



De Rijksmuseum Botticelli onder de loep: de gevaren van natuurwetenschappelijk onderzoek

• DUNCAN BULL •

Toen de zeer rijke suikerhandelaar J.W. Edwin vom Rath in Amsterdam op 27 september 1940 was gestorven, ontving het Rijksmuseum het grootste legaat van buitenlandse kunst in zijn geschiedenis.¹ De schenking omvatte zowel meubels als beeldhouwkunst, waaronder een aantal werken van zeer hoge kwaliteit, maar het overgrote deel van de verzameling bestond uit Italiaanse schilderkunst van de 14de tot de 18de eeuw, die Vom Rath in ongeveer vijftig jaar in zijn huis aan de Herengracht bijeen had gebracht.² De kwaliteit van de schilderijen was wisselend; het hoogst getaxeerde schilderij in Vom Rath's nalatenschapsinventaris – zelfs drie keer hoger dan enig ander werk – was een paneeltje van *Judith met het hoofd van Holofernes* (afb. 1).³ Het werk genoot al een zekere faam, niet alleen omdat het een van de hoogtepunten was op de grote tentoonstelling *Italiaansche Kunst in Nederlandsch Bezit* die in de zomer van 1934 in het Stedelijk Museum was gehouden,⁴ maar ook omdat het paneeltje door talrijke kenners van Italiaanse Renaissance kunst was gepubliceerd, onder wie Lionello Venturi, Paul Schubring, Raymond van Marle en Bernard Berenson, als een werk van Sandro Botticelli.⁵

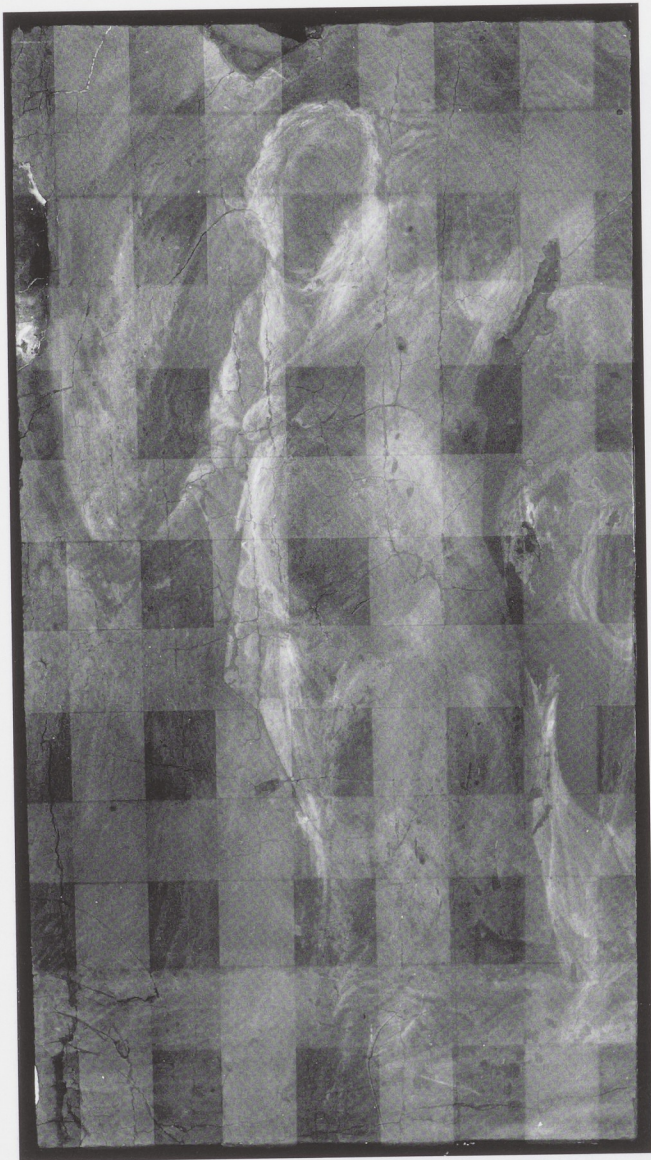
Afb. 1

SANDRO BOTTICELLI,
*Judith met het hoofd
van Holofernes*.

Olieverf, tempera en
vergulding op paneel,
36,5 x 20 cm. Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr SK-A-3381).
Voor restauratie,
foto circa 1941.

