

Citation:

K.G. Boon, Levensbericht H.K. Gerson, in:
Jaarboek, 1978, Amsterdam, pp. 162-172



HORST KARL GERSON

Herdenking van

Horst Karl Gerson

(2 maart 1907-10 juni 1978)

door **K.G. Boon**

„Met een ware hartstocht heeft men de laatste jaren de beperktheid althans de relativiteit van ons visueel beeld van het verleden beklemtoond. Met alle respect en alle dankbaarheid voor deze zuivering van onze te eenvoudige kunsthistorische voorstellingen, moet ik toch zeggen, dat het probleem niet specifiek kunsthistorisch is, maar één van gezond en zuiver historisch denken en interpreteren. De geschiedenis van de geschiedschrijving (en ook van de kunstgeschiedschrijving) moet nadruk op de relativiteit van elk standpunt leggen. Men kan er zelfs over twisten of de ontwikkeling van onze discipline noodzakelijk als een vooruitgang moet worden gezien, een gedachte die tot bescheidenheid en tot berusting noopt.”

Deze passage uit de oratie van Horst Gerson bij de aanvaarding van het hooglelaarsambt te Groningen koos ik als uitgangspunt voor zijn levensbericht, omdat zij, naar ik meen, alle elementen bevat voor een goed begrip van de positie, die hij in zijn loopbaan als kunsthistoricus heeft ingenomen. Indien ik alleen de laatste zin uit deze passage had geciteerd zou het lijken of ik hem als een aarts-scepticus zou willen voorstellen, maar zo eenvoudig, lijkt mij, liggen de kaarten niet. Niet in de zin dus van een twijfelen aan de waarde van modernere opvattingen als de zijne zou ik die laatste alinea willen interpreteren maar veeleer in het licht van zijn voortdurend bezigzijn met het visuele onderzoek van schilderijen. Hij was ermee opgegroeid en door zijn werk in het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie voortdurend meegeconfronteerd. Het was voor hem een „conditio sine qua non”, dat een kunsthistoricus zich in de eerste plaats en voortdurend door moet toeleggen op het oefenen van zijn oog vóórdat hij tot een interpretatie overgaat.

Aan waardering voor een andere benadering ontbrak het hem echter niet; dat bewijzen de bewonderende woorden voor de iconologische studies van Van de Waal die hij in uw midden uitsprak bij diens herdenking en ook zijn toespraak tot de jonge iconograaf Tümpel bij de uitreiking van de De Jong van Beek en Donk-prijs in deze Akademie. Uitspraken als de geciteerde uit zijn oratie duiden er echter op, dat hij moeite had met de gecompliceerde situatie waarin ons vak zich bevindt. Verandering van koers wilde hij niet geheel afwijzen maar ondoordachte verandering gepaard aan een verlies van het gevoel voor de relativiteit van een standpunt ging hem te ver en ik vraag mij daarom af of hij er niet door werd gesterkt in zijn hardnekkig vasthouden aan de grondslagen die in zijn studietijd werden gelegd.

Horst Karl Gerson werd op 2 maart 1907 te Berlijn geboren. Zijn vader was medicus en van moederskant was hij geparenteerd aan Dr. Karl Lilienfeld. Deze oom was

in zijn jonge jaren assistent geweest van Hofstede de Groot in Den Haag; nadien had hij zich als kunsthandelaar in Berlijn gevestigd. Het is mogelijk, dat de relatie met Lilienfeld, die door de jonge Gerson geholpen werd met het ordenen van zijn materiaal, een factor is geweest bij de keuze van het studievak van de neef. Tegen de zin van zijn vader wist de jonge Gerson na zijn gymnasiumopleiding de studie in de kunstgeschiedenis door te zetten. Het allereerste begin ervan verliep niet vlot. Zijn voornemen om in Wenen bij Von Schlosser te studeren moest hij bij gebrek aan middelen na drie maanden opgeven.

