



Reliëf van de Tempera-schotel van Francois Briot (1580 - 1600)

Hoe herkent men tinvervalsingen?

Een antwoord, maar geen pasklaar antwoord

Kopie – imitatie – vervalsing: ook op het gebied van tin – of moet men juist zeggen: *vooral* op dit gebied – spelen deze drie begrippen een belangrijke rol, en dat niet alleen in onze tijd. De beroemdste en tegelijk een van de belangrijkste Duitse tinnegieters was een kopiist; hij verwierf zijn roem bij zijn tijdgenoten en door de eeuwen heen uitsluitend doordat hij het hoofdwerk van een kunstenaar uit zijn tijd vrijwel letterlijk kopieerde. Het gaat hier om Caspar Enderlein uit Neurenberg, die in 1611 de [Temperantia-schotel](#) van François Briot opnieuw sneed en deze kopie enkele jaren later herhaalde. De mallen gaf hij tegen betaling in bruikleen aan andere tinnegieters, die vervolgens hun eigen merken op de afgietsels sloegen. Als zoiets tegenwoordig zou gebeuren, zou dat ongetwijfeld een hele staart van rechtszaken, processen, voorlopige voorzieningen en andere juridische verwickelingen tot gevolg hebben gehad. In die tijd dacht men daar echter anders over en had men een vrijere, ruimhartiger opvatting van het begrip auteursrecht binnen de kunst en het kunstambacht. Waarom dit toen zo anders was dan nu, is een vraag waarvan de beantwoording langdurig onderzoek zou vergen en waarschijnlijk zeer genuanceerd zou uitvallen. Zeker speelde mee dat men toen uit een grotere artistieke en geestelijke rijkdom putte dan tegenwoordig, en dat men artistiek talent, ambachtelijke vaardigheid en technische perfectie even hoog waardeerde als het scheppend genie, dat tegenwoordig wordt overschat – wellicht omdat het zeldzaam is geworden.

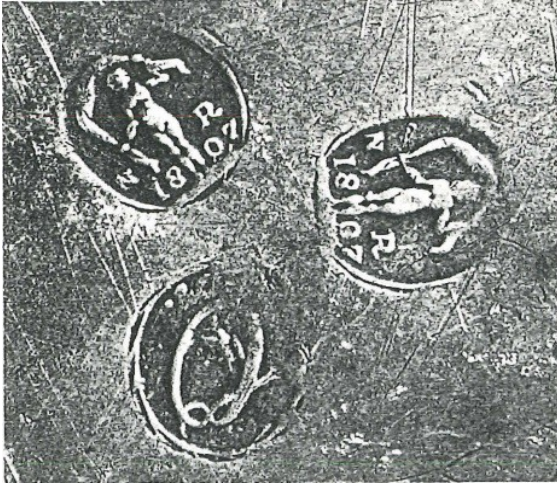


Zandgietsel van een bord met Gustav Adolf, circa 1900.

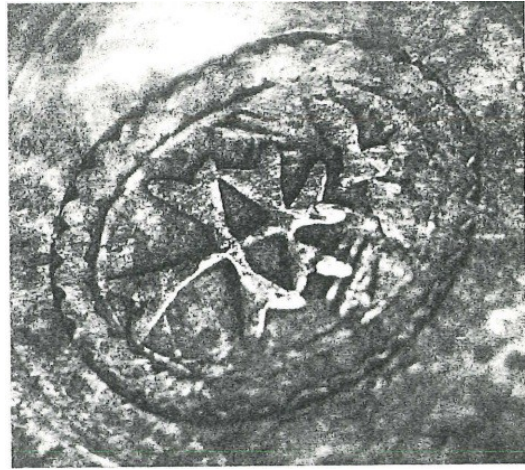
Het geval Caspar Enderlein bleef geen uitzondering. Ook de vele, onderling slechts relatief weinig afwijkende varianten van de keurvorsten- en opstandingsborden uit de 17e eeuw zijn niets anders dan gemodificeerde kopieën of imitaties van een basismodel. Bijna een eeuw lang hebben zij met hun variaties de tijdgenoten weten te bekoren.

