

BA eindwerkstuk Kunstgeschiedenis: kunst en architectuur voor 1850



Het *arma Christi*-motief als representatie van het lijden van Christus

De invloed van de toenemende aandacht voor het lijden van Christus in de veertiende-eeuwse devotiepraktijk op de motiefkeus, het uiterlijk en de plaatsing in de compositie van de materiële en niet-materiële *arma Christi* in Man van Smarten-voorstellingen uit de Italiaanse schilderkunst tussen circa 1350-1450

Maartje Hagenbeek

Studentnummer: 6121365

Onder begeleiding van dr. Martine Meuwese

Faculteit Geesteswetenschappen

Universiteit Utrecht

29 april 2021

Inhoud

Samenvatting	1
Inleiding	3
Historiografisch overzicht.....	3
Onderzoek.....	6
Hoofdstuk 1: hoe worden de <i>arma Christi</i> voor de veertiende eeuw weergegeven en wat was de rol van de Passierelieken daarbij?	10
1.1 De reeks van <i>arma Christi</i> voor de veertiende eeuw	10
1.2 De <i>arma Christi</i> en het Laatste Oordeel	10
1.3 De <i>arma Christi</i> en de Passierelieken.....	12
1.4 Visuele expressie van de Passierelieken in de vorm van <i>arma Christi</i>	13
Hoofdstuk 2: is er verband tussen de toenemende devotie tot het lijden van Christus in de veertiende eeuw en de toepassing van het <i>arma Christi</i> -motief in de schilderkunst in Italië?	15
2.1. De <i>arma Christi</i> in teksten en devotie	15
2.2 Een nieuwe invulling van de <i>arma Christi</i>	17
2.3 Uitbreiding van de <i>arma Christi</i> -reeks in de veertiende eeuw.....	18
2.4 De <i>arma Christi</i> en de Man van Smarten.....	19
2.5 Dubbele betekenis: intimiteit en spektakel.....	20
Hoofdstuk 3: hoe worden de <i>arma Christi</i> in de Italiaanse schilderkunst afgebeeld in Man van Smarten-voorstellingen geschilderd tussen 1350 en 1450?	21
3.1 De casussen	21
3.2 Motiefkeus: de toegepaste <i>arma Christi</i>	22
3.3 Indeling van de compositie	24
3.3.1 Chronologie.....	24
3.3.2 Groepering.....	25
3.3.3 Plaatsing.....	25
3.4 Het uiterlijk van de <i>arma Christi</i>	26
3.4.1 Details	26
3.4.2 Verhouding en formaat	27
3.5 Devotie.....	27
Conclusie.....	29
Afbeeldingenlijst.....	33
Bijlage 1	47
Bijlage 2	51
Bijlage 3	53
Bijlage 4	57
Bibliografie	58

Samenvatting

In deze scriptie is een antwoord gezocht op de vraag op welke wijze de toenemende aandacht voor het lijden van Christus in de veertiende-eeuwse devotiepraktijk de motiefkeus, het uiterlijk en de plaatsing in de compositie heeft beïnvloed van de materiële en niet-materiële *arma Christi* in Man van Smarten-voorstellingen uit de Italiaanse schilderkunst tussen circa 1350 en 1450. De aanleiding voor dit onderzoek is dat de weergave van de *arma Christi* in deze kunstwerken en de connectie ervan met de toenmalige devotiepraktijk tot op heden in de kunsthistorische literatuur weinig aandacht hebben gekregen.

In hoofdstuk 1 is literatuuronderzoek gedaan naar hoe het motief voor de veertiende eeuw werd toegepast in de Italiaanse beeldende kunst en wat de rol van de Passierelieken hierbij was. Hieruit kwam naar voren dat de *arma Christi* voor de veertiende eeuw Christus' triomf over de dood representeren. De reeks lijdenswerktuigen beperkt zich tot enkel de materiële *arma Christi*, die zich relateren aan de kruisiging. De materiële *arma Christi* zijn de lijdenswerktuigen die worden verbeeld als object. Daarnaast is er een verband aangetoond tussen de populariteit van het motief en de Passierelieken, waarbij de toenemende aandacht voor het lijden van Christus een rol heeft gespeeld. In hoofdstuk 2 is onderzocht hoe deze ontwikkeling in de devotiepraktijk in verband staat met de toepassing van het *arma Christi*-motief in een nieuwe iconografische context. De toenemende aandacht voor het lijden van Christus heeft voor een nieuwe interpretatie van de lijdenswerktuigen gezorgd, omdat deze zeer geschikt bleken te zijn voor meditatie bij de pijn die Christus heeft ondergaan tijdens de lijdensweg. De reeks lijdenswerktuigen werd uitgebreid met de niet-materiële *arma Christi*. Dit zijn de lijdenswerktuigen die worden weergegeven als een handeling. Ze verwijzen naar het psychische lijden van Christus. In hoofdstuk 3 is middels een casestudy onderzocht hoe de *arma Christi* worden afgebeeld in vier Italiaanse Man van Smarten-voorstellingen geschilderd tussen 1350 en 1450, met een focus op de motiefkeus, het uiterlijk en de plaatsing in de compositie. Hiervoor is iconografisch onderzoek en visuele analyse uitgevoerd, wat vervolgens in verband is gebracht met de religieuze context.

Mijn onderzoek heeft aangetoond dat de invloed van de toenemende aandacht voor het lijden van Christus binnen de veertiende-eeuwse devotiepraktijk zichtbaar is in de weergave van het *arma Christi*-motief door de grote rol die de niet-materiële *arma Christi* hebben gekregen in verhouding tot de materiële *arma Christi*. Deze ontwikkeling manifesteert zich in de composities doordat voor het weergeven van de niet-materiële varianten meer detail en narratieve suggestie nodig is om het psychisch leed van Christus over te brengen aan de toeschouwer. Dit resulteert in een grotere bezetting van het beeldvlak dan de materiële *arma Christi*, die deze ruimte minder nodig hebben om hun boodschap over te brengen. Het zo goed mogelijk overbrengen van het leed van Christus was immers de prioriteit, gezien de religieuze context waar de iconografische ontwikkeling mee in verband staat.

Inleiding

Toen ik twee jaar geleden langs de kloostercellen van de San Marco in Florence liep, werd mijn aandacht gegrepen door de *arma Christi* (afb. 1).¹ Sindsdien ben ik gefascineerd door dit iconografisch motief, dat de Passie van Christus verbeeldt. De van het lichaam ontdane hoofden, handen en objecten die zich her en der verspreid over het beeldvlak bevinden, werken vervreemdend voor de hedendaagse toeschouwer. Over de oorsprong van het *arma Christi*-motief bestaat onduidelijkheid, maar gedurende de twaalfde eeuw werd het een door Europa wijdverspreid fenomeen en vanaf de veertiende en vijftiende eeuw genoten de *arma Christi* een grote populariteit als onderdeel van Man van Smarten-voorstellingen (ook wel *Imago Pietatis*).²

De *arma Christi* verbeelden iedere individuele gebeurtenis van het Passienarratief als één representatieve afbeelding, wat een object of een handeling kan zijn. De vroegste voorbeelden van het *arma Christi*-motief bevatten slechts een gelimiteerde reeks van objecten, zoals de lans, de spijkers en de doornenkroon. Zodra het motief zich verspreidde, nam het aantal verbeelde Passie-instrumenten ook toe. In de veertiende eeuw bestaan de *arma Christi* niet enkel meer uit objecten, maar ook uit handelingen die gebeurtenissen uit het Passieverhaal verbeelden, zoals de Judaskus.³ In deze scriptie zal het onderscheid tussen deze twee *arma Christi*-varianten worden aangeduid door de begrippen materiële en niet-materiële *arma Christi*.⁴

Historiografisch overzicht

Ik zal een beknopt historiografisch overzicht geven van de meest relevante publicaties rondom de *arma Christi*, om vervolgens mijn onderzoeksvraag te introduceren en te onderbouwen.

Rudolf Berliner is de eerste kunsthistoricus die uitvoerig onderzoek

¹ Ook wel: de lijdenswerktuigen, de Passiewerktuigen, of de instrumenten van de Passie. Er bestaat geen enkelvoudige term voor de *arma Christi*. Daarom zullen ze in dat geval worden aangeduid als lijdenswerktuig.

² Jan van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst: geschiedenis van de iconografie* (Nijmegen: Uitgeverij SUN, 2008), 202. Meer over de oorsprong en de ontwikkeling van het motief in de vroege middeleeuwen behandel ik in hoofdstuk 1.

³ Heather Madar, "Iconography of Sign: a Semiotic Reading of the Arma Christi," in *ReVisioning: Critical Methods of Seeing Christianity in the History of Art*, red. James Romaine en Linda Stratford (Cambridge: The Lutterworth Express, 2014), 71.

⁴ Hoewel de niet-materiële *arma Christi* in de letterlijke zin geen werktuigen zijn, zal in er dit onderzoek wel naar gerefereerd worden als lijdenswerktuigen.

doet naar de *arma Christi*. Zijn onderzoek is gepubliceerd in het *Münchner Jahrbuch der bildende Kunst* in 1955. Berliner poogt de ontwikkeling en de oorsprong van de beeldtraditie van de *arma Christi* te traceren, en behandelt hiervoor vele toepassingen van het motief.⁵ Hij benoemt ook de toepassingen van het motief in de veertiende- en vijftiende-eeuwse Italiaanse schilderkunst. Berliner gaat hierbij niet in op welke veranderingen het motief heeft ondergaan, afgezien van de uitbreiding van de *arma Christi*-reeks. Berliner brengt met zijn onderzoek de *arma Christi* voor het eerst onder de aandacht van de kunsthistorici en heeft velen aangezet tot vervolgonderzoek.

Een tweede sleutelpublicatie verschijnt een decennium later in het tweede deel van *Iconographie der Christlichen Kunst*, geschreven door de Duitse kunsthistoricus Gertrud Schiller. Het motief wordt in deze publicatie enkel vanuit iconografisch oogpunt benaderd. Schiller catalogiseert de geografische verspreiding van de *arma Christi*, verbeeld op verschillende media, en doet onderzoek naar de origine van het motief. Ook schrijft zij over het motief als onderdeel van verschillende iconografische contexten, zoals de Man van Smarten.⁶ De voorbeelden die Schiller geeft van de toepassing van het motief in de veertiende- en vijftiende-eeuwse Italiaanse schilderkunst zijn echter beperkt. Ook gaat zij niet nader in op de weergave van de *arma Christi* binnen de verschillende iconografische contexten.

Vervolgens schrijft de Duitse hoogleraar Kunstgeschiedenis Robert Suckale in 1977 het artikel “*Arma Christi*. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder”. Suckale poogt de vroege toepassingen van het *arma Christi*-motief te verklaren als afbeeldingen bestemd voor devotie. Hij stelt dat het bij dit type voorstellingen vooral gaat om een duidelijke weergave van de *arma Christi* en dat deze niet noodzakelijk van hoge artistieke kwaliteit moet zijn.⁷ Ook stelt hij dat de *arma Christi* een vorm van visuele communicatie zijn.⁸ In deze theorie betreft Suckale geen visuele toepassingen van het motief van na 1350.

In het boek *The boundaries of faith: the development and transmission*

⁵ Rudolf Berliner, “*Arma Christi*,” *Münchner Jahrbuch der bildende Kunst* 3(1995): 40.

⁶ Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art, Volume 2, The Passion of Jesus Christ* (Londen: Lund Humphries, 1972), 184-207.

⁷ Robert Suckale, “*Arma Christi*: Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder,” *Städel-Jahrbuch* 6(1997): 177.

⁸ Suckale, “*Arma Christi*,” 196-197.

of medieval spirituality wijdt John Hirsh, een Amerikaanse professor Engelse taal- en letterkunde, ook een hoofdstuk aan de *arma Christi*: “The *arma Christi* and Power: Meditation, Motivation and Display”. Hirsh kijkt naar de *arma Christi* vanuit het perspectief van hun functie: religieuze meditatie. Deze publicatie is niet kunsthistorisch, maar theologisch. Hirsh denkt de oorsprong van het motief achterhaald te hebben; hij bespreekt een uit de negende eeuw daterende Byzantijnse preek over de kruisiging van Christus waarin de lijdenswerktuigen worden benoemd.⁹ Deze publicatie geeft een interessante invalshoek waarbij preken als basis voor de devotie tot de *arma Christi* worden gepresenteerd.

Heather Madar, een Amerikaanse professor gespecialiseerd in de kunst van de noordelijke renaissance, heeft in de bundel *ReVisioning: Critical Methods of Seeing Christianity in the History of Art* uit 2014 een hoofdstuk gewijd aan de *arma Christi*: “Iconography of Sign: a semiotic reading of the *arma Christi*”. Madar past een nieuwe visie toe op de *arma Christi* door ze te interpreteren als tekens. Madar bouwt hiermee voort op Suckales inzichten.¹⁰ Ze constateert tevens dat in de veertiende eeuw een verandering plaatsvond binnen het motief: de toevoeging van niet-materiële lijdenswerktuigen.¹¹ Zij doet geen nader onderzoek naar hoe deze toevoeging zich heeft gemanifesteerd en in welk type voorstellingen dit gebeurde.

Een belangrijke recente publicatie is de bundel *The Arma Christi in Medieval en Early Modern Material Culture* door Lisa Cooper en Andrea Denny-Brown uit 2004. Hierin ligt de focus niet op de visuele representaties van de lijdenswerktuigen, maar op tekstuele bronnen zoals psalmen, en hoe deze zich ontwikkelden door de eeuwen heen. Vooral het hoofdstuk “The *arma Christi* before the *arma Christi*: rhetorics of the Passion in late antiquity and the Early Middle Ages” geschreven door Mary Edsall, literatuurwetenschapper gespecialiseerd in de middeleeuwse literatuur en cultuur, is relevant voor dit onderzoek. Hierin traceert zij de tekstuele

⁹ John C. Hirsh, *The Boundaries of Faith: The Development and Transmission of Medieval Spirituality* (Leiden: Brill, 1996), 127.

¹⁰ Madar, “Iconography of Sign,” 117.

¹¹ Madar, “Iconography of Sign,” 71.

voorgeschiedenis van de *arma Christi*.¹²

Belangrijk recent onderzoek naar de religieuze context van de *arma Christi* is gepubliceerd in de hoofdstukken “Wound, blood, miraculous blood” en “The naked truth: nudity and the genitals” in de in 2020 verschenen tentoonstellingscatalogus *Body Language: The Body in Medieval Art* door Wendelien van Welie-Vink. Hierin wordt geschreven over de toenemende aandacht voor het lijden van Christus door kerkgeleerden en gelovigen vanaf de late middeleeuwen, en hoe dit zich heeft geuit in de beeldende kunst.¹³ De *arma Christi* komen niet specifiek aan bod, maar zijn mijns inziens wel te koppelen aan deze ontwikkeling in de devotiepraktijk.

Tot slot is de in 2020 verschenen publicatie *Passion Relics and the Medieval Imagination* van Chynthia Hahn van belang. Daarin ligt de focus op de materiële oorsprong van de *arma Christi* als relieken. Hahn schetst in haar onderzoek hoe het iconografische motief zich relateert aan de fysieke relieken.¹⁴

Onderzoek

Uit dit overzicht van de stand van zaken is gebleken dat er veel onderzoek is verricht naar de oorsprong en de vroege toepassingen van de *arma Christi*. In geen van de publicaties ligt de focus echter op de vele Italiaanse voorbeelden geschilderd tussen 1350 en 1450, terwijl dit naar mijn mening fascinerende voorbeelden zijn van het iconografisch motief.

