

*Het Leven van Maria door Albrecht Dürer*¹

Henri L.M. Defoer

EPITOME IN DIVAE PARTHENICES MARI
AE HISTORIAM AB ALBERTO DŮRERO
NORICO PER FIGŮRAS DIGES
TAM CVM ŮERSIBVS ANNE
XIS CHELIDONII



Quisquis fortunæ correptus turbine, perfers
Quam tibi iacturam fata sinistra ferunt,
Aut animæ delicta gemis, Phlegethontis & ignes
Anxius æternos corde tremente paues,
Quisquis & vrgeris tam tam decedere vita
Alterius: migrans: mecius hospiti,
Huc ades: auxilium: pete: continuoq; rogado
Pro te quem paui lactetuliq; sinu,
Ille deus rerum tibi subditæ astra: deosq;
Flectatur ille meis O homo supplicij.

Op 12 juli van het jaar 1520 verliet Albrecht Dürer zijn geboortestad Neurenberg voor een reis door de Zuidelijke Nederlanden, die een jaar zou duren. Hij was bijna vijftig jaar oud en al een beroemd schilder. Overal waar hij kwam, werd hij als een grand seigneur ontvangen. In Antwerpen, Gent en Brussel werden banketten en recepties ter zijner ere georganiseerd. De reis gaf hem de mogelijkheid met eigen ogen kennis te nemen van de meesterwerken van de grote Vlaamse schilders, zoals Jan van Eyck, Rogier van der Weyden en Hugo van der Goes en bracht hem in contact met Nederlandse kunstbroeders zoals Joachim de Patinir, Bernard van Orley en Lucas van Leyden. De ontmoeting met Lucas van Leyden, die zich ook voor korte tijd in Antwerpen ophield, was bijzonder hartelijk. Net als Dürer was ook Lucas vooral beroemd door zijn prenten die zeer gezocht waren. Dürer kocht van hem diens hele grafische oeuvre voor acht gulden. Hieruit blijkt dat Lucas prenten voor de verkoop bij zich had en hierin verschilde hij niet van Dürer, want ook deze had een grote voorraad houtsneden en gravures met zich mee genomen om onderweg van de hand te doen. De reis naar de Nederlanden had dan ook vooral een propagandistisch en commercieel oogmerk, namelijk de verkoop en het onder de aandacht brengen van zijn grafisch oeuvre. Dürer was samen met zijn vrouw zijn eigen uitgever en moest dus zelf zijn prenten aan de man brengen. Zijn oeuvre bestond toen onder een honderdtal gravures en een goede tweehonderd houtsneden, waaronder vier cycli, namelijk de Apocalyps (15 bladen), het Marialeven (20 bladen) en de zogenaamde Grote (12 bladen) en Kleine Passie (37 bladen). Daarnaast had hij ook een gegraveerde Passie uitgebracht (16 bladen). Zowel van deze series als van zijn losse prenten moeten zich een veelvoud van afdrukken in zijn bagage bevonden hebben. Daarnaast had hij ook nog grafiek van Hans Schüffelein en Hans Baldung Grien bij zich. Dankzij zijn dagboek, waarin hij nauwgezet alle uitgaven en inkomsten bijhield en tevens noteerde wie hij had ontmoet, waar hij was geweest, wat hij als geschenk had gekregen of weggeven en wat hij had gekocht of verkocht had, weten wij dat de verkoop van zijn prenten hem ongeveer honderd gulden moet hebben opgeleverd. Dat is in die tijd een aanzienlijk bedrag, maar toch klaagt Dürer zich aan het einde van zijn reis dat deze in materieel opzicht hem uiteindelijk minder heeft opgeleverd dan hij zich had voorgesteld. Dit zal mede verband houden met het feit, dat hij ook zoveel prenten cadeau had gedaan, niet alleen aan mensen die zich voor hem verdienstelijk hadden gemaakt maar ook aan belangrijke en hooggeplaatste personen, zoals de regentes Margaretha van Oostenrijk, bij wie hij in de gunst wilde komen. In Brussel had Dürer een ontmoeting met Erasmus. Hij tekende twee portretten van hem en schonk hem de volledige serie van de gegraveerde passie. In 1526 zou hij hem bovendien nog in prent vereeuwigen.

