



Carel van Falens

Een vaardige, vaak bedrieglijk knappe imitator van Philips Wouwerman

• KATHRIN BÜRGER •

In zijn in 1718 verschenen *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konst-schilders en Schilderessen* prees Arnold Houbraken de kunstenaar Philips Wouwerman om zijn originaliteit en natuurlijkheid: *elk moet verwondert wezen die zyn Konst kent, en ziet, zoo ten opzigt van de menigvuldige veranderingen der voorwerpen; als verbeeldingen van Jachteryen, Pleisterplaatsen (...) enz. yder in 't byzonder menigmaal door hem op paneelen afgemaald: en nogtans zoo geheel verschillig dat het een naar het ander geene gelykheid of overeenkomen heeft (...) ten bewys van zyn ryken geest, en vernunft, in 't bedenken van zoo menigerhande welstandige veranderingen in zyne paneelwerken*. Voorts merkt Houbraken op dat dit onuitputtelijk veelzijdige talent niet onopgemerkt was gebleven: (...) *'t is waar dat zyn penceelkonst jaren na zyn dood tot een veel hooger prys als by zyn leven is op gestegen, als de Dolfyn van Vrankryk, en de Keurvorst van Beyeren (...) de zelve alzins in Holland deden opkopen*.² Uit deze waarderende woorden blijkt dat schilderijen van Wouwerman zeer geliefd en gezocht waren, en dat ze dan ook hoge prijzen opbrachten. De stijgende marktwaarde van Wouwermans schilderijen had tot gevolg dat er een kopieermarkt opbloede, aan-gejaagd door winstbeluste kunsthandelaren, die met vervalsingen,

Detail van afb. 1
CAREL VAN FALENS,
Rust op de jacht.

kopieën en imitaties aan de vraag naar de geliefde meester probeerden te voldoen. Tal van kunstenaars die nog naam moesten maken, verdienden hun brood met het schilderen van kopieën naar grote meesters – vooral Nicolaes Berchem, David Teniers de Jonge en Philips Wouwerman. Tot die kunstenaars moeten we ook Carel van Falens rekenen. Door zijn vaardigheid als kopiist en de bekwame, kunstzinnige wijze waarop hij composities van Wouwerman in een eigen stijl verder ontwikkelde, veroorzaakt hij tot op heden problemen bij de toeschrijving van schilderijen die enerzijds niet de uitmuntende kwaliteit van een Philips Wouwerman bezitten, maar anderzijds wel motieven en composities vertonen die teruggaan op het repertoire van die meester. De geringe kennis van de artistieke ontwikkeling in Van Falens' werk leidt ook nu nog dikwijls tot voorbarige toeschrijvingen, die niet zelden lijken ingegeven door verlegenheid of radeloosheid. Hierdoor worden thans dikwijls schilderijen van mindere kwaliteit op zijn naam gesteld, waardoor een heteroog beeld van zijn oeuvre is ontstaan, dat twijfel zaait aan zijn artistieke begaafdheid. Het schilderij *Rust op de jacht* in het Rijksmuseum is een uitnemend voorbeeld van Carel van Falens' persoonlijke artistieke handschrift, waarin de

invloed van Wouwerman weliswaar in het oog springt, maar tevens duidelijk wordt dat Van Falens een zelfstandige kunstzinnige ontwikkeling kent, los van zijn voorbeeld (afb. 1). Dit werk geeft de aanzet tot een hernieuwd onderzoek naar de kunstenaar, met het doel bestaande, tegenstrijdige toeschrijvingen kritisch te bezien en te proberen heersende misvattingen uit de weg te ruimen.³

Over Van Falens' leven en ontwikkeling als kunstenaar is maar weinig bekend.⁴ In 1696-1697 ging hij in de leer bij Constantijn Francken (1661-1717) in Antwerpen. Over een verdere opleiding en zijn eerste schreden op het kunstenaarspad is niets bekend. In 1703 verhuisde Van Falens naar Parijs – een besluit dat mogelijk is ingegeven doordat zijn leermeester daar vijftien jaar had gewoond en gewerkt. Aanvankelijk vestigde Van Falens zich in de Parijse kunstenaarswijk Saint-Germain-des-Prés, waar vele naar Frankrijk geëmigreerde Nederlandse kunstenaars woonachtig waren. Volgens een vermelding in een Parijse veilingcatalogus uit 1757 heeft Van Falens daar ettelijke jaren samengewoond met een Hollandse kunstenaar genaamd Vandine.⁵ In 1705-1706 is Van Falens toetgetreden tot de Académie de Saint-Luc. Sederdien treffen we zijn naam veelvuldig aan in Franse schrijfwijzen als Charles van Falens, Valens of Vanfalens. Dat hem in 1711 door de Académie royale de Peinture et Sculpture een 'premier prix de quartier' werd toegekend – die uitsluitend aan kunstenaars in opleiding werd verleend –, wijst erop dat hij enige tijd voordien als leerling tot die academie was toegelaten.⁶

In 1716 trad hij in het huwelijk met Marie-Françoise Slotz, de dochter van de beeldhouwer Sébastien Slotz, die net als Van Falens in Antwerpen geboren was en later naar Parijs was getrokken. De kunstenaarsfamilie Slotz stond in Parijs in aanzien, dus het huwelijk betekende voor Van

Falens een stap omhoog op de maatschappelijke ladder.⁷ Mogelijk is het aan die connectie te danken dat hij ten slotte een aanstelling kreeg in het Palais Royal. In 1722 werd hij door Philippe II, hertog van Orléans (1674/1715-1723),⁸ als restaurator aangesteld tegen een jaarloon van 600 francs,⁹ waarbij hij zich hoofdzakelijk zou moeten bezighouden met de verzameling schilderijen die in 1721 was verworven van Livio Odescalchi.¹⁰ Pierre Crozat – een niet minder hartstochtelijke verzamelaar – had de hertog van Orléans in Rome geholpen bij de onderhandelingen over die schilderijenschat, die al liepen sinds 1714. De collectie was in 1696, na de dood van Christina van Zweden, in het bezit van Odescalchi gekomen, die haar wegens financiële moeilijkheden van de hand moest doen. In 1721 werd het koopcontract ten slotte getekend, en werden de schilderijen ingevoegd in de collectie van de hertog van Orléans in het Palais Royal.¹¹

Twee jaar later, in 1724, werd Van Falens benoemd tot 'peintre ordinaire du roi' (Lodewijk xv); in 1725 wordt zijn naam vermeld als handelaar aan de Académie Royale, en in 1726 wordt hij ten slotte als schilder 'dans un talent particulier' met twee schilderijen tot de Académie toegelaten. Tot aan zijn dood in 1733 zijn geen verdere berichten van betekenis overgeleverd. In het door de Académie opgestelde in memoriam in de *Mercur de France* wordt hij gememoreerd als schilder van kleine figuren, dieren en landschappen in de trant van Berchem en Wouwerman.¹²