Een interessant gegeven dat aan het licht is gekomen aan de hand van het historiografisch overzicht, is dat de *arma Christi* vanaf de tweede helft van de veertiende eeuw hun intrede doen in de Italiaanse schilderkunst, als toevoeging aan Man van Smarten-voorstellingen.¹⁵ Een van de oudste voorbeelden van een kunstwerk dat dit type *arma Christi* verbeeldt, is het paneel van Roberto Oderisi uit 1354 (**afb. 2**). Gedurende de decennia hierna

¹² Mary Edsall, “The *arma Christi* before the *arma Christi*, Rhetorics of the Passion in Late Antiquity and the Early Middle Ages,” in *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*, red. Lisa H. Cooper en Andrea Denny-Brown (Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014), 12.

¹³ Wendelien van Welie-Vink, *Body Language: The Body in Medieval Art* (Rotterdam: nai010, 2020), 21-52 en 137-163.

¹⁴ Cynthia Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination: Art, Architecture, and Society* (Oakland: University of California Press, 2020), 103-109.

¹⁵ Gertrud Schiller is de eerste auteur die dit benoemt (Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 207-208). Een groot deel van de andere auteurs zoals behandeld in mijn historiografisch overzicht, werkt op haar bevindingen voort.

passen meerdere kunstenaars het motief op dezelfde manier toe, zoals Tommaso del Mazza, Lorenzo Monaco en Niccolò di Pietro Gerini (**afb. 3, 4 en 5**). Het is mij opgevallen dat de reeks lijdenswerktuigen pas uitgebreider wordt door de toevoeging van de niet-materiële lijdenswerktuigen zodra de *arma Christi* hun intrede doen in Man van Smarten-voorstellingen. Vanaf circa 1450 verandert de weergave van het *arma Christi*-motief weer door de nieuwe esthetische uitgangspunten binnen de schilderkunst van de hoogrenaissance. De reeks lijdenswerktuigen wordt vanaf deze periode weer kleiner. Daarom worden de kunstwerken geschilderd tussen 1350 en 1450 in deze scriptie als een groep beschouwd, als één fase binnen de iconografische traditie van het motief.

De toepassing van de *arma Christi* in van Man van Smarten-voorstellingen is reeds geconstateerd in de besproken publicaties, maar hierbij is niet gefocust op het uiterlijk van de materiële en niet-materiële lijdenswerktuigen, hoe deze zich tot elkaar verhouden binnen de composities, en welke *arma Christi* er in de composities worden opgenomen. In mijn onderzoek zal ik deze manier van weergeven van de *arma Christi* onderzoeken door het in verband te brengen met de toenmalige devotiepraktijk in Italië, omdat ik denk dat de toenemende aandacht voor het lijden van Christus, zoals in de publicatie van Van Welie-Vink wordt beschreven, ook invloed heeft gehad op de weergave van de *arma Christi*. De volgende onderzoeksvraag staat centraal:

Op welke wijze heeft de toenemende aandacht voor het lijden van Christus in de veertiende-eeuwse devotiepraktijk de motiefkeus, het uiterlijk en de plaatsing in de compositie van de materiële en niet-materiële *arma Christi* beïnvloed in Man van Smarten-voorstellingen uit de Italiaanse schilderkunst tussen circa 1350-1450?

Om deze vraag te beantwoorden is het onderzoek opgedeeld in drie deelvragen. In het eerste hoofdstuk staat de vraag ‘hoe worden de *arma Christi* voor de veertiende eeuw weergegeven en wat was de rol van de Passierelieken daarbij?’ centraal. In grote lijnen wordt de Italiaanse iconografische traditie van het motief geschetst door middel van een literatuuronderzoek van secundaire bronnen. Het literatuuronderzoek is van

belang om de oorspronkelijke weergave en interpretatie van de *arma Christi* in kaart te brengen. Onderzoek naar de Passierelieken zal inzicht geven in de devotie tot de *arma Christi*, wat het motief in een religieuze context zal plaatsen, zoals nader wordt onderzocht in het volgende hoofdstuk.

In hoofdstuk 2 staat de volgende vraag centraal: ‘is er verband tussen de toenemende devotie tot het lijden van Christus in de veertiende eeuw en de toepassing van het *arma Christi*-motief in de Italiaanse schilderkunst?’. De ontwikkeling in de devotiepraktijk zal worden onderzocht en vervolgens in verband gebracht worden met de uitbreiding van de reeks lijdenswerktuigen en de toepassing van de *arma Christi* in Man van Smarten-voorstellingen. Het beantwoorden van deze vraag vergt een cultuurhistorische benadering met een focus op de religie van deze periode.¹⁶

In het laatste hoofdstuk wordt de vraag ‘hoe worden de *arma Christi* in de Italiaanse schilderkunst verbeeld in Man van Smarten-voorstellingen geschilderd tussen 1350 en 1450?’ beantwoord met behulp van een casestudy. Deze casestudy omvat de vier kunstwerken die reeds genoemd zijn: de werken van Roberto Oderisi, Tommaso del Mazza, Lorenzo Monaco en Niccolò di Pietro Gerini. De kunstwerken volgen dezelfde iconografische traditie en zullen daarom beschouwd worden als groep. Door middel van iconografisch onderzoek en visuele analyse van deze kunstwerken zullen inzichten worden opgedaan met betrekking tot de indeling van de composities, het uiterlijk van de *arma Christi* en de *arma Christi*-reeks die per kunstwerk is getoond. Het onderscheid tussen de materiële en niet-materiële *arma Christi* wordt in kaart gebracht. Afsluitend zullen de geselecteerde kunstwerken worden geanalyseerd vanuit hun devotionele context.

Dit onderzoek is wenselijk voor het vakgebied omdat het een verklaring zal geven voor de op het eerste gezicht vreemde weergave van de *arma Christi* waarbij weinig rekening gehouden lijkt te zijn met verhouding, perspectief en realisme. Door de bevindingen rondom de religieuze context in verband te brengen met het iconografisch onderzoek zullen nieuwe inzichten verkregen worden in de redenen waarom de *arma Christi* op deze manier

¹⁶ Hiervoor zal onder andere worden doorgewerkt op de bevindingen van John Hirsh, Wendelien van Welie-Vink, Lisa Cooper en Andrea Denny-Brown.

worden afgebeeld in Man van Smarten-voorstellingen in de Italiaanse schilderkunst tussen 1350 en 1450. Het onderzoek zal leiden tot een beter begrip van dit type kunstwerken met betrekking tot zowel de iconografie als de religieuze functie ervan.

Hoofdstuk 1: hoe worden de *arma Christi* voor de veertiende eeuw weergegeven en wat was de rol van de Passierelieken daarbij?

In dit hoofdstuk wordt in grote lijnen geschetst hoe de *arma Christi* voorafgaand aan de veertiende eeuw worden weergegeven in de beeldende kunst in Italië. Allereerst wordt inzicht gegeven in de reeks van *arma Christi* die voor de veertiende eeuw werd toegepast, waarna de belangrijkste visuele toepassingen van de *arma Christi* in Italië worden besproken. Afsluitend wordt geanalyseerd welke rol de Passierelieken hebben gespeeld in de populariteit, verspreiding en toepassing van het motief.¹⁷

1.1 De reeks van *arma Christi* voor de veertiende eeuw

De *arma Christi*-reeks is voor de veertiende eeuw gelimiteerd tot de lijdenswerktuigen die gerelateerd zijn aan de kruisiging, omdat de *arma Christi* in de vroege toepassingen ervan worden gebruikt als figuratieve representaties van Christus' overwinning van de dood aan het kruis. Dit zijn onder andere de doornenkroon, de lans, de spijkers, de gesel en de stok met de spons.¹⁸ Hoe meer de *arma Christi*-afbeeldingen zich verspreiden, hoe meer Passiewerktuigen aan het motief worden toegevoegd. Vanaf de dertiende eeuw horen de pilaar van de geseling, de blinddoek die werd gebruikt bij de bespotting, de emmer met wijn en gal, en de hamer om Christus aan het kruis te nagelen ook bij de *arma Christi*-reeks.¹⁹ Elk van deze lijdenswerktuigen is een object dat verwijst naar het fysieke lijden van Christus aan het kruis, en behoort daarom tot de materiële *arma Christi*.

1.2 De *arma Christi* en het Laatste Oordeel

De *arma Christi* duiken in de vroege middeleeuwen op in voorstellingen van

¹⁷ Rondom de oorsprong van de *arma Christi* heerst discussie en onduidelijkheid. Sommige instrumenten van de Passie zijn al in de vorm van opsommingen te vinden in teksten die hun oorsprong vinden in het vroege christendom, zoals het Nieuwe Testament, maar ook in Byzantijnse geschriften of in vroegmiddeleeuwse gebedenboeken. De connectie tussen dit type teksten en de latere visuele traditie is duidelijk, maar of de *arma Christi* als iconografisch motief een direct gevolg zijn van deze teksten is moeilijk aan te tonen (Hirsh, *The Boundaries of Faith*, 128-129). Zowel Berliner, Hirsh als Edsall hebben de oorsprong onderzocht, maar komen niet tot een eenduidig antwoord. In deze scriptie wordt de oorsprong van het motief verder buiten beschouwing gelaten. Een brede schets van de ontwikkeling van de *arma Christi* voldoet om een beter begrip te krijgen van de iconografische context van de onderzoeksvraag.

¹⁸ Cooper en Denny-Brown red., *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*, 86.

¹⁹ Madar, "Iconography of Sign," 71.

het Laatste Oordeel. De *arma Christi* representeren hier de wapens waarmee Christus de dood en het kwaad heeft overwonnen. Tegelijkertijd zijn het de instrumenten die het lijden van Christus hebben veroorzaakt. Omdat Christus na deze lijdensweg weer is opgestaan, wordt hij vooral gezien als overwinnaar van de dood. De *arma Christi* benadrukken deze triomf.²⁰ Tegelijkertijd representeren de lijdenswerktuigen de bescherming die Christus verleent aan zijn volgers. Daarom werd er door de middeleeuwse gelovigen ook bij de *arma Christi* gemediteerd voor bescherming tegen zonden.²¹ Deze interpretatie van de lijdenswerktuigen blijkt ook uit de naam van het iconografische motief. *Arma Christi* is vertaald in het Nederlands: ‘de wapens van Christus’.²²

Het vroegste voorbeeld van een toepassing van de *arma Christi* in de Italiaanse beeldende kunst is te vinden in het zesde-eeuwse mozaïek dat zich oorspronkelijk bevond op de triomfboog boven de apsis van de San Michele in Affricisco in Ravenna (**afb. 6**).²³ De tronende Christusfiguur wordt hier geflankeerd door twee engelen, waarvan de linker engel de stok met de spons vasthoudt en de rechter engel de lans.

De lijdenswerktuigen verschijnen voor de elfde eeuw echter zelden in Italiaanse kunstwerken. Door de verspreiding van een profetie van Mattheus geniet het motief vanaf de elfde eeuw meer bekendheid. In het evangelie van Mattheus 24:30 wordt voorspeld dat ‘het teken van de zoon van God’, ofwel het kruis, verschijnt in de hemel bij het Laatste Oordeel. In de elfde en twaalfde eeuw worden de Passie-instrumenten vaak geassocieerd met deze profetie en worden ze in voorstellingen van het Laatste Oordeel weergegeven rondom het kruis. Hierbij worden de instrumenten verbeeld als wapens, meestal vastgehouden door engelen die de wacht houden aan weerszijden van de tronende Christus.²⁴

²⁰ Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 184.

²¹ Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 105.

²² Doordat de *arma Christi* konden worden geïnterpreteerd als wapens, en doordat ze ook werden gezien als Christus’ wapenuitrusting, werden ze ook wel gebruikt als heraldische tekens, op (wapen)schilden (Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 184.). Als wapens waren de *arma Christi* beschermend tegen de duivel en tegen de vijanden van Christus, wat het een begrijpelijk motief maakt om te gebruiken op (wapen)schilden (Caroline Walker Bynum, “Violent Imagery in late Medieval Piety,” *GHI Bulletin* 30(2002), 18). Hier zijn geen Italiaanse voorbeelden van bekend, maar deze toepassing van de *arma Christi* kwam in de rest van Europa wel af en toe voor.

²³ Berliner, “*Arma Christi*,” 37.

²⁴ Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 60-62.

Een voorbeeld hiervan is een elfde-eeuws reliëf dat zich bevindt op de bronzen deuren van de kathedraal San Zeno in Verona, waarbij de engelen naast Christus de lans en de spijkers vasthouden en de engelen onder Christus het kruis dragen (**afb. 7**).²⁵ Op het fresco van het Laatste Oordeel in de Pinacoteca Vaticana, daterend uit 1225, worden de doornenkroon, de dobbelstenen, het kruis en de vier spijkers weergegeven op de tombe die voor de Christusfiguur staat (**afb. 8**).²⁶ Op een muurschildering in de Santi Quattro Coronati in Rome, daterend uit 1246, wordt een aantal *arma Christi* zwevend rondom Christus weergegeven, waaronder de lans, de spijkers en de doornenkroon (**afb. 9**). Een ander voorbeeld is het fresco van Maso di Banco in de Santa Croce in Florence. Hier worden het kruis, de doornenkroon, de gesel, de stok met de spons, de hamer en de spijkers gedragen door de engelen die Christus flankeren (**afb. 10**).²⁷

1.3 De *arma Christi* en de Passierelieken

Ontwikkelingen binnen de cultus van de Passierelieken in de twaalfde en dertiende eeuw worden gezien als factoren die de populariteit van de *arma Christi* vergrootten.²⁸

Sinds het begin van het Christendom werden de relieken vereerd en verzameld, maar ook verspreid. Dit was al het geval bij het belangrijkste Passiereliek: het kruis. Al in de vierde eeuw grapte men dat er zoveel stukjes hout van het kruis als reliëk werden vereerd dat er een hele boot mee gebouwd zou kunnen worden.²⁹ De devotie tot de andere Passierelieken ontstond iets later in de middeleeuwen. Dit begon in de Karolingische periode, omdat deze relieken toen bekendheid verwierven doordat koningen en keizers begonnen met het verzamelen van de relieken. Als een gevolg van de kruistochten, en dan in het bijzonder het Beleg en de Val van Constantinopel in 1204, raakte Europa overspoeld met Passierelieken,

²⁵ Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy* (New York: Cambridge University Press, 1996), 121.

²⁶ Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 187.

²⁷ Andere voorbeelden zijn een reliëf in de Pontile del Duomo in Modena en een reliëf in de Monte San Angelo in Foggia. De meeste andere twaalfde- en dertiende-eeuwse voorbeelden van het motief zijn echter Frans of Duits (Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy*, 229).

²⁸ Madar, "Iconography of Sign," 72.