Reformatie

De periode van Dürers reis was op godsdienstig gebied een roerige tijd. Luther had op 31 oktober 1517 zijn 95 stellingen tegen de leer van de aflat op de deur van de slotkapel van Wittenberg bevestigd, wat geldt als het begin van de reformatie. Na nog een aantal tegen de kerk van Rome gerichte geschriften werd hij in januari 1521 door de paus in de kerkelijke ban en in april op de rijksdag van Worms in de rijksban gedaan. In Antwerpen met zijn kosmopolitische inslag stonden velen open voor de ideeën van Luther en zijn geschriften vonden er net als in de rest van de Zuidelijke Nederlanden gretig aftrek. In Neurenberg was Dürer goed bevriend geweest met de grote humanist Willibald Pirckheimer, die aanvankelijk achter de ideeën van Luther stond. Dat ook Dürer in zijn Antwerpse tijd luthers gezind was blijkt onder andere uit zijn contacten met Cornelis Grapheus, die hem bij zijn vertrek uit de Scheldestad een exemplaar van Luthers "*De captivitate Babylonica ecclesiae praeludium*" cadeau gaf, en zijn omgang met de augustijner prior Jacobus Propst, een vriend van Luther en een fervent aanhanger van diens ideeën. Dürers standpunt wordt vooral duidelijk uit de aantekeningen in zijn dagboek, toen hij gehoord had, dat Luther op de

terugweg van de rijksdag in Worms gearresteerd zou zijn en waarschijnlijk was omgebracht. In werkelijkheid was Luther onder de schuilnaam Junker Jörg ondergedoken op de Wartburg. Dürer noemt Luther een leerling van Christus en van het ware christelijke geloof. Wanneer het waar was dat Luther gedood was, dan was dat vanwege zijn liefde voor het christelijke geloof en omdat hij de aanval geopend had op het pausdom, dat niet christelijk meer was en dat zich verzette tegen de bevrijding door Christus. Dürer vraagt de Hemelse Vader om opnieuw de H. Geest in te blazen bij een afgezant, die H. Christelijke kerk zal verenigen. Hij denkt daarbij blijkt expliciet aan Erasmus, die hij oproept zich aan de zijde van Christus onze Heer te scharen, de waarheid te beschermen en de martelaarspalm te plukken.

Men kan zich verwonderd afvragen, hoe een maker van zoveel religieuze voorstellingen een aanhanger kon worden van de reformatie die in vele opzichten vijandig stond tegenover de beeldenverering. Dit is echter minder vreemd dan het lijkt. In tegenstelling tot zijn tijdgenoten Andreas Karlstadt en Ulrich Zwingli was Luthers instelling tegenover heiligenbeelden en religieuze afbeeldingen veel gematigder. Hij was wel tegen de overdaad aan votiefbeelden en memorietafels in de kerken, die de gelovigen opriepen te bidden voor het zielenheil van de stichters, en uiteraard ook tegen het bidden voor heiligenbeelden, het opsteken van kaarsen en vergelijkbare praktijken. Religieuze voorstellingen op zich konden echter zijn goedkeuring wegdragen, mits zij niet voor verkeerde doeleinden werden misbruikt. Zij waren op zichzelf niet slecht net zomin als de spijzen die in de vasten verboden waren, alleen het eten ervan was in die tijd verwerpelijk. Religieuze afbeeldingen hadden een stichtende en didactische waarde en konden de mens helpen om zijn leven overeenkomstig het evangelie in te richten. Luther bediende zichzelf ook van beelden en bedacht samen met de schilder Lucas Granach nieuwe composities voor altaarstukken, waarin de essentie van zijn leer duidelijk tot uiting kwam en die de oude konden vervangen. Met name in de grafiek zag Luther mogelijkheden om zijn ideeën visueel te verspreiden en in de beginnende reformatie is op grote schaal van dit indringende medium gebruik gemaakt.