Bovendien was het, zoals in het *Jaarverslag van het Rijksmuseum* over 1941 trots werd vermeld, het enige werk van Botticelli in Nederland, een status die het tot vandaag de dag heeft behouden.⁶ Sterker nog, het is zelfs nog meer een Botticelli dan toen Vom Rath het verwierf, maar juist daarom wordt het tegenwoordig – ironisch genoeg – nauwelijks meer in het museum tentoongesteld.

Omdat in 1941 de collecties van het Rijksmuseum waren geëvacueerd ten gevolge van de Duitse bezetting, belandde ook Vom Rath's verzameling rechtstreeks in depot nadat zijn executeurs in oktober van dat jaar de kunstwerken aan het museum hadden overgedragen. De jaarverslagen over 1942, 1943 en 1944/1945 maken er melding van dat gedurende deze oorlogsjaren de *zorgen van de restauratoren voornamelijk gewijd [waren] aan de schilderijen van het legaat van Edwin vom Rath, en dat door gebrek aan materiaal alleen de noodzakelijkste herstellingen [kunnen] worden uitgevoerd*.⁷ Het lijkt dus niet waarschijnlijk dat de Botticelli, die toen (en nog steeds) een stabiel, gearquetteerd paneel als drager heeft, een serieuze restauratiebehandeling onderging. Pas drie jaar na afloop van de Tweede Wereldoorlog kreeg het de



Afb. 2
Röntgenopname
(13 februari 1948) van
het paneel afgebeeld
als Afb. 1.

aandacht van conservatoren en restauratoren, opmerkelijk genoeg deels ten gevolge van het schoonmaken en restaureren van Rembrandts *Nachtwacht* in 1946 en 1947, en ook van het onderzoek naar Han van Meegerens vervalste Vermeers. Het jaarverslag van 1948 geeft een indruk van de naoorlogse professionalisering binnen de restauratiepraktijk van het museum: *Sinds geruime tijd werd op de afdeling Schilderijen de behoefte gevoeld om ter*

voorbereiding en ter contrôle van de werkzaamheden op het restauratie-atelier te kunnen beschikken over een eenvoudige installatie voor natuurwetenschappelijk onderzoek, zoals die in vele buitenlandse musea reeds lang in gebruik is. Tot dusver bezat het Rijksmuseum slechts één instrument voor onderzoek, een tamelijk verouderde kwartzlamp. Toen na de oorlog, en in het bijzonder door zekere aspecten van de vervalsingszaak Van Meegeren, de wenselijkheid was gebleken de moderne methoden van onderzoek ook in het Rijksmuseum te doen toepassen, werd (...) machtiging ontvangen om een röntgen-toestel aan te schaffen. Ook werd een stereo-microscoop aangeschaft ter completering van wat als 'een klein laboratorium' werd omschreven; bovendien werd de conservator van de schilderijen afdeling (...) in staat gesteld om te Londen en Brussel kennis te nemen van de aldaar gevolgde methoden van röntgenologisch onderzoek en van infrarood- en fluorescentie-fotographie.⁸ Na deze noodzakelijke opleiding werd een omvangrijk natuurwetenschappelijk onderzoek gestart waarbij meer dan 160 schilderijen het 'röntgen-toestel' tussen eind oktober 1947 en het eind van 1948 passeerden.⁹ Vele daarvan waren overigens geen Rijksmuseum-bezit, maar afkomstig van een grote tentoonstelling uit de Alte Pinakothek in München die in de zomer van 1948 in het Rijksmuseum te gast was.¹⁰

Tot dat moment waren er slechts twee kunsthistorici die openlijk aan het autonome karakter van het Botticelli paneeltje hadden getwijfeld; respectievelijk in 1908 en 1921 hadden Herbert Horne en Wilhelm von Bode het vermoeden geuit dat de Botticelli een fragment was.¹¹ Geen van beiden gaf daarvoor overigens een argumentatie; waarschijnlijk werden hun vermoedens ingegeven door de afwezigheid van Judiths dienstmaagd, een standaard element in deze voorstellingen. Hoe dan ook, hun veronderstelling werd bevestigd toen van het paneeltje



Afb. 3
Toegeschreven aan
GIULIANO DA
SANGALLO, Judith en
haar dienstmeid met de
hoofd van Holofernes,
zwarte krijt, penseel
en bruine was op
papier, 37,7 x 27 cm.
Albertina, Wenen.