Zoals vele van zijn kunstbroeders voorzag Van Falens aanvankelijk in zijn levensonderhoud met het kopiëren van werken van beroemde meesters, met blijvende gevolgen voor zijn artistieke ontwikkeling. Volgens Jos van den Branden werkte Van Falens na zijn aankomst in Parijs reeds als bekwaam restaurator; daarnaast vervaardigde hij, als snelle en gemakke-



lijke bron van inkomsten, kopieën naar werken van Berchem en Wouwerman.¹³ Enkele contemporaine bronnen wijzen op zijn werkzaamheid als restaurator. Zo heeft hij gewerkt voor de Saksisch-Poolse ambassadeur Carl Heinrich graaf von Hoym, die bemiddelde tussen de Franse kunstmarkt en het Saksische hof, c.q. de keurvorst van Saksen en koning van Polen Augustus II, en voor de schilderijenverzamelaar Biberon de Cormery.¹⁴ Alhoewel de kunsthandelaar Pierre-Jean Mariette zich niet welwillend over Van Falens' activiteiten als restaurator uitliet – hij beschouwde ze eerder als funest –,¹⁵ lijkt Van Falens bij andere kunsthandelaren en kunstkenners een goede naam te hebben gehad, want hij heeft zijn zwager Jean-

Baptiste Slodtz, het zesde kind van Sébastien Slodtz, onderwezen in het handwerk van schilder en restaurator, en hem geïntroduceerd in het Palais Royal van de hertog van Orléans. De Saksisch-Poolse ambassadesecretaris Samuel de Brais deed in 1742 een beroep op Slodtz voor de beoordeling van een paar schilderijen die hij in opdracht van de Saksische keurvorst Augustus III probeerde te verwerven op de veiling van de collectie van Victor Amédée van Savoie, prins van Carignano. De Brais, die Slodtz had leren kennen via Carel van Falens,¹⁶ liet zich gunstig over hem uit: *Die man [Slodtz], die ik ken uit Parijs, is een zwager en leerling van wijlen Van Falens, een man wiens talent niet hoog genoeg geprezen kan worden. Ik heb hem goed*

Afb. 1

CAREL VAN FALENS,
Rust op de jacht.
Olieverf op doek,
55 x 65 cm, links-
onder gesigneerd:
c. vanfalens. Rijks-
museum, Amsterdam
(inv.nr. SK-A-2679).

gekend; hij hield zich bezig met de conservering en restauratie van de schilderijen in het Palais Royal, het Luxembourg, in Fontainebleau en in de andere verblijven van de koning.¹⁷ Aan De Brais werd ook, eveneens in 1742, een schilderij van Paolo Veronese aangeboden, dat weliswaar een origineel was, maar van mindere kwaliteit. Daarom had Van Falens in opdracht van de eigenaar alle naakten die erop voorkwamen moeten afkrabben en opnieuw schilderen.¹⁸ Ook een door De Brais verworven landschap van Jan Brueghel de Oude was in handen van Carel van Falens geweest, die het linnen had gerepareerd.¹⁹

Uit deze bronnen wordt duidelijk dat het handwerk van de restaurator in de 18de eeuw heel anders werd opgevat en beoefend dan tegenwoordig. Het ging niet alleen in de eerste plaats om het beschermen en conserveren van kunstwerken, maar kunstwerken werden ook willekeurig, naargelang de smaak van de eigenaar, bewerkt en veranderd. Dat maakt het moeilijk om over Van Falens' kwaliteiten als restaurator te oordelen. Of zijn vaardigheid in het kopiëren naar werken van Wouwerman en Berchem gunstig was voor zijn werk als restaurator, valt niet uit te maken. Maar het is zonneklaar dat hij een zeer behendig kopiist moet zijn geweest, want Jules de Jardin oordeelde in 1897 over hem dat *zijn reproducties zo nauwkeurig waren dat de beste kenners zich erop verkeken, en dat die kopieën door eerlijke handelaren aan markiezen en financiers werden verkocht die maar weinig van de Hollandse kunst afwisten en er gemakkelijk in traptten (...)*.²⁰ Ook Mariette noteerde over hem dat hij buitengewoon bekwaam was in het kopiëren van schilderijen van zijn landgenoten.²¹ Het lijkt aannemelijk dat Van Falens dit kopieerwerk uitsluitend heeft verricht in zijn eerste jaren in Parijs, toen hij nog onbekend was en maar moest zien hoe hij zijn brood verdiende. Ongetwijfeld was dat kopiëren van werken van Wouwerman een

snelle bron van inkomsten, want diens schilderijen waren aangenaam van compositie en zeer precies uitgevoerd, waardoor ze in schilderijenverzamelingen een voorname plaats hebben verworven. Er zijn er vele van, en toch zijn ze heel duur.²² Van Falens moet de originelen dus steeds in Parijs hebben kunnen bekijken. De Wouwermankopieën die hij van zijn eigen signatuur voorzag, vallen in ettelijke gevallen terug te voeren op originelen in het bezit van gravin de Verrue, die in 1736, na haar dood, op de veiling van haar nalatenschap onder de hamer zijn gekomen. Er zijn ook kopieën bij van werken die in de tweede helft van de 18de eeuw in collecties van Parijse kunstverzamelaars zijn opgedoken en waarvan we mogen aannemen dat ze zich al in de stad bevonden toen Carel van Falens nog leefde. Nadat begin 18de eeuw de herenhuizen van vermaarde Parijse verzamelaars en waren opengesteld voor een select publiek van kunstenaars en connaisseurs, werd het mogelijk de originelen te bezichtigen en daarbij met geestverwanten van gedachten te wisselen. Het staat buiten kijf dat het Palais Royal van de hertog van Orléans een van de voornaamste collecties herbergde, maar andere, zoals die van Pierre Crozat – die zoals reeds gemeld in Rome actief was namens de hertog van Orléans –,²³ en die van gravin de Verrue deden er in kwaliteit niet voor onder.²⁴ Het staat vast dat niet alleen kunstkenner maar ook kunstenaars de *hôtels* bezochten. Zo is van Antoine Watteau bekend dat deze niet alleen veelvuldig bij Crozat te gast was, maar zo nu en dan ook bij hem inwoonde. Bij gravin de Verrue zag Watteau een ateliervariant van Peter Paul Rubens' schilderij *De liefdestuin*, dat hem zou inspireren tot zijn *Fêtes galantes*.²⁵ Ofschoon begin 18de eeuw op het gebied van de Hollandse en Vlaamse meesters geen andere Parijse collectie zich in kwaliteit kon meten met die van gravin de Verrue – die alleen al dertien werken

