

Rubens' schets voor de kruisdraging

door J. BRUYN

De finale van zijn laatste symphonie bouwde Mozart op een thema, dat men in talrijke werken uit alle fasen van zijn ontwikkeling terugvindt: als nevenmotief, als harmonische basis of anderszins. Een dergelijke, steeds weer het scheppend gemoed fascinerende gedachte kan men in het werk van vele kunstenaars aantreffen. In Rembrandts oeuvre neemt het thema van de Emmausgangers zo'n centrale plaats in. En ook Rubens, bij wiens overstelpende rijkdom van inventie men een dergelijke vasthoudendheid aan één compositorische gedachte wellicht niet zou zoeken, kende deze hernieuwde activering van oude thema's. Eén van de treffendste en gecompliceerdste voorbeelden hiervan vormt de compositie van de Kruisdraging, die hem in verschillende perioden moet hebben beziggehouden. Van de reeks ontwerpen, die hiervan het resultaat was, bezit het Rijksmuseum (sinds 1809) een meesterlijke schets (afb. 1). De tentoonstelling, die het Museum Boymans in 1953/54 van Rubens' olieverschetsen inrichtte, gaf gelegenheid, dit paneel met twee andere versies van hetzelfde onderwerp te vergelijken – een confrontatie die aanleiding is, hier enige momenten uit de ontwikkeling van deze compositie te releveren¹.

Omtrent een vóór 1634 verleende opdracht, die Rubens aanleiding geweest zou kunnen zijn, een voorstelling van de kruisdraging te concipiëren, is ons niets bekend. Dat hij dit niettemin gedaan heeft, mag men afleiden uit een aantal vroeger te dateren ontwerpen. Ons inzicht in de datering hiervan wordt uiteraard bemoeilijkt door het ontbreken van documentaire gegevens, temeer omdat de eigenhandigheid der ons bekende schetsen soms niet boven alle twijfel verheven is en het persoonlijk handschrift van de meester in dat geval geen criterium meer biedt. Toch is er in de compositorische bedoeling der verschillende exemplaren een duidelijk voortschrijdende ontwikkeling te bespeuren, die te opvallender is omdat vele motieven steeds weer voorkomen, ja sommige na een kortstondige verdwijning weer hun plaats komen innemen in een veranderd geheel.

Een betrekkelijk vroege versie mag men zien in een schets, die zich in de Akademie der Bildenden Künste te Wenen bevindt (afb. 2)². Tegen een sterk oplopend terrein zijn de figuren gegroepeerd om Christus, die onder de last van het kruis is bezweken. Het achterste gedeelte van de stoet is nog in beweging: de beide moordenaars, die mede gekruisigd zullen worden, worden op de voorgrond, half door de lijst oversneden, met geweld door twee krijgslieden naar rechts gedreven. Op het middenplan, waar de stoet zich zo even nog naar links bewoog, is zij tot stilstand gekomen.

¹) Van een volledige, kritische behandeling van het probleem kan hier geen sprake zijn, temeer omdat een te groot deel van het materiaal door middel van autopsie zou moeten worden geschift. Voorstudies voor de afzonderlijke figuren en de coloristische aspecten blijven geheel buiten beschouwing. Voor opgave van literatuur en vermelding van enige hier niet ter sprake gebrachte exemplaren verwijzen wij naar de voortreffelijke catalogus van de Rotterdamse tentoonstelling (nrs 81, 92 en 93) en naar E. Haverkamp Begemann, Rubens schetsen, *Bulletin Museum Boymans* V, 1954, p. 2 e.v. ²) F. Antal (*Jahrb. Pr. Kunstsamml.* 1923) schreef het stuk ten onrechte aan Van Dijck toe. In het algemeen neemt men aan, dat deze schets eigenhandig werk van Rubens is en in ieder geval is de compositie van hem afkomstig.



Afb. 1 P. P. Rubens. *Schets voor de Kruisdraging*. Paneel 74 x 55. Rijksmuseum.

