

DE OORSPRONG VAN DE IKONOGRAFIE DER KRUISIGING

DOOR TH. H. J. VAN HUET

DE ontwikkelingsgeschiedenis van de afbeeldingen van Christus aan het kruis, de evolutie die dit onderwerp in de handen van beeldende kunstenaars uit verschillende tijden doorgemaakt heeft, vormt een belangwekkend hoofdstuk in de geschiedenis der kerkelijke kunst. Merkwaardig in de ikonografie van de kruisiging is het betrekkelijk late tijdstip van haar ontstaan: eerst vele eeuwen nadat andere scènes uit het Evangelie reeds haar definitieven uitbeeldingsvorm in de kunst gevonden hadden, werden de grondslagen gelegd van de voorstelling der kruisiging.

Waarom werd in de eerste eeuwen van het Christendom het centrale thema van den godsdienst niet door kunstenaarshanden aangevat?

Voor een antwoord op deze vraag moet er rekening mee worden gehouden, dat in het kerkelijk geestesleven van ouds een tendentie aanwezig was, die zich vijandig stelde tegenover alle artistieke vertolking van het geloof. Die aan de kunst vijandige strekking was een erfenis van het Oude Verbond (Deut. 27, 15); de Joodsche godsdienst had in dien zin nooit een eigen kerkelijke kunst willen bezitten, al heeft zij die in later eeuwen desondanks vooral sedert de heerschappij der maccabeërs in symbolen, sieraden en schrifturen verworven; zelfs gaf de bouw van tallooze synagogen aanleiding tot het ontstaan van eigen Israëlietische architectuurstijlen. In onmiddellijke aansluiting op de Joodsche opvattingen veroordeelden de oude kerkleeraars echter de religieuze kunst nog als een vinding des duivels om de aandacht der geloovigen van het hoogere af te leiden op de materie.

Deze afkeer van de vereering van levenlooze voorwerpen is ook in den Islam aanwezig: de Moslimsche kunst beperkt zich bijna uitsluitend tot het decoratieve. In het Westen leidt dit rigorisme tot den verwoeden „Beeldenstrijd” die in de 8e en 9e eeuw de Christenheid in twee vijandelijke kampen verdeelde, tot dat de uitspraak van Rome een beslissing bracht ten gunste van de beeldenvereering, waarvan de geoorloofdheid sindsdien niet meer betwijfeld is. Het verdient de aandacht, dat het sein tot het uitbreken van het z.g. „Iconoclasme” het verwijderen van een kruisbeeld boven de poort van het keizerlijk paleis is geweest: den bestrijders van de religieuze kunst was de afbeelding van den gekruisigden Christus bij uitstek onverdraaglijk, zij beschouwden haar als een regelrechte parodie op Christus' dood.

Dat reeds de kunst der vroeg-christelijke katakomben afkeer had van elke reminiscentie aan Christus' kruisdood, zoozeer, dat zelfs het enkele teeken des kruises in het ornament vermeden werd, laat zich verklaren uit de tijdsomstandigheden. Vooreerst was in de eerste drie eeuwen van onze jaartelling de kruisiging nog in gebruik als een bijzonder schandelijke doodstraf, die slechts op slaven en de allerlaagste misdadigers werd toegepast. Zoo goed als onze verbeelding de voorstelling van Gods zoon aan de galg opgeknoopt zou afwijzen, aarzelden de eerste Christenen het hout der schande in verband te brengen met hun Zaligmaker. Wat zij in de wandversiering van hun onderaardsche bedplaatsen vooral zochten uit te beelden, waren juist die symbolen en scènes



Afb. 1,
Crux ansata

uit het Evangelie, die de hoop op een blijder hiernamaals uitdrukten. Een vast stelsel van eindeloos herhaalde motieven — de pauw, symbool der onsterfelijkheid (pauwenvleesch heette onbederfelijk), de duif, symbool der onsterfelijke ziel; de visch, symbool van de eucharistische spijs; de Goede Herder, symbool van de barmhartigheid Gods — vormde een symbolische geheimtaal, slechts verstaanbaar voor de ingewijden van de kleine vervolgde secte der Christenen. Een enkele maal wilde de kunstenaar zinspelen op het lijden van den Zaligmaker; ook dan bediende hij zich van geheime teekens en gaf hij aan het kruis een symbolische vorm, die voor profane oogen niet doorzichtig was: anker, drietand, Grieksch kruis, swastika (een figuur die al in het Myceensche ornament voorkomt), het Egyptische hengselkruis of *crux ansata* (afb. 1), het Andreaskruis waren de vormen waaronder het kruisteeken schuilging. Ook treft men vaak tusschen de teksten van een grafinscriptie de hoofdletter T, die dan dezelfde functie vervult. Het gewone Latijnsche kruis blijft zeer zeldzaam.

