

Miscellanea

De Aanbidding door de Koningen (Pieter Paul Rubens, ca. 1624) uit de Antwerpse Sint-Michielsabdij in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen: recente onderzoeksresultaten

“Rubens doorgelicht” en het KMSKA-Rubensproject

Sinds 2007 loopt in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen een project dat de deelcollectie Rubens aan een nieuwe en grondige studie onderwerpt. De doelstelling van dit onderzoek, dat met de steun van de *Getty Research Foundation* plaatsvindt, is de publicatie van een nieuwe, wetenschappelijke deelcatalogus. Naast de opmaak van een *status questionis* van het internationaal gevoerde onderzoek, spitsen de vernieuwende aspecten van het project zich toe op Rubens' schildertechniek, zijn atelierpraktijk, de restauratiegeschiedenis en de functie en context van deze werken. Een belangrijk middel hiertoe zijn de systematische digitale fotografische opnamen die zich op verschillende technische domeinen situeren: macrofotografie, infraroodfotografie (met valse kleuren), infraroodreflectografie, röntgenfotografie en opnamen met strijklucht, UV-licht en gepolariseerd licht¹. Daarnaast wordt ook onderzoek verricht naar de gebruikte pigmenten door middel van een draagbare X-straalfluorescentiespectrometer (PXRF) en elementanalyses uit verfmonsters en dwarsdoorsneden uitgevoerd door de Universiteit Antwerpen.

Jaarlijks worden de tussentijdse resultaten door middel van een dossierpresentatie, bekend onder de algemene noemer “Rubens doorgelicht”, aan het publiek voorgesteld. In de winter 2008-2009 was het de beurt aan de *Aanbidding door de Koningen*, het monumentale altaarstuk dat de Antwerpse Apelles rond 1624 voor de Antwerpse norbertijnenabdij van Sint-Michiël schilderde. Naar aanleiding van deze tentoonstelling werden de recente onderzoeksresultaten met betrekking tot dit werk door de verschillende projectmedewerkers gepubliceerd in het

¹ Uitgevoerd door Adri Verburg in samenwerking met de projectmedewerkers.

digitale *Rubensbulletin*². Deze bijdrage vat de belangrijkste nieuwe bevindingen samen.

Opdracht & wedervaren³

Op 23 december 1624 werd Pieter Paul Rubens een eerste schijf van 750 gulden betaald voor de levering van een altaarstuk met de voorstelling van de *Aanbidding door de Koningen*. Op 29 augustus 1626 volgde een tweede schijf met hetzelfde bedrag. Het schilderij was bestemd om het hoogaltaar van de Sint-Michielsabdij te sieren en werd hiertoe voorzien van een schitterende omlijsting in de vorm van een kleinarchitecturale portiek uit zwart en rood marmer, bekroond door drie monumentale albasten beeldhouwwerken. Wellicht drukte Rubens ook op dit aspect van deze belangrijke opdracht zijn stempel door er als ontwerper van op te treden. Alleszins werden er olieverschetsen van zijn hand bewaard die model stonden voor twee van de drie sculpturen. De beeldhouwwerken stellen Sint-Michiël, de H. Maagd en Sint-Norbertus voor. Mogelijk kan de uitvoering van deze omlijsting op het actief van Johannes van Mildert geplaatst worden, een Antwerpse beeldhouwer-architect met wie de schilder al eerder in gelijkaardig opzicht had samengewerkt⁴.

