



JACOB BACKER, JONGENSPORTRET

MAURITSHUIS 'S GRAVENHAGE

# HET DETERMINEEREN VAN OUDE HOLLANDSCHE SCHILDERIEN,

□ □ □ DOOR W. MARTIN. □ □ □

## I.

Het beschouwen van een voortbrengsel van beeldende kunst verwekt het genot van de geestelijke, in kleur, vorm en lijn uitgedrukte eigenschappen daarvan. In dat genot kan medebegrepen zijn het bewonderen van het technisch kunnen van den maker.

Behalve het genieten is een onvermijdelijk gevolg van het beschouwen, dat er vragen rijzen omtrent de aanleiding tot het ontstaan van het kunstwerk en de bedoeling van den kunstenaar. Wat wilde deze? Hoe wilde hij zijn gegeven behandelen? Is hij erin geslaagd, dit te maken gelijk hij het wilde? Gelijk hij het kon? Kon hij het nog beter? Zijn of waren er anderen, die het beter kunnen of konden? Is hetgeen ik hier zie iets nieuws, of staat het onder invloed van de vormen of kleuren van een ander of anderen? Is hier invloed van een literair werk of van een bijzondere levensopvatting, die 's kunstenaars geest in bepaalde banen leidde?

Zoo zouden wij kunnen voortgaan met het opsommen van de schier eindeloze reeks van vragen, die tijdens of kort na elk beschouwen van kunst opkomen en wier beantwoording de gegevens bevat van hetgeen men kan noemen de objectieve critiek, d.w.z. een zoodanig oordeel over een kunstwerk, dat duidelijk blijkt de plaats, die het inneemt temidden van de kunstproductie in 't algemeen en in het „œuvre" van zijn maker in 't bijzonder, terwijl ook duidelijk zal moeten blijken, hoe het staat tot de geestesbeschaving van den tijd waarin het ontstond.

Deze geestelijke waardebeoordeling — want wat is zulk een objectieve critiek anders — is soms gemakkelijk, in zeer vele gevallen echter uitermate moeilijk. Geldt zij kunst-

werken uit een tijdperk, waarin de persoonlijkheden sterk op den voorgrond treden, dan is het van het grootste belang, den invloedssfeer dier persoonlijkheden vast te stellen en, door nauwkeurige rangschikking, de kracht en den duur van dien invloed te kennen. Men denke aan Dante's invloed gedurende verschillende tijdperken van schilderkunst, zoowel in als buiten Italië.

Om dezelfde redenen is het ook van groot belang, de geheele artistieke ontwikkeling van groote beeldende kunstenaars te kennen, want eerst daardoor wordt duidelijk hetgeen zij geestelijk beteekenen en kan men vaststellen hetgeen zij gevoelden, hetgeen zij voor hun tijdgenooten waren en hetgeen hun werk voor latere geslachten was.

Hoe nauwkeuriger de reconstructie van zulk een evolutie is, des te levendiger wordt de geest van den kunstenaar voor ons, des te grooter is de waarschijnlijkheid, dat wij hem juist begrijpen en derhalve zijn werk zuiver genieten. Vandaar de noodzakelijkheid om — in perioden van sterk sprekende individualiteit — met zekerheid te kunnen vaststellen: 1°. wat het werk is van den eenen kunstenaar en wat van den ander; 2°. de volgorde, waarin een kunstenaar zijn werken maakte; 3°. de invloeden die hij onderging en die hij anderen deed ondergaan.

De hulpwetenschap der kunsthistorische studie, die zich met het bestudeeren van deze kwesties bezighoudt en die derhalve ook tot taak heeft, het valsche van het echte te scheiden, noemt men de stilistische critiek of kortweg stijlcritiek.

Zij brengt — het is duidelijk — de voornaamste bouwstoffen aan voor de kunstwetenschap. Zonder haar hulp is het on-



mogelijk het doel te bereiken; zonder hechten stijlcritischen grondslag zal elk kunstwetenschappelijk betoog vaag en wankel zijn.