Toen het Christendom in de 4e eeuw door Constantijn tot staatsgodsdienst verheven was, werd uit piëteit de kruisiging als straf afgeschaft.

De verschijning van het teeken des kruises aan Constantijn („In dit teeken zult gij overwinnen”) en de vinding van het ware kruis door zijn Moeder, St Helena, gaven omstreeks 325 aanleiding tot een intensieve kruisvereering. De regeering nam aan deze devotie actief deel; de rijksmunten, de keizerlijke scepter en diadeem werden met het teeken des kruises versierd. Doch de triomfeerende kerk, die toen uit het donker der katakomben in het stralende daglicht der openbaarheid trad, had geen gevoelsbodem voor een bijzondere vereering van Christus' lijden. Het dieper zondenbewustzijn, van waaruit de kruisdood begrepen moest worden, ontbrak nog; de geloovige vereerde in Christus meer den Wonderdoener, Leermeester, Redder, dan den menschgeworden

DE OORSPRONG VAN DE IKONOGRAFIE DER KRUISIGING

Verlosser; de nadruk viel meer op Zijn Goddelijkheid, dan op Zijn menselijke natuur. In de eerste tijden na den „Kerkvrede” — de 4e en 5e eeuw — is het kruis dan ook niet herinneringsteeken van het lijden, maar symbool van de overwinning van Christus op den Satan, van de kerk op de heidenen. De kunst draagt in die eeuwen een propagandistisch en triomfantelijk karakter, zij beoogt de bevestiging van de waarheid van het Christendom en van zijn overwinning op de dwaling. Een mozaïek in het mausoleum van Galla Placidia stelt den Goeden Herder voor met het kruis in de hand. Op een gouden Kruis, door Justinus II (6e eeuw) aan den Paus geschonken, draagt het Lam Gods het kruis op den schouder. Maar verder dan door dergelijke vage toespelingen komt men niet tot een aanduiding van Christus' dood; in de artistieke vertolking van het passieverhaal uit het Evangelie sloeg men de scène van den kruisdood eenvoudig over en liet op het verhoor bij Pilatus onmiddellijk de Verrijzenis aansluiten. Op een sarcophaag in het Lateraansch Museum volgt op de Kruisdraging een Grieksch kruis, waarop een monogram van Christus met aan den voet de twee slapende Romeinsche soldaten, die reeds de Verrijzenis aanduiden.

Ook in de verschillende secten van het Oostersch Christendom was voor de uitbeelding van den kruisdood geen plaats.

De Gnosis en het Monophysitisme kenden aan Christus slechts één natuur, de Goddelijke, toe en vatten het passieverhaal geheel symbolisch op. In de plaats van Christus, die als God immers niet kon lijden, is Simon van Cyrene gekruisigd, zoodat dus zelfs een symbolisch zinspelen op de kruisiging een godslastering bevatten moet. Hun geestelijke erfgenamen, de Egyptische en Abessynische Kopten, wezen eveneens de kruisigingsvoorstelling af; het



Afb. 2, Spotcrucifix uit de 3e eeuw,
te Rome gevonden

kruis dat in de Koptische Kunst in eindeloze variatie verwerkt is, heeft slechts de waarde van symbolisch ornament.

Wij mogen hier niet onvermeld laten, dat enkele kunsthistorici en archæologen de hierboven geschetste opvatting bestrijden; zij steunen daarbij op enkele oudheidkundige vondsten, die er inderdaad op schijnen te duiden, dat de wortels van de ikonografie der kruisiging op een vroeger tijdperk dan de 6de eeuw teruggaan. Tot deze monumenten behoort op de eerste plaats het zgn. „Spotcrucifix” uit de 3e eeuw, een krabbel gevonden op den muur van een soldatenwachtkamer in het voormalig keizerlijk paleis te Rome (afb. 2). De teekening stelt voor een mensch met een ezelskop, die aan het kruis hangt



Afb. 3, Gesneden
agaath, 3e eeuw.
Britsch Museum

en aanbeden wordt door een staande figuur. Het opschrift „Alexamenos aanbidt zijn God” verduidelijkt de voorstelling, blijkbaar bedoeld als een parodie op de vereering van het crucifix door de Christenen. Dat zulke spotprenten in dien tijd niet zeldzaam waren getuigt Tertullianus; hij had er een onder oog en gehad, waarop Christus met ezelsoreen en hoeven aan het kruis hangende werd voorgesteld en door een onderschrift aangeduid als „de god der Christelijke ezelaanbidders”.