Dat bij gebruiksvoorwerpen van tin geen enkele meester aanspraak wilde maken op auteursrechtelijke bescherming, spreekt vanzelf. Een bord blijft een bord, een kan een kan en een Keulse kan blijft een Keulse kan, die door de individuele maker wel mooi of slecht, elegant of plomp, verfijnd of grof kon worden uitgevoerd. Men kan op dit terrein dus niet spreken van eigentijdse kopieën of imitaties van gelijksoortige stukken, maar hoogstens van varianten.

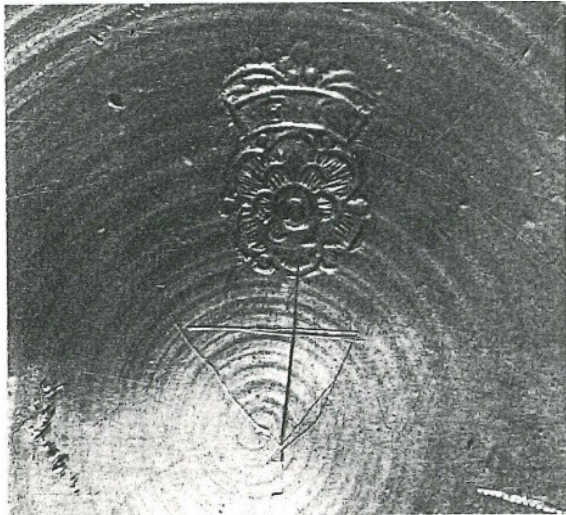
Pas rond het midden van de 19e eeuw ontstond datgene wat vandaag verzamelaars en handelaren verontrust, experts en rechtbanken bezighoudt en het thema vormde van een speciale tentoonstelling op de 13e Kunst- en Antiekbeurs in Herrenhausen (1–6 mei 1981): tinnen voorwerpen die ouder lijken dan zij in werkelijkheid zijn. Waarom er toen ambachtslieden, manufacturen, bedrijven en zelfs fabrieken waren die tinwerk – en natuurlijk ook andere objecten – vervaardigden in een stijl en smaak die één of twee generaties eerder zeker als ouderwets, verouderd en smakeloos zouden zijn afgewezen, is een verschijnsel dat men slechts globaal met de term historisme kan aanduiden.



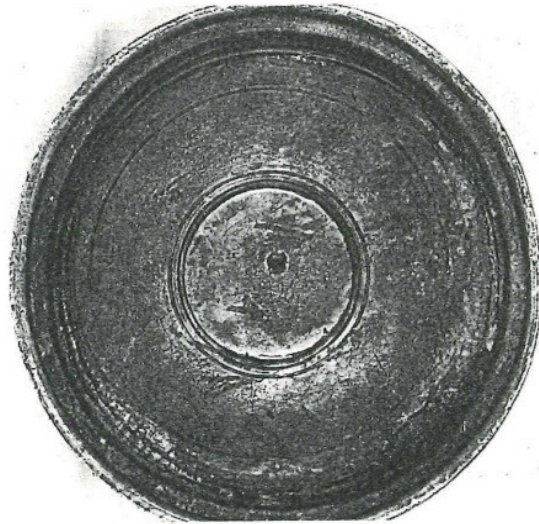
Ingeslagen merken op een bord uit Osterode/Harz. Begin 19e eeuw, particulier bezit.