² A. BALIS, *Een olieverschets ter voorbereiding van Rubens' altaarstuk met de Aanbidding door de koningen*, in *Rubensbulletin*, 2008, pp. 137-147; A. BARTHOLOMEUS, *Maria uitgelicht. De prominente rol van Maria in de Aanbidding door de koningen van Rubens in Antwerpen*, *ibidem*, pp. 103-129; IDEM, *De iconografie van Cornelis de Vos, De burgers van Antwerpen brengen de monstrans en de gewijde vaten terug naar de heilige Norbertus*, *ibidem*, pp. 131-135; V. HERREMANS, "Opus vere basilicum & stupendum." *Devotionele profilering en persoonlijk zielenheil: de inrichting van het hoogkoor van de Antwerpse Sint-Michielsabdij en de abten Matheus Irsselius (1541-1629) en Johannes Chrysostomos Van der Sterre (1591-1652)*, *ibidem*, pp. 5-35; IDEM, *De geschiedenis van de abdij, de viering van haar vijfhonderdjarige bestaan en de datering van haar hoogaltaarretabel (ca. 1624)*, *ibidem*, pp. 37-41; IDEM, *Hans Van Mildert, uitvoerder van de kleinarchitecturale omlijsting en de sculptuur?*, *ibidem*, pp. 43-47; IDEM, *Het interieur van de abdijskerk: hoogtepunten*, *ibidem*, pp. 49-53; L. KLAASSEN, *Peter Paul Rubens' Aanbidding door de koningen. De restauratiegeschiedenis vanaf 1794*, *ibidem*, pp. 173-197; E. MCGRATH, *Rubens and his black kings*, *ibidem*, pp. 87-101; B. SCHOONHOVEN, *Peter Paul Rubens' Aanbidding door de koningen: Materiaal- en schildertechnische beschrijving*, *ibidem*, pp. 149-171; C. VAN MULDER, *Rubens' Antwerpse Aanbidding door de koningen en het specifieke iconografisch programma*, *ibidem*, pp. 59-79; IDEM, *Ontstaan van het thema en de mythetvorming van de aanbidding door de koningen*, *ibidem*, pp. 81-85. Zie <www.kmska.be/nl/collectie/Onderzoek/Rubensonderzoek/Rubensbulletin_2.html>.

³ V. HERREMANS, *De geschiedenis van de abdij*, pp. 37-41.

⁴ IDEM, *Hans Van Mildert*, p. 43.

Nadat dit indrukwekkende *Gesamtkunstwerk* eeuwenlang het schitterende middelpunt van het interieur van de abdijkerk was geweest, viel het ten deel aan de lotgevallen van de Franse Omwenteling. De wegen van het altaarstuk en zijn omlijsting scheidden. Het schilderij kwam in 1815 terecht in de collectie van het KMSKA, terwijl de omlijsting in 1802-03 werd aangekocht door het kerkbestuur van de parochie Zundert, gelegen net over de grens in Nederland. Zij wordt nog steeds in de parochiekerk bewaard, weliswaar in ontmantelde toestand.

Eigenhandig & snel geschilderd

Volgens een oude overlevering zou Rubens dit werk geschilderd hebben in slechts dertien dagen⁵. Hoewel dertien dagen een onwaarschijnlijk korte periode lijkt, blijkt uit het huidige onderzoek dat er in deze anekdote wel degelijk een grond van waarheid schuilt.

Het is aan de betrekkelijk goede bewaringstoestand van het werk te danken dat een nauwgezet materiaal- en schildertechnisch onderzoek ons heeft toegelaten deze opzienbarende conclusie te trekken. Ondanks het feit dat het schilderij een verblijf in Parijs (1794-1815), de verhuis naar het nieuwe KMSKA (1890), de beide Wereldoorlogen in de versterkte kelder van het museum en een aantal restauratiecampagnes (ca. 1815-24, 1863, 1888 en 1957) doormaakte, bevindt het zich op dit ogenblik in een relatief goede staat⁶. Het paneel heeft voornamelijk te kampen gehad van opstuwingen die na het verlies van verflagen in sommige gevallen geretoucheerd werden. Een grote barst boven de kop van de os rechts onderaan werd gestabiliseerd. Het is vooral de leesbaarheid van het werk die te lijden heeft onder de aanwezigheid van een vergeelde vernislaag die voor het overige trouwens nog in een goede toestand verkeert.

Materieeltechnisch onderzoek heeft uitgewezen dat de drager van een uitstekende kwaliteit is. Sommige planken zijn slechts twee cm dik, wat uitzonderlijk dun is voor een paneel van die afmetingen⁷. De preparatielagen, de grondering en de *imprimatura*, een isolatielaag met neutrale kleur, bezitten een gebruikelijke samenstelling. De grondlaag bestaat wellicht uit krijt en dierlijke lijm, terwijl de grijze, pasteuze *imprimatura* samengesteld is uit loodwit, aardpigmenten, zwart en een drogende olie.

