

- draagstoel legden en hem, terwijl een arm omlaag bungelde, naar zijn huis brachten.’
- 155 Suet. *Jul.* 84: *pro rostris* – ‘νόός de Rostra’; App. *BC* 2.143: ἐπὶ τὰ ἔμβολα – ‘op de Rostra’.
- 156 Suet. *Jul.* 84: [...] *et pro rostris aurata aedes ad simulacrum templi Veneris Genetricis collocata; intraque lectus eburneus auro ac purpura stratus et ad caput tropaeum cum ueste, in qua fuerat occisus.* – De in die tijd in Rome verblijvende Cleopatra, wier standbeeld in de tempel van Venus Genetrix stond (kennelijk in haar hoedanigheid als incarnatie van de aan Venus gelijkgestelde Isis), voerde klaarblijkelijk mede de regie.
- 157 Shakespeare helpt hier helaas niet, want hij volgt Plutarchus, bij wie over het bijzettingsritueel niets staat. Ook bij Dio Cassius lijkt de rede van Antonius retorisch opnieuw bewerkt. Onze reconstructie volgt hier hoofdzakelijk Suetonius en Appianus, die met elkaar overeenstemmen. Echter daar waar Appianus zegt (*BC* 2.146) dat Antonius ‘vele andere dingen voordroeg’, grijpen wij terug op Dio Cassius. Voor een deel volgen wij STAUFFER (1957), p. 21-23. Hij ziet evenwel over het hoofd dat de wasfiguur aan het tropaeum heeft moeten hangen, want volgens Suetonius (*Jul.* 84, eerste alinea) hing de toga al vanaf het begin af daar. Ze moet de wasfiguur bedekt hebben, zoals uit Appianus (*BC* 2.146) blijkt: als Antonius de toga losmaakt, wordt de wasfiguur ontbloot. Ook het feit dat Antonius een speer gebruikt om de toga los te maken is in dat verband niet mis te verstaan. Met τὸ σῶμα τοῦ Καίσαρος – ‘het lichaam van Caesar’ – kon Appianus hier alleen maar het ἀνδρείκελον αὐτοῦ Καίσαρος ἐκ κηροῦ πεποιημένον – ‘het van was gemaakte mannequin van Caesar zelf’ (*BC* 2.147) – bedoelen, want Antonius mocht als priester – hij was behalve *flamen Divi Iulii* en *lupercus* ook *augur* – geen lijk zien (cf. WEINSTOCK 1971, p. 354<sup>5</sup>, met bewijplaatsen). Bovendien lag Caesars lichaam niet zichtbaar op het ivoren bed, zoals Appianus zelf opmerkt: τὸ μὲν γὰρ σῶμα, ὡς ὑπτιον ἐπὶ λέχους, οὐχ ἑωράτο. τὸ δὲ ἀνδρείκελον ἐκ μηχανῆς ἐπεστρέφετο πάντη. – ‘het lichaam namelijk, vlak op de baar liggend, kon immers niet worden gezien. De mannequin echter, kon met behulp van een mechanische inrichting naar alle kanten worden gedraaid’. Deze ‘mechanische inrichting’ kon alleen maar van tevoren worden aangebracht, dus alleen maar aan het tropaeum. Maar mogelijk waren er ook twee tropaea, zoals afgebeeld op de denarius van Calvus, afb. 22, één met de wapens van Vercingetorix en één met Caesars wassen mannequin. Dit is in zoverre denkbaar, dat ook in onze kerken twee kruizen te zien zijn: aan de een hangt de Gekruisigde, aan de ander de instrumenten van de kruisiging, heel typerend de *arma Christi* genoemd: afb. 110.



110. *Arma Christi*, de wapenen van Christus



111. Eerste reconstructietekening door Pol du Closeau, 28 nov. 2002

De Utrechtse kunstenaar Pol du Closeau heeft een eerste poging ondernomen om van de centrale scène van Caesars bijzetting een reconstructietekening te maken: afb. 111. Daarbij baseerde hij zich op de beschrijvingen van deze scène door Suetonius (*Jul.* 84.1), Appianus (*BC* 2.146-147) en op de parallele overlevering daarvan. Men kijkt vanaf het Forum Romanum, van de kant van de Basilica Aemilia, naar de Rostra, het spreekgestoelte, waar Antonius bezig is zijn lijkrede voor Caesar te houden. Links zien we de gevel van de Saturnustempel en op de achtergrond de rotsen van het Capitool met de tempels van Jupiter en Juno. We schrijven het jaar 44 v. Chr., de tempel van Vespasianus werd pas later gebouwd, vandaar de vrije blik op het Capitool.

