



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### Het Noord-Nederlands familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Beeldtraditie en betekenis

Laarmann, F.K.

**Publication date**

2003

**Document Version**

Final published version

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

Laarmann, F. K. (2003). *Het Noord-Nederlands familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Beeldtraditie en betekenis*. Amsterdam University Press.

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

Het Noord-Nederlands familieportret  
in de eerste helft van de zeventiende eeuw

Omslagontwerp en ontwerp binnenwerk: René Staelenberg, Amsterdam  
Afbeelding omslag: Willy Belinfante, *Promovenda; de Bul*, kleurets, 30 × 40 cm.

ISBN 90 5356 670 8  
NUR 654

© Amsterdam University Press, F. K. Laarmann, 2003

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j0 het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

Het Noord-Nederlands familieportret  
in de eerste helft  
van de zeventiende eeuw

*Beeldtraditie en betekenis*

Academisch proefschrift,  
ter verkrijging van de graad van doctor  
aan de Universiteit van Amsterdam  
op gezag van de Rector Magnificus  
prof. mr. P.F. van der Heijden  
ten overstaan van een door het college voor promoties ingestelde commissie,  
in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit  
op woensdag 23 oktober 2002 te 14.00 uur

door  
Frauke Kathrin Laarmann  
geboren te Lüneburg/Duitsland

Amsterdam University Press

Promotor: prof. dr. E. van de Wetering  
Co-promotor: dr. R.E.O. Ekkart

Faculteit der Geesteswetenschappen

## Woord vooraf

In 1996 begon ik met mijn onderzoek naar het Noord-Nederlands familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Als OIO werd ik voor 4 jaar in dienst genomen van de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek (NWO) die het onderzoeksproject ‘Beeldtraditie en betekenis’ onder leiding van Eric Jan Sluijter – en in de eerste jaren ook Reindert Falkenburg – heeft gefinancierd. Door mijn promotor Ernst van de Wetering werd ik verbonden aan de Universiteit van Amsterdam (UvA), en door de stationering van het onderzoeksproject bij het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) met het bijbehorende Iconografisch Bureau in Den Haag en mijn begeleider en co-promotor Rudi Ekkart, directeur van het RKD, heb ik mogen profiteren van een werkplek aldaar.

Dat de resultaten van mijn onderzoek niet tot het boek hebben geleid waarvan ieder promovendus hoopt dat het een standaardwerk zal worden, maar tot een op het eerste gezicht heterogene verzameling teksten van verschillende lengtes en in verschillende talen, was oorspronkelijk geen vrijwillige keuze. Anderhalf jaar nadat ik was begonnen, verscheen in Bonn Marianne Giesens dissertatie met de titel *Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts*.<sup>1</sup> In 1981 werd Giesen voor het eerst in de *Kunstchronik* vermeld met een promotieonderzoek aan het Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn onder begeleiding van prof. Müller Hofstede met als thema: *Untersuchungen zur holländischen Bildnismalerei zwischen 1610 und 1650*,<sup>2</sup> in 1982 gewijzigd in *Iconographische Untersuchungen zum holländischen Familienporträt des 17. Jahrhunderts*.<sup>3</sup> Nadat zij aan het begin van de jaren tachtig intensief onderzoek had verricht op het RKD, was zij gedurende meer dan een decennium voor de medewerkers van het RKD spoorloos. Men ging ervan uit dat zij haar promotieplannen had opgegeven. Pas in 1997 liet zij weer van zich horen door de publicatie van haar dissertatie in typoscript.<sup>4</sup>

Ik had uitgekeken na haar oorspronkelijk aangekondigde onderzoek naar de ikonografie van het familieportret; ik verwachtte er een belangrijke aanvulling voor mijn eigen werk van. Haar uiteindelijk gepubliceerde resultaten betekenden voor mij echter een lelijke tegenvaller. Onder de noemer ‘structuur van het familieportret’ was zij begonnen met het analyseren van de beeldvorm en beeldtraditie.

1 Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 1997.

2 *Kunstchronik* 34 (1981) 8, p. 303.

3 *Kunstchronik* 35 (1982) 7, p. 299.

4 Haar verdediging had al twee jaar eerder plaatsgevonden en werd onder de titel ‘Untersuchungen zur Struktur des holländischen Frauenporträts (sic!)’ in de *Kunstchronik* vermeld. *Kunstchronik* 48 (1995) 8, p. 402.

