

„Vermeer”, waar hij zóó veel voor betaald heeft, voor onecht zou willen houden....

Teneinde een schilderij meer te doen opbrengen of gemakkelijker verkoopbaar te maken, worden en werden nog allerlei andere veranderingen tot stand gebracht, die grootendeels op esthetisch terrein liggen en derhalve vrijwel samenvallen met de veranderingen, die de eigenaars, zonder op winst belust te zijn en eenvoudig uit schoonheids-overwegingen, deden aanbrengen, zonder in het minst zich van eenig kwaad bewust te zijn.

Zoobijvoorbeeld veranderingen in het formaat. Van één schilderij werden er twee gemaakt, gelijk wij vroeger aantonden; of men maakte de proporties „mooier” door toevoegen of afsnijden.

Een aardig voorbeeld is nog het fraaienaaktfijntje van Gerrit Dou, in het Stedelijk Museum te Leiden, waarvan in de 18e eeuw het rechtehoekig formaat is veranderd „naar den eysch van den tijd” door het afronden der hoeken en het hol uitzagen der zijkanten, zoodat een eenigzins viool-vormig paneel werd verkregen. (afb. 2). Ook zijn er tal van gevallen bekend, *) waarin het formaat is vergroot of verkleind teneinde een schilderij

tot tegenhanger van een ander te maken, of met het doel om in een geheele verzameling gelijkheid van formaat te verkrijgen. *).

Voor de hand liggende overschilderingen zijn die van de in de 17e eeuw zoo vaak geschilderde pissende paarden of koeien, terwijl het ook nogal eens voorkwam, dat een eigenaar door een schilder naaktfiguren deed „aankleeden” of op een schilderij den

boezem eener zoggende moeder met een doekje deed bedekken.

Zeldzamer — maar niet minder verklaarbaar — zijn de gevallen, waarin een leelijk gezicht wordt verfraaid omdat de bezitter van de schilderij er niet meer tegenaan kan kijken.

Als voorbeeld hiervan noemen wij een voor eenige jaren ontdekt Rembrandt, bekend als het portret van Gerard de Lairese. De weggevreten neus van den voorgestelde had men overschilderd en eerst bij de restauratie door Prof.

Hauser te Berlijn kwam de oorspronkelijke toestand weer voor den dag.

In de verzameling van Pallandt te Lisse bevond zich een boerendeel met een schurend vrouwtje, door Egbert van der Poel



AFB. 2. G. DOU. NAAKTFIJNTJE. STEDELIJK MUSEUM TE LEIDEN.

*) Zie o.a. mijn opstel in „Oude Kunst” Nov. 1916, Nr. 2, blz. 5.

*) De portretten in de Senaatskamer te Leiden; verscheidene portretten der verzameling van wijlen Baron v. Aerssen te Zwolle enz.

†) Vgl. ook Oude Kunst t. a. p.

(1621—1664). Bij dezen meester zijn zulke vrouwtjes doorgaans boerinnen op leeftijd, met rimpelig gebruind gelaat. Dit vrouwtje nu had weliswaar een flink, stevig lichaam zonder eenige rankheid, doch had inplaats van het bij den leeftijd van het lichaam passend gelaat een blozend jongemeisjes-

streek. De eenzaamheid kwelde hem dusdanig, dat hij er een hengelaartje liet bij-schilderen, dat later door een schilderijhersteller weer is verwijderd (afb. 3). In een anderen Jacob v. Ruisdael, een wilgeslootje, eigendom van den heer Léopold Favre te Genève, werd in het begin der negentiende eeuw



AFB. 3. JACOB RUISDAEL. WATERVAL. VROEGER IN DE VERZAMELING VAN DER BURGH TE 'S GRAVENHAGE.

gezicht, dat er was opgeschilderd op verzoek van een vroegeren bezitter, die het blijkbaar vervelend vond, altijd naar dat oude besje te moeten kijken.

