



Kasteel van Loppem

STICHTING JEAN VAN CALOEN

Webmagazine

van het Kasteel van Loppem

Nr. 6 — 15 januari 2025

Een nieuw inzicht

De ontstaansgeschiedenis van twee Passiepanelen uitgevoerd door een Antwerpse maniërist

Dat Jean van Caloen (Loppem, 1884 - Brugge, 1972) een grote kunstliefhebber en -verzamelaar was, is algemeen geweten. Getuige de indrukwekkende kunstcollectie bewaard en gedeeltelijk opgesteld in het kasteel van Loppem. Twee grote panelen met taferelen uit het passieverhaal hingen in de kapel van het kasteel, maar op een voor de bezoekers niet zichtbare plaats. Bij het afnemen van de schilderijen bleek daarbij dat ze op beide zijden beschilderd zijn. De verrassing kwam net op tijd, zodat de twee luiken een permanente plaats konden krijgen in de nieuwe opstelling van de eerste zaal gewijd aan de middeleeuwse kunst.

Deze twee grote panelen zijn afkomstig van een niet nader gekend groter geheel met het lijdensverhaal van Jezus als thema¹. De stijl verwijst duidelijk naar die van de schilders uit de Zuidelijke Nederlanden uit het begin van de 16^{de} eeuw. De auteur is niet bekend, maar is wellicht iemand die actief was in het atelier van Adriaen van Overbeke of erdoor werd beïnvloed. Adriaen van Overbeke is een Brabantse kunstschilder actief in Antwerpen. Zijn naam duikt op in 1508 als vrijmeester in de liggeren van de Antwerpse Sint-Lucasgilde. Gedocumenteerde opdrachten tonen aan dat hij tussen 1513 en 1529 Antwerpen heeft verlaten om opdrachten uit te voeren in Kempen (Noord-Rijnland-Westfalen). Van Overbeke werkte in de stijl van het Antwerpse maniërisme². In 1522 had hij twee leerlingen in zijn atelier. Na 1529 komt zijn naam niet meer voor in de archieven.

De panelen zijn aan beide zijden beschilderd, waardoor we vier scènes krijgen. Gezien ze niet direct aansluiten is het duidelijk dat er delen ontbreken. Mogelijk stelde het centrale paneel de kruisiging voor met daarrond meerdere luiken die Jezus dood voorafgaan en hetgeen nadien gebeurde. Uit de notities van Jean blijken de twee panelen gekocht te zijn door zijn grootouders Charles van Caloen en Savina de Gourcy Serainchamps.

Het eerste paneel stelt *De voetwassing* voor. Het verhaal is opgetekend in het evangelie van Johannes (Joh. 13:1-17). De schilder plaatste het gebeuren in een ruimte met een houten tongewelf. Eer aan tafel te gaan was het de gewoonte in Palestina om de voeten te



Adriaen van Overbeke (act. 1508-1529), atelier van
De voetwassing (recto) en *De verrijzenis* (verso)
Antwerpen, begin 16de eeuw
Stichting Jean van Caloen, Kasteel van Loppem (inv. 00418)

wassen, niet enkel om de voeten in open sandalen te reinigen, maar ook als teken van gastvrijheid. Jezus deed dit als voorbeeld van naastenliefde, maar ook uit nederigheid, die taak werd immers normaal gedaan door een slaaf. "Hij (Jezus) stond van de tafel op, legde zijn mantel af en deed een linnen-doek om zijn middel. Daarna goot hij water in een kom en begon de voeten van zijn leerlingen te wassen. Hij droogde ze af met de doek die Hij om zijn middel had." (Joh. 13:4-5). Simon Petrus, één van de leerlingen, weigerde aanvankelijk dat zijn meester zijn voeten zou wassen. Uiteindelijk liet hij zich overhalen. Het is dit moment dat de schilder op de voorgrond weergeeft. De 11 andere apostelen vullen de achtergrond.