*Woord vooraf*

Ik kan haar keuze om in plaats van de ikonografie de beeldtraditie te behandelen goed begrijpen: de inhoudelijke betekenis laat zich immers pas dan onderzoeken als de herkomst van de motieven en beeldvormen bepaald is. Vooral in het geval van het qua beeldtraditie zo heterogene genre van het familiale groepsportret is het noodzakelijk om zich eerst rekenschap te geven van het ontwikkelingsproces van de beeldvorm, of anders gezegd: de betekenis van de beeldtraditie voor dit genre, alvorens uitspraken over de inhoudelijke betekenis ervan te doen. Voor mijn eigen werk betekende het verschijnen van haar onderzoek dat de geplande en al begonnen opbouw van mijn dissertatie niet meer te handhaven was. Ook al valt er het een en ander aan te merken op Giesens onderzoek, de parallellen in structuur en inhoud van haar tekst met mijn opzet, vooral in de hoofdstukken over de actuele stand van onderzoek als ook over de sociaal-maatschappelijke achtergrond, waren dusdanig opvallend dat ik mij genoodzaakt zag mijn plannen bij te stellen.

Binnen één week in juni 1997 heb ik het plan voor de opbouw van mijn proefschrift gewijzigd, onder meer om de voortgang van het onderzoek niet te veel te vertragen. Het hielp op dit moment zeer dat ik al aanvragen voor artikelen had gekregen. Jan Baptist Bedaux van de Vrije Universiteit Amsterdam had mij gevraagd of ik voor een Amerikaans bundel een theoretisch stuk over Alois Riegl en zijn aanpak van het groepsportret wilde schrijven, en van het museum Het Prinsenhof in Delft kreeg ik in verband met hun aankoopplannen de opdracht nader onderzoek te verrichten naar het grote portret van Hendrick Cornelisz. van Vliet van een tot dan toe onbekende familie. Ik veranderde dus de opzet van mijn proefschrift van een doorlopende tekst naar een reeks artikelen. Het resultaat ligt thans voor u.

De eisen van de verschillende publicatieplaatsen en –media zijn debet aan de verschillende lengtes van de teksten en de drie talen waarin zij zijn verschenen. Ondanks de uiterlijke verscheidenheid vertonen de teksten wel een innerlijke samenhang. Vanuit een theoretisch hoofdstuk via een algemeen stuk over de ontwikkeling van de beeldtraditie van het familieportret wordt de blik steeds meer gefocust op het oeuvre van één kunstenaar, tot aan de analyse van één kunstwerk. Na de eerste schrik over de andere dissertatie en de daaruit voortkomende noodzaak mijn opzet bij te stellen, kwam ik snel tot de overtuiging dat de nu gekozen aanpak in artikelen de veelzijdigheid van het onderwerp het best tot zijn recht laat komen.

Mijn dank geldt allen die mij in de loop der tijd geholpen en gesteund hebben. Veelvuldig wordt in de noten van de verschillende artikelen naar dergelijke hulp verwezen. Mijn promotor Ernst van de Wetering steunde mijn zelfstandigheid net zoals mijn begeleider Rudi Ekkart die met zijn onovertroffen vakkennis op het gebied van portretten een onmisbaar klankbord voor mijn ideeën is geweest. Mijn bijzondere dank gaat uit naar de leden van het onderzoeksproject 'Beeldtraditie en betekenis', te weten de projectleiders Eric Jan Sluiter en Reindert Falkenburg, de onderzoekers Margriet Verhoef, Elmer Kolfin, Petra Jeroense, Zoran Kwak en

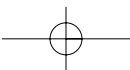
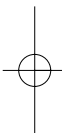
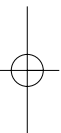
*Woord vooraf*

Malgorzata Sarnowiec, de geassocieerde onderzoekers Marion Boers-Goossens en Leonore Stapel en alle gasten die wij in de loop der jaren bij onze vergaderingen hebben uitgenodigd. De discussies en gedachtenwisselingen tijdens de vergaderingen en daarbuiten waren onmisbaar.

Verder ben ik allen dankbaar die mij op technisch gebied hebben ondersteund. In eerste instantie NWO, omdat zonder hun financiering deze hele dissertatie niet tot stand was gekomen. De collega's van het RKD en het Ikonografisch Bureau, conservatoren van verschillende musea die mij toegang tot hun depots en archieven verleenden, medewerkers van diverse archieven die mij wegwijs hebben gemaakt in hun rijke bronnencollecties. Allen die mij van afbeeldingsmateriaal hebben voorzien, in het bijzonder Hanneke Verschuur, voormalig Christie's Amsterdam, en Henk Platenburg van het RKD die mij steeds weer bereidwillig van dia's voor diverse lezingen voorzag. Michiel Franken en Lia Gorter voor de vele correcties van mijn Nederlands, Alexandra Bauer en Susanne Karau voor het bijschaven van mijn Duits, Jonathan Bikker voor de vertaling van de summary naar het Engels en last but not least Saskia van der Heyden voor het scannen en lay-outen van de oorspronkelijke tekst.