Men zou het een „blessing in disguise” kunnen noemen, dat Gerson tenslotte niet in de op Italië en op de filologie georiënteerde Von Schlosser maar in de meer op het onderzoek van kunstwerken, in het bijzonder die van de Noordelijke scholen, ingestelde Kaufmann te Berlijn zijn leermeester vond. Hij kon onder diens leiding meer dan in Wenen waar maken wat hij zich, zoals hij later aan zijn leerlingen toevertrouwde, al vroeg in het hoofd had gezet n.l. „een kenner” te worden. In de moeilijke Berlijnse jaren, nog in de nasleep van de inflatietijd, was Gerson gedwongen om als duvelstoejager in de kunsthandel voor aanvulling van zijn studiekosten te zorgen. Het moet een uitkomst voor hem zijn geweest, ook al ging het ten koste van zijn studietijd, dat hij met een aanbeveling van Kaufmann door Hofstede de Groot in Den Haag als assistent werd aangenomen om deze te helpen bij het beschrijven en ordenen van zijn materiaal. Zo kwam hij in 1928 voor het eerst naar Den Haag. Zijn mentor stierf echter in 1930. Er kwam dus al heel spoedig een einde aan het contact met de man, die hij als kenner zeer bewonderde. Na Hofstede de Groot's dood verzorgde Gerson nog zijn bibliografie; daarna reisde hij naar Duitsland terug om in Göttingen zijn studie te beëindigen.

Hier was het geestelijk klimaat onder de humane Graf Vitzthum, die er ordinarius was, waarschijnlijk minder onheispend dan in het Berlijn van de dertiger jaren. Hij profiteerde er bovendien van de omgang met twee jongere leerkrachten, de begaafde Stechow en de breed-georiënteerde architectuur-historicus Pevsner, die tot het einde toe een van zijn beste vrienden bleef. Begaafde medestudenten als Gronau, Lehmann Brockhaus, en Schöne zullen waarschijnlijk mede stimulerend hebben gewerkt. Gerson schreef in Göttingen zijn proefschrift over Philips Koninck, waarop hij bij Stechow met Vitzthum als co-referent in 1932 promoveerde. Vier jaar later, nadat hij opnieuw in Den Haag gevestigd was, verscheen deze studie in boekvorm voorzien van enkele belangrijke aanvullingen, resultaat van inmiddels ondernomen studiereizen. Het boek vestigde Gerson's reputatie niet alleen als een goed kenner van de schilderijen en tekeningen van een nog betrekkelijk weinig bestudeerde kunstenaar maar ook als een degelijk en systematisch onderzoeker, die zijn onderwerp voortreffelijk in het kader van de tijd wist te plaatsen. Uitgaande van het materiaal uit het archief van Hofstede de Groot en op weg geholpen door diens korte biografie van Koninck, die de Groot nog kort voor zijn dood in Thieme Becker's Lexicon had gepubliceerd, ontwierp Gerson in dit boek een zeer compleet beeld van de kunstenaar. Zijn machtige panorama-landschappen kregen er terecht een centrale plaats. Een van deze landschappen, toen nog in het bezit van A.W.M. Mensing te Amsterdam en later aangekocht door het Statens Museum te Kopenhagen, was de aanleiding van zijn keuze van onderwerp geweest. Hij had dit meesterwerk in Koninck's oeuvre in 1929 op de tentoonstelling van Hollandse kunst te Londen gezien en blijkbaar was hij gaan nadenken over een vraag waarover Hofstede

de Groot gestruikeld was. De Groot had n.l. Koninck's plaats in de zeventiende-eeuwse Hollandse kunst als een geïsoleerd fenomeen beschouwd. Gerson repliceerde hierop, dat Koninck in zijn panorama-landschappen door het betrekken van de beschouwer in het beeld aan dit thema, dat in de Nederlandse kunst al een lange evolutie doorlopen had, een eigentijds en in het kader van de Hollandse barok passend karakter gaf.

Eén jaar na het verschijnen van dit boek had Gerson een tweede manuscript voltooid. Dit keer echter veel uitvoeriger en gecompliceerder van opzet dan zijn dissertatie. Het was zijn antwoord op de door Teyler's Tweede Genootschap uitgeschreven prijsvraag over „de Expansie van de zeventiende eeuwse Hollandsche schilderkunst”, dat, opgebouwd uit 5.000 kartotheek-kaarten, de titel kreeg „Ausbreitung und Nachwirkung der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts”. Het manuscript werd door de jury voor bekroning aan Teyler's directeuren aanbevolen. In het juryrapport werd melding gemaakt van de volledige beheersing van de stof, maar ook werd op de niet te onderschatten verdienste gewezen, dat „de samenhang met culturele en politieke omstandigheden niet uit het oog verloren werd”. Hoewel door de jury op het snel doen verschijnen van het manuscript was aangedrongen, wist Gerson toch enig uitstel van de publicatie te bewerkstelligen, omdat hij zijn tekst nog zodanig wilde aanvullen dat deze hem beter verantwoord leek.

