

Bijbelse iconografie en spiritualiteit:

*Enkele beschouwingen over de Nederlandse schilderkunst en grafiek van de zestiende eeuw.**

Een van de belangrijkste kenmerken van de Nederlandse kunst van de zestiende eeuw – een die kunsthistorici voor grote problemen stelt – is de nieuwe bijbelse iconografie van vele voorstellingen. Het gaat om schilderijen en prenten die een verhaal of gelijkens uit het Oude of Nieuwe Testament voorstellen, zoals 'Abraham zendt Hagar in de woestijn', 'Jozef legt de dromen van de farao uit', 'de Verloren Zoon' en 'de roeping van de apostel Mattheus' – thema's die in de zestiende eeuw als zelfstandig onderwerp van de voorstelling geheel nieuw zijn, of in elk geval als hoofd-onderwerp van een prent of schilderij in de late middeleeuwen niet voorkwamen. Kenmerkend voor deze voorstellingen is dat ze, anders dan traditionele laat-middeleeuwse voorstellingen van bijbelverhalen, geen sporen vertonen van kerkelijke leertradities, bepaalde devotie-vormen, allegorische bijbeluitleg, en legendarie vertellingen, maar direct lijken terug te gaan tot de Schrift.¹ *Ut pictura biblia [ut pictura poësis]* – om een humanistisch gezegde te parafraseren – zou een passende formulering kunnen zijn voor de gerichtheid van deze nieuwe voorstellingen op het bijbelverhaal, ook door hun relatieve eenvoud van inscenering, handeling en bijwerk.

Het lijkt geen twijfel dat de opkomst van deze nieuwe bijbelse iconografie in de zestiende eeuw verband houdt met een nieuwe religieuze gezindheid waarvan de Reformatie de meest in het oog springende uiting is. Welke de aard is van deze relatie tussen deze nieuwe iconografie en de zestiende-eeuwse spiritualiteit is echter een vraag, waarop kunsthistorici verschillende antwoorden geven – zo men *überhaupt* de vraag stelt, want het onderzoek naar deze relatie, ook in het bijzonder naar die tussen beeldende kunst en Reformatie (inclusief de kwestie van de beeldenstorm en haar uitwerking op de kunst) heeft nog maar een aanvang genomen.² In verschillende publicaties rond de onlangs gehouden tentoonstellingenreeks *De eeuw van de beeldenstorm* heeft de kwestie van de relatie tussen beeldende kunst en religieuze gezindheid in de zestiende eeuw versterkte aandacht gekregen en zijn een aantal nieuwe opvattingen geventileerd. In het onderstaande zal ik een aantal van deze recente opvattingen de revue laten passeren. Gezien de complexiteit en verscheidenheid van het religieuze beeldmateriaal, beperk ik mij daarbij tot hetgeen is geopperd in de kwestie, welke gezindheid wij moeten verbinden met de nieuwe bijbelse, of *schriftuurlijke* iconografie, zoals ik

* Naar aanleiding van de tentoonstellingenreeks *De eeuw van de beeldenstorm* (1986), gehouden in onder andere het Rijksmuseum te Amsterdam en het Rijksmuseum Het Catharijneconvent te Utrecht, en de in verband hiermee verschenen publicaties – zie hiervoor het notenapparaat

haar prefereer te noemen. Het is daarbij goed te beseffen, dat de discussie dienaangaande zich veelal nog bevindt in het stadium van het formuleren van hypothesen.

Voor een goed begrip: niet aan de orde zijn hier voorstellingen – veelal prenten – die op niet mis te verstane wijze een bepaalde confessionele gezindheid, zij het van kerkelijk-institutionele aard, zij het een ‘sectarische gezindheid’ (zoals die van de spiritualistische groep van het *Huis der Liefde*) uitdragen, en ook vervaardigd zijn om die uit te dragen. Ik bedoel hiermee in eerste instantie de propagandaprent: het *Kampfbild* zoals men dat vooral in de Duitse kunst kent, en haar veel minder vaak voorkomende Nederlandse varianten van katholieke en protestantse herkomst.³ Maar ook de confessionele of sectarische ‘leerbeeltenis’ of ‘instructieprent’ welke bedoeld was voor ‘eigen publiek’, heeft hier niet onze aandacht, aangezien deze – en dit geldt ook voor de propagandaprent – haar leerstellige inhoud niet (uitsluitend) met een bijbelse voorstelling placht te verbeelden, maar bij voorkeur met allerlei allegorische motieven.⁴

