



PIETER PAULUS RUBENS

(1577-1640)

De val van Icarus

Olieverf op paneel - 27,3 x 27 cm - niet gesigneerd - niet gedateerd

KONINKLIJKE MUSEA VOOR SCHONE KUNSTEN VAN BELGIË - BRUSSEL

Naast een belangrijke verzameling Rubens-schilderijen van grote afmetingen bezit het Museum voor Schone Kunsten te Brussel ook tal van olieverfschetsen van deze Meester. Het zijn stuk voor stuk parels die tot het kostbaarste behoren dat in de zalen van deze instelling wordt tentoongesteld. Er is eerst 'De Marteling van de H. Ursula', waarvan de bestemming nog niet helemaal is uitgemaakt, verder 'De Wijsheid zegerend over de Oorlog en de Tweedracht gedurende de Regering van Jakob I van Engeland', uitgevoerd met het oog op de versiering van de zoldering van de Banqueting Hall, Whitehall, te Londen; ten slotte een reeks van twaalf schetsen van klein formaat, die onderwerpen illustreren meestal ontleend aan de 'Metamorfosen' van Ovidius en waartoe ook 'De Val van Icarus' behoort die wij hier gaan bespreken.

Deze twaalf schetsen uit het Museum te Brussel vormen op zichzelf geen geheel. Zij maakten oorspronkelijk deel uit van een ruimer opzet, zoals blijkt uit talrijke andere verwante schetsen die men in buitenlandse musea en privé-verzamelingen aantreft.

In 1636 stuurde Filips IV, koning van Spanje, aan zijn broeder Kardinaal-Infant Ferdinand, Stadhouders van de Zuidelijke Nederlanden, het bevel bij Rubens de bestelling te plaatsen van een groot aantal schilderijen, bestemd voor de versiering van de Torre de la Parada, een jachthuis van de koning in het domein van het Pardo, in de buurt van Madrid. De gehele reeks zou bestaan uit allegorische figuren en mythologische taferelen, voornamelijk ontleend aan de 'Metamorfosen' van Ovidius.

Nog in de loop van hetzelfde jaar 1636 begonnen Rubens en de medewerkers uit zijn atelier aan de uitvoering van deze bestelling. Zij zouden er nog het hele jaar 1637 aan werken. In januari 1638 waren alle schilderijen klaar. Zij werden in maart van hetzelfde jaar per schip, via Engeland, naar Madrid verstuurd waar zij einde april toekwamen.

Hoeveel er juist waren weet men niet. De zending omvatte niet minder dan 112 schilderijen en hoewel enkele daarvan waren bestemd voor het kasteel Buen Retiro, blijkt toch voldoende van welke omvang de decoratie van de Torre de la Parada was. Zulks wordt overigens bevestigd door de grote sommen - ons uit documenten bekend - die Rubens hiervoor als betaling ontving.

In 1636, het jaar dat Rubens de opdracht kreeg, was men met de bouw van het jachtslot van de Torre de la Parada begonnen. In 1710 zou het voor een groot gedeelte verwoest en geplunderd worden, waarbij een

aantal doeken van Rubens en zijn medewerkers verloren gingen. Hieraan is het onder meer te wijten dat het juiste aantal van de oorspronkelijke reeks niet is gekend. Wat wij erover weten, leren wij vooral uit gespaard gebleven schilderijen, die in het Prado Museum te Madrid zijn terecht gekomen en uit talrijke bewaard gebleven schetsen.

De decoratie van de Torre de la Parada is de laatste grote onderneming van Rubens en zij werd uitgevoerd op het einde van zijn leven (hij zou immers in 1640 overlijden). Hij onderging toen reeds zware aanvallen van de jicht waaronder hij zo zeer zou lijden. Daarom is grotendeels het aanzienlijk aandeel te verklaren dat zijn medewerkers in deze onderneming hebben gehad. Hoeveel doeken hijzelf heeft geschilderd, is thans nog moeilijk uit te maken, doch het staat vast dat de meeste werden uitgevoerd door zijn medewerkers. Van sommigen onder hen zijn de namen bekend, zoals Erasmus Quellinus, Theodoor van Thulden, Cornelis de Vos, Jan Van Eyck, Jakob-Pieter Gouwi, ('De Val van Icarus'), J.B. Borrekens, Jan Cosiers en Thomas Willeboirts.

