegels voorstelling is duidelijk. Christus' lijden voor de mensheid staat in contrast tot het gedrag van de vele honderden omstanders bij zijn laatste gang naar Golgotha. Compassie met Christus, een thema dat inherent is aan de laatmiddeleeuwse iconografie van het 'Andachtsbild' van de Kruisdraging, toont alleen een kleine groep getrouwen aan de rand van de voorstelling: Maria en Johannes en de vrouwen die hen vergezellen. Verreweg de meeste anderen die in en rondom de kruisdragingsstoet zijn weergegeven, laten allerlei gedragingen en misdragingen zien, alleen geen compassie. Alle commentatoren zijn het er over eens, dat algemeen gesproken Bruegel een negatief beeld schetst van zijn tijdgenoten, die hier als de (mede)voltrekkers van Christus' kruisigingsdood zijn weergegeven. Maar de interpretatorische problemen beginnen, wanneer men individuele details nader beziet.



Bij sommige interpreten, vooral wanneer zij het schilderij benaderen als het werk van een schilder die voor het eerst in de geschiedenis van de westerse kunst het landschap als zelfstandige, esthetische categorie expressie wist te verlenen, bestaat een duidelijke neiging maar helemaal niet af te dalen in het gekrioel van de honderden figuren en de voorstelling alleen in vogelvlucht te bekijken.⁴ Maar de meeste kunsthistorici wagen zich toch aan een analyse van tenminste een aantal van de meest pregnante scènes, om aan de hand daarvan het menselijk gedrag in Bruegels schilderij in generaliserende termen nader te karakteriseren. Zo is de nar vlak achter de onder de zwaarte van het kruis neergezegen Christus veelal beschouwd als de belichaming van de dwaasheid die de omstanders in het algemeen, en pars pro toto de hele mensheid heeft bevangen (afb. 2). Dat wil zeggen, dat de figuur van de nar een verklarende waarde wordt toebedeeld voor het gedrag en de psychische gesteldheid van de rest van de omstanders: de scène met de nar fungeert als exempel-vertelling. Evenzo is het gesteld met de vrouw van Simon van Cyrene, links op de voorgrond, die voor het oog van allerlei nieuwsgierige, zich verkneukelende omstanders met alle macht probeert te verhinderen dat haar man – overeenkomstig het bijbelse gegeven – gedwongen wordt om Christus bij het dragen van het kruis te helpen (afb. 3). Het feit dat zij ostentatief een rozenkrans draagt, wordt meestal uitgelegd als teken van geveinsde religiositeit en van een schrijnend gebrek aan ware, innerlijke betrokkenheid met Christus. Haar gedrag wordt vervolgens gezien als een karakteristiek van het gedrag van de mensheid in het algemeen, volgens de gedachte dat Bruegels schilderij in wezen een ‘theatrum mundi’ is dat een menselijke staalkaai toont van moreel verwerpelijk, verdorven, onverschillig, ‘blind, bekrompen, zelfingenomen en hopeloos “profanaan”’ gedrag, als ook van minder ernstige menselijke zwakheden als dwaasheid en voze nieuwsgierigheid.⁵

De picturale anecdote rondom de vrouw van Simon van Cyrene is echter ook voor sommige commentatoren aanleiding geweest om positieve elementen in Bruegels visie op de mens te signaleren. Zo heeft Genaille, in een uitgebreide studie van de beeldtraditie die aan dit schilderij ten grondslag ligt, het tegenstribbelen van de



vrouw van Simon van Cyrene een positieve uitleg gegeven.⁶ Met onderkenning van de menselijke dwaasheid die het schilderij in het algemeen ten toon spreidt, ziet hij in Simon en zijn vrouw de onschuldige slachtoffers van het militaire geweld dat de machtigen hanteren om het doodvonnis ten uitvoer te laten brengen. Genaille komt tot deze uitleg door de positieve rol die hij de figuur van de boer toebedeelt in de beeldtaal van het zestiende-eeuwse landschap. In Bruegels schilderij, aldus Genaille, zijn Simon van Cyrene en zijn vrouw weergegeven als boe-

ren, simpele zielen aan wie het religieuze drama geheel voorbijgaat en die net als de boeren in de Kruisdragingslandschappen van Jan van Amstel, Herri met de Bles, Cornelis Massys en Pieter Aertsen slechts vreedzame bewerkers van het land zijn. Zij, en hun produkten, zijn geassocieerd met het landschap en de schoonheid daarvan, welke in contrast staat tot de verschrikkingen van het religieuze drama. Ik kom nog terug op de rol van Simon van Cyrene en zijn vrouw, en van de boeren in deze landschappen in het algemeen, maar wijs er nu alleen op dat zelfs motieven met een duidelijk herkenbare en aan de hand van schriftelijke bronnen te toetsen anecdote niet eenduidig blijken te zijn – althans niet voor moderne interpreten. Nog problematischer is de duiding van de vele motieven en scènes waarvan het verhalende gehalte minder geprononceerd is en waarvoor elke literaire bron of picturaal voorbeeld lijkt te ontbreken. Deze zijn steeds subjectief-psychologiserend en -‘hinein-interpreterend’ uitgelegd. Dat is bijvoorbeeld het geval met een groep ‘humoristische’ en ‘speelse’ motieven. Zo noemt Demus de voerman van de paard-en-wagen die de met Christus te kruisigen moordenaars vervoert, een ‘komisch detail’, omdat hij, zittend op de dissel van de wagen, zijn benen opgetrokken houdt bij het passeren van een modderige poel (afb. 4).⁷ De jongens die, links op de achtergrond, over waterplassen springen of de man ver op de achtergrond aan de andere zijde van de kompositie die de baret van zijn kind heeft afgenomen en buiten diens bereik in de lucht houdt (afb. 4), heten ‘speels’. De fysionomie van vele omstanders in de stoet is als ‘burlesk’ of ‘realistisch-komisch’ omschreven; en ‘triviaal’ zijn details genoemd als de muts van een man rechts op de achtergrond, die door een heftige wind lijkt te zijn afgewaaid.⁸

Voor sommige kunsthistorici – en hier is een evidente parallel met de negatieve reacties op Bruyns these over het allegorisch-moraliserende gehalte van het 17de-eeuwse landschap⁹ – geven deze laatstgenoemde motieven aanleiding om een al te ver doorgevoerde moraliserende uitleg te kapittelen. Bruegel is in hun ogen veel minder zwaar op de hand dan vele van zijn moderne uitleggers (Stridbeck bijvoorbeeld spreekt van de ‘moraalleer’ van het schilderij).¹⁰ Hij beeldt veeleer het ‘al te menselijke’ en het “onschuldige karakter” van de onuitroeibare dwaasheden van de menselijke menagerie uit. ‘Knapen moeten zich vermaken met het springen over waterplassen, en honden moeten (...) kunnen rondhollen zonder dat iconologen reeds “allegorie” of “satire” gaan roepen.’¹¹

Wie gaat er nu te ver: de ‘die-hard’-iconoloog (die vaak wordt verweten zelf moralist te zijn) of de na-verteller, die individualistische psychologiserende kunstbeschuwing inzet. Mijn stelling is, dat de wens dit dilemma op te lossen anachronistisch is, en dat het dilemma zelf – dat niet alleen hier speelt maar ook in de hele discussie rondom de semantiek van de zeventiende-eeuwse landschap- en genreschilderkunst – de kern raakt van de zestiende-eeuwse receptie en de ‘boodschap’ van Bruegels schilderij. Ik wil hiermee niet het relativisme huldigen dat de postmodernistische navelstaar-kunstgeschiedenis (de ‘new art history’) van Norman Bryson en zijn navolgers kenmerkt.¹² Ik meen dan ook dat de historische onjuistheid, dat wil zeggen het anachronisme van de vergoelijkende lezing van het ‘al te menselijke’ in Bruegels schilderij, kan worden aangetoond wanneer men het traditionele motievenrepertoire, en dus de ‘collectieve beeldtaal’ waarvan Bruegel gebruik heeft gemaakt, meer bij de uitleg betreft. Maar evenzeer denk ik dat het subjectieve interpretatie-element verankerd is in de beeldtaal zelf.