Sommige kunsthistorici hebben, ook onlangs nog, het nauwgezet volgen van het schriftuurlijke woord in zestiende-eeuwse voorstellingen in zijn algemeenheid gezien als een uitdrukking van een protestantse, met name Lutherse gezindheid. Zo heeft Tümpel een verband gesuggereerd tussen de vele voorstellingen met oud- en nieuwtestamentische thema’s in de Nederlandse grafiek van de zestiende eeuw, en de populariteit van vroeg zestiende-eeuwse Nederlandse bijbeluitgaven die met houtsneden waren voorzien en op Luthers vertalingen waren gebaseerd (zoals de Liesveldt-bijbel), en ook de populariteit van Lutherse ‘Bilderbibeln’ – ‘plaatjesbijbels’ met korte bijbelteksten.⁵ Ook Parshall heeft een verband gesuggereerd tussen de voorliefde in de zestiende eeuw voor voorstellingen met een strikt schriftuurlijke iconografie, en reformatorische, met name Lutherse denkbeelden.⁶ Anderen hebben de onderwerpkeuze van alleen bepaalde bijbelverhalen, zoals ‘de Verloren Zoon’, beschouwd als tekenend voor een reformatorische gezindheid.⁷ Nu is het veelal niet in algemene beschouwingen, maar bij interpretaties van afzonderlijke schilderijen, prenten en tekeningen met bijbelse voorstellingen, dat men ingaat op de vraag, welke religieuze gezindheid hierin weerspiegeld is. Hier vindt men de meest uiteenlopende religieuze opvattingen verbonden met de nieuwe bijbelse iconografie. Bij enkele van deze interpretaties zullen we stilstaan, alvorens terug te komen op de relatie tussen de schriftuurlijke iconografie en religieuze gezindheid in haar algemeenheid. Daartoe bezien we enkele interpretaties van het grafische werk van Jan Swart (ca. 1500 - ca. 1560), een in Antwerpen werkzame kunstenaar over wiens leven zeer weinig en over wiens persoonlijke religieuze opvattingen niets bekend is buiten datgene wat men uit dat werk zelf meent te mogen opmaken. Zo zijn er van zijn hand twee tekeningen bekend, daterend van 1530-35, die voorstellen respectievelijk ‘de brede en de smalle weg’, en die besproken zijn in de catalogus van de Amsterdamse tentoonstelling ‘Kunst voor de beeldenstorm’⁸. Swarts voorstellingen, die moge-

lijk zijn ontworpen voor gebrandschilderde glasruitjes, zijn gebaseerd op Jezus' woorden: 'Gaaf in door de enge poort, want wijd is de poort en breed de weg, die tot het verderf leidt, en velen zijn er, die daardoor ingaan; want eng is de poort en smal de weg, die ten leve leidt, en weinigen zijn er, die hem vinden.' (*Mattheus* 7: 13-14). Voorgesteld op de smalle weg zijn eenvoudige lieden, boeren en burgers in zestiende-eeuwse kledij, die alvorens het smalle pad te bestijgen door een engel worden gezalfd. Het pad leidt naar een bergtop, waar God is 'verbeeld' door het tetragram; dit motief is evenals het motief van een man met een dorsvlegel over de schouder, voorgesteld aan het begin van het pad, volgens de catalogus ontleend aan Duitse reformatorische prenten uit de jaren twintig. Het tetragram zou zijn ontleend aan een propaganda-prent van de wederdopers, vervaardigd door Hans Weiditz (1529). De man met de dorsvlegel stelt het reformatorische personage 'Karsthans' voor, de personificatie van de vrome 'gewone man', en te vinden op een houtsnede van Hans Holbein (1523/24), waar deze figuur is gecontrasteerd met kerkelijke prelaten die in een afgrond tuimelen, blind voor het licht van Christus. In zeker opzicht hetzelfde motief vindt men op Jan Swarts voorstelling van de brede weg: ook hier zijn het de paus en kerkelijke prelaten, gevolgd door monniken, wereldlijke vorsten en gewoon volk, die over het brede pad de afgrond inlopen. Swarts tekeningen lijken dus, meer nog dan de Amsterdamse catalogus aangeeft, geïnspireerd te zijn op Holbeins houtsnede; deze houtsnede is in twee recente Duitse tentoonstellingscatalogi over de Reformatie in de beeldende kunst in verband gebracht met zowel Lutherse opvattingen als met die van de Nederlandse sacramentalist Hinne Rode.⁹

Welke religieuze gezindheid spreekt nu uit Jan Swarts tekeningen? De Amsterdamse catalogus houdt het op 'een [van het katholicisme] afwijkende geloofs-overtuiging'. Een zwakke, maar tegelijkertijd verstandige conclusie, omdat slechts duidelijk is dat de verschillende motieven wel kunnen worden herleid tot prenten die een bepaald confessioneel standpunt lijken uit te dragen, maar deze ontleningen te uiteenlopend van aard zijn om een indruk te kunnen geven van de precieze religieuze gezindheid van Jan Swart – of zijn opdrachtgever.