Het lichaam van Caesar ligt opgebaard in een verguld model van de tempel van *Venus Genetrix*. Te onderscheiden is het fries met het eierenmotief, symbool van de geboorte (*Genetrix*), dat in het christendom tot het symbool van de wedergeboorte zou worden (paaseieren). Onderaan zijn de draagstangen zichtbaar. Aan het hoofd-einde van dit Venustempeltje staat de op een tropaeum gelijkende installatie (Suetonius: *'tropaeum'*; Appianus: *'mêchanê'*), waaraan de mannequin van was hangt met op het lijf alle door de dolksteken veroorzaakte wonden. Marcus Antonius staat op het punt om Caesars kleed, de bloedbevleete toga, die tot dan toe de wasfiguur en het tropaeum aan het oog onttrok, met behulp van een lans weg te trekken en zo het lichaam aan het volk te tonen. Achter en door de baar heen zichtbaar begint het volk van het ene op het andere moment geschokt en verontwaardigd te schreeuwen. Het gezicht van Antonius is getekend naar het voorbeeld van zijn portret op munten (cf. o.a. afb. 93), het gelaat van Caesar naar dat van de kop in het museum Torlonia (afb. 17). Caesars wasfiguur aan het tropaeum heeft de armen uitgebreid, niet alleen omdat aan een tropaeum de armen uitsluitend op deze wijze bevestigd kunnen worden (cf. ook afb. 61), maar ook omdat iemand die dood neervalt de armen uitbreidt én omdat men het lichaam van Caesar zo gezien had, toen drie dienaars hem naar huis droegen en aan beide zijden de armen uit de draagstoel hingen (cf. het citaat van Nicolaus Damascenus, blz. 79, noot 193). Antonius wilde immers laten zien hoe Caesar daar vermoord had gelegen, en omdat het lichaam liggend op het spreekgestoelte niet zichtbaar zou zijn geweest liet men de wasfiguur vervaardigen en zette die overeind – als een tropaeum. Zo verscheen Caesars wasfiguur, die hem liggend moest uitbeelden, als hangend aan een kruis. Het tropaeum is hier van vlakke plan-

ken in plaats van ronde palen omdat een wasfiguur daarop beter te bevestigen is. De kunstenaar heeft bij deze reconstructie afgezien van het weergeven van de hypothetische bevestigingen, daar zij ons onbekend zijn. Inmiddels hebben de door ons geraadpleegde wasfabrikanten verzekerd dat menselijke wasfiguren op ware grootte alleen verticaal gehouden kunnen worden met behulp van metalen geraamtes en bebradingen. Deze zouden eruitzien als forse draadnagels en de indruk van een 'gekruisigde' nog versterken. De onderhavige tekening is zoals gezegd een eerste proeve en niet geheel voltooid. De door de dolksteken veroorzaakte scheuren en de bloedvlekken in de toga ontbreken nog. De tekening was nog niet af toen zij getoond werd bij de voordracht met discussie in de Lutherse Kerk in Utrecht op 28 november 2002 en in het daaraanvolgende op 1 december uitgezonden tv-programma Buitenhof tijdens de gesproken column van prof. dr. Paul Cliteur – en beide malen groot opzien baarde. Daarom willen wij haar hier net zo onvoltooid en werkzaam weergeven als zij destijds werd laten zien.