Heel wat vreemde handen hebben aldus gewerkt aan deze schilderijen die, individueel gezien, niet zeer begeesterend zijn, al dient rekening gehouden met het feit dat zij in de loop van de tijden heel wat hebben geleden. Men mag ook niet hun bestemming uit het oog verliezen. De functie van deze talrijke doeken was van decoratieve aard en het is aldus dat men ze moet zien. Dat zij deze rol goed hebben vervuld, daaraan kan niet worden getwijfeld, gezien de grote onderverinding die Rubens op het gebied van dergelijke taken had verworven. Men denke maar even aan de reusachtige ondernemingen die hij reeds vroeger tot een goed einde had gebracht: de Medici-galerij in het Palais du Luxembourg te Parijs, de versiering van de zoldering van de Banqueting Hall, Whitehall, Londen, de stadsversieringen ter gelegenheid van de Blijde Intocht van Kardinaal-Infant Ferdinand te Antwerpen, de talrijke ontwerpen voor grote decoratieve tapijt-reeksen.

Dergelijke gigantische verwezenlijkingen lagen overigens helemaal in de lijn van Rubens' begaafdheid. Getuigde hij zelf niet in een brief van 1621 gericht aan William Trumbull: 'Chacun a sa grâce; mon talent est tel que jamais entreprise encore quelle fust demeurée en quantité et diversité de suggests, a surmonté mon courage', waaruit voldoende zijn voorkeur blijkt voor de taken die hem gelegenheid boden de vleugelen van zijn machtig genie te ontplooien. Hoe indruk-

wekkend ook door hun omvang deze realisaties mogen zijn, toch gaat heden ten dage de belangstelling meer naar het persoonlijk aspect van Rubens' kunst. Niet meer de regisseur, de leider van een groot atelier, wordt bewonderd, maar wel de schilder, zoals hij zich manifesteert in de werken die hijzelf heeft uitgevoerd en waarin men zijn eigen hand kan herkennen. En op dit gebied zijn, wat de versiering van de Torre de la Parada betreft, de olieverfschetsen - zoals die met 'De Val van Icarus' - belangrijker dan de definitieve doeken op groot formaat, want deze voorbereidende schetsen werden alle door Rubens zelf geschilderd.

Zoals hoger reeds vermeld, waren de onderwerpen van Rubens' schetsen voor de Torre de la Parada - naast enkele allegorische figuren - ontleend aan de 'Metamorfosen' van Ovidius. Deze 'Metamorfosen' hebben aan de Nederlandse kunstenaars, in de eerste plaats aan de schilders uit de 16de, 17de en zelfs de 18de eeuw, een onuitputtelijke bron van dankbare thema's geschonken. Geen enkel antiek dichter was zozeer verspreid en gepubliceerd in zoveel uitgaven, voorzien van houtsneden en koperplaten, als Ovidius. Tot op het einde van de 18de eeuw en in sommige gevallen zelfs nog een goed stuk later, waren de 'Metamorfosen' voor de mythologische voorstellingen wat de Bijbel en de 'Legende Aurea' waren voor de godsdienstige.

De betekenis van deze 'Metamorfosen' of gedaantewisselingen, is voor allerlei verklaringen vatbaar. Men kan er bijvoorbeeld illustraties in zien van het conflict tussen de rede en de alles vervormende passie.

In 'De Val van Icarus' wordt een episode uit de 'Metamorfosen' (VIII, verzen 183-235) in beeld gebracht met de vlucht van Daedalus en zijn zoon Icarus uit het eiland waarop zij gevangen zaten. Daedalus had een systeem bedacht van vleugels, uit pluimen met bijenwas aan elkaar gekleefd, die hij en zijn zoon zich aan de schouders zouden vastmaken, zodat zij het eiland zouden kunnen ontvliegen. Voor één ding diende evenwel opgelet, men mocht niet te hoog stijgen daar men dan te zeer de zon zou naderen en de was zou smelten met alle gevolgen vandien. Zulks werd Icarus op het hart gedrukt. Doch, in plaats van redelijk te zijn en de woorden van zijn vader in acht te nemen, liet Icarus zich meeslepen door de vervoering en de heerlijkheid zich vrij als een vogel in de lucht te kunnen bewegen. Hij steeg te hoog en zijn vleugels kwamen los. Rubens toont het moment waarop de wanhopige Icarus, met een kreet, voor de ogen van zijn verschrikte en radeloze vader neerstort.