²⁹ Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 7.

waaronder de nijptang, de hamer, de ladder en de dobbelstenen.³⁰ Andere Passierelieken werden pas vereerd zodra de devotie tot het lijden van Christus zich ontwikkelde als religieuze praktijk, rond de veertiende eeuw.³¹

Ondanks hun vaak mysterieuze en fraudegevoelige herkomst, werden de relieken van de Passie de grootste en meest aanbeden schatten van de middeleeuwen.³² In Rome bevonden zich veel Passierelieken, verspreid over verschillende kerken.³³ Een van de grootste collecties bevond zich in de Sancta Sanctorum, wat destijds de persoonlijke bidkapel van de pausen was.³⁴

De primaire Passierelieken zijn de objecten die de Christenen gebruiken voor devotie tot de gebeurtenissen rondom de Passie. Devotie tot de Passierelieken werd door de gelovigen gezien als een manier om empathie en verlossing te ervaren van Christus. Het lijden van Christus was eenvoudiger in te leven door de objecten te zien die deze pijn hebben veroorzaakt. Ook al worden alle onderdelen van het lijden van Christus beschreven in religieuze teksten, er was toch een religieuze drang voor concrete voorbeelden van dit lijden, en het was belangrijk deze objecten te conserveren.³⁵

1.4 Visuele expressie van de Passierelieken in de vorm van *arma Christi*

De Passierelieken waren niet voor iedere gelovige zomaar binnen bereik. Dit is waar de *arma Christi* van pas kwamen. De *arma Christi* zijn visuele vervangers voor de tastbare overblijfselen van Christus. De relieken die het meeste aanzien hadden, konden ook eenvoudig geabstraheerd en gereproduceerd worden in de beeldende kunst.³⁶ Deze visuele expressie van de devotie tot de relieken werd gebruikelijker vanaf het begin van de dertiende eeuw. De totstandkoming en verspreiding van de *arma Christi* was

³⁰ Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 190. De nijptang en de ladder werden gebruikt bij de kruisafname, de hamer om de spijkers in het kruis te nagelen, en de dobbelstenen werden gebruikt door de soldaten die de spotmantel van Christus verlootten.

³¹ Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 52.

³² Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 7. Een belangrijke verandering in de twaalfde eeuw zorgde voor een vergrote zichtbaarheid en populariteit van de relieken. Voorheen werden de relieken in afgesloten reliekhouders bewaard en waren ze niet direct zichtbaar voor de gelovigen. Als een gevolg van de noodzaak voor een sterkere persoonlijke en religieuze connectie met het vereringsobject, werden de relieken vanaf de twaalfde eeuw in reliekschrijnen gerepresenteerd waarbij het reliek zelf zichtbaar was door een glazen venster (Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 190).

³³ De kerken in Rome concurreerden met elkaar om pelgrims te trekken, en wilden daarom zo veel mogelijk relieken in hun bezit hebben. Dit is tevens een factor die bijdroeg aan de populariteit van de relieken (Kathryn M. Rudy, *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts* (Leiden: Brill, 2017), 80.).

³⁴ Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 96.

³⁵ Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 51.

³⁶ Rudy, *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts*, 80.

dus voor een groot deel te danken aan het voortbestaan, het bezit en het tentoonstellen van de Passierelieken.³⁷ De *arma Christi* stimuleerden daarop weer de devotie tot de lijdenswerktuigen, en dit onderlinge verband tussen objecten en devotie was essentieel bij het voortleven van de bekendheid van zowel de Passierelieken als de *arma Christi* zelf.³⁸

In dit hoofdstuk is uiteengezet hoe het *arma Christi*-motief werd toegepast in de Italiaanse beeldende kunst voor de veertiende eeuw. Hierbij is aangetoond dat het motief in de elfde, twaalfde en dertiende eeuw werd toegepast in voorstellingen van het Laatste Oordeel. In deze context representeert het motief Christus' triomf over de dood. De reeks lijdenswerktuigen die onderdeel uitmaakte van het motief, beperkte zich tot de lijdenswerktuigen die gerelateerd zijn aan de kruisiging. Ook is in dit hoofdstuk het verband tussen de Passierelieken en de *arma Christi* aangetoond. Wat de populariteit van de Passierelieken rond de dertiende eeuw verbindt met de opkomende bekendheid van de *arma Christi*, is de toenemende aandacht voor het lijden van Christus. Deze ontwikkeling in de devotiepraktijk zal in het volgende hoofdstuk centraal staan.

³⁷ Rudy, *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts*, 3.

³⁸ Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 103.

Hoofdstuk 2: is er verband tussen de toenemende devotie tot het lijden van Christus in de veertiende eeuw en de toepassing van het *arma Christi*-motief in de schilderkunst in Italië?

Al in hun vroege vorm herinnerden de *arma Christi* de toeschouwer aan de lijdensweg van Christus.³⁹ Zoals aangetoond in hoofdstuk 1 was dit voorafgaand aan de veertiende eeuw echter niet de belangrijkste betekenis van het motief. Het werd in mindere mate op deze manier geïnterpreteerd, totdat het lijden van Christus centraal kwam te staan binnen de christelijke devotiepraktijk van de veertiende eeuw.

In dit hoofdstuk wordt door middel van literatuuronderzoek van secundaire bronnen onderzocht hoe deze devotionele ontwikkeling op verschillende manieren in verband staat met de toepassing van het *arma Christi*-motief in de Italiaanse beeldende kunst in de veertiende eeuw. Hierbij worden invloedrijke tekstuele bronnen over het lijden van Christus besproken. Er wordt geanalyseerd hoe deze toenemende devotionele aandacht resulteerde in een nieuwe interpretatie van de *arma Christi*, en hoe de *arma Christi* hun plek kregen binnen een nieuwe iconografische context, als onderdeel van Man van Smarten-voorstellingen.

2.1. De *arma Christi* in teksten en devotie

Naarmate de middeleeuwen voortduurden, groeide onder de christelijke gelovigen de fascinatie voor het lichaam en het lijden van Christus, en daarmee de aandacht voor de Passierelieken en de weergave daarvan. Een belangrijke factor voor deze ontwikkeling was de opkomst van de transsubstantiatieleer. In 1215 tijdens het vierde Lateraanse Concilie in Rome werd de transsubstantiatie, wat staat voor de verandering van brood en wijn in het lichaam en bloed van Christus, voor het eerst officieel opgenomen in de mis. Deze nadruk op het lichaam en het bloed van Christus ging hand in hand met de groeiende interesse voor het lijden van Christus.⁴⁰

Er volgden vele geschriften van theologen en kerkgeleerden over het

³⁹ Hirsh, *The Boundaries of Faith*, 128-129.

⁴⁰ Welie-Vink, *Body Language*, 31-46.

lijden van Christus, die zich onder de gelovigen verspreidden. In deze geschriften werd de gelovigen meditatie aangeraden als een manier om de persoonlijke ervaring van het lijden van Christus te maximaliseren.⁴¹ Een voorbeeld hiervan is het twaalfde-eeuwse *Cur Deus Homo* geschreven door Anselmus, de aartsbisschop van Canterbury en Benedictijner monnik (1033-1109). In deze tekst wordt uiteengezet waarom het nodig was voor Christus om mens te worden. Alleen de zoon van God, gemaakt van menselijk vlees, zou de zonden van Adam en Eva kunnen dragen door het ultieme offer te maken aan het kruis. Dit werk beïnvloedde hoe er binnen het Christendom werd gedacht over de Passie van Christus.

Dankzij de connectie met Franciscus en zijn stigmata begon de Franciscanerorde, gesticht in 1210, met de verering van de wonden van Christus.⁴² Vanaf de dertiende eeuw verschijnen er spirituele geschriften van Franciscanen, waarbij wordt opgedragen om te mediteren over elk pijnlijk moment van de lijdensweg van Christus.⁴³ Een van de meest bekende voorbeelden is het veertiende-eeuwse Italiaanse, Franciscaanse *Meditationes Vitae Christi*, geschreven door Pseudo-Bonaventura, een noodnaam voor verschillende anonieme auteurs die bijdroegen aan dit traktaat. In deze tekst wordt gesuggereerd dat de lezer zichzelf volledig inleeft in het Passienarratief, waarbij de lijdensweg van Christus stap voor stap wordt gevolgd. De gelovige wordt aangespoord om zijn lichaam en zintuigen volledig te integreren in het verhaal, zodat hij het als het ware kan horen, zien en voelen.⁴⁴

Een verklaring voor de centrale rol die het lijden van Christus kreeg binnen het christelijke geloof is dat, in contrast met de meeste martelaarsverhalen, het Passieverhaal eindigt met overwinning en wederopstanding. De pijn van Christus en de instrumenten die hiermee

⁴¹ Welie-Vink, *Body Language*, 145.

⁴² De aandacht voor het lijden van Christus bleek misschien nog wel het meest uit de devotie tot deze wonden. In de besproken teksten komen deze dan ook uitgebreid aan bod. Elke wond van Christus moet één voor één worden bestudeerd, om het lijden zo goed mogelijk te kunnen ervaren. Deze wonden werden in het noordelijke Europa soms samen met de *arma Christi* afgebeeld (Welie-Vink, *Body Language*, 145). Ook Walker Bynum schrijft hierover in haar artikel "Violent Imagery of Late Medieval Piety".

⁴³ Cooper en Denny-Brown red., *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*, 6.

⁴⁴ Welie-Vink, *Body Language*, 214.

verbonden zijn, herinneren daarom niet enkel aan deze marteling maar bieden tegelijkertijd troost.⁴⁵

2.2 Een nieuwe invulling van de *arma Christi*

Als een gevolg van deze devotionele ontwikkeling, werden de verschillende gebeurtenissen van de lijdensweg van Christus populaire thema's binnen de beeldende kunst.⁴⁶ Om je als gelovige zo goed mogelijk bij de lijdensweg te kunnen inleven, waren visuele hulpmiddelen waardevol.⁴⁷ De *arma Christi* bleken hiervoor bruikbaar. De geabstraheerde afbeeldingen waren eenvoudig te begrijpen voor analfabeten, en de afwezigheid van de narratieve context maakte nieuwe vormen van devotie mogelijk.⁴⁸

De betekenis van de *arma Christi* verschuift in de veertiende eeuw van Christus' overwinning over de dood, zoals besproken in hoofdstuk 1, naar het lijden van Christus.⁴⁹ De *arma Christi* representeren nu Christus' menselijke, lichamelijke pijn en opoffering, als martelwerktuigen die door de mens gebruikt zijn om Christus te laten lijden.⁵⁰ Als gevolg hiervan creëren de *arma Christi* bewustzijn bij de veertiende-eeuwse gelovige van zijn of haar eigen zondigheid als mens.⁵¹ De instrumenten van de Passie fungeerden daarom niet enkel als hulpmiddel om je als gelovige te identificeren met het lijden van Christus, maar konden ook gebruikt worden als hulpmiddel voor eigen verlossing.⁵²

Ook al werken de *arma Christi* voornamelijk samen als een groep, gebedsrituelen werden vaak geconcentreerd op één van de lijdenswerktuigen om een meerdelige devotie te praktiseren, waarbij stap voor stap een lijdenswerktuig werd uitgekozen om daarbij te mediteren. Een andere manier van devotie tot de *arma Christi* was om bij deze meerdelige devotie een vastgestelde volgorde aan te houden, bijvoorbeeld de volgorde waarin de

⁴⁵ Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 56.

⁴⁶ Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 191.

⁴⁷ Welie-Vink, *Body Language*, 215.

⁴⁸ Gabriele Finaldi, *The image of Christ* (Londen: National Gallery, 2000), 135.

⁴⁹ Madar, "Iconography of Sign," 72.

⁵⁰ Cooper en Denny-Brown red., *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*, 5.

⁵¹ Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 191. Deze zondigheid komt voort uit het feit dat Christus is gestorven als gevolg van de zondigheid van de mens. Zoals in Marcus 14:41-42 wordt gezegd: "het ogenblik is gekomen waarop de Mensenzoon wordt uitgeleverd aan de zondaars."

⁵² Flora Lewis, "Rewarding devotion: Indulgences and the Promotion of Images", *Studies in Church History* 28(1992), 181.

lijdenswerktuigen aan bod komen in de evangeliën, of de volgorde waarin ze worden genoemd in andere geschriften over het lijden van Christus.⁵³

2.3 Uitbreiding van de *arma Christi*-reeks in de veertiende eeuw

De veranderde interpretatie van het iconografisch motief resulteerde in een significante uitbreiding van de reeks lijdenswerktuigen die werd afgebeeld. De lijdenswerktuigen die werden toegevoegd relateerden niet enkel meer aan de kruisiging, maar aan het volledige Passienarratief.⁵⁴ In kunstwerken waarin de Passie op deze manier werd verbeeld, dienden de *arma Christi* als ezelsbruggetjes om de toeschouwer te herinneren aan al het lijden dat Christus heeft ondergaan.⁵⁵ De uitbreiding van de *arma Christi*-reeks betekende dat figuratieve details gebruikt moesten worden voor scènes die niet verbeeld konden worden als object, zoals de Judaskus of Pilatus die zijn handen wast in onschuld. Deze handelingen, de niet-materiële *arma Christi*, worden weergegeven door in het beeldvlak zwevende hoofden en handen. Tevens worden gebeurtenissen aan de reeks toegevoegd die oorspronkelijk niet voorkwamen in de evangeliën, zoals plukken haar van Christus of Veronica's doek.⁵⁶

De niet-materiële lijdenswerktuigen representeren net als de materiële lijdenswerktuigen de marteling van Christus. Ze onderscheiden zich van elkaar doordat de niet-materiële varianten geassocieerd worden met de mentale marteling ofwel het psychische lijden van Christus, terwijl de materiële varianten als objecten verwijzen naar het fysieke lijden van Christus.⁵⁷ In **bijlage 1** geef ik een overzicht waarbij bij elk lijdenswerktuig wordt aangegeven met welk type lijden het in verband staat.⁵⁸ Hierbij heb ik geconstateerd dat het psychische lijden van Christus zich manifesteert in doodsangst, verraad, vernedering en bespottung.

⁵³ Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 109. Ook andere tekstuele bronnen waarin de *arma Christi* werden opgesomd, konden worden gebruikt, bijvoorbeeld in de Homilieën van Photius, geschreven door patriarch Photius I van Constantinopel in de negende eeuw. De instrumenten worden naar voren gebracht als objecten die herinneren aan de Passie en die schaamte, bewustzijn van zonde en bestraffing oproepen als emotie. (Hirsh, *The Boundaries of Faith*, 128-129).

⁵⁴ Cooper en Denny-Brown red., *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*, 86.

⁵⁵ Finaldi, *The image of Christ*, 135.

⁵⁶ Madar, "Iconography of Sign," 71.

⁵⁷ Madar, "Iconography of Sign," 73.

⁵⁸ In hoofdstuk 3 zal bijlage 1 nader worden toegelicht en toegepast.

2.4 De *arma Christi* en de Man van Smarten

Het nieuwe devotionele uitgangspunt en de uitbreiding van de *arma Christi*-reeks hangen samen met de toepassing van het motief in nieuwe iconografische contexten zoals de Man van Smarten. Dit was rond dezelfde periode een populair thema in de beeldende kunst in Italië, en staat tevens in verband met de Passie van Christus.⁵⁹

De grote populariteit van de Man van Smarten loopt gelijk met de aandacht voor het lijden van Christus. De Man van Smarten is een iconografisch motief dat vanuit zijn oorsprong al als doel heeft om het lijden van Christus te tonen. Voorstellingen van de Man van Smarten verbeelden geen specifieke gebeurtenis: de Christusfiguur die zijn lijden toont is losgemaakt van de ruimte en tijd van de oorspronkelijke verhalende context. Hierin verschilt de Man van Smarten van andere voorstellingen van de Passie, waarbij een specifieke gebeurtenis wordt afgebeeld zoals de kruisdraging of de gevangenneming.⁶⁰ Man van Smarten-voorstellingen verbeelden de levende Christus die de gelovige zijn wonden toont, ten halve lijve afgebeeld, staande in zijn tombe (**afb. 11**). De vroegste voorbeelden van Italiaanse Man van Smarten-voorstellingen dateren uit de twaalfde eeuw (**afb. 12**), alhoewel het motief zijn oorsprong vindt in het tiende-eeuwse Byzantium.⁶¹

De *arma Christi* doen hun intrede in de Man van Smarten-voorstellingen in de veertiende eeuw.⁶² De lijdenswerktuigen worden rondom de Man van Smarten afgebeeld, waardoor ze alle verschillende momenten van lijden van Christus actualiseren.⁶³ De lijdenswerktuigen versterken het beeld van de lijdende Christus, door aan te tonen wat ervoor heeft gezorgd dat deze lijdende Christus als Man van Smarten er zo bij staat.⁶⁴

⁵⁹ Madar, "Iconography of Sign," 72. Een andere iconografische toepassing van de *arma Christi* die bijdroeg aan de populariteit van het motief in de devotie en de beeldende kunst, is het thema van de Gregoriusmis. In de Gregoriusmis functioneren de *arma Christi* niet per se als aanzetters tot Passiemeditatie, maar als herinnering aan Christus' miraculeuze verschijning aan paus Gregorius (c. 540-604) bij het altaar, en aan de transsubstantiatieleer. Ook al ontstond de legende in Italië, het motief is niet tot nauwelijks verbeeld in de Italiaanse kunst (Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 226-227).