De tekening zou verwondering kunnen wekken, omdat ze niet in een archeologisch-correct en anatomisch-perfect laat-hellenistische stijl is uitgevoerd. Ze weerspiegelt de persoonlijke stijl van een hedendaagse kunstenaar, die affiniteit heeft met *popular art*. Maar juist daarom heeft zij een uitstekend documentair karakter, want ze stelt ons voor het eerst in staat te zien hoe de expositie van Caesars 'lichaam' tijdens zijn bijzetting eruitgezien kan hebben, getrouw naar de originele bronnen, echter tegelijkertijd op een anachronistische, bijna naïeve wijze, zodat we al een gevoel kunnen krijgen voor de vervreemding die de uitbeelding van deze scène in de loop van de tijd in de christelijke kunst zou ontmoeten. Als montagetekening bewijst deze afbeelding ons een grote dienst: ze zet grafisch om wat de ooggetuigen hebben gezien en maakt het mogelijk het ontstaansmoment van de 'gekruisigde' te betrappen.

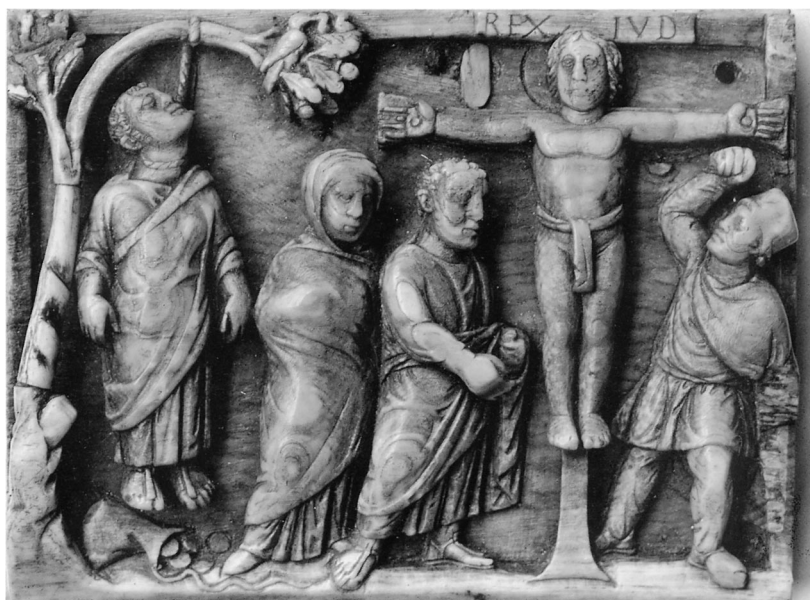
Dit moment was kort, want de aanblik was, zoals we zagen, onverdraaglijk: het volk kwam in opstand, ontstak in razernij, maakte jacht op de moordenaars en verbrandde het lijk van Caesar ter plekke, op het Forum. Dit werd als zijn opstanding uitgelegd. Het ogenblik van het zich-weer-oprichten van het lichaam op de brandstapel werd dienovereenkomstig op munten vastgelegd (zie afb. 67, blz. 102) evenals zijn als apotheose te duiden hemelvaart (zie afb. 82 en 83, blz. 108 en afb. 84, blz. 109). Dat gebeurde niet met het tonen van Caesars gemartelde lichaam, want dat behoorde, hoewel het zijn functie, het in opstand doen komen van het volk, had vervuld, nog tot de moord, d.w.z. tot dat wat men wilde overwinnen, de vadermoord, waaraan de herinnering uitgewist moest worden door de dag waarop die moord had plaatsgevonden te vervloeken als de *dies parricidii, ater, funestus* (zie in dit verband de Introitus, blz. 14). Het is dus niet verwonderlijk dat dit beeld, behalve in de liturgie van de passieweek, nooit getoond werd.

Een blik op het verschijnen van de 'gekruisigde' in de christelijke kunst bevestigt dit. Voorstellingen van de 'gekruisigde' zijn er in de christelijke iconografie pas vanaf de vijfde eeuw en voorstellingen van een gekruisigde die lijdt vindt men voornamelijk in het tweede millennium. Vóór de vijfde eeuw verschijnt alleen het kruis, en wel als *crux invicta*, als onoverwinnelijk kruis met lauwerkrans, dat de zegevierende Christus als een tropaeum in triomf draagt (men vergelijk de manier waarop het kruis door Simon van Cyrene op de laat-Constantijnse passiesarcofaag van 340/370 n.Chr. wordt gedragen (afb. 112, links) met de wijze waarop Romulus of Mars op de afbeeldingen 23 t.e.m. 25, blz. 83, het tropaeum draagt; merk ook op, dat de doornenkroon, in het tweede tafereeltje van links, in werkelijkheid een lauwerkrans is die door de soldaat zoals bij een triomftocht van de imperator boven het hoofd van Christus wordt gehouden, en dat Christus baardloos en in toga is afgebeeld, precies als een Romein, de rol in de linkerhand als een bevelhebbersstaf; rechts leert hij met autoriteit Pilatus).