Het boek van meer dan 600 pagina's verscheen daardoor eerst in 1942 midden in de oorlogstijd. Door de goed gefundeerde indeling en de overzichtelijke behandeling van de zeer uitgebreide stof en het diepgaand onderzoek in verschillende richtingen, dat eraan vooraf was gegaan, werd het een onmisbaar naslagwerk en als zodanig waarschijnlijk Gerson's meest bestendige bijdrage tot de vakliteratuur. Uit de inleiding blijkt, dat hij met de omschrijving van het thema van de prijsvraag, die in drie punten nader was vastgelegd, enige moeite had. Hij vond die onvolledig. Naar zijn mening waren er nog andere dan de drie genoemde factoren in het spel, die voor de beantwoording van de kernvraag: „de invloed van de Hollandse kunst op die van andere landen” van niet te onderschatten betekenis zijn. Hij noemde zijn boek „Ausbreitung und Nachwirkung” waarschijnlijk om de chauvinistische bijmaak, die het woord expansie zou kunnen oproepen, te omzeilen. Het gevaar was immers niet denkbeeldig, dat bij de behandeling van het thema „expansie” de Hollandse invloed overschat zou kunnen worden terwijl het er slechts om ging, zoals hij schreef, „de schilderkunst van de Barok en de Nieuwere Tijd uit het gezichtspunt van Holland's aandeel in haar ontwikkeling te behandelen”. Vandaar ook dat hij door een belangrijke methodologische toevoeging, n.l. de beschrijving van de wisselwerking van de Hollandse en de Vlaamse kunst, het thema van de prijsvraag nog enigszins verwijdde om tot een juiste evaluatie van het Hollandse aandeel te kunnen komen.

De oorlog verhinderde, dat het boek zo volledig werd als hij beoogd had. Onderzoek ter plaatse, vooral in Italië, was niet altijd mogelijk geweest, zodat het idee om zijn tekst opnieuw te bewerken en te herschrijven, daar waar ze hem te onvolledig en te moeizaam leek, hem niet zou loslaten. Toen hij tenslotte, na het bereiken van zijn emeritaat meer vrijheid kreeg en een lang verblijf in Italië het mogelijk maakte een duidelijker beeld te vormen van de relatie tot en de invloed op de Italiaanse kunst leek het ogenblik aangebroken, dat zijn lang gekoesterd

voornemen verwezenlijkt zou worden. Het is helaas niet zover mogen komen. De aanvulling en de revisie van zijn magnum opus bleven in de pen. Slechts een voordracht, die hij te Berlijn uitsprak tijdens een daar gehouden Rembrandt-symposium en die in 1973 verschenen is, doet enigszins vermoeden in welke geest Gerson zijn tekst, in dit geval Rembrandt's invloed op het nageslacht, dacht te herschrijven.¹

Vooruitlopend op de latere ontwikkeling ben ik met de laatste opmerking op het „Leitmotiv“ gestuit, dat Gerson zijn hele leven met minder of meer intensiteit zou bezighouden, n.l. de omvang van Rembrandt's werk en de afbakening ervan door een beter inzicht in het werk van de leerlingen, de navolgers en de imitatoren. De belangstelling voor Rembrandt als schilder was al vroeg bij hem aanwezig. Het kan zijn, dat het verzoek van Abraham Bredius om hem te helpen bij de aantekeningen voor zijn catalogus van het Rembrandt-oeuvre, hiertoe de stoot gegeven heeft. Het moet in elk geval sinds 1935 de kritische zin van de jonge ambtenaar van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie op deze tamelijk verward lijkende materie hebben gericht, die de oudere generatie van kenners als Bredius, Hofstede de Groot en Valentiner tot zulke merkwaardige, van elkaar afwijkende uitspraken had verleid. Het Haagse Kunsthistorische Bureau was voor hem een ideale uitkijkpost. Hier moet Gerson's belangstelling zijn gewekt voor een lang verwaarloosd aspect van het Rembrandtonderzoek, dat toen nog hoofdzakelijk door de Duitse wetenschap werd beheerst, n.l. wat hij later noemde de „corrupte traditie“. Het is geen wonder, dat een temperamentvol man als Gerson, die dagelijks met zoveel foutieve toeschrijvingen werd geconfronteerd en die een ingeboren afkeer had van te snel geformuleerde meningen, zich op den duur geroepen voelde om scheidslijnen te trekken tussen hetgeen hem acceptabel en verwerpelijk leek.