Om deze stelling te adstrueren wil ik kort recapituleren wat ik in een tweetal studies over de iconografie van het vroeg-zestiende-eeuwse landschap te berde heb gebracht.¹³ In een aantal landschappen van de belangrijkste vertegenwoordigers van dit genre in de periode 1515-1565, Joachim Patinir, Herri met de Bles en Jan van Amstel (de Brunswijkse Monogrammist), bepaalt een antithese de iconografische grondstructuur van de voorstelling. Bij Patinir is dit een tegenstelling tussen



5
Herri met de Bles *Landschap met de vlucht naar Egypte* Kopenhagen Statens
Museum for Kunst



6
Herri met de Bles *Landschap met de Verzoeken van Christus* particuliere
verzameling



7
Herri met de Bles *Landschap met de Prediking van Johannes* verblijfplaats
onbekend foto A C J Brussel



8
Jan van Amstel *Landschap met de Intocht in Jeruzalem* Stuttgart Staatsgalerie

de exemplarische levenspelgrim – Jesus, of een heilige – die zijn weg (het ‘smalle pad’) tracht te vinden door de zondige wereld, en mensen die het gemakkelijke, ‘brede pad’ begaan, aardse goederen vergaren en zich overgeven aan wereldse beslommingen. Het figurale, meestal legendaire element van de voorstelling en het landschap zelf participeren met allerlei details in de uitbeelding van deze levenspelgrimage allegorie. In een reeks schilderijen die wordt toegeschreven aan Herri met de Bles en Jan van Amstel, is dit antithetische principe voortgezet, echter niet zozeer in het landschap zelf als wel in de figurale voorstelling. Nu is het veelal een nieuw testamentisch verhaal – voornamelijk het leven van Jesus betreffende – dat het voorbeeld geeft van een God welgevallige levenswandel, boeren daarentegen exemplifieren de heil loze bekommernis om aardse goederen. De beeldtaal van deze schilderijen is, net als die van Patinirs landschappen, geworteld in de traditie van de laatmiddeleeuwse allegorese en dient primair de verbeelding van religieuze morele waarden, zoals de navolging van Christus’ leven en lijden in



9
Herri met de Bles, *Landschap met de Kruisdraging*, Rome, Galleria Doria Pamphili



10
Jan van Amstel, *Landschap met de Kruisdraging*, Parijs, Louvre

het eigen leven van de zestiende-eeuwer. Hier hebben we de beeldtaal waar Bruyn het over heeft. Landschappen met de Kruisdraging die de direkte voorgangers van Bruegels versie in Wenen vormen, en waaraan Bruegel aantoonbaar bepaalde verhalende details heeft ontleend, behoren tot deze groep, evenals landschappen met thema's als de Vlucht naar Egypte, de Verzoeken van Christus in de woestijn, de Prediking van Johannes de Doper en de Intocht in Jeruzalem (afb. 5-8). De wisseling – binnen deze groep schilderijen als geheel – van steeds weer andere religieuze protagonisten, terwijl het motief van de boeren op weg naar de markt telkens herhaald wordt, toont aan dat de desbetreffende schilders de figurale voorstelling steeds hebben geconcipieerd volgens een programmatische tegenstelling tussen type en antitype, tussen exempla van goed en slecht gedrag. Terwijl het religieuze type verwisselbaar is, blijft het boeren-antitype constant. Dit betekent dat wanneer wij de iconografische antecedenten van Bruegels *Kruisdraging* proberen te traceren, wij niet alleen – zoals tot nog toe is gedaan¹⁴ – moeten kijken naar landschappen met hetzelfde religieuze thema, maar ook naar andere landschappen met een verwante iconografische grondstructuur.

Dit heeft allereerst tot gevolg, dat wij het motief van de ter markt gaande boeren in Bruegels schilderij op hun juiste, dat wil zeggen traditionele allegorische waarde kunnen schatten. Dit motief heeft zijn oorsprong in een verloren gegane inventie van Jan van Eyck, waarvan een zestiende-eeuws schilderij met de Kruisdraging in Budapest vermoedelijk een redelijk getrouwe weergave is. Hier vindt men voor het eerst boeren die op weg zijn naar de markt en die, met de produkten van het veld aan de arm en op het hoofd, de Kruisdraging gadeslaan.¹⁵ Het is onduidelijk of deze boeren (en de begeleidende pelgrims die eveneens rustig langs de kant van de weg lijken te wachten tot de stoet is gepasseerd) reeds bij Van Eyck een negatieve betekenis hebben. Voor hun rol als antitype in de daaruit voortvloeiende zestiende-eeuwse landschapstraditie zijn wel aanwijzingen, ook formele.¹⁶ Type-rend voor deze traditie is dat boeren niet alleen zijn voorgesteld als de observanten van de lijdende Christus die door het schouwspel onaangedaan blijven (afb. 9), maar ook letterlijk als de antipoden van Christus zijn weergegeven, aangezien zij de weg die Christus gaat in omgekeerde richting bewandelen. In Jan van Amstels *Kruisdraging* in Parijs (afb. 10) ziet men op de achtergrond dit motief, waarvan de negatieve inhoudelijke implicaties nog eens zijn onderstreept doordat de boeren een hooiwagen begeleiden.¹⁷ In een *Kruisdraging* van Van Amstel, voorheen in



11

Jan van Amstel, *Landschap met de Kruisdraging*, (voorheen) Amsterdam, verzameling P. de Boer



12

Pieter Aertsen, *Landschap met de Kruisdraging*, Berlijn, Kaiser Friedrich Museum (verloren gegaan)

Amsterdam (afb. 11), komt het haaksstaan van het gedrag van de boeren op dat van Christus visueel tot uitdrukking in de richting van de paard-en-wagen die door boeren dwars door de kruisdragingsstoet wordt heengeleid. Pieter Aertsen heeft dit motief overgenomen in een verloren gegaan schilderij in Berlijn (gedat. 1552; afb. 12). Rechts op de achtergrond kruist een boer met zijn paard en wagen de Kruisweg; op de voorgrond wacht een andere groep boeren, vergezeld van paarden, een slede en een kar die beladen zijn met allerlei marktwaar, tot de kruisdragingsstoet is gepasseerd en zij hun weg in tegengestelde richting kunnen vervolgen. Vlak naast deze groep is een scène met Simon van Cyrene en zijn tegenstribbelende vrouw weergegeven die overeenkomt met Bruegels anecdote. Uit hun (antiquiserende) kleding is niet direkt op te maken dat deze bijbelse personages boeren zijn, maar indirect blijkt dit uit enkele nevenmotieven: een mand met marktwaar direct achter hen, waaruit honden de inhoud roven, alsook een omgevallen melkkan.