Daarnaast dank ik mijn ouders en verdere familie en al mijn vrienden die mijn enthousiasme voor mijn onderwerp steeds met grote belangstelling bejegenden en stimuleerden. Maar ik dank ook allen die voor de noodzakelijke ontspanning in de vorm van onder meer concert- en operabezoek hebben gezorgd. In het bijzonder uit het verstrekte geestelijke en lichamelijke voedsel tijdens de wekelijkse bijeenkomsten van de 'schildersclub' heb ik veel kracht geput.





## Inhoudsopgave

Einleitung	11
Riegl and the Family Portrait, or How to Deal with a Genre or Group of Art <i>Eerder gepubliceerd in: R. Woodfield (ed.), Framing Formalism. Riegl's work. (Critical Voices in Art, Theory and Culture), 2001, p.195-218.</i>	23
Families in beeld.	41
De ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw. <i>Eerder gepubliceerd: Zeven Provinciën Reeks, deel XX, Hilversum: Verloren 2002.</i>	
Inleiding	43
1. Uitgangspunten	45
Omvang van het materiaal	45
De Nederlandse situatie in Europese context	46
Oorzaken voor de toename aan burgerlijke familieportretten	47
De kunstenaars	51
Het familieportret in de kunstgeschiedenis	58
2. Kunst- of gebruiksobject?	62
Het familieportret als gebruiksobject	62
De onderlinge relaties in huwelijk en gezin	62
De samenstelling van het familieportret	65
De hiërarchie van de voorgestelden onderling	73
De actualiteit van het familieportret	77
De plaats van het familieportret in huis	84
De omgang met de portretten van voorouders	88
Het familieportret als kunstobject	91
3. De ontwikkeling van het familieportret. Oude voorbeelden en eigentijdse vormen	97
Voorgeschiedenis	97
De familie in binnenruimtes	102
Grote families voor 1630	102
Familieportretten in binnenruimtes na 1630	107
De familie in de open lucht	110
Noord-Holland	111
Haarlem	115
Zuid-Holland	117
Het familieportret voor kunstliefhebbers	118
Tot slot	121
Appendix	123
Lijst van alle in de tekst vermelde schilderijen	123

*Inhoudsopgave*

Herman Meindertsz. Doncker – Ein origineller Künstler zweiten Ranges <i>Eerder gepubliceerd in: Oud Holland 114 (2000), p. 7-52.</i>	131
Hendrick Cornelisz. van Vliet: Het gezin van Michiel van der Dussen <i>Eerder gepubliceerd in: Oud Holland 113 (1999), p. 53-74.</i>	183
Literatuur	209
Summary	223
Register van kunstenaars	227

## Einleitung

William Lord Fitzwilliam, der während seiner Reise durch die Niederlande im Jahr 1663 Tagebuch führte, berichtet von seinem Aufenthalt in Alkmaar Folgendes:

‘Here we lodged at the sign of the Weigh of Amsterdam, by one Cornelis van Rossen, where we were well treated and at a very good rate. This our landlord had by his wife in seven quarters of a year six children, whose picture is yet to be seen in his house.’<sup>1</sup>

So kurz die Erwähnung des familiären Gruppenporträts auch sein mag, sie illustriert eine Reihe von Aspekten und Problemen, die während meiner Arbeit eine Rolle gespielt haben. Die folgende kurze Auflistung, die keineswegs vollständig ist, soll zeigen, welch komplexem Kontext die kunsthistorische Bearbeitung des Themas ‘nordniederländische Familienporträts’ gerecht werden muss.

Zunächst einmal ist es außergewöhnlich, dass ein Fremder über ein solches ‘privates’ Porträt berichtet, denn, wie ein anderer britischer Reisende bemerkte, ‘it is very difficult for a mere stranger to get access into private houses, the Dutch being, in this respect as in others, much more reserved than the French or Italians.’<sup>2</sup> Diese Zurückhaltung der Niederländer gegenüber unbekanntem Ausländern im Hinblick auf deren Zutritt zu privaten Räumlichkeiten wird für Bekannte, Freunde und Familienmitglieder in milderem Maß gegolten haben. Doch ist die Tatsache, dass Familienporträts private Aufträge waren und in Privathäusern hingen, in doppelter Hinsicht von Belang: zum einen leiten sich aus den Gebrauchsanforderungen, die an ein privates Porträt gestellt wurden, inhaltliche Ansprüche ab, zum anderen hat die beschränkte Zugänglichkeit der Werke die Entwicklung der Bildform beeinflusst.