Van dergelijken aard moeten de gevoelens zijn geweest van een vroegeren eigenaar van een Jacob van Ruisdael, met een eenzamen waterval in een boschrijke

een roeibootje geschilderd met Orpheus er in!

Dat er later wapens worden geplaatst op portretten, dat er inscripties op worden geschilderd die er nooit op stonden, dit alles is zóó bekend, dat wij het hier slechts terloops behoeven te vermelden.

Al deze toevoegsels, vervalschingen en

copieën, die parasieten van het werk der groote meesters, moeten door de kunstwetenschap worden teruggebracht daar, waar zij behooren te zijn, d.w.z. buiten het terrein der kunst en dus buiten dat van hare geschiedenis, waar zij niet anders dienst doen dan nu eens als struikelblokken, dan weer als verleiders.

In de practijk brengt deze schiftingsarbeid groote bezwaren met zich. Hieroveren tevens over de bezwaren, die ons nog steeds in den weg staan bij het determineeren van echte schilderijen, willen wij thans nog eenige opmerkingen in 't-midden brengen.

Wij stellen daarbij nog eens voorop, dat het hier niet geldt het determineeren van werken, die zóó karakteristiek zijn, dat er geen twijfel mogelijk is.

Ons betoog geldt alleen de twijfelachtige, maar daarbij stellen wij de grens zéér ruim. Wat toch blijkt meer en meer? Dat

in de periode, toen de stijl-critiek nog jong was en men er alles mede meende te kunnen bereiken, er met veel te groote beslistheid is gedetermineerd.

Men kende toen de navolgers der groote meesters nog niet voldoende en was niet wantrouwend genoeg tegenover de vervalsingen.

Vroeger*) wezen wij er reeds op, dat de „Nar” in 's Rijksmuseum een oude copie is. In hetzelfde museum hangt een prachtig portret van Rembrandt's moeder, door Gerrit Dou (buitentekstplaat). Vroeger, toen de heer Hoekwater het nog bezat, heette het een tijd lang Rembrandt op gezag van niemand minder dan den bekenden sympathieken schilder en kunstgeschiedschrijver Emile Michel.

Naar aanleiding van die determinatie schreef Dr. C. Hofstede de Groot een Dou in het Museum te Dresden †), eveneens Rembrandt's moeder voorstellend (afb. 4), aan Rembrandt toe. Hij vergiste zich, maar zag tóch goed. Immers hij zag, dat het Dresdensche stuk van dezelfde hand was als dat van de familie Hoekwater en weldra bleek dan ook, dat Michel in zijn toeschrijving aan Rembrandt een fout had begaan. Hij had niet genoeg gelet op het gebrek aan kracht



AFB. 4. G. DOU. REMBRANDT'S MOEDER. MUSEUM TE DRESDEN.

en aan eenheid van opvatting die dit stuk, ondanks zijn schoonheid, vertoont en het was hem ontgaan, dat het Rembrandtieke erin weliswaar den zeer sterken invloed van Rembrandt op zijn leerling Dou verraadt, maar dat desondanks zich in dit meesterwerk uit Dou's jeugd toch reeds diens zucht

*) Elsevier, jrg. 1915, Nov. No., blz. 328—29.

†) Catalogus Dresden 1908, No. 1719, noot.

naar overdreven detailleeren en zijn liefde voor peuteren met 't penseel doen kennen. Eigenschappen, die Rembrandt nooit bezat.

Er valt hier, met andere woorden, ten slotte naast een toetsverschil óók een geestelijk verschil, een verschil van geaardheid te constateeren en dit is het, waar de oudere stijlcritici in het algemeen — schitterende uitzonderingen daargelaten — te weinig op hebben gelet.

