

De Doornenkroning

Gerard van Honthorst (Utrecht 1590 – 1656 Utrecht)

Rijksmuseum
Amsterdam

Ca. 1622. Olieverf op doek, 192.4 x 221.5 cm
Herkomst: Parochie H. Dominicus, Amsterdam



In 1986 kocht het Rijksmuseum *De Doornenkroning* van Gerard van Honthorst aan met steun van de Vereniging Rembrandt. Na een ingrijpende restauratie wordt het schilderij nu op de tentoonstelling *Rembrandt-Caravaggio*, georganiseerd door het Rijksmuseum en het Van Gogh Museum, voor het eerst sinds jaren aan het publiek gepresenteerd.¹

ITALIE

De jonge Utrechtenaar Gerard van Honthorst schilderde *De Doornenkroning* kort na zijn terugkeer uit Italië in 1620. Hij is waarschijnlijk in Rome aangekomen vlak na de dood van Caravaggio in 1610. Maar, zoals Honthorsts Italiaanse biograaf Giulio Mancini schrijft, arriveerde hij in de eeuwige stad in *de tijd dat de manier van Caravaggio* [daar] algemeen werd nagevolgd.² Het werk van de meester pronkte in verschillende kerken en Honthorst zelf verbleef bij de belangrijke mecenas Marchese Vincenzo Giustiniani, die maar liefst vijftien Caravaggio's in zijn verzameling zou hebben gehad.

LICHT

In de tentoonstelling hangt *De Doornenkroning* naast een fraaie late Caravaggio, *De gekruisigde heilige Andreas*. Het is precies dit soort werken van de meester waardoor de jonge Honthorst werd beïnvloed. Typerend voor de late werken is het sterke *chiaroscuro* (lichtdonker contrast): Andreas en zijn beul worden door een geconcentreerde lichtbundel belicht die hen doet afsteken tegen de donkere achtergrond. Honthorst hanteerde eenzelfde *chiaroscuro* en specialiseerde zich in het schilderen van nachtelijke tafereelen, waarin de lichtbron, meestal een fakkel of kaars, zich binnen het schilderij bevindt. Dit in tegenstelling tot Caravaggio in wiens composities de lichtbron buiten het schilderij is gelegen. Honthorsts nachttaferelen waren zó succesvol dat hij in Rome de bijnaam 'Gherardo delle Notti' verwierf. Zijn *Doornenkroning* is hiervan een goed voorbeeld. Tevens toont het het rauwe realisme van Caravaggio's voorstellingen, wat duidelijk te zien is in de vergelijkbare wijze waarop Caravaggio en Honthorst met diepe vegen schaduw de doorleefde torso's van Andreas en Christus schilderden.

Het fakkellicht speelt een grote rol bij de dramatisering van de gebeurtenis zoals die wordt beschreven in het Evangelie van Mattheus (27:28-30): *En als zij [de krijgsknechten] hem ontkleed hadden, deden zij hem enen purperen mantel om en ene kroon van doornen gevlochten hebbende, zetten zij [die] op zijn hoofd, en enen rietstok in zijne rechter [hand]; en vallende op hunne knieën voor hem, bespotten zij hem, zeggende: Wees gegroet, gij Koning der Joden.* Juist door het licht, maar ook door beweging wordt het verhaal zo overtuigend verbeeld, dat de beschouwer zich deelgenoot waant. De soldaat links nodigt ons uit dit passietafereel te aanschouwen. Angstaanjagend doemt zijn grimas op uit het donker. Zijn arm wordt zó sterk belicht dat het wijzende gebaar richting Christus je niet kan ontgaan. Het licht valt langs een witte doek op diens uitgeputte

lichaam, dat als het ware in de lap stof lijkt te hangen die door de wijzende soldaat wordt opgehouden. Terwijl Christus' hoofd hardhandig naar achteren wordt getrokken om de doornenkroon te plaatsen, richt hij zijn blik ten hemel. De houten vorken waarmee de kroon wordt aangebracht door de twee lachende mannen die half in de schaduw staan, wijzen op hun beurt naar het smartelijke gezicht, evenals de hoorn waarop de jongen die rechts de compositie afsluit in volle macht blaast.

