



Oog in oog met Rubens en Van Dyck

unieke tentoonstelling
tijdens de restauratie van
de Sint-Pauluskerk Antwerpen (vanaf april 2025)



Inhoud

| | |
|--|----|
| Voorwoord | 3 |
| The magnificent 15: een unicum | 5 |
| Overzicht van de schilderijen in de reeks van 15 mysteriën | 11 |
| De Geseling | 12 |
| De Kruisdraging | 32 |
| Bibliografie | 51 |
| Colofon | 53 |

VOORWOORD

De komende drie jaar zal onze geliefde Sint-Pauluskerk grondig worden gerestaureerd. Zij zal het toneel zijn van stellingen, kranen en bouwmaterialen. De werken verlopen weliswaar in fasen, maar niettemin zullen op elk tijdstip grote delen van het kerkgebouw ontoegankelijk zijn voor eredienst en bezoek.

Liever dan deze onvermijdelijke ongemakken lijdzaam te ondergaan, heeft de kerkraad gemeend dat het beter is ze een positieve wending te geven en ze aan te grijpen om de Sint-Pauluskerk en haar boodschap op een nieuwe wijze in evidentie te plaatsen.

De bijzondere tentoonstelling van de twee topstukken *De Geseling* van P.P. Rubens en *De Kruisdraging* van A. Van Dyck moet in dit licht gezien worden. Reeds meer dan 400 jaar maken deze formidabele schilderijen deel uit van de wereldberoemde reeks van de 15 Mysteriën van de Rozenkrans en hangen zij – als schoolvoorbeelden van kunst in situ – op hun vaste plaats hoog tegen de noordelijke muur van de kerk.

De nieuwe en uiteraard tijdelijke presentatie biedt de bezoeker nu voor het eerst de gelegenheid om deze befaamde tableaus op ooghoogte te aanschouwen. Het is een unieke gelegenheid om de meesterwerken in close-up te zien.

De Sint-Pauluskerk wenst aldus haar rol als tempel van de eredienst en tegelijk als schrijn van Vlaamse kunst en cultuur te bestendigen.

Van harte nodig ik dan ook iedereen in binnen- en buitenland uit tot deelname aan deze uitzonderlijke beleving.

Antwerpen 17 maart 2025

Paul Bistiaux

voorzitter kerkraad Heilige Paulus o.i.

THE MAGNIFICENT 15: EEN UNICUM

Predikbroeder Jan Boucquet (1580 – 1640), prior van het Antwerpse klooster, vertrekt op het einde van 1615 naar Bologna, het kloppend hart van de dominicanenorde. In de Dominicusbasiliek bezoekt hij de Cappella del Rosario, waar het altaar omlijst wordt door de 15 mysteriën van de rozenkrans. In onze kerk zullen die mysteriën de noordbeuk: een verhaal van geloven, bidden en schilderen.



De 15 Mysteriën, Sint-Pauluskerk Antwerpen

De schitterende taferelen, die het leven van Jezus en Maria uitbeelden, begeisterten Boucquet. Ze zijn rond 1600 geschilderd door de fine fleur van de Bolognese kunstenaars. Hij is al lang in de ban van de kracht van het rozenkransgebed en heeft in 1604 een broederschap van de rozenkrans opgericht in zijn geboortestad Lier. Na thuiskomst uit Bologna doet hij hetzelfde in Mechelen in 1616.

Na de zeeslag nabij Lepanto in 1571 schieten de broederschappen van de rozenkrans als paddenstoelen uit de grond. Paus Pius V, een predikbroeder, wijdt de overwinning van de Heilige Liga op de vloot van de Ottomanen aan de tussenkomst van Maria, toen nog *van Victorie*, tot wie wordt gebeden met de rozenkrans. De broederschappen zetten de verering van Maria van de Rozenkrans verder en ook in de Antwerpse Sint-Pauluskerk komt er kort na 1571 een broederschap. Die broederschap bestaat vandaag nog steeds.

De rozenkrans verschijnt in de iconografie van Maria als een bloemenkrans met rozen - symbool voor haar maagdelijkheid - maar is vooral bekend als een gebedssnoer, waarvan de kraaltjes dienen als geheugensteun voor het aantal weesgegroetjes dat gebeden wordt. Een reeks van tien weesgegroetjes wordt afgewisseld met een onzevader. Gebedssnoeren vinden we terug bij verschillende godsdiensten.

De belangrijke vergadering van de dominicanen die Boucquet bijwoont in Bologna, een algemeen kapittel, aanvaardt op 18 januari 1616 een bepaling die de ordeleden toelaat om giften en donaties te accepteren. Boucquet is één van de initiatiefnemers van de bepaling en hij reist aansluitend terug naar Antwerpen, zijn hoofd gevuld met de 15 mysteriën van de rozenkrans en het besef dat hij fondsen mag verzamelen om het iconografisch concept in de Sint-Pauluskerk uit te rollen.

Een bonte broederschap

In het jaar wanneer Boucquet naar Bologna afreist, bezoeken de aartschertogen Albrecht en Isabella de Scheldestad gedurende twee weken in augustus. Halverwege het Twaalfjarig Bestand (1609 – 1621), de tijdelijke maar belangrijke wapenstilstand tussen Spanje en de Noordelijke Nederlanden,



Albrecht en Isabella, kopie naar Pourbus, Musea Brugge, Groeninaemuseum

THE MAGNIFICENT 15: EEN UNICUM

willen de aartshertogen de verbondenheid met Spanje, het katholieke geloof en hun vreedevolle bedoelingen duidelijk maken. Drie maanden na aanvang van het bestand, brengen ze de Mariadevotie in Scherpenheuvel op gang en mee onder impuls van hun biechtvader en diplomaat, de predikbroeder Brizuela, ijveren ze in Brussel voor een verdere ontwikkeling van de devotie voor Maria van de Rozenkrans.

Wanneer Boucquet in 1616 naar Antwerpen terugkeert, is de stad rijp voor Maria van de Rozenkrans, als contrareformatorisch *statement* bij uitstek en symbool van de stad, die zich onder haar bescherming heeft geplaatst. Zowel de religieuze, politieke als financiële context biedt Boucquet de kans om zijn plannen te verwezenlijken. Intussen bestaat de broederschap van de rozenkrans in zijn Antwerpse kloosterkerk, Sint-Paulus, al ongeveer veertig jaar.

Met zijn honderden, vaak welgestelde leden is het niet alleen een religieus getinte organisatie, maar vormt het ook een netwerk van kooplui, kunstenaars, magistraten, diplomaten en gildeleden. De Antwerpse dominicanen zijn de geestelijke bestuurders van de broederschap en netwerken duchtig mee. Prior Jan Boucquet wendt zich in 1616 tot de broederschap voor de sponsoring van zijn op Bologna ontwikkeld concept, een serie van 15 schilderijen, de mysteriën van de rozenkrans, aan de noordelijke muur van de Antwerpse Sint-Pauluskerk.

Veel leden van de broederschap zijn liefhebbers van kunst en hun lidmaatschap biedt hen het kader om zich als dusdanig te profileren. Verschillende onder hen vinden we terug in de registers van het Antwerpse Sint-Lucasgilde, waar ze zich niet als schilder of beeldhouwer laten registreren, maar als kunstliefhebber, als ware het een aparte kunstdiscipline.

Zij sponsoren kunstenaars, alleen of in groep en beklemtonen op die manier hun verbondenheid met de broederschap, hun netwerk en de stad. Hun beweegredenen zijn daarom niet alleen devoot, er spelen vaak economische en politieke elementen mee. IJdelheid brengt hen ertoe om hun wapenschilden boven het door hen betaalde schilderij te hangen, zoals duidelijk te zien is op *Het Interieur van de Antwerpse Dominicanenkerk* (1636) van Pieter Neeffs.



Detail Interieurzicht van de Antwerpse dominicanenkerk, P. Neeffs, Rijksmuseum Amsterdam

Peter Paul Rubens

Prior Boucquet wilt in de Sint-Pauluskerk de Mariadevotie verspreiden onder het volk. Een reeks van 15 schilderijen over de mysteriën van de rozenkrans zet aan tot het bidden van de rozenkrans en is een intellectuele prikkel voor het gewone volk om na te denken over het leven van Jezus en Maria. De bedoeling is dat je voor elk schilderij tien weesgegroetjes bidt, afgewisseld met een onzevader, zodat je op het einde van de reeks 150 gebedjes aan Maria hebt gericht. Niet toevallig zingen de paters in het hoogkoor de 150 psalmen, zodat volk en dominicanen - althans in aantal gebeden - verenigd worden.

De cyclus van schilderijen is het eerste deel van een totaalconcept, dat in latere decennia wordt uitgerold door toevoeging van bijkomende kunstwerken die in dialoog gaan met de reeks schilderijen. Boucquet heeft zich verzekerd van de steun van de dominicanenorde bij het verzamelen van giften en van de steun van de sponsors, belangrijke leden van de broederschap van de rozenkrans in Sint-Paulus. Vervolgens wendt hij zich tot een kunstenaar, die het concept van de schilderijenreeks uitwerkt: Peter Paul Rubens (1577 – 1640).

Rubens is in 1616 een ‘homo universalis’ die zich als een vis in het water beweegt in de kunstzinnige, economische en politieke netwerken van Europa. Hij verheft kunst als een onmisbaar onderdeel van het intellectuele debat en vertolkt voluit de emotionele impact van de morele lessen in zijn schilderijen. Hij wordt overstelpt met werk en schrijft op 28 april 1618 aan de Engelse diplomaat Carleton: “Ik ben zo belast met opdrachten, publiek en privaat, dat ik er de volgende jaren geen meer kan bijnemen”. Het is dus niet verwonderlijk dat Rubens slechts één van de schilderijen van de reeks van 15 in Sint-Paulus voor zijn rekening neemt, *De Geseling*.

Aan het werk

Elf Antwerpse schilders, onder leiding van Rubens, zetten zich waarschijnlijk in 1616 rond de tafel met de Antwerpse dominicanen en de sponsors van de broederschap van de rozenkrans. Zij bespreken welk van de mysteriën elke schilder zal maken. De lengte van de muur wordt berekend, de 15 schilderijen moeten passen in vijf traveeën van de noordelijke zijbeuk. De schilderijen moeten gelijkwaardig zijn van formaat, compositie en kleurmenging en uitgevoerd in

THE MAGNIFICENT 15: EEN UNICUM



De vijf droeve Mysteriën, Sint-Pauluskerk Antwerpen

olieverf op paneel. De hoofdfiguren moeten duidelijk en levensgroot op de voorgrond staan. Mogelijk worden de 15 onbeschilde panelen vooraf opgesteld in de zijbeuk om te drogen en tegelijk sponsors te lokken, die er bijna elke dag voorbij lopen.

De schilders kennen elkaar, sommigen zijn leerling geweest van anderen of hebben voorheen met elkaar samengewerkt of zullen dat later nog doen. Rubens, Van Balen en Teniers hebben met Bruegel gewerkt aan de *Vijf Zintuigen* (nu in het Prado). Tijdens of kort na de productie van de 15 mysteriën verwerven die drie schilders, met de hulp van kooplied, *De Rozenkransmadonna* van Caravaggio voor Sint-Paulus. De samenwerking voor de 15 mysteriën in Sint-Paulus is het resultaat van een uitgebreid netwerk dat dankzij twaalf jaren van vrede de nodige tijd en fondsen kan besteden aan dit uniek kunstproject.

Stilistisch dateert de serie van 1616 of 1617 en op de 19^{de}-eeuwse luiken, die tot de brand van 1968 *De Geseling* van Rubens bedekten, staat 1617 als jaartal van vervaardiging. Aernout Vinkenborgh, de kunstenaar die twee schilderijen in de reeks maakt, sterft in 1620. Deze gegevens waren de enige die tot voor kort een indicatie gaven over de periode dat de schilderijen afgewerkt aan de muur van Sint-Paulus hingen.