⁶⁰ Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 198.

⁶¹ Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 199; Hahn, *Passion Relics and the Medieval Imagination*, 105.

⁶² Catharine R. Puglisi en William L. Barcham, *New Perspectives on the Man of Sorrows* (Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2013), 62.

⁶³ Opvallend is dat dit in contrast staat met het oorspronkelijke concept van de Man van Smarten waarbij het gaat om het tonen van het lijden van Christus, losgemaakt van de afgelegde lijdensweg.

⁶⁴ Cooper en Denny-Brown red., *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*, 6.

2.5 Dubbele betekenis: intimiteit en spektakel

De betekenis van de *arma Christi* als indicatoren van de macht en de triomf van Christus verdwijnt in de veertiende eeuw niet volledig. De lijdenswerktuigen hebben altijd een dubbele betekenis gehad, vanaf de oorsprong stonden ze tot op zekere hoogte al in relatie met de lijdensweg. John Hirsh schrijft dat dit dubbele gevoel van intimiteit en spektakel centraal staat bij de *arma Christi*, en dat dit ook de breedte van zijn aantrekkingskracht en zijn vermogen om voort te blijven bestaan verklaart. De twee interpretaties staan in connectie met elkaar: het tonen van de instrumenten waarmee Christus' passie was voltooid, leidt tot een meditatieve overweging van de reden waarom Christus de lijdensweg heeft ondergaan, en die overweging leidt de toeschouwer tot herinnering aan de Passie.⁶⁵ Ook Schiller schrijft dat deze dubbele significantie van de *arma Christi*, die in hun oorsprong impliceren dat elke vorm van lijden een instrument is om zonde en het kwaad te overwinnen, nooit volledig verdween voor de middeleeuwse toeschouwer.⁶⁶

Dit literatuuronderzoek heeft aangetoond dat de devotionele aandacht voor het lijden van Christus in de veertiende eeuw in nauw verband staat met de toepassing van de *arma Christi* in de Italiaanse beeldende kunst. De devotionele ontwikkeling was aan de orde voor vrijwel alle Italiaanse gelovigen, waarbij er geen onderscheid is ontdekt tussen verschillende kloosterorden, de rijken of de gewone kerkgangers. De ontwikkeling heeft gezorgd voor een nieuwe interpretatie van de lijdenswerktuigen, omdat deze zeer geschikt bleken te zijn voor meditatie bij de pijn die Christus heeft ondergaan. Om zowel het fysieke als het psychische lijden van Christus over te brengen, werd de reeks lijdenswerktuigen uitgebreid. Als toevoeging aan Man van Smarten-voorstellingen werd de interpretatie van de *arma Christi* als representaties van het lijden van Christus nog eens extra onderstreept.

⁶⁵ Hirsh, *The Boundaries of Faith*, 129.

⁶⁶ Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 191.

Hoofdstuk 3: hoe worden de *arma Christi* in de Italiaanse schilderkunst afgebeeld in Man van Smarten-voorstellingen geschilderd tussen 1350 en 1450?

In dit hoofdstuk wordt door middel van een casestudy onderzocht hoe de *arma Christi* tussen 1350 en 1450 worden afgebeeld in de Italiaanse schilderkunst, als onderdeel van Man van Smarten-voorstellingen. Allereerst zal ik de groep geselecteerde kunstwerken introduceren, waarna ik de hierin toegepaste *arma Christi* zal analyseren middels iconografisch onderzoek. Hierbij wordt de motiefkeus in kaart gebracht door te analyseren welke *arma Christi* in de composities zijn opgenomen. Door middel van visuele analyse wordt onderzocht hoe de lijdenswerktuigen in de verschillende composities zich tot elkaar verhouden. Inzicht hierin wordt verkregen door de *arma Christi* op de kunstwerken te nummeren zodat de composities op een overzichtelijke manier vergeleken kunnen worden. Hiervoor zijn **bijlage 1-4** opgesteld. Ook zal het uiterlijk van de *arma Christi* worden besproken. In de analyses wordt telkens teruggekoppeld naar het onderscheid tussen de materiële en niet-materiële varianten. Afsluitend zal ik de kunstwerken in verband brengen met de religieuze context waarin ze tot stand zijn gekomen.

3.1 De casussen

Het eerste kunstwerk dat ik geselecteerd heb voor deze casestudy is het paneel van Roberto Oderisi, geschilderd in Napels in 1354 (**afb 2**). Het bevindt zich nu in de Fogg Museum of Art in Cambridge. Het is het oudste kunstwerk dat in de literatuur wordt genoemd waarbij de *arma Christi* worden gecombineerd met een Man van Smarten-voorstelling, zowel in Italië als in de rest van Europa. De Man van Smarten staat centraal in de compositie, staande in een tombe, geflankeerd door twee figuren en omringd met de Passiewerktuigen.

Het tweede kunstwerk is het paneel van Tommaso del Mazza uit een particuliere verzameling, vervaardigd in Florence tussen 1377 en 1392 (**afb. 3**). De compositie van Del Mazza komt sterk overeen met die van Oderisi, maar de lijdenswerktuigen lijken iets kleiner afgebeeld te zijn.

Ook analyseer ik het paneel van Lorenzo Monaco, dat rond 1404 in Florence is geschilderd (**afb. 4**). Het werk bevindt zich daar nu in de Galleria dell'Accademia. Deze compositie is in grote lijnen vrijwel hetzelfde opgebouwd als die van Oderisi en Del Mazza.

Het vierde werk dat aan bod komt in deze casestudy is het paneel van Niccolò di Pietro Gerini dat vlak na het werk van Lorenzo Monaco ook in Florence is vervaardigd, tussen 1404 en 1406 (**afb. 5**). Dit werk bevindt zich in Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna in Arezzo.

Elk van de tussen 1350 en 1450 in Italië geproduceerde Man van Smarten-schilderijen met *arma Christi*, toont sterke visuele overeenkomsten met elkaar. De vier geselecteerde kunstwerken zijn mijns inziens de meest duidelijke voorbeelden van het motief. Om een zo goed mogelijke vergelijkende analyse uit te voeren, heb ik ervoor gekozen om vier kunstwerken te analyseren waarbij de opbouw van de gehele compositie gelijkend is. De niet in de casestudy opgenomen voorbeelden variëren enigszins in compositie doordat de vorm van het paneel of het fresco anders is. Een voorbeeld hiervan is bijvoorbeeld een ander werk van Lorenzo Monaco (**afb. 13**). Ook Fra Angelico, wiens leermeester Lorenzo Monaco was, heeft kunstwerken vervaardigd die visuele overeenkomsten vertonen met de kunstwerken van de casestudy (**afb. 1 en 14**). Bicci di Lorenzo past het motief toe in 1429, in een fresco in de Sant'Onofrio in Florence (**afb. 15**).

De *arma Christi* zijn in alle Man van Smarten-voorstellingen die tussen 1350 en 1450 in Italië geschilderd zijn op eenzelfde manier toegepast. Daarom zijn de vier geselecteerde kunstwerken representatief voor vrijwel alle kunstwerken in de betreffende categorie. Door deze kunstwerken als groep te analyseren en de overeenkomsten in kaart te brengen, ontstaat een holistisch beeld van de manier van weergeven van de in Italië geproduceerde Man van Smarten-voorstellingen tussen 1350 en 1450.

3.2 Motiefkeus: de toegepaste *arma Christi*

Ik heb een lijst opgesteld met alle 35 *arma Christi* die in de geselecteerde kunstwerken afgebeeld zijn, te vinden in **bijlage 1**. In de bijlage geef ik bij elk lijdenswerktuig een toelichting over hoe deze over het algemeen verbeeld wordt en welke gebeurtenis het representeert. Ook geef ik aan of het om een

materieel of niet-materieel lijdenswerktuig gaat, ofwel of het een object of een handeling is, en of het fysiek of psychisch leed representeert. Opvallend is dat van de 35 *arma Christi*, 20 niet-materiële lijdenswerktuigen zijn en 15 materiële lijdenswerktuigen. De niet-materiële *arma Christi* doen dus niet enkel hun intrede bij deze kunstwerken, maar nemen ook gelijk de overhand qua aantallen.

In **bijlage 2** is te zien welke lijdenswerktuigen per kunstwerk zijn opgenomen in de composities van Oderisi, Del Mazza, Monaco en Gerini. De bijlage kan bovendien worden geraadpleegd in combinatie met **bijlage 3**, waarbij ik ieder lijdenswerktuig op de kunstwerken heb genummerd. Het in kaart brengen van de toegepaste lijdenswerktuigen laat zien dat de vier kunstwerken sterke overlap tonen in welke er zijn toegepast. Sommige lijdenswerktuigen vormen uitzonderingen, zoals de verhänging van Judas door Gerini (nr. 5) of het visioen op de Olijfbberg dat Oderisi heeft weergegeven (nr. 2), maar de meeste *arma Christi* worden door elke kunstenaar in de compositie opgenomen. Het lijkt erop dat de kunstenaars zo veel mogelijk elementen uit het Passienarratief willen opnemen, waardoor de composities vol en druk ogen.

Soms laten kunstenaars een aantal lijdenswerktuigen weg, maar het is belangrijk om op te merken dat de *arma Christi* vaak te clusteren zijn tot een bepaalde gebeurtenis binnen de Passie (ofwel: er zijn verschillende lijdenswerktuigen die eenzelfde gebeurtenis kunnen representeren). Er wordt nooit een gehele gebeurtenis weggelaten. Zo wordt het verraad van Judas verbeeld door zowel de verhänging, de zilverstukken als de Judaskus (nr. 3-5), en wordt de verloochening gerepresenteerd door zowel de naar Petrus wijzende vinger als de haan (nr. 8 en 9). De bespotting wordt gerepresenteerd door tien verschillende *arma Christi* (nr. 11-21). De bespotting wordt soms ook binnen de compositie als cluster afgebeeld, waarbij verschillende *arma Christi* het hoofd van de bespote Christus, een andere weergave van Christus dan de centrale Man van Smarten zelf, omringen. Del Mazza en Gerini passen dit toe in hun werken. In **bijlage 4** wordt een overzicht van de clusters gegeven. Als kunstenaars dus één lijdenswerktuig binnen een cluster achterwegen laten, wordt de gebeurtenis die ze representeren nog steeds weergegeven door een ander lijdenswerktuig.

Van de kunstwerken binnen deze casestudy is Monaco de enige die een noemenswaardig aantal *arma Christi* weglaat, waaronder de toeterende en de slaande bespotter, het bespottende handgebaar en het uittrekken van een pluk haar (nr. 17-20). Omdat Monaco wel het slaan met de rietstok (nr. 15) en de spugende bespotter een duidelijke positie in de compositie geeft, en daarnaast ook de spotmantel en de geseling in de reeks opneemt, blijft de bespotting alsnog een significant onderdeel van het schilderij.

Een interessante constatering is dat de kunstenaars vooral variëren in de toepassing van de niet-materiële lijdenswerktuigen, en dat de inclusie van de materiële lijdenswerktuigen die gerelateerd zijn aan de kruisiging vast staat.

3.3 Indeling van de compositie

Voor een zo volledig mogelijke analyse is het vruchtbaar om te onderzoeken hoe de *arma Christi* over de compositie verspreid zijn. Bij deze beeldanalyse wordt de Man van Smarten in zijn tombe, geflankeerd door twee figuren, buiten beschouwing gelaten, omdat ik mij in dit onderzoek enkel focus op de weergave van de *arma Christi* zelf. Desalniettemin is het goed om op te merken dat de vier geselecteerde kunstwerken sterk gelijkend zijn betreffende de centrale Man van Smarten in zijn tombe en de twee figuren aan weerszijden.

3.3.1 Chronologie

Om de ordening van de lijdenswerktuigen binnen de composities te onderzoeken, geeft **bijlage 2** in combinatie met **bijlage 3** een helder inzicht. De nummers op de afbeeldingen in **bijlage 3** verwijzen naar de lijst met lijdenswerktuigen zoals vermeld in **bijlage 2**. De *arma Christi* zijn hier geordend in globale chronologische volgorde zoals ze in de evangeliën worden genoemd.⁶⁷ Door naar de nummers te kijken op de afbeeldingen uit **bijlage 3**, blijkt al snel dat chronologie geen rol heeft gespeeld bij de kunstenaar voor de ordening van de lijdenswerktuigen binnen de composities. Dit is in overeenstemming met Heather Madars bevindingen over de voorbeelden van de *arma Christi* vóór de veertiende eeuw. Zij stelt dat de

⁶⁷ Dit geldt voor de lijdenswerktuigen t/m nr. 30. De laatste vijf staan tot zekere hoogte los van het Passienarratief of komen niet in de evangeliën voor.

arma Christi niet bedoeld waren voor een narratieve lezing, ook al impliceren de objecten het verloop van het verhaal. Hun willekeurige plaatsing binnen de compositie, zorgt dat ze geabstraheerd zijn van de narratieve context.⁶⁸

3.3.2 Groepering

Ook groeperingen van de lijdenswerktuigen binnen de compositie, van *arma Christi* die een cluster vormen qua betekenis, komen in deze voorstellingen niet evident naar voren bij het vergelijken van **bijlage 3** met **bijlage 4**. Wel worden door zowel Oderisi als Gerini de Judaskus en de zilverstukken vlak bij elkaar verbeeld (nr. 3 en 4). Oderisi doet hetzelfde met de verlooehening van Petrus en de haan (nr. 8 en 9). Verder worden de bespottende handelingen in het werk van zowel Oderisi, Monaco als Gerini weergegeven rondom het hoofd van de Man van Smarten. In het werk van Del Mazza is de bespottung gegroepeerd losstaand van de Man van Smarten, linksboven in de compositie (**afb. 3**).

De groeperingen zijn echter inconsistent en zijn maar op enkele plekken in de compositie te herkennen. Het zou goed kunnen dat de lijdenswerktuigen in groeperingen die wél te zien zijn, helemaal niet met deze intentie naast elkaar zijn geplaatst. Dit is mijns inziens aannemelijk, want als er sprake zou zijn van groeperingen van de lijdenswerktuigen binnen de compositie, dan zou dat zijn om de compositie duidelijker te maken en meer een narratief te tonen. Zoals in deze scriptie reeds duidelijk is geworden, was dit ook niet het doel van de *arma Christi*-voorstellingen.