Eens zo moeilijk ligt de interpretatie-problematiek bij voorstellingen die nog veel nauwer aansluiten bij het bijbelverhaal, en noch in vorm, noch in inhoud verwijzingen inhouden naar een andere voorstellingswereld dan die van het bijbelverhaal. Als voorbeeld neem ik weer een werk van Jan Swart, nu een houtsnede, daterend van ca. 1525, met een voorstelling van 'Christus vanaf een schip de parabel van de zaaier vertellend' (*Mattheus* 13: 1-9; *Marcus* 4: 1-20; *Lucas* 8: 4-15).¹⁰ Op het middenplan van de houtsnede is Christus voorgesteld, predikend voor een grote schare; de blik daarop wordt de beschouwer enigszins ontnomen door een groep van vier personen op de voorgrond. Een van hen is niet zoals de anderen met een tulband getooid, maar heeft een hoge hoed op het hoofd, en lijkt een toga te dragen. Geheel op de achtergrond ziet men het figuurtje van de zaaier, die verwijst naar de inhoud van Christus' prediking – de prent heeft geen onderschrift, noch enige tekstuele verwijzing naar de bron(nen) in de Schrift. De

oosterse kledij van de mannen op de voorgrond beduidt volgens de Amsterdamse catalogus dat zij heidenen zijn die niet naar het woord Gods luisteren. Anderzijds bevinden zich ook onder de toehorende schare mensen in soortgelijke kledij.¹¹ Aan de linkerkant lijkt zich een groep van vier personen aan te willen sluiten bij de toehoorders; één van hen torst een hooivork over de schouder, waardoor het personage 'Karsthans' weer in herinnering wordt geroepen. Anderzijds is geen enkele figuur, ook de laatstgenoemde niet, door zijn kledij als zestiende-eeuwse persoon te herkennen, in tegendeel, de gehele enscenering lijkt bedoeld het bijbelse land en zijn bewoners te karakteriseren. Gaat men nu te ver om in deze voorstelling een tegenstelling te zien tussen heidense schriftgeleerden en het gewone gelovige volk, analoog aan de strekking van de bovengenoemde tekeningen van Jan Swart? Als de beschouwer wordt geacht deze uitleg te betrekken op de zestiende-eeuwse leefwereld, moeten wij dan kiezen voor een radicale interpretatie en symboliseren de vier gestalten op de voorgrond de katholieke clerus, of voor een minder radicale zoals de Amsterdamse catalogus doet? Deze ziet in de voorstelling de opvatting verbeeld dat de preek het middel is om de mens tot het ware geloof te brengen. Welk dit geloof is, vermeldt de catalogus niet, maar gesuggereerd wordt dat het hier om een (christelijk-humanistische?) opvatting gaat die ook in de geschriften van Erasmus en andere humanisten te vinden is. Hier doet zich het voor de bijbelse iconografie fundamentele probleem voor, of de voorstelling bewust is aangelegd op een meervoudige interpretatiemogelijkheid, of een specifieke zin uitdraagt die voor de moderne beschouwer verborgen blijft.

Nog weer twee andere tekeningen van Swart, daterend uit ca. 1545-50, één met een voorstelling van 'Esther knielend voor Ahasveros', de ander met een voorstelling van 'Abigaïl bij David', worden in de Amsterdamse catalogus aangeduid als geheel in overeenstemming met de traditionele typologie, volgens welke beide vrouwen gelden als prefiguraties van Maria.¹²

Voor wij nu tot conclusies komen is het goed te beseffen, dat de grote diversiteit van de religieuze gezindheden die alleen al in verband worden gebracht met enkele voorstellingen met een bijbelse iconografie van één en dezelfde kunstenaar, kenmerkend is voor het werk van veel zestiende-eeuwse kunstenaars in de Nederlanden. Tot het werk van de in Antwerpen werkzame schilder Jan van Hemessen (ca. 1500 - ca. 1556) bijvoorbeeld behoren schilderijen die zonder twijfel de traditionele katholieke iconografie voortzetten – devotievoorstellingen (*Andachtsbilder*) die de beschouwer de lijdende Christus, het kruis dragend, en Maria met het kind in close-up ter invoelende meditatie voorhouden.¹³ Maar er zijn ook schilderijen van zijn hand die tot de nieuwe bijbelse iconografie behoren (en die men rekenen moet tot de vroegste voorbeelden daarvan in de paneelschilderkunst), met thema's als 'Christus en de overspelige vrouw', 'de Verloren Zoon', 'de roeping van Mattheus' en 'de uitdrijving uit de tempel'.¹⁴ En het oeuvre van Pieter Aertsen (1508/09-1575), één van de belangrijkste zestiende-eeuwse kunstenaars, wiens werk mede centraal stond op de Amster-