Enkele jaren geleden werd echter in Duitsland een schilderij geveild, gemaakt en gesigeneerd door Gaspar De Crayer. Het is een getrouwe kopie van het negende mysterie in Sint-Paulus, *De Kruisdraging* van Antoon Van Dyck. De Crayer heeft bij zijn naam ook het jaartal vermeld – 1617 – zodat we vandaag een gefundeerde reden hebben om aan te nemen dat de reeks in 1616 besteld werd en vanaf einde 1616 of vanaf 1617 aan de noordelijke muur van de kerk te bewonderen was.

De initiatiefnemer, prior Jan Boucquet, betaalt voor *De Verrijzenis*, gemaakt door Aernout Vinkenborgh. Wellicht wordt Boucquet afgebeeld op *De Opdracht in de Tempel*, het vierde schilderij in de reeks, gemaakt door Cornelis De Vos. Hij is een man van einde dertig in dominicanenhabijt die naar ons kijkt, rechts bovenaan. Misschien is zijn aanwezigheid op *De Opdracht* een verwijzing naar de opdracht die hij geeft om de reeks te maken en staat hij op die manier zo dicht als mogelijk bij Jezus – dichterbij geraak je niet als bijfiguur op de schilderijen van de reeks.



Mogelijk Jan Boucquet op *De Opdracht in de Tempel*, Cornelis De Vos, detail

Op het einde van deze inleiding staat een overzicht van de kunstenaars, het tafereel of de tafereelen, die ze schilderden voor de reeks, de sponsors en de prijs die ze per schilderij betaalden. Op 1 juni 1618 schrijft Rubens aan de Engelse diplomaat, klant en vriend Carleton: “Schilderijen worden niet vergoed per lopende meter, maar op basis van excellentie, onderwerp en aantal figuren.” De jongere schilders van de reeks ontvangen gemiddeld 85 gulden per werk, terwijl de oudere, meer ervaren of talentrijke kunstenaars gemiddeld tot wel 140 gulden betaald krijgen. Er is dan ook zichtbaar een

kwaliteitsverschil tussen de iets mindere vijf glorierijke mysteries (elf tot vijftien) en de tien voorafgaande vreugdevolle en droeve.

Een unieke serie

De serie van de 15 mysteriën van de rozenkrans in de Antwerpse Sint-Pauluskerk is uniek. De schaal van het project, de zichtbaarheid en de kwaliteit zijn nergens anders te vinden. Sint-Paulus is de enige plek ter wereld waar werken van Rubens, Van Dyck en Jordaens in één serie verenigd zijn en dan nog op de plek waarvoor ze gemaakt zijn. Het project van prior Jan Boucquet werd breed sociaal gedragen en lanceerde de carrière van jonge kunstenaars, zoals Van Dyck en Jordaens. De reeks is een contrareformatorisch statement, met een duidelijke symboolfunctie tegen het protestantse Noorden, gemaakt in en dankzij een periode van vrede.

Dertien van de schilderijen in de serie zijn in een depot opgeslagen tijdens de komende restauratiejaren van de kerk. De twee topwerken, *De Geseling* van Peter Paul Rubens en *De Kruisdraging* van Antoon Van Dyck, staan in die periode op ooghoogte in het hoogkoor van Sint-Paulus. We bespreken deze twee schilderijen in dit boekje, de catalogus van de unieke tentoonstelling van twee meesterwerken uit de baroktijd.

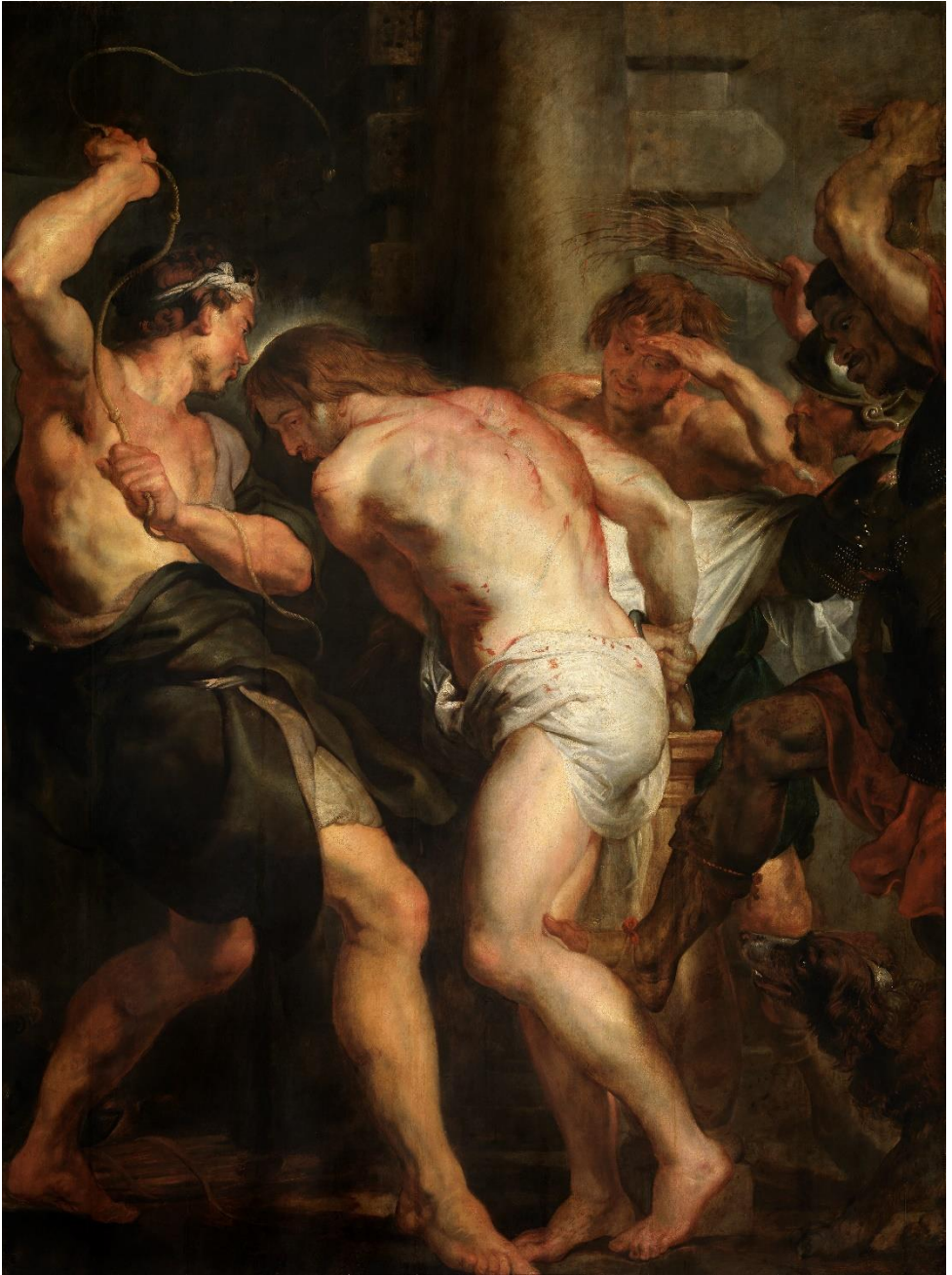
Armand Storck



Tentoonstelling *Oog in oog met Rubens en Van Dyck*

Overzicht van de schilderijen in de reeks van 15 mysteriën

| Tafereel | Auteur | Sponsor | Bedrag |
|-------------------------------------|---------------------|---------------------------------------|---------------|
| <i>De Boodschap aan Maria</i> | Hendrik Van Balen | Peter Sproenck | 216 gulden |
| <i>De Visitatie</i> | Frans Francken II | Peter Bouvreij Jan Baptista De Vos | 120 gulden |
| <i>De Geboorte</i> | Cornelis De Vos | Jfr. Wissekercke | 138 gulden |
| <i>De Opdracht in de Tempel</i> | Cornelis De Vos | (Jan Bouquet?) | onbekend |
| <i>Jezus en de Schriftgeleerden</i> | Matthys Voet | diverse kapelheren | 96 gulden |
| <i>In de Hof van Olijven</i> | David Teniers I | weduwe Vloers | 102 gulden |
| <i>De Geseling</i> | Peter Paul Rubens | Louis Clarisse | 150 gulden |
| <i>De Doornenkroning</i> | Artus De Bruyn | Adam Verjuijs | 96 gulden |
| <i>De Kruisdraging</i> | Antoon Van Dyck | Jan Van den Broeck | 150 gulden |
| <i>De Kruisiging</i> | Jacques Jordaens | Magdalena Lewierter | 150 gulden |
| <i>De Verrijzenis</i> | Arnout Vinckenborch | Jan Bouquet | 66 gulden |
| <i>De Hemelvaart</i> | Artus Wolffort | Jan Colijns | 120 gulden |
| <i>Pinksteren</i> | Matthys Voet | Cornelis Verbeeck | 102 gulden |
| <i>Maria-Tenhemelopgenomen</i> | Artus Wolffort | diverse kapelheren | 66 gulden |
| <i>De Kroning van Maria</i> | Arnout Vinckenborch | weduwe Capello | 66 gulden |



DE GESELING

Pieter Paul Rubens, 1617

Olieverf op paneel, 221,5 * 164,5 cm

De Geseling is, naast de 'Aanbidding der Herders' en het 'Dispuut', de derde Rubens die Sint-Paulus rijk is. Het onderwerp is, voor zover bekend, uniek in zijn oeuvre.

Uit het evangelie gegrepen

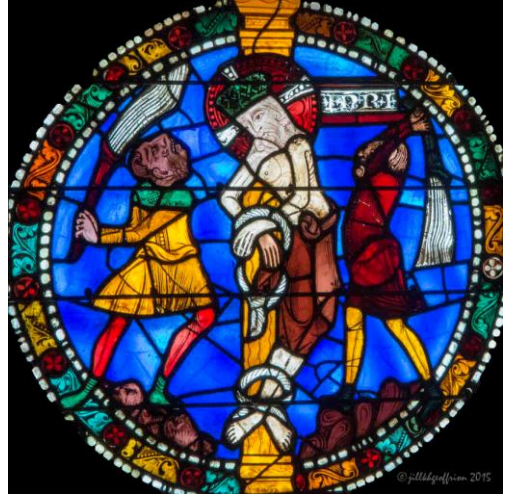
Volksverhalen en legendes fungeerden als onuitputtelijke bronnen van inspiratie voor schilders en beeldhouwers van religieuze taferelen. Eeuwenlang boden verhalen als de *Acta Martyrum* of de *Legenda Aurea* kunstenaars een iconografisch houvast. Het resultaat van hun artistiek werk stond borg voor een dieper geloof en inniger devotie van kerkgangers en pelgrims. Het Oude of Nieuwe Testament hadden ze daarvoor niet nodig.

Taferelen uit het leven van Jezus daarentegen zijn grotendeels, zo niet uitsluitend, gebaseerd op de vier evangeliën. *De Geseling* of *Flagellatio* van Peter Paul Rubens vormt daar geen uitzondering op. Matteüs (Mt 27, 26), Marcus (Mc 15, 15) en Johannes (Joh 19,1) vermelden dit passietafereel expliciet. Lucas laat Pontius Pilatus enkel zeggen: 'Ik zal hem een *tuchtiging* laten toedienen (Lc 23,16). Telkens slechts één zin, wat weinig iconografische houvast biedt, wel veel artistieke vrijheid.