3.3.3 Plaatsing

Door de plaatsing van de getallen op de verschillende kunstwerken in **bijlage 3** met elkaar te vergelijken, wordt duidelijk dat de meeste niet-materiële lijdenswerktuigen geen gestandaardiseerde plaats hebben in het beeldvlak. De van het lichaam losgemaakte handen, hoofden en attributen zweven in elk van de composities op een andere plek van het beeldvlak. In de plaatsing van de materiële lijdenswerktuigen is juist wel een patroon te herkennen: de plaatsing van de geselkolom (nr. 11, in veel gevallen verbeeld met de haan, nr. 9, erop), de ladder (nr. 28), de stok met de spons (nr. 26), en de lans (nr. 27)

⁶⁸ Madar, "Iconography of Sign," 73.

komt in alle vier de composities overeen. Deze Passiewerktuigen bevinden zich als verticale lijnen aan de linker- of rechterzijde van de composities, aan de zijkanten van het beeldvlak. Ook de gesel (nr. 12) vervult deze rol, vaak hangend aan een arm van het kruis (nr. 22). Ook de plaatsing van de hamer en de nijptang is gestandaardiseerd, hangend aan de armen van het kruis (nr. 24 en 29). Een andere overeenkomst is te zien in de voorgrond van de voorstellingen. Voor de tombe waar de Man van Smarten in staat, staan de kelk van het Laatste Avondmaal, de zalfpot en de emmer met wijn en gal (nr. 1, 32, 25).

3.4 Het uiterlijk van de *arma Christi*

In de literatuur die voor deze scriptie geraadpleegd is, wordt geregeld aangehaald dat de esthetische waarde van de *arma Christi* laag of niet van belang is. Er wordt bijvoorbeeld gesteld dat het lijkt alsof er door de kunstenaar weinig aandacht wordt geschonken aan het uiterlijk van de *arma Christi*, en dat ze wat schematisch worden afgebeeld.⁶⁹ De *arma Christi* functioneerden als referentietekens en werden daarom geabstraheerd en vereenvoudigd.⁷⁰ Deze publicaties focussen echter niet op de voorbeelden van het motief die in deze scriptie centraal staan.

3.4.1 Details

Mijns inziens is door de schilders in de weergave van de lijdenswerktuigen net zoveel aandacht gestoken als in de weergave van de rest van de compositie. Dit is duidelijk te zien in de verbeelding van de gezichten door zowel Oderisi, Del Mazza, Monaco als Gerini: er is geen significant verschil tussen die van de Man van Smarten (en flankerende figuren), en de gezichten van de *arma Christi*. De gezichten tonen emoties, en ook het haar, de aureolen en de kleding van de *arma Christi* zijn met evenveel detail geschilderd als de rest van de compositie. Het gaat hierbij om de niet-materiële lijdenswerktuigen, en deze manier van weergeven zorgt ervoor dat deze categorie lijdenswerktuigen veel aandacht trekt binnen de compositie. Dit in tegenstelling tot de materiële lijdenswerktuigen, die zich aan de randen

⁶⁹ Suckale, "Arma Christi," 177-208; Madar, "Iconography of Sign," 73.

⁷⁰ Suckale, "Arma Christi," 177-208; Rudy, *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts*, 3.

van het beeldvlak bevinden. De materiële varianten worden ook met detail weergegeven, maar gezien hun aard als objecten en hun positie binnen de compositie vallen zij minder op.

3.4.2 Verhouding en formaat

Een andere observatie is dat de lijdenswerktuigen vaak niet in relatie tot elkaar staan qua grootte, en ook niet tot de rest van de compositie. In de voorstelling van Oderisi is bijvoorbeeld te zien dat de gezichten van de Man van Smarten, de flankerende figuren, Veronica's doek (nr. 31), de verloocheining (nr. 8) en de Judaskus (nr. 3) elk in een andere verhouding zijn afgebeeld. Deze niet aan elkaar gerelateerde verhoudingen zijn voornamelijk aan de orde bij de niet-materiële lijdenswerktuigen. De materiële *arma Christi* worden in elk van de composities in min of meer de juiste verhouding tot elkaar en tot de Man van Smarten weergegeven. Daarbij is het opvallend dat deze lijdenswerktuigen niet zoals de niet-materiële *arma Christi* door het beeldvlak zweven, maar echt aan het kruis hangen of tegen de tombe aan staan, en in de compositie in zijn geheel als natuurlijker worden ervaren. Daarnaast valt op dat de niet-materiële varianten een groter gedeelte van het totale beeldvlak bezetten dan de materiële varianten. Er zijn niet alleen méér niet-materiële lijdenswerktuigen aanwezig, ze worden ook in groter formaat afgebeeld.

3.5 Devotie

Na deze inventarisatie van de weergave van de *arma Christi* in Man van Smarten-voorstellingen, zal ik analyseren hoe deze bevindingen in verband staan met de devotie die door de gelovigen werd gepraktiseerd bij dit type kunstwerken, zoals in hoofdstuk 2 aan bod is gekomen.

De oorspronkelijke locatie van de kunstwerken in kwestie is vooralsnog onbekend. Hun specifieke functie als devotioneel object binnen een bepaalde ruimte, is daarom niet met zekerheid te stellen. De kunstwerken kunnen in kerken hebben gehangen, maar ook in privé-kapellen of in kloosters. Visuele analyse heeft wel duidelijk gemaakt dat de kunstenaars dezelfde traditie hebben gevolgd. Ook zijn de kunstwerken in dezelfde regio tot stand gekomen. Er kan mijns inziens toch worden aangenomen dat de kunstwerken, en die hierin toegepaste *arma Christi*, alle vier op eenzelfde manier

functioneerden als hulpmiddel bij devotie. De devotieele ontwikkeling zoals geïllustreerd in hoofdstuk 2 was binnen het gehele Christendom van toepassing, onder alle gelovigen. Met behulp van devotieele teksten kon er tot de *arma Christi*-voorstellingen gebeden worden op eenzelfde manier als dat in een geïllustreerd gebedenboek kon worden gedaan.⁷¹ De locatie van de betreffende kunstwerken was daarom niet noodzakelijk van invloed op het devotieele gebruik ervan.

De compositie van een kunstwerk met een devotieele functie is vaak te verklaren door de boodschap die het kunstwerk uit moet dragen. De compositie wordt zo ingedeeld dat de aandacht van de gelovige toeschouwer meteen getrokken wordt door wat het belangrijkste is.⁷² Door het relatief grote formaat en de centrale plaatsing van de Man van Smarten binnen de betreffende composities, moet dat het eerste zijn geweest waar de aandacht van de toeschouwer naar toe is gegaan. Hiermee wordt het onderwerp gelijk duidelijk: de lijdende Christus. Vervolgens wordt de aandacht getrokken door de *arma Christi*, die individueel, of in een volgorde zoals aangehouden in gebedenboeken, konden worden gebruikt als hulpmiddel voor de meditatie bij de lijdensweg.

De casestudy heeft inzicht gegeven in hoe de niet-materiële lijdenswerktuigen zich verhouden tot de materiële lijdenswerktuigen. Er worden meer niet-materiële varianten afgebeeld dan materiële varianten, ze worden groter en met meer detail verbeeld, en kunstenaars variëren in welke niet-materiële varianten zij in de compositie opnemen, hoe deze weergegeven worden en waar in de compositie deze worden geplaatst. Het zijn dus de niet-materiële *arma Christi* die de aandacht van de toeschouwer moeten hebben getrokken, na het aanschouwen van de Man van Smarten. Deze uitvergrote rol die de niet-materiële *arma Christi* in de composities hebben, wijst erop dat het voor het gebruik blijkbaar wenselijk was om ze zo af te beelden. Dit kan worden verklaard door de devotieele context waarin deze kunstwerken tot stand zijn gekomen, wat mij brengt tot de conclusie van deze scriptie.

⁷¹ Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* (Berlijn: Druckerei Hellmich KG, 1981), 100-102; Welie-Vink, *Body Language*, 34-36. Hoe dit precies in zijn werk gaat, staat beschreven in paragraaf 2.2.

⁷² Welie-Vink, *Body Language*, 24-36.

Conclusie

In deze scriptie is onderzocht op welke wijze de toenemende aandacht voor het lijden van Christus in de veertiende-eeuwse devotiepraktijk de motiefkeus, het uiterlijk en de plaatsing in de compositie van de materiële en niet-materiële *arma Christi* in Man van Smarten-voorstellingen uit de Italiaanse schilderkunst tussen circa 1350 en 1450 heeft beïnvloed.

In hoofdstuk 1 is de iconografische traditie geschetst van het *arma Christi*-motief voor de veertiende eeuw. Voor de veertiende eeuw representeren de *arma Christi* Christus' triomf over de dood. De reeks lijdenswerktuigen beperkt zich tot enkel de materiële *arma Christi*, die zich relateren aan de kruisiging. Ook is aangetoond dat de populariteit van de *arma Christi* vanaf de dertiende eeuw groeide door de cultus rondom de Passierelieken, waarbij de verering van de materiële overblijfselen van de kruisiging centraal stond.

De populariteit rondom de verering van de Passierelieken en de weergave ervan is te verklaren door de toenemende aandacht voor het lijden van Christus in de veertiende-eeuwse devotiepraktijk, wat in hoofdstuk 2 is onderzocht. Dit is vervolgens in verband gebracht met de uitbreiding van de reeks lijdenswerktuigen en de toepassing van het motief in Man van Smarten-voorstellingen. Er is aangetoond dat de *arma Christi* een visueel hulpmiddel zijn geworden voor de gelovige om het leed van Christus zo goed mogelijk te kunnen inbeelden.

De casestudy in hoofdstuk 3 heeft inzicht gegeven in de motiefkeus, het uiterlijk en de plaatsing in de compositie van de materiële en niet-materiële *arma Christi* in Italiaanse Man van Smarten-voorstellingen geschilderd tussen 1350 en 1450. Het is duidelijk geworden dat de niet-materiële *arma Christi* een opvallend grote rol hebben gekregen in de compositie. Dit kan verklaard worden door dit in verband te brengen met de toenmalige devotiepraktijk.

De toenemende aandacht voor het lijden van Christus resulteerde erin dat de focus binnen het motief niet alleen op het fysieke lijden van Christus kwam te liggen maar ook op het psychische lijden: de angst, het verraad, de bespottung en de vernedering van Christus. De *arma Christi* representeerden nu niet enkel de kruisiging meer, maar de gehele Passie. Dit kwam tot uiting in de

weergave van het motief door de toevoeging van de niet-materiële *arma Christi*. De inclusie hiervan heeft het motief volledig veranderd: de niet-materiële varianten maken een groter deel uit van de Man van Smarten-voorstellingen dan de materiële varianten.

Omdat de niet-materiële *arma Christi* tot op zekere hoogte de plaats van de materiële *arma Christi* lijken te hebben ingenomen als onderdeel van Man van Smarten-voorstellingen in het Italië van de veertiende eeuw, zou gedacht kunnen worden dat de handelingen, de veroorzakers van het psychische lijden van Christus gedurende de Passie, ook een groter belang hebben gekregen dan de materiële *arma Christi*. Ik denk echter dat de uitvergrote rol van de niet-materiële *arma Christi* op een andere manier te verklaren valt. De toenemende aandacht voor het lijden van Christus in de veertiende eeuw uitte zich immers in de noodzaak voor een zo goed mogelijk visueel hulpmiddel voor meditatie, om de pijn van Christus te kunnen inbeelden. Mijn gedachte is dat het destijds een meer gecompliceerde opgave was om het psychische lijden van Christus over te brengen op de toeschouwer, dan het fysieke lijden.

Mijns inziens is het duidelijk dat minder visuele stimulatie nodig was om het fysieke lijden van Christus te ervaren tijdens meditatie. In tegenstelling tot de niet-materiële lijdenswerktuigen, hebben de materiële lijdenswerktuigen geen narratieve suggestie nodig, dankzij hun langere historie zowel als iconografisch motief als in de cultus rondom de Passierelieken. De materiële lijdenswerktuigen worden niet getoond als onderdeel van een handeling, waarbij de marteling van Christus expliciet getoond wordt, maar hun verwijzing naar de toegebrachte pijn wordt toch duidelijk door hun plaatsing rondom de Man van Smarten en het kruis. Doordat deze *arma Christi* worden weergegeven zonder enige narratieve verwijzingen, maar als objecten die zich in de juiste verhoudingen naast de Man van Smarten bevinden, vallen deze lijdenswerktuigen niet direct op en nemen ze weinig ruimte in. Toch zijn deze materiële *arma Christi* nog net zo vruchtbaar voor meditatie als de niet-materiële *arma Christi*, vooral omdat deze lijdenswerktuigen bijna allemaal verwijzen naar de kruisiging, waarbij het lijden van Christus zijn maximum bereikt.

Om het psychische lijden van Christus goed over te brengen op de

mediterende toeschouwer, is gebleken dat enige vorm van narratief toch nodig was. De niet-materiële *arma Christi* nemen in elk van de Italiaanse voorbeelden een groot deel van het beeldvlak in, en wordt de suggestie van zowel emotie als beweging gewekt door middel van gezichten, handen en objecten. Hoewel de directe narratieve context ontbreekt, wekken de gezichten en handen toch de suggestie van een narratief op. De *arma Christi* gezichten, zwevend door het beeldvlak, tonen evenveel detail als de Man van Smarten zelf. De Man van Smarten heeft als doel om het lijden van Christus over te brengen, en door de omringende *arma Christi* met evenveel detail te verbeelden, wijst dit erop dat deze hetzelfde doel hebben gehad.

Kortgezegd heeft de toenemende aandacht voor het lijden van Christus in de veertiende-eeuwse devotiepraktijk de weergave van het iconografisch motief beïnvloed doordat het heeft geresulteerd in een grote rol van de niet-materiële *arma Christi*. Deze ontwikkeling uit zich visueel gezien doordat voor het weergeven van de niet-materiële varianten meer detail en narratieve suggestie nodig is om het psychisch leed van Christus over te brengen op de toeschouwer. Dit resulteert in een grotere bezetting van het beeldvlak dan de materiële *arma Christi*, die deze ruimte minder nodig hebben om hun boodschap over te brengen. Het zo goed mogelijk overbrengen van het leed van Christus was immers de prioriteit, gezien de religieuze context waar de iconografische verandering mee in verband staat.

Mijn onderzoek heeft dus geleid tot een aantal nieuwe inzichten. De combinatie van literatuuronderzoek naar de veertiende-eeuwse devotiepraktijk en iconografisch onderzoek in combinatie met visuele analyse binnen de casestudy zijn als waardevol ondervonden om de onderzoeksvraag te beantwoorden. Gezien de korte tijdsspanne waarin dit onderzoek is uitgevoerd, is de omvang van de casestudy helaas beperkt gebleven en zijn de *arma Christi* enkel benaderd als groep. Analyse van en iconografisch onderzoek naar de weergave van de individuele lijdenswerktuigen had een meer holistisch antwoord kunnen bieden op de onderzoeksvraag. Daarnaast was het interessant geweest om de casestudy nog breder te trekken en de behandelde kunstwerken te onderzoeken vanuit hun eigen culturele context. Kennis van de oorspronkelijke locatie van de kunstwerken zou een breder

beeld kunnen geven van het devotionele gebruik ervan, en dit zou in verband gebracht kunnen worden met de weergave van de *arma Christi* zelf. Ondanks dat mijn onderzoek beperkt is gebleven, denk ik zeker dat er op mijn bevindingen doorgebouwd kan worden.