damse tentoonstelling, vertoont de gehele scala van mogelijkheden. Zo zijn er in zijn oeuvre vele schilderijen die niet alleen aansluiten bij de traditionele katholieke iconografie – zoals een drieluik met de zeven vreugden van Maria, en een drieluik met de aanbidding der koningen –, maar ook werken die op een nadrukkelijke, om niet te zeggen propagandistische wijze het katholieke geloofsstandpunt verkondigen: bijvoorbeeld een paneel met ‘de goede werken van barmhartigheid’ (inclusief het begraven van de doden, het zevende werk, waarvoor geen schriftuurlijke bron bestaat, en dat op die gronden door protestanten werd afgewezen).¹⁵ Anderzijds is er tenminste één schilderij van Aertsen bekend, met een voorstelling van de gelijkenis van de koninklijke bruiloft (*Mattheus* 22: 1-15), waarvan de kritische houding tegenover de katholieke kerk onmiskenbaar is. De catalogus van de Utrechtse tentoonstelling *Ketters en papen* heeft terecht opgemerkt dat het hier een schilderij met een anticlericale strekking betreft, omdat de geïnviteerden die weigeren de bruiloft bij te wonen, op de achtergrond als katholieke geestelijken zijn voorgesteld, welke worden verdreven van het bruiloftsmaal dat wordt aangericht voor de armen van de straat.¹⁶ Daarnaast zijn er een aantal schilderijen met een zuiver schriftuurlijke iconografie, meestal voorstellingen van nieuwtestamentische verhalen, waaronder ‘Christus in het huis van Maria en Martha’, ‘Christus en de overspelige vrouw’, maar ook een oudtestamentisch verhaal: ‘de afgodendienst van Nebukadnezar’. Van welke gezindheid spreekt de bijbelse iconografie hier? Moeten wij Moxey geloven, die in dergelijke voorstellingen een seculiere gezindheid (*sic*) verbeeld ziet, omdat er veel aandacht aan de schildering van wereldse motieven is besteed, of een Erasmiaanse afkeer van het misbruik van beelden? En moeten wij in schilderijen uit de laatste periode van Aertsens leven, die – naast de al genoemde ‘Zeven werken van barmhartigheid’ – nieuwtestamentische verhalen uitbeelden, zoals ‘Christus’ genezing van de lamme’ en ‘de genezing van de zieken door Petrus en Paulus’, de neerslag zien van de Contra-reformatie?¹⁷

Men kan in de eerste plaats uit deze voorbeelden concluderen dat in interpretaties van de bijbelse iconografie van de zestiende-eeuwse Nederlandse schilderijen en grafische voorstellingen elke consensus ontbreekt omtrent de vraag welke religieuze gezindheid daarin tot uitdrukking komt, zodat het in elk geval voorbarig is, zoniet geheel foutief, om deze iconografie te sterk, of zelfs uitsluitend te relateren aan een reformatorische gezindheid. In de tweede plaats kan men zich afvragen, of het probleem *überhaupt* wel juist is gesteld. Het feit dat werkelijk alle gezindten met deze iconografie in verband gebracht worden – of dat altijd terecht geschied is laat ik nu even in het midden – zou erop kunnen wijzen, dat het zoeken naar één bepaalde religieuze houding – hoe dan ook te formuleren – als fundament voor deze bijbelse voorstellingen, principieel een verkeerd streven is. Het opvallende is echter, dat in recente publicaties iets dergelijks toch wordt geprobeerd, nu echter vanuit de opvatting dat wanneer wij de nieuwe schriftuurlijke iconografie in verband willen brengen met een bepaalde zestiende-eeuwse spiritualiteit, wij deze niet moeten beschouwen in confessionele termen.

Verskillende auteurs hebben de gedachte geopperd dat de betekenis van zestiende-eeuwse voorstellingen met een bijbelse iconografie was gelegen in hun functie van exempels ter stichting en belering van deze beschouwer. Dat wil zeggen dat de bijbelse protagonisten in deze voorstellingen zouden hebben gediend als voorbeelden voor het zedelijk handelen van de beschouwer. Deze moraliserende uitleg staat geenszins op zichzelf, maar is een onderdeel van het kunsthistorisch inzicht dat de laatste jaren algemeen baan breekt, dat vele zestiende-eeuwse kunstwerken, of zij nu bijbelse onderwerpen, verhalen uit de klassieke oudheid, dan wel zestiende-eeuwse 'realistische' motieven (in landschappen, genre-stukken en dergelijke) tonen, een moraliserende boodschap uitdragen. Onlangs hebben enkele auteurs getracht via deze invalshoek van de moraliserende functie de religieuze belevingswereld die schuil gaat achter voorstellingen met een bijbelse iconografie, op een noemer te brengen.

De samenhang waarin Miedema deze kwestie al een paar jaar geleden heeft aangesneden, was een analyse van friezen met bijbelse voorstellingen op twee zestiende-eeuwse (Oost-)friese monumenten, die deel uitmaken van een kerkinterieur, en een interpretatie van de koorschilderingen van de Grote Kerk te Harderwijk (1561).¹⁸ Het teruggrijpen in de friezen op vroeg zestiende-eeuwse bijbel-illustraties (o.a. op de Vorsterman-bijbel van 1533-34 en de Liesveldt-bijbel van 1538) legt Miedema uit als een teken van een nieuw religiositeit, waarin de directe relatie tussen God en de mens centraal staat. Miedema gebruikt hierbij de term 'exemplarische iconografie', waarmee hij bedoelt dat de bijbelse voorstellingen opgevat moeten worden als exemplarisch voor die directe relatie zoals die in bijbelse tijden bestond en ook door de zestiende-eeuwer zou moeten worden nagestreefd. Uitdrukkelijk waarschuwt Miedema ervoor, de geloofshouding die hieruit spreekt te strikt als reformatorisch te bestempelen – eerder zou men moeten denken aan een religiositeit zoals die in humanistische kringen beleefd werd. Wat Miedema onder 'humanistisch' verstaat, blijkt uit zijn interpretatie van de koorschilderingen te Harderwijk, waarvan Miedema constateert dat verschillende voorstellingen, voorzien van bijbelteksten, direct teruggrijpen op de Schrift, en dienden ter zedelijke belering van de kerkganger. Dat directe teruggrijpen brengt Miedema in verband met het filologische *ad fontes*-streven dat zo kenmerkend is voor het zestiende-eeuwse humanisme. Dus in deze 'taal', of beter 'beeld-technische', niet in levensbeschouwelijke zin bestempelt Miedema de nieuwe bijbelse iconografie als humanistisch.