In onze mysteriëncyclus wordt *De Geseling* voorafgegaan door *Hof van Olijven* (David I Teniers) en gevolgd door *De Doornenkroning* van Artus de Bruyn. Daarna komt *De Kruisdraging* van Van Dyck, ten slotte de *Kruisiging* van Jordaens. De vijf droeve mysteriën verschillen echter niet alleen door hun aantal van de 14 staties van de kruisweg. De kruisweg vangt aan met de Terdoodveroordeling van Jezus door Pilatus of *Ecce Homo*; *Geseling* noch *Doornenkroning* komen er in voor.

Van sarcofaag tot Rubens

De oudste voorstellingen van de *Flagellatio* vinden we terug op christelijke sarcofagen uit de 4^{de} eeuw, vooral in Rome. Ook Byzantijnse kunstenaars beelden deze scène uit, onder meer in Ravenna (6^{de} eeuw). Daarna komen we de *Geseling* tegen in Karolingische verluchtingen en evangelieboeken (9^{de} eeuw), later op portalen van Franse kerken zoals die van Reims en Chartres (13^{de} eeuw). Vanaf de 13^{de} eeuw wordt de *Geseling* een vast onderdeel van de passiecyclus in miniaturen, op schilderijen en fresco's, maar ook in sculpturen en vanaf het einde van de 15^{de} eeuw in de prentkunst.



Glasramen Chartres, 1ste helft 13de eeuw

Net als in de Sint-Pauluskerk duikt de *Geseling* dus vooral op in cycli. Albrecht Dürer (1471-1528) creëert een prachtige serie gravures met passietaferelen, waaronder de *Geseling*; in de Santa Prassede in Rome maakt het tafereel deel uit van een reeks fresco's over de passie. Als losstaand kunstwerk komt de *Flagellatio* minder vaak voor, zeker in vergelijking met de *Kruisiging*. Bovendien gaat het dan doorgaans om relatief kleine werken zoals bij Piero della Francesca, Hans Holbein de Oudere, Quinten Metsys of, jawel, James Ensor.

Dé magistrale uitzondering op die regel is *De Geseling* van Caravaggio (1607), een uniek monumentaal altaarstuk van bijna drie meter hoog en ruim twee meter breed. Maar deze maestro vormt natuurlijk op alle vlakken een buitenbeentje. Dan past Rubens' versie veel beter in het globale plaatje. Zijn tafereel is wel relatief groot - het moest immers accorderen met de 14 andere mysteriën - maar maakt deel uit van een serie, in tegenstelling tot andere meesterwerken van zijn hand zoals *De Aanbedding* en het *Dispuut*. Al twijfelen sommige vorsers eraan of het oorspronkelijk voor die cyclus bedoeld was.

Creativiteit en inspiratie



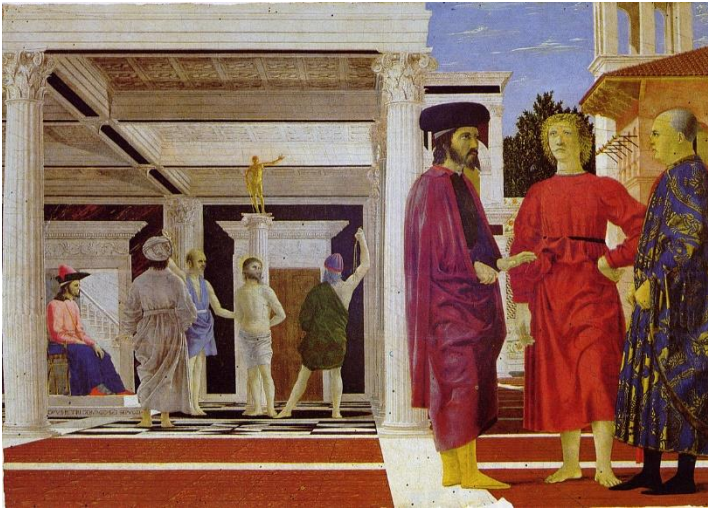
Caravaggio, olie op doek, 1607, Museo di Capodimonte, Napels

Tijdens zijn reis in Italië (1600-1608) komt Rubens in aanraking met het werk van de groten uit de renaissance, het maniërisme en de vroege barok. Hij doet daar een pak inspiratie op voor zijn latere werk en ongetwijfeld wordt hij geconfronteerd met schilderijen en beelden die het passieverhaal tot leven brengen. Het is dus niet verwonderlijk dat er volop gespeculeerd wordt over de voorbeelden die Rubens mogelijk inspireerden bij de creatie van zijn *Flagellatio*.

Zowel de compositie als de personages en hun houdingen zijn ontsproten aan het creatieve brein van Rubens, laat daar geen twijfel over bestaan. Maar het spreekt voor zich dat hij voortbouwde op een traditie. Zijn voorstelling van dit tragische tafereel komt niet uit de lucht vallen, de setting, de rekvisieten (zweep,

roede, zuil) en de acteurs (twee of meer beulen) lagen al enkele eeuwen min of meer vast. Toch schept Rubens een meesterwerk dat qua coloriet, lijnvoering, compositie, dynamiek en vooral dramatiek volstrekt uniek is.

In de late middeleeuwen en vroege renaissance is de *Geseling* een statisch gebeuren met centraal een frontaal aanzicht op Christus, vastgebonden aan een hoge zuil, geflankeerd door twee beulen die eerder een pose lijken aan te nemen dan echt te slaan. De scène is sober, bijna ingetogen, Jezus ondergaat de marteling met goddelijke sereniteit, althans in Italië (Giotto, Cimabue). Duitse kunstenaars (Körbecke, Meester van het Pflock-retabel) pakken het anders aan,



Piero della Francesca, tempera en olieverf op paneel, na 1444, Galleria nazionale della Marche, Urbino

rauw, expressiever. In de renaissance staan de personages in een architecturaal kader, waardoor de schilder kan uitpakken met zijn beheersing van het perspectief. Soms schuift de scène zelfs naar de achtergrond, terwijl op de voorgrond opdrachtgever en notabelen keuvelen (Piero della Francesca).

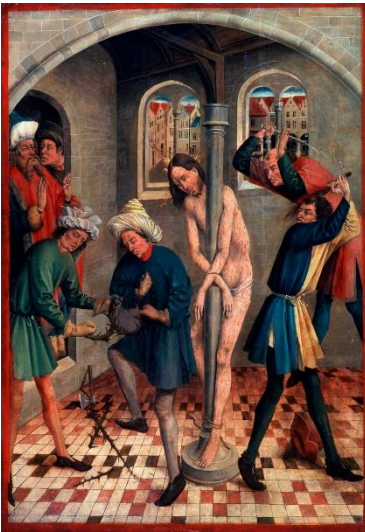
Onstuimig en beheerst

Niet van dat alles bij Rubens. We laten even eminent Rubenskenner Frans Baudouin (1920-2005) aan het woord: ‘De compositie vult het voorplan nagenoeg volledig, (...) alle dieptewerking wordt vermeden. Hier dus geen opvallende perspectieven, geen opstelling van figuren, zuilen en architectuurmotieven (...) die mekaar in de diepte doorkruisen (...) maar veeleer een uitwerking als in een gebeeldhouwd reliëf, waarin de personages ongeveer op hetzelfde plan naast mekaar worden geplaatst tegen een nagenoeg vlakke fond’.

‘De barok (...) openbaart zich hier vooral in het lenige ritme van op mekaar afgestemde slingerende omtreklijnen, die de houdingen en de gebaren aangeven. Sierlijkheid en kracht gaan hier hand in hand’. Net als dat van de linkse beul ‘is het lichaam van Christus schroefvormig uitgebeeld: terwijl de benen van terzijde gezien worden, is de tors dusdanig gedraaid dat de rug grotendeels naar de toeschouwer is gewend (...) het lijkt of Jezus zich naar ons wil toekeren, maar dat kan niet omdat zijn handen vastgeklonken zijn aan een zuiltje’.

‘Brutale kracht spreekt uit de wijze waarop rechts twee beulen, een neger en een gehelmde en bebaarde soldaat op hem afstormen; ze zwaaien met kleine bundels rijshout (*roede, nvdr*), waarmee ze zijn rug tot bloedens toe striemen. Een van hen plant zijn voet op de kuit van Christus’ linkerbeen, om hem te doen struikelen. Met grijnzend gelaat (...) kijkt nog een vierde beulsknecht toe, de enige frontaal geziene figuur in dit schilderij. De hele vormgeving getuigt zowel van onstuimigheid in de beweging als van compositorische beheersing’.

Tot bloedens toe



Johan Kőrbecke, tempera op hout, na 1457, Poesjkin Museum, Moskou

Jezus wordt bij Rubens tot bloedens toe geslagen, iets wat je kan verwachten bij een geseling met een zweep met knopen en twee roedes. Niettemin is het in de renaissance en barok ongebruikelijk de scène zo realistisch voor te stellen. Ook bij Caravaggio is geen spatje bloed te bespeuren. Rubens is niet de eerste die bloed laat vloeien bij de *Flagellatio*. In de laatgotische Duitse schilderkunst worden martelingen erg expliciet uitgebeeld, bij de *Geseling* van Johann Kőrbecke (voor 1457) zit Jezus helemaal onder het bloed. Ook op een grisaille wandschildering op de zuidelijke muur van Sint-Paulus met een voorstelling van ‘Jezus in de wijnpers’ (1570-1577) vloeit het bloed rijkelijk.

Christus staat op het schilderij met de polsen geboeid aan een lage kolom of balusterzuil, ook een geselkolom genoemd. Volgens J.R. Judson volgt Rubens daarmee een voorbeeld van Agostino Ciampelli die passietaferelen schilderde in de basilica Santa Prassede in Rome in de periode dat Rubens in Italië was. Maar mogelijk nog belangrijker dan het fresco, is de aanwezigheid van ‘la colonna della flagellazione’, de vermeende geselzuil van Jezus die door kardinaal Giovanni Colonna van Jeruzalem naar Rome werd gebracht. In de basilica wordt hij sinds 1223 vereerd als relik. Tot ongeveer het midden van de 16de eeuw zien we Jezus

De Geseling



Agostino Ciampelli, 1594-1604, Santa Prassede, Rome

dus meestal vastgebonden aan een hoge zuil, daarna domineert de balusterzuil (zoals bij Rubens) al verdwijnt de hoge zuil nooit helemaal uit beeld (Caravaggio).

Wat de compositie en de figuratie van Rubens' werk volstrekt uniek maakt, is de houding van Christus. We kijken op de zijkant van Zijn twee benen, maar Zijn bovenlichaam is naar rechts

gedraaid waardoor Zijn bebloede rug helemaal zichtbaar is. Het hoofd draait Hij dan weer naar links, zodat Zijn linkse profiel zichtbaar is. Een dubbele torsie als het ware. Volgens David Jaffe heeft Rubens zich daarbij geïnspireerd op een brons van Jacopo Sansovino (1550). Mark Robbroeckx heeft een andere uitleg: 'Door de hoge zuil te vervangen door een lage geselkolom was Jezus zijn ruggensteun kwijt en gooit Hij zich om onder de zweepslagen. Juist in deze mobiele geseling ligt de dramatiek die de gruwel der middeleeuwen overstijgt'.

De passie van Dürer



Albrecht Dürer, gravure op koper, uit Kleine Passion, 1512, Princeton University Art Museum

Volgens Kristina Herrmann-Fiore 'verdankt Rubens wesentliche Züge dem Kupferstich Dürers aus der Kleinen Passion'. Die 'Kleine Passie' is een serie van 36 houtsneden die de grootmeester uit Nürnberg rond 1511 vervaardigde en waarin ook een *Geseling* voorkomt. Het is inderdaad de eerste keer of één van de eerste dat Christus daarbij niet frontaal, maar zijdelings wordt afgebeeld. Maar van een torsie in het lichaam is geen sprake en inzake compositie en figuratie heeft Rubens' meesterwerk weinig of geen affiniteit met de creatie van de Duitser.