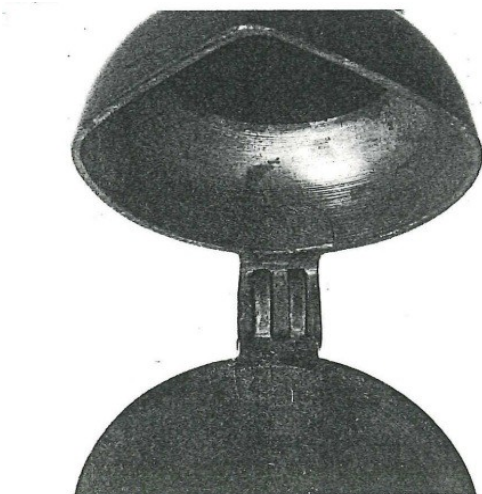
Vervalst (meegegoten) fantasiekenmerk op een olielamp. Eerste helft 20e eeuw, particulier bezit.



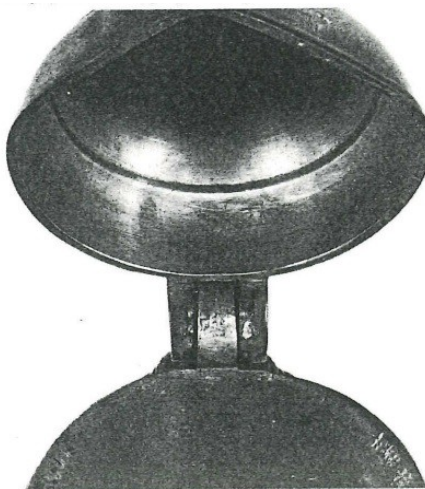
Bodem met draairingen en ingeslagen merk van een kan uit de 18e eeuw.



Bodem van een vervalste kan uit recente tijd.



Ingegaten scharnier en 'natte lap'-afdruk op een Keulse kan, 18e eeuw.



Aangesoldeerd eenvoudig scharnier zonder 'natte lap'-afdruk van een kan uit de tingieterij A. Weygang, begin 20e eeuw.

Hoe enthousiast, betrokken en met hoeveel oprechte inspanning kunstenaars, kunstambachtslieden, geleerden, kenners en natuurlijk ook ondernemers en politici zich inzetten voor de herleving van oude stijlen, blijkt uit de jaargangen van vakbladen, kunstnijverheidstijdschriften en kunstkronieken.

Decennialang is deze stijlperiode met scepsis, om niet te zeggen afkeer en minachting bekeken, omdat men er slechts stijlverloedering en industrialisering van het oude ambacht in zag.

Tegenwoordig begint men zich er kritischer mee bezig te houden en ook positieve aspecten te onderkennen.

Op het gebied van tin uit de tweede helft van de 19e eeuw dient men – zoals ook bij andere takken van de kunstnijverheid – twee richtingen te onderscheiden: de historiserende en de imiterende. Bij historiserend tin zijn ornamenten en elementen uit vroegere stijlperiodes, van gotiek tot rococo, vaak zelfs binnen één object gecombineerd tot een werk dat zijn oorsprong in het historisme niet verloochent. Karakteristieke voorbeelden zijn de zogenaamde nis-kannen met hun genreachtige handwerkersvoorstellingen, plastisch verwerkt in de wanden van grote bekers, maar ook borden met gegoten, gedrukte of gedreven wapens, figuren en genrescènes, verder kannen met opgelegde schilden, welkomstbekers, flessen met reliëfdecor, terrines en dergelijke. De makers van historiserend tin ontwikkelden daarbij wel degelijk een eigen artistieke ambitie en schiepen, in aansluiting op oude vormen, modellen met een zekere eigenheid. De neo-rennaissance en het neo-barokke tin lijken de voorfase te zijn geweest van de latere imiterende richting. Tegenwoordig zal de juiste determinatie van historiserende werken wel bekend zijn bij iedereen die zich ook maar enigszins met de geschiedenis van tin heeft beziggehouden; in de literatuur zijn dergelijke stukken afgebeeld en besproken. Omdat echter kannen, borden, schalen, kruiken en bekers van dit type vaak – om niet te zeggen meestal – oude jaartallen, dus van vóór 1800, dragen, blijft het gevaar bestaan dat nietsvermoedende geïnteresseerden tot verkeerde conclusies komen. Ook vandaag gebeurt het nog regelmatig dat duidelijk historiserende stukken ter beoordeling worden voorgelegd in de veronderstelling dat het om renaissance- of barokwerken gaat.