Ook Veldman heeft, recentelijk, de moraliserende functie van een reeks religieuze voorstellingen – in dit geval prenten van Maarten van Heemskerck, deels geheel allegorisch van aard, maar deels ook met een zuiver bijbelse iconografie – verbonden met een humanistische gezindheid, hier echter wel opgevat in levensbeschouwelijke zin.¹⁹ Onder beroep op de voorrede in de Liesveldt-bijbel van 1536, waarin gezegd wordt dat oudtestamentische geschiedenissen op te vatten zijn als 'vast wetboek waaruit de mens kan leren wat hij doen moet en wat hij laten moet', duidt Veldman onder meer een serie prenten die 'de Tien

Geboden' voorstellen met behulp van oudtestamentische verhalen, als moraliserende voorstellingen. Extrapolerend stelt Veldman dat ook vele andere zestiende-eeuwse oudtestamentische voorstellingen een zedeles zouden kunnen bevatten. De term 'zedeles', 'moraliserende strekking', en verwante kwalificaties die men in veel moderne iconologische interpretaties van de zestiende-eeuwse kunst vindt, zijn overigens in één belangrijk opzicht verwarrend – en dit geldt ook voor Veldmans extrapolatie. Niet altijd wordt duidelijk gemaakt of men bedoelt – om bij de religieuze iconografie te blijven – dat voorstellingen met bijbelse thema's een bijbelse moraal ter navolging voorhouden (zoals het geval lijkt met Heemskercks 'Tien Geboden'-prenten), of dat bijbelse verhalen als exemplen van een zestiende-eeuwse – niet noodzakelijkerwijze christelijke – ethiek opgevat dienen te worden.²⁰ Deze laatste mogelijkheid laat Veldman impliciet open, door bij haar karakterisering van Heemskercks religiositeit te verwijzen naar wat H.A. Enno van Gelder de *grote reformatie* heeft genoemd. Veldman ziet in de – overigens door haar zeer zorgvuldig en subtiel geanalyseerde – prenten van Heemskerck een op Erasmus' en Coornherts denkbeelden geïnspireerde christelijk-zedelijke ethiek tot uitdrukking gebracht, een religieuze houding die vroomheid en zedelijk denken grondvest op de bijbel, en die wars is van uiterlijke kerkelijke ceremonies. Voor Veldman ligt deze houding in het verlengde van de *grote reformatie* – volgens Van Gelder een, in tegenstelling tot de *kleine reformatie* van Luther en Calvijn, niet aan een bepaalde confessie gebonden levensbeschouwelijke stroming.²¹ Van Gelder kenmerkte haar als een gezindheid, verspreid onder vooral de ontwikkelde bovenlaag van de bevolking, die zich oriënteerde aan de klassieke oudheid, en een rationeel-zedelijke levensfilosofie inhield die niet gericht was op het hiernamaals en de christelijke heilsverwachting. Brengt men nu bijbelse voorstellingen in verband met deze levensfilosofie, dan moeten zij worden opgevat als zedelijke exemplen, waaraan – ook als het om voorstellingen van Christus gaat – elk soteriologisch element ontbreekt; ik vermoed echter dat Veldman, in elk geval bij de prenten van Heemskerck, niet zo ver zou willen gaan.²² Hoe dan ook, Veldman is een der eersten die het exemplaire karakter van voorstellingen met een bijbelse iconografie in verband heeft gebracht met een niet-confessie gebonden, ethisch gerichte religiositeit.²³

De eerste is wellicht Bruyn geweest – in zijn inaugurele rede van 1961, maar ook recentelijk weer.²⁴ Bruyn legt echter het accent meer op de continuïteit van middeleeuwse denkwijzen in de zestiende-eeuwse behoefte om uitbeeldingen van bijbelverhalen te verbinden met een *moralisatio*. Vooral de preek beschouwt Bruyn als het voertuig waarmee de laatmiddeleeuwse opvatting van het bijbelverhaal als moreel exemplum is verspreid, en onder invloed waarvan de grote belangstelling voor voorstellingen met een bijbelse iconografie in het begin van de zestiende eeuw is ontstaan. Bruyn ziet deze belangstelling eveneens in het kader van de *grote reformatie*, wat ook hier enigszins problematisch is, daar hij de ethische gerichtheid in deze religiositeit herleidt tot de invloed van de moderne devotie, een religieuze gezindheid die Van Gelder juist scherp afzet tegen de *grote*