Voorlopig liet echter zijn druk bezet dagelijks leven hem hiertoe weinig gelegenheid. Na zijn terugkeer in Den Haag in 1934 was hij medewerker van Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie geworden. Zijn drang naar classificeren en naar orde, die al vroeg moet zijn opgevallen, maakte hem tot een ideaal voortzetter van de traditie, die door Hofstede de Groot was ingeluid. Dankzij zijn naturalisatie twee dagen voor het uitbreken van de oorlog in 1940 bleef hij voor de gevolgen van de bezetting gespaard en kon hij zijn werk in Den Haag blijven voortzetten.

Het is in dit kort bestek ondoenlijk om een overzicht te geven van de vele kleine, verhelderende bijdragen, waarin Gerson na 1940 aspecten uit het werk van weinig bekende schilders of van enkele grotere meesters behandelde. Zij beslaan met de biografische notities in Thieme Becker's en Kindler's *Malerei Lexicon* en die in de *Encyclopaedia Britannica* tientallen nummers van zijn bibliografie, die tezamen een indrukwekkend beeld geven van de veelzijdigheid van zijn kennis, een veelzijdigheid, die hem goed te pas kwam toen hem omstreeks 1950 werd gevraagd een overzicht te schrijven van de Nederlandse Schilderkunst. Ondanks zijn druk bezet dagelijks leven zag hij er niet tegen op zo'n extra taak op zich te nemen. In

¹ Zur Nachwirkung von Rembrandt's Kunst, in: *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Berlin 1973.

tegendeel, het moet voor hem een uitdaging zijn geweest te tonen hoe hij het materiaal van Van Eyck tot Van Gogh beheerste. In de drie delen van de serie „Schoonheid van ons Land” wist hij dit overzichtelijk samen te vatten.² Toch lijkt het mij, dat het verzoek van zijn oude vriend Pevsner om mee te werken aan de gezag-hebbende *Pelican History of Art*, en wel om de geschiedenis te schrijven van de Zuid-Nederlandse Schilderkunst van 1600 tot 1800, hem meer moet hebben aangetrokken, want eerst hier kreeg hij de gelegenheid om een tijdsbeeld in al zijn schakeringen op academisch niveau tot leven te brengen. Zijn bijdrage in het deel „Art and Architecture in Belgium 1600 to 1800”, waarin invloeden en stromingen zorgvuldig werden afgewogen binnen het kader van de elkaar opvolgende stijlperiodes, de Barok, het Classicisme en het Rokoko, werd een nog steeds betrouwbare leidraad voor de ontwikkeling van de schilderkunst in het tegenwoordige België mede door zijn nauwkeurige beschrijving en goede karakteristiek van de belangrijkste schilderijen. De grote verdienste van dit werk werd in België spoedig erkend en het feit, dat hij in 1962 tot buitenlands lid van de Koninklijke Vlaamse Academie werd benoemd is hier zeker niet vreemd aan.

Ook elders werd zijn kennis hoog gewaardeerd. Ik herinner aan het verzoek van de Directeuren van het Ashmolean Museum te Oxford, Karl F. Parker, en van de Fitzwilliam Gallery te Cambridge, Carl Winter, om de samenstellers van de *Catalogus* van de Nederlandse schilderijen met adviezen bij te staan en aan de gastcolleges in het Courtauld Institute te Londen en in latere jaren in Columbia University te New York, Yale University, de Freie Universität te Berlijn, het Institute of Fine Arts te New York en aan het eind van zijn academische carrière in Berkeley en te Jeruzalem.

Gerson's naam en populariteit waren ontegenzeggelijk door zijn werk voor het Rijksbureau te Den Haag gevestigd. Vooral toen na de oorlog J.G. Van Gelder en A.B. de Vries de leiding van Schneider hadden overgenomen en deze instelling door de zomercursussen jongere vakgenoten uit allerlei windstreken begon aan te trekken was Gerson de altijd beschikbare raadgever van de jongere generatie. Zij, die hem in die tijd konden gadeslaan, wisten hoe hij met de inzet van al zijn energie elk detail van zo'n cursus bewaakte. Toen al bleek dat hij over grote pedagogische gaven kon beschikken, die in zijn latere carrière nog beter tot hun recht zouden komen.