van Wouwerman bezat –, bevonden zich ook in andere collecties wel degelijk schilderijen uit de Lage Landen. Pierre Crozat, wiens verzamelwoede in de eerste plaats Europese tekeningen gold, ontwikkelde daarnaast een voorliefde voor schilderijen, die weliswaar in hoofdzaak gericht was op de Italianen, maar toch ook open stond voor selecte Hollandse en Vlaamse stukken. Hij kocht die schilderijen en tekeningen niet alleen in Parijs, maar ook op de Nederlandse kunstmarkt; hij werd vooral van het aanbod op de hoogte gehouden door de Antwerpse kopergraveur Cornelis Vermeulen (1644-1708). Vermeulen was weer een bekende van Sébastien Slodtz, bij wiens huwelijk hij in 1691 getuige was geweest.²⁶ Aangezien Carel van Falens een jaar of wat later met de dochter van Slodtz is getrouwd, en hij na zijn aankomst in Parijs eveneens in de kunstenaarswijk Saint-Germain-des-Prés woonde, hebben de twee kunstenaars elkaar vermoedelijk gekend. Het is dan ook denkbaar dat er verband was tussen Carel van Falens' activiteit als Wouwermankopiist en de actuele kunstmarkt. Op grond van Van Falens' nalatenschap kan worden aangenomen dat hij zelf ook als kunsthandelaar optrad: Samuel de Brais verwierf in 1742 een madonna van Antonie van Dyck uit de nalatenschap van Van Falens, die werd beheerd door diens weduwe Marie-Françoise.²⁷ Het valt niet zonder meer uit te maken of Van Falens zijn kopieën zelf verkocht of dat hij onder contract stond bij een kunsthandelaar. Het is in elk geval overduidelijk dat er een levendige vraag was naar werken van Wouwerman, waaraan in vele gevallen werd voldaan met kopieën en vervalsingen, die soms van uitnemende kwaliteit waren. Zo nu en dan werden ook de weinig onderlegde verzamelaars het slachtoffer van de streken van de kunsthandel. Zo berichtte kunsthandelaar Pierre Rémy over de slechte ervaringen die de gravin had opgedaan

met de aankoop van Italiaanse werken: *Er is mij verteld dat de oneerlijkheid of onkunde van een handelaar de voornaamste oorzaak was van deze afkeer [van de Italiaanse school]. Deze had Madame de Verrue de kopie van een schilderij van een grote Italiaanse meester voor veel geld verkocht als een origineel (...). Zij schonk haar vertrouwen bijna alleen aan Vlamingen, die haar ervan overtuigd hebben dat zij dikwijls zou worden bedrogen als zij de voorkeur gaf aan de Italiaanse school. Zij voegde daaraan toe dat de Hollandse en Vlaamse schilderijen dat nadeel niet hadden, want voor het schilderen van een fijn stuk was tijd en kunde nodig, en kopieën waren gemakkelijk als zodanig herkenbaar; daarom werd je daarbij niet licht bedrogen.*²⁸ Ofschoon de gravin een erkend connoiseuse van de Hollandse en Vlaamse kunst was, vergiste zij zich toch toen ze meende dat kopieën gemakkelijk te herkennen waren. Zo kennen wij de berichten van de cursiefjesschrijver Justus van Effen, die in zijn weekblad *De Hollandsche Spectator* vertelt over de bedriegerijen van een kunsthandelaar, en die beschrijft met welke middelen de kopers kopieën en vervalsingen voor originelen werden aangesmeerd.²⁹ Van Effen presenteert een dialoog tussen een schilder en een kunsthandelaar, die proberen elkaar de loef af te steken: in plaats van, zoals hem opgedragen was, een schilderij te restaureren, heeft de schilder het origineel gekopieerd, op die kopie een dikke laag vernis gesmeerd en het origineel zelf gehouden, om duur te verkopen. De kunsthandelaar werd op zijn beurt verweten dat hij de signatuur van een beroemde meester met waterverf op een schilderij had aangebracht. Liet de koper het stuk later eens met een spons reinigen, dan werd de bedriegerij vanzelf uitgewist, en viel er nooit meer iets te bewijzen.³⁰ Tot slot maakt Van Effen speciaal melding van een anekdote over een schilderij van Wouwerman: een kunsthan-

Afb. 2, 3
 CAREL VAN FALENS,
*Rendez-vous de
 chasse / Halte des
 chasseurs*, 1726.
 Olieverf op doek,
 45 x 60 cm, op het
 bovenbeen van het
 paard gemonogram-
 meerd CVF (alleen
 op *Rendez-vous de
 chasse*). Musée du
 Louvre, Parijs
 (inv.nr. 1281/1272).

de laar stuurt zijn vrouw met een kopie naar de beroemde meester naar Den Haag, om de kunsthandelaren aldaar het stuk als een origineel uit oud familiebezit te verkopen. Wanneer het origineel aan het licht komt en het bedrog wordt doorzien, moet de vrouw maar eens uitleggen waarom zij een kopie te koop heeft aangeboden. Zij houdt zich van den domme en zegt dat dat onmogelijk is: ze is de naam van de schilder vergeten, maar 'Kopie' heette hij beslist niet.³¹

Deze anekdotes mogen dan een schertsend beeld geven van de praktijken in de kunsthandel, duidelijk wordt wel dat de handelaren hun klanten flink voor de gek hielden. Voor de werken van Philips Wouwerman was daarbij een belangrijke plaats weggelegd, omdat die bij welgestelde en vermo-

gende verzamelaars hoog aangeschreven stonden. Ofschoon al Wouwermans thema's geliefd waren, ontstond er toch een speciale voorliefde voor de charmante, idyllische jacht- en rusttaferelen van elegante gezelschappen, die de beschouwer amuseerden en bekoorden. De tot dusverre achterhaalde kopieën van Van Falens bevestigden dit: kennelijk ging de voorkeur van het publiek vooral uit naar de werken uit Wouwermans rijpere periode: rijk aan scènes, details en afwisseling, en geschilderd met een fascinerende verfijning en raffinement. Aan die behoeften kwam Van Falens tegemoet. Als wij van een vervalsing spreken wanneer het gaat om een kopie van een meesterwerk inclusief de handtekening van de kunstenaar, dan is daarvan bij de huidige stand van kennis



bij Van Falens' imitaties geen sprake. Op de tot dusverre geïdentificeerde kopieën naar originelen van Philips Wouwerman heeft de kunstenaar zijn eigen handtekening precies op de plaats gezet waar Wouwerman het origineel had gesigneerd. Een kopie naar een *Vertrekkende jagers* is door de kunstenaar niet alleen gesigneerd, maar ook nog eens gedateerd: *Falens fecit 1715*.³² Wij kunnen dit dus niet opvatten als een vervalsing die de onkundige beschouwer als een origineel werd voorgespiegeld. De vraag is meer of Van Falens het aanbrengen van zijn eigen signatuur, waarmee hij duidelijk maakte dat het om een kopie ging, als eerbetoon aan de meester bedoelde, of dat hij zijn composities bedrieglijk als eigen werk verkocht, terwijl goed onderlegde kunstkenners

het origineel moeten hebben gekend. Moeten wij Van Falens dus een bedrieger noemen, of was hij een kunstenaar die met een artistiek voorbeeld wedijverde? Was het de kunstenaar er meer om te doen de compositietechniek en schilderwijze van zijn voorbeeld te bestuderen dan een replica te vervaardigen?³³ Volgens Samuel van Hoogstraten, wiens schildertraktaat *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt* in 1678 in Rotterdam was verschenen, *is de creatie van de schilderkunstige nabootsing een bewuste, intellectuele handeling: de vervaardiging van een geschilderde nabootsing geschiedt niet door onbewust gebruikte handvaardigheid, maar als opzettelijke, doelgerichte, door de kunstenaar hoofdzakelijk met de geest verrichte poging tot*



nabootsing.³⁴ Iets dergelijks lezen we bij Joachim von Sandrart, die in zijn verhandeling over de 'edele bouw-, beeldhouw- en schilderkunsten' schrijft dat de kunstenaar door *het kopiëren van de beste moderne schilderijen (...) de beste werkwijze en penseelvaardigheid kan verwerven; imitatie is dus de zekerste weg om in deze studie – evenals in andere – tot meesterschap te komen*.³⁵ Het doel van de nabootsing is dus een zodanig meesterschap te bereiken in het imiteren dat verwarren met de originelen kan optreden. Daarmee is echter geen 'ongoorloofd' bedrog bedoeld, in de zin van bewuste misleiding. Het gaat er meer om de geschilderde voorwerpen een esthetische kwaliteit te verlenen, die de waarde van een schilderij als aansprekend en artistiek object verhoogt.