reformatie.²⁵ Bruyn benadrukt tevens dat de hang naar bijbelse voorstellingen die direct op de Schrift zijn geënt, en die hun verspreiding vonden in de prenten en voor het privé vertrek bestemde schilderijen, op te vatten is als een typische uiting van een lekevroomheid die, maar dan in de kerkelijke sacramenten, haar heil zag in een directe relatie van de gelovige tot God, en een God welgevallig leven zocht in schriftuurlijke exempels. Ook Bruyn, tenslotte, onderscheidt deze vroomheid nadrukkelijk van confessionele opvattingen, zodat wij mogen concluderen dat, juist door te wijzen op de continuering van laat-middeleeuws denken in deze 'exempel-vroomheid', de gedachte van een binding tussen bijbelse iconografie en de Reformatie als confessionele gezindheid geheel op losse schroeven is komen te staan. Maar hoe moeten wij de religieuze gezindheid die het fundament vormt voor deze iconografie nader karakteriseren nu deze term *grote reformatie* minder geschikt lijkt?

In een prachtig artikel in de catalogus van de tentoonstelling *Ketters en papen onder Filips II* heeft Augustijn formuleringen aangedragen die mijns inziens zeer geschikt zijn om juist de door Bruyn en anderen omschreven gezindheid nader te kenschetsen. Hier geeft Augustijn een schets van de spiritualiteit zoals die dwars door de verschillende, zich nog uitkristalliserende confessionele groeperingen heen in de zestiende eeuw post vatte bij velen in de Nederlanden – een spiritualiteit waarvan Augustijn de kenmerken aldus samenvat: 'de tegenstelling stof en geest, de idee van zaligheid door Christus alleen, de beklemtoning van de persoonlijke beslissing, het woord van God als de enige weg van God naar mens en het legalistische element'.²⁶ In de zestiende-eeuwse aandacht voor een strakke bijbelse iconografie met een exempel-functie zou men naar mijn mening bij uitstek de neerslag van deze spiritualiteit kunnen zien. De volkomen gerichtheid van deze iconografie op het bijbelwoord rijmt geheel met het primaat van het Schriftwoord dat zich in deze spiritualiteit uit. Ook de exempel-functie past binnen dit beeld. Immers, het direct betrekken van het uitgebeelde bijbelverhaal op het persoonlijke leven van de beschouwer kan opgevat worden als een teken van diens streven zelf te beslissen over en gestalte te geven aan de weg naar het heil. De moeite die wij, als kunsthistorici, hier hebben met het bepalen van de moraal die een bijbelse voorstelling 'preekt', is inherent aan het genre: enerzijds mag men vermoeden dat het beeld, wanneer het de Schrift volgt, inzake de moraal 'voor zichzelf spreekt', dat wil zeggen de bijbelse moraal verkondigt. Anderzijds moet men hier wel meteen bij zeggen, dat zo'n beeld, net als de Schrift, voor meerderlei uitleg vatbaar is, en dus de bijbelse moraal verkondigt zoals de zestiende-eeuwer die ziet, en die bovendien ziet afhankelijk van zijn persoonlijke – ook confessionele – standpunt. *Qualitate qua* lijken zestiende-eeuwse voorstellingen met een bijbelse iconografie dus multi-interpretabel, althans binnen het kader van wat men denkt – en dacht – de bijbelse moraal te zijn. In elk geval impliceert dit meervoudig uitlegbare van de exemplarische bijbel-voorstelling het element van de persoonlijke beslissing in religieuze aangelegenheden, waarop Augustijn wees.²⁷

In hoeverre de figuur van Christus, en de tegenstelling tussen vlees en geest in de zestiende-eeuwse voorstellingen met een bijbelse iconografie een belangrijke rol spelen, zal nader onderzoek van de specifieke thematiek der voorstellingen moeten uitwijzen. Hier is het wederom Bruyn geweest die het voortouw heeft genomen met een eerste groepering van bijbelse voorstellingen rond grondthema's als 'bekering en berouw', 'goddelijke levenswandel', 'de roeping tot navolging van Christus' en 'de tegenstelling tussen de zondige wereld en de liefde van Christus'.²⁸ Dit betreft pas een eerste sondering, maar op grond daarvan waag ik al wel de these, dat wanneer men zoekt naar de bijbelse moraal die de zestiende-eeuwer bij de beschouwing van voorstellingen met een schriftuurlijke iconografie zich tot voorbeeld heeft genomen, men zijn voordeel zal kunnen doen met dergelijke categorieën, gezien tegen de achtergrond van een spiritualiteit zoals verwoord door Augustijn.²⁹