Bruegel heeft in elk geval uit Aertsens schilderij (of een ander, vergelijkbaar voorbeeld) de conclusie getrokken dat de rol van Simon van Cyrene's vrouw als dwarsligger van Christus en zijn lijdensweg zichtbaar gemaakt kon worden door haar en haar man weer te geven als boeren die op weg zijn naar de markt, conform de rol van deze personages als antitypen in de voorafgaande landschapstraditie. Het lijkt mijns inziens dan ook geen twijfel dat deze groep in het licht van deze traditie 'in malo' moet worden uitgelegd, en niet vrijelijk als komische of neutrale 'genre'-figuren moet worden geïnterpreteerd.¹⁸ Een aanwijzing hiervoor te meer is dat Bruegel ook het standaard-motief van de ter markt gaande boeren die in tegenovergestelde richting van Christus gaan, uit deze traditie heeft overgenomen en niet ver van de scène met Simon van Cyrene en zijn vrouw heeft weergegeven. Ik leg zoveel nadruk op deze motieven, omdat daar nog een andere conclusie aan te verbinden is. Als Bruegels schilderij geworteld is in de antithetische iconografie van deze landschapstraditie, kunnen ook andere scènes in dit kader worden gezien. Dit kan bijvoorbeeld met de ruiters vlak achter de neergezegen Christus, die in zestiende-eeuwse kledij zijn gehuld en het rechterlijke en militaire gezag representeren. Zij verbeelden de Joodse en heidense machthebbers die volgens het bijbelverhaal verantwoordelijk zijn voor Christus' kruisiging, en die ook reeds in de op Van Eyck teruggaande *Kruisdraging* pal achter Jezus zijn weergegeven. Het zijn, met andere woorden, negatieve personages, hier bij Bruegel, maar ook elders in de beeldtraditie van het zestiende-eeuwse landschap. In Jan van Amstels *Intocht in*



13
Jan van Amstel, detail van afb. 8



14
Jan van Amstel, detail van afb. 8

Jeruzalem (afb. 8; 13) zien wij vergelijkbare hoogwaardigheidsbekleders te paard – door hun kleding deels als vertegenwoordigers van het Joodse geloof, deels als zestiende-eeuwse religieuzen gekenmerkt – Christus afkeurend gadeslaan. Hier komen wij een motief op het spoor dat als een rode draad door de hele voorstelling heen loopt en dat tevens een grondthema is van Bruegels *Kruisdraging*: het tegendeel doen van de ‘imitatio Christi’, of meer algemeen, het tegendeel doen van datgene wat men van een ethisch handelend christen mag verwachten. In Jan van Amstels schilderij is dit allereerst zichtbaar gemaakt in een magistraat, direkt vóór de beschreven ruitergroep, die met een jongen op de vuist gaat. Ook de ruiters doen het tegendeel van wat zij zouden moeten doen: deelnemen aan het eerbetoon dat het volk Jezus betuigt, hun kleren uitdoen en ze op de grond leggen (Mattheus 21:1-9; verg. Lukas 19:36-40). Van Amstels schilderij biedt nog andere scènes die dit grondthema illustreren en het loont de moeite deze in enig detail te analyseren, omdat daarmee een verteltechniek en een receptiewijze zijn gemoeid die vooruitlopen op de beeldtaal van Bruegels *Kruisdraging*.¹⁹

Middenin de stoet die Christus op zijn tocht naar Jeruzalem vergezelt, ziet men een groep mannen die met elkaar vechten om het bezit van de kleren die zij zoëven hadden neergelegd uit eerbetoon voor Jezus (afb. 14). Ook andere omstanders geven er blijk van het tegendeel te doen van wat men van de navolgers van Christus zou verwachten: een man geeft het jong van de ezelin waarop Jezus rijdt een trap, en meer naar links kan men een man ontwaren die heimelijk de beurs snijdt van zijn metgezel. Is een negatieve uitleg van deze details onontkoombaar, ze roepen ook de vraag op of het ogenschijnlijk speelse motief van de jongens – dicht in de buurt van de vechtende mannen – die sleetje rijden met een van de afgeslagen boomtakken, wel zo onschuldig is. Niet alleen wordt hier speels voortgebordurd op de bijbeltekst die vertelt dat de schare (uit eerbetoon) naast kleren ook boomtakken voor Christus op de weg spreidt (Mattheus 21:8), maar men moet ook concluderen, dat een voorwerp dat zoëven gebruikt is als teken van eerbetoon, nu door het slijk wordt gehaald.

Het is nuttig even stil te staan bij de negatieve lezing waartoe dit motief bij nadere beschouwing uitnodigt, omdat de interpretatie-problemen die hiermee gemoeid zijn, ook spelen bij Bruegels *Kruisdraging*. Voor zover ik heb kunnen nagaan zijn er geen teksten die als voorbeeld hebben gediend voor Van Amstels voortborduren op het bijbelse motief van de tak en de kleren. Het lijkt als beeldvertelling een eigen inventie van de schilder te zijn geweest. Het principe dat hij daarbij heeft gehan-

teerd, is dat van de ‘amplificatie’ van het verhalende gegeven. Deze uitbreiding lijkt geent te zijn op de antithese tussen bijbelse protagonist en zestiende-eeuwse ‘aardse’ zondige mens, die méér landschappen uit deze tijd te zien geven. Maar terwijl men deze iconografische traditie kan aanvoeren als reden om het sleetje rijden in negatieve zin te duiden, is zo’n negatieve duiding niet vanzelfsprekend. Het is immers niet zo, dat het gedrag van álle omstanders afkeurenswaardig is, want overeenkomstig het bijbelverhaal zijn er ook velen die zich overgeven aan het toejuichen van hun koning. Aan de orde is dus niet het laakbare gedrag van de mensheid in haar geheel, of van de menselijke natuur als zodanig, maar het laakbare, dan wel loffelijke gedrag van individuele personen. Het is aan de beschouwer om te beoordelen, in welke gevallen er sprake is van afkeurenswaardig gedrag, en in welke gevallen niet, en dit geldt ook voor de spelende jongens. De nabijheid van deze jongens tot de vechtende mannen; het feit dat het in beide scènes gaat om handelingen rondom een schriftuurlijk motief; de overeenkomst met andere scènes die handelingen tonen die het tegendeel zijn van wat men zou verwachten, en dus het vermoeden dat het hier om een grondthema van de voorstelling gaat – dit alles zijn argumenten voor een negatieve duiding, maar absolute zekerheid valt niet te verkrijgen.