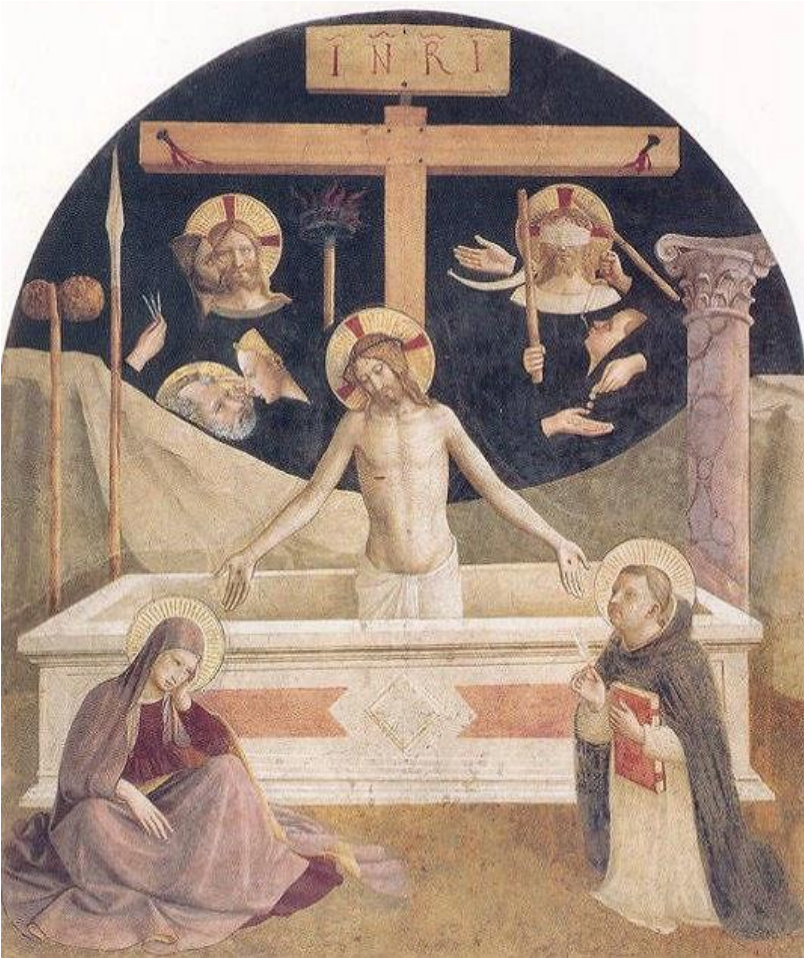
Tevens is het vruchtbaar om nader onderzoek te doen naar de overgang van de toepassing van de *arma Christi* rond 1350, die verbazingwekkend groot is in Italië. Van de reeks van maximaal tien lijdenswerktuigen die werd toegepast in voorstellingen van het Laatste Oordeel, lijkt het motief ineens totaal veranderd te zijn door de toevoeging van alle *arma Christi* die relateren aan de gehele Passie. Vervolgonderzoek naar hoe en wanneer deze overgang elders heeft plaatsgevonden kan nieuwe inzichten bieden. Hierbij kunnen invloeden vanuit de rest van Europa betrokken worden, in Duitsland en Frankrijk was het motief immers ook wijdverspreid.

Daarnaast zal vervolgonderzoek naar de ontwikkeling van het motief na 1450 interessant kunnen zijn. Vanaf deze periode zijn de kunstenaars selectiever in welke *arma Christi* zij toepassen in hun composities: het lijkt alsof de esthetiek van de compositie vanaf deze periode een belangrijkere rol speelt dan het zo volledig mogelijk weergeven van het lijden van Christus.

Ook zou het de uitwerking waard zijn om de toepassing van de *arma Christi* in de beeldende kunst te vergelijken met de *arma Christi* in devotieboeken. Het zou interessante inzichten kunnen bieden om het verschil in devotioneel gebruik van de twee kunstvormen in verband te brengen met de weergave van de lijdenswerktuigen.

Kortom, de iconografische veelzijdigheid van het *arma Christi*-motief en het nauwe verband dat het motief kent met de devotiepraktijk bieden nog talloze mogelijkheden voor vervolgonderzoek, waarbij de inzichten die zijn voortgevloeid uit deze scriptie als nieuwe invalshoek kunnen dienen.

Afbeeldingenlijst



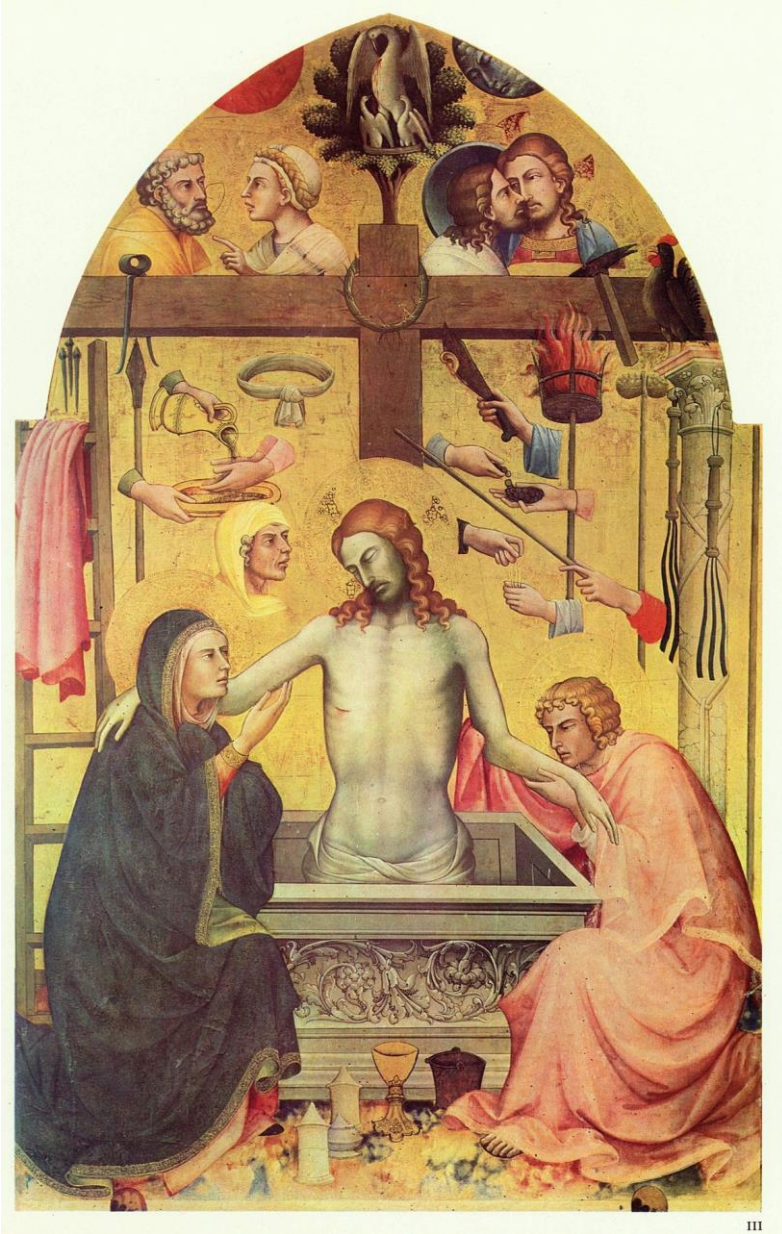
Afb. 1. Fra Angelico, *Man van Smarten omringd met de arma Christi*, 1437-45, fresco, Museo di San Marco, Florence (foto: <https://www.teggelaar.com/florence/imflorence/F3024.jpg>, geraadpleegd 30 maart 2021).



Afb. 2. Roberto Oderisi, *Man van Smarten omringd door de arma Christi*, 1354, tempera en bladgoud op paneel, 62,2 x 38 cm., Fogg Museum of Art, Cambridge (foto: <https://harvardartmuseums.org/art/230884>, geraadpleegd 30 maart 2021).



Afb. 3. Tommaso del Mazza, *Vir Dolorum*, circa 1377-1392, tempera op paneel, 83 x 55,8 cm., particuliere verzameling (foto: <http://www.artnet.com/artists/tommaso-del-mazza-master-of-santa-verdiana/vir-dolorum-christ-the-man-of-sorrows-between-the-fwN8qeltHDv7msD07s4ffw2>, geraadpleegd 30 maart 2021, geraadpleegd 30 maart 2021).



Afb. 4. Lorenzo Monaco, *Pietà*, 1404, tempera op paneel, 267 x 171 cm., Galleria dell'Accademia, Florence (foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Don_Lorenzo_Monaco_014.jpg, geraadpleegd 30 maart 2021).



Afb. 6. Apsismozaïek, zesde eeuw, San Michele in Affricisco, Ravenna (foto: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apsis-mosaic_from_Ravenna.jpg, geraadpleegd 30 maart 2021).



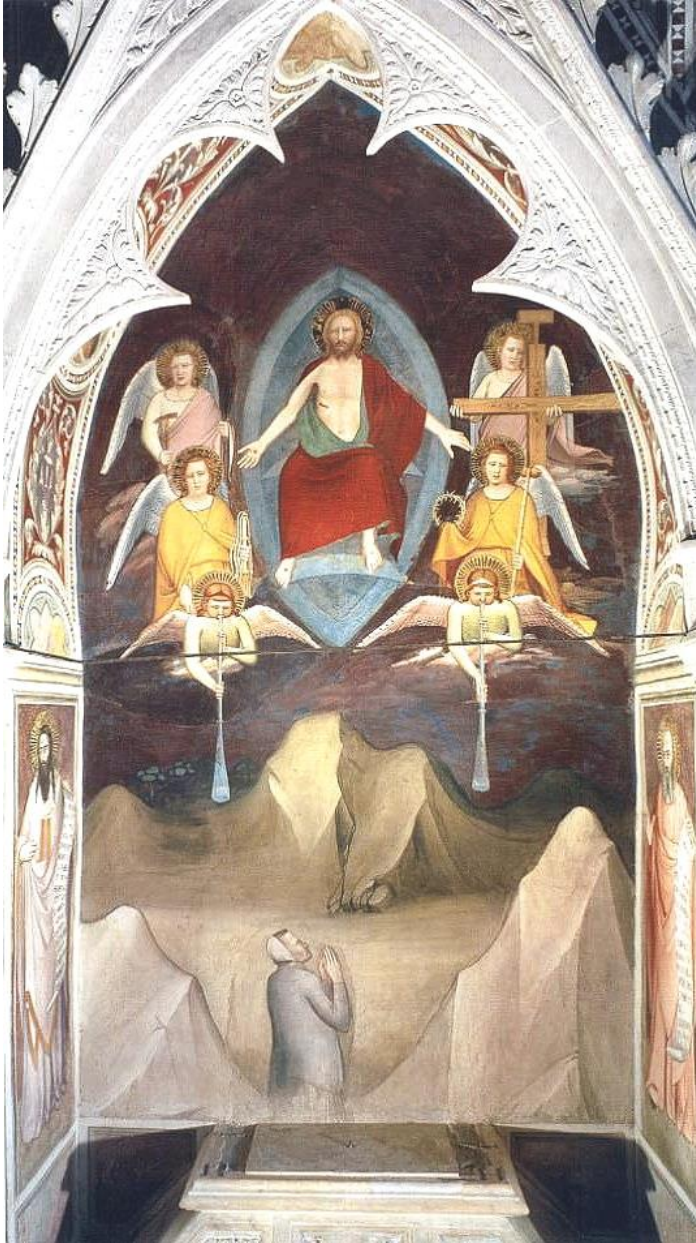
Afb. 7. *Het Laatste Oordeel*, circa 1100, brons, reliëf op de deuren van de San Zeno, Verona (foto: <https://etc.usf.edu/clippix/picture/verona-san-zeno-bronze-doors-second-coming-of-jesus.html>, geraadpleegd 30 maart 2021).



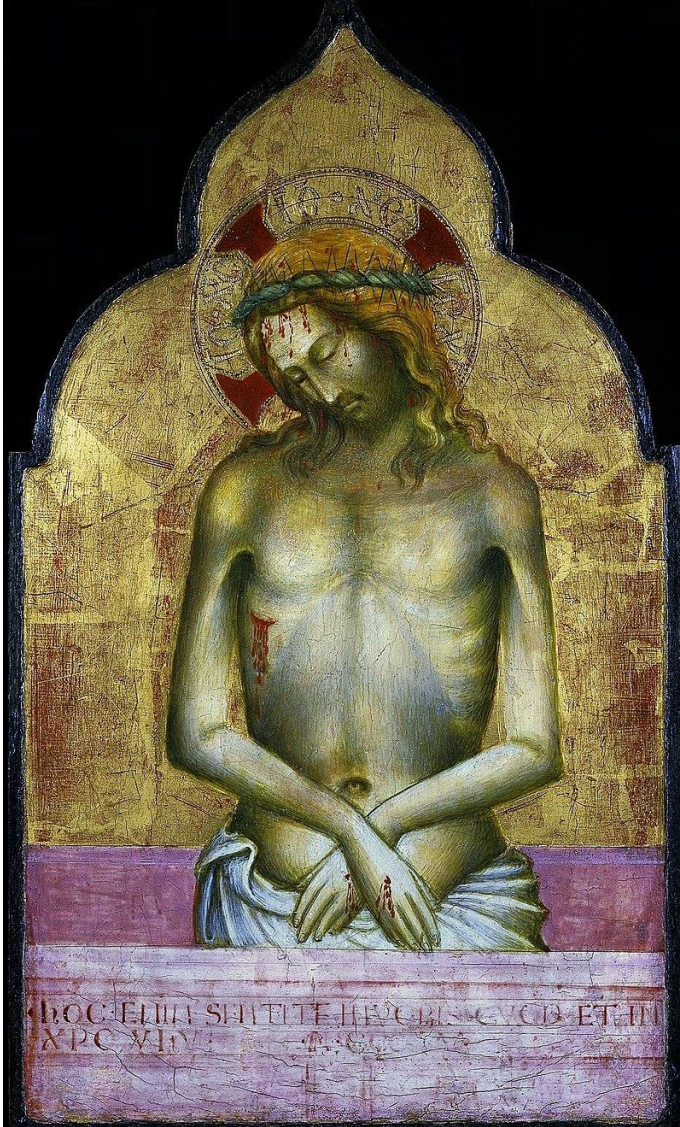
Afb. 8. *Het Laatste Oordeel*, 1255, fresco, Pinacoteca Vaticana, Rome (foto: Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 187).



Afb. 9. *Het Laatste Oordeel*, 1246, fresco, kapel van S. Silvestro in de Santi Quattro Coronati, Rome (foto: Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 187).



Afb. 10. Maso di Banco, *Het Laatste Oordeel*, circa 1340, fresco, Santa Croce in Florence (foto: <https://www.teggelaar.com/florence/imflorence/F3030.jpg>, geraadpleegd 21 april 2021).



Afb. 11. Voorbeeld van een typerende voorstelling van de Man van Smarten. Maestro delle Madonna Strauss, *Imago Pietatis*, 1405, tempera op paneel, National Museum in Warsaw (foto: <https://useum.org/artwork/Imago-Pietatis-Maestro-della-Madonna-Strauss>, geraadpleegd 30 maart 2021).



Afb. 12: *Man van Smarten*, dertiende eeuw, tempera op paneel, 37 x 27 cm., Museo Horne Florence (foto: Schiller, *Iconography of Christian Art*, deel 2, 268).



Afb. 13. Lorenzo Monaco, *Man van Smarten omringd door de arma Christi*, 1404, tempera op paneel, Galleria dell'Accademia Florence (foto: [https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Lorenzo-Monaco/274371/Man-of-Sorrows-with-instruments-of-the-Passion,-1404-\(tempera-on-panel\).html](https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Lorenzo-Monaco/274371/Man-of-Sorrows-with-instruments-of-the-Passion,-1404-(tempera-on-panel).html), geraadpleegd 30 maart 2021).



Afb. 14. Fra Angelico, *Man van Smarten omringd door de arma Christi*, circa 1440, tempera op paneel, Dommuseum Hildesheim (foto: https://www.bildindex.de/document/obj20313552?medium=dmhds88_06, geraadpleegd 30 maart 2021).



Afb. 15. Bicci di Lorenzo, *Man van Smarten omringd door de arma Christi*, 1429, fresco, Sant'Onofrio, Florence (foto: <http://wikimapia.org/16526264/it/Ex-Convento-di-Sant-Onofrio-delle-monache-di-Foligno#/photo/5182301>, geraadpleegd 30 maart 2020).