⁵ B. SCHOONHOVEN, *Peter Paul Rubens' Aanbidding door de koningen*, p. 169.

⁶ L. KLAASSEN, *Peter Paul Rubens' Aanbidding door de koningen*, pp. 173-197.

⁷ B. SCHOONHOVEN, *Peter Paul Rubens' Aanbidding door de koningen*, p. 150.

Wat volgt in de opbouw van het schilderij getuigt van een virtuoze schildertechniek die op bijzonder economische wijze gebruikmaakt van de verschillende verflagen⁸. Hierbij wordt de zogenaamde doodverf, de monochrome bruinrijze ondermodellering die bestaat uit contourlijnen en licht- en schaduwpartijen, op vele plaatsen nauwelijks verder opgewerkt en maakt ze integraal deel uit van de uiteindelijke picturale laag van het werk. Verder werd de hele compositie opgebouwd zonder overlappingen en met vlotte penseelstreken, veelal aangebracht *alla prima* (nat in nat techniek). Diepte wordt gesuggereerd door dekkende, pasteuze verfkwaliteiten te laten afwisselen met dunne en transparante verf. Droge, borstelige toetsen en zelfs krassen suggereren op sublieme wijze opmerkelijke details. Al deze vaststellingen zijn bovendien in overeenstemming met de kenmerken van de schildertechniek van de meester zelf.

Een buitengewoon werk

Niet alleen op schildertechnisch vlak mag het werk door zijn virtuoze en authentieke karakter buitengewoon genoemd worden. In twee bijdragen uit 1997 en 2006 argumenteerde Barbara Haeger al dat het altaarstuk op opmerkelijk uitdrukkelijke wijze de centrale aandachtspunten van de contrareformatie in het licht stelt⁹. Situering van het werk in het oeuvre van Rubens enerzijds en een vergelijking met een olieverfschets die wellicht een fase in het ontwerpproces vertegenwoordigt, heeft dit enkel bevestigd. Sterker nog, de vaststellingen suggereren dat het werk tot stand kwam in zeer specifieke omstandigheden die zelfs de context van de algemene contrareformatische ijver lijken te overstijgen.

Plaats in Rubens' oeuvre

Het feit op zich dat Rubens mogelijk ook verantwoordelijk was voor het ontwerp van de kostbare stenen omlijsting van zijn altaarstuk, maakt het werk andermaal tot een uitzondering. Bovendien waren Rubens' ideeën op dit vlak meestal afwijkend van de gangbare opvattingen. Zo

⁸ *Ibidem*, pp. 158-162.

⁹ B. HAEGER, *Rubens's "Adoration of the Magi" and the program for the high altar of St. Michael's Abbey in Antwerp*, in *Simiolus*, 25, 1997, 1, pp. 45-71; IDEM, *The Choir Screen at St. Michael's Abbey in Anwerp: Gateway to the heavenly Jerusalem*, in *Munuscula Amicorum. Contributions of Rubens and his Colleagues in Honour of Hans Vlieghe*, (Pictura Nova, X), Turnhout, 2006, pp. 527-546.

ook in dit geval. De plaatsing van drie monumentale albasten beeldhouwen op de drie hoeken van het bekronende fronton, conform de antieke akroteria, is niet alleen uniek voor de Zuidelijke Nederlanden, het moet ook een bijzonder kostelijke zaak geweest zijn¹⁰.