De tot dusverre bekende gesigeneerde kopieën zijn gemaakt naar schilderijen van Wouwerman die zich in 1736 aantoonbaar in het kabinet van gravin de Verrue bevonden.³⁶ Van Falens heeft sommige werken op ware grootte gekopieerd, andere enigszins vergroot of verkleind. Ook in de voorstelling vallen afwijkingen van het origineel aan te wijzen. Zo heeft hij details veranderd en groepjes figuren of dieren die naar de toenmalige opvattingen niet door de beugel konden, zoals sjofole bedelaars of copulerende honden, weggelaten. Ook uit het kleurgebruik van de kopieën spreekt een eigen opvatting: het coloriet is bonter of meer pastelkleurig. Terwijl Wouwerman werd geroemd om zijn nauwgezette penseelvoering, hanteerde Van Falens het penseel losser en zwieriger.

In details mochten Van Falens' kopieën dan van het origineel afwijken, de compositie als geheel hield hij wel aan. Bij enkele kopieën waarin de compositie ingrijpend is veranderd, of waar afzonderlijke scènes uit het beeldverband zijn losgemaakt en als zelfstandig motief afgebeeld, rijst twijfel of Van Falens wel de maker is,

te meer omdat die werken niet gesigeneerd zijn. Zo zijn de 'pendanten' van twee ruiters in de Alte Pinakothek in München (Bayerische Staatsgemaldesammlungen), die tot dusverre op naam van Van Falens stonden, ontleend aan een *Jachtgezelschap* van Wouwerman en kunnen ze op stilistische gronden niet aan Van Falens worden toegeschreven.³⁷

De veronderstelling dat hij alleen in zijn eerste Parijse jaren kopieën naar werken van vermaarde meesters zou hebben geschilderd, komt op losse schroeven te staan door een andere kopie naar een schilderij van Wouwerman, die door Van Falens is gesigeneerd en die het jaartal 1730 draagt.³⁸ Tot dusverre kon niet worden achterhaald of die signatuur echt is. Aangezien enkele schilderijen ten onrechte de naam Van Falens dragen, kan ook deze toeschrijving betwijfeld worden, want voor de artistieke ontwikkeling van een schilder lijkt het ongerijmd dat hij zijn leven lang kopieën naar oude meesters zou hebben vervaardigd. Philippe II, hertog van Orléans, had in het Palais Royal een eersterangs schilderijencollectie bijeengebracht, die niet onderdeel voor die van de koning; ze telde een aanzienlijk aantal Vlaamse en Hollandse meesters. Van Philips Wouwerman bezat de hertog van Orléans vier werken. Hoewel het voor Van Falens een klein kunstje zou zijn geweest om die stukken te kopiëren en te verhandelen, zijn tot dusverre geen kopieën van zijn hand naar die originelen aan het licht gekomen. Van een doorlopend kopieerbedrijf kan dus geen sprake geweest zijn; het lijkt er eerder op dat Van Falens zich de stijl van Wouwerman eigen heeft gemaakt en deze aan de smaak van het Parijse publiek heeft aangepast.

Jos van den Branden schreef in 1883 dat Van Falens enkel en alleen kopieën maakte om snel en gemakkelijk geld te verdienen, en dat die geldzucht hem noodlottig was geworden.³⁹ Wellicht zinspeelde Van den Branden daarmee

Afb. 4

JEAN MOYREAU,
La Fontaine de Neptune. Kopergravure naar een schilderij van Philips Wouwerman (olieverf op doek, 49 x 66 cm). Museum Kunst Palast, Düsseldorf, collectie van de Kunstakademie (NRW, inv.nr. KA (FP) 3935 D).

Afb. 5

CAREL VAN FALENS,
Vertrekkende jagers. Olieverf op paneel, 30 x 37 cm, rechts-onder gemonogrammeerd: cvf. f. Musée Crozatier, Le Puy-en-Velay (inv.nr. 826.20).



LA FONTAINE DE NEPTUNE

*Après le dessin de l'abbé de ... le monument de ... sur le plan de ... par les soins de ... qui est un ...
par Monsieur de ... Conseiller Honorable de ... au ... de ...
Paris chez ...*



op het feit dat de kunstenaar in artistieke zin steeds schatplichtig is gebleven aan Berchem en Wouwerman. Ongetwijfeld is het zo dat de motieven die Van Falens aan Wouwermans schilderijen ontleende en in eigen composities herschikte, liefhebbers vonden en voor Van Falens een lucratief handeltje vormden. In kringen van kunstkenner liet men zich er laatdunkend over uit. Zo vermeldde Mariette Van Falens uitsluitend als imitator van Wouwerman: zijn schilderijen waren niet onverdienstelijk, maar de afhankelijkheid van de composities van Wouwerman bleef aanwijsbaar.⁴⁰ Het oordeel van Pierre M. Gault de Saint-Germain viel nog harder uit: hij noemde Van Falens een Wouwerman-imitator, voor wie echter de lichte stijl van de meester onbereikbaar was gebleven – zijn schilderijen waren kil en grauw.⁴¹ Klaarblijkelijk dacht Lodewijk xv, die Van Falens benoemde tot 'peintre du roi', er anders over. Hij bestelde bij hem schilderijen die zouden zijn geïnspireerd op de geliefde scènes van Wouwerman.⁴² Als toonbeeld van zijn symbiose van aan Wouwerman ontleende, aan de huidige tijd en de heersende smaak aangepaste motieven mogen de twee meesterstukken dienen die hij in 1726 aan de Académie Royale leverde (afb. 2 en 3). Die pendants vertonen onmiskenbare Wouwermanontleningen, zoals de schimmel midden in het beeld of de pastorale taferelen, zoals de vrouwen bij de rivier, de baders en het zich verpozende illustere gezelschap van aanzienlijke jagers en hun bedienden. Met deze parafrazen brengt Van Falens Wouwerman een eerbetoon, maar zonder als een plagiator de meester star op grote schaal te citeren. Zijn eigen handschrift spreekt uit de karakterisering van de figuren, die veel zachter, zinnelijker, fijnbesnaarder en gedistingeerder aandoen. Wouwerman beeldde zo nu en dan diverse maatschappelijke klassen uit, die hij clichématig typeerde. Bij Van Falens valt op

dat hij de schalkse lijn niet voortzet, maar dat in de geest van het 'genre noble' een charmante, bekoorlijke, in de beste zin van het woord ernstig gemeente vrolijkheid de overheersende boodschap van het schilderij is. In de uitbeelding van het gebladerte verraadt zich de onderhuids nog altijd aanwezige Vlaamse invloed. Kenmerkend voor zijn palet zijn pasteltinten en heldere kleuren, zoals wij die ook aantreffen in de contemporaine composities van Watteau en Boucher. Deze twee schilderijen vormden Van Falens debuut aan de Académie, waar ze kennelijk een gunstig onthaal vonden, want Jean Moyreau, een van de bekendste kopergraveurs en verzamelaars van Parijs, die vooral graveerde naar het werk van Wouwerman, nam ze in zijn catalogus van gravures op.⁴³