In 1954 werden de directies van Mauritshuis en Rijksbureau gescheiden. Gerson kreeg toen in het Bureau de directeursplaats, die hij in feite al min of meer vervulde. De financiën waren ruimer geworden en dankzij zijn expansiedrang werd de Haagse instelling het centrale instituut voor de bestudering van de Nederlandse kunst. Hoewel zijn medewerkers zijn tempo soms nauwelijks konden bijhouden moest ieder wel erkennen dat Gerson's beleid een ware zegen voor de kunsthistorische studie in Nederland betekende. Is niet door zijn toedoen het materiaal aan foto's uit de Franse provinciale musea, uit de kunsthandel, het veilingwezen en de

² De Nederlandse Schilderkunst I, Van Geertgen tot Frans Hals, Amsterdam 1951
De Nederlandse Schilderkunst II, Het tijdperk van Rembrandt en Vermeer, Amsterdam 1953
De Nederlandse Schilderkunst III, Voor en na Van Gogh, Amsterdam 1961

verzamelingen gegroeid tot zo'n omvang, dat het gebouw aan de Korte Vijverberg tenslotte te klein bleek en heeft hij niet in 1943 de grondslag gelegd voor het onmisbare instrument voor onze studie: de bibliografie van de Nederlandse Kunst? De reizen naar de Franse provinciale musea leidden bovendien tot de opzienbarende ontdekking van een volkomen onbekend jeugdwerk van Rembrandt uit 1625 in het Musée des Beaux Arts te Lyon.

Zijn eigen bijdrage: het determineren van talloze schilderijen die nog niet juist waren toegeschreven kan moeilijk in haar juiste proporties worden geschat, maar ieder, die de Haagse verzameling heeft gebruikt, zal voortdurend met deze toeschrijvingen zijn geconfronteerd. Het heeft Gerson geen ruimte gelaten – hoewel hij de waarde ervan zeker niet heeft onderschat – om zich met iconografische kwesties bezig te houden, waar de volgelingen van Aby Warburg en Panofsky hun aandacht vrijwel uitsluitend op richtten. Die beperking van het gezichtsveld kwam, zoals Van Gelder zo juist heeft vastgesteld,³ niet uit een nauwe visie voort, maar veeleer, zoals ik al heb gezegd, uit de overtuiging, dat het identificeren en classificeren van de kunstwerken tot het grondwerk van de kunstgeschiedenis behoort. Zonder een gedegen kennis van de kunstwerken, of om in de termen van Gerson te blijven, „de getuigen van het verleden”, is geen compleet beeld mogelijk, want, zoals hij in een toespraak van 1974 tot de kunst-historische studenten vaststelde, „Kunstgeschiedenis is niet alleen een cultuur-geschiedenis van kunstwerken maar zij laat ook de mogelijkheid open om deze reliëken aan te spreken en te rangschikken naar hun esthetische verdienste”.⁴

Uit deze optiek gezien is het begrijpelijk, dat Gerson zich een buitenstaander voelde op het terrein der iconologen, al zou hij, vooral in zijn latere jaren, de verdiensten van het iconologisch onderzoek zeker niet ontkennen. Zijn bijdrage wist hij, in wijze zelfbeperking, lag op het terrein van het kennerschap. Het duidelijkst komt dit uit in zijn onderzoek van Rembrandt's oeuvre. Een gezond scepticisme ten aanzien van de waarde van de traditie en de overtuiging, dat een goed stijlgevoel en zorgvuldig onderzoek van elk afzonderlijk kunstwerk het intuïtief herkennen van het authentieke werk dienden te ondersteunen, waren voor hem voldoende maatstaven om door te dringen tot wat voor hem de kern van Rembrandt's werk was. Zij brachten hem ertoe bij zijn bewerking van Bredius' oeuvre-catalogus, die hij compleet herzag, de omvang van 630 schilderijen terug te brengen tot 420 mogelijk authentieke stukken. In zijn monografie over Rembrandt, die reeds in 1968, een jaar voor het uitkomen van zijn heruitgave van de Bredius-catalogus verscheen, verzuimde hij niet nog eens de betekenis, die het kennerschap naar zijn mening toekwam, toe te lichten.