Vervolgens worden in het Britsch Museum twee gesneden agathen (afb. 3) bewaard, waarop Christus aan het kruis geflankeerd door twaalf kleinere figuurtjes, waarschijnlijk de twaalf Apostelen. Blijkens de half leesbare Grieksche inscripties *IXΘΥΣ* (ichthus) en *IΗΣΟΧΡΕΣΤ* (jesochrest) in spiegelschrift zijn het Grieksche zegels. Zij zijn gevonden in Roemenië samen met een aantal voorwerpen, die geen van alle later dan de 3e eeuw te dateeren zijn.

Een ander juweel, een jaspis (afb. 4) uit de Syrische stad Gaza, ook zeker vóór 500 gesneden, geeft een naakte figuur met nimbus en uitgespreide armen te zien, geflankeerd door een man en een vrouw in biddende houding.



Afb. 4, Jaspis in Gaza
(Syrië) gevonden, 3e eeuw

Volgens deze kunsthistorici is dit slechts het armzalig restant van een groot aantal monumenten uit de 3e tot 4e eeuw, waarop de kruisdood van Christus was afgebeeld doch die door den tand des tijds en door de verwoestingen van de Mohammedanen in de 7e en de Iconoclasten in de 8e eeuw voor ons verloren zijn gegaan.

Echter blijkt deze hypothese bij een nadere beschouwing op zwakke gronden te be-

DE OORSPRONG VAN DE IKONOGRAFIE DER KRUISIGING

rusten; althans bieden de hierboven genoemde vondsten haar weinig steun. Het spot-crucifix heeft waarschijnlijk met Christus niets uitstaande, doch is een product van gnostische theokrasie: de secte der gnostici had onder haar goden den oud-Egyptischen god van het kwaad, Typhon-Seth, opgenomen. Van ouds werd deze vereerd als een menschelijke gestalte met als hoofd een ezelskop, daar de ezel het hem toegewijde dier was. De gnosis verwarde hem dikwijls met Christus. Dezen Thyphon-Seth treft men vaak aan op z.g. „verwenschingstafelen”, opgerolde looden blaadjes, waarop de wagemenners van het circus hun tegenstanders naar den duivel wenschten door middel van magische teekens en formules. De bewuste teekening is dus waarschijnlijk geen caricatuur, maar een serieus bedoelde acte van aanbidding door een aanhanger der gnosis, of wel zij vervulde de rol van bezweringsformule. Doch ook wanneer men in deze krabbel een caricatuur wil zien, impliceert dit nog geenszins het bestaan van een kruisigingsvoorstelling in de kunst van dien tijd. Het is dan altijd nog mogelijk, dat de teekenaar niets anders bedoelde, dan een christelijken wapenmaker belachelijk te maken met zijn God, van wien verteld werd, dat Hij aan een kruis was gestorven.

Wat betreft de drie edelstenen, waarvan reeds sprake was, ook zij passen volkomen in de theorie van het late ontstaan der kruisigingsvoorstelling. Het is namelijk zeer waarschijnlijk, dat men in de Syrische jaspis niet een christelijk, doch een gnostisch amulet moet zien. Zij draagt immers op de keerzijde een gnostische inscriptie en stelt dus Simon van Cyrene voor, die volgens de gnostische dogmatiek in de plaats van den Heiland gekruisigd was. De zin van een dergelijk amulet, „abrasax” genaamd, was slechts voor ingewijden begrijpelijk, zooals de heele leer der gnosis, volgens haar beginsel: „Ken anderen, laat niemand u kennen”, een cryptisch karakter draagt. Abrasaxen kwamen echter ook voor met slechts een inscriptie op de eene zijde en het is dus niet onmogelijk, dat de jaspis oorspronkelijk slechts één inschrift droeg en dat haar ongebruikte keerzijde in later eeuwen door christenen besneden is met de afbeelding der kruisiging.