De ontblote en geteisterde rug van Jezus staat ook helemaal niet centraal bij Dürer, in tegenstelling tot bij Rubens. In zijn *Geseling* bevindt de blanke, bebloede

rug zich op het kruispunt van twee diagonalen – een geliefkoosde geometrische vorm van Rubens – en trekt zo alle aandacht naar zich toe. Met de foltering van de Heiland gaat een messiaanse voorspelling in vervulling: ‘Mijn rug heb ik gegeven aan wie sloegen en mijn wangen aan wie Mij de baard uittrokken; mijn gelaat heb ik niet verborgen voor smadelijk speeksel’ (Jes 50, 6).

Geseling was een gebruikelijke ‘voorbereiding’ op de kruisiging, de ultieme vorm van marteling en pijniging die moest dienen als afschrikwekkend voorbeeld en bedoeld was om de veroordeelde totaal te vernederen. Maar Rubens schildert geen scène bedoeld om te shockeren, hij wil vooral onze gevoelens raken en ons aanzetten tot devotie. Want ondanks de pijn en vernedering, behoudt Jezus zijn waardigheid, een kleine lichtkrans boven zijn hoofd herinnert ons eraan dat Hij meer dan een mens is. Aureolen waren al lang uit de mode, een lichtkrans daarentegen gebruikt een grootmeester als Rembrandt later ook (vb. *Christus in Emmaüs*).

Beulenwerk

In de Romeinse tijd sloegen traditioneel twee beulen om beurten met een zweep, vanaf de laatgotiek wordt het iconografisch palet breder: de scène komt in een ruimere setting, het aantal beulen neemt toe, personages die niets te maken hebben met de dramatische gebeurtenis draven op. Rubens behoudt de volledige focus op de cruciale scène – wat trouwens geldt voor alle schilders van de 14 andere mysteriën – maar hij beperkt zich niet tot twee beulen, het worden er vier. Of zijn het er drie met een mysterieus vierde personage?

De Geseling



Linkse beul en Jezus, De Kruisdraging, detail

De beul helemaal links is het enige personage naast Jezus dat ten voeten uit of van kop tot teen wordt afgebeeld, met uitzondering van een stukje van de rechterelleboog en van de linkerhiel die net buiten het kader vallen. Hij is de enige die een zweep

(flagrum) met knopen hanteert, niet een met de destijds gebruikelijke stukjes metaal. Hij staat op het punt Christus opnieuw te slaan. Deze beul en Jezus staan aangezicht tegen aangezicht, maar hun blikken kruisen niet. Door de gebogen houding van Jezus, lijkt de beul groter: het kwade dat (even) over het goede triomfeert?

In het midden duikt een enigszins enigmatische figuur op. Hij neemt niet deel aan de handeling, het is onduidelijk of hij een beul is of louter een toeschouwer. Hij is de enige van de vier die niet naar het slachtoffer kijkt, wel naar de twee andere beulen rechts op het schilderij die zich vol ijver van hun taak kwijten. Met zijn linkerarm lijkt hij een sarcastische groet te brengen zoals in Mt 27,29 'Wees gegroet, Gij koning der Joden'. Of schermt hij zijn ogen af van het licht dat van rechtsboven de ruimte binnenvalt? Of veegt hij zich het zweet van het voorhoofd om te insinueren dat hij er al duchtig op los heeft geslagen, zoals Rudi Mannaerts suggereert. De eerste interpretatie lijkt ons de meest plausibele.



Rechtse beulen, De Kruisdraging, detail

Gemene moorse tackle?

De beul naast de ‘toeschouwer’ maakt zich klaar om met een roede opnieuw toe te slaan. We zien enkel zijn gelaat in links profiel, zijn opgeheven rechterhand en een deel van zijn linkerarm. Met die arm geeft hij een stevige ruk aan het lendendoek van Jezus. Wil hij zijn slachtoffer van zijn laatste kledingstuk ontdoen en hem nog dieper vernederen door zijn volledige naaktheid? ‘Na de middeleeuwen verving de lendendoek de lange tuniek omdat die te weinig sensatie bood’, zo interpreteert Mark Robbroeckx deze handeling.

De dynamiek van Jezus in combinatie met de handeling van deze beul – in Spaanse wapenuitrusting – zou ook kunnen suggereren dat hij door de snok aan het lendendoek Jezus dwingt zijn rug nog meer bloot te stellen aan de slagen van hemzelf en zijn medebeulen. Het is slechts één van de vele kleine en grote bewegingen die het schilderij een enorme dynamiek geven.

Uiterst rechts verschijnt de derde beul, een bijzonder personage. Hij valt half buiten het kader, maar we zien perfect wat hij doet. Net als de vorige beul wordt hij getoond in links profiel, maar hij is de enige van alle personages met een boosaardige, duivelse blik. Zijn hoog geheven linkerarm, met roede in de hand, staat op het punt neer te dalen op Jezus’ rug. Zijn rechtervoet heeft hij op de linkerkuif van zijn slachtoffer geplant, een manoeuvre dat Rubens zo goed als zeker bij *De Geseling* van Caravaggio (1607) haalde. De meeste kunsthistorici zien er een poging in van de beul om Jezus te laten vallen, maar het kan best dat hij het onderbeen van Christus gebruikt als steun, om beter in balans te blijven.

Deze beul heeft een zwarte huidskleur en staat bovendien in de schaduw, wat fel contrasteert met het blanke halfnaakte lichaam van de beul uiterst links. Rubens schilderde vaak zwarte mannen én vrouwen, denk maar aan *De Vier Continenten* (*Kunsthistorisches Museum, Wenen*) en vooral aan het prachtige werk dat vroeger *Vier Negerkoppen* heette, daarna werd omgedoopt tot *Vier Moorse Koppen* en tenslotte tot het neutrale *Studie van Vier Hoofden* (KMSKA). Rubens en zijn tijdgenoten noemden zwarte mensen meestal ‘moren’. Dat één van de beulen hier zwart is, heeft alles te maken met de diversiteit van Rubens’ schilderkunst en niets met racisme of de associatie van een zwarte huidskleur met het kwaad. Zwarte mensen komen bij Rubens in allerlei scènes voor, veel meer dan bij tijdgenoten die enkel bij de *Drie Wijzen* een kleurling lieten opdraven.

De Geseling

Een laatste figuurtje op het paneel is de hond rechtsonder, een collie of herdershond. Dieren en dus ook honden verschijnen wel vaker in de Antwerpse schilderkunst. Het dier lijkt hier niet op zijn plaats omdat honden doorgaans staan voor loyaliteit, bescherming, dienstbaarheid en trouw, maar daar kan het dier op de *Geseling* allerminst mee vereenzelvigd worden. Mark Robbroeckx ziet er een ‘canis infernalis’ in, de hond als ‘symbool voor de nijd en opgekropte haat der beulen’ en refereert naar Psalmen: ‘Want honden hebben mij omringd, een bende boosdoeners heeft mij omsingeld’ (Ps 22, 17). Een omschrijving die ons inziens goed past bij de hond op de voorstudie, minder bij de hond op het schilderij.

Hoewel hij compositorisch en qua coloriet past bij de zwarte beul, speelt hij in het drama een louter decoratieve rol. Dat zou anders geweest zijn, mocht hij blaffen, klaar staan om te bijten, maar hij lijkt eerder apathisch toe te kijken. Een groot verschil met de voorstudie waarin hij wel deelneemt aan de agressie van de beulen.

16^{de} mysterie: het modello

Net zoals voor andere grote werken, maakte Rubens voor *De Geseling* een ontwerp, een voorstudie. Deze schets of *modello*, net als het schilderij in olieverf op paneel, bevindt zich sinds 1910 in het Museum voor Schone Kunsten van Gent (MSK). Over dat modello is al bijna evenveel kunsthistorische inkt gevloeid als over het schilderij zelf. Dat komt omdat er nogal wat verschillen zijn tussen het ontwerp en het eindresultaat, met name de achtergrond, de dynamiek en de afmetingen; wat op zijn beurt heeft geleid tot speculatie over zowel de datering als de bestemming van het schilderij.

De schets is min of meer vierkant (37,5 op 35,5 cm), het schilderij is hoger dan breder (222 op 164 cm). Omdat er evenveel personages zijn – Christus plus 4 beulen of 3 beulen, plus een toeschouwer – en hun handelingen nagenoeg gelijkaardig – is de compositie op het schilderij meer gedrongen dan op de voorstudie. Dat heeft een duidelijke impact op de dynamiek van het eindwerk, zo merken verschillende critici terecht op. ‘Daardoor (*door de versmalling, nvdr*) vermindert de dramatische inhoud van het eindwerk en wordt het meer symbolisch dan dramatisch’, aldus Julius Held.



P.P. Rubens, Modello De Geseling, olieverf, ca. 1617, MSK, Gent

De 'enigmatische' figuur is plots niet meer zo enigmatisch. In de schets is hij gewoon een vierde beul die vol ijver deelneemt aan de tortuur van Jezus. Door het versmallen van het tafereel op het schilderij moest Rubens de figuur van Christus

De Geseling

iets meer rechtop plaatsen om alle vier de beulen te kunnen behouden. Maar daardoor was er geen ruimte meer voor de roede van de spottende ‘enigmatische’ beul. Verder is de beul die aan het lendendoek van Jezus trekt in het modello niet geharnast en heeft hij geen baard. Net als de beul links is hij daar halfnaakt en draagt een bandana.

Een laatste opmerkelijk verschil is de architecturale achtergrond; op het schilderij is die minimaal, we kunnen enkel het bovenste deel van een pilaster en de aanzet van een nis ontwaren. Op het modello is centraal, bijna in het verlengde van de balusterzuil waar Jezus’ handen aan vastgeklonken zijn, een volledige halfzuil te zien. Rechts daarvan merken we de aanzet tot een absis en links een rondboog aan het begin van een donkere gang, waarvan de basis nog te zien is tussen het rechterbeen van Jezus en dat van de linkse beul. Het modello suggereert zo, meer dan het schilderij, het decor van een kerker.

Was de Geseling wel voor Paulus?

Dat er in de technische uitvoering nogal wat verschillen zijn tussen voorstudie en eindwerk, is niet onlogisch. Bij een modello of schets is het niet de bedoeling alles tot in detail uit te werken. Maar voor sommige auteurs zijn de stilistische verschillen zo significant, dat ze vermoeden dat het schilderij niet onmiddellijk na het modello werd gemaakt of dat het oorspronkelijk niet voor de Sint-Pauluskerk was bedoeld. ‘Zou het kunnen dat Rubens *De Geseling* oorspronkelijk voor een ander doel schilderde en niet voor de Rozenkranscyclus in de dominicaanse kerk’, vraagt J.R. Judson zich af.

Die hypothese wordt volgens de vorser ondersteund door het feit dat het paneel in Sint-Paulus met 2 cm werd versmald aan de rechterzijde om het beter te laten accorderen met de andere werken van de Rozenkranscyclus. Als het paneel voor de cyclus bedoeld was, waarom gebruikte Rubens dan geen drager op maat, is de onuitgesproken achterliggende redenering. Dezelfde auteur wijst nog op sterke gelijkenissen tussen het modello en het *Martelaarschap van Sinte-Ursula* en het *Martelaarschap van de heilige Stefanus*, allebei werken van Rubens uit 1615. Daarmee zijn we bij de datering van beide werken aanbeland.

1615–1616–1617?

Omdat een kunstenaar doorgaans een schilderij onmiddellijk na het modello maakt, leidt dat volgens sommigen tot een datering van het eindwerk in 1615. Maar als het paneel in de kerk in 1615 zou ontstaan zijn, kan het onmogelijk bedoeld zijn voor de cyclus van de 15 mysteriën, omdat het idee daarvoor pas in 1616 opdook (*zie inleiding*). Dan rijst de vraag wie dan wel de opdrachtgever was?