Kunsthistorisch Instituut van Amsterdam

R.L. Falkenburg

Onderzoeker Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen

NOTEN

- 1 Zie voor een voorbeeld van dit hele amalgaam van laat-middeleeuwse tradities, de passie-iconografie onderzocht door J. 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.
- 2 Zie voor een overzicht over de stand van het onderzoek L. Silver, 'The State of Research in Northern European Art of the Renaissance Era', in: *The Art Bulletin*, 68 (1986), pp. 518-535, in het bijzonder pp. 522-527; L.B. en P.W. Parshall, *Art and the Reformation. An annotated bibliography*, Boston 1986, in het bijzonder pp. XXI-XLVI, 'State of Research', en voor de beeldenstorm D. Freedberg, 'De kunst en de beeldenstorm, 1525-1580. De Noordelijke Nederlanden', in: cat. tent. *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525-1580*, (Rijksmuseum) Amsterdam 1986, pp. 39-68. Volgens P.W. Parshall, 'Kunst en reformatie in de Noordelijke Nederlanden - enkele gezichtspunten', in: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 35 (1987), p. 164, hebben ook historici als Geyl en Huizinga de nieuwe ontwikkelingen in de beeldende kunst van de zestiende eeuw los gezien van de contemporaine religieuze veranderingen.
- 3 Zie voor de Duitse reformatische propaganda-prent K. Hoffmann, 'Die reformatische Volksbewegung im Bilderkampf', in: cat. tent. *Martin Luther und die Reformation in Deutschland*, (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg) Frankfurt a.M. 1983, pp. 219-254; en voor Nederlandse varianten de cat. tent. *Ketters en papen onder Filips II*, (Rijksmuseum Het Catharijneconvent) Utrecht 1986, afb. 13, 21, 34, 58, 59, 66 en 68.
- 4 Een goed voorbeeld van een interpretatie van zulke confessioneel-leerstellige prenten biedt het artikel van B. Haeger, 'Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son: A Protestant Interpretation of the Biblical Text', in: *Renaissance en reformatie en de kunst in de Noordelijke Nederlanden (Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek, 37 (1986))*, pp. 133-150. Zie voor instructieprenten van het *Huis der Liefde*, cat. tent. *Ketters en papen onder Filips II* (n. 3), afb. 94-96. Het is voornamelijk over deze hier niet behandelde voorstellingstypen dat de bijdrage handelt van R.P. Zijp 'De iconografie van de reformatie in de Nederlanden, een begripsbepaling', in het themanummer over kunst en reformatie van het *Bulletin van het Rijksmuseum*, 35 (1987), pp. 176-192.
- 5 Chr. Tumpel, 'Die Reformation und die Kunst der Niederlande', in: cat. tent. *Luther und die Folgen für die Kunst* (ed. W. Hofmann), (Hamburger Kunsthalle) München 1983, pp. 312-313.
- 6 Zie Parshall, *op cit.* (1986) (n. 2), pp. XL-XLI; en idem, *loc cit.* (1987) (n. 2), pp. 164-175.