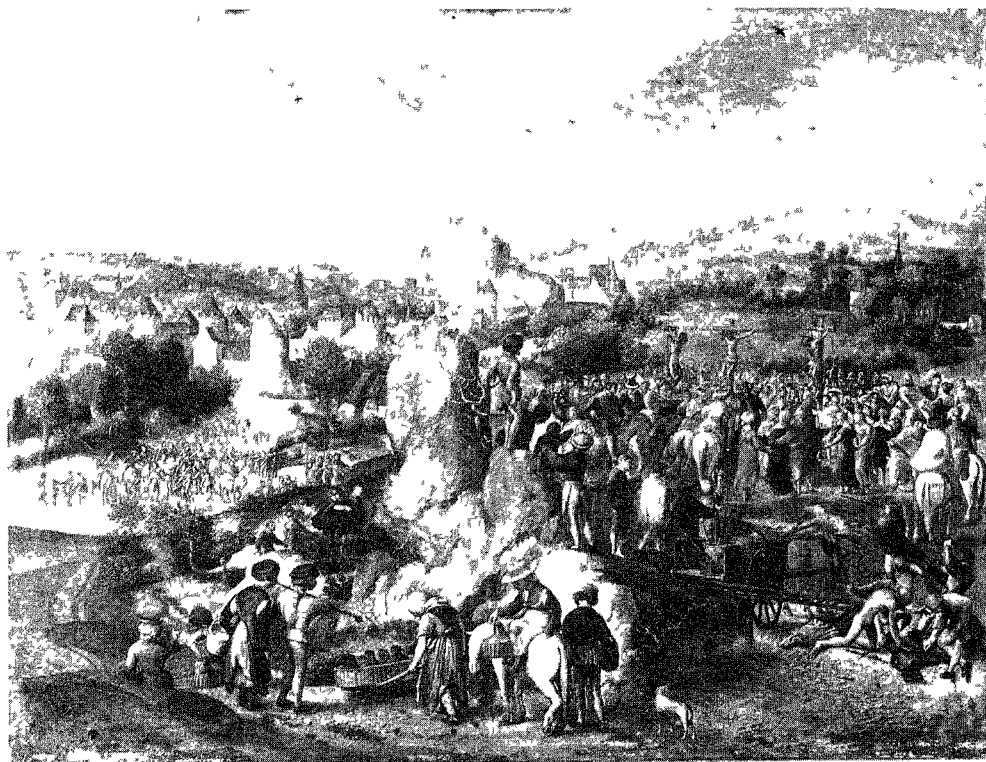
We raken met zulke onzekerheden niet alleen het probleem van de iconologische analyse – wanneer kan een bepaalde uitleg nog verantwoord worden genoemd – maar ook de historische, dat wil zeggen de door de schilder beoogde strekking van de voorstelling. Er zijn ook andere scènes in deze voorstelling die weliswaar een bepaald verhalend gehalte lijken te bezitten maar waarvan de specifieke zin ook na enige overdenking niet eenduidig vast te stellen is. Zo bevinden zich onder de toeschouwers aan de uiterste rechterzijde van de voorstelling enkele mensen die met elkaar druk in gesprek zijn (afb. 13). Het gaat hier niet om een motief waaraan geen bijzonder belang hoeft te worden gehecht, omdat de schilder bij zijn weergave van een schare mensen (een bijbels gegeven) nu eenmaal een zekere anecdotiek moet aanwenden om afwisseling en levendigheid te bereiken. Hier wordt gediscussieerd, en wel zo nadrukkelijk, dat het discussieren als het ware gethematiseerd wordt. Een op de grond gezeten man heeft, met zijn rechterhand gesticulerend, zijn hoofd opgeheven naar een andere, wat hoger geposteerde man, die zich naar zijn metgezel vooroverbuigt om hem goed te kunnen verstaan (de persoon achter hem heeft een arm opgeheven en de mond opengesperd: het geroep is dus niet van de lucht). Wat hier bediscussieerd wordt is voor de beschouwer van het schilderij niet duidelijk; toch vraagt deze nadrukkelijk in beeld gebrachte discussie evenzeer als de scène met de spelende jongens om een specifieke uitleg.

Men kan dit interpretatie-probleem slechts oplossen – en ik meen, dat het in de bedoeling van de schilder heeft gelegen om het zo op te lossen – langs de weg van een subjectieve ‘inlezing’ door de recipient van een bepaalde betekenis in samenhang met de thematiek van de overige scènes. Deze samenhang is niet in haar totaliteit ‘gegeven’ maar moet al kijkend en interpreterend in de geest van de beschouwer geconstrueerd worden. De voorstelling biedt daartoe wel een paar markante bouwstenen en de contouren van een ‘bouwplan’: enkele duidelijk negatieve en enkele positieve handelingen die een antithetische grondstructuur zichtbaar maken. Maar het is aan de beschouwer om het bouwplan van zijn interpretatie op basis van dit grondplan op te richten en de verschillende scènes binnen deze samenhang een plaats te geven. Het is geenszins een uitzonderlijke taak waarvoor de beschouwer zich hier gesteld ziet, want de figurale voorstelling in het landschap sinds Patinir is steeds ingericht ten behoeve van de constructie in de geest van de beschouwer van een verhalende en thematische samenhang uit verschillende afzonderlijke scènes (vaak verschillende episodes uit het levensverhaal van de protagonist) die her en der over het landschap zijn verspreid.²⁰ De mentale activiteit die

de interpretatie van deze scènes met zich mee brengt is eerder te vergelijken met een meditatieproces tijdens hetwelk verhaal-brokken tot een geheel worden aan-ééngesmeed, dan met een lezing van een episch uitgesponnen verhaal die getrouw de letter van de tekst volgt. Niet alleen voegt de beschouwer in gedachten meer verhaal-elementen toe dan er in de voorstelling feitelijk zichtbaar zijn, maar ook houdt dit kijk- en overdenkingsproces qualitate qua een dosis subjectieve projectie en aanvulling van het beeldende gegeven in.

Op deze wijze heb ik de scène met de spelende jongens benaderd en kan men ook de scène interpreteren van de boeren met hun marktwoar die, overeenkomstig de landschapstraditie waartoe Van Amstels *Intocht* behoort, op enige afstand (achter een greppel) het bijbelse gebeuren gadeslaan. Eén van de boeren draagt een lam, waarvan de poten samengebonden zijn, over zijn schouder. Dit lam tracht wat blaadjes van een tak te eten die het aangereikt krijgt door enkele kleine (boeren-) kinderen. Een wat oudere jongen lijkt dit weer te willen verhinderen, getuige de armbeweging waarmee hij het kind met de blaadjes naar achteren trekt en de muts in zijn andere hand waarmee hij een afwerend gebaar naar het lam maakt. Onbeduidende anecdotiek, speelse amplificatie? Zelfs wanneer men niet onderkent (of erkent) dat boeren personages zijn waarvan de negatieve associaties standaard waren en zelfs wanneer men een uitleg van het lam als een symbool voor Christus (het lam Gods) als over-interpretatie terzijde legt, dan nog is het tegenovergestelde gedrag van de hinderende jongen en het kind met de tak evident. In samenhang met en parallel aan de overige handelingen met de takken en de kleren kan men deze scène een heel specifieke duiding geven. Deze scène laat dan zien, dat er 'goede' kinderen zijn die mededogen hebben, alsook 'slechte', meedogenloze kinderen, zoals er ware volgelingen van Christus zijn die hem toejuichen en eer bewijzen, maar ook huichelaars, dieven en hebzuchtigen: 'navolgers van Christus' die zijn naam door het slijk halen. Een bijzondere pointe krijgt deze kleine scène wanneer men de Christus-associatie, respectievelijk anti-Christus-associatie van het lam en de boer hierbij verdisconteert. Terwijl boeren traditie-getrouw negatieve personages zijn die onaangedaan blijven bij het zien van Christus' lijdensweg, blijken er toch ook sommigen onder hen te zijn (zij het dat het kinderen zijn) die mededogen met Christus hebben. Kort en goed: de scheidingslijn tussen 'goeden' en 'slechten' loopt dwars door de ogenschijnlijk tegengestelde kampen van navolgers en antipoden van Christus heen.