De in de volgende bladzijden te behandelende stof houdt zich slechts met een klein gebied der stijlcritiek bezig, maar hoe klein ook ten opzichte van het onafzienbare studieveld der kunsthistorische wetenschap, toch is het in hooge mate belangrijk. Ja, het schijnt wel alsof zelfs de belangstelling van den buitenlander juist voor dit ééne gebied sterk is toegenomen door de bijzondere gebeurtenissen, die er zich in de laatste jaren hebben afgespeeld. Wij denken hierbij aan de in tijdschrift- en couranten-artikelen behandelde en in een pamflettenstrijd geëindigde kwestie tusschen Dr. Bredius en den kunsthandelaar Sedelmeyer over de vraag, of de schilderij „Christus met de overspelige Vrouw”, vroeger in de verzameling Weber te Hamburg, al dan niet door Rembrandt is geschilderd; aan den strijd tusschen diezelfde heeren over de echtheid van een met Rembrandt's monogram gemerkten jongenskop in dezelfde verzameling; aan den strijd, dien dezelfde geleerde aanbond met den kunsthandelaar Kleinberger, eigenaar van een eveneens aan Rembrandt toegeschreven schilderij: de Vrouw met den Haan. Voorts denken wij aan den twijfel, die door W. von Seidlitz geopperd is over de vraag of de sinds jaren aan Rembrandt toegeschreven Molen, vroeger bij Lord Lansdowne, thans in de verzameling Widener te Philadelphia, door Rembrandt geschilderd is \*). Ons Nederlanders ligt de pennestrijd over de echtheid van de zoogenaamde „Elizabeth Bas” nog versch in het geheugen en het is misschien daarom, dat hier te lande betrekkelijk weinig aandacht is geschonken aan den fellen strijd, die even later in Duitschland is gestreden over een schilderij, voorstellende Tobias met den Engel, dat de bekende Rembrandtkenner Dr. Wilhelm von Bode van den heer Emden te Hamburg had ge-

kocht op een veiling, waar het Govert Flinck heette. Von Bode hield vol, dat het een Rembrandt is en gaf het schilderij ten geschenke aan het Museum te Berlijn. De gemoederen zijn over deze zaak dusdanig in beweging gebracht, dat zelfs Maximilian Harden er aan te pas is gekomen, die in het 23-Mei-nummer van „Die Zukunft” van 1914 de geheele geschiedenis sterk gekleurd onder den titel „Schall und Rauch, Bilder-taufe”, den volke heeft verkondigd.

Een andere, bedenkelijke nieuwigheid is, dat de bovengenoemde kunsthandelaars hun pro-Rembrandtieke vertoogen in wetenschappelijken trant hebben geschreven, uitsluitend om de verkoopbaarheid van de schilderijen, waarom het ging en die in hun bezit waren of geweest waren, te baten.

Achter al deze kwesties doemt in onze herinnering de Flora-buste op, en de valsche Tiara van Saitaphernes. — Is het wonder, dat in de laatste jaren bij het publiek het vertrouwen in de stijlcritiek, op dit gebied althans, is geschokt?

En toch: een ieder, die zich slechts even rekenschap geeft van hetgeen de stijlcritiek in de laatste halve eeuw tot stand heeft gebracht, beseft ten volle, hoe veel de kunsthistorie aan haar te danken heeft en dat, zonder haar, nog steeds verwardheid en fantazie zouden heerschen in tallooze gevallen, waarin thans zekerheid is en regelmaat.

Om bij Rembrandt te blijven: men behoeft slechts na te gaan hetgeen Smith, Dutuit of Vosmaer voor Rembrandt hielden en hetgeen thans als diens oeuvre geldt, om den grooten vooruitgang te zien, al zal ook niemand willen beweren, dat wij reeds zijn waar wij wezen moeten. Men vergelijkte verder slechts — om nog één voorbeeld uit tallooze te noemen — Bürger's bekende opstel over den Delftschen Vermeer, in de Gazette des Beaux Arts van 1866, waarin hij dezen kunstenaar als het ware opnieuw ontdekte, met den critisch allerzuiversten catalogus van Vermeer's werken, door Hofstede de Groot in deel I van zijn „Kriti-

\*) Zie het tijdschrift Kunst und Künstler, 1912.



AN MIENSE MOLENAER. ROOKER. FRANKFURT, STAEDEL'SCHES KUNST-INSTITUT.

sches Verzeichnis" (1907) samengesteld. Welk een verschil!