Afb. 4
GIULIANO DA
SANGALLO,
Judith en haar dienst-
meid met de hoofd
van Holofernes,
pen in bruin,
18,3 x 12,2 cm (fol. 32r
van de zogenoemde
Taccuino senese)
Biblioteca Commu-
nale, Siena.



op 11 en 13 februari 1948 röntgenopnames werden gemaakt (afb. 2). Op deze opname is duidelijk rechts van Judith een gedeeltelijk afgesneden vrouwenfiguur te zien, kleiner van gestalte dan Judith en het hoofd naar haar opheffend, aldus een anonieme notitie op de 'Beschrijvingskaart Röntgenonderzoek'. Bovendien was de publicatie van de uitgebreide editie van Berensons *Drawings of the Florentine painters* in 1938 de Rijksmuseum-staf niet ont-

Afb. 5
SANDRO BOTTICELLI,
Judith met het hoofd
van Holofernes tijdens
restauratie, 1951.



gaan.¹² De beschrijvingskaart vervolgt: *Vermoedelijk is er verband tussen de hier tevoorschijn gekomen compositie en de 2 tekeningen uit de omgeving van Botticelli in de Albertina en Siena.* Deze tekeningen laten inderdaad een figuur van Judith zien die verwant (maar zeker niet identiek) is aan die op het Rijksmuseum-paneel, begeleid door een dienstmaagd met een kom in de hand, waarin ongetwijfeld het bloed was opgevangen bij Judiths onthoofding van de Assyrische generaal (afb. 3, 4).

Verder onderzoek naar het schilderijtje vond pas weer plaats in maart 1951. Over wat er precies werd ondernomen zwijgt de documentatie van het museum, maar de resultaten spreken voor zich (afb. 5, 6).¹³ De bovenste verflaag rechts van Judith werd geheel verwijderd, met inbegrip van het verticale doek van de voorhang en het donkere gebied tussen voorhang en de contouren van Judiths lichaam; de zeer beschadigde figuur van een dienstmaagd, die al in de röntgenfoto's was opgemerkt, werd blootgelegd (afb. 5). Ofschoon een behoorlijk deel van haar kleding bewaard is gebleven, is haar gezicht volledig verdwenen en ook elke aanduiding van wat ze deed: er is bijvoorbeeld geen spoor van een kom, zoals in de tekeningen, evenmin is de houding van haar handen vast te stellen. Kortom, een 'reconstructie' van de dienstmaagd was (en blijft) onmogelijk. De toenmalige restaurator deed dan ook niet meer dan het cosmetisch invullen van de meest storende lacunes, zodat de dienstmaagd als een vrouwelijke figuur herkenbaar is maar niet meer dan dat.

De beschadigde dienstmaagd ging in ieder geval voor 1901 schuil achter het gordijn, in welk jaar het paneeltje voor het eerst werd gepubliceerd in de catalogus van de collectie Richard von Kaufmann in Berlijn.¹⁴ Het is bovendien duidelijk dat het schilderijtje een ingrijpende restauratie had ondergaan voordat Von Kaufmann het verwierf. De verflagen en de onderliggende



Afb. 6
SANDRO BOTTICELLI,
*Judith met het hoofd
van Holofernes* in zijn
huidige staat.

grondering waren op een bepaald moment van hun oorspronkelijke drager verwijderd en op een nieuw, geparquetteerd paneel gezet. Het feit dat de parquettage het opschrift 'E.H. Buttery' draagt, gevoegd bij Horne's vermelding dat Von Kaufmann zijn schilderij had gekocht van *the late Mr. Buttery, the well-known picture restorer* kan een nieuw licht werpen op wat er zou kunnen hebben plaatsgevonden.¹⁵