Hoewel hij in de benedenhelpt een gedeelte van het land en de zee laat zien waarboven het drama afspeelt, concentreert Rubens zijn aandacht toch op de twee personages, waardoor hij als typische Barokschilder, terugkeert naar de opvatting van de Renaissance die de mens als heerser over de schepping ziet en hem zodoende als thema radicaal in het centrum van de compositie had geplaatst. Dat dit inderdaad een

terugkeer betekent, kan men nagaan wanneer men bijvoorbeeld Pieter Bruegel's afbeelding van 'De Val van Icarus' even in herinnering oproept. In de geest van Bruegel, een typisch vertegenwoordiger van het 16de-eeuwse Maniërisme, is niet meer de mens allesoverheersende macht, doch wel de natuur waaraan de mens ondergeschikt is. En aldus is in zijn schilderij - essentieel een land- en zeegezicht - Icarus' val slechts helemaal uiterst rechts afgebeeld, waar van de voortvarende jongeling enkel een been dat uit de zee steekt te zien is alsmede neerdwarrelende pluimen van zijn vernielde vleugels, terwijl helemaal boven links en in de verte Daedalus op kleine schaal is weergegeven.

Dat Rubens Daedalus en Icarus naakt afbeeldt illustreert hetzelfde teruggrijpen naar de Renaissance en verraadt meteen zijn voorkeur voor de weergave van de schone lichamelijkeheid. De beide ontvluchtende gevangenen dragen geen enkel fysisch spoor van het harde lot dat de gevangenschap voor hen had betekend. Het zijn flinkgespiede, krachtige mannen, zoals ook Christus er een is als Rubens hem afbeeldt aan het kruis of in een ander tafereel van de Passie. Rubens is een levensbeameend kunstenaar; steeds toont hij de mens in de volle heerlijkheid en glorie van zijn kracht en zijn instinct. Voor het drama blijft hij niet ongevoelig, doch nooit zal hij er het weezinwekkende of het gruwelijke van weergeven. Zoals men in zijn 'Val van Icarus' kan waarnemen, zet hij dit drama om in een 'beweging', een 'gebeurtenis' die door de intensiteit van haar uitdrukingskracht de toeschouwer niet onbewogen kan laten. Dit vermogen om ons te beroeren realiseert Rubens door zijn feilloos compositievermogen en evenzeer - en in het bijzonder in het kleine paneeltje dat wij hier bespreken - door zijn weergaloos koloriet en de verbazende virtuositeit van zijn toets. Op een doorlichtende ivorkleurige grondlaag brengt hij met speels penseel en in de olie zeer verdunde verf, in licht doorschijnende paarlemoerachtige rozen, murwe roden en zonnige goudbruinen, figuren en landschap in beeld. Met welk een trefzekerheid, welke economie in de middelen! Nergens iets te veel, overal juist voldoende om het tafereel met een maximum aan suggestief vermogen op te roepen en daarbij nog voldoende plaats te laten aan de verbeelding van de toeschouwer. Hier en daar met wat drogere verf, in een zuivere toon, zet hij een accent waardoor aan het geheel meer kracht en aan bepaalde gedeelten meer reliëf wordt verleend.

De schetsen voor de Torre de la Parada behoren tot de periode waarin Rubens het summum van zijn creatief vermogen had bereikt. Wat hij toen te zeggen had, deelde hij mede met een eenvoud en een directheid die vanzelfsprekend lijken, maar die alleen aan de allergrootsten zijn gegeven.

Prof. Dr. Ir. R.-A. d'Hulst.
*Hoogleraar in de Kunstgeschiedenis
en de Oudheidkunde te Gent.*