Om kort te gaan: er is een enorme vooruitgang te bespeuren en wanneer men dan ook elk der bovengenoemde Rembrandt-gevallen nader onderzoekt, komt men tot het besluit,

dat de oorzaak hier niet ligt in gebrek aan kennis en kijk bij de mannen van wetenschap, maar in gebrek aan voldoende materiaal om mee te bouwen en in verschil van methode bij het gebruik van die ontoereikende bouwstof. Hetgeen feitelijk slechts een



hypothese is, wordt door den voorstander van de echtheid evenzeer als vaststaand aangenomen als het door den tegenstander als onaannemelijk wordt verworpen. Daarbij laten sommigen zich leiden door de gedachte, dat het schilderij in kwestie echt is, tenzij het tegendeel wordt bewezen, terwijl anderen daarentegen huiverig zijn, tot echtheid te concluderen, tenzij daarvoor onaantastbare gegevens bestaan. De eene richting wil m.a.w. het etiket slechts veranderen als het moet, de andere wil niet etiketteren, tenzij juist.

Waar de zaken aldus staan, is het de moeite waard, theoretische beschouwingen ten beste te geven over het determineeren van oude Hollandsche schilderijen en de daarbij toe te passen methoden, toegelicht met voorbeelden uit de praktijk.

Wij onderscheiden dan allereerst de werkzaamheid van het bepalen van hetgeen aan een schilderij door den schilder of de schilders (eventueel ook herstellere) is gedaan. Dit berust — wij komen er nader op terug — op dezelfde methodiek als die der schriftkunde.

De aldus verkregen uitkomsten worden geschift, systematisch geordend en in verband gebracht met de langs historischen weg verkregen resultaten.

Men stelt dus b.v. langs stijlcritischen weg vast, dat een schilderij is uit de 17e eeuw, Hollandsch omstreeks 1640, onder den invloed van Rembrandt. Men vindt bovendien de handteekening G. Flink. De historische studie nu heeft niet alleen levensbeschrijvingen van dezen Flink aan den dag gebracht, maar ook zijn tal van acten gevonden, op zijn leven betrekking hebbende, terwijl zijn leerlingenschap bij Rembrandt volkomen vaststaat.

Het verband tusschen determinatie en historie is dus in dit geval met zekerheid gelegd.

Ook zonder deze handteekening zou men het auteurschap hebben kunnen vaststellen, nl. door vergelijking met genaamteekende werken van denzelfden meester of doordien b.v. uit de geschiedenis van de herkomst der schilderij bleek, dat Flink de schilder is.

Is in het schilderij door meer dan één hand gewerkt, dan kan



JAN MIENSE MOLENAER. DRINKER.  
IN EEN PARTICULIERE VERZAMELING TE PARIJS.

men dit doorgaans ook zien. Herstellingen, overschilderingen enz. kan een geoefend oog evengoed herkennen als b.v. een antiquair kan zien, of een stuk porselein gerepareerd is. Is de schilderij het werk van twee of meer meesters, dan is zulks ook in verreweg de meeste gevallen te zien. In den cyclus, door Rubens geschilderd voor Catharina de Medicis en thans in het Louvre, herkent zelfs een leek de „handen“ der verschillende



helpers en waar bijvoorbeeld Rubens en de Fluweelen Brueghel \*) of Brueghel en Rottenhammer †) samenwerkten, zijn de door elk vervaardigde gedeelten der schilderij even gemakkelijk te zien als b.v. in het doek, waarin Dou de figuren en Berchem den hond en het landschap schilderde (Rijksmuseum, Amsterdam).

Ook in deze en dergelijke gevallen zijn de resultaten van het historisch onderzoek daar om te bewijzen, dat de stijlcriticus juist gezien heeft.

Zoodra van elk schilderij de maker bekend zal zijn, zal deze functie der stijl-critiek, nl. de voorbereiding tot de eigenlijke kunst-historische studie, waarvoor zij het materiaal aanbrengt, ophouden te bestaan.

Dan eerst volgt de dusdanige vergelijking van de schilderijen onderling uit een oogpunt van compositie, kleur, teekening, verfbehandeling enz., dat daardoor de ontwikkeling der kunstenaars en kunstenaars-groepen is te reconstrueeren, de invloeden over en weer zijn vast te stellen, enzovoorts. Ook hier dient steeds weer het verband met de historische feiten te worden gezocht.