Horace Buttery (overleden in 1902) was de meest vooraanstaande van een geslacht van schilderijenrestauratoren die vanaf de jaren '50 van de 19de eeuw de Britse markt beheersten tot aan het overlijden van zijn zoon, Horace junior, in 1962. Horace senior werkte niet alleen voor de National Gallery en de Royal Collection in Londen voordat deze instellingen eigen restauratieateliers bezaten, maar hij was ook de favoriete restaurator van de grote verzamelingen van de Engelse adel; bovendien trad hij zo nu en dan op als kunsthandelaar.¹⁶ Buttery moet het kleine paneel van *Judith* in zo'n ruïneuze staat hebben verworven dat de enige manier om het werk te redden was om een gedeelte van de rechterkant weg te nemen en het overgebleven deel, in bijzonder de centrale figuur van de voorstelling, op een nieuwe drager over te zetten. Hij probeerde zo veel mogelijk van de voorstelling te redden, met inbegrip van de beschadigde dienstmaagd, om het fragment tot een bevredigende, autonome compositie te kunnen omwerken. Dat deed hij door een draperie toe te voegen die de contour van de dienstmaagd keurig afdekt, inclusief een extra krul aan de onderzijde om haar voet te verbergen (afb. 1), en door het gebied tussen haar en *Judith* in een neutrale, donkere kleur in te schilderen die aansluit bij de kleur aan de andere zijde. Het idee om *Judith* te omsluiten door de donkere opening van Holofernes' tent ontleende Buttery vermoedelijk aan een schilderij dat aan Mantegna wordt toegeschreven en dat zich nu in Washington bevindt (afb. 7); zeer waarschijnlijk kende hij dat – en misschien had hij het zelfs onder handen gehad – uit de verzameling van de graven van Pembroke op Wilton House.¹⁷ Als het inderdaad zo is gegaan was het een slimme keuze van Buttery, zoals we achteraf kunnen vaststellen: een klein paneel van deze grootte en dit onderwerp werd namelijk al in 1492 vermeld

in de Medici-verzameling in Florence en kan goed de 'Mantegna' uit Washington zijn. Botticelli zou dit werk, zoals Ronald Lighbown opperde, zelfs gekend kunnen hebben toen hij aan het eind van de jaren 1590 of de beginjaren van de 16de eeuw werkte aan zijn *Judith*.¹⁸ Voorts lijkt Buttery's ingreep zich te hebben beperkt tot het retoucheren van het gordijn en de blauwe achtergrond links, voorzover noodzakelijk, en tot het invullen van de meest in het oog springende lacunes. De figuur van Judith is, hoewel enigszins sleets, in feite goed bewaard. Hier zijn Buttery's ingrepen minimaal en gemakkelijk onder de stereomicroscopie te herkennen: sommige contourlijnen werden aangezet, vooral rond de ogen, en met de grootste terughoudendheid accentueerde hij het subtiele patroon van gouden arceringen die over het rood van Judiths gewaad lopen. Het hoofd van Holofernes, Judiths rechterhand en zwaard, en haar hoofdbedekking zijn in bijzonder goede conditie. Gezien het bestaan van de twee tekeningen lijkt het onwaarschijnlijk dat er van de compositie aan de bovenzijde, de rechterrand en onderzijde veel is verdwenen. Wat betreft het zwaard kan zelfs worden opgemerkt dat het een stijlkenmerk van Botticelli is om de uitstekende delen van een figuur tot de rand van het beeldvlak te laten lopen; daarom is het aannemelijk dat hier een strook van amper een centimeter van de rand ontbreekt.

Over de vroegere geschiedenis van de Rijksmuseum *Judith*, die in stijl en zorgvuldigheid van uitvoering het meest verwant is aan Botticelli's even kleine paneel van *Sint Augustinus* uit circa 1495 (Uffizi, Florence), is niets zeker. De *Sint Augustinus* was een zeer gekoesterde parel in de collectie van de humanist Bernardo Vecchietti, die door Vasari al wordt vermeld.¹⁹ Exquise kleine kunstwerkjes van dit type werden door de verzamelaars vaak zorgvuldig verpakt en bewaard in dozen of in de laden binnen een



studiolo, slechts bedoeld om bij speciale gelegenheid te tonen en te genieten. Indien dat ook het geval was met Botticelli's *Judith*, moet het paneeltje in bezit geweest zijn van een verzamelaar die verschillende kunstenaars onder zijn vrienden telde, want het paneeltje lijkt een bron van inspiratie te zijn geweest voor verschillende Florentijnse schilders. De twee eerder genoemde tekeningen (afb. 3, 4), door of uit de onmiddellijke omgeving van Giulano da Sangallo (die nauw met Botticelli heeft samengewerkt), geven aan dat deze vooraanstaande Florentijnse architect en ontwerper de compositie interessant genoeg vond om met

Afb. 7
ANDREA MANTEGNA,
(toegeschreven aan)
Judith en Holofernes.
Paneel, 30,5 x 18 cm.,
National Gallery of
Art, Washington.