Door de gloed van de fakkel worden niet alleen belangrijke details uitgelicht, ook de complexe compositie wordt er door gestructureerd. Honthorst weet hiermee de groepen links en rechts van Christus met elkaar te verbinden. De genoemde witte doek fungeert niet alleen als decor, maar is ook een belangrijk bindend element tussen de twee groepen. Voor de doek tekent zich het silhouet af van een knecht die zijn muts heeft afgenomen en Christus als 'koning' knielend en spottend groet: hij steekt zijn tong uit en trekt een lange neus. Door de



De heilige Andreas aan het kruis

Caravaggio

Olieverf op doek, 202,5 x 152,7 cm

THE CLEVELAND MUSEUM OF ART

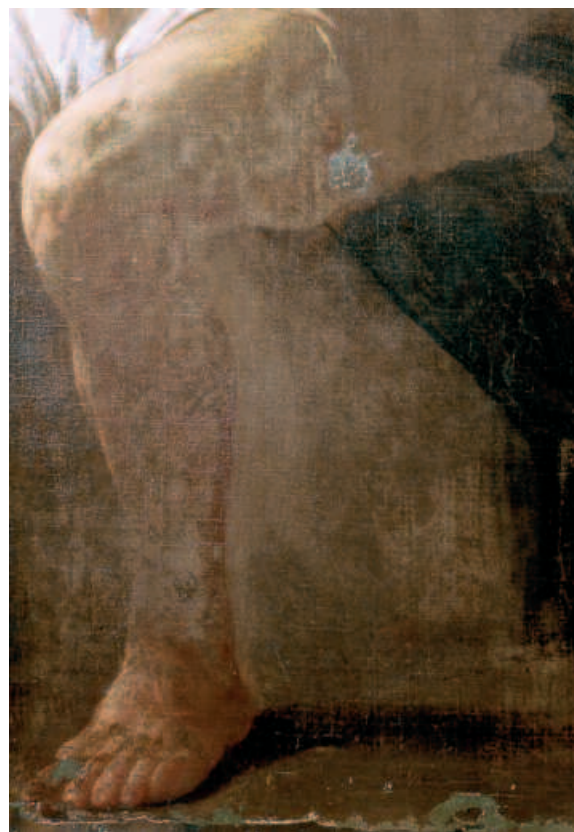
knecht vóór de lichtbron te plaatsen, wordt het contrast tussen licht en donker zo groot dat hij de functie van een *repousoir* krijgt. Het gebruik van het lichtdonker contrast om diepte te suggereren werd in de kunstraktaten van de 16de eeuw al beschreven als *rilievo*. Honthorsts ‘truc’ de lichtbron te bedekken was echter nieuw en werd door Caravaggio zelf nog niet toegepast. Naast het suggereren van diepte had het verhullen van de lichtbron nog een ander effect, dat later in de 17de eeuw door Rembrandts leerling Samuel van Hoogstraeten werd beschreven: als de schilder de bron van het licht laat zien, vergeeft hij daarmee de lichtste toon in zijn compositie. Als hij de bron daarentegen bedekt, dan kunnen andere delen (bij *De Doornenkroning* Christus’ lichaam) de lichtste tonen krijgen.³

UTRECHTSE CARAVAGGISTEN EN HET RIJKSMUSEUM

De invloed van Caravaggio’s stijl op de Hollandse schilderkunst in de jaren twintig van de 17de eeuw was aanzienlijk. Een ambitieus groot stuk als *De Doornenkroning* zal daarin zeker een rol hebben gespeeld. Honthorst was echter niet de enige volgeling van Caravaggio; samen met zijn stadsgenoten Hendrick ter Brugghen en Dirck van Baburen, die ook in Rome waren geweest, behoorde hij tot een groep kunstenaars die wij nu de Utrechtse Caravaggisten noemen. Hun werk is van grote invloed geweest, onder meer op de jonge Rembrandt, die ook licht als een belangrijk uitdrukkingmiddel hanteerde. Door het onderzoek naar de schilderijen van de jonge Rembrandt door het Rembrandt Research Project – in de jaren zeventig – groeide ook de interesse voor diens vroege oeuvre. Juist in die periode verwierf het Rijksmuseum met steun van de Vereniging Rembrandt drie van zijn vroege paneeltjes (in 1976 *Het musicerend gezelschap* (1626), in 1977 *Zelfportret* (ca. 1628) en in 1979 *Tobias en Anna* (1626)). Maar een uitgesproken werk van een Utrechtse Caravaggist waarin *chiaroscuro* een belangrijke rol speelt, ontbrak nog in de verzameling. Met de verwerving van de Rembrandts was de wens naar een dergelijk stuk alleen maar dwingender geworden. En toen één van de hoofdconservatoren van het Rijksmuseum, Wouter Kloek, in 1983 *De Doornenkroning* weer op het spoor kwam, naderde de vervulling van de wens.⁴