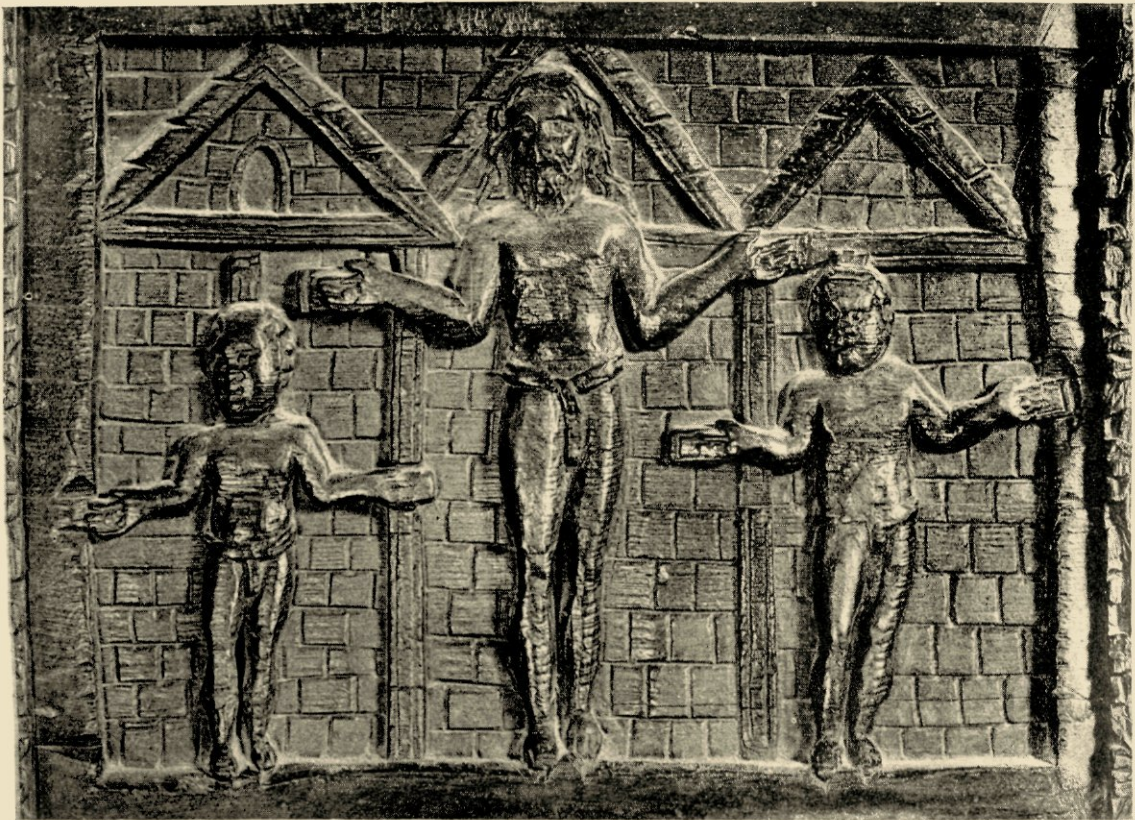
De beide agathen zijn zeer zeker wèl christelijk, getuigen hun opschriften met den naam van Jesus Christus. Hier hebben we dan — het moet toegegeven worden — de eerste schaarsche voorbeelden van het crucifix in de beeldende kunst. Maar de uiterst kleine afmeting van deze kunstvoorwerpen verraadt duidelijk de strenge reserve, die men toen ten opzichte van de kruisiging in acht nam: de afmetingen moesten aan de voorstelling een geheim karakter geven. De weinige geloovigen, die een dergelijke talisman bezaten, zullen hem in den zak gehouden hebben, om er van tijd tot tijd een blik op te werpen.

Vóór het einde van de 5e eeuw speelt de voorstelling van Christus' Kruisdood in de ontwikkeling van de kunst nog geen rol.

De oorsprong van de ikonografie der kruisiging ligt in de 6e eeuw, die vooral in artistiek opzicht het voetstuk der Middeleeuwen genoemd kan worden. Doch het ontstaan van het crucifix is niet op de eerste plaats een vinding van de artistieke verbeelding, het is geconditioneerd door de religieuze dogmatiek van dien tijd, in het bijzonder door den strijd om de dubbele natuur van Christus, die de orthodoxie met het monophysitisme te voeren had. Deze ketterij leerde, dat Gods zoon slechts de Goddelijke natuur bezat en dus slechts in schijn de menselijke natuur had aangenomen. Van de reactie der orthodoxie op dit doketisme is het crucifix de artistieke vorm: het is de tastbare bevestiging van het dogma, dat Christus werkelijk geleden heeft in zijn menselijke natuur, dat zijn bloed vergoten is en zijn tranen gevloeid hebben.