Afb. 8
FRANCESCO
GRANACCI,
(toegeschreven aan)
*Studieblad met een
figuur van Judith*, pen
in bruin, 26 x 18 cm.,
Gabinetto Disegni e
Stampe degli Uffizi,
Florence.



kleine aanpassingen over te nemen en op te nemen in zijn eigen repertoire van figurengroepen. De tekening in Siena wordt bewaard in zijn schetsboek, de zogenaamde *Taccuino senese*, waarin Sangallo allerlei composities en gebouwen die hem interesseerden vastlegde.²⁰ Verrassender is echter de invloed van Botticelli op de volgende generatie kunstenaars. In een door Berenson aan Francesco Granacci toegeschreven tekening (afb. 8) gaat de langgerekte en overdreven geproportioneerde figuur van Judith duidelijk op het Rijksmuseum-paneel terug. Raffaelino del Garbo's soberder en meer statische *Judith* is eveneens op Botticelli's voorbeeld in Amsterdam gebaseerd (afb. 9).²¹

Afb. 9

RAFFAELINO DEL GARBO,
Judith met het hoofd van Holofernes, pen en penseel in bruin, gehoogd, op rose papier, 31,2 x 21,2 cm. Cabinet de dessins, Musée du Louvre, Parijs.



Hoewel het werd bewonderd in zijn eigen tijd en ook tussen 1901 en 1948, zijn gemankeerde conditie te spijt, is dit ongelukkige schilderijtje nu voortbestemd om zijn verdere leven te slijten als studie-object en zal het waarschijnlijk nooit meer een vaste plaats krijgen aan de muren van de Rijksmuseumzalen. Toch was Buttery's ingreep, afgezien van zijn mogelijke commerciële motieven, op dat moment een alleszins acceptabele oplossing om een, op onderdelen zeer fraai fragment van de hand van een van de prominentste schilders van het Florentijnse Quattrocento weer presentabel te maken. Zo'n drastische aanpassing zou echter naar de huidige restauratie-opvattingen, in het bijzonder binnen de context van een museum, als onethisch worden bestempeld, maar de grenzen tussen esthetische verbetering en vervalsing zijn vaag.²² Wetende dat waar we nu naar kijken zonder twijfel meer Botticelli dan Buttery is, dringt de vraag zich op naar de praktische toepassingen van het natuurwetenschappelijke onderzoek. Dat de 'tamelijk verouderde kwartslamp' hoe dan ook zou worden vervangen door technisch meer geavanceerde apparatuur staat wel vast. Dat Buttery's overschilderingen in de loop der jaren meer en meer als storend zouden zijn ervaren, waardoor het verwijderen ervan op den duur onvermijdelijk was geworden, is eveneens een gegeven. De vraag is echter of ons streven naar meer kennis en een beter begrip van een kunstwerk ook automatisch zou moeten leiden naar het daadwerkelijk fysiek zichtbaar maken van die nieuw verworven inzichten. Of moet de restauratie van een schilderij, indien deze werkelijk heeft geleid tot een esthetische verbetering, gezien worden als een volwaardig onderdeel van de geschiedenis van het kunstwerk, die daarom een respectvolle benadering verdient?