Een kritische analyse van het oeuvre van Van Falens heeft nog niet plaatsgevonden. Een eerste overzicht van zijn leven en werk is in 1965 opgesteld door C. Brossel. Die auteur heeft echter op het gebied van toeschrijvingen dwalingen begaan die nog altijd de ronde doen. In zijn opsomming van de schilderijen en tekeningen van Van Falens heeft hij gesigeneerde en gedateerde werken afgewisseld met schilderijen die tot dusverre alleen maar aan Van Falens waren toegeschreven, maar die op grond van hun schilderijtechnische kwaliteit onmogelijk van de hand van deze kunstenaar kunnen zijn. Vooral nog is gebleken dat de gesigeneerde (en gedateerde) werken elegante jachten rusttaferelen omvatten, maar geen militaire thema's. Het enige schilderij van dien aard dat tot dusverre aan hem is toegeschreven is een *Verschrikingen van de oorlog* in de kunstverzameling van de Universiteit van Göttingen, dat zou teruggaan op een niet bewaarde compositie van Wouwerman. Of dat schilderij werkelijk een kopie van Carel van Falens is, kon tot dusverre niet worden bevestigd.⁴⁴ In Brossels compilatie worden ook schilderijen opgevoerd die op grond van



Afb. 6

CAREL VAN FALENS,
Rust op de jacht.
Olieverf op paneel,
53 x 41 cm, rechts-
onder gemonogram-
meerd: c. vf.
Nationaal Museum
voor Beeldende
Kunsten A.S. Poesjkin,
Moskou (inv.nr. 342).

het monogram 'fv' aan Van Falens zijn toegeschreven, maar waarvan de schildertrant onmogelijk met deze kunstenaar in verband kan worden gebracht. Dit moeten werken van een andere meester zijn.⁴⁵ Het monogram 'c F' komt al evenmin met het handschrift van Carel van Falens overeen – ook hier moet op stilistische gronden een andere maker worden aangewomen.⁴⁶ De ernstigste fouten bij de toeschrijvingen betreffen echter kopieën naar Wouwerman die ondubbelzinnig en aantoonbaar zijn vervaardigd naar kopergravures, vooral van Jean Moyreau. Moyreau had tussen 1733 en 1753 een reeks van 89 kopergravures

naar Philips Wouwerman gemaakt, die later veelvuldig hebben gediend als voorbeeld voor spiegelbeeldige kopieën.⁴⁷ Aangezien Van Falens in 1733 is overleden, kan hij niet meer naar die gravures hebben gewerkt. Tal van schilderijen in de kunsthandel en in musea, die teruggaan op die gravures, worden derhalve ten onrechte aan Van Falens toegeschreven.⁴⁸ C. Brossel heeft ook een spiegelbeeldige en slechts ten dele naar het origineel vervaardigde kopie naar een gravure ten onrechte aan Van Falens toegeschreven (afb. 4).⁴⁹

Uit de tot dusverre onderzochte schilderijen blijkt dat Van Falens zijn

eigen composities voorzorg van het monogram 'C.VF.F.' of 'C.VF', of gesigneerde met 'c.vanfalens' of 'c.vanfalens'. Doordat hij nauwelijks dateringen aanbracht, valt de chronologische volgorde moeilijk te bepalen. Uitgaande van de twee in 1726 aan de Académie geleverde schilderijen valt op grond van stilistische criteria aan te nemen dat de gemonogrammeerde werken van voor die tijd dateren. In die schilderijen is de invloed van Wouwerman sterker aanwijsbaar dan in de latere composities. De figuren zijn nog niet zo bevallig en gracieus

uitgebeeld als in zijn latere creatieve fase; ze doen nog boerser aan, hebben een bucolisch karakter en roepen meer het beeld op van een idyllisch landleven (afb. 5 en 6). In zijn latere, vermoedelijk na 1726 ontstane schilderijen, die hij met zijn naam gesigneerde, voert Van Falens als regel elegante gezelschappen ten tonele, deels te paard, die zich onder van bustes voorzien hermen of op pittoreske open plekken hebben neergezet (afb. 7 en 8). Deze werken bezitten een luchtige, poëtische sfeer, die ook de *Fêtes galantes* van zijn Franse kunstbroeder Wat-

Afb. 7

CAREL VAN FALENS,
Rustende reizigers.
Olieverf op doek,
64,5 x 53,5 cm, links-
onder gesigneerd:
c. van Falens.
Le Musée Fabre,
Montpellier
(inv.nr. 886.21).



teau kenmerkt.⁵⁰ Van Falens' figuren zijn nu tengerder en sierlijker dan in zijn vroegere werken. In vergelijking met de figurenrijke jacht- en rusttaferelen van Wouwerman zijn de composities van Van Falens meer close-ups en komen er minder figuren op voor. De luchtige, vederlichte indruk die deze composities maken wordt versterkt door het gebruik van pasteltinten – het stralende karakter van het kleurpalet brengt de beschouwer in een opgewekte stemming, die aansluit bij de uitgebeelde taferelen. Van Falens werkt niet met krachtige kleuraccenten, zoals Wouwerman dat deed in de kostuums van zijn figuren of om weersomstandigheden aan te geven, zoals een stoet van donkere wolken. Van Falens distantieert zich eveneens van Wouwermans nauwgezette, precieze penseelvoering, die vooral aan het licht treedt in diens subtiele behandeling van paarden en figuren. Van Falens' zwierige, meer dynamische en spontane penseelvoering benadrukt daarentegen de uitgebeelde sfeer, die steeds vriendelijk is en onbekommerd. De mise-en-scène straalt altijd vrolijkheid en harmonie uit. De stoffage wordt geïntegreerd in een idyllisch landschap, dat nooit naar het leven geschilderd is, maar met zijn lichte, met enkele bomen begroeide heuvels en zijn bronnen, fonteinen en fantasieburchten een passend decor vormt voor een romantische idylle. Als figuren treden doorgaans aristocratische gezelschappen op, die zich amuseren zonder dat er een spoor van ernstige of kritische thematiek te bespeuren valt.