Voor iemand als Dürer, die zich vooral als grafisch kunstenaar profileerde, vormde de leer van Luther geen bedreiging. Dat beiden ongeveer dezelfde opvattingen hadden, blijkt uit een prent van Michael Ostendorfer met de bedevaart naar de Schöne Maria van Regensburg. In die stad was na een pogrom in 1519 op de plaats van een verwoeste synagoge een kapel gebouwd voor een wonderdadig Mariabeeld, dat van heinde en ver pelgrims aantrok. Luther had zich in 1520 in geschrift uitgelaten over dit nieuwe bedevaartsoord. Hij zegt dat de bisschop later rekenschap zal moeten afleggen voor het feit dat hij vanwege het geldelijke gewin een dergelijk duivels monster had toegelaten. Op een van de bewaarde exemplaren van deze prent staat in Dürers handschrift te lezen, dat dit monster (het Mariabeeld) zich in strijd met de H. Schrift in Regensburg verheft en vanwege het tijdelijke nut niet door de bisschop is verwijderd. Luther en zijn geestverwanten waren niet alleen tegen dit soort bedevaarten maar ook tegen het aanroepen van Maria als voorspreekster bij God. Men zou dan van mening zijn dat Maria als een soort halfgodin over goddelijke macht beschikte. Zoals men uit de woorden van de engel Gabriël kon opmaken, had Maria genade gevonden bij God en was zij daarom uitverkoren de moeder van Jezus te worden. Maria was voor Luther hét voorbeeld van iemand die had geloofd en zich bereid had getoond de werkzame genade van God te ontvangen, een genade die de mens niet door goede werken kan verdienen maar hem slechts in geloof ten deel valt. In Maria werd de goddelijke barmhartigheid zichtbaar en om deze reden alleen was het toegestaan afbeeldingen van de Maagd te maken en te verspreiden. Zij hadden voor alles een exemplarische functie en mochten nooit onderwerp van verering zijn.

Devotionele praktijken

Hoewel Dürer zich nooit zo expliciet over het al of niet afbeelden van Maria heeft uitgelaten, is het wel waarschijnlijk dat hij de laatste tien jaar van zijn leven - hij stierf in 1528 – ook

deze mening was toegedaan. Of dat ook het geval was toen hij tussen 1501 en 1505 de eerste zeventien houtsneden van het Marialeven vervaardigde is echter de vraag. Hij woonde en werkte toen in Neurenberg, een stad die zoals alle andere Duitse en Nederlandse steden nog doortrokken was van laatmiddeleeuwse religieuze ideeën. De verering van relieken en de jacht op aflaten had een hoogtepunt bereikt en niets wees er op dat deze religieuze praktijken binnen anderhalf decennium door het optreden van Luther totaal ondermijnd zouden worden. Neurenberg was een bij uitstek religieuze stad vol kerken en kloosters. Op voorschrift van het stadsbestuur werden er in de St. Lorenzkerk dagelijks drie gezongen en negen stille missen opgedragen. Daarbij kwamen dan de vele votiefmissen en memoriestichtingen op rekening van particulieren. Er bestond een grote offerbereidheid om bij te dragen aan de luister van Gods huis. Door dit alles en door goede werken hoopte men later na de dood de eeuwige zaligheid deelachtig te worden. Men participeerde in een grote variëteit aan devotiepraktijken.

In het bijzonder de devotie tot de lijdende Christus en zijn moeder Maria was zeer verbreid. Al wandelend langs de beeldhouwde staties van Johannes Kraft, die op de weg naar het Johannes kerkhof stonden opgesteld, bad men de gebeden van de kruisweg. Men mediteerde over het lijden van Christus aan de hand van de vele afbeeldingen die in prent, schilderij of beeldhouwwerk ter beschikking stonden. De rozenkrans werd veelvuldig gebeden, waarbij de vijftien geheimen van Maria werden overwogen. Daarnaast mocht de verering van de H. Anna, de moeder van Maria, zich verheugen in een grote populariteit. Als beschermheilige van huwelijk, gezin en familie moest zij onvruchtbaarheid voorkomen en werd zij aangeroepen door vrouwen die kinderen wilden krijgen. Dankzij de drukkunst waren vrome boeken, traktaten en afbeeldingen op grote schaal verkrijgbaar, wat dit soort godsdienstig leven nog versterkte.

Naast deze stevig verankerde laatmiddeleeuwse leefwereld was in Neurenberg ook de invloed van de nieuwe stroming van het humanisme merkbaar. Het humanisme uit het eind van de 15^{de} en het begin van de 16^{de} eeuw hield zich in onze streken en in Duitsland vooral bezig met ethische vraagstukken waarbij het de deugden van de heidense oudheid met de bijbelse boodschap poogde te verzoenen. Van dit bijbelse humanisme was vooral Erasmus de grote protagonist. Voor een goed begrip van de bijbel en de klassieken was een zuivere kennis van het Grieks en het Latijn van het grootste belang, zodat bij de humanisten de filologie hoog in het vaandel stond. Humanisme en theologie gingen een verbond aan, waardoor confrontaties met bestaande religieuze praktijken en opvattingen onvermijdelijk waren. Met name in zijn kritiek op devotiepraktijken en rituelen kwam het humanisme in aanvaring met de gevestigde belangen van de middeleeuwse kerk en kondigde het in zekere zin de reformatie aan. Het is dan ook niet verwonderlijk dat een deel van het werk van Erasmus later op de index, de lijst van verboden boeken, terecht is gekomen. Zijn invloed was in heel Europa dus ook in Neurenberg aanzienlijk. In die stad woonde ook van 1496 tot 1523 de grote Duitse humanist Willibald Pirckheimer met wie Dürer goed bevriend was. Pirckheimer bezat een grondige kennis van het Grieks, het Latijn en de antieke literatuur en beschikte ook over een omvangrijke bibliotheek. Zijn boeken merkte hij met een ex-libris, die door Dürer was ontworpen.