Wij willen dit met één voorbeeld toe-

lichten: men vindt schilderijen van Jan Miense Molenaer, die een sterken invloed van Frans Hals verraden en waarvan wij noemen het 1628 gedateerde schilderij bij Freiherr von Heyl te Worms. Nog sterker blijkt de invloed van Frans Hals bij schilderijtjes met één figuur, gelijk de op blz. 323 en 324 afgebeelde. Gaat men nu de verdere gedateerde werken van dezen meester na, dan ontwaart men, dat hij

in de vijf zinnen van 1637, in het Mauritshuis bewaard, een vlotte techniek heeft, die nog onder Hals' invloed staat, maar dat hij in datzelfde jaar in een groot familie-tafereel, dat Jhr. W. H. van Loon te Amsterdam bezit, een techniek is gaan toepassen, die onmiddellijken invloed van den Amsterdamschen portretschilder Santvoort ver-raadt, meer bepaaldelijk zelfs van diens omstreeks 1634 geschilderde groep van Burgemeester Dirck Bas Jacobsz. en diens familie (Rijk-museum N<sup>o</sup>. 2129).

Gaat men nu de historische gegevens na, dan blijkt inderdaad Molenaer omstreeks 1636 naar Amsterdam vertrokken.

Een ander voorbeeld, gekozen uit denzelfden kring van invloeden, is dat van de afhankelijkheid, die de kunst van Judith Leyster vertoont ten opzichte van die van Frans Hals. (Men vergelijkte slechts de afbeeldingen op blz. 326 en 327.)



FRANS HALS. JONGEN MET FLUIT.  
KEIZER FREDERIK MUSEUM TE BERLIJN.

\*) Het Paradijs, Mauritshuis.

†) Christus breekt de hel, Mauritshuis.





JUDITH LEYSTER. DE DRINKER. RIJSMUSEUM, AMSTERDAM.

Hetgeen de stilistische vergelijking doet vermoeden, wordt ook in dit geval door de historische feiten ondersteund. \*)

Wij komen thans tot de kern van ons betoog, nl. het theoretisch analyseeren der stijlcritische determinatie-middelen. Hierbij dient vooropgesteld, dat het mogelijk is, langs dezen weg tot onaantastbaar zekere resultaten te komen. Men kan nl. — boven (blz. 324) werd er reeds op gezinspeeld — uitsluitend afgaande op de schilderwijze, verschillende, zelfs ongesigeneerde schilderijen vereenigen tot een groep en dan trachten, den naam van den schilder der kunstwerken op te sporen. Zoo heeft men bijvoorbeeld verschillende schilderijen (te Brunswijk, Weenen, Pommersfelden, Flo-

rence, enz.) \*) bijeen gebracht, die alle omstreeks 1640 à '50 door een Hollander zijn gemaakt, wiens naam men sinds jaren tracht te vinden en dien men voorloopig den Pseudo-van de Venne noemt, omdat zijn werk vroeger wel eens met dat van Adriaen van de Venne is verward. Zoo is er een groep van werken van een omstreeks dienzelfden tijd werkenden meester, waarvan enkele J S gemerkt zijn en die daarom wel eens met Jan Steen in verband is gebracht. Ook hier heerscht volkomen zekerheid, dat al deze stukken van zekeren J S zijn, maar wie deze was weet niemand.

Uit de omstandigheid, dat dergelijke resultaten mogelijk zijn, volgt theoretisch, dat men, ook al had geen

van onze oude meesters zijn schilderijen onderteekend en ook al ware er geen enkel historisch gegeven, toch door stilistische schifting een groot deel onzer kunsthistorie vrijwel zou kunnen reconstrueeren. Gelukkig evenwel hadden onze schilders toen de gewoonte, het meerendeel hunner werken van hun naamteeken te voorzien, terwijl zij ook dikwijls het jaartal, soms zelfs den datum (ik denk aan Pieter Saenredam) daaraan toevoegden. Het signeeren neemt in de 17e eeuw gaandeweg toe. Misschien is de oorzaak hiervan te vinden in de omstandigheid, dat een signatuur voor den rechter als echtheidsbewijs gold en het nmaken van een signatuur als bewijs van vervalsching. Wat Antwerpen betreft weten wij dit, doordien de Antwerpsche dier- en

\*) Zie C. Hofstede de Groot, Judith Leyster, in „Jahrbuch der Kgl. Preuss'scher Kunstsammlungen“, 1893.