Langs deze weg van de gestuurde maar tevens subjectieve 'inlezing' van een specifieke zin in ogenschijnlijk onbeduidende anecdotische details krijgt ook het onopvallende motief relief van de hand die Christus tegen zijn ogen gedrukt houdt (afb. 14). Dit motief kan gerelateerd worden aan een passage bij Lucas (19:41-42): 'En toen Hij nog dichterbij gekomen was en de stad zag, weende Hij over haar, en zeide: Och, of gij ook op dezen dag verstondt wat tot uw vrede dient, maar thans is het verborgen voor uw ogen.' Ik zal de argumenten die ik elders heb genoemd om aannemelijk te maken dat het hier om een significant detail gaat, niet herhalen.²¹ Kern is, dat dit motief aansluit bij de bijbelse thematiek van een hele reeks landschappen uit dezelfde groep (andere werken van Van Amstel inclus), waarin de tegenstelling tussen uiterlijk zien maar innerlijk blind blijven voor Christus' boodschap versus innerlijk 'zien' en Christus navolgen centraal staat. De boeren in deze landschappen (waaronder die met de *Kruusdraging* die hierboven zijn genoemd) zijn degenen die uiterlijk zien maar innerlijk blind en onbewogen blijven, en soms ook uiterlijk 'blind' zijn, wanneer zij het hoofd nadrukkelijk van Christus afgewend houden en naar de grond kijken, zoals in een schilderij van Jan van Amstel in Basel en in een schilderij van Pieter Aertsen in Antwerpen (afb. 15, 16). Bij de vraag wie dan wel de innerlijk ziende is, speelt de beschouwer een centrale rol. Ik heb er althans voor gepleit, bepaalde formele eigenaardigheden, zoals de zeer kleine af-



metingen van de verschillende scènes die het desbetreffende bijbelverhaal uitbeelden, te zien als een middel om de beschouwer persoonlijk – visueel en mentaal – te betrekken bij de strekking van de voorstelling. Heeft de beschouwer letterlijk en figuurlijk oog voor wat er gaande is in de wereld; doorziet hij zelf wel wie Jezus is en wat zijn boodschap is? Heeft hij werkelijk inzicht in – of is hij veeleer blind voor – het allooi van zijn eigen moraal: dat is ook de vraag die Jezus' handgebaar in Jan van Amstels *Intocht in Jeruzalem* oproept. Maar dat is niet alleen een vraag voor de toeschouwers van de intocht in de voorstelling maar ook voor de beschouwer van het schilderij. Alleen een goede verstaander kan ook de stemmen horen van de discussiërende mannen aan de rechter zijde van de voorstelling en het onderwerp van hun gesprek peilen: zij laten zien dat de persoonlijke betrokkenheid bij Christus en de moraal van elk mens – acteur én toeschouwer – onderwerp van discussie zijn, niet een vast gegeven.

Voordat wij terugkeren tot Bruegels *Kruisdraging*, wil ik enkele karakteristieken van Jan van Amstels beeldtaal, die uit bovenstaande interpretatie naar voren komen, nog even op een rij zetten. Bij de beschouwer wordt een interesse verondersteld voor het individuele detail, ook het ogenschijnlijk meest triviale. Juist in onbeduidende handelingen ligt een pointe die de strekking van de voorstelling in haar kern raakt. De speelsheid van bepaalde motieven wordt door deze lezing niet 'weg-gemoraliseerd', maar krijgt, gezien in het licht van de iconografische (antithetische) grondstructuur van de voorstelling in zijn geheel, een schrijnend-pregnante zeggingskracht. Het uitgangspunt voor deze uitleg is, dat alle individuele scènes en motieven in één samenhang geduid kunnen worden, een samenhang die niet bij voorbaat gegeven is, maar al kijkend en overdenkend door de beschouwer moet worden geconstrueerd. Ruimtelijke nabijheid en motief-herhaling zijn de stijlmiddelen waarmee de voorstelling de interpret te hulp komt. 'Over-interpretatie' in de zin van: gewicht geven aan kleine ogenschijnlijk oppervlakkige vertelsels, is precies de receptie-houding die van de beschouwer wordt verlangd. Het subjectieve oordeel van de beschouwer bij zijn weging van de bedoelingen van een



bepaalde scène is essentieel, maar is wel verankerd in en gericht op vaste morele categorieën. De onzekerheid ten aanzien van de vraag of men met een bepaalde interpretatie 'goed zit' (en 'goed ziet'), is niet alleen te beschouwen als een probleem voor de twintigste-eeuwse iconoloog, maar is inherent aan de voorstelling zelf en moet als een door de schilder geïntendeerd, positief element in de receptie van de voorstelling worden beoordeeld.

Bruegels *Kruisdraging* moet mijns inziens in het licht van de antithetische iconografie van het figurale voorstellingselement in de voorafgaande landschapstraditie en speciaal in het licht van het grondthema en de verteltechniek van Jan van Amstels *Intocht in Jeruzalem* worden gezien. Niet alleen kan de tegenstribbelende vrouw van Simon van Cyrene nu op zijn juiste waarde worden geschat, maar ook andere 'humoristische', speelse en triviale motieven. De man die bij het oversteken van een modderig water, zittend op de dissel van een paard-en-wagen, zijn benen optrekt (afb. 4), levert juist als 'humoristisch motief' in de samenhang van de hele passie-vertelling een navrante pointe op.²² Deze man maakt aanschouwelijk hetgeen ook de moordenaars ten deel valt die in de wagen zijn gezeten: droge voeten. Dit anecdotische detail, dat nog eens is benadrukt door de stromen modder die van de wielen afdruipen, maakt de scène in de kar, waar twee vertegenwoordigers van de kerk – een fransiscaanse en een dominicaanse monnik – de moordenaars bijstaan, ontvankelijk voor een heel specifieke lezing, mits men deze scène in relatie ziet tot Christus. Terwijl de moordenaars lichamelijke en geestelijke bijstand krijgen op hun moeilijke tocht naar de plaats van hun terechtstelling, wordt Christus dergelijke bijstand onthouden. Integendeel, gesard door zijn belagers moet hij zich aanstonds wél door het smerige water slepen. Deze contrasterende lezing kan zonder meer uit de voorstelling zelf worden opgemaakt, maar er is in dit geval ook een iconografische traditie die haar ondersteunt. In de laatmiddeleeuwse iconografie van de kruisdraging is het waden van Christus door de 'poel van Cedron' een van de standaard-motieven waarmee Christus' lijdensweg kan worden geëxemplificeerd.²³ Marrow heeft er op gewezen dat zulke anecdotische motieven een oud-testamentische oorsprong hebben en in het lijdensverhaal werden geïncorporeerd als uitvloeisel van de middeleeuwse methode van allegorische bijbel-exegese. Hij heeft daarbij benadrukt dat een bewust blijf van de inhoudelijke zin van deze

anecdotiek veelal niet meer uit de voorstelling valt op te maken. Ook in Bruegels schilderij zijn geen tekenen van een besef van dit theologisch-exegetisch gedachtengoed, zelfs geen aanwijzing dat Bruegel hier de 'poel van Cedron' heeft willen uitbeelden. Maar een doorwerking van deze iconografische traditie en vooral van de laatmiddeleeuwse tendens tot verhevigde lijdensschildering die daarin besloten ligt, lijkt toch onmiskenbaar aanwezig.