Das von Lord Fitzwilliam erwähnte Bildnis hing in einem Gasthaus in Alkmaar. Gruppenporträts von Familienmitgliedern waren demnach nicht nur ein Statussymbol der höchsten Bevölkerungsschichten in den größten Kunstzentren,<sup>3</sup> sondern durchaus auch vom Mittelstand in der Provinz gewünscht – so man sich ein solches Objekt denn leisten konnte. Dass aus den finanziellen Möglichkeiten Qualitätsunterschiede resultieren, ist evident.

Ein anderes Problem, das sich bereits in Lord Fitzwilliams Bemerkung zeigt und für die Analyse des praktischen Verwendungszwecks von Bedeutung ist, ist die Benennung von Familienporträts. Es ist nicht deutlich, ob es sich hier ausschließlich um ein Porträt der sechs Kinder handelt, oder ob auch die stolzen

1 Zitiert nach Kees van Strien: *Touring the Low Countries. Accounts of British Travellers, 1660-1720*, Amsterdam 1998, S. 292.

2 Sir John Percival, Juli 1718, zitiert nach Strien 1998, S. 50.

3 Ich beschränke mich dabei auf die bürgerlichen Kreise und betrachte Porträts des Adels aus genannten Gründen als Referenzmaterial. Siehe Laarmann 2002, S. 11 [51 Die Seitenzahlen in den eckigen Klammern beziehen sich auf die Seitennummern der Dissertation]

### Einleitung

Eltern abgebildet sind. Bei der Bearbeitung von Inventaren, die die einzigen schriftlichen Quellen sind, in denen in größerem Umfang Familienporträts erwähnt werden, sieht man sich häufig mit der gleichen Frage konfrontiert.<sup>4</sup>

Der wichtigste Aspekt, den Lord Fitzwilliam hier erwähnt, ist jedoch der des Inhalts und der Bedeutung des Familienporträts. Der stolze Besitzer und Familienvater zeigt dem Besucher das Bildnis seiner Kinder. Auch wenn es sich in diesem Fall um einen besonderen Fall handelt – sechs Kinder in einundzwanzig Monaten<sup>5</sup> –, die Bedeutung der Kinder, sprich der genealogischen Deszendenten, hat sich während meiner Arbeit über das nordniederländische Familienporträt als wichtiger erwiesen als die in der Literatur immer wieder beschworene Memoriafunktion des Porträts gegenüber den Aszendenten.

### Porträts in der Kunstgeschichte

In den letzten Jahren ist ein wachsendes Interesse der Kunstgeschichte für niederländische Porträts des siebzehnten Jahrhunderts wahrzunehmen. Es ist ein Bewusstsein dafür entstanden, dass der erhaltene Bestand an Werken des berühmten niederländischen Goldenen Jahrhunderts zu gut einem Drittel aus Porträts besteht. Die Forschung, die diesem Umstand bisher nicht im gleichen Verhältnis Rechnung trug, hat in den letzten Jahren das Defizit auszugleichen versucht.<sup>6</sup> Im Bereich der Gruppenporträts standen zunächst die repräsentativen Schützen und Regentenporträts im Vordergrund,<sup>7</sup> familiäre Gruppenporträts konnten sich nur vereinzelt intensiveren Interesses erfreuen.<sup>8</sup> Vor allem Rudolf Ekkart hat sich in unzähligen Publikationen um zwei der für jede weitere Bearbeitung notwendigen Aspekte des Porträts im Allgemeinen und des privaten Auftragsporträts im Besonderen verdient gemacht. Zum einen hat er die Identifikation der Künstler vorangetrieben, wobei zahllose bisher nahezu bis völlig unbekannte Meister in das Bewusstsein der Kunstgeschichte zurückgeholt wurden, zum anderen ist es ihm gelungen viele der Abgebildeten zu identifizieren.<sup>9</sup> Unsere Kenntnisse über die Bedeutung von Ehepaar- und Familienporträts basieren vor allem auf dem

4 Laarmann 2002, S. 46-47, [86-87].

5 Geht man aus von maximal drei möglichen Entbindungen in einundzwanzig Monaten, dann muss mindestens eine Vierlingsgeburt oder aber mehrere Mehrlingsgeburten darunter gewesen sein. Zum Abbilden von Mehrlingen siehe Laarmann 2002, S. 32 [72] und Laarmann 1999, S. 61 [187]. Leider bieten die Archive von Alkmaar und Umgebung keine Informationen über eine Familie van Rossen/van Rossum mit mehreren Kindern um 1660. Wenige Konfessionen hatten zu dieser Zeit in dieser Region bereits Listen ihrer Täuflinge angelegt.