De rugzijde toont ons *De verrijzenis*. De schilder volgt keurig de iconografie. Jezus, uit de doden verreezen, draagt een lendendoek (het *perizonium*) en over zijn schouders een gedrapeerde rode mantel. De stigmata (de wonden van de kruisnagels en de lanssteek) zijn duidelijk zichtbaar. Hij maakt een zegenend gebaar en houdt met de linkerhand een kruisstaf met gonfalon³. Drie wachters kijken verschrikt op, de vierde zit nog in een diepe slaap. Opmerkelijk is de gesloten graftombe. Wens-te de kunstenaar (of de opdrachtgever?) daarmee het bovennatuurlijke van de verrijzenis te beklemtonen? Het bergachtig landschap loopt aan de horizon over in een weidse groene omgeving. Opvallend is de vrije interpretatie van de soldaten rond het graf. Om te voorkomen dat de apostelen het lichaam van Jezus zouden weghalen, ging

Pilatus in op de vraag van de hogepriesters en farizeeërs om het graf te laten bewaken. Aldus mogen we ervan uitgaan dat het om Romeinse soldaten ging. De Antwerpse kunstenaar had uiteraard geen kennis van de wapenuitrusting van Romeinen uit de tijd van Jezus. Hij bracht allerlei disparate harnassen, kledij, hoofddekseis en wapens bijeen⁴. Op die manier creëerde hij een exotisch geheel waarbij de man met de hellebaard en zijn geel kostuum met de splitten eerder doet denken aan de 16^{de}-eeuwse Duitse en Zwitserse huurlingen, terwijl de man vooraan met tulband rond de puntvormige helm, de puntige baard en uitgesproken neus, de karikatuur bij uitstek is van een Jood. Het zal ook geen toeval zijn dat twee van de wachters geel dragen, in het Westen aanzien als de verwerpelijke kleur voor marginalen zoals hoeren, ketters en Joden. Daarbij was het voor de middeleeuwse westerling duidelijk dat de kruisiging van Jezus te wijten was aan de Joden, vandaar hun stigmatisering.

Het tweede paneel toont aan de voorzijde *Jezus biddend in de tuin van Getsemane*, aan de voet van de Olijfberg. Hij bidt tot zijn vader, God, met de vraag hem het nakende lijden te willen besparen maar zich onderwerpt aan diens wil. Een kelk prijkt bovenaan de Olijfberg en gaat terug op Jezus' woorden wanneer hij over zijn lijden spreekt als van een kelk die hij te drinken heeft (Mattheüs 26,39). Jezus straalt duidelijk angst uit, dit wordt geaccentueerd door zijn theatraal gebaar. Wel is het fout om boven de kelk een hostie te

plaatsen. Dergelijke afbeelding van een kelk met erboven de hostie staat voor de eucharistie. In de tuin van Getsemane gaat het niet om de instelling van de eucharistie (dit gebeurde enkele uren voordien tijdens het Laatste Avondmaal), maar om Jezus' angststrijd en het leegdrinken van de kelk. Het is natuurlijk ook mogelijk dat die hostie niet origineel is maar werd toegevoegd door iemand die de tekst of de iconografie niet kende⁵. Tijdens deze angststrijd had Jezus aan drie van zijn leerlingen, Petrus, Johannes en Jacobus, gevraagd om met hem te waken. De evangelies verhalen hoe Jezus er alleen bij stond, de apostelen waren in slaap gevallen. Opnieuw blijkt dat de kunstenaar de iconografie heel goed kent. Petrus is ingedommeld vooraan met zijn karakteristiek hoofd, volle grijze baard, kaal voorhoofd met dito haar. De jonge baardloze slapende jonge man in rode tunica is Johannes. De derde is dan Jacobus. Op de achtergrond merken we hoe Judas, met de geldbeugel in de hand, vergezeld van gewapende soldaten en knechten met toortsen, via de poort de tuin binnendringt om Jezus te verraden.

Op de rugzijde stelt het tafereel *De graflegging* voor. De lijkwade met het dode lichaam van Jezus wordt in het graf geplaatst door twee mannen. Die aan het hoofdeinde is Nicodemus, terwijl die aan het voeteinde, gelet zijn rijke kledij, Jozef van Arimathea is. De vier evangelisten beschrijven hem als een rijke Jood (Mattheüs 27:57), een vooraanstaande raadsheer (Marcus 15:43, Lucas 23:50) en een leerling van Jezus (Mattheüs 27:57),