NOTEN

- 1 Zie J.P. Filedt Kok, 'De betekenis van schenkingen en legaten voor de collectievorming van het Rijksmuseum', *Bulletin van het Rijksmuseum* 40 (1992), pp. 207-208.
- 2 Over Vom Rath en zijn verzameling, zie meest recent, F. van 't Veen, *Het Nederlandse Palazzo*, Rijksmuseum Amsterdam en Bonnefantenmuseum Maastricht 2008.
- 3 P. van der Kamp, *De Familie Vom Rath-Bunge te Amsterdam en de nalatenschap van J.W. E. vom Rath (1863-1940)*, Doctoraalscriptie, Universiteit van Amsterdam 1998, Appendix I 'Testament', pp. 72-116, in het bijzonder pp. 80 en 87. Het was getaxeerd op fl. 150.000,- in januari 1941; het een na hoogst geschatte werk was Tintoretto's grote *Christus en de overspelige vrouw* (op fl. 50.000,-).
- 4 Cat. tent. *Italiaanse Kunst in Nederlandsch Bezit*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1934, p. 52, nr. 50.
- 5 Voor de bibliografie zie H.W. van Os en M. Prakken (red.), *The Florentine Paintings in Holland*, Maarssen 1974, cat. nr. 5, pp. 36-37. Meest recent werd het werk besproken in Hans Körner, *Botticelli*, Keulen 2006, pp. 348-349 en afb. 268.
- 6 *Verslagen omtrent 's Rijks Verzamelingen van Geschiedenis en Kunst 1941*, Den Haag 1942, p. 13: 'de eenige Botticelli thans in Nederland'.
- 7 *Rijksmuseum te Amsterdam. Verslag van den Hoofd-directeur over het jaar 1942*, Den Haag 1943, p. 6; *Verslagen omtrent 's Rijks Verzamelingen van Geschiedenis en Kunst 1943*, Den Haag 1944, p. 8; *Rijksmuseum te Amsterdam. Verslag van den Hoofd-directeur over de jaren 1944-45*, Den Haag 1946, p. 7.
- 8 *Rijksmuseum te Amsterdam. Verslag van den Hoofd-directeur over het jaar 1948*, Den Haag 1949, p. 12.
- 9 Dit aantal is afgeleid van de lijst van bestaande röntgenopnames in het Restauratieatelier Schilderijen van het Rijksmuseum; bijna driehonderd röntgenopnames werden in deze periode vervaardigd.
- 10 Zie cat. tent. *Meesterwerken uit de Oude Pinacothek te München*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1948.
- 11 H. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence*, Londen 1908, p. 264: 'the little picture, or perhaps fragment of a picture...'; W. von Bode, *Sandro Botticelli*, Berlijn 1921, p. 158: 'ein kleines fragmentiertes Bild'.
- 12 B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters*, Chicago 1938, deel 2, p. 318 (nrs. 2472-2473) en deel 3, afb. 216-217.
- 13 Deze datum wordt genoemd in de dossiers van het Restauratieatelier; in de *Jaarverslagen* of andere museumpublicaties wordt hierover niets gezegd.
- 14 *Gemälde des XIV-XVI Jahrhunderts aus der Sammlung Richard von Kaufmann*, Berlijn 1901, nr. 91, afb. LIV. Het verscheen op de veiling Von Kaufmann, Berlijn (Cassirer), 4 december 1917, kavel 19, waar het werd gekocht door de handelaar Julius Böhler, die het in 1919 aan Vom Rath verkocht voor fl. 50.000,-.
- 15 Horne, *op.cit.* (noot 11), p. 264.
- 16 Zie cat. tent. *Horace Buttery 1902-1962*, Londen (Agnew's Galleries) 1963, introduction; voor werken in de National Gallery die zijn gere restaureerd door verschillende leden van de Buttery familie vanaf de jaren 1850, zie R. White en J. Kirby, 'A survey of Nineteenth- and Early-Twentieth-Century Varnish Compositions', *The National Gallery Technical Bulletin* 22 (2001) 1, pp. 64-84.
- 17 M. Boskovits en D.A. Brown, *The Fifteenth Century Italian Paintings (The collections of the National Gallery of Art: systematic catalogue)*, Washington 2003, pp. 435-443.
- 18 R. Lightbown, *Sandro Botticelli, Life and Work*, Londen 1978, deel 1, p. 126.
- 19 *Ibidem*, deel 2, pp. 85-86, cat.nr. B77.
- 20 R. Farb, *Il taccuino senese di Giuliano da San Gallo: 49 facsimili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata*, Florence 1902. Körner, *op.cit.* (noot 5), pp. 348, 349 en afb. 269 beschouwt de tekening uit de Albertina wel als een eigenhandig werk van Botticelli.
- 21 Berenson, *op.cit.* (noot 12), deel 2, afb. 374; cat. tent. F. Viatte e.a., *Hommage à Philip Pouncey. L'oeil du Connaisseur: Dessins italiens du Louvre*, Paris (Musée du Louvre) 1992, pp. 41-42, cat.nr.3.
- 22 Voor een verdergaande discussie die nog steeds actueel is, zie de sectie 'The aesthetic and historical aspects of the presentation of damaged pictures' in: *Studies in Western Art: Acts of the 20th International Congress of the History of Art, Vol. IV: Problems of the 19th and 20th Centuries*, Princeton 1963, pp. 137-186. Voor een recentere en fascinerende case study, zie M. Aronson, 'The Re-Restoration of Antonio del Pollaiuolo's "Hercules and Deianira"', *Yale University Art Gallery Bulletin* 1999, New Haven 1999, pp. 45-60.