De tweede groep tinnen gebruiksvoorwerpen uit het einde van de 19e en de eerste decennia van de 20e eeuw omvat imitaties en kopieën, waarbij de grens tussen beide begrippen vloeiend is. Deze stukken maken ons tegenwoordig het leven moeilijk, omdat zij nauw aansluiten bij oude voorbeelden, soms zelfs uit oude mallen zijn gegoten en technisch op dezelfde wijze zijn vervaardigd als tinwerk uit vroegere tijden. De decennia – bij sommige zelfs bijna een eeuw – die sindsdien zijn verstreken, hebben aan de destijds op bestelling aangebrachte kunstmatige patina ook nog een natuurlijke verouderingspatina en andere gebruikssporen toegevoegd, waardoor herkenning bemoeilijkt wordt.

Een hulpmiddel om imiterend tin te identificeren zou een catalogus zijn van alle bekende en nog bekend wordende stukken – een werk dat zeer veel tijd zou vergen. Zolang een dergelijk overzicht niet bestaat, rest niets anders dan elk tinobject afzonderlijk vanuit verschillende invalshoeken te onderzoeken. Wat de productiewijze betreft, komt die in veel opzichten overeen met die van oude tinnegieters: de stukken zijn gegoten in mallen van messing, gietijzer of ijzer, daarna afgedraaid, schoongemaakt, gesoldeerd, gedreven, gepunct en geciseleerd. In andere opzichten bestaan er echter verschillen, vooral om redenen van arbeidsverlichting, rationalisering en nieuwe technische mogelijkheden. Daarop moet men bijzonder letten. Een kleine, verre van volledige lijst kan hierbij aanwijzingen geven.

Reliëfborden en -schalen werden vroeger, dat wil zeggen in de 16e en 17e eeuw, gegoten in messing- of steenmallen. Kopieën maakte en maakt men meestal met zandvormen; daarnaast worden afdrukken gemaakt in gips of zwavelpasta – tegenwoordig ook in siliconen-kunststof. Bij zandgietwerk wordt het model in zeer fijn vormzand afgedrukt. Daarbij is het mogelijk alle details te reproduceren en op het eerste gezicht lijkt een dergelijke afgietsel volledig overeen te komen met het voorbeeld. Bij nader onderzoek met een loep blijkt echter dat het oppervlak in de verdiepingen licht, maar duidelijk korrelig is. Dat komt doordat de zandstructuur – hoe fijn ook – zichtbaar blijft in diepere, smalle groeven en ook door nabewerking, zoals polijsten van het totale oppervlak, niet