Volgens het door Jan van Amstel 'verfijnde' stramien van opposities in de figurale voorstelling van het geschilderde landschap, waarbij de zestiende-eeuwse mens het tegendeel doet van wat men verwacht dat hij zou moeten doen in het licht van de persoon en de boodschap van Christus, valt ook de scène te begrijpen van een groep mannen op de achtergrond, die bij het passeren van de vertegenwoordigers van de rechterlijke macht achter Christus, hun hoofddekseis afnemen (afb. 2). Zij kijken nadrukkelijk naar deze hoogwaardigheidsbekleders en veraanschouwelijken zo een variant op een thema dat ook een belangrijke rol speelt in Van Amstels *Intocht*: onwaarachtig eerbetoon. Hier gaat het om ongepast eerbetoon, de passanten doen het omgekeerde van wat zij eigenlijk zouden moeten doen: Christus eer bewijzen in plaats van zijn moordenaars.

Hoe ver moet men nu gaan bij het zien van verbanden tussen afzonderlijke scènes in deze voorstelling? Het is in elk geval zo – dat bewijst laatstgenoemde scène wel –, dat sommige scènes en motieven niet alleen of niet direct in relatie tot Christus moeten worden gezien, maar ook of in eerste instantie in relatie tot andere scènes. Dat geldt bijvoorbeeld voor de twee mannen en een kind op de voorgrond die, achterom kijkend naar de aanhouding van Simon van Cyrene, kersen eten uit een schaal (afb. 2). De verhalende context van zijn tegenstribbelende vrouw, het feit dat beiden als boeren zijn weergegeven en hun marktwaar – een omgevallen melkkan en een lam waarvan de poten zijn samengebonden (!) – één moment aan hun aandacht ontsnapt, waardoor dieven zich van hun waar kunnen meester maken en zich met balen over de schouder uit de voeten maken, suggereert dat ook de kerseneters van de gelegenheid misbruik hebben gemaakt. Het gedrag van deze personen staat op het eerste gezicht niet in direct contrast tot Christus, maar aangezien hier, net als in Van Amstels *Intocht*, van de beschouwer verlangd wordt dat hij een verhalende samenhang uit individuele scènes construeert, is uiteindelijk de relatie van het ogenschijnlijk zo vriendelijke motief van de kerseneters tot Christus wel aan de orde. Gezien vanuit de aan elkaar verwante thema's die aan de basis blijken te liggen van alle tot nog toe geanalyseerde scènes – 'compassie', 'aandacht', 'bijstand', 'mededogen', 'eerbetoon' en vooral de tegendelen hiervan –, past ook het detail van de kerseneters in deze samenhang.

Maar hoe is het dan gesteld met kleine anecdotes als de jongens, links op de achtergrond, die over modderige waterplassen springen; hoe ver moet de beschouwer deze samenhang uitspinnen? Wordt de beschouwer geacht een uiterlijke overeenkomst te zien met de oversteek door het modderige water van de kar met de moordenaars? (Men lette dan ook op de twee jongens die bij het doorwaden van dit water elkaar op stenen wijzen die de oversteek kunnen vergemakkelijken.) Moet deze speelse preoccupatie met modder in verband met Christus' lijden worden gezien? Ligt hier een associatief verband tussen 'het lijf droog houden', 'lijfsbehoud' en Christus' heilsdaad, zijn offer voor het 'eeuwige-lijfsbehoud' van de mens? Staat aandacht voor zichzelf hier tegenover geven om de ander? Zelfs triviale details als de ruiter op de achtergrond die over de hals van zijn paard in slaap lijkt te zijn gevallen (afb. 4), de man die even terugloopt om zijn afgefallen muts op te rapen en het reeds vermelde detail van de man die zijn kind plaagt door zijn baret buiten zijn bereik te houden, passen binnen deze samenhang, moeten deze als variaties op het thema 'gebrek aan aandacht' of 'ongepaste aandacht voor trivialiteiten' worden uitgelegd? Enzovoort.²⁴

Aan de ene kant moet ik constateren, dat ik met deze vragen over de rand van het objectief bewijsbare ben gegaan. Maar tegelijkertijd denk ik dat het stellen van deze vragen historisch gezien juist en zelfs noodzakelijk is en tot het oorbare wetenschappelijke discours behoort. De beeldtaal waarvan Bruegel zich in dit schilderij heeft bediend, lijkt te zijn gericht op het subjectief construeren door de beschouwer – binnen het door de voorstelling aangereikte religieus-morele raamwerk – van betekenisvolle verbanden en op het pogen individuele details binnen deze samenhang te zien en te doorzien. Het accepteren van de onzekerheid ten aanzien van de vraag of men alle figuren en handelingen wel ‘juist’ interpreteert, komt dicht bij de bedoelingen van de schilder dan het alleen accepteren van ‘zekere’, bewijsbare interpretaties zoals men dat in het wetenschapsbedrijf gewend is te doen. Het verplaatsen van de bijbelse gebeurtenissen naar de moderne, zestiende-eeuwse tijd en het doortrekken van de religieuze en morele implicaties daarvan naar de individuele mens, geschiedt reeds in het schilderij. De beschouwer zet slechts deze beweging voort. De vraag hoe ver men, of beter, hoe ver jij als individuele beschouwer daarbij moet gaan, is het eigenlijke onderwerp van dit schilderij. Persoonlijk denk ik, dat het antwoord moet zijn: ik kan daarbij niet ver genoeg gaan.²⁵

NOTEN

* Graag wil ik mijn dank betuigen aan Mark Meadow en Bernard Aikema voor onze gesprekken, die mij bij de voorbereiding van dit artikel tot hulp zijn geweest.

J. Bruyn, *Over het voortleven der middeleeuwen*, (inaug. rede) Amsterdam 1961, idem, ‘Het probleem van het realisme in de zeventiende eeuwse Hollandse kunst van Huizinga tot heden’, in *Theoretische geschiedenis* 13 (1986), 209–218, idem, ‘Mittelalterliche ‘doctrina exemplaris’ und Allegorie als Komponente des sog. Genrebildes’, in *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert. Symposium Berlin 1984* (*Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Sonderband 4), Berlin 1987, 33–59.

² J. Bruyn, ‘Toward a Scriptural Reading of Seventeenth Century Dutch Landscape Painting’, in P. C. Sutton e.a., *Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting*, Amsterdam (Rijksmuseum)–Boston (Museum of Fine Arts)–Philadelphia (Museum of Art) 1987, 88, 84–103.

³ Verg. Bruyns recensie van Peter Hecht, *De Hollandse Fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, Amsterdam Maarssen/’s Gravenhage 1989, in *Oud Holland* 105 (1991), 64–69, 1 h b 67.