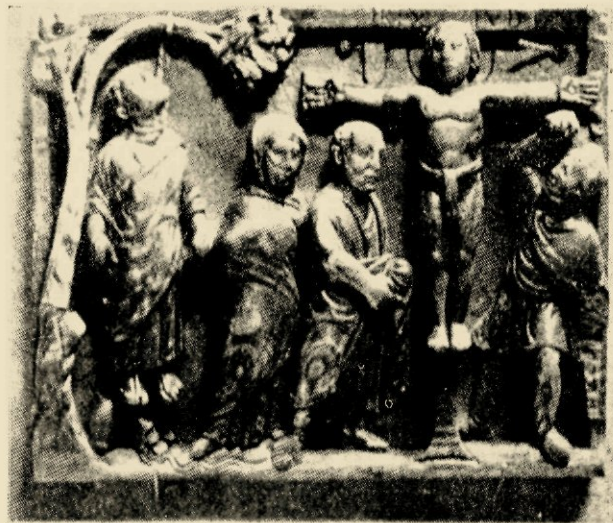
Evenwel week de terughoudendheid, die reeds eeuwenlang op dit gebied betracht

Afb. 5, Fragment uit de deur van het hoofdportaal van de basiliek van de H. Sabina te Rome. Cypressenhout (22 × 35 cm) ± 2e helft 5e eeuw



DE OORSPRONG VAN DE IKONOGRAFIE DER KRUISIGING

was, slechts langzamerhand. Schrede voor schrede kan men den weg van symboliek naar realisme aan de hand van de monumenten volgen; telkens wordt een nieuwe schuchtere concessie gedaan aan de tendentie tot uitbeelding van de werkelijke scène van Calvarie. Op een mozaïek in de San-Vitale-basiliek is het Lam, dat Christus symboliseert, reeds in het snijpunt der kruisbalken geplaatst; in de San Stefano Rotondo zweeft Christus' buste boven het kruis, terwijl een hand (van den Vader) hem kroont; in de San Appolinare in Classe



Afb. 6, Romeinsch Ivoor, Christus aan het kruis, Judas aan den boom - Britsch Museum, Londen

heeft de buste zijn weg reeds gevonden naar het snijpunt; een nog verder stadium vertegenwoordigen de zuilen van het ciborium der San Marco: de heele kruisigingsgroep is hier al in de kern aanwezig, het Lam op de kruising, zon en maan als menselijke borstbeelden, de dobbelspelers aan den voet van het kruis, de beide moordenaars aan weerszijden. Maar ook hier is de figuur van Christus zelf niet aangedurfd.

Echter zijn uit de 6e eeuw een aantal monumenten tot ons gekomen, die getuigen van de definitieve uitwerking van het motief. Wij willen er hier slechts een zevental noemen.

Vooreerst een houten paneel van het portaal der San Sabina-basiliek (afb. 5), dat waarschijnlijk nog tot de 5e eeuw behoort. De naakte Christus hangt tusschen de moordenaars aan het kruis en is met nagels vastgespijkerd; de achtergrond wordt gevormd door de muren van een stad, waarmede wel Jeruzalem bedoeld zal zijn. De vaagheid der details heeft wel eens aanleiding gegeven tot de veronderstelling, dat hier niet de kruisiging, maar de drie Jongelingen in den Vuuroven zijn voorgesteld.

Een Romeinsch ivoortafeltje in het Britsch Museum (afb. 6) geeft het moment weer, dat de soldaat Christus' zijde doorboort. De Zaligmaker is ook hier een krachtige jongeling, niets verraadt zijn smart of doodstrijd.

Realistisch daarentegen is het tafereel, dat in deze voorstelling verwerkt is: Judas aan den boom hangend met zijn schat aan de voeten, terwijl men in de kruin van den boom een vogel haar jongen ziet voeren.

In den domschat van Monza bewaart men een geëmailleerd gouden kruisbeeld (afb. 7),



Afb. 7, Geëmailleerd gouden kruisbeeld in den domschat te Monza

dadige olie uit de Golgothakerk van Jerusalem in mee te nemen. De kruisigingsscène, op deze fleschjes afgebeeld, was van groote beteekenis voor de ontwikkeling van het motief; dergelijke ampullen reisden vaak de heele Middellandsche Zee langs. In deze voorstelling is nog heel veel, dat aan de vroegere reserve herinnert: vasthechting met strikken, inplaats van met nagels, zon en maan als symbolen, combinatie van kruisiging met verrijzenis binnen hetzelfde kader. Toch uit zich reeds het nieuw verworven realisme in de bewuste compositie van de groep der moorde-naars, die Christus schijnen aan te zien. Aan den voet van het kruis zitten pelgrims in aanbiddende houding.