Rubens werd sinds zijn terugkeer uit Italië bedolven onder de opdrachten, zijn atelier draaide op volle toeren, de veronderstelling dat hij een prachtig werk als *De Geseling* ‘zomaar’ creëerde zonder bestemming of zonder opdrachtgever is hoogst onwaarschijnlijk. Een hypothese waarbij het bewaarde modello bedoeld was voor een verloren gegaan schilderij en dat het modello voor *De Geseling* in de Sint-Pauluskerk is verdwenen, lijkt bijzonder vergezocht.

Kortom, als we met alle interne (stijlanalyse, coloriet...) en externe factoren (context 15 mysteriën, schenking...) rekening houden, werd het werk ten vroegste in 1616 en ten laatste in 1617 voltooid. Als we ervan uitgaan dat alle 15 mysteriën in dezelfde periode ontstonden – een zeer plausibele hypothese – is een datum van 1615 uitgesloten, ook al omdat Antoon Van Dyck toen amper 16 jaar was. Zelfs voor een klasbak als hij is dat toch wel erg jong om een meesterwerk als *De Kruisdraging* te schilderen. Een laatste - toegegeven niet ijzersterk - argument is dat de datum 1617 prijkt op de kast waarin het werk van Rubens een tijdlang werd bewaard.

Net als de andere mysteriën, werd *De Geseling* ‘gesponsord’. Louis Clarisse betaalde er 150 florijnen voor, evenveel als Jan Van den Broeck voor *De Kruisdraging*. Clarisse werd in de Sint-Pauluskerk begraven. Pieter Genard vermeldt het familiegraf in zijn standaardwerk. Uit de opschriften die hij terugvond, blijkt dat Louis overleed op 2 oktober 1631, zijn vrouw Clara in hetzelfde jaar. Ook hun dochter Anna Margarita was daar begraven, maar haar sterfdatum was niet leesbaar. Volgens Genard zou het graf zich in de buurt van de preekstoel bevonden hebben, een gegeerde en dus dure plek, want vlakbij de plek waar Gods woord werd verkondigd.

Vlijtige kopiïsten

Het meesterwerk van Rubens maakte indruk, zowel op zijn tijdgenoten als op de generaties daarna. Het mag dan ook niet verbazen dat het vaak gekopieerd werd. Niet alleen op doek, maar ook op papier en zelfs op koper. De bekendste kopie hangt in de sacristie van onze kerk en is van de hand van Antoon Van Ysendyck (1801-1875). Het olieverfschilderij is even groot als zijn beroemde voorbeeld, maar is op doek geschilderd. Het is een getrouwe kopie van middelmatig niveau. De kerkraad besliste niettemin in 1824 om ze op de plek te hangen van het origineel, het werk van Rubens verdween in een houten kast met luiken en verhuisde naar de Mariakapel. Tegen betaling werden de luiken geopend. Daar bleef het tot de brand van 1968. Op die kast staat de datum 1617.

Berthe Lhoist-Colman maakt in 1971 in het tijdschrift *Ledium* melding van een 'Flagellation de Notre Seigneur'. Deze kopie wordt in 1786 gerestaureerd door de in het Luikse bekende schilder L.B. Cockers. In een Franse tekst uit die periode lezen we dat 'une copie de la Flagellation fût enlevée de l'hospice (*des incurables de Liège*) par les commissaires de la république française en 1794. Elle fût donnée en 1802 au musée de Marseille où elle se trouve encore'. We weten niet of het gaat om een kopie door het atelier van Rubens, dan wel om een kopie naar een gravure of een kopie door een Luikse kunstenaar. In de 17^{de} en 18^{de} eeuw is heel Luik dol op Vlaamse schilderkunst en dus ook op Rubens.

De Rubensiaanse *Geseling* bereikte zelfs Zuid-Amerika. 'Jesús atado a la columna o flagelación' in Lima heeft min of meer dezelfde afmetingen als het origineel. In een verslag over Vlaamse schilderijen in het klooster San Francisco van Lima uit 1969, schrijft Frans Baudouin dat de kopiïst links onder op het schilderij een jongeman toevoegde. 'Het is beslist geen eigenhandige replek van Rubens, veeleer het werk van een zwakke kopiïst', luidt zijn oordeel. Het is een olieverfschilderij op doek.

Op een tentoonstelling van 1953-1954 in het Museum Boymans-Van Beuningen in Rotterdam werd een tekening getoond die volgens de catalogus geïnspireerd was op het modello, volgens Julius Held gaat het echter om een kopie van het schilderij zelf.

In juni 1988 wordt op een veiling van Sotheby's in Monaco een werk van Marc Antonio Garibaldi (1620-1678) verkocht. Deze kopie van de *Geseling* meet 70 op

87 cm en is uitgevoerd in olieverf op koper, onderaan links is het werk gesigeneerd. In tegenstelling tot wat zijn naam laat vermoeden, is Garibaldo een geboren en getogen Antwerpenaar. Garibaldo laat zijn personages veel meer ruimte dan Rubens, hun houdingen zijn nagenoeg identiek. Op de achtergrond zijn duidelijk een halfzuil, een rondvenster en een nis te zien, de foltering vindt duidelijk plaats in een kerker.

Druk druk druk

De Geseling vond ook haar weg naar de prentkunst, het ideale medium voor een ruime verspreiding. Eén van de belangrijkste graveurs van de eerste helft van de 17^{de} eeuw was Paulus Pontius, die tientallen werken van zijn grote voorbeeld reproduceerde. Dat gebeurde ook met *De Geseling*. De opvallendste verschillen met het schilderij zijn een architecturale achtergrond met rondvenster en hoge zuil, net zoals bij Garibaldo. Op de grond rechts ligt een hellebaard. Alle figuren zijn voluit afgebeeld en hebben voldoende ruimte om te bewegen. Uiteraard is de scène afgedrukt in spiegelbeeld.

Minder bekend is dat het Rijksmuseum van Amsterdam een interessante prent van Mattheus Borrekens (1625-1670) bezit, een stadsgenoot van



Mattheüs Borrekens, gravure *De Geseling*, ca. 1650, Rijksmuseum, Amsterdam



Paul Pontius, gravure *De Geseling*, na 1617, KMSKA, Antwerpen

Rubens. De gravure meet 50 op 58 cm. In het midden van de prent staat Christus. Twee mannen geselen Hem, twee andere houden Hem in bedwang. Rechts van de prent kijkt Pilatus toe, in de outfit van een Ottomaans vizier. Heel in

De Geseling

de verte de farizeeën en schriftgeleerden, die van op afstand de marteling volgen. De geseling vindt plaats in een open ruimte met twee zuilen, op de achtergrond zien we links en rechts een gebouw en centraal een zuilengalerij. Borrekens grijpt hiermee terug naar de voorbeelden uit de 15^{de} en 16^{de} eeuw en laat volop het perspectief spelen, maar net als op het schilderij van Rubens speelt de foltering zich helemaal op de voorgrond af. De prent is gesigneerd.

Modello als model

Niet alleen het schilderij, ook het modello diende als inspiratie, getuige een niet-gesigioneerde tekening in bruine inkt en wit krijt op papier, dat net als het modello wordt bewaard in het MSK in Gent. Het museum zelf zegt daarover: 'Het belang van de tekening ligt in het feit dat de voorstelling naar rechts vollediger is dan deze van de olieverfschets. Daarom mag volgens Julius Held (1980) aangenomen



Gaspar De Craeyer?, tekening, na 1617, MSK, Gent

worden dat Rubens' modello oorspronkelijk groter was, maar later werd versmald om de voorstelling in overeenstemming te brengen met het grote schilderij'. Paul Eeckhout en Jules Bosmant (1976) schrijven de tekening toe aan Gaspar De Craeyer, geen onbekende voor de Sint-Pauluskerk. Op de tekening is uiterst rechts de zwarte beul in volle glorie te aanschouwen, net als de hond onderaan rechts, waarvan op het schilderij enkel de kop en een deel van de schoft te zien zijn. Dat de tekening het volledige tafereel met alle personages ten voeten uit toont, hoeft niet te

betekenen dat het modello oorspronkelijk groter was, zoals Held veronderstelt. Het kan best dat de auteur op eigen houtje de compositie van Rubens vervolledigd heeft.

Lijdensweg van de Geseling

Net als zovele andere Vlaamse topwerken, werd *De Geseling* in 1794 door Franse revolutionairen naar Parijs gebracht. Vermoedelijk gebeurde dat in augustus. Daar werd het werk mogelijk oppervlakkig gerestaureerd en gereinigd. Uit archiefstukken weten we dat het schilderij in september 1815, kort na de nederlaag van Napoleon in Waterloo, reeds was weggehaald uit het Musée de Paris, in elk geval wordt het op 18 december van dat jaar uit een kist gehaald in Antwerpen. In het proces-verbaal dat toen werd opgemaakt staat ‘...ce tableau un peu endommagé sur la partie inférieure et quelques soulevemens de la peinture sur le dos dus Christ’.

De commissie die de teruggekeerde kunstwerken opvolgt, drukt op 3 april 1823 haar ‘ongerustheid’ uit over de bewaringstoestand van *De Geseling* en op 24 december van dat jaar wordt gemeld dat ‘de noodige voorzorgen genomen zijn geweest om alle verdere beschadigingen te voorkomen’. Welke dat zijn, is niet duidelijk. Nauwelijks een jaar later (8 januari 1825) schrijft de commissie dat het werk zich ‘in eenen zeer ontrustenden staat bevindt’. Op het einde van 1825 (29 december) lezen we plots dat *De Geseling* ‘met den besten uitslag is bewerkt geworden’. Op 31 december wordt de restaurateur Nicolíé daarvoor betaald.

Nauwelijks 12 jaar later noteert de Franse restaurateur Mortemare in een rapport (18 januari 1837) dat het werk zich in een dramatisch slechte toestand bevindt: ‘Ce tableau est on ne peut plus malade, l’oeuvre de ce grand homme est sur le point de se perdre...’. In een brief schrijft de gouverneur dat dit overdreven is, hoewel hij de ‘état maladif’ bevestigt. Had Nicolíé slecht werk geleverd in 1825 of overdreef Mortemare inderdaad, misschien met de bedoeling zelf een restauratieopdracht binnen te halen.

In augustus 1887 vraagt de commissie opnieuw aandacht voor *De Geseling*, het is wachten tot 27 november 1887 wanneer ene Sacré wordt aangeduid voor een nieuwe restauratie. In een certificaat afgeleverd op 1 oktober 1888 door architect Baekelmans en schilders H. Schaevels en P. Vander Ouderaa aan Felix Sacré staat

De Geseling

dat hij, onder hun leiding en toezicht Rubens' *Geseling* hersteld heeft, "wat hij onder alle opzichten gewetensvol deed". Dat alles kunnen we opmaken uit correspondentie van R.Claessens van het Museum Mayer van den Bergh met François Baudouin (brief van 8 oktober 1975).

Rubens in Venetië

De laatste significante ingreep dateert van 2019. Het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) conserveert het schilderij in het koor van de kerk, om het veilig te kunnen vervoeren naar Venetië. Daar schittert het op de tentoonstelling 'Van Titiaan tot Rubens' (september 2019-maart 2020).



Oude parketering



Nieuwe parketering. Foto dossier KIK

Aan de achterkant vervangen de restaurateurs de houten gekleefde latten - de parkettering - door aluminium profielen, die zijn soepeler maar geven toch

voldoende steun om schokken op te vangen. Het paneel wordt ook behandeld tegen houtborende insecten en op sommige plekken wordt het aangetaste hout vervangen. Aan de voorkant wordt het vernis droog gereinigd; op de matte plekken brengen ze een weinig damarvernis aan; losliggende verf krijgt een fixatie en de restaurateurs corrigeren de verkleuring die op enkele voegen en oude retouches was ontstaan.