SK-A-344

Christus is neergestort en daardoor verwijderd geraakt van het kruis, dat rechts door drie beulsknechten wordt getorst. Het brute geweld van een krijgsman en twee beulsknechten – één trekt Christus aan de haren, de ander haalt uit met een geselkoord – geeft aan het centrum van de compositie een dramatisch karakter. Links komt een groep heilige vrouwen Christus tegemoet: Maria nadert hem het dichtst, Veronica met de zweetdoek knielt naast haar. Twee ruiters vormen de top van de compositie; één draait het hoofd en ziet achterom, de ander, een vaandeldrager, heeft zijn paard gewend en tracht met een armgebaar de stoet weer in beweging te brengen. Rechts verheft zich een rotswand, waarop de gestalten van enige gravers, heel klein en nauwelijks binnen de lijst vallend, nog juist zichtbaar zijn. – Kenmerkend voor deze compositie is de veelheid der richtingsassen, een andere voor elk der episoden, waarin het pyramidaal opgebouwde geheel uiteenvalt. De stoet beschrijft een slingerlijn, die begint met de naar rechts gaande moordenaars en soldaten onderaan, zich voortzet in de naar links gaande bewegingen van het middenplan, die naar boven worden afgebogen door de groep van heilige vrouwen, om te eindigen in de zich omwendende ruitersfiguren en het vaandel. Vooral uit de plaatsing van deze laatste groep, meer boven dan achter de middengroep, blijkt, hoezeer het hele tafereel meer (in manieristische zin) in het vlak dan in de ruimte is gedacht. Hierop wijzen ook de ongemotiveerd kleine figuurtjes op de rotswand, die tot de rest van de voorstelling nauwelijks in ruimtelijke relatie staan. Al deze kenmerken – het uiteenvallen in vele episoden, de veelheid der richtingsassen, de als tegen een steile helling zich afspelende voorstelling – wijzen erop, dat de in deze schets verwerkte gedachte stamt uit de eerste jaren na Rubens' vestiging te Antwerpen na een langdurig verblijf in Italië (1608). Met het in 1611 voltooide Kruisoprichtingsaltaar, thans in de Kathedraal te Antwerpen, bestaan enige frappante overeenkomsten, zowel in opbouw als in details.

Vastere grond onder de voeten krijgen wij met de 1632 gedateerde prent, die de graveur Paulus Pontius blijkens het onderschrift naar een door Rubens geschilderd voorbeeld vervaardigde (afb. 4). Dit voorbeeld is onlangs teruggevonden en was op de Rotterdamse tentoonstelling te zien (afb. 3): een terwille van de duidelijkheid in een eigenaardig zware, vette toets geschilderde grisaille, die men niet licht voor een eigenhandig werk van de meester zou houden, wanneer het onderschrift van Pontius' prent dit niet ondubbelzinnig bewees. Het is merkwaardig te zien, hoe Rubens de zin van zijn vroegere compositie ingrijpend verandert, hoewel sommige motieven hieruit haast ongewijzigd gehandhaafd blijven, andere meer in het algemeen aan eerder werk herinneren¹. Tekenend voor deze veranderde visie is allereerst de plaatsing van de beide moordenaars met hun begeleiders, die thans in de naar links trekkende stoet zijn opgenomen. Daardoor konden de hoofdpersonen van het drama een plaats op het eerste plan krijgen en werd een veel sterker ruimtewerking in de diepte mogelijk, waartoe ook de meer gedetailleerde landschaps-coulisse bijdraagt. Maar vooral werd hiermee een grotere eenheid bereikt: de uit tegenbewegingen opgebouwde slingerlijn heeft plaats gemaakt voor één, naar links in de diepte voerende beweging. Daartoe diende ook de veranderde opstelling van de ruiters aan de kop van de stoet aan wie een ietwat burleske bazuinblazer werd toegevoegd: één draait zich nog half om, maar zij vervolgen hun weg – de beweging gaat door. Meer eenheid, meer dieptewerking, sterkere binding ook tussen verschillende episoden kenmerkt deze versie. Het kruis rust thans mede op Christus zelf

¹) Zo komt de groep van Maria en Johannes vrijwel overeen met die op het linker zijluid van de Kruisoprichting van 1611. Aan dit stuk herinnert ook de halfnaakte kruisdrager rechts, niet in zijn houding maar in zijn dominerende functie in het geheel.



Afb. 2 P. P. Rubens. *Schets voor de Kruisdraging.*
 Paneel 64 x 49,5. Wenen, Akademie der Bildenden Künste.



Afb. 3 P. P. Rubens. *Grisaille-schets voor de prent van P. Pontius.* Paneel 60 x 46. Mrs. M. Q. Morris, Londen.
 Foto A. Frequin, Den Haag.

en is daardoor in hechter relatie tot de centrale groep gebracht. Hetzelfde geldt voor de treurenden die van links genaderd zijn: Veronica wist Christus het gelaat af, waarbij Maria, Johannes en een nauwelijks zichtbare vrouw toezien. Slechts de uiterste voorgrond heeft aan de handeling nauwelijks deel: de kinderen, die in de Weense schets de treurende vrouwen vergezelden, zijn hier twee zich zelfstandig gedragende putti geworden, die op deze plaats nauwelijks meer dan bladvulling mogen heten¹. Dat deze oplossing Rubens niet bevredigde, blijkt uit de ontwerpen der volgende jaren.