6 Unter anderem die beiden thematischen Bände zum Porträt: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), das eine gute Übersicht von Ekkart über die aktuelle Literatur beinhaltet, und *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1995). Zur Diskussion des Forschungsstandes siehe auch: Laarmann 2002, S. 21-24 [61-64].

7 Carasso-Kok und Levy-van Halm 1988, Van der Ploeg, Zonneville-Heynning 1999.

8 De Jongh 1986, Greep 1996.

9 Für eine kleine Auswahl seiner zahlreichen Artikel verweise ich an dieser Stelle auf das Literaturverzeichnis.

## Einleitung

Ausstellungskatalog *Portretten van echt en trouw* von Eddy de Jongh, der mit seiner ikonologisch-emblematischen Methode Maßstäbe gesetzt hat und viel zum Verständnis einzelner Bildmotive beigetragen hat. Viele folgten ihm in seiner Methode, die darauf beruht die Bedeutung einzelner Bildmotive vor allem auf Basis von Emblemata und literarischer Quellen zu interpretieren.<sup>10</sup> Dabei wird jedoch stillschweigend vorausgesetzt, dass die Bedeutung eines Motivs in allen Genres, sowohl der Literatur als auch der bildenden Kunst, unabhängig von deren unterschiedlichen Funktionen, die gleiche ist. Die vorliegende Arbeit geht nicht von dieser Annahme aus, stattdessen wird die Entwicklung der Bildtradition des Familienporträts als Ausgangspunkt genommen und auf marktwirtschaftliche Fragen hin untersucht: welche Bedingungen waren für die Produzenten von Bedeutung und welche Ansprüche stellten die Konsumenten an das Produkt?

Für das familiäre Gruppenporträt gilt ebenso wie für andere Arten von Porträts, dass sie eine doppelte Aufgabe haben: neben ihrer Rolle als Kunstwerk, erfüllen sie als Abbild des Porträtierten eine praktische Funktion im sozialgesellschaftlichen Kontext. Diese zweite Funktion hat David R. Smith in seiner Arbeit *Masks of Wedlock* über Pendantporträts von Ehepaaren in den Mittelpunkt gestellt.<sup>11</sup> Er geht davon aus, dass Porträts die Abbildung einer konventionalisierten Selbstdarstellung sind. Dies läßt sich jedoch nur dann überprüfen, wenn man über den realen Hintergrund der Abgebildeten informiert ist. Da der größte Teil der von Smith untersuchten Pendantporträts jedoch unidentifiziert ist – und es wahrscheinlich auch bleiben wird – ist die Überzeugungskraft seiner Argumentation unbefriedigend. Ebenso wie De Jongh und dessen Nachfolger basiert Smith seine Analyse und Interpretation auf einzelne Motive, ohne der Entwicklungsgeschichte des Genres einen ausreichenden Stellenwert beizumessen. Abgesehen von der Frage nach der Bedeutung einzelner Bildmotive hat sich als grundlegendes Problem meiner Arbeit die Frage herauskristallisiert, welche Bedeutung die Bildtradition für die Entstehung und Entwicklung des auf den ersten Blick sehr heterogenen Genres Familienporträt hatte. Die vier vorliegenden Texte bieten ausgehend von einer sehr weiten Perspektive, die sich zunehmend verengt, Beiträge zur Beantwortung dieser Frage.

## Bildtradition und Bedeutung

Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit ist der methodische Ansatz des Forschungsprojektes *Bildtradition und Bedeutung*,<sup>12</sup> dessen Teilnehmer es sich zum

10 De Jongh 1974, 1975/76, 1986; Van Thiel 1976; Smith 1982, 1986; Bedaux 1983, 1987, 1990; Du Mortier 1984; Franits 1986, 1989; Dickey 1995.

11 Smith 1982.

12 *Beeldtraditie en betekenis*, Forschungsprojekt unter Leitung von E.J. Sluijter und R. Falkenburg (Letztgenannter bis Juli 1999), finanziert von NWO (Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk Onderzoek).