Houtsneden

Dürer was zelf al vroeg in contact gekomen met het intellectuele milieu van schrijvers en boekdrukkers toen hij in 1486 in de leer was gegaan bij Michael Wolgemut. Op diens atelier werden toen de houtsneden vervaardigd voor het *Liber Chronicarum*, waarvan in 1493 zowel een Latijnse als een Duitstalige versie van de pers kwam. Hoewel in opzet nog middeleeuws, is in deze kroniek de invloed van de nieuwe tijd merkbaar. Hartmann Schedel, een arts en humanist, die zelf een omvangrijke bibliotheek bezat, compileerde voor zijn kroniek diverse

oudere werken, waaronder teksten van Vincent de Beauvais, Enea de' Piccolomini, Petrarca, Aretino, Boccaccio en de Gesta Romanorum. In de kroniek zijn profane en heilsgeschiedenis onlosmakelijk met elkaar verbonden en worden aan geschiedenissen ontleend aan de bijbel en aan de geschriften uit de oudheid gelijke waarde toegekend. De kroniek was een kostbaar en prestigieus boekwerk, uitgegeven in folioformaat en rijkelijk geïllustreerd met honderden houtsneden. Stilistisch zijn deze nog geheel schatplichtig aan de Vlaamse kunst en van enige invloed van de renaissance is niets te merken.

Dit geldt ook voor de vroegste houtsneden van Dürers hand. Eerst later, vooral na zijn studiereizen naar Venetië en Bologna in 1494 en 1506-07, wordt de impact van de nieuwe kunst uit Italië in zijn werk merkbaar. Tijdens zijn driejarig verblijf op het atelier van Wolgemut had Dürer zich kunnen bekwamen in het maken van houtsneden, een kunstvorm, die hij als geen andere zou beheersen. Daarna maakte Dürer zich ook de techniek van de gravure eigen. Hoewel ook een geniaal schilder was Dürer voor alles een graveur. Het aantal schilderijen van zijn hand is betrekkelijk klein vergeleken met zijn immens grafisch oeuvre. Hij schilderde ook weinig altaarstukken, dat liet hij vooral over aan kunstenaars als Hans Süss von Kulmbach en Wolf Traut. Als grafisch kunstenaar was men minder gebonden aan een opdrachtgever en was men vrij in het kiezen van onderwerpen en in de wijze van uitbeelden.

Marialeven

Tot zijn indrukwekkendste scheppingen behoren de houtsnedenreeksen die hij tussen 1496 en 1510 vervaardigde, de Apocalyps, de Grote Passie, het Marialeven en de Kleine Passie. De bladen van Apocalyps waren reeds in 1498 in boekvorm uitgegeven en in 1511 werden de andere drie cycli op een dergelijke wijze gepubliceerd. De houtsneden van de Grote Passie en het Marialeven waren grotendeels vóór 1505 gesneden maar zij werden voor de boekpublicatie met een titelblad en enige extra houtsneden uitgebreid. Bij het Marialeven betreft dit de bladen met de Dood van Maria en de Hemelvaart/kroning van Maria.