Ieder werk van een waarachtigen meester vertoont diens karakter-eigenschappen onvervalscht, ja duidelijk zichtbaar en voelbaar. De perspectief-fouten en het gebrek aan natuurkennis (b.v. de boomen!), die uit het hierbij (afb. 5) afgebeelde, jarenlang aan Hobbema toegeschreven schilderij spreken, zou men nooit op rekening van Hobbema hebben gesteld, indien men beter gelet had op den algemeenen habitus, op de „houding”

van zijn werk. De toets kan altijd tot op zekere hoogte door den falsaris worden nagemaakt, maar den totaal-indruk, de allure van den meester zal hij op zijn hoogst in de verte benaderen.

Men komt er dus niet door de zichtbare eigenschappen van den toets van een meester op te tellen, maar moet allereerst op het geheel, dus ook op het innerlijke letten. Want juist de copiïsten, de falsarissen, letten

op het technische en kunnen het innerlijke niet benaderen. In dit opzicht is zeer interessant de brochure van den Parijschen Kunsthandelaar Sedelmeijer ter verdediging van de echtheid van den grooten zoogenaamden Rembrandt der vroegere collectie Weber.*) Want daarin worden uitsluitend als bewijsmateriaal gebruikt die middelen, die de eenige zijn, welke den copiïst en

de falsaris ten dienste staan. Want op geen andere wijze kunnen dezen trachten, de esthetische hoogte van hun voorbeelden te bereiken.

In dit verband zij daarom nogmaals met een karakteristiek voorbeeld gewezen op hetgeen wij bedoelen, n.l. dat het namaken van den toets eerder mogelijk is dan het volgen van de allure. Het hierbij (afb. 6) afgebeelde detail van een namaak-Dou †) vertoont een buitengewone handigheid in het copieeren

van den toets, maar men behoeft hierbij slechts een afbeelding naar een echten Dou te zien (afb. 7) om te zien, dat het den copiïst niet is gelukt, de losheid van den plooiyal na te volgen.

Dergelijke eigenschappen moet de stijl-



AFB. 5. NAMAAK HOBHEMA. VROEGER IN DE VERZAMELING WEBER TE HAMBURG.

*) Ch. Sedelmeijer, die Ehebrecherin vor Christus. Paris 1912.

†) Vgl de afbeelding van het schilderij op blz. 330 van Elsevier's Maandschrift, 1916.