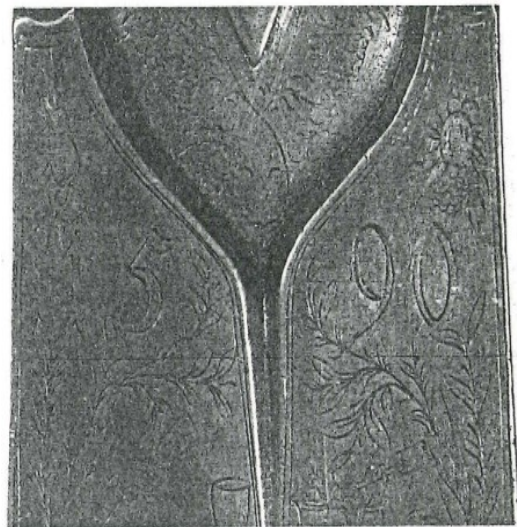
volledig kan worden verwijderd. Bij originele stukken die uit perfect gladde mallen zijn gegoten, zijn zelfs de diepste verdiepingen aan de bodem altijd glad. Bovendien zijn afgietsels uit zandvormen meestal zwaarder dan de originelen. Oude tinnegieters draaiden hun gietstukken aan de achterzijde af door het draaimes van buiten naar binnen over het roterende werkstuk te voeren, waarbij spiraalvormige draaigroeven ontstonden. Om enerzijds de zwaarte en logheid van het ruwe gietstuk te verminderen en anderzijds materiaal te besparen – tin was een waardevolle grondstof waarmee men zuinig omging – werden reliëfborden zo sterk mogelijk afgedraaid, wat grote vaardigheid en fijn gevoel vereiste. Sommige reliëfborden zijn zo ver afgedraaid dat zij in de loop der tijd op kwetsbare plaatsen, met name tussen bodem en rand, zijn doorgesleten. Bij moderne afgietsels bespaarde men zich dit ingewikkelde en kostbare afdraaien vaak en nam men een hoger materiaalverbruik voor lief. Daardoor kunnen kopieën van keurvorsten-, opstandings- en Noachborden rond de 400 gram wegen, terwijl originele exemplaren tussen 190 en 300 gram wegen. Gewichtsgegevens van authentieke stukken zijn te vinden in de catalogus 'Zinn' van het Kunstgewerbemuseum van de stad Keulen, 2e druk, Keulen 1976.

De bij zandgietwerk vaak voorkomende onscherpheid en bijgewerkte contouren zijn geen absoluut bewijs voor vervalsing. Ook originele stukken kunnen onscherp of bijgewerkt zijn, vooral wanneer zij uit mallen zijn gegoten die al lang in gebruik waren. Niet weinig reliëfvormen zijn in de 17e en vroege 18e eeuw van werkplaats tot werkplaats geërfd of verkocht en telkens opnieuw gebruikt. Behalve in zand kan men het model ook in gips of zwavelpasta afdrukken; daarbij is de detailweergave fijner, maar deze vormen zijn niet onbeperkt bruikbaar. Voor kunststofafdrukken geldt iets vergelijkbaars. Deze materialen zijn slechts geschikt voor relatief kleine objecten, dus

Gravering op een gildekan van het bakkersgilde te Dülmen, 1583.



Meegegoten gravering op een vervalste kuipershamer. Omstreeks 1900.



hoogstens voor borden tot 24 cm diameter. Voor grote Temperantia-, Mars-, Pyramus-en-Thisbe- en andere schalen zou zwavelpasta te snel breken, siliconen en kunststof zouden golven en gips zou te sterk krimpen. Voor hun nabootsing was het tegen het einde van de 19e eeuw gebruikelijk galvanische mallen te maken, waarvan de afgietsels echter relatief gemakkelijk te herkennen zijn.

Geëmitteerd glad tin uit de tijd rond de eeuwwisseling is deels degelijk, deels vluchtig vervaardigd. Veel wijnkannen, schenkkannen, kruiken, flessen, borden, kommen en schalen verraden zich – zelfs wanneer hun vorm oude voorbeelden volgt – door hun blikachtig aandoend materiaal. Daarbij moet wel worden opgemerkt dat ook in de 18e eeuw slecht, dun tin werd verwerkt en dat men in het late 19e eeuw ook goed, stevig tin maakte. Indien een stuk dus niet solide gegoten is, moet op zijn minst het merk overtuigend zijn. Is het merk echter vervormd, onduidelijk of afgesleten, dan is voorzichtigheid geboden. Zijn er meerdere merken – meestal drie – waaruit niet ten minste één samenhangend beeld te reconstrueren valt, dan is het vermoeden van vervalsing gerechtvaardigd. Nauwelijks zal een tinnegieter zo onbeholpen zijn om na een mislukte eerste stempel ook de tweede

te bederven, laat staan de derde.