\*) Vgl. o. m. Frimmel, Blätter f. Gemäldekunde II (1905), blz. 98—100.



stillevensschilder Jan Fijt, wiens schilderijen veel werden nagemaakt, den kunsthandelaar Frans Wiericx aanklaagde, omdat deze een schilderij als Fijt had verkocht, dat Fijt nooit had geschilderd. De rechtbank wees echter de aanklacht van de hand, omdat de schilderij niet gemerkt was. Voor Noord-Nederland is tot heden geen geval van zulk een rechterlijke uitspraak bekend, doch het ligt voor de hand, aan te nemen, dat hier dergelijke opvattingen golden en dat deze van invloed waren op het toenemen van het merken van schilderijen zoowel als op het namaken der handteekeningen.

Echte signatures daarentegen zijn — in den regel — echtheidsbewijzen.

Een tweede gelukkige omstandigheid is, dat van een aantal schilderijen reeds tijdens of kort na hun ontstaan melding is gemaakt in inventarissen, notarieele acten, brieven en andere historische bescheiden, \*) terwijl soms zelfs de geschiedenis der herkomst nauwkeurig bekend is of door de aanwezigheid van studies en schetsen het auteurschap boven allen twijfel is verheven. Wij bezitten bijvoorbeeld twee notarieele verklaringen van personen, die als model hebben geposeerd voor Rembrandt's Nachtwacht. De geschiedenis van deze schilderij is bovendien tot haar ontstaan terug te vervolgen. Bij Rembrandt's Anatomische Les is hetzelfde het geval, bij de Staalmeesters even-



JUDITH LEYSTER. VROOLIJK PAAR.  
EIGENDOM VAN BARON DE SCHLICHTING TE PARIJS.

eens, terwijl wij bovendien studies van Rembrandt voor de Staalmeesters bezitten. Als voorbeeld geven wij een afbeelding van Rembrandt's beroemden Anso van 1641 (Museum te Berlijn) en daarbij de uitvoerige licht- en situatie-studie, voluit gemerkt en 1640 gedateerd, die berust in de verzameling Edmond de Rothschild te Parijs (Hofstede de Groot n°. 816).

Het behoeft geen betoog, dat ook deze soort van gegevens bewijzen zijn voor de echtheid van een schilderij.

Het boven gezegde samenvattend hebben wij dus: 1°. de door signatures te determineren schilderijen; 2°. de door historische gegevens determineerbare; 3°. de door stijl-

\*) Zie Floerke, Studien zur niederl. Kunst- und Kulturgeschichte, München 1905, blz. 204, noot 214.





FRANS HALS. DE NAR. VERZAMELING ROTHSCHILD, PARIJS.

critiek in groepen te rangschikken schilderijen.

Het streven der wetenschap is in het algemeen om, indien enigszins mogelijk, voor elk schilderij bewijzen van deze drie soorten te verkrijgen. In verscheidene gevallen, waarin een schilderij door zuiver stilistische beschouwingen aan een bepaalden meester was toegeschreven, kwamen later de historische bewijzen de juistheid der toeschrijving bevestigen. Zoo wees Dr. Hofstede de Groot er indertijd op, dat een als Pieter de Hooch geldend binnenhuis in het Städel'sche Kunst-Institut te Frankfort a/M een Pieter Janssens moest zijn. Niet alleen kwamen later de overblijfselen van diens handteekening voor den dag, maar weldra bleek ook, dat de schilderij nog in 1835 als „Janson” was verkocht. Toen Bredius in een schilderij, dat ging onder den naam van

Eglon van der Neer, de hand van Jan Vermeer van Delft herkend had, twijfelde geen enkel kenner aan de juistheid van Bredius' stijlcritische toeschrijving. Maar er waren zooals gewoonlijk buitenstanders, die twijfelden of die „doop” wel juist was. Dezen nu kon weldra het zwijgen worden opgelegd doordien bleek, dat de bedoelde schilderij, een allegorie op het Geloof, reeds op veilingen in de jaren 1699, 1718, 1735 en 1749 onder den naam van Vermeer was verkocht. Bovendien zijn op de schilderij voorwerpen afgebeeld, die, blijkens den inventaris van Vermeer's nalatenschap, in zijn boedel berustten, o.m. het goudleer, dat rechts op het doek een gedeelte van den wand bedekt.