Een in Siberië gevonden zilveren schaal (afb. 10),

Afb. 8 en 9, Metalen fleschjes voor pelgrims uit het Heilige Land meegebracht - Domschat te Monza

door Paus Gregorius den Groote aan de Longobardenkoningin Theodelinde geschonken. Christus hangt, bekleed met een lange tuniek, aan het kruis gespijkerd, gesteund op een groote voetenplank. Het gebrek aan plaatsruimte, gevolg van den vorm van het sieraad, maakte het noodig, de groep der bijfiguren op de uiteinden der kruisarmen onder te brengen: zon en maan boven het kruis, de kleine figuurtjes van Johannes en Maria in de dwarsarmen. Het inschrift, „Moeder ziehier Uw Zoon; Zoon ziehier Uw Moeder”, verbindt beiden.

In dezelfde verzameling worden enkele metalen fleschjes (afb. 8 en 9) bewaard, die door pelgrims waren meegebracht uit het Heilige Land; dergelijke ampullen dienden om er de wonder-



DE OORSPRONG VAN DE IKONOGRAFIE DER KRUISIGING



typisch staal van de verbreiding der Byzantijnsche cultuur, waarvan het lettertype der Syrische inschriften de dateering op omstreeks 500 mogelijk maakt, vertoont met andere tafereelen uit het passieverhaal ook de kruisiging en wel volgens het schema van de hierboven besproken ampullen, maar met nog meer realisme uitgebeeld. Toch is er nog een zekere terughoudendheid in de opvatting van den soldaat, die Christus' zijde doorboort.

Ook het Koptische Egypte, dat de kruisigingsvoorstelling eigenlijk nooit geaccepteerd heeft, levert toch een opmerkelijke bijdrage tot de ontwikkelingsgeschiedenis ervan. Bij de opgravingen te Akhmin-Panopolis vond men een

bisschoppelijk pallium (afb. 11), waarin o.a. een sterk gestyleerde kruisiging geweven was. Zij geeft zon en maan als gele schijven en den hemel als een halfrond van verschillend gekleurde strepen. Het kruis staat op een heuvel en wordt geflankeerd door twee gestyleerde planten, die Johannes en Maria symboliseeren. Ook hier vertoont de Christusfiguur, die een geel en blauw gestreepte tuniek draagt, overeenkomst met die van de ampullen.

Het belangrijkste monument evenwel is het geïllustreerde Syrische Evangelie van Rabula (afb. 12), gevonden in een klooster in Mesopotamië en nu in Florence bewaard; het is met zekerheid te dateeren op 586. Christus hangt



Afb. 10, Zilveren schaal in Siberië gevonden uit omstreeks 500

hier genageld tusschen de moordenaars, waarvan één hem het gelaat toewendt. Onder het kruis staan de treurende gestalten van Johannes, Maria en de vrouwen. De Romeinse soldaat, door een bijschrift als „Longinus” aangeduid, doorboort de zijde van Christus, terwijl een Jood hem de spons reikt. Op de voorgrond dobbelen drie soldaten om den Heiligen Rok. Zon en maan flankeren het kruis. Twee bergen vormen het landschap.

In verschillende opzichten is dit miniatuur opmerkelijk: de compositie legt psycho-



Afb. 11, Koptisch pallium, te Akhmin-Panopolis opgegraven

logisch verband tusschen de verschillende figuren, die individueel behandeld zijn. Het landschap past geheel in de sfeer. Treffend is de contrastwerking tusschen de droefheid der vrouwen en de onverschilligheid der soldaten. Men heeft gemeend, dat een dermate realistische schildering van een zoo ingewikkelde compositie onmogelijk het werk van een 6e-eeuwschen kunstenaar kan zijn en is daarom gaan zoeken naar sporen van een latere overschildering van het oorspronkelijk miniatuur. Een duidelijke aanwijzing hiervoor scheen het naakt van Christus, waarvan de teekening duidelijk zichtbaar is onder de tuniek. Men vergete echter niet, dat het antieke schilderstraditie was, eerst het naakt te teekenen. Men zal hier wel degelijk te doen hebben met een — zij het zeer uitzonderlijk — product van de 6e eeuw. De beteekenis van dit miniatuur voor de ikonografie der kruisiging is enorm geweest; het is het voorbeeld geworden voor talrijke kunstenaars uit de volgende eeuwen.