De Geseling keert in 2020 gelukkig ongeschonden terug van zijn reis naar de dogestad. Bijna vijf jaar hangt het schilderij opnieuw in zijn vertrouwde omgeving, geflankeerd door de *Hof van Olijven* en *De Doornenkroning*, de komende jaren kunnen liefhebbers het bewonderen in het koor.



Opstelling van *De Geseling* door Rubens in de tentoonstelling *Van Titiaan tot Rubens. Meesterwerken uit Antwerpen en andere Vlaamse collecties*, in het Dogenpaleis te Venetië, [5 september 2019- 1 maart 2020].

Guido Meeussen



DE KRUISDRAGING

Antoon Van Dyck , 1617
Olieverf op paneel, 214 * 163 cm

Antoon Van Dyck (1599–1641) is geboren en getogen in Antwerpen. Hij gaat in 1609 in de leer bij kunstschilder Hendrik Van Balen, eminent lid van de uitgelezen club barokkunstenaars –en liefhebbers rond Peter Paul Rubens. Ongeveer zeven jaar later grijpt Van Dyck gretig zijn eerste grote kans als onafhankelijk schilder en vat de productie van De Kruisdraging aan voor Sint-Paulus, de Antwerpse dominicanenkerk.

Van Dyck leert de knepen van het teken -en schildersvak bij Van Balen en in 1615 vinden we hem in een eigen atelier. De zestienjarige Antoon werkt op dat moment als onafhankelijk kunstschilder, wat hem toelaat om in opdracht van meesters in de schilderkunst te werken en zijn zelfportret te maken (Rubenshuis, Antwerpen). We vinden hem voor het eerst als meester terug in de registers van de Sint-Lucasgilde in 1618, wanneer hij in februari van dat jaar zijn contributie betaalt. Zijn atelier bevindt zich op dat moment in de huidige Mutsaardstraat, op een boogscheut van de Sint-Pauluskerk.



Antoon Van Dyck, zelfportret
1616, Rubenshuis Antwerpen

‘Discepolo’ dekt vele ladingen

Peter Paul Rubens spreekt in die periode vol lof over de nieuwe ster aan het Antwerpse barokfirmament. “Fatto del meglior mio discepolo” schrijft hij op 24 april 1618 aan de Engelse diplomaat Sir Dudley Carleton, “gemaakt door mijn beste leerling”, wanneer hij het over *Achilles en de dochters van Lycomedes* heeft (Prado, Madrid). Het wat Bijbelse Italiaanse woord ‘discepolo’ kan zowel leerling, volgeling als medewerker betekenen en is een indicatie van het wederzijds respect tussen de twee schilders.

Rubens stimuleert Van Dyck als leerling en medewerker en al in 1616 werken ze samen wanneer de 17-jarige Van Dyck de meester bijstaat voor het ontwerp van een tapijtenreeks over Decius Mus (kartons in collectie prins Liechtenstein). Die Romeinse consul offerde zich op om het Romeinse leger een nederlaag te besparen. De stoïcijnse houding van Decius Mus tegenover de dood correspondeert met het humanisme in het begin van de 17^{de} eeuw. Voor Peter Paul Rubens en zijn humanistisch-stoïcijnse vrienden vormen de waarden van de oudheid een onuitputtelijke inspiratiebron.



Rubens & Van Dyck, Decius Mus spreekt de legioenen toe, National Gallery of Art Washington

De gelaagdheid van het Italiaanse woord ‘*discepolo*’ komt tot leven in de relatie tussen meester en medewerker. Antoon Van Dyck is op velerlei gebied zeker een

leerling in de schilderkunst van de grote meester. De band tussen beiden gaat echter veel verder. Rubens introduceert Van Dyck in zijn netwerk en brengt hem zo verfijnde manieren bij, die Van Dyck later ongetwijfeld van pas komen tijdens zijn lange verblijf aan het Engelse hof. Rubens opent intellectuele deuren voor Van Dyck, die de jonge Antoon toegang verlenen tot de Bijbel, de oudheid, het humanisme en andere kennis die onmisbaar is voor een barokkunstenaar. Antoon Van Dyck is in 1616 klaargestoomd voor een volwaardige samenwerking met Peter Paul Rubens. Ze bevinden zich in een win-win situatie: Van Dyck profiteert van de kennis van de meester, terwijl Rubens de jonge kunstenaar als volwaardig medewerker inzet. De tijd is rijp om samen aan de 15 mysteriën te beginnen.

The magnificent 15

De inleiding van deze catalogus schetst een waarschijnlijk scenario over het ontstaan van de wereldberoemde serie met de 15 mysteriën in de Antwerpse dominicanenkerk, Sint-Paulus. We tonen aan dat de inspirator van de reeks, prior Jan Boucquet o.p., in 1616 uit Bologna naar Antwerpen weerkeert met in zijn hoofd het concept van de serie en de toelating van de dominicanenorde om er fondsen voor te werven.

We weten niet precies hoe Boucquet het chronologisch heeft aangepakt om zijn droom te verwezenlijken. Heeft hij eerst met een kunstenaar of kunstenaars gesproken en zich dan tot de broederschap van de rozenkrans gewend om sponsors te zoeken of is het andersom gegaan? Hoe dan ook is hij wellicht nog in 1616 begonnen met de voorbereidende gesprekken. De invloedrijke Boucquet moet op zoek naar ongeveer 1.750 gulden en de kunstenaars die het grote totaalwerk voor dat geld willen leveren.

Daar komt de sponsor

We moeten met te veel parameters rekening houden om een correcte omzetting van 1 gulden in 1616 naar euro te bepalen. Alleen de lonen vergelijken is te kort door de bocht, want we zouden ook een korf van dagelijkse producten in de berekening mee moeten nemen. Een veelgebruikte omzettingskoers geeft als resultaat dat 1 gulden van toen ongeveer 75 gulden van nu waard is. Het geeft

DE KRUISDRAGING

alvast een indicatie van de uitdaging waar prior Boucquet voor staat. Hij moet op korte termijn 130.000 euro vinden.

Hij wendt zich tot de broederschap van de rozenkrans in de Sint-Pauluskerk, met haar honderden, vaak welgestelde leden. Op de bladzijde na de inleiding lees je welke leden of hun familie intekenen als sponsor van één van de schilderijen. Die informatie vinden we ook terug op de kopie van een document uit 1651, dat in het archief van de kerk wordt bewaard. Jan Van den Broeck (+ 1649) betaalt 150 gulden voor *De Kruisdraging*, geschilderd door Antoon Van Dyck. Dat is volgens onze eenvoudige berekening ongeveer 11.000 euro.

Van den Broeck is een telg uit een in Antwerpen wijdvertakte handelsfamilie. In 1614 vinden we hem in een akte terug als aalmoezenier van de stad, wanneer hij ondertekent met “in dienste van den armen wesend.” Hij is kapelheer van de broederschap van de rozenkrans in Sint-Paulus sinds 1611. Jan Van den Broeck is een gefortuneerd man. Dat lezen we in zijn testament van 24 juni 1649, waarin hij verschillende kloosterorden opneemt “tot laefenisse van syne siele”. Het predikherenklooster wordt bedacht met 200 gulden en de “capelle van ’t roosen cranske” van Sint-Paulus ontvangt 60 gulden. Van den Broeck wordt in 1649 begraven in de grafkelder van de familie in de Sint-Pauluskerk. Het graf bevindt zich waarschijnlijk nog



Grafsteentekst Van den Broeck volgens Génard

steeds onder de balie van de Sint-Paulusvrienden, in de zuidwestelijke hoek van het kerschip.

Jan Van den Broeck betaalt aan Antoon Van Dyck 150 gulden voor *De Kruisdraging*. Dat is opmerkelijk net evenveel als Peter Paul Rubens en Jacques Jordaens van andere sponsors ontvangen voor hun *Geseling* en *Kruisdood* in dezelfde serie. In de inleiding hebben we vermeld dat Peter Paul Rubens in die periode opdrachten weigerde, omdat hij overstelpt was met werk. Het is niet onmogelijk dat Rubens aanvankelijk enthousiast aanvaardt om meerdere werken in de serie van 15 te schilderen, aan een eenheidsprijs van 150 gulden, zich later realiseert dat hij de klus onmogelijk alleen kan klaren en twee schilderijen uitbesteedt aan Van Dyck en Jordaens.

Hoe Van Dyck aan de opdracht komt maakt niet uit, het is een bevestiging van de appreciatie die Peter Paul Rubens en zijn uitgebreide netwerk hem toedragen. In die zin is 1616 een sleuteljaar voor Van Dyck, het jaar waarin hij – nog onder de paraplu van Rubens – aan de schetsen, de voorstudie van *De Kruisdraging* begint.

Van links naar rechts

Antoon Van Dyck heeft minstens tien schetsen, voorstudies, gemaakt voor *De Kruisdraging*. Ze zijn waarschijnlijk getekend vanaf 1616, de laatsten mogelijk in 1617. De jonge Van Dyck worstelt gedurende lange tijd met de uitwerking van het concept dat nochtans van bij het begin duidelijk in zijn hoofd zit. Eén schilderij kan moeilijk bevatten wat hij erin wil proppen en de schetsen laten hem toe om te experimenteren. We kunnen zijn denkproces bijna chronologisch volgen. Vooral in zijn vroege jaren herwerkt Van Dyck zijn thema meerdere keren tot hij finaal tot de compositie komt die hem bevat.

Gelukkig zijn de meeste schetsen bewaard gebleven, ze bevinden zich in musea wereldwijd. Het modello van Bremen is in de 20^{ste} eeuw verdwenen of vernietigd – maar ook daar hebben we een vroege foto van. Het is boeiend om de evolutie van het voorbereidende werk van Van Dyck te volgen. We zien het proces bijna letterlijk voor onze ogen gebeuren wanneer we ze in de vermoedelijk juiste chronologische volgorde bekijken.



De voorbereidende schetsen. Van links naar rechts en van boven naar onder: 1. Staatliche Musea Kupferstich Kabinett, Berlin - 2. Biblioteca Reale, Torino, recto - 3. Biblioteca Reale, Torino, verso - 4. Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence - 5. Verzameling Vorden - 6. Palais des Beaux Arts, Lille - 7. Kunsthalle Bremen (verdwonen) - 8. Duke of Devonshire and Chatsworth House Trust - 9. The Courtauld Institute of Art, London - 10. Museum Plantin Moretus, Antwerpen.

De schetsen vormen een zwierig geheel, met heel veel beweging, geaccentueerd door scherpe arceringen. We bemerken op verschillende plekken puntjes die vaak anatomische vormveranderingen aanduiden, zodat ook op de tekeningen een quasi correcte anatomische weergave verschijnt.

De drie eerste schetsen zijn waarschijnlijk degene die zich nu in Berlijn en Turijn (recto en verso) bevinden. We zien vooral op de rectozijde van Turijn hoe de eerste ideeën van Van Dyck vorm krijgen. Maria staat op die tekening aan de rechterzijde, waardoor Jezus Zijn hoofd naar links moet draaien om haar te zien. Dat komt omdat de tocht naar Golgotha op deze tekening nog van rechts naar links verloopt. De bijfiguren zijn amper uitgewerkt, we kunnen slechts vaag Simon van Cyrene vermoeden. De drie hoofdthema's van *De Kruisdraging* zijn aanwezig: Jezus valt onder het kruis, Hij ontmoet Zijn moeder Maria en Simon van Cyrene staat er al ruw geschetst bij. Het is mogelijk dat Van Dyck deze schets maakt nog voordat de schikking van de 15 mysteriën aan de noordelijke muur van de Sint-Pauluskerk duidelijk wordt. De logica en chronologie van de vijf droeve mysteriën in de volgorde die we vandaag kennen, gebiedt dat de kruisdraging van links naar rechts verloopt, tussen *De Bespotting* aan de linkerkant en *De Kruisdood* aan de rechterkant in de serie.