HERKOMST

De Doornenkroning heeft in de 19de eeuw al in het Rijksmuseum gehangen.⁵ In 1883 werd het in bruikleen gegeven door het bestuur van de Dominicuskerk in Amsterdam. Tien jaar eerder hadden zij geprobeerd het doek te verkopen, maar toestemming daartoe was geweigerd door de bisschop van Haarlem: *wanneer het toch vroeger den kerkmuur versierde en het gebouw opluisterde, dan moet het gerekend worden de kosten van noodzakelijk onderhoud en reparatie altijd waard te zijn*.⁶ Uit dit citaat blijkt dat het werk zich al lange tijd in de Dominicuskerk bevond die in die tijd nog gevestigd was in de 17de-eeuwse schuilkerk ‘t Stadhuys van Hoorn’ aan de Spuistraat. Dat het schilderij oorspron-



Detail been Christus na afdame vernis en oude retouches, 1994

Detail na afdame vernis en oude retouches, 1994

kelijk bestemd zou zijn voor deze kerk, die waarschijnlijk in het derde decennium van de 17de eeuw werd gebouwd, is een verleidelijke hypothese, maar blijkt moeilijk te bewijzen.⁷

Toen in 1883 de oude kerk werd afgebroken om plaats te maken voor de nieuwe Dominicuskerk naar ontwerp van Pierre Cuypers (1883-1897), werd *De Doornenkroning* in 1887 in bruikleen gegeven aan het gloednieuwe, eveneens door Cuypers ontworpen Rijksmuseum. Het is goed mogelijk dat de architect zelf een rol in bij deze overdracht heeft gespeeld. In deze nieuwe kathedraal van de kunst, zoals het Rijksmuseum ook wel genoemd werd, hing *De Doornenkroning* op de eregalerij tot het bruikleen in 1899 werd beëindigd.⁸ De reden hiervoor is niet bekend; wellicht was het de bedoeling om het doek in de pas voltooide kerk te hangen. Dit zou verklaren waarom het bestuur het in 1896 heeft laten restaureren, een jaar voordat de kerk zou worden ingewijd. Opmerkelijk genoeg werd deze restauratie in het kunstatelier van dezelfde Cuypers in Roermond uitgevoerd.¹⁰ Of *De Doornenkroning* uiteindelijk in de kerkruimte zelf een plaats op de wand heeft gekregen, is niet bekend. Toen de conservator van het Rijksmuseum er in 1983 ging kijken, hing het in ieder geval in een vervallen zaaltje van het kerkgebouw. Na bijna drie jaar onderhandelen met het kerkbestuur werd het schilderij in mei 1986 dankzij de Vereniging Rembrandt en de Rijksmuseum Stichting van de parochie verworven.

RESTAURATIE

Simon Levie, destijds hoofd directeur van het Rijksmuseum, had zijn ernstige zorgen over de staat van het werk al geuit toen hij het voor het eerst *in situ* had gezien.¹⁰ Het kunsthistorische belang van *De Doornenkroning* en de functie die



het in de opstelling van het museum zou gaan vervullen, wogen echter voor het Rijksmuseum uiteindelijk zwaarder dan de onzekerheid over de staat waarin het schilderij verkeerde.

Na de eerste vernisafname en de verwijdering van de grove oude retouches kon de conditie van het oorspronkelijke verfoppervlak pas echt worden overzien. Op veel plaatsen was de verf zo versleten, dat de grondering en zelfs het linnen zichtbaar waren. Dit detoneerde niet alleen de kleurstelling, maar ook de samenhang tussen de verschillende compositieonderdelen, die Honthorst juist zo kunstig wist te binden door middel van de lichtwerking. Nu leek de compositie zelfs uiteen te vallen en waren sommige vormen 'onleesbaar' geworden. De toenmalige hoofdrestaurator van het Rijksmuseum, Luitens Kuiper, begon het schilderij te restaureren. Dit gebeurde onder hoge tijdsdruk, want, zoals was voorgenomen, zou het na de winter van 1986/87 gepresenteerd worden.¹¹ Toen het werk eenmaal op zaal hing, waren noch de restauratoren, noch de conservatoren tevreden met het resultaat, zodat het na een maand weer terugkeerde naar het restauratieatelier. Ondanks een aantal pogingen van de restauratoren (Kuiper was inmiddels overleden) om het werk alsnog presentabel te maken, werd duidelijk dat een rigoureuze aanpak noodzakelijk was.