Een ander typisch voorbeeld is een landschap, dat door Hofstede de Groot als een werk van Hercules Seghers werd herkend, omdat het hem aan diens etsen herinnerde. Toen men het uit de lijst nam, bleek het op een door de lijst bedekt gedeelte van het paneel voluit met Seghers' handteekening te zijn gemerkt.

Als laatste voorbeeld van deze soort van gevallen noemen wij er een uit onze eigen „practijk”. Op een groote, voluit gemerkte en 1643 gedateerde familiegroep van Van der Merck was het landschap blijkbaar van de hand van Jan van Goyen, doch diens handteekening stond niet op de schilderij en andere gevallen van samenwerking van deze meesters waren ons niet bekend. Evenwel bleek bij het nagaan der literatuur \*), dat in 1666 de pasteibakker Mr. Hendrick van Slingerlandt verklaarde, aan zijn broeder

\*) Oud Holland XIV, blz. 124.



ettelijke jaren geleden te hebben geleend twee schilderijen, elk door Van der Merck en Van Goyen geschilderd. Dat de stijl-critisch vastgestelde samenwerking bestond is dus ook op historische gronden bewezen \*).

Wij besluiten onze reeks van voorbeelden met dat van de Samenzwering van Claudius Civilis, een doek, thans bewaard in het Nationaal Museum te Stockholm. Het auteurschap van Rembrandt staat niet alleen stijl-critisch vast, maar uit vier tekeningen van dezen meester, bewaard te München in het Prentenkabinet, blijkt dat de schilderij oorspronkelijk grooter en geheel anders van vorm was, waaruit wederom is gebleken, dat de schilderij identiek is met een stuk, door burgemeesteren van Amsterdam in 1661 bij Rembrandt besteld ter versiering van het Stadhuis, doch dat niet naar den zin der opdrachtgevers was uitgevallen †).

Wij moeten thans nagaan, hoe het gesteld is met de betrouwbaarheid van de boven besproken soorten van gegevens (de historische gegevens, de signaturen en de stijl-critische gegevens).

Van de historische kan men in het algemeen zeggen, dat hun betrouwbaarheid op dezelfde wijze getoetst moet worden als die, welke andere feiten betreffen. Verschaffen die gegevens een deugdelijk bewijs, dan is dat in het algemeen het mooiste resultaat, waartoe men komen kan. In ons geval liggen vooral

\*) Zie mijn opstel in het Bredius-Album, 1915.

†) Zie Bode No. 520 en het belangrijke opstel van Mr. N. de Roever in „Oud Holland” 1892, blz. 137 vlg.



FRANS HALS (OUDE COPIE). DE NAR. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.

op één punt voetangels en klemmen, nl. indien de mogelijkheid bestaat, dat een schilderij kan zijn „ondergeschoven”, d.w.z. dat men het origineel door een copie heeft vervangen. De critiek zal dus in elk bijzonder geval hebben na te gaan, of het vroeger vermelde werk wel stellig identiek is met datgene wat men vóór zich heeft, dan wel of een copie op zeker oogenblik den „stamboom” van het origineel heeft overgenomen. Het meest treffende geval van dien aard is dat wat Mr. Dr. J. C. Overvoorde in het Leidsche Jaarboekje van 1908 heeft openbaar gemaakt. Hij beschrijft daar den verkoop (in 1766) van de beroemde Leidsche kunstverzameling De la Court, waarvan nog heden ten dage verschillende schilderijen bestaan, die eigendom geworden van bekende musea, door een ieder terecht als groote meesterwerken worden bewonderd. Bij die



veiling werden echter ook eenige copieën als origineelen verkocht. Mr. Overvoorde zegt daarvan het volgende:

„Merkwaardig is het om te zien, hoe reeds in de 18e eeuw met de toeschrijving der schilderijen werd omgesprongen. Niet alleen waren van verschillende stukken copieën in omloop, doch zelfs werden deze door groote