⁴ Zie b.v. H. G. Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 dln., Graz 1969, J. Müller Hofstede, ‘Zur Interpretation von Pieter Bruegels Landschaft. Ästhetischer Landschaftsbegriff und Stoische Weltbetrachtung’, in O. G. von Simson en H. Mielke (eds.), *Pieter Bruegel und seine Welt*, Berlin 1979, 73–142, en W. S. Gibson, *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth Century Flemish Painting*, Princeton 1989.

⁵ C. G. Stridbeck, *Bruegelstudien. Untersuchungen zu den ikonologischen Problemen bei Pieter Bruegel d. A. sowie dessen Beziehungen zum niederländischen Romanismus*, Stockholm 1956 (reprint Soest 1977), 249–252, W. S. Gibson, *Bruegel*, London 1977, 123, K. Demus, in A. Balis e.a., *Flandria extra muros. Vlaamse schilderkunst in het Kunsthistorisches Museum te Wien*, Antwerpen 1987, 178.

⁶ R. Genaille, ‘La Montee au Calvaire de Bruegel l’Ancien’, in *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1979, 143–196, 1 h b 173–187.

⁷ Demus 1987 (n 5), 80 – verg. hieronder n 22.

⁸ Ibidem, Genaille 1979 (n 6), 179. *Katalog der Gemäldesammlung Flämische Malerei von Jan van Eyck bis Pieter Bruegel d. A.*, Wien (Kunsthistorisches Museum) 1981, 81–84.

⁹ Zie b.v. E. J. Sluiter, ‘Beleiring en verhulling? Enkele 17de eeuwse teksten over de schilderkunst en de iconologische benadering van Noordnederlandse schilderijen uit deze periode’, in *De Zeventiende Eeuw* 4 (1988), 3–28, de recensie van Chr. Brown van Bruyns bijdrage in Sutton 1987, 88, in *Simiolus* 18 (1988), 76–81.

¹⁰ Stridbeck 1977 (n 5), 252.

Demus 1987 (n 5), 80.

¹¹ Wel erken ik dat mijn interpretatie van Bruegels schilderij voortvloeit uit een belangstelling die ik gemeen heb met de beoefenaren van de ‘new art history’, een belangstelling voor het kijken en interpretatieproces (die gewekt is door de ‘receptie esthetische’ analysemethoden welke ontwikkeld zijn in de literatuurwetenschap (Jaus, Iser) – verg. mijn artikel ‘De betekenis van het geschilderde Hollandse landschap van de zeventiende eeuw: een beschouwing naar aanleiding van enkele recente interpretaties’, in *Theoretische geschiedenis* 16 (1989), 141 e.v.

¹³ Zie mijn diss. *Joachim Patinir het landschap als beeld van de levenspelgrimage*, Nijmegen 1985 (Eng. ed. *Joachim Patinir Landscape as an Image of the Pilgrimage of Life*, Amsterdam-Philadelphia 1988), en mijn bijdrage 'Antithetical Iconography in Early Netherlandish Landscape Painting', in cat. tent. *Bruegel and Netherlandish Landscape Painting from the National Gallery Prague*, Tokyo (The National Museum of Western Art) – Kyoto (The National Museum of Modern Art) 1990, 25–36.

¹⁴ Genaille 1979 (n. 6).

¹⁵ Zie F. Winkler, 'Die Wiener Kreuztragung', in *Niederlands Kunsthistorisch Jahrbuch* 9 (1958), 83–108 (en afb. 1–4).

¹⁶ Het feit dat boeren in de aan deze landschappen in iconografisch opzicht geparenteerde marktschermen en keukensstukken van Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer ook een negatieve exemplarische rol vervullen, beschouw ik als een inhoudelijke aanwijzing te meer voor een zelfde rol in deze landschappen, zie R. L. Falkenburg, 'Iconographical connections between Antwerp landscapes, market scenes and kitchen pieces, 1500–1580', in *Oud Holland* 102 (1988), 114–126. Zie voor de boer als negatief type in andere, verwante beeldtradities in de zestiende eeuw H. J. Raupp, *Bauernsatiren Entstehung und Entwicklung des bauerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570*, Niederzier 1986. Het feit dat het motief van de naar de markt gaande boeren in Bruegels *Kruisdraging* in deze tradities geworteld is, betekent natuurlijk niet automatisch dat alle voorstellingen van boeren bij Bruegel een negatieve inhoudelijke lading hebben. Er bestonden ook iconografische tradities met een positief beeld van de boer, die Bruegel in andere werken kan hebben aangewend. Zie R. Baldwin, 'Peasant Imagery and Bruegel's *Fall of Icarus*', in *Kunsthistorische Indskrift* 55 (1986), 101–114, en F. M. Kaveler, 'Pieter Bruegel's *Fall of Icarus* and the Noble Peasant', in *Jahrbuch van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1986, 83–98.

¹⁷ Zie voor deze implicaties – de hooiwagen als beeld van aardse preoccupaties en als 'hellewag' op de *via mortis* – P. Van den Broeck, 'Nieuw materiaal voor de studie van het Hooiwagen-motief', in *Jahrbuch van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1984, 39–65, 1 h b 55 c v, en idem, 'Jheronimus Bosch' 'Hooiwagen' enkele bijkomende gegevens', in *Jahrbuch van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen* 1987, 107–142, 1 h b 107 111.

¹⁸ De hebzucht van deze 'bijbelse boeren', die inherent is in deze traditie, is nog eens onderstreept en ten opzichte van Aertsens schilderij aangescherpt doordat nu geen honden maar menselijke dieven zich meester maken van hun marktwoar.

¹⁹ Volgens sommige waarnemers zou Van Amstels *Intocht in Jeruzalem* vroeger de sporen van een datering '(15)37' hebben gedragen. Zie D. Schubert, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammist. Ein Beitrag zur Geschichte der Niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, Köln 1970, 198–199, zelfs wanneer dit jaartal verkeerd is gelezen (en er b.v. '57' heeft gestaan), lijkt dit schilderij eerder te zijn vervaardigd dan Bruegels *Kruisdraging*.

²⁰ Zie Falkenburg 1985 (n. 13), 49 e v, 73 e v, en 1990 (n. 13), 32–33.

²¹ Falkenburg 1990 (n. 13), 1 h b 32–33. Het handgebaar van de wenende Jezus is uitonderlijk in de beeldtraditie van de Intocht in Jeruzalem. Het enige voorbeeld uit Bruegels tijd dat ik naast het schilderij van Van Amstel ken, is een houtgravure van Lieven de Witte. Zie I. Veldman en K. van Schaik, *Verbulde boodschap. De Illustraties van Lieven de Witte bij 'Dat leven ons Heeren' (1537)*, Haarlem-Brussel 1989, afb. 129. Het nauwkeurig volgen van het bijbelse gegeven – dat ook tot uitdrukking komt in de schildering van de celen en haar veulen, en de kleren die de discipelen op de celen hebben gelegd (Mattheus 21:6–7) – is een goed voorbeeld van de 'schriftuurlijke iconografie' die opgeld doet in de zestiende eeuw als gevolg van de nieuwe (niet alleen reformatorische) religieuze houding van veel zestiende eeuwers. Zie C. Augustijn,

'Godsdienst in de zestiende eeuw', in cat. tent. *Ketters en papen onder Filips II*, Utrecht (Rijksmuseum Het Catharijncconvent) 1986, 26–40, en R. L. Falkenburg, 'Bijbelse iconografie en spiritualiteit enkele beschouwingen over de Nederlandse schilderkunst en grafiek van de zestiende eeuw', in *Theoretische geschiedenis* 15 (1988), 5–15.