Adriaen van Overbeke (act. 1508-1529), atelier van
Jezus biddend in de tuin van Gethsemane (recto) en *De graflegging* (verso)
Antwerpen, begin 16de eeuw
Stichting Jean van Caloen, Kasteel van Loppem (inv. 00419)

maar uit angst dit verborgen hield (Johannes 19:38). Hij is het ook die aan Pilatus, de *praefectus civitatum* van Judea, die Jezus had veroordeeld tot de kruisiging, de toelating vroeg om Jezus van het kruis te halen en te mogen begraven. Achter het graf herkennen we Maria en de apostel Johannes. Rechts twee vrouwen waaronder Maria Magdalena. Ze dragen de typische imaginaire hoofddeksels eigen aan het maniërisme. Op de achtergrond de Golgothaheuvel met enkele personen en de kruisen van Jezus en de twee met hem terechtgestelde moordenaars. In de verte Jeruzalem als imaginaire stad. Heel opvallend is hoe de kunstenaar Jozef van Arimathea weergeeft. Naast een brokaten goudgeel kleed (zoals reeds gezegd wordt de gele kleur geassocieerd met Joden) bezet met parels, hetgeen natuurlijk wijst op het feit dat hij een rijk vooraanstaand iemand was, typeerden de Zuid Nederlandse kunstenaars de Joden door hen een haviksneus en puntige baard te geven. De man draagt weliswaar niet de typische Jodenhoed maar een tulband, hetgeen eveneens op een zeker exotisme wijst.

Adriaen van Overbeke (act. 1508-1529), atelier van *De verrijzenis* / detail
 Antwerpen, begin 16de eeuw
 Stichting Jean van Caloen, Kasteel van Loppem (inv. 00418)

Uit de ondertekening van de gonfalon blijkt dat de schilder die eerst tweemaal zo groot zag. In de rotsen ontwaren we arceringen die wijzen waar de schaduwpartijen dienden te komen.

Ontstaan van dergelijk paneel

De passietaferelen zijn op houten panelen geschilderd. Doorgaans voor onze contreien werd eik gebruikt, geïmporteerd uit het Baltisch zeegebied. Dit is hier ook het geval. In Italië was dat echter meestal populier. De hier besproken panelen zijn niet enkel interessant omwille van de voorgestelde taferelen. Dankzij de zichtbare onderliggende tekening zijn we 500 jaar later getuige over veranderingen tijdens het ontstaan van de vier passie-episodes. Heel weinig tekeningen en voorstudies op papier of perkament van Vlaamse Primitieven zijn bewaard gebleven. De onderliggende tekening op een paneel biedt echter een antwoord op het ontstaan van dergelijk schilderij. Soms is de tekening enkel te ontdekken tijdens een technisch onderzoek met infraroodreflectografie. Indien de verf echter niet te dekkend is, zoals op de hier besproken panelen, kan dit met het blote oog gezien worden. Aan de hand van een al dan niet rudimentaire schets op de preparatielaag, een mengsel van kalk en dierlijke lijm om oneffenheden van de houten drager weg te werken, kunnen de contourlijnen van de personage, het landschap, een gebouw of een voorwerp een aanwijzing zijn voor de schilder bij de opbouw van het tafereel. Dit zorgt er voor dat wanneer hij schildert hij gemakkelijk de exacte positie en de houding van de personage, het landschap en andere zaken binnen de compositie terugvindt. De schilder kon eventueel ook verder gaan en het modelé opbouwen aan de hand van fijne arceringen, in de plooien van de kledij of om schaduwpartijen aan te duiden. Soms zien we echter, en dat is hier ook het geval, dat tijdens het



schilderen de kunstenaar beslist om de compositie aan te passen, een figuur toe te voegen, een voorwerp beter iets meer links of rechts zou staan. Met andere woorden, het geschilderde komt niet steeds meer overeen met de voordien aangebrachte ondertekening. Zoals bij het eigenlijk schilderen, hadden kunstenaars vaak een eigen techniek voor het aanbrengen van de ondertekening en dit kon ook in diverse technieken en materialen zoals penseel en zwarte inkt of een soort waterverf op basis van roet of beenzwart⁶, houtskool, potlood, zwart krijt.

Onze meester gebruikte evenwijdige arceringen om schaduwpartijen aan te duiden en de modelé op te bouwen. Die vinden we bijvoorbeeld terug in o.a. het graf (*De graflegging*), de grote rots links en de laarzen van de zittende soldaat (*De verrijzenis*).