In deze fase van het oeuvre laat zich ook de *Rust op de jacht* in het Rijksmuseum onderbrengen (afb. 1).⁵¹ Dit schilderij is in 1913 uit de nalatenschap van Rudolph Theodorus baron van Pallandt van Eerde (1868-1913) aan het Rijksmuseum gekomen. De baron, een groot liefhebber van de jacht, placht zijn vrije tijd door te brengen met de jacht op fazanten, konijnen en hazen. Het kan heel goed zijn dat het schilde-

rij van Van Falens het landgoed kasteel Eerde heeft gesierd, want dit soort voorstellingen waren als decoratie zeer in trek bij adellijke heren, die in dergelijke onderwerpen hun voorkeuren en hobby's weerspiegeld zagen.

In een licht golvend landschap dat zich tot in de verte voor ons uitstrekt is voor een kasteelachtig bouwwerk een groep ruiters bijeengekomen voor de valkenjacht. De valkenier en een dame zitten al in het zadel, terwijl een bediende een schimmel bij de teugel houdt die door een opspringende hond wordt lastiggevalen. De ruiter van dat paard is intussen verdiept in een gesprek met twee dames. Op de voorgrond links verdrijven een zittende heer en dame de tijd met fluitspel. De gestalte van de valkenier is een herhaling van een soortgelijke ruiterfiguur die op het schilderij *Rendez-vous de chasse* in het Louvre rechts op het middenplan een pul aanneemt van een cafébazin. Dit werk is exemplarisch voor het verschijnsel dat Van Falens volstrekt geen taferelen uit de werkelijkheid van alledag uitbeeldde, maar een poëtisch, imaginair decor schetste, waarin genoeglijk vertier alle mogelijke onaangenaamheden doet vergeten, en de nadruk valt op al wat zwierig en verleidelijk is. Met deze lyrische beeldtaal sluit Van Falens aan bij zijn Franse collega's en combineert hij de compositionele tradities van Wouwerman met die van zijn Parijse tijdgenoten. In compositie en schilderkunstige behandeling is het Amsterdamse werk nauw verwant met een stuk in de kunsthandel, dat een zeer vergelijkbaar jachtgezelschap voor een paleisachtig bouwwerk laat zien (afb. 9).⁵² Tegelijkertijd illustreert deze vergelijking – waarbij nog andere schilderijen zouden kunnen worden betrokken – de beperkingen van Van Falens, wiens oeuvre niet, zoals dat van Wouwerman, allerlei verschillende onderwerpen en voorstellingen bestreek, maar één thema trouw bleef: de jacht.

Bij een vergelijking van de late wer-

ken van Van Falens – als je ze zo al kunt noemen – met schilderijen van Wouwerman blijkt dat diens invloed weliswaar steeds aanwijsbaar is, maar in de ontwikkeling van de kunstenaar terrein prijsgeeft aan Franse elementen. Het is niet zo dat Van Falens Wouwerman steeds maar weer volgens hetzelfde stramien navolgt, nee, zijn navolging wordt steeds vrijer: hij maakt zich allengs los van zijn voorbeeld en slaat eigen artistieke wegen in. Waar in vroegere werken nog motieven aanwijsbaar zijn die uit composities van Wouwerman zijn 'geknipt' en in een eigen verband geplaatst, zijn in latere, zelfbedachte composities geen rechtstreekse ontleningen meer te vinden. In die zin kunnen we spreken van een artistieke krachtmeting, waarin het voorbeeld wordt vertaald naar een nieuwe esthetiek.

Een herziene, kritische oeuvre-catalogus van Van Falens is nog een desideratum. De realisatie daarvan is des te moeilijker gezien het brede spectrum van de Wouwermanreceptie in de 18de en 19de eeuw,⁵³ en gezien de tot dusverre ontoereikende kennis van de kunstenaar en diens artistieke ontwikkeling. Zo werd al in een veiling-catalogus uit 1765 een *Vertrek naar de valkenjacht* als een kopie van Carel van Falens naar Wouwerman aangeboden, ofschoon erbij werd aangetekend dat het origineel door J. Moyreau was gegraveerd onder de titel *Fêtes et adieux des chasseurs*.⁵⁴ Moyreau had het werk uit het bezit van gravin de Verrue pas in 1734 gegraveerd, toen Van Falens al niet meer leefde. De uit diverse veiling- en handelaarscatalogi overgeleverde kavelnummers die als werken van Carel van Falens zijn geboekstaafd, geven over de betreffende schilderijen helaas slechts ontoereikende informatie. De titels van de werken duiden op een groot aantal jachtstukken, maar er zitten ook titels bij als *een trompe-l'oeil* of *een bloemstuk*, die ons op grond van

de thans bekende composities vreemd en twijfelachtig aandoen. Alleen al uit de aantekeningen van de kunsthandel, die soms van maar enkele jaren na de dood van Van Falens dateren, en uit de commentaren van diverse kunst-experts uit de 18de eeuw wordt duidelijk hoe onzeker het met de toeschrijvingen gesteld is; een en ander verklaart de tot op heden voortdurende verlegenheid bij de opheldering van stilistische kwesties.

Alhoewel een goed gefundeerd onderzoek van Van Falens' oeuvre als geheel nog moet plaatsvinden, kunnen omvang en structuur van zijn werk nu al scherper worden afgebakend. Schilderijen die aantoonbaar teruggaan op kopergravures, kunnen om die reden niet aan Van Falens worden toegeschreven. Met dit harde feit is tot dusverre in toeschrijvingskwesties geen rekening gehouden, ook niet door Brossel in zijn tot nog toe toonaangevende studie. Van Falens moet de originele schilderijen, waarnaar hij zijn kopieën vervaardigde, dus steeds in Parijs hebben kunnen bekijken. Dat is overigens ook niet oninteressant voor de herkomst van de schilderijen van Wouwerman die Van Falens naar alle waarschijnlijkheid in Parijs heeft gezien. Niet in de laatste plaats verhelderen de nieuwe ordening en afbakening van het oeuvre van Carel van Falens de kijk op zijn ontwikkeling als zelfstandig kunstenaar, terwijl ze tegelijkertijd belangrijke bouwstenen vormen voor de reconstructie van de receptiegeschiedenis van Philips Wouwerman.

Afb. 8

CAREL VAN FALENS,
Terugkeer van de jacht. Olieverf op doek, 65 x 53 cm, linksonder gesig-neerd: c van Falens (kunsthandel, 1994).