In 1994 werd besloten het opnieuw te laten restaureren, dit keer door Laurent Sozzani, restaurator van het Rijksmuseum. Om de oorspronkelijke bovenste verflaag zo veel mogelijk te individualiseren, verwijderde hij alle interventies aan het verfoppervlak van de restauratoren vóór hem, inclusief de resten oude vernis en retouches die toch waren achtergebleven. Vervolgens begon hij met de reconstructie van het verfoppervlak: allereerst

was het van belang de lichtrode en bruine grondering, die door slijtage was blootgelegd, af te dekken. Zelfs op dit grote doek werd puntje voor puntje donkere verf in de kleur van de *imprematura* (de donkere laag die zich op de grondering bevindt) aangebracht. Toen alle lichte puntjes van de ondergrond gevuld waren bleek dat het schilderij oorspronkelijk veel donkerder was geweest, een heus nachtelijk tafereel. Een ander resultaat was dat de aanwezige originele verf van de toplaag nu beter leesbaar werd. Hierdoor werd het mogelijk om de vlak naast elkaar liggende 'eilandjes' verf langzaam weer met elkaar te verbinden, waardoor de intentie van de oorspronkelijke vormen en de overgangen van de kleuren zichtbaar werden.

De restauratie van een schilderij dat zo heeft geleden als *De Doornenkroning*, kan slechts hopen op een visuele benadering van hoe het eruit zou hebben gezien als het een natuurlijk verouderingsproces had doorlopen. De hierboven beschreven benadering, het uitgangspunt van het lange restauratietraject, heeft zeker de moeite geloond. *De Doornenkroning* heeft, zonder dat de geschiedenis van zijn bestaan is ontkend, weer het licht terug dat Honthorst uit Italië meenam en dat zo'n grote invloed had op de ontwikkeling van de Nederlandse kunst in de 17de eeuw. Zo is mede dankzij de Vereniging Rembrandt, de Rijksmuseum Stichting en de enorme inspanning van het restauratieatelier van het Rijksmuseum een belangrijk werk van de Utrechtse Caravaggisten voor het openbaar kunstbezit behouden ♦

Taco Dibbits
Hoofd Schilderijen, Rijksmuseum Amsterdam

Noten:

1. *De Doornenkroning* was voor het laatst in Nederland te zien in 1952, op de grote overzichtstentoonstelling *Caravaggio en de Nederlanden* in Utrecht.
2. G. Mancini, *Trattato della Pittura of Considerazioni sulla Pittura*, ca. 1621, zoals getranscribeerd in Judson/Ekkart 1999 (zie noot 5), p. 47: *venne in Italia (Roma, correctie Mancini) in quei tempi nequali la maniera del Caravaggio era commune*.
3. S. van Hoogstraeten: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst*, Rotterdam 1678, p. 268; zie ook A. Blankert in: *Nieuw licht op de Gouden Eeuw: Hendrick ter Brugghen en tijdgenoten*, cat. tent. Utrecht/Braunschweig, 1986-87, p.32.
4. Bijdrage P.J.J. van Thiel in *Vereniging Rembrandt. Jaarverslag 1986*, p. 44.
5. Voor een uitgebreide literatuurverwijzing, zie J.R. Judson, R.E.O. Ekkart, *Gerrit van Honthorst 1592-1656*, Doornspijk 1999, no. 60.
6. Zoals geciteerd in R. Schillemans, 'Schilderijen in Noordnederlandse katholieke kerken uit de eerste helft van de 17de eeuw', *De 17de eeuw VIII* (1992), nr. 1, p. 47.
7. Het wordt waarschijnlijk voor het eerst vermeld in 1765 door Wagenaar, alhoewel het pas met zekerheid geïdentificeerd kan worden in een inventaris van de kerk uit 1872; R. Schillemans, '17de-eeuwse altaarstukken in de Amsterdamse staties: een inventarisatie', in *Putti en Cherubijntjes: het religieuze werk van Jacob de Wit (1695-1754)*, Haarlem/Amsterdam 1995, p. 67.
8. *Wegwijzers 1887* (p. 31), 1890 (p. 124) en 1897 (p. 122).
9. *Op. cit.* noot 4, p. 47.
10. *Notities in Archief Rijksmuseum*.
11. P.J.J. van Thiel, 'De Honthorst voor het Rijksmuseum', *Kunstschrift*, XXX (1986), nr. 6, p. 201.