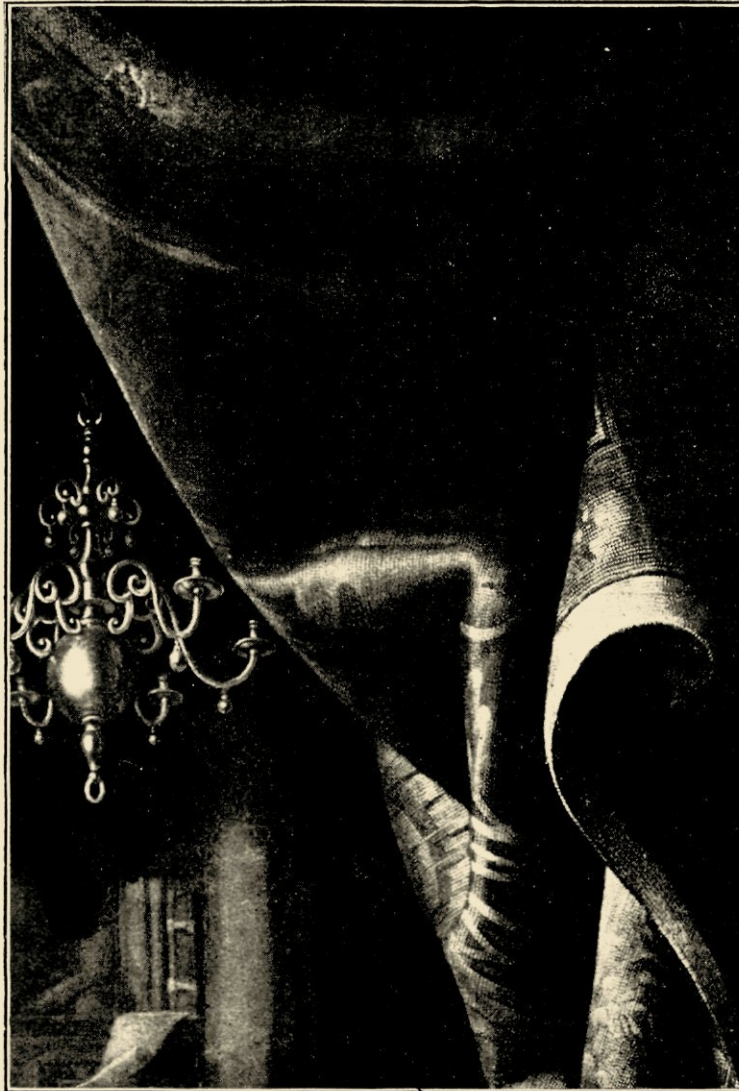
criticus zeer nauwkeurig leeren zien. Hij moet ook zijn gevoeligheid voor de meer zuiver geestelijke eigenschappen van een kunstwerk tot het uiterste verscherpen. Bij onze 17e eeuwse meesters, die bijna allen streven naar natuurlijkheid en karakteruitdrukking, is dit niet zóó moeilijk. De valsheid van den als afb. 8 gegeven zoogenaamden Hals b.v. blijkt alléén reeds uit de houding, die niet is die van een zittenden man. Een van de karakteristieke eigenschappen van b.v. Paulus Lesire is, dat hij de door het poseeren ontvreden geworden trekken van degenen, wier portret hij maakt, tenslotte niet voldoende weet weg te werken (vgl. afb. 9). Tot op zekere hoogte is hij dus aan die „zure” gezichten te herkennen.

Ik zag eens een Lesire, die te goeder trouw als Dou was verkocht en waarop de signatuur van Lesire later was ontdekt. De verkooper had in zooverre juist gezien, als de portretten van Lesire in één opzicht (n.l. in de verveelde expressie der koppen) aan Dou doen denken. Maar hij kende Dou's werk niet voldoende om te weten dat deze 1° nooit zoo componeerde, 2° veel fijner en op andere wijze detailleerde en 3° koppen van d'e grootte en dat formaat slechts schilderde in zijn jeugd (± 1630),

en dat hij toen nooit de kleederdracht schilderde die de op het portret afgebeelde droeg.

Dit is dus een van de gevallen, waar historische kennis (costuumgeschiedenis benevens de levensdata en de signatuur van den schilder), technische kennis (de toets van Dou enz.), kennis van stijl en gevoel voor compositie en karakteruitdrukking alle te zamen den doorslag geven. Noch het een, noch het ander kan worden gemist en aangezien er nog steeds niet genoeg vaklieden zijn, die gaven bezitten in al deze richtingen en die zich aldus veelzijdig kunnen ontwikkelen, blijft men nog voortdurend fouten maken, al zijn zij bij lange na niet meer zoo talrijk als vroeger.

In het algemeen zij men derhalve voorzichtig met het noemen van namen, voordat men voldoende zekerheid heeft. De zoo vaak gehoorde vraag: „wie anders zou dat toch zóó goed geschilderd kunnen



AFB. 6. FRAGMENT VAN EEN NAMAAK-DOU.

hebben?” is reeds op zich zelf funest.

Doorgaans staat men nog steeds veel te vlug gereed met een naam. Men wordt daartoe trouwens in vele gevallen als het ware geprest, ja het is zóó sterk, dat hij, die vlug namen noemt, veel eerder als een goed kenner geldt dan degene, die voorzichtig is. Het heeft soms den schijn, alsof men liever ziet, dat fouten worden

begaan, dan dat er al te veel in 't midden wordt gelaten.