²² Volgens Demus 1987 (n. 5), 80, is het motief van de man op de dissel weliswaar 'humoristisch', maar is het 'ontleend aan een ernstig schilderij van C. Massys'. Vermoedelijk bedoelt Demus Massys' *Aankomst van Jozef en Maria in Bethlehem* (gedat. 1543, Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kultur besitz) – verg. B. I. Dunbar, 'The Landscape Paintings of Cornelis Massys', in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 23–29 (1974–80), afb. 3. Ook hier zit – op de voorgrond – een boer op de dissel van een paard en wagen, hij wordt vanuit de wagen achter hem omhelsd door een vrouw (op de achtergrond ziet men de scene van Jozef en Maria die tevergeefs bij een boerderij vragen om onderdak voor de nacht). Hier hebben wij te maken met een landschap dat wat de figurale voorstelling betreft gebaseerd is op een in het vroeg-zestiende-eeuwse landschap veel vaker voorkomende antithese tussen bijbelse protagonisten en boeren als wereldse en zondige zestiende-eeuwse 'antitypen' – verg. Falkenburg 1990 (n. 13). Het voorbeeld voor Bruegels schilderij van de man op de dissel is dus niet waardeverrij, of 'ernstig', maar brengt op zichzelf reeds een negatieve associatie met zich mee.

²³ Zie J. H. Marrow, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative*, Kortrijk 1979, 104–109.

²⁴ Ik meen dat reeds de voorgrondscene met de treurende Maria en Johannes de toon zet voor het hele thema complex van aandacht voor en betrokkenheid met Christus. Niet alleen gaat het hier om het traditionele thema van de compassie, maar ook om ware compassie als een innerlijke houding (schouwing, meditatie) versus

‘onecht’, uiterlijk misbaar – verg Stridbeck 1977 (n 5), 249-252. Het is opvallend dat Johannes en de bijbelse vrouwen, wier betrokkenheid met Christus buiten kijf staat, de rug naar het schouwspel op de achtergrond hebben afgewend en in zichzelf gekeerd zijn weergegeven. Daar staat tegenover dat verschillende personen naast hen, rechts op de voorgrond, wel naar Christus kijken en voor een deel zelfs veel uiterlijk misbaar maken. In hoeverre deze laatste personen allen als exempla van onwaarachtige religiositeit moeten worden gezien, is weer iets wat aan het subjectieve inzicht van de beschouwer van de voorstelling moet worden overgelaten. Feit is wel, dat de tegenstelling tussen hen die Christus zien lijden maar innerlijk onbewogen blijven en hen die innerlijk ‘ziende’ en betrokken zijn, een thema is dat telkens terugkeert in de zestiende eeuwse landschapstraditie waarin Bruegels *Kruisdraging* geworteld is – zie Falkenburg 1990 (n 13). Feit is ook, dat zestiende-eeuwse devotie geschriften die handelen over het leven en lijden van Christus, uiterlijk misbaar afkeuren en innerlijke betrokkenheid propageren – zie b.v. *Dit es dleven ons liefs heren ihesu cristi* (), Antwerpen (G.v. Hombout) 1512, (KB, Den

Haag 227 A 6), cap. CLII. ‘Nochtans al was haren [Maria’s] rouwe soe groot ende onwtsprekelike als si haren lieven eenighen sone dus scandalen ken ter doot sach leyden so en bewees dese salighe moeder nochtan gheen ontamelic gebaer of onsedelicheit van buten, mer als een eerlijcke statelike vrouwe behieltse desen groten rouwe in haer besloten sechlicken sonder eenich misbaar haren lieven kinde met meer ander devote vrouwen als haer susteren ende maria magdalena ende meer andere. Meditatie ende aendachticheyt. O devote heren staet nu inwendeliken op ende haest u met penitencien ende rouwe van binnen ende helpt ihesum uwen heere ende verlosser sijn cruce draghen oft ten minsten volcht hem inden wech dyen hi u gheleert ende voren ghetrecken heeft. Ende draget u liden heymelic met maria die moeder ons heren ihesu so salt verwandelt werden in vroechden.’

“Het thema ‘ken u zelf’ komt, expliciet of impliciet, natuurlijk vaker voor in Bruegels werk, zoals in de prent *Elck* (1558) van Hieronymus Cock naar het ontwerp van Bruegel, zie o.a. Stridbeck 1977 (n 5), passim, verg. Baldwin 1986 (n 16). Ik ben in deze bijdrage niet in-

gegaan op de religieuze houding die aan Bruegels *Kruisdraging* ten grondslag ligt. Het religieuze ‘ken u zelf’ is in de zestiende eeuwse Nederlanden geenszins alleen voorbehouden aan de spiritualistische opvattingen waarmee Bruegels werk herhaaldelijk in verband is gebracht (b.v. Stridbeck). De nadruk op de eigen religieuze en morele verantwoordelijkheid die Bruegels kunst zo duidelijk propageert, is een algemeen kenmerk van de nieuwe religieuze houding die zich bij velen (katholieken en protestanten) manifesteert in de loop van de zestiende eeuw, en vindt ook een expressie in Bruegels *Kruisdraging* en de iconografie van de daaraan ten grondslag liggende landschapstraditie (Augustijn 1986, Falkenburg 1988 – n 21). Ik ben dan ook van mening dat Bruegels schilderij en de landschappen van Joachim Patinir, Herri met de Bles, Cornelis Massys, Jan van Amstel, Pieter Aertsen en Joachim Beuckelaer bedocld zijn om een religieuze houding bij de beschouwer te stimuleren die exact het tegenovergestelde is van de receptie-attitude die Gibson 1989 (n 4), 58-59, voor zestiende eeuwse beschouwers van het landschap postuleert – innerlijke afstand (‘detachment’).

SUMMARY

The article is a contribution to the iconology of sixteenth-century landscape-painting, and sets out to examine in particular the connection between the antithetical iconography of the figural element in landscapes by Joachim Patinir, Herri met de Bles and Jan van Amstel, and Pieter Bruegel’s *Christ Bearing the Cross* in Vienna. Also presented and elucidated is the thesis that in this painting Bruegel anticipated with many details the subjective element in the sixteenth-century beholder’s interpretation, and that this subjective element in the reading of the image was anchored in the ‘collective’ imagery of early sixteenth-century landscape-painting. The author endeavours to demonstrate that the manner of

reception prompted by Bruegel’s *Christ Bearing the Cross* is comparable with that required of the beholder of Jan van Amstel’s *Landscape with Christ Bearing the Cross* in Stuttgart. The uncertainty of the beholder faced with the question of whether a particular subjective interpretation of an individual detail or certain anecdote is ‘correct’ should not only be seen as a problem for the twentieth-century iconologist but is inherent in the actual painting, and must be judged as a positive element, intended by the painter, in the reception of the image. The beholder’s personal insight and judgement in issues of good and evil are the true subject of these paintings.