Ook de voorstelling van de *Aanbidding* is een buitenbeentje in het oeuvre van Rubens zelf. De meester schilderde doorheen zijn carrière een reeks voorstellingen van het thema. Zij worden onder meer bewaard te Madrid (Museo del Prado, 1609), Mechelen (Sint-Janskerk, 1616-17), Lyon (Musée des Beaux-Arts, 1618-19), Brussel (KMSKB, ca. 1619), Parijs (Musée du Louvre, 1626-27), Cambridge (King's College Chapel, 1633-34) en Potsdam (Sanssouci, Bildergalerie). Bepaalde motieven uit de Antwerpse *Aanbidding* komen niet of nauwelijks elders voor en lijken de centrale thematiek, het eucharistische Offer van Christus dat de Verlossing voor de mensheid brengt, extra in de verf te willen zetten. Dit is het geval met de korenaren die naar het eucharistische Brood verwijzen en de kist die als kribbe dienstdoet en aan de Offertafel refereert. De opvallende aanwezigheid van de kamelen, die herinneren aan de Ark van Noah, en van het tegennatuurlijke licht zowel in de voor- als in de achtergrond (dageraad?) kunnen als prefiguratie en symbool voor de komst van Christus gelden. Tot slot staat nu ook vast dat de uitbeelding van de Moorse koning, een thema dat niet alleen bij theologen ter discussie stond maar dat ook Rubens' bijzondere interesse wegdroeg, uniek is in zijn oeuvre. In andere aanbiddingtaferelen maakte de schilder bijvoorbeeld gebruik van studies naar het leven van een jong zwart model. Hier inspireerde hij zich op de exotische trekken van een zestiende-eeuwse berberprins die soms een medestander was van keizer Karel V en bekendstond als de Koning van Tunis, Mulay Ahmed. Deze combineerde hij met het lichaam van een imposante man in Turkse klederdracht¹¹.

Een aangepast ontwerp

In de Londense Wallace Collection wordt een olieverfschets bewaard die naar alle waarschijnlijkheid een stadium in het ontwerpproces van het Antwerpse altaarstuk vertegenwoordigt. Een nauwgezette vergelijking

¹⁰ Peter Paul Rubens, *Aanbidding door de Koningen*, webpublicatie Vlaamse Kunstcollectie, 2008, samengesteld door V. HERREMANS, <www.vlaamsekunstcollectie.be/nl/webpublicaties.aspx>.

¹¹ E. McGRATH, *Rubens and his black kings*, p. 99.

met het uiteindelijk uitgevoerde schilderij onthult een aantal substantiële wijzigingen, die wellicht op vraag van de opdrachtgevers plaatsvonden¹². Een eerste reeks aanpassingen beklemtoont andermaal het eucharistisch perspectief van het tafereel en zijn betekenis voor de heilsgeschiedenis. De psychologische afstand tot het Kind Jezus, dat in het ontwerp van de oudste, Griekse (of westerse) koning een schaal met goudstukken krijgt aangeboden, is groter geworden. In het altaarstuk wordt de Verlosser bewierookt door de Assyrische of oosterse koning. Het liturgisch karakter van deze handeling wordt beklemtoond door de wijziging van de gewaden die de koning draagt: een superplie met een stola¹³. De toevoeging van de os in de voorgrond rechts die op indringende wijze de toeschouwer aankijkt en één van de voornaamste Bijbelse offerdieren is, houdt mogelijk ook een bijkomende allusie op het Offer van Christus in. In de achtergrond kunnen nog twee andere gewijzigde details ontdekt worden¹⁴. De antieke zuil die een ruïneuze constructie flankeert houdt mogelijk een verwijzing in naar het paleis van koning David, uit wiens Oude rijk het Nieuwe rijk zal ontstaan. Het beschadigde spinnenrag tenslotte, in de dakconstructie van de stal, symboliseert wellicht de overwinning van het kwade door de komst van de Verlosser.

Niet alleen de eucharistische dimensie van het tafereel wordt met een aantal iconografische wijzigingen extra in de verf gezet, ook de Madonna wordt op meer nadrukkelijke wijze in het licht gesteld. Daar waar ze in ontwerp nog met de rug naar de gelovige wordt voorgesteld, verschijnt ze frontaal op het altaarstuk. Staande achter de kist ondersteunt zij haar Zoon en presenteert ze Hem als het ware aan de koningen en aan de toeschouwers. Hierdoor wordt haar rol als *virgo sacerdos* en *co-redemptrix* visueel beklemtoond¹⁵. Een nog meer prominente rol kreeg de Madonna toegewezen in de bekroning van de altaaromlijsting, waar ze ondanks het feit dat Sint-Michiël als patroon van de abdij gold, een centrale plaats mocht bekleden¹⁶.

¹² A. BALIS, *Een olieverfschets ter voorbereiding van Rubens' altaarstuk*, pp. 141-143.

¹³ C. VAN MULDER, *Rubens' Antwerpse Aanbidding door de koningen*, p. 65.