Het was te verwachten, dat zijn radicale reductie van Rembrandt's oeuvre hevige reacties zou uitlokken. Op een Rembrandt-colloquium in 1972 te Berlijn werd zelfs gesproken van een „bilderstürmerisches Corpus” en een „dogmatischer Skeptizismus”. Strijdvaardig als altijd repliceerde Gerson nog in hetzelfde jaar in een „Oratio pro Domo” in de Gazette des Beaux Arts met een verduidelijking van zijn ideeën over de gecorrumpeerde traditie.

³ Herdenkingsrede in de Rijksuniversiteit te Groningen in juli 1978.

⁴ Verslag 20e Ikon Kongres, Vrije Universiteit, Amsterdam 1974, p. 12.

Voor een oningewijde in de arcana van het Rembrandt-onderzoek is het vrijwel onmogelijk om de consequenties en de juistheid van zijn radicale zuivering ten volle te overzien. Ging hij hier en daar te ver dan zal dit wel blijken als het onderzoek ooit zo ver vordert, dat werkelijk objectieve criteria kunnen worden aangelegd. Afgezien hiervan is de basis waarop zijn monografie werd gebouwd breed genoeg en bovendien stevig gefundeerd, wat duidelijk uitkomt bij het lezen van het inleidend hoofdstuk en de nabeschuiving „Rembrandt and Posterity”. De aparte positie, die Rembrandt innam in de 17e eeuw, zijn verhouding tot de Barok en het Classicisme en de afgrenzing van zijn werk gezien in verband met het werk van de leerlingen, evenals Rembrandt's religieuze opvattingen en zijn benadering van theoretische problemen, het werd alles behandeld met een gezonde dosis scepsis tegenover al te eenzijdige probleemstellingen van zijn voorgangers. Gerson moet hebben beseft dat met zijn Rembrandt-monografie en zijn bewerking van Bredius' oeuvre-catalogus, die tot stand kwamen nadat hij in 1966 na enige aarzeling het Hoogleraarsambt te Groningen had aanvaard, niet het laatste woord was gezegd. Hij was daarvoor een te bescheiden geleerde, die de betrekkelijkheid van een persoonlijk oordeel onmiddellijk erkennen zou in het licht van nieuwe feiten. Hij bleef zich daarom ook sterk betrokken voelen bij het voortschrijdend Rembrandt-onderzoek en zijn laatste, helaas fataal geworden reis naar München, waar hij zich op de hoogte wilde stellen van de bevindingen opgedaan bij de restauratie van Rembrandt's Diana en Acteon te Anholt, bewijst, dat hij zich niets wilde laten ontgaan. Vele malen zou hij bovendien in geschrift terugkomen op vragen die hem ter harte gingen, zoals Rembrandt's verhouding tot zijn tijdgenoten te Haarlem, tot de Caravaggisten en op Rembrandt's invloed op zijn omgeving en het nageslacht. In al die opstellen bleef hij uitgaan van feitelijke constatering. Zijn onwankelbaar geloof in de betekenis van de stijlcritiek bij het kunsthistorisch onderzoek en zijn afwijzen van cultuurhistorische overwegingen brachten hem tot de overtuiging dat de ontwikkeling van een kunstenaar alleen op basis van de stijlcritische methode geschetst kan worden. Bij alle bewondering voor onze grote cultuurhistoricus Huizinga, waarvan hij meer dan eens, en zeer nadrukkelijk, in zijn Münsterse voordracht van 1972 blijk gaf, kon hij juist in die rede, waarin hij Huizinga's ondogmatische benadering van de kunstwerken uitvoerig prees, niet nalaten om Huizinga's categorisch afwijzen van het hanteren van de begrippen Barok en Classicisme bij Rembrandt te becritiseren. Dit ging hem te ver als men een beeld van Rembrandt's kunst wilde oproepen: want „Rembrandts Bedeutung wird erst im Rahmen europäischer Kunstgeschichte erkennbar”.⁵

Het totstandkomen van de Rembrandt-boeken en de voordracht over Huizinga en de kunstgeschiedenis, die werd uitgesproken na de uitreiking te Münster van de Joost van den Vondelprijs in 1972, deden mij al vooruitlopen op Gerson's academische carrière. Ik heb al gezegd hoe makkelijk hem de omgang met jonge mensen lag. Evenals in Den Haag placht hij ze als collega's te behandelen. Bovendien was Gerson niet iemand, die berustte in een gegeven toestand, maar die, in

⁵ Johan Huizinga und die Kunstgeschichte. Festvortrag von Professor Dr. Horst Gerson, Westfälische Wilhelms-Universität zu Münster 1972, p. 29.