Mieris naar een stuk van Frans van Mieris geschilderde copie, dat het origineel reeds ruim 60 jaar uit het land was en dat hij daarom de copie „maar voor origineel laat pousseeren”, en het verwondert ons niet, dat dit spelletje niet minder in trek kwam, toen bij de veiling de toeschrijving van een schilderij op de



REMBRANDT. DE PREDIKANT ANSLO EN ZIJN VROUW. KEIZER FREDERIK MUSEUM TE BERLIJN.

collectioneers soms tegen beter weten in als origineelen getoond. Vooral wanneer het oorspronkelijk stuk reeds naar het buitenland was verkocht, schijnt de lust hun soms te machtig geworden te zijn om een goede copie voor het origineel te doen paradeeren. Zoo vermeldt de samensteller van de lijst van [schilderijen, die in 't bezit der De la Courts waren] in 1749 bij een door W. van

opbrengst kon influenceeren. In den catalogus [der verkooping De la Court] van 1766 zijn niet minder dan 4 copieën als origineele stukken vermeld, hoewel de onjuistheid hiervan aan de samenstellers van den catalogus moet bekend geweest zijn, daar zij zelf vermelden nota genomen te hebben van de aantekeningen in het bezit der familie”.



Dat in den tegenwoordigen tijd dergelijke gevallen zich even zeer voordoen, is helaas al te waar. Eenige jaren geleden nog was in Londen een geval aanhangig van een oude copie naar Ruisdaal, die als echt was verkocht, paradeerende met een deel van den „stamboom” van het in een museum hangend origineel. Men vertelt ook den volgende gewetenloozen streek van een buitenlandsch handelaar, die op een veiling voor een zeer hoogen prijs een beroemd schilderij kocht. Na eenige jaren verkocht hij het met een niet al te groote winst aan een bekend verzamelaar. Jaren later vond hij een tweede exemplaar van hetzelfde schilderij. Kenners werden erbij gehaald en die konden niet anders dan verklaren, dat dit exemplaar echt was. Zoo kon de handelaar voor dit tweede schilderij een zeer hoogen prijs maken. — De gemeene streek van den handelaar is deze, dat hij van het echte schilderij een copie had laten maken en die als echt had verkocht en dat hij het origineel, na het jaren bewaard te hebben zonder het aan iemand te laten zien, ten slotte als een pas gevonden repliek vertoonde, hetgeen hij met des te meer succes kon doen, omdat het een echt stuk was en dus geen kenner hem tegensprak. De geschiedenis is aan den dag gekomen op een tentoonstelling, waar de copie als origineel was ingezonden en door kenners als copie

werd ontmaskerd. Dit gebeurde echter eerst, nadat de handelaar inmiddels het tijdelijke met het eeuwige had verwisseld.

Gelukkig zijn zulke streken niet overtafrijk en is, in het algemeen, de stijlcritiek ver genoeg gevorderd om lont te ruiken in gevallen, waarin dergelijke gevaren dreigen. Behoudens deze soort van „herkomst-vervalsching door onderschuiving” kan men in het algemeen de historische bewijzen als zeer dienstig voor de identificatie beschouwen.



REMBRANDT, GETEKENDE STUDIE VOOR HET PORTRET VAN ANSLØ.  
PARIJS, VERZAMELING EDM. DE ROTHSCHILD.

Gaan wij thans over tot de signaturen. Deze moeten, gelijk gezegd, in den regel als vaste grondslag voor echtheid gelden. Immers het begrip signatuur houdt ten minste dit in, dat de schilder, die haar plaatst, de verantwoordelijkheid voor het werk op zich neemt. Een echte handteekening beteekent dus in de meeste gevallen, dat degene, die haar plaatste, tevens de schilder

is. Is dit niet het geval (hetgeen doorgaans stijlcritisch valt uit te maken), dan is de schilderij toch stellig onder de oogen van den signeerenden meester gemaakt en heeft deze gewild, dat zij als zijn werk zou worden aangemerkt.