Een goed zuiver ingeslagen, geslaagd en authentiek merk ziet er onder de loop net zo precies en correct uit als het stempel zelf moet zijn. Bij het inslaan in vers afgedraaid en fijn gladgemaakt tin vindt door het binnendringen van het ijzer in het zachtere tin een verdichting plaats: sterker in de diepte, zwakker in de lijnen van de tekening. De ondergrond is steeds egaal, niet wiebelig, niet korrelig, poreus, vuil of ruw. Daarbij moet men uiteraard rekening houden met het feit dat ook de zones rond het merk in de loop der eeuwen kunnen zijn bijgewerkt en dat het gehele oppervlak verouderingsverschijnselen, vlekken, beschadigingen, krassen of corrosie kan vertonen. Treft de verzamelaar echter in de diepte van het merk kenmerken aan als korrelig, onscherp, wiebelig of poreus, dan is voorzichtigheid geboden. Het vermoeden ligt dan voor de hand dat het merk niet is ingeslagen, maar meegegoten – en dat is bij gebruiksvoorwerpen een bewijs voor imitatie, kopie of vervalsing. Er bestaan echter ook meegegoten merken op originele tinnen stukken; het betreft hier steeds reliëftin. In Neurenberg was het rond 1600 gebruikelijk dat de vormsnijder het merk van de opdrachtgever-tinnegieter mee in de mal sneed, zodat het verheven tevoorschijn kwam. Soms werd dit merk in het totale decor geïntegreerd, soms opvallend in een verder leeg vlak geplaatst. Wanneer de mallen voor reliëfborden en -kannen werden geërfd of verkocht, sloeg de nieuwe eigenaar naast het meegegoten merk nog zijn eigen merk in.

De tinwerkplaatsen van de imitatietijd gebruikten meestal oud aandoende, aangepaste merken – of gedeeltelijk echte oude stempels – maar zelden volledig vervalste merken. Dat bleef voorbehouden aan latere vervalsters. Meestal zijn deze vervalste oude stempels meegegoten en vertonen zij vooral in de verdiepingen fouten; soms zijn de stempels zelf gekopieerd en vervolgens correct ingeslagen. Dan wordt herkenning moeilijk.

Bij het onderzoeken van tinnen kannen verdient bijzondere aandacht hoe de handgrepen zijn gevormd en hoe zij aan het vat zijn bevestigd. Bij imitaties lijken de grepen vaak uit plaatstroken te zijn gevormd. Hun lijnvoering is dikwijls stijf en onbeholpen. Aan de boven- en onderzijde zijn zij met een steekvlam gesoldeerd, terwijl oude tinnegieters grepen en scharnieren meestal mee ingoten. Dit gebeurde doordat men op de beoogde bevestigingsplaatsen van de kan delen uitsneed, aan de binnenzijde een nat doekje met een klomp klei aanbracht en de kan met zand vulde. De greep werd passend aangezet en direct aangegoten. Het doek verhinderde dat het tin naar binnen liep en liet op de aanzetplaats een afdruk achter, de zogeheten 'natte lap'-afdruk, die geldt als teken dat het om een op oude ambachtelijke wijze vervaardigde kan gaat. Bij vluchtige imitaties of vervalsingen ontbreekt deze afdruk meestal, al bestaan er uitzonderingen: goede oude stukken kunnen zonder natte lap afdruk zijn, nieuwere imitaties kunnen er juist een hebben. De scharnieren van originele kannen bewegen doorgaans soepel, vaak zelfs losjes, omdat de afzonderlijke delen voldoende ruimte hebben – hetzij van meet af aan, hetzij door slijtage. De scharnieren van imitaties daarentegen bewegen stroef; er is nauwelijks speling. Bij het openen van het deksel slaat een deel van de duimrust gewoonlijk tegen de rug van de greep. Op die plek ontstaat in de loop der eeuwen door veelvuldig gebruik een duidelijke slijtspoor; bij nieuwere producten ontbreekt deze gebruiksschade.