### Einleitung

Ziel gesetzt haben, verschiedene Genres oder Bildmotive niederländischer Malerei in der Gesamtheit ihres Vorkommens zu erfassen und zu interpretieren.<sup>13</sup> Eine Sortierung in qualitativ gute oder schlechte Werke im Sinne einer kunsthistorischen Wertung ist dabei nicht von Belang. Die Ausgangsfragen sind vielmehr marktwirtschaftlicher Natur, wobei sowohl der Standpunkt der Produzenten wie auch der der Konsumenten berücksichtigt wird: Wie schaffen es Künstler sich im Markt zu positionieren? Welche Gründe haben sie, um sich in einem bestimmten Genre oder Bildmotiv zu üben, bis hin zu einer ausschließlichen Spezialisierung? Welchen inhaltlichen Wert haben ihre Werke, bzw. was bedeuten sie für ein potentielles Käuferpublikum? Wie entwickelt sich der Markt von Angebot und Nachfrage, wodurch wird das Bedürfnis der Käufer nach einem bestimmten Bildthema beeinflusst? Vor allem John Michael Montias, der mit ähnlichen Fragen vom Standpunkt des Wirtschaftswissenschaftlers aus den niederländischen Kunstmarkt insgesamt untersucht, hat Kunsthistorikern bewusst gemacht, dass die Werke, mit denen sie sich beschäftigen, Teil der Volkswirtschaft der Niederlande des siebzehnten Jahrhunderts waren.<sup>14</sup> Im Gegensatz zu Montias, der den Markt als Ausgangspunkt nimmt, geht das Forschungsprojekt *Bildtradition und Bedeutung* jedoch von den Werken selbst aus; die Produkte der Künstler stehen zentral.

Die Basis für die vorliegende Arbeit bildet die überwiegend im Laufe des ersten Jahres meiner Anstellung zusammengetragene Sammlung von Familienporträts aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.<sup>15</sup> Unter Berücksichtigung aller Varianten familiärer Gruppenporträts lassen sich mehr als 600 mit Abbildungen dokumentierte Werke finden, von denen ein großer Teil circa 200 mit Namen bekannten Künstlern zugeschrieben werden kann.<sup>16</sup> Eine derartige Sammlung kann nicht vollständig sein, da sich gerade Familienporträts vielfach in unbekanntem Privatbesitz befinden. Auch wenn der Anspruch besteht, das der-

13 Die folgenden Themen wurden bearbeitet: Elmer Kolfin: *Een gezelschap jonge luyden. Functie en betekenis van Noord-Nederlandse vrolijke gezelschappen 1600-1645*, academisch proefschrift, Rijksuniversiteit Leiden 2002; Margriet Verhoef: *Bijbelse stoffage in landschapsstukken* (afgebroken eind 1998); Petra Jeroense: *Het Bijbelse historiestuk bij Karel van Mander, Hendrik Goltzius en Cornelis Cornelisz. van Haarlem*; Zoran Kwak: *Het keukenstuk*; Malgorzata Sarnowiec: *De dienstmeid*.

14 Aus Gründen der Praktikabilität wird dabei das Untersuchungsfeld zumeist regional oder lokal eingegrenzt: Montias 1982, 1993, Loughman und Montias 2001; siehe auch: Bok 1991, Kempers 1991, Michael North 1992, De Marchi, van Miegroet 1996, NKJ 1999, Boers-Goosens 2001.

15 Von unschätzbarem Wert für ein derartiges Sammelvorhaben sind das RKD (Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie) in Den Haag mit seinen umfangreichen Abbildungsbeständen und das angeschlossene Iconografische Bureau, mit seiner umfangreichen Sammlung dokumentierter Porträts.

16 Laarmann 2002, S. 9 und 14 f. [49 en 54 f.]. Im Appendix von *Families in Beeld*, S. 82-91[122-131], ist eine repräsentative Auswahl von über achtzig Familienporträts aus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts zu finden, in der sowohl verschiedene Bildlösungen als auch eine Vielzahl unterschiedlicher Künstler vertreten sind.

### Einleitung

zeit zugängliche Material so vollständig wie möglich erfaßt zu haben, kann es jederzeit durch neue Funde erweitert werden.

Problematisch für die Bearbeitung eines solchen ‘Gesamtbestandes’ ist die Frage nach der Repräsentativität des Materials. Angesichts der sehr breiten Streuung, sowohl regional – mit einigen signifikanten Ausnahmen<sup>17</sup> – wie motivisch und vor allem qualitativ, gehe ich davon aus, dass gerade aus dem Genre des familiären Gruppenporträts ein relativ repräsentativer Querschnitt erhalten geblieben ist. Für andere Genres gilt zumeist, dass der größere Teil der erhaltenen Objekten der qualitativ besten Produktion entstammt, während schlechte Kopien und Massenprodukte in umfangreicherem Maße verloren gegangen sind. Während die Werke bester Qualität heute in den Museen hängen, sind Beispiele für die zweite Kategorie vielfach noch im Kunsthandel zu finden. Meiner Meinung nach liegt in der Erfassung dieser qualitativ nicht herausragenden Werke und ihrer Einordnung in die Bildkultur der Niederlande im siebzehnten Jahrhundert noch eine große Aufgabe für die Kunstgeschichte.<sup>18</sup>