112. Laat-Constantijnse passiesarcofaag 340/370 n. Chr., Rome, Vaticaan

En wanneer dan vanaf 420/430 n. Chr. de eerste afbeeldingen van de ‘gekruisigde’ Jezus Christus verschijnen, staat hij daar niet als een dode, maar als iemand die de dood trotseert, zegevierend, in zijn houding al op zijn opstanding vooruitlopend – zoals op dit reliëf van een ivoren kistje in het British Museum te Londen – nog onderstreept door de eveneens geanticipeerde dood van Judas door verhanging (afb. 113, links). Let op de manier waarop Longinus, rechts, zijn lans in de hartzijde steekt: als een dolkstoot. En ook hier is Jezus zonder baard, d. w. z., naar Romeinse symboliek, zonder rouw – zoals Divus Iulius.



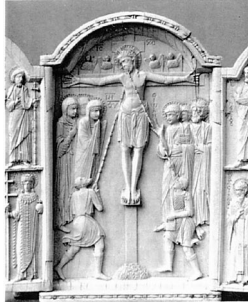
113. Ivoren reliëf, Italiaans, 420/430, kruisiging van Christus, rechts de steek van Longinus in de hartzijde, links de dood van Judas

Wanneer men nu de ontwikkeling van het beeld van de ‘kruisiging’ in de loop van de geschiedenis in ogenschouw neemt, dan stelt men twee dingen vast: ten eerste waren de vroegste bewaard gebleven afbeeldingen ook populair-naïef, weinig klassiek, en ten tweede werkte de zwaartekracht aanvankelijk in het geheel niet. Pas in de loop van het tweede millennium werd, heel geleidelijk, de invloed van de zwaartekracht merkbaar – en werd de ‘gekruisigde’ langzaam naar beneden getrokken.

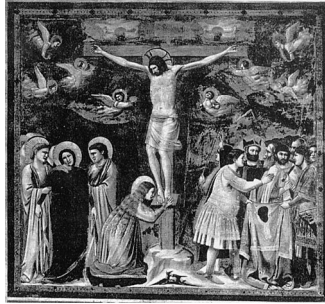
Voorheen was dat anders, en in de byzantijnse respectievelijk Grieks-orthodoxe kunst is het tot nu toe in hoge mate zo gebleven.



114. Reliekendoosje uit Palestina, eind 6<sup>e</sup> eeuw; 115. Codex uit Syrië, 586 n. Chr.



116. Karolingisch, 9<sup>e</sup> eeuw; 117. 10<sup>e</sup> eeuw; 118. Miniatuur, 975 n. Chr.



119. Byzantijnse icon; 120. Giotto, ca. 1305; 121. Rubens, 1620

Waar komt deze onlogische wijze van afbeelden vandaan? Daarvoor worden traditioneel twee argumenten aangevoerd. Het ene berust er eenvoudig op dat men, zoals gezegd, oorspronkelijk niet een lijdend iemand wilde uitbeelden, maar iemand die de dood bedwingt, en daarvoor leent iemand die staat zich beter; daarbij zou nog de schroom komen voor het afbeelden van de eigen godmens als gekruisigde, wat in de kruiskunst pas tot ontwikkeling kwam nadat de kruisiging als straf voor christenen onder Constantijn de Grote en definitief onder Theodosius I was afgeschaft en het kruis geen negatieve associaties meer opriep. Van deze vroeger de boventoon voerende uitleg neemt men inmiddels afstand – de codex van Rabula en het kistje van de Sancta Sanctorum in Rome, beide uit de 5<sup>e</sup>/6<sup>e</sup> eeuw, laten immers een zowel staande als ook lijdende Jezus aan het kruis zien –, menend dat men het thans moet