¹⁴ Opmerkelijk is tevens dat de os als het ware de pendant vormt van de oude Griekse koning in de rode mantel die op even indringende wijze de toeschouwer aankijkt.

¹⁵ A. BARTHOLOMEUS, *Maria uitgelicht*, p. 104.

¹⁶ Het was in de zeventiende eeuw gebruikelijk om een gebeeldhouwde afbeelding van de altaarpatroon centraal boven in de retabelbekroning te plaatsen.

Een buitengewone context?

Zowel deze opmerkelijke wijzigingen als het buitengewone gehalte van de ganse retabelopluistering doen vermoeden dat de context waarin deze opdracht tot stand kwam bijzonder moet geweest zijn. Het recente onderzoek heeft ook in dit opzicht een aantal nieuwe denkpijlers geformuleerd.

Het historisch & funerair perspectief

Dat er ten tijde van de opdracht een concrete materiële noodzaak bestond voor de bestelling van de nieuwe altaaropluistering was reeds eerder bekend. Niet alleen droeg het kerkinterieur nog de sporen van de ontruiming ten tijde van protestantse overheersing, in 1620 had bovendien een hevige brand de abdijkerk geteisterd. Minder bekend is dat de abdij in deze periode ook twee belangrijke jubilea te vieren had: de stichting in 1121 van de premonstratenzerorde en daarnaast deze van de Sint-Michielsabdij zelf in 1124¹⁷. Naar de stichting van de orde werd trouwens expliciet verwezen in de materiële context van het altaar. In de crypte onder het hoogaltaar bevond zich namelijk, naar analogie van het hoogaltaarstuk, een tweede aanbiddingtafereel, met name dat van de eerste ordeleden die tijdens de kerstnacht van het jaar 1121 hun professie aflegden en in een visioen het Kind Jezus zagen verschijnen.

Het onderzoek naar de materiële context van het hoogaltaar heeft bovendien uitgewezen dat de opdracht ook een belangrijk funerair perspectief bezat¹⁸. Abt Mattheus Irsselius, de eigenlijke opdrachtgever en zijn toenmalige prior en tevens latere opvolger Johannes Chrysostomos Van der Sterre, die wellicht als adviseur bij de opdracht optrad, werden voor het hoogaltaar begraven. Het is bovendien zeer waarschijnlijk dat hun beider portretten, geschilderd door Pieter Paul Rubens en Abraham van Diepenbeeck, aan weerszijden van het altaar een plaats kregen, met de blik als het ware in eeuwigdurende aanbidding op het “gebeuren” op het hoogaltaar gericht¹⁹.

¹⁷ V. HERREMANS, *De geschiedenis van de abdij*, pp. 37-41.

¹⁸ IDEM, “*Opus vere basilicum & stupendum.*” *Devotionele profilering en persoonlijk zielenheil: de inrichting van het hoogkoor van de Antwerpse Sint-Michielsabdij en de abten Matheus Irsselius (1541-1629) en Johannes Chrysostomos Van der Sterre (1591-1652)*, pp. 6-9.

¹⁹ Een reconstructie van deze materiële context vond plaats naar aanleiding van de dossierpresentatie door middel van een digitale evocatie van het hoogkoor van de abdijkerk. IDEM, *Colofon: de 3D-animatie van het hoogkoor van de Sint-Michielsabdij*, *ibidem*, pp. 55-56.

Een devotioneel offensief?

Naast deze nieuwe contextuele gegevens drong zich ook een bijkomende verklaring op voor het bijzonder expliciet mariaal en eucharistisch karakter van het iconografisch programma, buiten de algemene contra-reformatorische context om.

De statuten van de orde, zoals ze onder meer gepubliceerd werden in 1631, schuiven de *cultus eucharisticus* en de *cultus marianus* als authentieke, twaalfde-eeuwse norbertijnse waarden naar voor. Van der Sterre stelt daarnaast expliciet dat Maria wel degelijk als patrones van de abdijkerk dient beschouwd te worden²⁰.