Zelfs in musea neemt het publiek het de directie soms min of meer kwalijk, als er al te veel vraagtekens staan op de etiketten.

Toch is dit de eenige weg, dien wij bewandelen moeten. De musea moeten het voorbeeld geven door juiste etiketteering.

In 't algemeen is hier te lande de etiketteering juist. Maar ook hier vallen nog fouten, al zijn 't er niet veel — te verbeteren.

Elders, maar vooral in de particuliere verzamelingen en in den handel, zijn de toeschrijvingen nog soms à te bout. Dit hangt samen met een der grootste beletselen voor ons vak, n.l. met de overdreven vrees voor 't doordringen van onze resultaten daar, waar deze tot waardevermindering aanleiding zouden kunnen geven.

Waardevermindering bedoel ik hier in artistieken zoowel als in finantieelen zin.

Er zijn directeuren van musea, die het jammer vinden, dat „de” Rembrandt van hun museum er geen zou zijn en die daarom, vaak geruggesteund door de „publieke opinie”, angstvallig aan den naam vasthouden, zich wijs makend dat de critiek in het ongelijk is.

Er zijn, helaas, ook soms gewetenlooze

handelaars, die willens en wetens de resultaten der critiek negeeren. Dat historische bewijzen worden vernietigd door echte handteekeningen weg te krabben of te overschilderen, is bekend genoeg. Het is een truc, zoo oud als de schilderijen zelve. Vaak komen de origineele handteekeningen, verminkt, bij het restaureeren weer voor den dag van onder de overschildering. Maar

zelfs in zulke gevallen worden ze soms weer weggeschilderd, zooals b.v. gebeurde met een in April 1895 als G. Dou aan het Maurits-huis te koop aangeboden portret (afb. 10), dat „G. Dou” gemerkt was. Onder die handtekening echter kwamen de overblijfselen voor den dag van de handtekening van Jouderville, een Leidschen schilder uit den tijd van Rembrandt en Dou. De eigenaar was hierover niet te spreken en zorgde ervoor, dat



AFB. 7. G. DOU. DAME AAN 'T SPINET. DULWICH-COLLEGE.

de origineele handtekening weer werd dichtgedekt en dat er weer „G. Dou” werd opgezet. Want hij verlangde een Dou-prijs en Jouderville heeft geen buitengewone marktwaarde! Kort daarop kwam het portret te land in het Museum te Dublin, waar het, gelijk vanzelf spreekt, weldra behoorlijk als Jouderville werd gecatalogiseerd.

*) Vgl. Oud Holland 1899, blz. 228 vlgg.

Eigenaars van schilderijen, die er veel geld voor betaald hebben of die hun schilderijen als geldbelegging hebben gekocht, vinden uiteraard iedere waardevermindering van hun bezit allernaangenaamst. Hun schilderijenbezit beschouwen zij niet als kunst in de eerste plaats, maar eenigszins als effecten met een koers en een vooruitzicht op winst. Voor dezulken beteekent waardevermindering tengevolge van wetenschappelijke resultaten een financiële klap.

Bij kunsthandelaars is hetzelfde het geval, in nog veel sterkere mate. Want de schilderijen moeten voor den handelaar, wil hij een goed zakenman zijn, behalve kunstwerken tevens de waren zijn, waarop hij een bepaalde winst moet kunnen maken.

Het spreekt derhalve vanzelf, dat hij bij elke waardevermeerdering tengevolge van onze wetenschappelijke resultaten juicht, terwijl men hem niet mag verwijten, als hij diezelfde wetenschap verwenscht telkens wanneer zij hem bewijst, dat zijn schilderij is van een meester met minder handelswaarde. Zoo zag ik eens in den handel een prachtig binnenhuis van een onzer beste oude kerkschilders. Het heette Pieter de Hooch en kon zich als schilderij met menigen de Hooch meten, al was het dan ook uit een geheel anderen geest ontstaan. De handelaar,

dergelijk werk van dien kerkschilder niet kennende, had het stuk voor een de Hooch gehouden en er dus hoogstwaarschijnlijk zóóveel voor gegeven, dat slechts het verkoopen als de Hooch hem winst kon opleveren, terwijl een verkoop onder den waren naam hem zeer bepaald een „strop” zou hebben bezorgd. Hij was dus boos op een ieder, die het waagde, een andere meening te hebben en kon dit met des te meer

overtuiging doen, omdat hij door zijn onvoldoende kennis niet gelooven kon aan de juistheid der critiek.