Ein anderes Problem, dass sich aus der Bearbeitung eines umfangreichen, heterogenen Materialbestandes ergibt, ist die Frage nach der Methode zur Erfassung einer solchen Materialfülle. Der Forschungsgruppe *Bildtradition und Bedeutung* gab diese Frage wiederholt Anlass zu Diskussionen, deren Ergebnis nicht die Entwicklung einer allgemein anwendbaren Vorgehensweise war, sondern die Feststellung, dass für jedes Genre ein eigenes Entwicklungsmodell formuliert werden muss, da es von vielen unterschiedlichen und jeweils spezifischen Aspekten beeinflusst ist. Ein mögliches Strukturmodell hat sich dabei aus dem Material selbst zu ergeben. Es kann sowohl von motiv und damit bedeutungsgeschichtlichen Entwicklungen bedingt sein – siehe Elmer Kolfin’s Dissertation zum Genre der ‘Fröhlichen Gesellschaft’<sup>19</sup> – als auch von überwiegend kompositorischen Aspekten, wie im hier behandelten Fall der Familienporträts.

Die ersten beiden Artikel der vorliegenden Dissertation stützen sich auf dieses umfangreiche und auffällig heterogene Material. Während im ersten Artikel ‘Riegl and the Family Portrait, or How to Deal with a Genre or Group of Art’ die Methodik im Hinblick auf ein Strukturmodell für die Bildtradition des Familienporträts diskutiert wird, ist der zweite Text, ‘Families in Beeld’, der Analyse des Genres Familienporträt, seiner Entwicklung und Bedeutung gewidmet.

Als Ausgangspunkt für die theoretische Diskussion diente die Arbeit von Alois Riegl, ‘Das holländische Gruppenporträt’, die erstmals 1902 in Wien erschienen.<sup>20</sup> Auch wenn Riegl keinen Beitrag zum Familienporträt liefert, sondern sich

17 So ist beispielsweise aus Leiden in der untersuchten Periode kaum Material vorhanden, siehe Laarmann 2002, S. 13-14 [53-54].

18 Eric Jan Sluijters Artikel ‘Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw’, in: NKJ 50 (1999), S. 113-143, kann als ein erster Vorstoß in diese Richtung betrachtet werden.

19 Kolfin 2002.

20 In: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23 (1902), S. 71-278; Reprint Wien 1931 und 1997.



### Einleitung

ausschließlich mit Schützen- und Regentengruppen auseinandersetzt, ist sein Werk ein guter Ausgangspunkt für die Standortbestimmung der eigenen Methode.

Riegl basiert als einer der ersten seine Untersuchung auf eine größtmögliche, nach den Maßstäben seiner Zeit vollständige Sammlung des Materials eines Genres. An Hand einer sich aus den Aspekten Komposition und Bedeutung zusammensetzenden Entwicklungslinie versucht er die Werke zu ordnen. Riegl analysiert sein Material vor allem im Hinblick auf das Verhältnis der Dargestellten zueinander, wobei kompositorische Aspekte eine besondere Rolle spielen, ebenso wie die Abbildung von bedeutungstragenden Objekten. Auch wenn man seine psychologische Interpretation einer fortschreitenden Beziehungsnähe von symbolischer über genremäßiger bis hin zu subjektivistischer Einheit im Schützen- und Regentenporträt durchaus kritisch sehen kann, muss man ihm dennoch zugestehen, dass er mit dieser Herangehensweise der Funktion des Gruppenporträts über den ausschließlich künstlerischen Aspekt hinaus gerecht werden will. Riegl charakterisiert die Darstellungen folgendermaßen:

‘Die Gruppe, um die es sich bei den Holländern gehandelt hat, war vielmehr aus lauter völlig selbständigen Individuen gebildet, die sich nur zur Erlangung eines bestimmten gemeinsamen, praktischen, aber dabei doch gemeinnützigen Zweckes zu einer Korporation vereinigten und im übrigen jedes für sich gefaßt sein wollten. Das holländische Gruppenporträt besteht also im Grunde aus einer Anzahl von Einzelporträten; aber andererseits sollte doch zugleich auch der Charakter der Vereinigung, des temporären Zusammenschlusses zu einer Einheit im Bilde zum sinnfälligen Ausdrucke gelangen.’<sup>21</sup>