- 7 Zie bijvoorbeeld W. Halewood, *Six subjects of Reformation art*, Toronto 1982.
- 8 *Loc cit* (n 2), cat. nr 125.
- 9 Zie de cat. tent *Martin Luther* (n 3), p. 251, en cat. tent *Luther und die Folgen für die Kunst* (n 5), p. 187.
- 10 Zie de cat. tent *Kunst voor de beeldenstorm*, (n 2), nr 60 (met afb.).
- 11 Zie N. Beets, 'Zestiende eeuwse kunstenaars, I. Jan Swart', in *Oud Holland*, 32 (1914), afb. 2, 3, 8-10 voor houtsneden met oudtestamentische voorstellingen die Swart vervaardigde voor de Vosterman bijbel van 1528-29. De bijbelse protagonisten in deze voorstellingen zijn op dezelfde wijze gekleed als de personen op de houtsnede met de parabel van de zaaier.
- 12 Cat. tent *Kunst voor de beeldenstorm* (n 2), pp. 247-248.
- 13 Zie B. Wallen, *Jan van Hemessen. An Antwerp Painter between Reform and Counter Reform*, Ann Arbor 1983 (1976), bijvoorbeeld afb. 110, 117 en 125, en 81, 103-105 en 123.
- 14 *Ibid.*, afb. 1, 46, 55, 63, 66 en 140.
- 15 Zie de cat. tent *Kunst voor de beeldenstorm* (n 2), cat. nr 236a, 231, 297 en 298 (met afb.).
- 16 Cat. tent *Ketters en papen*, (n 3), afb. 64.
- 17 K. P. T. Moxey, 'Reflections on some unusual subjects in the work of Pieter Aertsen', in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 18 (1976), pp. 57-83, i. h. b. pp. 74-83, en afb. 2, 9, 11 en 12.
- 18 H. Miedema, 'De Bijbelse ikonografie van twee monumenten. De "kraak" te Oosterend (Fr.) en het grafmonument van Edo Wiemken te Jever', in *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond*, 77 (1978), pp. 61-88, en idem, 'De ikonografie van de schilderijen in het koor van de Grote Kerk te Harderwijk', in *Oud Holland*, (94) 1980, pp. 259-281.
- 19 I. M. Veldman, 'Maarten van Heemskerck's visie op het geloof', in *Bulletin van het Rijksmuseum*, 35 (1987), pp. 193-210.
- 20 Dat het laatste geval ook mogelijk was blijkt uit een reeks laat zestiende- en begin zeventiende eeuwse prenten en schilderijen met de op bijbelse teksten teruggaande thema's 'arme ouders, rijke kinderen', en 'het christelijke gezin in gebed bijeen', welke getuigen van een reformatorische burgermorale – zie P. J. J. van Thiel, 'Poor parents, rich children and Family saying grace: two related aspects of the iconography of late sixteenth and seventeenth century Dutch domestic morality', in *Simiolus*, 17 (1987), pp. 90-149.
- 21 Zie H. A. Enno van Gelder, *The Two Reformations in the 16th Century*, Den Haag 1964².
- 22 Ik kan niet ingaan op de opvattingen van Van Gelder, die in Erasmus een belangrijke verspreider van de ideeën van de 'grote reformatie' zag, maar mijn inziens zijn Augustijn's recente karakterisering van Erasmus' vroomheid juist – zie C. Augustijn, *Erasmus*, Baarn 1986, in het bijzonder p. 75, waar uitdrukkelijk wordt gezegd dat Erasmus het primaat van Christus boven de waarde van de klassieken stelde. Ik zie ook niet helemaal hoe het 'bijbels humanisme' in de karakterisering van J. Lindeboom, *Het bijbels humanisme in Nederland*, Leiden 1913, past in Van Gelder's *grote reformatie*, een verband dat Veldman, p. 193 suggereert.
- 23 Zie ook I. Veldman, resumé van de lezing 'Maarten van Heemskerck und der niederländische Humanismus: eine neue Ethik auf religiöser Grundlage', in *Kunstchronik*, 38 (1985), pp. 215-216.
- 24 Zie resp. J. Bruyn, *Over het voortleven der Middeleeuwen*, Amsterdam 1961, en zijn 'Oude en nieuwe elementen in de 16e eeuwse voorstellingswereld', in *Bulletin van het Rijksmuseum*, 35 (1987), pp. 138-163, in het bijzonder pp. 153-159.
- 25 Zie Van Gelder, *op cit.* (n 21), p. 77 en 146.
- 26 C. Augustijn, 'Godsdienst in de zestiende eeuw', in cat. tent *Ketters en papen onder Filips II* (n 3), pp. 26-40, cit. p. 39.
- 27 Ook anderen hebben eerder reeds op het meervoudig uitlegbare van bijbelse voorstellingen gewezen, zo bijvoorbeeld B. Haeger, 'The prodigal son in sixteenth and seventeenth century Netherlandish art: depictions of the parable and the evolution of a Catholic image', in *Simiolus*, 16 (1986), p. 138, vooral – niettegenstaande deze titel – ten aanzien van voorstellingen van de 'Verloren Zoon'. Ik denk overigens dat dit verschijnsel op zichzelf niets te maken heeft met een vooropgezette ambivalentie van de voorstelling ter vermindering van verdenkingen door de Inquisitie, welke wel eens in verband met Pieter Bruegel's bijbelse voorstellingen (met name zijn 'Kinder

moord van Bethlehem', Kunsthistorisches Museum, Wenen) is gesuggereerd. Vergelijk de scepsis van onder anderen Bruyn – *loc.cit.* (1987) (n. 24), pp. 138-139 – ten aanzien van interpretaties die voorstellingen van bijbelverhalen uitleggen als verwijzend naar contemporaine, zestiende-eeuwse gebeurtenissen.

28 Zie Bruyn, *loc.cit.* (1987) (n. 24), pp. 153-157.

29 De opvatting van Parshall, *loc.cit.* (1987) (n. 2), pp.169-170, dat het door hem gemaakte onderscheid tussen (bijbelse) 'historie'-voorstellingen en 'moralisatie'-prenten (allegorische geloofsvoorstellingen), berust op categorieën die in de zestiende eeuw gangbaar waren, heeft geen historisch fundament.

Voorradige nummers Theoretische Geschiedenis

Jaargang 9 (1982), 10 (1983), 11 (1984) en 12 (1985) zijn nog in voldoende mate verkrijgbaar

1982: f 28,—; studenten f 16,—.

Themanummer Nederlandse Historiografie f 15,—.

1983: f 30,—; studenten f 16,—.

Themanummer 350 jaar geschiedbeoefening in Amsterdam f 18,—.

1984: f 34,—; studenten f 19,—.

Themanummer Historiografie en cultuurgeschiedenis van Nederland f 14,—.

1985: f 34,—; studenten f 19,—.

Themanummer Historiografie en geschiedfilosofie in Noord- en Zuid-Amerika f 14,—.

1986: f 38,—; studenten f 22,—.

Themanummer Cultuurgeschiedenis in veranderend perspectief f 19,50.

Themanummer Oudheid en Historiografie f 19,50.

1987: f 40,—; studenten f 24,—.

Te bestellen door overmaking op postbank 5041973, Spuistraat 134, 1012 VB Amsterdam, onder vermelding van jaargang en nummer. Bij bestelling van losse nummers f 4,50 portokosten toevoegen.

Tevens *gratis* verkrijgbaar: losbladige inhoudsopgave jaargang 1974, 1975, 1976, 1978, 1984, 1985, 1986.