Schets Biblioteca Reala, Torino, recto

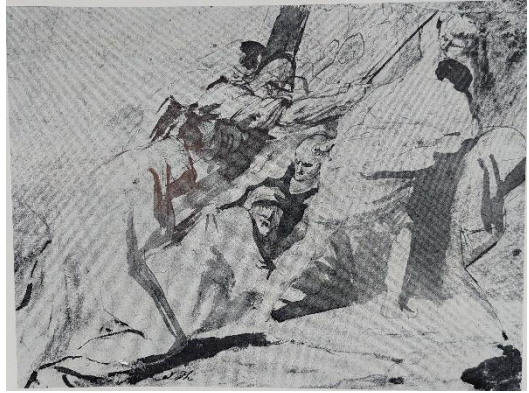


Schets Biblioteca Reala, Torino, verso

Op de latere tekeningen verandert Van Dyck definitief de richting, misschien na overleg met Rubens, de dominicanen of andere kunstenaars van de serie. De tekening in Lille / Rijsel is daarvan een goed voorbeeld. Niet alleen verloopt de

DE KRUISDRAGING

droeve tocht op deze tekening van links naar rechts, correct richting *De Kruisdood*, ook heeft Van Dyck verschillende hoofd -en bijfiguren op deze schets voor een eerste keer mooi uitgewerkt. We herkennen duidelijk Maria, zij het nog even met een verhullende mantel, de soldaat met het half ontblote lichaam rechts, de man er net boven en, voor de eerste keer, de beul die zijn arm uitstrekt naar Jezus.



Schets Palais des Beaux Arts, Lille



Schets Museum Plantin Moretus, Antwerpen

Het vermoedelijk finale modello, de laatst bekende voorstudie, bevindt zich in het Prentenkabinet aan het museum Plantin Moretus in Antwerpen. Alle hoofdfiguren hebben hun plek gevonden, de soldaat aan de rechterkant is volledig uitgewerkt tot in de kleinste details van zijn lendendoek. Alleen de riem met het zwaard ontbreekt nog. De positie van het hoofd van Jezus is nog anders dan op het schilderij, misschien heeft Van Dyck op het laatst rekening gehouden met de afstand van waar gelovigen op de kerkvloer het schilderij kunnen zien. Als we vier meter van de muur staan, dan is die afstand toch direct zes meter en dan zie je duidelijker Jezus 'en face' dan met gedraaid hoofd. Maria, Simon en de prominent aanwezige en gehelmde soldaat zijn op deze finale tekening bijna helemaal klaar om overgenomen te worden op het schilderij. Op het modello staan fijne lijntjes, een rasterpatroon, om de finale overdracht naar het doek te ondersteunen.

De ideeën van Van Dyck staan op papier, hij heeft het zich duidelijk niet gemakkelijk gemaakt. Het heeft lang geduurd voor Van Dyck zich los maakte van zijn initiële onzekerheid. De nog jonge, zoekende Van Dyck test uit en experimenteert onrustig. Dat zien we goed op de tekening in het Courtauld Institute in Londen, de detailschets van de beul die voorover reikt om Jezus recht te trekken. Op deze schets probeert Van Dyck de positie uit van de rechterarm van de figuur. Op de tekening in Antwerpen en op het schilderij zien we dat Van Dyck heeft gekozen voor de tweede stand van de arm, gerekend van links. De rechterhand op de rechterschouder van Jezus en grijpt de stof van Zijn kleeid. Van Dyck is uitgetekend, hij is klaar voor het schilderij.



Schets The Courtauld Institute of Art, London



Beul schilderij, zie schets Courtauld London

Antoon Van Dyck, de verteller

In het Nieuwe Testament schrijft de evangelist Lukas in hoofdstuk 23:

Toen Jezus werd weggeleid, hielden de soldaten een zekere Simon van Cyrene aan, die net de stad binnenkwam. Ze legden het kruis op zijn rug en lieten hem het achter Jezus aan dragen. Een grote volksmenigte volgde Jezus, waaronder veel vrouwen die over Hem weeklaagden en zich op de borst sloegen. Jezus keerde zich echter naar hen om en zei: 'Dochters van Jeruzalem, huil niet om Mij.

Dat is in essentie wat we zien gebeuren op de aangrijpende *Kruisdraging* van Antoon Van Dyck. Om de dramatiek van de scène te benadrukken heeft Van Dyck een val van Jezus onder het kruis mee in het tafereel opgenomen. Jezus valt

DE KRUISDRAGING

tijdens de traditionele kruisweg van 14 staties driemaal onder het kruis (staties drie, zeven en negen).

Zoals we ook al op verschillende van de tekeningen kunnen merken – en zeker op de laatste tekening in Antwerpen – heeft Van Dyck alle getoonde actie sterk moeten bundelen, waardoor de figuren bijna op elkaar gedrukt op de voorgrond staan. Dat komt omdat Van Dyck in het negende mysterie de essentie moet tonen van het vele wat zich in de Bijbel afspeelt tussen de bespotting - de doornenkroning - en de kruisdood. De gebeurtenissen die hij schildert horen tot de belangrijkste in het christendom. Dat is geen gemakkelijke opdracht voor een jong kunstenaar en als we daar rekening mee houden dan begrijpen we beter wat voor een talent zich toont in dit schilderij.



Detail Kruisdraging, Maria

Maria is de enige van de vrouwen uit Lukas die getoond wordt op dit werk. Zij is prominent aanwezig in de hele reeks van de 15 mysteriën, maar nergens zo ontroerend als op dit schilderij. Sponsor Jan Van den Broeck is kapelheer van de broederschap van de rozenkrans, met een grote devotie tot Maria en het is niet verwonderlijk dat Van Dyck haar ook op dit schilderij een belangrijke plaats geeft. Van Dyck schildert een gebroken en wenende moeder, die haar Zoon in de ogen

kijkt op een moment dat Hij wordt weggeleid om te sterven. De tranen stromen uit haar ogen, Van Dyck toont dit schitterend in één van de mooiste details op dit werk - erger verdriet kan bijna niet bestaan. Van Dyck heeft voor Maria een mantel geschilderd met lapis lazuli, een zeldzame en dus dure blauwe steen, die gemalen wordt als basis voor de kleurstof. Het blauw van de mantel is wat



Detail Kruisdraging

verbleekt met de jaren of mogelijk heeft de experimenterende Van Dyck wat te veel olie toegevoegd aan de kleurstof.

De betraande ogen van Jezus weerspiegelen die van Zijn moeder, die hij aankijkt. Zijn hoofd is bebloed door de doornenkroon en de slagen, ook de donkere mantel toont duidelijke bloedsporen. Hij lijkt geen acht te slaan op het getrek en gesleur, geroep en de andere geluiden rondom hem. Hij zit op Zijn knieën en we zien Zijn

DE KRUISDRAGING

rechterhand die steun zoekt op de rotsige grond. Van Dyck weet de verstillings, het intieme contact van Jezus en Maria vast te leggen - bijna zoals op een foto - terwijl hij er tegelijk in slaagt om de wereld rond hen tegen een hoog tempo te laten doorrazen. De beul net boven Jezus, die we kennen van de tekening in het Courtauld Institute Londen, grijpt Jezus bij beide schouders in een poging om Hem overeind te trekken.

Simon van Cyrene staat achter Maria, aan de lange zijde van het kruis. Hij draagt een rode mantel. De als bejaarde afgebeelde Simon vormt samen met Maria het kleine, empathische, medelijdende groepje aan de linkerkant van het schilderij. Kijk naar de houding van die twee figuren, ze buigen naar Jezus, proberen te troosten en te helpen. Simon is van goede wil - dat zien we aan zijn zachte gezicht - en Van Dyck toont ons dat hij zijn linkerhand onder het kruis houdt om het op te tillen. Tegelijk zien we de machteloosheid van de oude man en realiseren we ons dat hij niet in staat is om Jezus op welke manier dan ook te helpen.



Detail Kruisdraging, lansen en pieken

geluid denken dat op dit schilderij te horen is, dan is het stil aan de linkerkant van de lijn, terwijl de rechterkant vol is van oorverdovend geroep en getier. Het

Als we een denkbeeldige diagonale lijn trekken van linksboven tot rechtsonder het schilderij, dan vinden we links van die lijn Jezus, Maria en Simon - de goeden - terwijl al het kwade, de brutaliteit en het geweld is samengepropt in het rechtervak. Als we over het

contrast tussen de twee delen is enorm. Aan de ene kant een weerloze Man die gevallen is, Zijn moeder en een bejaarde – aan de andere kant vijf beulen of soldaten in de volle kracht van hun vileine beroep. Helemaal achteraan pieken nog wat lansen, wat een grotere troep militairen doet vermoeden. De meest opvallende figuur van die kwalijke groep staat aan de rechterkant en beslaat bijna een derde van het schilderij in de lengte.



Vergelijking Decius Mus en Kruisdraging

Naast een wervelend bruin lendendoek – of is het een half afgestroopte tunica, van hard werken krijg je het warm – heeft deze soldaat op het schilderij een bewerkte riem met zwaard meegekregen. Rond zijn rechterhand, hoog opgeheven, is een touw gewikkeld, waarvan het niet helemaal duidelijk is waar het onderaan eindigt. Mogelijk wordt het touw door de man gebruikt als een combinatie van een gesel en een hulpmiddel om dat steeds vallende kruis weer overeind te krijgen. We herinneren ons nog de reeks ontwerpen over het leven van Decius Mus door Rubens en Van Dyck in 1616. Eén van de bijfiguren op één van de kartons staat in dezelfde houding als deze soldaat op *De Kruisdraging*. Het is mogelijk dat

Van Dyck zijn bijdrage aan Decius Mus opnieuw heeft ingezet op het negende mysterie in de reeks voor de Sint-Pauluskerk. De gelijkenis tussen deze dominante figuur en die aan de linkerkant op *De Geseling* van Peter Paul Rubens is frappant.

Ook de andere soldaten en beulen op *De Kruisdraging*, met of zonder harnas, vertonen kenmerken en details die hard doen denken aan de school van Rubens. Van Dyck past met veel zwier de anatomische correctheid toe die hij ongetwijfeld gedurende zijn opleiding en samenwerking met de grote meester heeft geleerd.

DE KRUISDRAGING

Het resultaat is een verbluffend meesterwerk dat de prille carrière van Antoon Van Dyck een terecht solide basis zal verlenen.

Op de achtergrond zien we een fractie van de blauwe lucht waarin de lage zon stilaan kracht verliest. De scène op het schilderij speelt zich af op een hoogte, tijdens de klim op de berg Golgotha, wat door de stand van de zon merkbaar is.

Vierhonderd jaar bewegen

De Kruisdraging van Antoon Van Dyck heeft een bewogen geschiedenis achter de rug. Wij zijn gewend om het schilderij in zijn serie te zien als één geheel, nog steeds aan dezelfde muur als waar het vierhonderd jaar geleden voor gemaakt is. We vergissen ons.

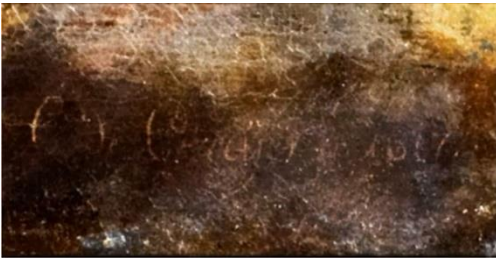
Een paar jaar nadat de 15 mysteriën in 1617 aan de noordelijke muur van Sint-Paulus zijn bevestigd, verwerven Peter Paul Rubens, Hendrik Van Balen en Jan Bruegel, financieel gesteund door enkele kooplieden, *De Rozenkransmadonna* van Michelangelo Caravaggio voor de kerk. Het grote altaarstuk wordt rond 1620 tussen *De Bespotting* en *De Kruisdraging* gehangen, zodat alle schilderijen, van *De Boodschap aan Maria* tot *De Kruisdraging* naar het Westen – de voorgevel – worden opgeschoven.