Ook bij kannen verdienen de draaigroeven aandacht. Onregelmatig verlopende spiraalvormige groeven met kleine sprongen, niet geheel gelijke afstanden en lichte niveauverschillen wijzen op vroegere vervaardiging; exacte, nauwgezette, dunne groeven, eventueel zelfs concentrisch verlopend, duiden op latere vervaardiging – dus kopie of vervalsing. Gebruiksschotels – ook oude – hebben vrijwel nooit draaigroeven onder de bodem.

Zoals bij het zogenaamde edeltin de scherpte van het reliëf, zo is bij gebruiksvoorwerpen de scherpte van de profielen een toetssteen voor echtheid. Te scherpe profielen of randen zijn verdacht. Zelfs bij goed bewaard of weinig gebruikt vaatwerk uit vroegere eeuwen laten af en toe schoonmaken, vasthouden en gebruiken hun sporen na. Verdacht zijn echter ook profielen die te sterk afgesleten, afgerond of bijgewerkt zijn. Hier kan de vervalser kunstmatig hebben ingegrepen om ouderdom te suggereren. Oud tin werd soms gegraveerd of geëts, hetzij met inscripties, hetzij met ornamenten. Geïmiteerde en gekopieerde voorwerpen vertonen dit decor eveneens. Eenvoudige

motieven, vooral inscripties, werden op dezelfde manier als bij originelen met de graveerstift gekrast; ook zeer complexe voorstellingen, waarbij de moeite lonend was wanneer de stukken als oud konden worden verkocht. Stijlkritiek is het veiligste middel om dergelijke vervalsingen te herkennen. Vervalsers maken meestal fouten van uiteenlopende aard: stilistisch, inhoudelijk of anatomisch. Bij gegraveerde inscripties, die vooral op gilde-objecten, welkomstbekers en borden voorkomen, valt op dat namen van schenkers en bezitters met hun functies – meester, ouderman enz. – en jaartallen veelvuldig voorkomen, maar plaatsaanduidingen zelden. Anders zou het gevaar bestaan dat archiefonderzoek de onjuistheid van de gegevens aan het licht brengt. Het schriftbeeld is archaïsch gehouden; vergelijkt men een groot aantal van deze inscripties, dan valt een sterke monotonie in de lettervormen op.

Het merendeel van de nagebootste graveermotieven is echter niet met de hand gegraveerd, maar in de mal meegegoten. Onder de loep is duidelijk te zien dat de dieptes en de gehele lijnstructuur korrelig zijn – hetzelfde verschijnsel als bij gegoten reliëfborden.

Een bijzondere variant van gravures komt voor bij de valse Trenck-bekers. Hier zijn de veelzijdige scènes en ingevoegde verzen met een elektrische graveerstift aangebracht, wat gemakkelijk te herkennen is doordat de randen van de krassen door het smeltende effect van de stift wallen vertonen.

Hoe herken ik een tinvervalsing? Deze vraag – uitgangspunt, middelpunt en uiteindelijk hoogtepunt van vele overwegingen – is gemakkelijker gesteld dan beantwoord; zij zal geen pasklaar antwoord vinden. Uitspraken en vaststellingen van deze of gene aard kunnen nuttig zijn en bij de verduidelijking van sommige kwesties helpen. Strikte regels opstellen zou echter gewaagd zijn; de uitzonderingen zijn te talrijk. Adviezen en aanwijzingen gelden soms slechts zolang een vervalser zich er niet aan aanpast, waarna de confrontatie met het oude probleem opnieuw begint. Zoals overal in het leven is ook op dit kleine deelgebied alles in beweging en voortdurend aan verandering onderhevig.

Het (oorspronkelijk Duitstalige) artikel is als voorpublicatie overgenomen uit *“Zinn: Kopie – Imitation – Verfälschungen”* van Hans-Ulrich Hoedeke en andere auteurs. Dit werk verscheen ter gelegenheid van de antiquiteitenbeurs in Herrenhausen (1981) als deel 3 van de reeks *“Kunst und Fälschung”* van uitgeverij Kunst & Antiquitäten, Hannover. De band kostte destijds 19,50 DM.