Uit een grondige lezing van deze eigentijdse geschriften, in het bijzonder van deze van Van der Sterre, ontstaat echter de indruk dat het opvallend samenvallen van de contrareformatorische aandachtspunten, zoals verering tot de H. Maagd,²¹ met de norbertijnse devotionele objectieven niet toeval is. Het lijkt er op dat Van der Sterre deze elementen als het ware tracht op te eisen voor de premonstratenzers, met het eeuwenoude karakter van hun spirituele identiteit als gezagsargument. Dat deze devotionele profilering noodzakelijk was, moet gezien worden tegen de achtergrond van het veranderend religieuze leven van de Scheldstad, waar nieuwe en "ambitieuze" orden als de *Societas Iesu* om de loyaliteit van de gelovigen dongen²². Dat de eeuwenoude en gezaghebbende abdij van Sint-Michiël haar positie in het devotionele landschap trachtte te consolideren en te versterken, blijkt ook uit de gelijktijdige (1613-26) poging van abt Irsselius om het lichaam van de ordestichter Sint-Norbertus, "*eenen soo treffelijcken voorstander [...] van dit hoochweerdigh Sacrament*", vanuit Maagdenburg naar Antwerpen te laten overbrengen. Helaas bleek deze hoop ijdel, de ordestichter verhuisde naar Strahov, en men moest zich tevreden stellen met twee relieken die in 1627 feestelijk te Antwerpen werden ingehaald.

Besluit

De *Aanbidding door de Koningen* van Peter Paul Rubens was van bij de opening van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

²⁰ V. HERREMANS, "*Opus vere basilicum & stupendum*.", pp. 10 en 13.

²¹ A. BARTHOLOMEUS, *Maria uitgelicht*, pp. 115-123.

²² *Ibidem*, pp. 121 en 123; V. HERREMANS, "*Opus vere basilicum & stupendum*.", pp. 15-16.

in 1890 één van de topstukken uit haar collectie. Maar ook toen het altaarstuk nog het hoogaltaar van de Antwerpse Sint-Michielsabdij sierde, vanaf ca. 1624, moet het een parel aan de kroon van de Antwerpse kerken zijn geweest.

Recent onderzoek met het oog op de publicatie van een deelcatalogus Rubens heeft een aantal interessante nieuwe gegevens met betrekking tot het werk opgeleverd. Zo heeft een materiaal- en schildertechnische analyse de overlevering kunnen bevestigen dat Rubens volledig eigenhandig en in een korte tijdspanne het werk heeft uitgevoerd. Dit was alleen mogelijk dankzij een verbazingwekkend economisch en doordacht gebruik van de picturale middelen, dat het talent van de kunstenaar op treffende wijze illustreert.

Het thema van de Aanbidding werd door Rubens, die ook de hand in de vormgeving van de marmeren omlijsting had, talloze malen in de loop van zijn carrière uitgewerkt. Uit een vergelijking met andere versies en met een bewaard ontwerp wordt duidelijk dat de schilder deze interpretatie op verschillende punten lijkt te hebben afgestemd op de wensen van de opdrachtgevers, de norbertijnen van Antwerpen. Vooral de eucharistische dimensie van het onderwerp en de Madonna werden meer in het licht gesteld.

Contextueel onderzoek suggereert dat het schilderij zijn ontstaan mede te danken had aan een aantal specifieke omstandigheden. Zo is het mogelijk dat de opdracht moet geplaatst worden in de context van het jubileum van de orde in 1621 en dat van de abdij in 1624. Deze jubilea waren tevens een perfecte aanleiding voor de eeuwenoude abdij om zich op de sterk evoluerende Antwerpse “vroomheidmarkt”²³ met deze prestigieuze opdracht te profileren. Bovendien bezat het geheel wellicht ook een funerair perspectief als persoonlijk initiatief van abt Mattheus Irsselius.

In 2005 werd het majestueuze altaarstuk opgenomen in de lijst van beschermde werken bij het Vlaamse topstukkendecreet. Uit dit alles wordt eens te meer duidelijk dat het schilderij deze plaats meer dan verdient.

Koninklijk Museum voor
Schone Kunsten Antwerpen
Plaatsnijdersstraat 2
B-2000 Antwerpen

Valérie HERREMANS

²³ Term ontleend aan B. TIMMERMANS, *Patronen van patronage in het zeventiende-eeuwse Antwerpen: een elite als actor binnen een kunstwereld*, (Studies Stadsgeschiedenis, 3), Amsterdam, 2008, p. 198.