In den loop van de 6e eeuw is dus het realisme zoover voortgeschreden, dat de symbolische opvatting van de kruisigingsvoorstelling, die slechts de liturgische functie van herinneringsteeken vervulde, plaats heeft gemaakt voor een weergave van de historische werkelijkheid van het passieverhaal: er is een vaste kruisigingscompositie ontstaan, die men voortaan steeds zal terugvinden. De elementen van deze compositie zijn de volgende: de beide moordenaars, die later door bijschriften met de namen Dysmas en Gistas worden aangeduid, de dobbelende soldaten; Johannes en Maria; de lansdrager Longinus („longè” = lans) en de jood Stephaton met de spons (deze laatste dankt zijn opname in de groep niet zoozeer aan zijn historische beteekenis, als wel aan de æsthetische behoefte aan een pendant van den lansdrager); het landschap, dat vaak den tekst, „de aarde beefde en de rotsen spleten vaneen” tracht uit te beelden; en tenslotte zon en maan. Het Evangelie noemt eigenlijk alleen een verduistering van de zon, het ligt echter

DE OORSPRONG VAN DE IKONOGRAFIE DER KRUISIGING

geheel in de lijn van de volksfantasie, dat de maan deelneemt aan den rouw van de zon; ook zal de primitieve neiging tot symmetrie hier invloed gehad hebben. Het is tevens niet uitgesloten, dat zon en maan gedacht werden als symbolen van de dubbele natuur van Christus.

Andere monumenten geven Christus nog in de zgn. Orantenhouding, d.i. met gebogen armen. Dat deze bijzonderheid niet — zooals men wel meent — een gevolg was van beperkte plaatsruimte, bewijzen de armen der moordenaars die wèl geheel uitgestrekt worden afgebeeld. Veeleer treft men hier een laatste rest aan van de vroegere terughoudendheid in de verbeelding van Christus' lijden: volledige uitstrekking der armen maakte een te pijnlijken indruk.

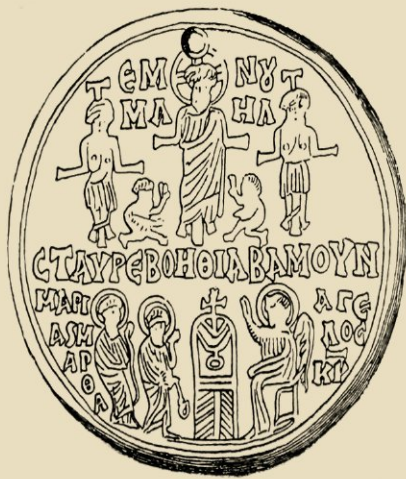
Dat deze reserve nooit geheel overwonnen is, toont een vergelijking van het standaardtype der middeleeuwsche crucifixen met de werkelijke praktijk der kruisiging, zooals wij deze uit de geschiedenis kennen. De voetenplank, waarop Christus steunt, werd in werkelijkheid nooit gebruikt: de veroordeelde zat schrijlings op een houten wig. Dit was echter te ontterend om af te beelden. Ook was hij geheel ontkleed en droeg dus niet de tuniek, waarmee Christus veelal wordt afgebeeld. Een afwijking van de historische werkelijk-



Afb. 12, Kruisiging en opstanding door den monnik Rabula (886) - Syrisch evangelarium - Bibliotheek Laurentiana, Florence

heid is ook het gebruik, Christus zelf grooter weer te geven dan de moordenaars aan zijn zijde. De grootere middenfiguur is echter karakteristiek voor de groepen in de laat-antieke kunst; men denke bij voorbeeld aan de Laokoon-groep. Bij de reeds genoemde oliefleschjes is misschien de ronde vorm oorzaak van deze afwijking in de proporties.

Het is duidelijk, dat de artistieke conceptie der kruisiging wortelt in de dogmatiek van het Christendom. Echter loopten de meeningen uiteen over de vraag naar de concrete aanleiding tot het ontstaan van de hier beschreven compositie. Het meest aannemelijk schijnt de hypothese van Johannes Reil (*Die Frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig 1904). Deze leidt de heele ontwikkeling af uit de jaarlijksche kruisvereeringsplechtigheid, waarvoor op Goeden Vrijdag pelgrims uit alle oorden in de Golgothakerk van Jerusalem bijeenkwamen. Hier is het monumentale prototype te zoeken, dat aan de kleinkunst tot voorbeeld strekte. Waarschijnlijk stelde het mozaïek in de Golgothakerk, dat Reil uit litteraire bronnen wist te reconstrueeren, een enkel kruis voor, versierd met medailles of borstbeeld van Christus en geflankeerd door de gekruisigde moordenaars. De devotie der pelgrims wilde een aandenken aan de plechtigheid, die zij in Jerusalem gevierd hadden en die daarom werd afgebeeld op de fleschjes, waarin zij de wonderdadige olie mee naar huis namen. Men ziet dan ook op deze ampullen



Afb. 13, Amulet van een Egyptisch pelgrim uit de zesde eeuw

aan den voet van het kruis de pelgrims knielen, die in den loop der ikonografische evolutie overgingen in dobbelspelende soldaten. Dat ook uit Egypte pelgrims naar Jerusalem kwamen om het kruis te vereeren, bewijst het amulet, dat den Egyptischen naam „Abamoun” (ab-Ammon, dus zoon van Ammon) draagt (afb. 13). De voorstelling is hier dezelfde als op de ampullen te Monza en ook hier worden de pelgrims knielend en met de fleschjes in de hand afgebeeld.