NOTEN

- 1 A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*, deel 1, Wenen / Leipzig 1906, p. 527.
- 2 A. Houbraken, *De Grootte Schouburgh der Nederlandsche Konstschilders en Schilderessen (...)*, 2 delen, (Amsterdam 1718-1721), Amsterdam 1976, pp. 71 e.v.
- 3 De kunstenaar is voor het eerst gepresenteerd door C. Brossel: 'Charles van Falens (1683-1733). Peintre du Régent et de Louis xv Académicien', *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art* 34 (1965), pp. 211-226. Dit is tot op heden de enige diepgaande studie over Van Falens, maar ze is in de samenstelling van het oeuvre weinig kritisch.
- 4 Over zijn leven uitvoeriger bij C. Brossel, *op.cit.* (noot 3), en G. de Wallens, artikel over Van Falens, *Saur Allgemeines Künstlerlexikon (...)*, 36, München / Leipzig 1992-, pp. 378 e.v., met meer bronnen en literatuur.
- 5 Veilingcatalogus van baron Carl Heinrich von Heineken, 12 december 1757, in Parijs bij Pierre Rémy, kavel 0078 (Lugt 979); zie <http://piweb.getty.edu; veilingcatalogus F-A55>. Origineel: *En l'année 1703 il vint à Paris, & prit un logement chez Vandine, Peintre Hollandois, avec lequel il demeura plusieurs années.*
- 6 De bovengenoemde catalogus meldt hierover iets anders. Volgens die informatie zou Van Falens tot de Académie zijn toegelaten op 6 maart 1714, en zou hij in 1719 de aandacht hebben getrokken met een schilderij van een valkenjacht. Met dat schilderij schijnt hij indruk te hebben gemaakt, waardoor hij in 1719 als leraar werd aangesteld. Origineel: *Le 6 Mars 1714 il fut reçu à l'Académie de Saint Luc, sous condition qu'il feroit un Tableau, qu'il donna en 1719 : il représente une Chasse à l'Oiseau, dont la composition ingénieuse est ornée d'Architectures : ce Chef-d'oeuvre que l'on conserve dans la Salle d'assemblée, est regardé comme un des plus savans qu'il ait faits. Il a enseigné dans l'Académie dès la première année de sa réception en qualité d'Adjoint, jusqu'en 1719 qu'il fut fait Professeur.*
- 7 Over de kunstenaarsfamilie Slotz, zie F. Sou-

- chal, *Les Slodtz. Sculpteurs et décorateurs du Roi (1685-1764)*, Parijs 1966.
- 8 Na de dood van Lodewijk XIV in 1715 werd zijn toen vijf jaar oude achterkleinzoon tot troonopvolger benoemd; het landsbestuur werd wegens zijn minderjarigheid waargenomen door zijn oom, Philippe II, hertog van Orléans.
- 9 Souchal, *op.cit.* (noot 7), p. 30.
- 10 Zie over de kunstcollectie van de hertog van Orléans C. Stryiński, *La Galerie du Régent Philippe, Duc D'Orléans*, Parijs 1913, en cat. tent. *Le Palais Royal*, Parijs (Musée Carnavalet) 1988.
- 11 Uitvoerige inlichtingen over de herkomst van de schilderijenverzameling bij B. Scott: 'Pierre Crozat. A maecenas of the régence', *Apollo*, jan. 1973, pp. 11-19, in het bijzonder 11.
- 12 *Mercur de France*, juni 1733, p. 1198, hier geciteerd naar Brossel, *op.cit.* (noot 3), p. 217.
- 13 J. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche schilderschool*, Antwerpen 1883, pp. 1209-1211, resp. p. 1210.
- 14 V. Spenlé, *Der 'Bon Goût' in Sachsen. Zur Frankreichrezeption bei der Gründung der Dresdner Gemäldegalerie*, ongepubliceerd proefschrift (Technische Universität Dresden 2005), p. 209.
- 15 P.-J. Mariette, *Abeceario de P. J. Mariette et autres Notes inédites de cet Amateur sur les Arts et les Artistes (...)* par Ph. De Chennevières et A. de Montaignon (Parijs 1853-1854), Parijs 1966, pp. 232-233.
- 16 De Brais beval Van Falens als restaurator aan bij Carl Heinrich graaf von Hoym, zie Spenlé, *op.cit.* (noot 14), pp. 200 e.v.
- 17 V. Spenlé, 'Dresden und der Pariser Kunstmarkt: Zu den Erwerbungen für die Königliche Gemäldegalerie unter August II. und August III.', ongepubliceerde scriptie (Techn. Universität Dresden 2002), p. 55. Zie hierover ook V. Spenlé, 'Les achats de peintures d'Auguste III. sur le marché de l'art parisien', *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 2002, pp. 93-134.
- 18 Spenlé, *op.cit.* (noot 17, Les achats), p. 118, nr. 19.
- 19 Spenlé, *op.cit.* (noot 17, Les achats), p. 112, nr. 9.
- 20 J. du Jardin, *L'Art flamand. Les artistes de la décadence les classiques et leurs successeurs (...)*, Brussel 1897, p. 46.
- 21 Mariette, *op.cit.* (noot 15), p. 233.
- 22 Mariette, *op.cit.* (noot 15), p. 144. Voor de vertaling dank ik Sabine Söll-Tauchert.
- 23 Zie over de verzameling van Crozat M. Stoffmann, 'Les tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en partant d'un inventaire après décès inédit (1740)', *Gazette des Beaux-Arts*, 72 (1968), pp. 11-122, en Scott, *op.cit.* (noot 11).
- 24 Uitvoeriger inlichtingen over de verzameling van gravin de Verrue bij B. Scott, 'The Comtesse de Verrue. A lover of Dutch and Flemish art', *Apollo*, jan. 1973, pp. 20-24, en C. Rubini, 'Les collections de la Comtesse de Verrue', cat. tent. *Dresde ou le rêve des Princes. La Galerie de peintures au XVIIIe siècle*, Dijon (Musée des Beaux-Arts), 2001, pp. 132-135.
- 25 V. Spenlé, 'Die Öffentlichkeit fürstlicher Sammlungen in Sachsen und Frankreich: Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. Jahrhundert', P. Rosenberg (e.a.): cat. tent. *Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard ...: Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen*, Parijs (Grand Palais) / München (Haus der Kunst) / Bonn (Bundeskunsthalle der BRD), 2005-2006, pp. 106-112. Die atelierversie van Rubens bevindt zich thans in Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-nr. 986C.
- 26 Souchal, *op.cit.* (noot 7), p. 48.
- 27 Spenlé, *op.cit.* (noot 14), p. 213. Naar Van Falens als kunsthandelaar, die in nauw contact stond met Joseph-Ferdinand Godefroy en François Des Bernard – eveneens kunsthandelaars –, verwijst F. Marandet, 'Pierre Rémy (1715-97): the Parisian art market in the mid-eighteenth century', *Apollo* (8/2003), pp. 32-42.
- 28 P. Rémy, *Catalogue raisonné de Tableaux, Dessins & Estampes, des meilleurs Maîtres d'Italie, des Pays Bas, d'Allemagne et de France, qui composent différents Cabinets*, Parijs 1957; geciteerd naar de vertaling van V. Spenlé, *op.cit.* (noot 14), p. 183.
- 29 A. Bredius, 'Justus van Effen über den holländischen Kunsthandel um 1700-1734', *Kunstchronik*, N.F. nr. 13 (1912-1913), pp. 185-189.
- 30 *Ibidem*, pp. 188 e.v.
- 31 *Ibidem*, p. 189.
- 32 Het origineel bevindt zich thans in de Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Gal.-nr. 1466. De kopie: olieverf op doek, 96 x 129 cm, linksonder gesigneerd en gedateerd, veilingcat. Lempertz, Keulen, Alte Kunst, nov. 1964, nr. 56, afb. pl. 68.
- 33 Zie hierover: Heribert Hutter, cat. tent. *Original-Kopie-Replik-Paraphrase*, Wenen (Akademie der Bildenden Künste) 1980, in het bijzonder pp. 3-5.
- 34 Zoals geparafraseerd in: H.-J. Czech, *Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hooqstratens Malereitraktat Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt* (Rotterdam 1678) (Niederlande-Studien 27), Münster / New York / München / Berlin 2002 (proefschrift Universität Bonn 1999), p. 232. Zie over de relatie tussen *imitatio* en *aemulatio* ook: G. Pochat, 'Imitatio und Superatio in der bildenden Kunst', in: P. Naredi-Rainer (e.a.), *Imitatio. Von der Produktivität künstlerischer Anspielungen und Missverständnisse* (Kunstgeschichtliche Studien – Innsbruck. Neue Folge dl. 2), Innsbruck 2001, pp. 11-47, en J.D.P. Warners, 'Translatio-Imitatio-Aemulatio', *De nieuwe taalgids*, 50 (1956), pp. 289-295; 51 (1957), pp. 82-88, 193-201.
- 35 J. von Sandrart, *L'Academia Todesca della Architettura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie*