tegendeel, gaarne verandering zag en daarmee explosies van activiteit stimuleerde en discussies met zijn studenten eerder uitlokte dan ze uit de weg ging. Zijn vroegere medewerker Van Os, thans zijn opvolger te Groningen, heeft bij de Groningse herdenking een duidelijk beeld geschetst van Gerson's college-geven. Ik veroorloof mij hier één enkele passage uit zijn rede te citeren: „Een college van Horst Gerson was een zeer eigensoortige gebeurtenis. Hij vertoonde talloze dia's in twee reeksen, naast elkaar. Bijna altijd ging het om stylistisch vergelijken. Daarbij besteedde hij bijzondere aandacht aan wat hij toetsstenen placht te noemen. Dat zijn gesigioneerde, gedateerde en gedocumenteerde werken.” Het bijbrengen van stijlgevoel en esthetische maatstaven – het liefst aanschouwelijk gemaakt op excursies voor de kunstwerken – bleef, zoals ook hier blijkt, voor Gerson de voornaamste opgave van het universitair onderwijs. Het ontlokte hem in zijn oratie de, voor zijn doen, nog al pompeus klinkende zin: „De taal ontvlamt als het ware bij de ontmoeting met een boeiende persoonlijkheid.” Hoe duidelijk moeten zijn leerlingen de betekenis van die diep gemeende woorden hebben gevoeld als hij zijn indrukken van een groot kunstwerk improviserend overbracht en hoezeer bleef hij daarmee de ideeën van zijn leermeester Moritz Geiger getrouw, die in zijn „Zugänge zur Aesthetik” schreef, dat het enige adequate antwoord van een mens tegenover een kunstwerk in de emotionele ervaring, in de eigen esthetische beleving ligt.⁶

De academische loopbaan heeft Gerson dus niet van overtuiging doen veranderen. Het heeft hem er echter toe gebracht die duidelijk te formuleren en waar het te pas kwam krachtig tegen de aanvallen van jongere vakgenoten te verdedigen. Op geestige wijze heeft hij dit in 1972 bijna aan het eind van zijn carrière in een rede op het 20ste Ikon Congres van de Kunsthistorische Studenten nogmaals gedaan. Met begrip voor de andere, naar hij toegaf, modernere, multidisciplinaire aanpak van de Kunstgeschiedenis wees hij hier met nadruk, steunend op Huizinga's beschouwingen over de historische wetenschap, op de naar zijn mening directere benadering van de kenner, „die het enkele object in zijn waardigheid dient te beschrijven, te onderzoeken en tot spreken te brengen”. Het was het credo van zijn jonge jaren dat hij tot het einde toe heeft aangehangen.

Op de vraag of hem de academische carrière evenveel voldoening geschonken heeft als zijn werk en zijn contacten in het Rijksbureau kan het antwoord zonder meer bevestigend luiden. Zij bracht echter het nadeel mee dat het doceren en leiden van een Instituut en van studenten hem zodanig in beslag namen, dat zijn bijna spreekwoordelijke publicatie-drang er onder geleden heeft. Na zijn Rembrandt-boek is geen grotere studie van zijn hand meer verschenen. Wel blijkt uit zijn uitvoerige boek-kritieken in de Burlington Magazine, dat de problemen in het werk van Hals, Van Goyen en Vermeer hem bleven bezighouden, zozeer zelfs, dat zij hem bij het schrijven van die kritieken ertoe brachten om uitgebreide kanttekeningen te maken. De complete overgave aan de hem opgelegde taak was typerend voor de plichtsgetrouwe mens die Horst Gerson was. Zijn plichtsgetrouwheid en werkszinnigheid waren vóór 1940 in het weinig disciplinair ingestelde wereldje van de Nederlandse

⁶ Zugänge zur Aesthetik, Leipzig 1928, p. VI (Vorwort): „Der Zugang zur Aesthetik liegt letztlich in unserem eigenen ästhetischen Erleben, keine noch so tiefe Metaphysik, keine noch so geistreiche Gedankenkonstruktion kann das eigene Erleben ersetzen.”