zoeken in het simpele feit dat voor de christelijke kunstenaars geen antieke voorbeelden van gekruisigden voorhanden waren – de kruisiging werd in de klassieke Oudheid weliswaar sporadisch in teksten beschreven, maar nooit uitgebeeld, noch door schilders noch door beeldhouwers – en dat ook van de kruisiging van Jezus noch afbeeldingen, noch beschrijvingen waren overgeleverd. Het concurreren van deze twee argumenten, die beide niet echt weten te overtuigen, illustreert de radeloosheid van de vakkringen, die nog steeds op zoek zijn naar een plausibele verklaring. Te meer daar het duidelijk is dat toen de man aan het kruis als gekruisigde werd waargenomen, de kunstenaars hem subiet lieten hangen en vervolgens langzaam maar zeker steeds verder lieten zakken. En hoewel ook zij geen voorbeelden hadden, wisten ze ogenblikkelijk dat iemand die aan een kruis hangt, nu eenmaal gewoon hangt. Dit wordt bevestigd door een zegelsteen en een gem, beide de 3<sup>e</sup> eeuw toegewezen, uit het rijke bestand van talrijke kleine pelgrimssouvenirs, die naar de regels van vraag en aanbod werden vervaardigd en waarvoor kennelijk een grote markt bestond, vooral nadat Helena, de moeder van Constantijn de Grote, in Jeruzalem – althans volgens de overlevering – het zogenaamde kruis van Christus gevonden had. Een deel daarvan had zij naar Constantinopel overgebracht en in Jeruzalem had zij een kerk laten bouwen, terwijl meer bouwwerken ter gedachtenis op initiatief van Constantijn werden opgericht, wat allemaal in de loop der tijd steeds meer pelgrims aantrok.



122. Orpheus Bakkikos, zegelsteen, 3<sup>e</sup> eeuw; 123. Gekruisigde, gem, 3<sup>e</sup> eeuw

Ongeacht of bij de hier afgebeelde zegelsteen of bij de eveneens afgebeelde gem Christus, Bacchus, Dionysus of iemand anders in het geding is, en los van de veronderstelling dat zij uit een orfisch-christelijk syncretisme zijn voortgekomen of een heidens-magisch gebruik dienden, laten de voorwerpen toch duidelijk zien dat niet alleen kunstenaars van het tweede millennium, maar ook die van de late Oudheid heel goed wisten dat een gekruisigde aan het kruis heeft te hangen en niet rechtop dient te staan.

Het terugvoeren op Caesars bijzetting maakt ook deze paradox weer logisch: het was oorspronkelijk geen voorstelling van een gekruisigde, maar de *expositio* van een op de grond liggende met dolken doorstoken persoon, die alleen maar overeind was gezet om door iedereen te worden gezien. Daarom behoorden zijn armen niet omhoog, maar eerder omlaag, hooguit horizontaal gestrekt te zijn. En dat is precies wat men bij de antieke ‘gekruisigden’ waarneemt.

De oplossing van het raadsel van het late en anormale verschijnen van de ‘gekruisigde’ in de christelijke kunst is dan eenvoudig. De ‘gekruisigde’ werd aanvankelijk alleen getoond in de passieliturgie van Divus Iulius. Wat in de eerste eeuwen traditie-

getrouw betekende dat daarvoor jaar na jaar een wassen simulacre vervaardigd moest worden, dat men in het paasvuur diende te verbranden. Dat was zeer belangrijk, want dit markeerde het moment van de opstanding, het moment waarop het volk *Christos anesti!* respectievelijk *resurrexit!* begint te schreeuwen. Pas later, toen de christelijke afkeer van de crematie alom terrein won en de inhumatie, begonnen met Constantijn de Grote, ook voor de keizer traditie werd, kon de liturgie voor een deel aan de evangelieteksten worden aangepast. Het paasvuur bleef als symbool, Jezus evenwel werd daarin niet meer verbrand. In plaats van zijn wassen simulacre (ver)brandde men alleen nog maar de paaskaars, soms gekoppeld aan een verbranding van *Judas* (i.p.v. *Julius*). Vanaf toen kon het simulacre ook van ander materiaal gemaakt worden, van gips of gesneden uit hout, en in de na de keizerlijke erkenning inmiddels gebouwde kerken worden bewaard voor het volgende jaar. Dat was economischer, wat in de magere jaren, die met de triomf van het christendom gepaard gingen, beslist welkom was.