Het vinden van een echte handteekening geeft dus in verreweg de meeste gevallen den doorslag bij de determinatie van de schilderij, waarop zij voorkomt. Een goed voorbeeld hiervan is het prachtige portret van een jongetje in 't grijs, door Mevrouw Rose ten



geschenke gegeven aan het Mauritshuis. (Zie buitentekstplaat tegenover blz. 321). Dit portret vertoont rechts in de schaduw ter schouderhoogte de handteekening van Jacob Adriaenszoon Backer, leerling van Rembrandt, benevens de dateering 1634. Toch hebben sommigen gemeend, dat het portret een werk van Thomas de Keyser zou zijn. De Backer-naam zou dan volgens dezen de naam van het jongetje moeten zijn, want er valt niet aan te twijfelen, of de naam is even oud als de schilderij. Maar aangezien de Backer-naam zeer voorzichtig in de schaduw verborgen is en men de namen van afgebeelden met jaar en leeftijd (die hier ontbreekt) zeer duidelijk sprekend pleegde af te beelden, is dit uitgesloten. De naam kan dus niets anders dan de handteekening zijn. Waar nu van Backer andere dergelijke fraaie werken bekend zijn (al is hun schoonheid niet zóó exceptioneel als die van dit jongensportret), mag men dus in dit geval slechts concluderen tot een auteurschap van Backer, die in dit portret sterk onder den invloed van De Keyzers techniek blijkt te staan. Van inschildering of hulp door De Keyser is hier geen sprake: de schildering is zóó duidelijk na te gaan en zóó dun, dat toetsen van een andere hand zich onmiddellijk zouden verraden. \*) In een geval als dit gaat dus de handteekening tot op zekere hoogte vóór de stijlcritiek, en terecht.

Wij moeten echter, in het algemeen sprekende, een restrictie maken, nl. dat de leerlingen in de 17e eeuw niet mochten signeerden en dat dan soms de leermeester zijn eigen handteekening plaatste op het werk der leerlingen. Voorbeelden hiervan zijn de signaturen op menigen Mierevelt, die, niet door hem maar door een zijner leerlingen of helpers geschilderd, toch als zijn werk, d.w.z. als afkomstig uit zijn werkplaats, werd verkocht. De signatuur beteekent dan niet

\*) Zie mijn betoog in het Bulletin, uitgegeven door den Nederl. Oudheidkundigen Bond, jaargang 1915.

anders dan dat de schilder zich voor het werk aansprakelijk stelt.

Hetzelfde doet de schilder, die het werk van een ander voltooit en er zijn eigen naam onder plaatst. Ook hiervan kent de geschiedenis onzer schilderkunst gevallen, waarvan wel het meest treffende is hetgeen er gebeurd is met de artistieke nalatenschap van Adriaen van Ostade, die overging aan zijn leerling en navolger Cornelis Dusart. Deze heeft tal van onvoltooide Ostades voltooid en met zijn eigen naam onderteekend. Deels behoefde hij er niet veel aan te doen en is het stuk dus in weerwil van de echte Dusart-handteekening een Ostade gebleven en geen Dusart geworden.

Dat een beroemd meester uit medelijden het werk van een minder bekenden vriend wat opschildert en het met zijn eigen handteekening voorziet, teneinde het voor dien vriend verkoopbaar te maken, is in die dagen evenmin ondenkbaar als in de onze en ook in zulk een geval waarborgt de signatuur dus niet de algeheele eigenhandigheid. Evenmin doet zij dit bij groote composities, waarbij de meesters zich vaak in dusdanige mate van leerlingenhulp bedienden, dat in de bestellingscontracten moest worden bedongen, of de hulp mocht worden verleend en, zoo ja, hoe ver zij dan mocht gaan.

Het is duidelijk, dat reeds in gevallen als de laatstgenoemde het woord is aan dat deel der stijlcritiek, dat zich bezighoudt met het onderscheiden der verschillende „handen”, die in één schilderij aan het werk zijn geweest.

Immers, waar in tal van in den beginne genoemde gevallen de wetenschappelijk geschoolde historicus en zelfs (bij echtheidsbepaling der signatuur) de chemicus de oplossing kan brengen, zal bij het stilistisch vaststellen van den maker van een schilderij uitsluitend diegene de juiste oplossing vinden, die in deze zeer speciale richting terdege geschoold is. Hierover zullen wij in het vervolg van dit opstel spreken.