Het is geen wonder, dat door de enorme waardevermeerdering der laatste 10 à 20 jaren een beweging tegen de stijlcritiek is ontstaan, hier en daar aangewakkerd door de financiële in schilderijen geïnteresseerden. „I hate books” zeide eens een Engelsch handelaar in een geval als 't bovengenoemde. Liefst zouden



AFB. 8. NAMAAK FRANS HALS.

de felste onder onze bestrijders ons soms naar de rechtbank willen verwijzen met een eisch tot schadevergoeding.

Bedreigingen in dien geest worden herhaaldelijk geuit. Zoo schrijft Sedelmeyer op blz. 7 van zijn brochure tegen Bredius, dat de eigenaar van een bepaald schilderij, welks echtheid Bredius heeft betwijfeld in een tijdschriftartikel, eigenlijk het recht heeft van Bredius een schadeloosstelling

te eischen. Dit is alleen van een zuiver handelsstandpunt te verklaren. Maar het kan aan onze wetenschap geen kwaad doen, omdat onze goed gedocumenteerde resultaten meestal in de vaktijdschriften worden vastgelegd en wij rustig daarop voortbouwen.

Onaangenaam voor ons daarentegen is de door sommige verzamelaars toegepaste methode om diegenen der vaklieden den toegang tot hun verzameling te ontzeggen, die hun schilderijen „slecht maken”, d.w.z. die het met de toeschrijvingen der eigenaars niet eens zijn. Zoolang een deel der verzamelaars blind en doof blijkt voor de resultaten der stijl-critiek, omdat zij die blindheid en doofheid in het belang achten van het waardebepaald hunner collectie, is het vaak moeilijk voor den kunst-historicus, zijn studie-materiaal, voor zoo-

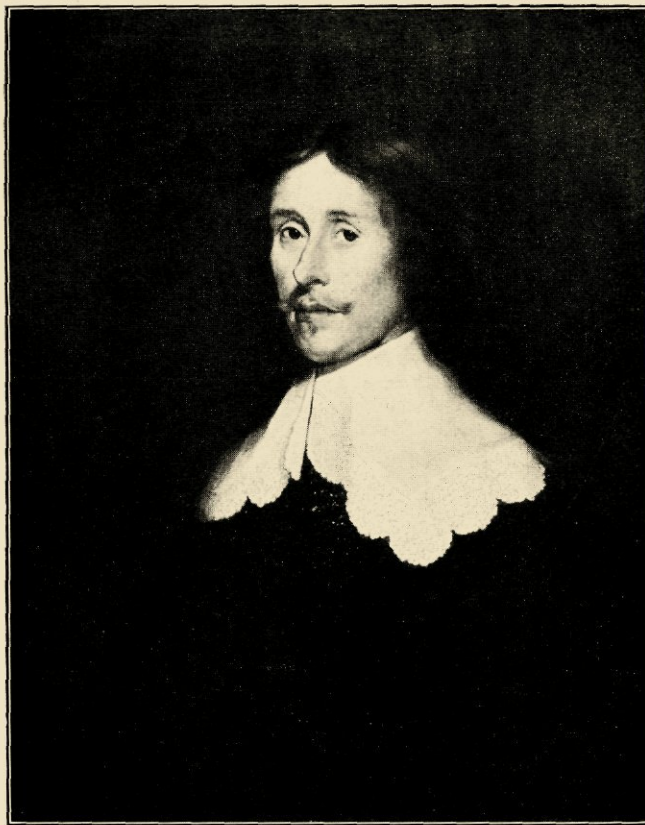
ver het in die collecties aanwezig is, te bereiken. Hofstede de Groot heeft reeds in de inleiding tot deel II van zijn „Kritisches Verzeichnis” (1908) hier op gewezen. „Es hat sich — zegt hij — leider herausgestellt, dass es manche Privatsammler auch schon übel nehmen, wenn sie.... andere als lobende Bemerkungen über Qualität und Erhaltung ihrer echten Bilder finden”.