De kruisigingsvoorstelling heeft dus in de 6e eeuw reeds haar definitieve omtrekken uitgewerkt. Daarmee is echter nog niet gezegd, dat zij in dien tijd reeds algemeen aanvaard was. Nog in 593 vertelt Gregorius van Tours, dat een wand-schildering der kruisiging in de Genesiuskerk te Narbonne de geloovigen choqueeerde, zoodat zij met een sluier bedekt moest worden. Eerst de Karolingische tijd brengt de algemeene aanvaarding van het onderwerp in de Westersche kunst.

DE OORSPRONG VAN DE IKONOGRAFIE DER KRUISIGING

Hoe het motief zich in de 7e en 8e eeuw verbreedde, willen wij niet verder nagaan, doch volstaan met het centrum aan te geven van waaruit en de wegen waarlangs het geschiedde. Zooals reeds gezegd, was Jerusalem het centrum der verspreiding, door hun prestige oefenden de Heilige Plaatsen trouwens steeds een grooten invloed op bouwkunst, beeldende kunsten, liturgie en ornamentiek van het Christendom. De pelgrims, die een souvenir wilden, waarop de heiligdommen, die zij vereerd hadden, waren afgebeeld; de Syrische kooplieden, die evenals de Hollanders van de 17e eeuw de geheele bekende wereld bevoeren en in verschillende landen van West-Europa volkrijke kolonies stichtten; de Byzantijnsche



Afb. 14, Christus aan het kruis in het handschrift 51 te St Gallen - Stiftsbibliothek - 221 × 293 mm. Omstr. 750 ontstaan

monniken, die tijdens den Beeldenstrijd naar het Westen moesten emigreeren — zij allen droegen bij tot de verspreiding van de licht transporteerbare voorwerpen van kleinkunst tot in de afgelegenste streken van Europa. Er is een duidelijke Syrische inslag in het Iersche type der kruisigingsvoorstelling, al wist de Keltische geest zich binnen het overgenomen schema te uiten. Zoo zijn in het Iersche crucifix uit het Evangeliarium van St Gallen (afb. 14) van de 8e eeuw de opstelling van de groep en de borstbeelden van engelen van Oostersche herkomst, echter spreekt het inheemsche element in de bizar gevlochten gewaden, waar de kunstenaar zijn Iersche calligrafische fantasie op botvierde.

De kruisigingsvoorstelling die in het epistelboek in de bibliotheek van Würzburg de brieven van Paulus illustreert — eveneens uit de 8e eeuw — verraaft hetzelfde stijl-syncretisme. De figuren van Christus en de moordenaars, die aan kleinere kruisen onder Christus' armen hangen, dragen eigenaardig gevlochten gewaden, die aan de schubben van een visch doen denken. De fantasmagorische wezens, die mogelijkwerwijs twee aan twee de duivelen en de engelen symboliseeren op hun vlucht om de zielen van den goeden en den kwaden moordenaar af te halen, alsook de eigenaardige vogel-figuren — half duif half pauw — die het hoofd van Christus flankeeren, zijn producten van overoude Oostersche fantasie. De Grieksche titulus boven het kruis en de Syrische canonboog die het geheel omlijst, wijzen eveneens naar het Oosten.

Zoo sierde in de 8e eeuw de kruisigingsvoorstelling alle kerkelijke monumenten van Oost en West. Schilders, beeldhouwers, goudsmiden, miniaturisten, wevers — allen verwerkten het tafereel van Golgotha in de producten van hun kunst.

LITERATUUROPGAVE

O. Wulff, *Altchristliche und Byzantinische Kunst*, 1913. — L. Bréhier, *L'Art Chrétien*, 1928. — J. Ebersolt, *Orient et Occident*, 1928.

L. Bréhier, *L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane*.

J. Stockbauer, *Kunstgeschichte des Kreuzes*, 1870. — L. Bréhier, *Les Origines du crucifix*, 1904. — J. Reil, *Die altchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi*, 1904. — G. Schönermark, *Der Kruzifixus in der bildenden Kunst*, 1908. — B. Lazar, *Die beiden Wurzeln der Kruzifixusdarstellung*, 1912. — Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, s.v. „Croix”, 1914.

R. Miedema, *Koptische kunst*, 1929. — E. W. Budge, *Amulets and Superstitions*, 1930.