Uit de late middeleeuwen kennen we veel boekjes, waarin op cyclische wijze het leven van Maria of Christus werden getoond. Zij gaan vergezeld van vrome teksten, die op evocerende wijze het gebeuren beschilderen en de lezer opwekt om in zijn gemoed de taferelen mee te beleven. Zij wortelen in de spiritualiteit van de Moderne Devotie, waarin de mens werd opgeroepen zich geestelijk te verenigen met de Lieve Jezus die voor onze zonden zo hevig geleden had. Het waren oefeningen tot mystieke inleving met het doel was dat de lezer tot tranen toe geroerd zou worden en zich van de verlossende liefde van Christus bewust zou worden. Men zou kunnen denken dat Dürers houtsneden series eenzelfde doel hadden, maar zij hebben toch een andere geestelijke achtergrond. De prenten gaan vergezeld van een Latijns commentaar in dichtvorm van de humanist Benedictus Chelidoniumus, een benedictijn in het Neurenbergse Egidiusklooster. Bij het Marialeven is de tekst in theologisch opzicht nog echt middeleeuws voor zover er de nadruk wordt gelegd op de voorbiddende kracht van Maria als middelares van genade. Anderzijds toont de tekst duidelijk de invloed van antieke auteurs en bevat hij toespelingen op de mythologie en de geschiedenis van de oudheid. Chelidoniumus besluit zijn tekst bij het Marialeven met een opdracht aan Caritas Pirckheimer, een zuster van de Neurenbergse humanist, en die bij de Kleine Passie met een opdracht aan Willibald Pirckheimer zelf. De uitgave van de series is dus duidelijk geworteld in de cultuur van het humanisme.

Voor de humanisten hadden religieuze voorstellingen niet meer allereerst een devotieele functie. Zij waren juist afkerig van de hevige, emotionele beleving van de religie en stonden een meer intellectualistische benadering voor. Voor hen geen heiligenbeelden ter verering, zij gaven de voorkeur aan afbeeldingen van heiligen als grote helden van het christelijk geloof, die navolgenswaard waren. Religieuze voorstellingen moesten intellectueel stichten en niet zozeer emotioneel ontroeren. De sobere zwart-wit grafiek, met zijn nauwe banden met de

wereld van uitgevers, boekdrukkers, filologen en dichters, paste hen meer dan de kleurrijke altaren en devotiestukken, die in een bijna ondragelijke overdaad de kerken overwoerden. Dürer sluit in zijn kunst duidelijk aan bij deze ideeënwereld. Zoals gezegd legt hij zich vooral toe op grafiek, hij werkt samen met vooraanstaande humanisten en zijn heiligenafbeeldingen hebben zelden een devotieel karakter. vermeldenswaard zijn in dit verband zijn prenten met heilige kluizenaars, die zich teruggetrokken hebben in de wildernis. Dürer had een voorliefde voor de Hl. Hieronymus, de intellectuele heilige bij uitstek, die behalve een kluizenaar ook een taalgeleerde was en het Nieuwe Testament opnieuw had vertaald. Ook in het Marialeven is de invloed van de nieuwe mentaliteit merkbaar. Het zijn geen devotieplaatjes maar verhalende prenten, die op aanschouwelijke wijze de gebeurtenissen voor ogen voeren. Het zijn geen heilige geschiedenissen, die zich verheven ver van de mensen voltrekken. De gebeurtenissen spelen zich af in een realistische omgeving met figuren die ontleend lijken aan de dagelijkse leefomgeving van de kunstenaar. Terwijl de drukke composities, de overdaad aan kreukelige plooiën en een zekere horror vacui nog ouderwets aandoen is in de vormgeving ook de invloed van de renaissance te onderkennen. Christus en Maria zijn geïdealiseerde, vaak monumentale figuren en in de architecturale omgeving zijn veel details ontleend aan de antieke bouwkunst. De tempel van de Opdracht in de Tempel is een zuivere studie in architectuur en perspectief en werd door tijdgenoten ook zo beschouwd gezien het feit dat de architectuur van dit blad als illustratie is opgenomen in het boek over de kunst van de perspectief van Jean Pèlerin uit 1509.

Het Marialeven werd niet alleen hoog geschat in Dürers eigen omgeving en Noord Europa, het was ook het geval in Italië, waar Vasari Dürers kunstenaarsschap vooral waardeerde vanwege de houtsneden van het Marialeven.

Men mag het Marialeven dan ook beschouwen als een van de belangrijkste scheppingen van Dürer, gesneden in de periode dat hij zich met grote gretigheid verdiepte in de nieuwste artistieke en culturele ontwikkelingen teneinde daar met een eigen bijdrage in te participeren. Het laat zien hoe hij aan de vooravond van de reformatie zich ontworsteld heeft aan de middeleeuwen en steeds meer vertrouwd raakt met de nieuwe op de klassieke oudheid geïnspireerde ideeënwereld en vormtaal van het humanisme en de renaissance.

¹ Gepubliceerd in Sanny Bruijns 'Weg van Maria', Den Bosch 2002, pp. 82-89