Afb. 9

CAREL VAN FALENS,
Vertrekkende jagers.
Olieverf op doek,
50 x 60 cm, linksonder
gesigneerd:
J C vanfalens
(kunsthandel,
1996).

- der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste (...), Nürnberg 1675, p. 73.
- 36 Zie hierover K. Bürger, 'Die feinsten Kenner getäuscht. Carel van Falens (1683-1733) als Kopist und Nachahmer von Philips Wouwerman', *Dresdener Kunstblätter*, 05/2006, pp. 288-298.
- 37 Toegeschreven aan C. v. Falens: *Vertrek voor de valkenjacht/Valkenier te paard*, beide olieverf op paneel, ca. 34,8 x 24,9 cm, inv.nrs. 5609, 6154. Waar het origineel van Wouwerman zich thans bevindt is mij niet bekend; zie: C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragenden holländischen Maler des xvii. Jahrhunderts*, deel 2, Esslingen / Parijs 1908, nr. 686, en B. Schumacher, *Philips Wouwerman (1619-1668). The horse painter of the Golden Age*, 2 delen, Doornspijk 2006, nr. A 125.
- 38 Het origineel: Ph. Wouwerman, *Vertrekkende jagers*, olieverf op eiken paneel, 45 x 64 cm, linksonder gesigneerd: PHILS W, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-nr. 1440. De kopie: doek, 46 x 56 cm, gesigneerd en gedateerd 1730, veilingcatalogus Christie's, Londen, 11 april 1975, nr. 70, afb.
- 39 Van den Branden, *op.cit.* (noot 13), p. 1210.
- 40 Mariette, *op.cit.* (noot 15), p. 233.
- 41 P.M. Gault de Saint-Germain, *Les trois siècles de la peinture en France, ou Galerie des peintres français, depuis François Ier jusqu'au règne de Napoléon, empereur et roi (...)*, Parijs 1808, p. 295.
- 42 Souchal, *op.cit.* (noot 7), p. 50.
- 43 A. de Montaignon (red.), *Descriptions de l'Académie Royale des Arts de Peinture et de Sculpture par Nicolas Guérin et par Antoine-Nicolas Dezallier d'Argenville le fils 1715-1781*, Parijs 1993, p. 128.
- 44 *Verschrikkingen van de oorlog*, olieverf op paneel, 55,5 x 72 cm, zonder opschriften. Schrijfster dezes heeft op haar verzoeken aan de Universität Göttingen geen reactie en geen foto's ontvangen.
- 45 Dit betreft twee schilderijen, beide: *Rijschool*, olieverf op koper, 32,1 x 39,4 cm, linksonder gemonogrammeerd: FV, Londen, Victoria and Albert Museum, inv.nrs. 574-1882 en 575-1882.
- 46 *Vertrekkende jagers*, olieverf op koper, 29,5 x 39,5 cm, linksonder gemonogrammeerd: c F, Moskou, Nationaal Museum voor Beeldende Kunsten A.S. Poesjkin, inv.nr. 4519.
- 47 J. Moyreau, *Œuvres de Ph. Wouwermans Hollandois. Gravées d'après ses meilleurs Tableaux qui sont dans les plus beaux Cabinets de Paris et ailleurs*, Parijs 1733-1753.
- 48 De vele verkeerd toegeschreven werken in de kunsthandel kunnen hier niet uitputtend worden behandeld. Onder de musea kan het Musée de Cambrai worden genoemd, waarvan het schilderij *Halte pendant la chasse (Rust op de jacht)*, inv.nr. P 384, een spiegelbeeldige kopie is naar het origineel van Wouwerman in Londen, Dulwich Picture Gallery, inv.nr. 78, en *Rendez-vous de chasse (Een ontmoeting van jagers)*, inv.nr. P 379, een spiegelbeeldige kopie naar het origineel van Wouwerman in Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-nr. 1440.
- 49 Brossel, *op.cit.* (noot 3), p. 218. Gedeeltelijk gekopieerd naar Moyreau nr. 57, *La Fontaine de Neptune*. Brossel geeft niet aan in welke collectie het door hem aan Van Falens toegeschreven schilderij zich bevindt. Het origineel bevond zich, volgens het bijschrift bij de prent, in 1748 in het kabinet van de heer de St. Port, oud-lid van de Grand Conseil.
- 50 Zie hierover: cat. tent. *Geist und Galanterie. Kunst und Wissenschaft im 18. Jahrhundert aus dem Musée du Petit Palais*, Parijs / Bonn (Bundeskunsthalle der BRD), 2002-2003.
- 51 Doek, 55 x 65 cm, linksonder gesigneerd: c. vanfalens, nalatenschap van R.Th. baron van Pallandt van Eerde, Ambt-Ommen, 1913, inv.nr. SK-A-2679.
- 52 *Vertrekkende jagers*, olieverf op doek, 50 x 60 cm, linksonder gesigneerd: J C vanfalens, veilingcatalogus Sotheby's, Suffolk, 6 nov. 1996, nr. 502.
- 53 Zie over de geschiedenis van de receptie van Wouwerman in de Lage Landen, Frankrijk en Duitsland ook H. Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942, en B. Schumacher, *Studien zu Werk und Wirkung Philips Wouwermans*, proefschrift München 1989, en id., *Philips Wouwerman (1619-1668). The horse painter of the Golden Age*, 2 delen, Doornspijk 2006.
- 54 Veilingcatalogus Parijs, 8 april 1765, kavel 58 (Lugt 1448). Zie <http://piweb.getty.edu>; veilingcatalogus F-A1111. Origineel: *Un Tableau très riche de composition, & qui paroît être peint par Charles Van-Falens d'après Philippe Wouwermans. On en trouve l'Estampe gravée par J. Moyreau, qui a pour titre Fêtes & Adieux des Chasseurs*.