Bijlage 1

In deze bijlage wordt een overzicht gegeven van *arma Christi* die worden toegepast in Man van Smarten-voorstellingen in de Italiaanse schilderkunst tussen 1350 en 1450. De lijdenswerktuigen verwijzen zowel naar een specifieke gebeurtenis binnen het Passienarratief, als naar een vorm van fysiek of mentaal lijden. Bij elk lijdenswerktuig wordt kort toegelicht wat het representeert, hoe het verbeeld wordt en of het in de materiële of niet-materiële categorie valt.⁷³ Materiële lijdenswerktuigen zijn objecten en verwijzen naar een moment van fysiek leed, en de niet-materiële lijdenswerktuigen zijn handelingen die verwijzen naar een moment van psychisch leed.

1. De kelk van het Laatste Avondmaal (materieel): de beker die Christus gebruikte tijdens het Laatste Avondmaal. Dit lijdenswerktuig verwijst naar een belangrijke gebeurtenis voorafgaand aan de lijdensweg, het Laatste Avondmaal, en symboliseert de eucharistie.⁷⁴
2. Het visioen op de Olijfberg (niet-materieel): op de nacht voor zijn arrestatie krijgt Christus een visioen van de Heer op de Olijfberg. Oderisi verbeeldt dit door middel van een biddende Christus en een verschijning van de Heilige Geest. Zoals in het evangelie van Lucas beschreven wordt, wordt Christus op dit moment overvallen door doodsangst, een duidelijk voorbeeld van een moment van het psychische lijden.
3. De Judaskus (niet-materieel): de Judaskus is het moment in het Passieverhaal dat Judas Christus op de wang kust, om zo aan de bewakers te laten zien dat Christus degene is die ze moeten oppakken. De Judaskus representeert het psychische lijden van Christus als een moment van verraad.
4. Het geven van de zilverstukken (niet-materieel): dit wordt verbeeld door twee handen waartussen (dertig) zilverstukken worden uitgewisseld, als handeling. Ook dit verwijst naar het verraad.⁷⁵
5. De verhänging van Judas (niet-materieel): als gevolg van schuldgevoel hangt Judas zichzelf op na Christus te hebben verraden. Niccolò di Pietro Gerini is de enige kunstenaar die dit als *arma Christi* verbeeldt.
6. De fakkel (materieel): de fakkel werd gedragen door de soldaten tijdens de nachtelijke gevangenneming van Christus, als gevolg van het verraad door Judas. Dit lijdenswerktuig verwijst naar de gevangenneming, vanaf welk moment het fysieke lijden in gang gezet zal worden.
7. Het oor dat wordt afgehakt (niet-materieel). Dit wordt verbeeld door een zwaard of dolk, met een bebloed oor. Dit lijdenswerktuig refereert naar het moment tijdens de gevangenneming waarbij Petrus het oor van de dienaar van de hogepriester afhakt.⁷⁶
8. De verlooehening van Petrus (niet-materieel): dit wordt verbeeld door twee hoofden, waaronder die van Petrus en de persoon die Petrus herkent

⁷³ Voor de aangehouden volgorde en de toelichtingen bij elk lijdenswerktuig is de bijbel geraadpleegd: Mattheüs 26:17-28:20, Marcus 14:32-16:20, Lucas 22-24:53 en Johannes 18-21:25.

⁷⁴ Een bekende iconografische traditie van de kelk is dat deze wordt verbeeld met het bloed van Christus dat vanuit de wond in zijn zijde in de kelk stroomt. In de in deze scriptie behandelde kunstwerken wordt de kelk echter niet in de context van deze gebeurtenis afgebeeld, enkel als losstaand object. Daarom is de kelk te beschouwen als een materiële *arma Christi*, ondanks de verwijzing naar de eucharistie (Welie-Vink, *Body Language*, 34).

⁷⁵ De zilverstukken worden nooit als individuele objecten weergegeven, maar worden altijd uitgebeeld als onderdeel van een handeling. Daarom is dit niet een niet-materiële *arma Christi*.

⁷⁶ Dit lijdenswerktuig verbeeldt een handeling, het afhakken van het oor, en niet enkel de zwaard of dolk. Daarom wordt dit lijdenswerktuig als niet-materieel beschouwd.

- als een volgeling van Christus. Dit lijdenswerktuig representeert een moment van verraad door één van Christus' volgelingen.
9. De haan (niet-materieel): de haan is verbonden met de verloochening van Petrus en representeert alle drie de keren dat Petrus beweerde Christus niet te kennen. De haan wordt meestal afgebeeld zittend op de geselkolom. Net zoals het hierboven besproken lijdenswerktuig refereert de haan aan het verraad.
 10. Pilatus wast zijn handen in onschuld (niet-materieel): dit wordt verbeeld door twee handen in een kom, vaak met een kan die wordt gedragen door andere handen, waar water uit stroomt. Deze gebeurtenis vindt plaats nadat Pilatus Christus uitlevert om gekruisigd te worden, terwijl hij weet dat Christus niets heeft misdáan. Dit moment van onrechtvaardigheid behoort ook tot een veroorzaker van psychisch lijden.
 11. De geselkolom (materieel): dit wordt verbeeld als een zuil. Het representeert de geseling van Christus voorafgaand aan de kruisiging en verwijst duidelijk naar het fysieke leed van Christus.
 12. De gesel (materieel): dit lijdenswerktuig verbeeldt net zoals de geselkolom de geseling van Christus. De gesel wordt vaak als object hangend aan het kruis of aan de geselkolom weergegeven.
 13. De blinddoek (materieel en niet-materieel): ook de blinddoek hoort bij het moment van de geseling en wordt óf als los object verbeeld, zwevend binnen de compositie, óf gedragen door Christus tijdens de bespottíng.⁷⁷ Hierbij wordt het hoofd van Christus zwevend in de compositie verbeeld, omringd door handen die hem (met de rietstok, nr. 15) slaan en bespotten.
 14. De spotmantel (materieel): deze mantel wordt hangend over de ladder (nr. 28) weergegeven. De spotmantel is onderdeel van de bespottíng van Christus tijdens de kruisweg, waarbij hij belachelijk wordt gemaakt als koning van de Joden. Samen met verraad en onrechtvaardigheid, maakt ook de bespottíng deel uit van het psychisch leed van Christus.
 15. (Het slaan met) de rietstok (meestal niet-materieel): dit lijdenswerktuig maakt ook deel uit van de bespottíng. De rietstok wordt aan Christus gegeven als scepter, als onderdeel van zijn vertoning als koning van de Joden. De rietstok wordt vervolgens uit zijn handen getrokken en hij wordt ermee in zijn gezicht geslagen. Het lijdenswerktuig verbeeldt in de meeste gevallen dit moment, als handeling. Het representeert zowel het fysieke lijden, door het slaan, als het psychische lijden, als onderdeel van de bespottíng.
 16. De doornenkroon (materieel): ook de doornenkroon is deel van de bespottíng tijdens de kruisweg, en wordt meestal weergegeven op het hoofd van Christus als de Man van Smarten. Daarom valt te beargumenteren dat het niet per se tot de *arma Christi* behoort, maar omdat het in sommige gevallen wel als los object wordt verbeeld, is de doornenkroon toch in de lijst opgenomen.
 17. De spugende bespotter (niet-materieel): deze wordt óf weergegeven als zwevend, spugend hoofd naar de Man van Smarten, óf weergegeven als zwevend, spugend hoofd naar de bespottíng Christus als losstaand zwevend

⁷⁷ De bespottíng wordt in de evangeliën verschillend beschreven, maar over het algemeen is er sprake van een bespottíng voorafgaand aan het verhoor van de hogepriester, waarna de geseling plaatsvindt, waarna Christus wordt bespot tijdens de kruisweg. Zo wordt dit bijvoorbeeld in Marcus beschreven: 14:32-16:20.

arma Christi-cluster, zoals Niccolò di Pietro Gerini dat bijvoorbeeld doet.⁷⁸ Vernedering en bespottig is ook hierbij de veroorzaker van Christus' psychisch leed, net zoals de bespotter met de toeter en de slaande bespotter (nr. 18 en 19).

18. De bespotter met de toeter (niet-materieel): net zoals de spugende bespotter wordt deze of toeterend naar de Man van Smarten, of toeterend naar de bespotte Christus verbeeld.
19. De slaande bespotter (niet-materieel): dit wordt verbeeld door een hand, of bij het hoofd van de Man van Smarten, of bij het hoofd van de bespotte Christus. Dit lijdenswerktuig wordt verbeeld met de suggestie van beweging, om het slaan te representeren. Het is niet-materieel, maar verwijst wel naar fysiek leed. Doordat het ook onderdeel uitmaakt van de bespottig, komt hier ook mentaal leed bij kijken.
20. Het uittrekken van een pluk haar (niet-materieel): ook dit maakt deel uit van de bespottig en wordt door Oderisi en Gerini verbeeld door een hand met een plukje haar. Net zoals de slaande bespotter is dit lijdenswerktuig niet-materieel, en verwijst het naar zowel fysiek als mentaal leed, in relatie tot de bespottig.
21. Bespottend handgebaar (niet-materieel): dit is een handgebaar waarbij de vingers worden samengeknepen en de duim tussen wijs- en middelvinger steekt. Dit lijdenswerktuig verwijst tevens naar de vernedering van Christus.
22. Het kruis (materieel): er valt te discussiëren of het kruis daadwerkelijk een *arma Christi* is omdat het in principe onderdeel is van de Man van Smarten-voorstelling zelf. Het is het meest iconische beeld van de Passie en het lijden van Christus.
23. De spijkers (materieel): de spijkers verwijzen naar het lijden aan het kruis, en worden of als drie losse spijkers, zwevend in het beeldvlak weergegeven, of genageld in het kruis.
24. De hamer (materieel): ook de hamer refereert naar de kruisiging en wordt meestal hangend aan een arm van het kruis verbeeld.
25. De wijn met gal (materieel): dit is wat Christus te drinken wordt aangeboden, hangend aan het kruis.⁷⁹ De wijn wordt verbeeld door een emmertje. Het refereert naar het fysieke lijden maar ook naar vernedering, omdat Christus dit te drinken krijgt in plaats van water.
26. De stok met de spons (materieel): hiermee werd Christus de wijn met gal gevoed. De betekenis komt overeen met het emmertje wijn en gal.
27. De lans (materieel): hiermee werd Christus in zijn zijde gestoken terwijl hij aan het kruis hangt. De wond die hierdoor wordt veroorzaakt krijgt een iconische rol binnen de devotie tot het lijden van Christus.⁸⁰ In weergaven van de Man van Smarten wordt deze wond ook altijd verbeeld.
28. De ladder (materieel): de ladder representeert de kruisafname. De kruisafname vindt plaats na het overlijden van Christus. De ladder is daarom een belangrijke representatie van het maximale lijden van Christus: zijn dood.

⁷⁸ Voor meer informatie over dit lijdenswerktuig kan het vierde hoofdstuk van de publicatie *The Jew in the Medieval Book* door Anthony Bale geraadpleegd worden. Voor een toelichting van de *arma Christi*-clusters: zie hoofdstuk 3.2 en bijlage 4.

⁷⁹ Het verschilt per evangelie wat Christus te drinken krijgt. In het evangelie van Mattheüs is het wijn met gal, in die van Marcus is het wijn met mirre, in die van Lucas zure wijn, en in het evangelie van Johannes krijgt Christus azijn te drinken.

⁸⁰ Meer informatie hierover is te lezen in *Body Language* door Wendelien van Welie-Vink.

29. De nijptang (materieel): ook de nijptang representeert de kruisafname: de nijptang werd gebruikt om de spijkers van het kruis te verwijderen. Net zoals de hamer wordt deze veelal hangend aan een arm van het kruis verbeeld.
30. Het verloten van de spotmantel (materieel en niet-materieel): dit wordt óf verbeeld door dobbelstenen, als objecten, of verbeeld als twee handen die strostokjes trekken, een handeling. De soldaten verloten onderling de spotmantel na de kruisiging. Dit lijdenswerktuig representeert ook een moment van vernedering.
31. Veronica's doek (materieel)⁸¹: Veronica's doek is de zweetdoek waar op miraculeuze wijze de afdruk van het gezicht van Christus verscheen nadat zij hem aanbood zijn bloed en zweet van zijn gezicht af te vegen tijdens de kruisweg. Hierdoor verwijst de doek naar het fysieke leed. In sommige gevallen wordt dit afgebeeld met enkel het gezicht van Christus, maar soms ook met een doek, zoals Lorenzo Monaco doet in zijn andere paneel uit 1404 (**afb. 12**).
32. De zalfpot (materieel): de zalfpot representeert het zalven van de voeten van Christus door Maria Magdalena. Daarmee kan het ook als een verwijzing naar de wederopstanding worden gezien.
33. De zon en de maan (niet-materieel): deze verbeelden de eclips die plaatsvond tijdens de Passie. Ze worden als rode en grijze planeten verbeeld bovenaan de compositie, en in de gevallen van Lorenzo Monaco en Niccolò di Pietro Gerini wordt de maan verbeeld met een gezichtje.
34. De pelikaan (niet-materieel): dit is niet bij uitstek een *arma Christi*, omdat dit daadwerkelijk een Christussymbool is. De pelikaan die zijn jongeren voedt met zijn bloed verwijst naar de eucharistie.
35. INRI (materieel): dit wordt verbeeld als inscriptie op een bordje bovenaan het kruis en staat voor Iesus Nazarenus, Rex Iudaeorum (Jezus van Nazareth, Koning van de Joden).⁸² Deze inscriptie komt veel voor in de beeldende kunst, bij verbeeldingen van de kruisiging en is net zoals de pelikaan niet per se als een *arma Christi* te beschouwen.

⁸¹ De toepassing van Veronica's doek komt overeen met de laatmiddeleeuwse neiging voor het uitvinden van extra evangeliedetails. Ook ontstond rond de dertiende eeuw een cultus rondom deze doek. (Madar, "Iconography of Sign," 71).

⁸² Johannes 19:19.

Bijlage 2

In deze bijlage is uiteengezet welke lijdenswerktuigen in elk van de kunstwerken zijn afgebeeld. De dikgedrukte lijdenswerktuigen zijn aanwezig in de betreffende compositie, en de lichtgedrukte lijdenswerktuigen ontbreken maar zijn wel toegepast in (een van) de andere composities.