Het was toen nog slechts een kwestie van tijd dat deze afbeeldingen van de gekruisigde ook in de kunst zouden optreden, bijvoorbeeld bij en in kerkportalen, zoals de deur van de Santa Sabina in Rome vandaag nog laat zien. Wel benadrukten deze afbeeldingen lange tijd niet het lijdende maar het zegevierende aspect van de gekruisigde, daar zij immers niet alleen het lijden van de christenen onder de vervolgingen maar ook de christelijk overwinning sedert Constantijn verzinnebeeldden. Totdat, na het verval van het Romeinse Rijk en de triomf van de barbaren, en de daarmee gepaard gaande onderwerping van de vrije Romeinse boeren tot lijfeigenen, alleen nog de lijdende Christus als symbool overbleef, en van de overwinning niet eens de herinnering restte, en wanneer die er wel was, was ook zij smartelijk. Het onophoudelijke, eindeloze lijden van de christenen riep het voortdurend aanwezige en overall gevisualiseerde lijden van Christus op. Het tijdperk van de *crucifixus* was aangebroken. Caesars tropaeum was definitief het kruis van Christus geworden.

- 158 Suet. *Jul.* 84: *Inter ludos cantata sunt quaedam ad miserationem et invidiam caedis eius accomodata, ex Pacuvi Armorum iudicio* «Men servasse, ut essent qui me perderent?» et ex *Electra Atili ad similem sententiam*. – ‘Midden in de lijkspelen werd datgene gezongen, wat zich goed leende als uitdrukking van medelijden en haat vanwege de moord, zoals het vers uit Pacuvius’ *Wapengericht* – ‘Ach, heb ik hen dan gered, opdat ze me te gronde richten!’ – en andere strofes van gelijke strekking uit de *Elektra* van Atilius.

Pacuvius was een Romeinse tragediedichter (220-130 v.Chr.). De hier geciteerde passage is ontleend aan een stuk over de Trojaanse oorlog.

Atilius maakte een Latijnse, blijkbaar zeer woordgetrouwe vertaling van Sophokles’ *Elektra* (cf. STAUFFER 1957).

- 159 APP. BC 2.146.

- 160 Wij volgen hier STAUFFER (1957), p.21-23: SOPH. *El.* 839sqq.: καὶ νῦν ὑπὸ γαίας-  
 ΗΛ. Ἔ ἐ, ἰώ. ΧΟ. πάμφυχος ἀνάσσει. 453sq.: αἰτοῦ δὲ προσπίτιουσα γῆθεν εὐμενῆ  
 ἢ ἡμῖν ἀρωγὸν αὐτὸν εἰς ἐχθροὺς μολεῖν. 792: ΗΛ. Ἄκουε, Νέμεσι τοῦ θανόντος  
 ἀρτίως. 1418-21: ΧΟ. Τελοῦσ’ ἀραί· ζῶσιν οἱ ἢ γὰς ὑπαὶ κείμενοι· ἢ παλῖρρυτον γὰρ  
 αἶψ’ ὑπεξαυροῦσι τῶν ἢ κτανόντων οἱ πάλοι θανόντες. 33sq.: ὅτῳ τρόπῳ πατρὶ ἢ δι-  
 κάς ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα. Een echo van deze impropria van maart 44  
 vindt men zelfs bij Cicero, nog in oktober 44, bij zijn rede tegen Antonius: *illum in-*  
*terfecerunt, quo erant conservati* (Cic. *Phil.* 2.3.5) – ‘ze hebben degene omgebracht,  
 door wie zij in leven waren gebleven’.

- 161 Suet. *Jul.* 84.

- 162 APP. BC 2.144.

- 163 APP. BC 2.146.

- 164 APP. BC 2.146.

- 165 APP. BC 2.146.