kunsthistorici een voorbeeld van grondigheid. Die grondigheid heeft hij steeds behouden. Zij werd echter door zijn universitaire contacten in bredere banen geleid. Kon hij vroeger wel eens een negatieve indruk maken door het afwijzen van, naar zijn mening, al te liberale toeschrijvingen dan gold dit niet meer voor zijn latere carrière. Zijn instelling was in de loop der jaren veel soepeler geworden en in zijn opvattingen over de kunstgeschiedschrijving valt een duidelijke evolutie te constateren. Hij kwam meer en meer tot een omzichtige benadering, zodat hij zelfs, een deel van zijn eigen geschriften in dit opzicht enigszins verloochenend, Huizinga's waarschuwing overnam om voorzichtig en met mate met stijlbegrippen om te gaan, mede in het besef, dat als men, zoals hij het uitdrukte, het „künstlerisches Phänomen auf dem Grund kommen will“ deze begrippen ons niet verder helpen.⁷ Het feit, dat Gerson op deze wijze, zonder de systematiek van de Duitse wetenschap geheel los te laten, de waarde heeft leren inzien van de ondogmatische Nederlandse kunsthistorie, is misschien een van zijn grootste kwaliteiten. Het is daarom ook verheugend te kunnen vaststellen, dat zijn aparte plaats in ons vak door de toekenning van de Joost van den Vondelprijs, hem uitgereikt wegens zijn verdiensten in het bevorderen van het wederzijds begrip tussen Duitsers en Nederlanders na de oorlog, ten volle werd erkend.

Een volledige bibliografie van H.K. Gerson tot het jaar 1972, samengesteld door Dr. L. de Vries, werd gepubliceerd in het Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek 23, 1972, pp. 513 – 521 (opgedragen aan Prof. Dr. H. Gerson). Nadien verschenen nog de volgende wetenschappelijke publicaties:

„Johan Huizinga und die Kunstgeschichte“, *Stiftung F.V.S. zu Hamburg, Verleihung des Joost van den Vondel-Preises 1972.*

„De Jong van Beek en Donk-prijs 1971 uitgereikt aan Dr. Christian Tümpel“, *Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Verslag bijzondere bijeenkomst der afdeling Letterkunde op maandag 13 maart 1972.*

„Zur Nachwirkung von Rembrandts Kunst“, *Neue Beiträge zur Rembrandt-Forschung*, Berlin 1973.

„Een tekening van Michel van der Voort de Oude“, *Album Amicorum J.G. van Gelder*, The Hague 1973.

„A Monograph on Hals“, *Burlington Magazine* CXV (1973), p. 170.

„Huizinga und die Kunstgeschichte“, *Bijdragen en Mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 88 (1973), p. 348 – 364.

Rembrandt, La Ronde de Nuit, Fribourg 1973.

„Hans van de Waal“, *Jaarboek 1972 van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, 1973, p. 166 – 180.

„Rembrandts Workshop and Assistants“, *Rembrandt after three hundred years: A symposium – Rembrandt and his followers*, October 22 – 24 '69, Chicago 1973, p. 19 – 31 (with discussions).

„Le jeune Rembrandt et les Caravagistes“, *Atti Accademia Nazionale dei Lincei*, CCCLXXI, 1974, p. 95 – 104.

⁷ Festvortrag, Münster 1972, p. 27.

Hollandse portretschilders van de zeventiende eeuw (afscheidscollege), Maarssen 1975.

„Het kenners noodlot’, *IKON* 1974, *Kunstgeschiedenis tussen liefhebberij en maatschappij*, Amsterdam 1974, p. 9 – 15.

„Gerard Terborch. Zur Ausstellung im Landesmuseum’’ *Kunstchronik* XXVII (1974), p. 373 – 377.

„The Frans Hals catalogue’’, *Burlington Magazine* CXVIII (1976), p. 422 – 424.

„Gezicht op Naarden door Constantyn Huygens de Zoon’’, *Festoen, Scripta Archaeologica Groningana* 6 (1976), p. 305 – 312.

„Nachwort zu Johan Huizinga, *Holländische Kultur im siebzehnten Jahrhundert*’’, Frankfurt 1977 (Suhrkamp Taschenbuch 401).

„A new book on Jan van Goyen’’, *Burlington Magazine* CXIX (1977), p. 507 – 508.

„Recent literature on Vermeer’’, *Burlington Magazine* CXIX (1977), p. 288 – 290.

„Dutch and Flemish painting’’ (in the Norton Simon Museum of Art at Pasadena), *The Connoisseur* 193 (1977), nr. 777, p. 163 – 171.

Posthuum verscheen:

An unknown Evangelist Series by Terbrugghen, *Burlington Magazine* CXX (1978) p. 754 – 756.