Welke reden Rubens had, om deze compositie nogmaals op te nemen, is ons uit enige door Rooses² gepubliceerde gegevens bekend. Uit een kroniek van de abdij van Afflighem, waar in 1634 begonnen werd met de bouw van een nieuw hoogaltaar, blijkt dat Rubens in hetzelfde jaar een bezoek bracht en daarbij op zich nam, 'tabulam a se meliori forma delineandam': het schilderij (het altaarstuk nl., dat blijkens een andere passage de kruisdraging moest voorstellen) in betere vorm te ontwerpen. Volgens zijn gebruik zal Rubens aan zijn opdrachtgevers door middel van een geschilderde schets een ontwerp hebben voorgelegd, waarin hij verbeteringen beloofde

¹ In een ander ontwerp, dat uit een XVIIIe-eeuwse gravure van Pietro Monaco en uit een aantal copieën bekend is, is de voorgrond gevuld met een blaffende hond, te vergelijken met de hond op de Kruisoprichting van 1611 en met de hondkop op de Weense schets (afb. 2). Dat de (tot 1939) te Warschau bewaarde schets met deze compositie eigenhandig werk van Rubens zou zijn, is op grond van de reproductie (*Jaarboek der Koninklijke Museums voor Schoone Kunsten van België* I, 1938, p. 168) nauwelijks aan te nemen.

² L'oeuvre de P. P. Rubens II, Anvers 1888, p. 63 e.v.

aan te brengen. Men heeft deze schets wel willen identificeren met die in het Rijksmuseum; een aanwijzing, die voor deze veronderstelling pleit, zullen wij hieronder nader bespreken. – In 1636 was de houten altaarconstructie met vier getorste zuilen ('cum quatuor columnis quas Salomonis nuncupant') voltooid. De 8ste april van het volgende jaar werd Rubens' schilderij geplaatst. De meester ontving hiervoor 1600 gulden – een groot bedrag, ten naaste bij evenveel als Rembrandt vijf jaar later voor de Nachtwacht zou krijgen –, een werkmans en een leerling werden met 50 gulden betaald voor het maken van het spieraam en het spannen van het doek. Het stuk bleef ter plaatse tot 1794, toen het door de Fransen naar Parijs werd gevoerd; in 1815 belandde het in het Museum te Brussel, waar het zich nog bevindt (afb. 6). Twee schetsen, die te Amsterdam (afb. 1) en één te Kopenhagen (afb. 5), weerspiegelen de laatste fase, die aan het grote, in 1637 afgeleverde altaarstuk voorafging. De Amsterdamse schets vertoont reeds vele karakteristieke eigenschappen van de definitieve versie. Beslissend is in dit opzicht allereerst de positie van de beide moordenaars en hun begeleiders. Door deze groep weer, door de lijst oversneden, op de uiterste voorgrond te plaatsen greep Rubens terug op de oudere gedachte van de Weense schets (afb. 2), zonder nochtans de later bereikte eenheid van beweging prijs te geven: deze groep beweegt zich thans uit de rechter benedenhoek naar links en ondersteunt daardoor de beweging van de stoet. Terloops zij hier alvast opgemerkt, dat uit de afsnijding van de duwende krijgsman rechts (van wie nauwelijks meer dan één arm te zien is) ondubbelzinnig blijkt, dat onze schets rechts groter is geweest en oorspronkelijk een breder formaat heeft gehad. Indien dit paneel dus inderdaad het aan de abt van Afflighem getoonde ontwerp is geweest, zou het 'meliori forma' uit de kroniek geïnterpreteerd kunnen worden als: 'in beter formaat'¹, d.w.z. aangepast aan de proporties van het altaar waarvan de bouw reeds gaande was. – Een andere belangrijke verandering ten opzichte van alle vorige ontwerpen is gelegen in de verplaatsing naar links van de rotswand waarachter de kop van de stoet reeds verdwijnt. Dit motief verliest daardoor iedere nadrukkelijk dynamische of ruimtelijke functie en wordt als afsluiting ondergeschikt aan de totale suggestie van de compositie. Dit beseft men nog sterker wanneer men in aanmerking neemt, dat deze in haar oorspronkelijke gedaante duidelijker dan thans als een naar links boven stuwende stoet was gedacht. Het zwaartepunt, de figuur van Christus, bevond zich links van de middenas; de drie gehelmde krijgslieden en de bazuinblazer vormden met de rotswand de geheel links gelegen top van deze diagonale compositie. Het vermoeden ligt voor de hand, dat Rubens zich genoodzaakt

Afb. 4 P. Pontius naar P. P. Rubens. De Kruisdraging. Kopergravure 58,1 × 44,8.