Zaken die van positie veranderde (of wegvielen) stellen we vast bij o.a. de ribgewelven (*De voetwassing*), de kruisen, de hamer met de nagels alsook de voet van Jozef van Arimathea (*De graflegging*), de gonfalon van Jezus (*De verrijzenis*).

De auteur van deze passiepanelen heeft soms moeite met bepaalde houdingen van zijn figuren (zoals het been van Petrus bij *De voetwassing*) en eigenlijk de anatomie in het algemeen. Zo vallen de lange vingers op. Hij is wel een degelijke colorist en maakt gretig gebruik van hoogsels om bepaalde lichttoetsen op kledij (zowel in textiel als op wapenuitrustingen), bij haar en baard, en voorwerpen te accentueren. De plooien van de kledij weet hij vakkundig te modeleren. Om een zekere diepte te creëren weet hij het

Adriaen van Overbeke (act. 1508-1529), atelier van
De graflegging / detail
Antwerpen, begin 16de eeuw
Stichting Jean van Caloen, Kasteel van Loppem (inv. 00419)

Detail van de ondertekening van hamer, nagels, graf en voet van Jozef van Arimathea. De ondertekening laat zien dat de schilder de plaats van hamer en nagels veranderde, ook de voet van Jozef van Arimathea is aangepast. Arceringen op het graf geven de schaduwpartijen aan.



Adriaen van Overbeke (act. 1508-1529), atelier van
De graflegging / detail
Antwerpen, begin 16de eeuw
Stichting Jean van Caloen, Kasteel van Loppem (inv. 00419)

De ondertekening laat zien dat tijdens het schilderen de kruisen naar rechts zijn opgeschoven.

kleurperspectief perfect toe te passen, het landschap evolueert van donker bruin/groen op de voorgrond, via groenen en blauw aan de horizon terwijl de lucht gaat van blauw, bovenaan, naar wit aan de horizon.

Benoit Kervyn de Volkaersbeke



Noten

1. Paneel met *De voetwassing* (recto) en *De verrijzenis* (verso) / h. 127,8 cm x b. 57 cm x d. 4,6 cm (incl. lijst) / inv. nr. 00418
 Paneel met *De tuin van Gethsemane* (recto) en *De graflegging* (verso) / h. 128 cm x b. 56 cm x d. 4,6 cm (incl. lijst) / inv. nr. 00419
2. Groep schilders, waaronder een groot aantal anonieme meesters (of met een noodnaam), actief in Antwerpen tussen 1500-1530. Hun stijl is een overgang van gotiek naar renaissance, heel kleurrijk, de figuren vertonen vaak extravagante houdingen, soms met exotisch aandoende kledij.
3. De gonfalon (It. *gonfalone*) eindigt in twee staarten en is het vaandel van Christus, in zilver een kruis van keel. We vinden die ook terug bij de voorstellingen van het Lam Gods, waarbij het dier het houdt met zijn rechterpoot, de kruisstaf rustend op de schouder.
4. De strijdvllegel gehouden door de slapende soldaat is een middeleeuws wapen bestaande uit een schacht met aan het uiteinde een ketting waaraan een metalen bol met pinnen. Dit wordt vaak verkeerdelijk genoemd als morgenster of goedendag. De soldaat achter het graf heeft een hellebaard. Dit middeleeuws houw- en stootwapen bestaat uit een lange houten stok bekroond met een ijzeren punt, en daaronder, tegenover elkaar, een bijl en een haak. Uiteraard waren geen van beide wapens, noch de voorgestelde schilden, helmen en harnassen in gebruik ten tijde van Jezus. Het is eigen aan de Vlaamse Primitieven om de Bijbelse gebeurtenissen of die uit de oudheid over te brengen in hun eigen leefwereld.
5. Bij de iconografie van de angststrijd van Jezus staat de kelk op een rots van de Berg van Olijven of wordt aan Jezus aangereikt door een engel, maar steeds zonder hostie. O.a. op een schilderij van Jan Gossaert (1478-1532) bewaard in het Gemäldegalerie te Berlijn is eenzelfde foutieve iconografie merkbaar.
6. Beenzwart (ook beenderzwart) bestaat voornamelijk uit koolstof en wordt vervaardigd door verkoling van dierlijke beenderen in een zuurstofarme omgeving.