Het is helaas waar: menig bezitter van een groot deel van datgene, wat ons studie-materiaal is, stelt zich op het standpunt, dat hij diengene onder ons den toegang weigert, die in zijn toeschrijvingen in zóóverre van hem in meening verschilt, dat b.v. eenige zijner Rembrandts van Bol zijn, zijn Vermeer een Ochtervelt, een zijner Terborchs een Barent Graat, een ander een Luttichuis, enzoovoort!

Een deel van de schuld in dezen treft zonder twijfel diegenen onder de vroegere stijl-critici, die al te onvoorzichtig te werk gingen door met namen klaar te staan vóórdat hun genoeg gegevens ten dienste stonden. Al te bout en al te vlug werden toen schilderijen aan groote meesters toegeschreven. Daardoor werden zij veel geld waard en het is hard voor de doodonschuldige eigenaars, te moeten bemerken, dat de

waarde van hun bezit achteruit gaat door de werkzaamheid derzelfde wetenschap, die oorspronkelijk de prijsrijzing mede veroorzaakte.

Wij behooren dit te begrijpen, maar het is onze plicht er voor te zorgen, dat die schilderijen op den duur weer worden teruggegeven aan hun ware makers. Gelukkig betreft het hier niet het meerendeel der toeschrijvingen, doch slechts een betrekke-



AFB. 9. P. LESIRE. MANSPORET. MUSEUM TE DORDRECHT.

lijk klein deel van vaak zeer moeilijke gevallen. Maar omdat deze gevallen zich voordoen en daardoor de zeer eigenaardige situatie is ontstaan, die wij boven schetsten, meenden wij, hierover het stilzwijgen niet te mogen bewaren omdat anders onze beschouwingen niet compleet zouden zijn geworden.

Hoe moet men nu met de determinaties te werk gaan? M.a.w. hoe moeten de wetenschappelijkere resultaten daar, waar dit het beste mogelijk is, dus in de musea (want daar hebben de schilderijen alleen kunst en geen handelswaarde), worden geëtiketteerd?

Naar mijn overtuiging moet dit aldus geschieden, dat nooit eenige positieve benaming wordt gegeven, wanneer er geen behoorlijke bewijzen zijn, en dat men in alle andere gevallen hetzij op het etiket, hetzij

in den catalogus laat blijken, dat er verschil van meening is en waarop dat verschil berust. Deze methode is, althans hier te lande en ook in vele buitenlandsche musea tot op zekere hoogte goed doorgevoerd, al

is zij nog voor verbetering vatbaar *). Indien zij ook voor de particulieren en voor de benamingen in den kunsthandel nog meer dan reeds heden het geval is, het voorbeeld wordt — een goed eind is men daarmede reeds op weg — dan zal de in deze reeks van opstellen geschetste wetenschap steeds meer kunnen bijdragen tot het schoone gebouw der kunst-historie, waarvan zij — het is in den aanhef der reeks aangetoond — een onmisbaar, zij het

vaak miskend, onderdeel uitmaakt.

*) Vgl. mijn opstel in het Bulletin van den Oudheidk. Bond, 1916, blz. 70.



AFB. IO. JOUDERVILLE. MANS-PORTRET. MUSEUM TE DUBLIN.