¹) Deze interpretatie reeds bij Haverkamp Begemann, a.w. p. 8.

Afb. 5 P. P. Rubens.
Schets voor de Kruisdraging.
Paneel 104 × 74.
Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.



zag deze gedachte enigszins te veranderen, toen hem duidelijk werd, dat de hoogte van zijn altaarstuk ongeveer $1\frac{3}{5}$ maal de breedte zou moeten bedragen: een geleidelijk naar links stijgende beweging, met als excentrisch hoofdmoment Christus' val onder het kruis, was voor dit hoge formaat niet bruikbaar. Een eerste eis was, dat de Christusfiguur weer in het centrum van de compositie zou komen. Om dit te verwezenlijken werd onze schets aan de rechterkant aanzienlijk verkleind. Maar dit experiment bevredigde slechts gedeeltelijk: de naar links opgaande beweging werd hierdoor van haar basis beroofd en de links opgebouwde ruitergroep kreeg in het geheel te veel overwicht.

De geringe maar belangrijke veranderingen, die deze bezwaren moesten onder-
vangen, kregen vorm in de zeer summiere schets te Kopenhagen (afb. 5), waarmee
het grote altaarstuk tenslotte op alle essentiële punten overeenkomt (afb. 6). Het
evenwicht in de compositie werd hersteld door de toevoeging van een naar links
rijdende en wijzende ruiter achter het kruis, wiens beweging zich voortzet in de
groep die links met wapperende vaandels achter de rots verdwijnt en die thans een
veel homogener karakter vertoont dan nog in de Amsterdamse schets het geval was.
Zo vond Rubens tenslotte in het altaarstuk te Brussel de klaarste uitdrukking voor
deze compositorische opgave: omlijst door de voortgeduwde moordenaars op de
voorgond en de krijgslieden en beulsknechten, die de gedramatiseerde achtergrond
van het hoofdthema vormen – twee parallel naar links stuwende massa's, verbonden
door Veronica, Maria en Johannes –, is Christus het middelpunt van de compositie,

Afb. 6 P. P. Rubens. *De Kruisdraging*.
Doek 569 × 355. Brussel,
Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.
Foto A. C. L., Brussel.



het rustpunt voor het oog van de gelovige. Welk een verschil met de tumultueuze pyramide, waarin de Weense schets was gecomponeerd! Welk een verschil ook met het ontwerp voor Pontius' prent, met zijn van de voorgrond abrupt in de diepte voerend gedrang!

Is er dus naar de vorm een logische ontwikkeling te constateren, die van de schets te Amsterdam via die te Kopenhagen leidt naar het definitieve ontwerp, ook naar de geest behoren deze drie versies bij elkaar en vormen zij een tegenstelling met de voorafgaande. Terwijl in die gewelddadige drama's Christus geranseld werd, met lansen voortgeduwd en aan de haren gesleept, is de tegenstelling tussen de lijdende Heiland en zijn escorte van beulsknechten en krijgslieden thans in minder spectaculaire maar des te expressiever vorm uitgedrukt in de compositie zelf. In dit opzicht vormt het grote doek te Brussel een eindpunt, al valt het de moderne beschouwer niet gemakkelijk, daarin ook een hoogtepunt te zien. Maar dan moet men in aanmerking nemen, dat dit werk, met zijn op staalblauw en karmijnrood gebouwd kleurengamma, nooit bedoeld is geweest voor een nuchtere, vergulde Empire-lijst, noch voor een levenloze museumbelichting. Het moest tot de binnentredende gelovige spreken als een machtig en vroom visioen in de grote ruimte van de kloosterkerk. Uiteraard verdraagt een schets als de onze, tintelend van blonde kleur en bestemd om van dichtbij te worden gezien, beter de overgang van atelier naar museumzaal. Ondanks zijn verminkte staat, ja mede daardoor, vormt ons paneel een kostelijk bezit en een belangrijk document.