Nadat rond 1651 het nu nog bestaande Maria-altaar opgetrokken wordt, verhuist *De Rozenkransmadonna* naar die plek en krijgt de serie van de 15 mysteriën opnieuw zijn oorspronkelijk schikking, die we vandaag nog kennen. In diezelfde periode wordt ook het doksaal gebouwd, de constructie tussen het hoogkoor en het kerschip, die zal blijven staan tot 1833. Tegen het doksaal komen aan de zijde van het kerschip een Dominicusaltaar aan de noordkant en een Heilig Kruisaltaar aan de zuidkant. *De Kruisdraging* verhuist kort erna van de noordelijke muur naar het Heilig Kruisaltaar en zal daar meer dan honderd jaar blijven hangen.

Waarschijnlijk had *De Kruisdraging* oorspronkelijk dezelfde hoogte als de 14 andere schilderijen in de reeks, 220 à 225 cm, maar is het mogelijk vijf tot tien cm verkort om in het Heilig Kruisaltaar te passen. Door de verhuizing van het schilderij was er een lege plek in de serie, maar daar werd een oplossing voor gevonden. Rond 1748 vinden we een vermelding in het handschrift van Jacobus

De Wit. Hij schrijft dat de originele Van Dyck in het H. Kruisaltaar aan het doksaal hangt, terwijl er een kopie op de oorspronkelijke plek tussen de vijftien mysteriën te zien is. Gérard Berbie ziet het originele werk nog steeds in het altaar in 1755. Bij een volgende editie van Berbie, tien jaar later, is het schilderij weer naar zijn oorspronkelijke plaats verhuisd en is het in het H. Kruisaltaar vervangen door de *Piëta* van Gaspar De Crayer, wat vandaag nog altijd het geval is.

De kopie was nauwelijks kleiner dan het origineel en was tot 1794 op de Sint-Paulussite aanwezig. Charles Piot vermeldt ze als één van de werken, dat in dat jaar door de Franse revolutionairen uit onze kerk ontvreemd werd. Ze kan toegeschreven worden aan Peter Thijs de Oude (1624 - 1674) en werd waarschijnlijk vervaardigd in de periode 1650 - 1660. Enkele jaren geleden dook ze op in Engeland op een veiling en werd verkocht aan een private koper.



Kopie De Craeyer, signatuur en jaartal, Hampel, München

Een tweede kopie kwam enkele jaren geleden boven water in Duitsland. Ze is gesigneerd en kreeg het jaartal 1617 van Gaspar De Crayer (1584 - 1669). Als De Crayer in 1617 een nagenoeg exacte kopie schildert, weliswaar op een kleiner formaat, dan hebben we een zekerheid dat alvast *De Kruisdraging* van Antoon Van Dyck ten laatste in dat jaar werd voltooid.

Tot slot heeft Cornelis Galle I *De Kruisdraging* van Van Dyck in koper gesneden.

Retourticket Parijs

De originele *Kruisdraging* hangt nog maar een dertigtal jaar opnieuw op zijn plaats aan de muur wanneer verlichte geesten uit het zuiden onze stad laten proeven van hun interpretatie van vrijheid, gelijkheid en broederschap. In augustus 1794 wordt het schilderij, samen met andere, uit de kerk gehaald door Franse revolutionairen en naar Parijs gebracht. Daar krijgt het waarschijnlijk een reiniging en oppervlakkige restauratie.

DE KRUISDRAGING

We vinden het werk terug in september 1815, wanneer het onder commando van de geallieerden uit het *Musée de Paris* wordt gehaald, voor spoedig transport naar huis. In december 1815 komt *De Kruisdraging* onder klokkengelui aan in Antwerpen en de 18^{de} van die maand wordt het schilderij verlost uit zijn transportkist en onderzocht. Er wordt een proces verbaal opgesteld over de lamentabele conditie van het werk: *Un tableau sur bois de Van Dyck, le Christ portant sa croix, ce tableau a été trouvé ayant une fente traversant le dos du bourreau, une autre fente a été remarquée dans la draperie et les genoux de la Vierge*. [Een schilderij op paneel van Van Dyck, Christus draagt zijn kruis. Dit schilderij bleek een inkeping te vertonen die door de rug van de beul liep, een andere werd opgemerkt in het gewaad en de knieën van de Maagd].

Aanvang 1816 zien we *De Kruisdraging* verschijnen in het Antwerpse ‘museum’, de voormalige Minderbroederskerk, vlak bij de Mutsaardstraat waar Van Dyck mogelijk driehonderd jaar eerder het schilderij vervaardigde. De kerkraad van de Sint-Pauluskerk is op zijn zachtst gezegd ‘*not amused*’ over hoe de terugkeer van de kunstwerken in haar nadeel verloopt en schakelt de gouverneur van de provincie in. Die beveelt op 27 maart 1816 dat alle schilderijen aan de Sint-Pauluskerk moeten worden gerestitueerd, nadat ze gereinigd en gerestaureerd zijn. Op 1 juni 1816 hangt *De Kruisdraging* weer op de plaats waarvoor het schilderij bedoeld is.

Oog in oog, dichterbij lukt nooit

In 1837 vindt er een volgende restauratie plaats en af en toe gebeuren wat reinigingen en kleine herstellingen, maar het is wachten tot de grote restauratie-campagne na de brand van 1968 voordat het schilderij door het KIK (Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium) in zijn huidige conditie wordt gebracht.

De Kruisdraging van Van Dyck is in 1899 en 1999 getoond tijdens tentoonstellingen over de meester in Antwerpen, naar aanleiding van zijn honderdjarige feestdagen. De laatste tentoonstelling waarvoor het schilderij Sint-Paulus verliet was in 2012 – 2013: *The Young Van Dyck* in het Prado in Madrid. Sindsdien hangt het werk weer ongestoord aan de noordelijke muur van de kerk, tot het op 4 maart 2025 met uiterste zorg verplaatst werd naar één van de twee klimaatkasten in het hoogkoor. Daar zal het naar verwachting een tweetal jaren tentoongesteld staan, naast *De*

Geseling van Peter Paul Rubens. Waar het schilderij ook hangt of staat in de Sint-Pauluskerk, het blijft het enige werk van Van Dyck dat we in Antwerpen op zijn oorspronkelijke plaats kunnen bewonderen, daar waar het voor gemaakt is.

De bezoekers aan deze tentoonstelling kunnen de in deze bijdrage beschreven iconografie van *De Kruisdraging* tot in het kleinste detail en oog in oog bekijken. Het is onwaarschijnlijk dat u ooit dichterbij deze schilderijen kunt komen dan



Detail De Kruisdraging

tijdens deze tentoonstelling. De meester en zijn *discepolo*, opnieuw zij aan zij in de Sint-Pauluskerk.

Armand Storck & Stéphane Lycke

BIBLIOGRAFIE

- BAISIER Claire, *Antoon Van Dyck anders bekeken*, Antwerpen, 1999
- BAUDOUIN Frans, *Pietro Paulo Rubens*, Antwerpen, 1977.
- BERBIE Gérard, *Description des principaux ouvrages... de la ville d'Anvers*, Antwerpen, 1763.
- BROWN C., *Van Dyck*, Oxford, 1982.
- Old Master Drawings from Chatsworth*, catalogus Victoria and Albert Museum, London, 1973.
- The Young Van Dyck*, catalogus National Gallery, Ottawa, 1980.
- Flemish drawings of the Witt collection*, Courtauld Institute, London, 1977.
- DELACRE Maurice, *Le dessin dans l'oeuvre de Van Dyck*, Brussel, 1934.
- DELEN A.J.J., *Old Master Drawings*, Antwerpen, 1930.
- DE WEVER Caroline, *De Geseling. Een lijdensweg*, in *Paullus*, mei, Antwerpen, 2020.
- DE WIT Jacobus, *De Kerken van Antwerpen*, manuscript, Antwerpen, 1910.
- d'HULST-VEY, *Van Dyck Studien*, Köln, 1958.
- EECKHOUD Paul en BOSMANT Jules, *Gemeentelijke kunstschaten: vijftig schilderijen*, Brussel, 1976.
- HELD Julius S., *The Oil Sketches of Peter Paul Rubens*, Edinburgh, 1980.
- HERMANN-FIORE Kristina, *Rubens und Dürer*, Heidelberg, 1979.
- JAFFÉ Michael., *Rubens and Italy*, Oxford, 1977.
- JANSENS Aloïs, *Sint-Pauluskerk Antwerpen*, Antwerpen, 1977.
- JOHNSON Deborah, *Old master drawings from the Museum of Art*, Providence Rhode Island, 1983.
- JUDSON J. Richard, *The Passion of Christ*, in *Corpus Rubenianum*, VI, pag. 59-60, Antwerpen, 2000.
- MANNAERTS Rudi, *Sint-Paulus. De Antwerpse dominicanenkerk*, Antwerpen, 2014.
- MARTIN J.R., *Van Dyck as Religious Artist*, The Art Museum, Princeton, 1979.
- MICHIELS Alfred, *Van Dyck et ses élèves*, Paris, 1882.
- OUISEL Hervé, *Le Musée des Beaux-Arts de Lille*, Paris 1984.
- PERRAULT Gilles, *Gaspar De Crayers copy of Van Dyck*, catalogue Hampel Fine Auctions, München, 2021.
- PHILLIPS Claude, *The Van Dyck Exhibition at Antwerp*, Antwerpen, 1899.
- PIOT Charles, *Les tableaux enlevés à la Belgique en 1785*, in *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Brussel, 1877.
- ROBBROECKX Mark, *De vijftien rozenkransschilderijen van de Sint-Pauluskerk te Antwerpen*, Gent, 1972.
- ROOSES Max, *L'oeuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, Antwerpen, 1886-92.
- SAMMUT Adam, *Rubens and the Dominican Church in Antwerp*, Leiden, 2023.
- SIRJACOBS Raymond, *Sint-Pauluskerk. Historische gids*, Antwerpen, 2001.
- SMETS Greet, *De Geseling van Rubens sterker dan ooit*, in *Sint-Paulus binnen de muren 2020*, Antwerpen, 2021, pag. 6-8.
- STORCK Armand, *Kruisdraging, Koper tikt kopie op kop*, in *Paullus*, december, Antwerpen, 2024.
- VAN DEN WIJNGAERT Frank C *Catalogus Van Dyck tentoonstelling*, Antwerpen, 1949.
- VAN GELDER J.G., *Van Dycks Kruisdraging in de Sint-Pauluskerk te Antwerpen*, Brussel, 1959.

Colofon

Oog in oog met Rubens en Van Dyck

Een uitgave van

Kerkrad Heilige Paulus Antwerpen
Sint-Paulusstraat 22
2000 Antwerpen

Tekst

Paul Bistiaux
Stéphane Lycke
Guido Meeussen
Armand Storck

Tekstnazicht

Caroline De Wever
Walter Geluyckens
Guido Meeussen
Armand Storck

Ontwerp

Caroline De Wever

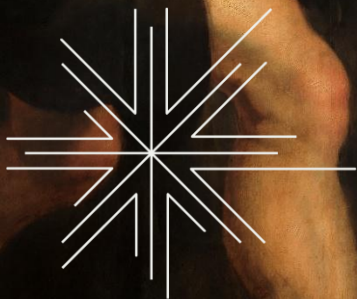
Lay-out

Joris Reymer

Fotoverantwoording

Eigen foto's tenzij anders vermeld

Maart 2025



Sint Paulus
Antwerpen