Roberto Oderisi (afb. 2 en bijlage 3.1)

Tommaso del Mazza (afb. 3 en bijlage 3.2)

1. De kelk
2. **Het visioen op de Olijfberg**
3. **De Judaskus**
4. **De zilverstukken**
5. De verhangning van Judas
6. **De fakkel**
7. **Het afgehakte oor**
8. **De verloochening**
9. De haan
10. **Pilatus wast zijn handen**
11. De geselkolom
12. De gesel
13. **De blinddoek**
14. **De spotmantel**
15. De rietstok
16. **De doornenkroon**
17. De spugende bespotter
18. **De toeterende bespotter**
19. **De slaande bespotter**
20. **Het uittrekken van een pluk haar**
21. **Het bespottende handgebaar**
22. **Het kruis**
23. **De spijkers**
24. **De hamer**
25. De wijn met gal
26. **De stok met de spons**
27. De lans
28. **De ladder**
29. **De nijptang**
30. **Het verloten van de spotmantel**
31. **Veronica's doek**
32. **De zalfpot**
33. **De zon en de maan**
34. **De pelikaan**
35. **INRI**

1. **De kelk**
2. Het visioen op de olijfberg
3. **De Judaskus.**
4. **De zilverstukken.**
5. De verhangning van Judas
6. **De fakkel.**
7. **Het afgehakte oor**
8. **De verloochening**
9. De haan
10. **Pilatus wast zijn handen**
11. **De geselkolom**
12. **De gesel**
13. **De blinddoek**
14. **De spotmantel**
15. **De rietstok**
16. **De doornenkroon**
17. De spugende bespotter
18. **De toeterende bespotter**
19. **De slaande bespotter**
20. Het uittrekken van een pluk haar
21. **Het bespottende handgebaar**
22. **Het kruis**
23. **De spijkers**
24. **De hamer**
25. De wijn met gal
26. **De stok met de spons**
27. **De lans**
28. **De ladder**
29. **De nijptang**
30. **Het verloten van de spotmantel**
31. **Veronica's doek**
32. **De zalfpot**
33. **De zon en de maan**
34. De pelikaan
35. **INRI**

Lorenzo Monaco (afb. 4 en bijlage 3.3)

1. **De kelk**
2. Het visioen op de olijfberg
3. **De Judaskus**
4. **De zilverstukken**
5. De verhangning van Judas
6. **De fakkel**
7. **Het afgehakte oor**
8. **De verloochening**
9. **De haan**
10. **Pilatus**
11. **De geselkolom**
12. **De gesel**
13. **De blinddoek**
14. **De spotmantel**
15. **De rietstok**
16. **De doornenkroon**
17. **De spugende bespotter**
18. De toeterende bespotter
19. De slaande bespotter
20. Het uittrekken van een pluk haar
21. Het bespottende handgebaar
22. **Het kruis**
23. **De spijkers**
24. **De hamer**
25. **De wijn met gal**
26. **De stok met de spons**
27. **De lans**
28. **De ladder**
29. **De nijptang**
30. **Het verloten van de spotmantel**
31. Veronica's doek
32. **De zalfpot**
33. **De zon en de maan**
34. **De pelikaan**
35. **INRI**

Niccolò di Pietro Gerini (afb. 5 en bijlage 3.4)

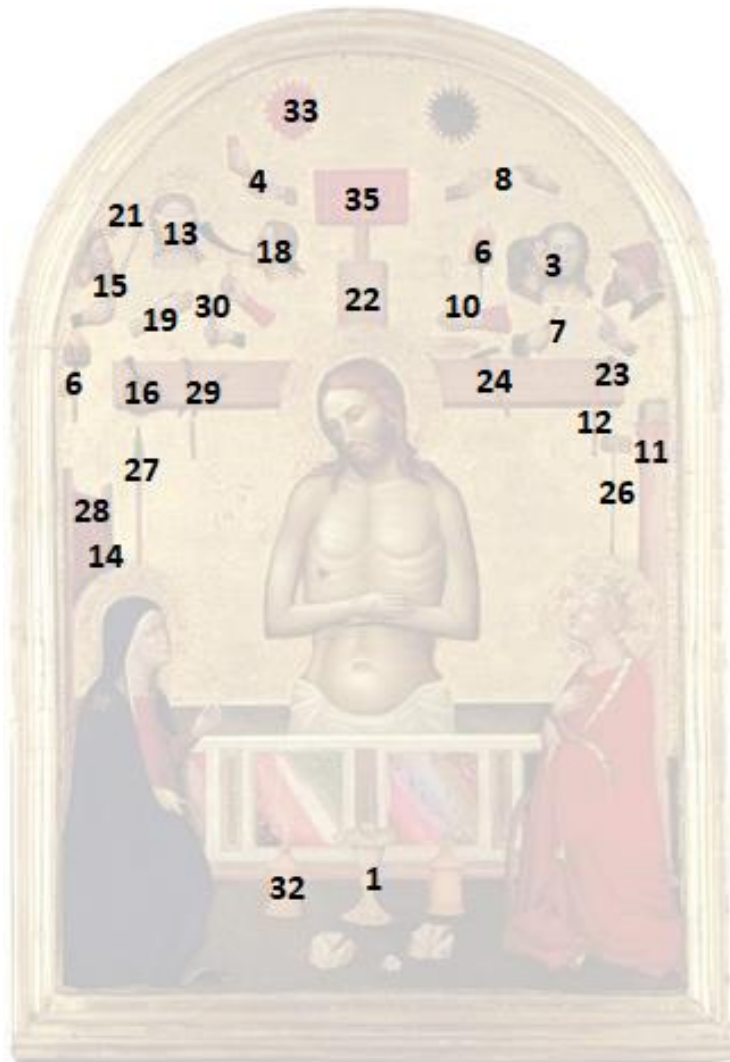
1. **De kelk**
2. Het visioen op de Olijfberg
3. **De Judaskus.**
4. **De zilverstukken.**
5. **De verhangning van Judas**
6. **De fakkel.**
7. **Het afgehakte oor.**
8. **De verloochening**
9. **De haan**
10. **Pilatus**
11. **De geselkolom**
12. **De gesel**
13. **De blinddoek**
14. **De spotmantel**
15. **De rietstok**
16. **De doornenkroon**
17. **De spugende bespotter**
18. **De toeterende bespotter**
19. **De slaande bespotter**
20. **Het uittrekken van een pluk haar**
21. **Het bespottende handgebaar**
22. **Het kruis**
23. **De spijkers**
24. **De hamer**
25. **De wijn met gal**
26. **De stok met de spons**
27. **De lans**
28. **De ladder**
29. **De nijptang**
30. **Het verloten van de spotmantel**
31. Veronica's doek
32. **De zalfpot**
33. **De zon en de maan**
34. **De pelikaan**
35. **INRI**

Bijlage 3

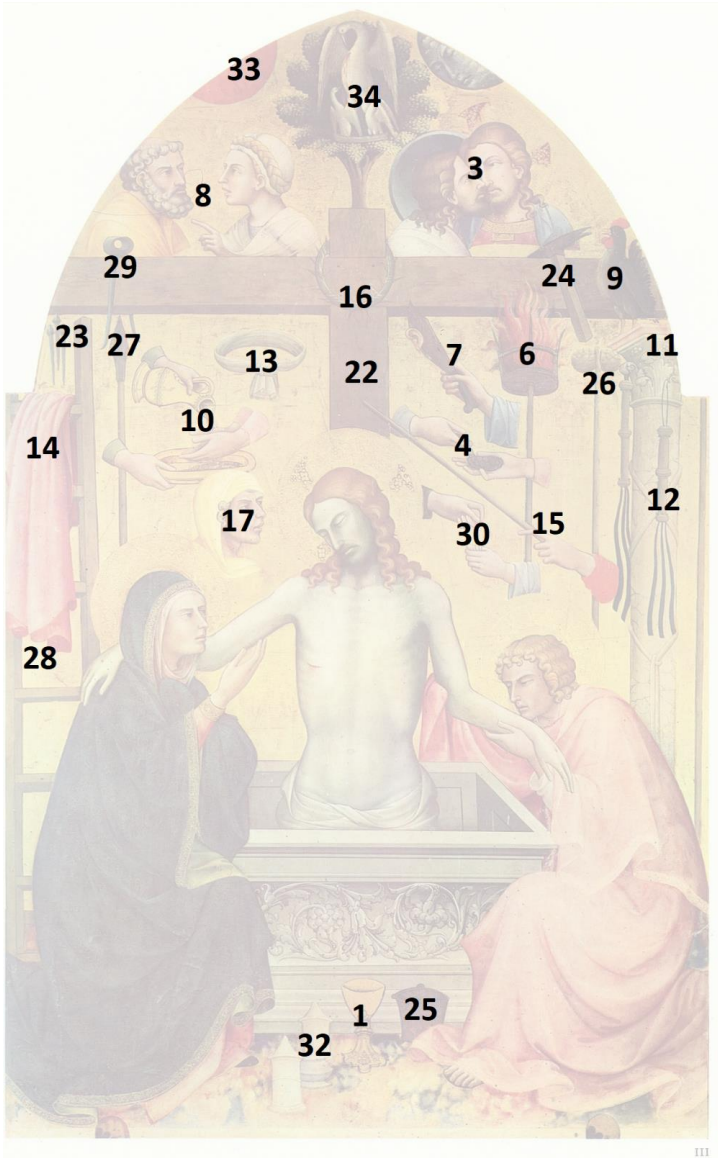
In deze bijlage zijn de *arma Christi* genummerd op de kunstwerken. De afbeeldingen kunnen geraadpleegd worden in combinatie met de bijbehorende afbeeldingen van de kunstwerken (afb. 2, 3, 4 en 5) en bijlage 1, voor een overzicht van welk lijdenswerktuig waar is afgebeeld en wat deze betekent. De genummerde afbeeldingen geven tevens inzicht in de ordening van de *arma Christi* in de composities.



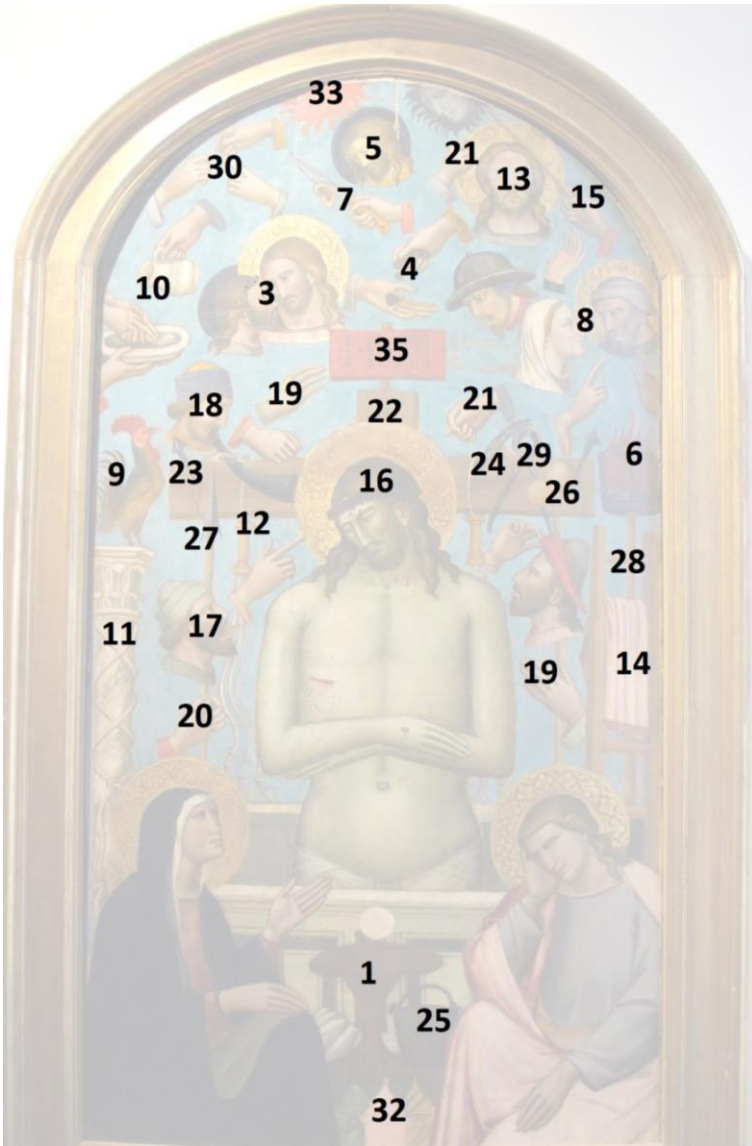
Bijlage 3.1: Roberto Oderisi (afb. 2).



Bijlage 3.2: Tommaso del Mazza (afb. 3).



Bijlage 3.3: Lorenzo Monaco (afb. 4).



Bijlage 3.4: Niccolò di Pietro Gerini (afb. 5).

Bijlage 4

Onderstaande gebeurtenissen binnen het Passienarratief worden gerepresenteerd door meerdere lijdenswerktuigen. Dit kan beschreven worden door het begrip '*arma Christi*-clusters'. De nummers verwijzen naar de bijbehorende *arma Christi*. Het overzicht van deze clusters kan worden geraadpleegd met behulp van bijlage 1, 2 en 3.

Het verraad van Judas: 3-5.

De gevangenneming: 6, 7.

De verloochening: 8, 9.

De geseling en bespottung: 11-21.

De kruisiging: 22-27.

De kruisafname: 28, 29, 30.

Bibliografie

- Bale, Anthony. *The Jew in the Medieval Book: English Antisemitisms, 1350-1500*. New York: Cambridge University Press, 2006.
- Belting, Hans. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlijn: Druckerei Hellmich KG, 1981.
- Berliner, Rudolf. "Arma Christi." In: *Münchener Jahrbuch der bildende Kunst* 3(1955): 35-152.
- Cooper, Lisa H. en Andrea Denny-Brown red. *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Decker, John R. en Mitzi Kirkland-Ives. *Death, Torture and the Broken Body in European Art, 1300-1650*. Burlington: Ashgate Publishing Company, 2015.
- Derbes, Anne. *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Edsall, Mary. "The *arma Christi* before the *arma Christi*: Rhetorics of the Passion in Late Antiquity and the Early Middle Ages." In: Cooper, Lisa H. en Andrea Denny-Brown red. *The Arma Christi in Medieval and Early Modern Material Culture*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Finaldi, Gabriele. *The image of Christ*. Londen: National Gallery, 2000.
- Hahn, Cynthia. *Passion Relics and the Medieval Imagination: Art, Architecture, and Society*. Oakland: University of California Press, 2020.
- Hirsh, John C. *The Boundaries of Faith: The Development and Transmission of Medieval Spirituality*. Leiden: Brill, 1996.
- Laarhoven, Jan van. *De beeldtaal van de christelijke kunst: geschiedenis van de iconografie*. Nijmegen: Uitgeverij SUN, 2008.
- Lewis, Flora. "Rewarding Devotion: Indulgences and the Promotion of Images." In: *Studies in Church History* 28(1992): 179-194.
- Lewis, Flora. "The Wound in Christ's side and the Instruments of the Passion: Gendered Experience and Response." In: Smith, Lesley en Jane Taylor, red. *Women and the book: assessing the visual evidence*. Londen: British Library, 1996, 204-229.
- MacDonald, A. A., H.N.B. Ridderbos en R.M. Schlusemann, red. *The Broken Body: Passion Devotion in Late-Medieval Culture*. Groningen: Egbert Forsten, 1998.
- Madar, Heather. "Iconography of Sign: a Semiotic Reading of the Arma Christi." In: Romaine, James en Linda Stratford, red. *ReVisioning: Critical*

Methods of Seeing Christianity in the History of Art. Cambridge: The Lutterworth Express, 2014, 115-132.

O’Kane, Martin. “Picturing The Man of Sorrows: The Passion-filled Afterlives of a Biblical Icon.” In: *Religion and the Arts* 9, 1-2(2005): 62-100.

Puglisi, Catharine R. en William L. Barcham. *New Perspectives on the Man of Sorrows*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 2013.

Reiss, Athene. *The Sunday Christ: Sabbatarianism in English medieval wall painting*. Oxford: Archaeopress, 2000.

Rudy, Kathryn M. *Rubrics, Images and Indulgences in Late Medieval Netherlandish Manuscripts*. Leiden: Brill, 2017.

Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art. Volume 2, The Passion of Jesus Christ*. Vertaald door Janet Seligman. Londen: Lund Humphries, 1972.

Suckale, Robert. “Arma Christi: Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder.” In: *Städel-Jahrbuch* 6(1977): 177-208.

Welie-Vink, Wendelien van. *Body Language: The Body in Medieval Art*. Rotterdam: Nai010 publishers, 2020.

Walker Bynum, Caroline. “Violent Imagery in Late Medieval Piety.” In: *GHI Bulletin* 30(2002).