Im gleichen Atemzug spricht Riegl dem Familienporträt den Wert als gemeinsame Darstellung von Individuen ab.<sup>22</sup> Meine Analyse der vielfältigen privaten Gruppenporträts hat im Gegensatz dazu ergeben, dass die Bedeutung des Individuums – auch unter Berücksichtigung einer hierarchischen Familienstruktur – in vergleichbarem Maße in der Komposition zum Ausdruck gebracht wird.<sup>23</sup>

Auf Grund des öffentlichen Charakters der Schützen- und Regentenporträts war es für Riegl weitestgehend möglich eine durchgängige Entwicklungslinie zu konstruieren, auch wenn er sie in zwei lokale Stränge (Haarlem und Amsterdam) teilen musste. Wie sich bereits in älteren Untersuchungen gezeigt hat, ist ein derartiges Modell für die inhomogene Menge der Familienporträts nicht praktikabel.<sup>24</sup> Die Entwicklung der privaten Gruppenporträts ist weitaus komplexer und läßt sich mit den verschiedenen Einflüssen, Wechselwirkungen zwischen Genres und Künstlern und parallelen Entwicklungen an verschiedenen Orten nicht in einem linearen, sondern in einem erweiterten, am ehesten netzartig zu nennenden

21 Riegl 1931, S. 2.

22 Riegl 1931, S. 2.

23 Riegl berücksichtigt nicht, dass die Mitgliedschaft in den Korporationen, deren Abbildungen er untersucht, durchaus hierarchischen Strukturen unterworfen und nicht ausschließlich freiwilliger Natur war.

24 Oberhaidacher 1972.

### Einleitung

Modell darstellen. Besonders auffallend ist dabei, dass Innovationen innerhalb des Genres Familienporträt nicht an ein paar großen, allgemein bekannten Namen der Kunstgeschichte festgemacht werden können, sondern dass sie zum Teil unbekanntem Künstlern zugeschrieben werden müssen, die nicht in den bekannten Kunstzentren tätig waren.

Der zweite und umfangreichste Text 'Families in Beeld', der das inhaltliche Kernstück der vorliegenden Arbeit bildet, präsentiert die Resultate der Analyse der Bildtradition und Bedeutung des Familienporträts. Vor dem Versuch, die Bildtradition des Genres an Hand einiger beispielhafter Entwicklungsstränge darzustellen, steht die Untersuchung einiger externer sowie interner Aspekte, die Einfluss auf die Bildform hatten. Die Untersuchung beschränkt sich dabei weitestgehend auf die ersten fünfzig Jahre des siebzehnten Jahrhunderts, diejenige Periode, in der sich das familiäre Gruppenporträt zum selbständigen Genre emanzipierte.<sup>25</sup> Der Versuch, die Frage nach den möglichen Ursachen dieses Prozesses zu beantworten, resultiert in der Nennung einer Reihe von Faktoren unterschiedlicher Wertigkeit. Besondere Beachtung verdient dabei die Stellung des Künstlers im Markt. Der Gegensatz zwischen der geringen Wertigkeit des Porträts in der Kunsttheorie und den praktischen Verdienstmöglichkeiten, die dieses Genre bot, ist bekannt. Interessant ist die Frage, welchen Stellenwert private Gruppenporträts in der Porträtproduktion verschiedener Künstler hatten. Zunächst läßt sich feststellen, dass nur wenige sich während ihrer gesamten Karriere mit Familiengruppen beschäftigt haben. Dagegen fällt auf, dass viele Künstler sich nur in bestimmten Perioden ihres Arbeitslebens mit diesem Genre auseinandergesetzt haben. In den meisten Fällen geschah dies zu Beginn ihrer Karriere oder nach einem radikalen Umbruch, zum Beispiel einem Umzug, der sie zwang einen neuen, lokalen Abnehmerkreis zu erschließen. Sobald sie sich im Markt etabliert hatten, nahm die Produktion von Familiengruppen ab. Das geringe Ansehen, das im Hinblick auf das künstlerische Imago mit dieser Art privater Aufträge verbunden war, ist nur einer der möglichen Gründe für eine derartige Zurückhaltung. Er hatte jedoch direkt Einfluss auf die Entwicklung der Bildtradition. Die Künstler standen vor dem Problem eine Bildform für ein Genre zu schaffen, für das es zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts kaum maßgebliche Vorbilder gab. Darüber hinaus waren die vereinzelt Beispiele aus dem sechzehnten Jahrhundert nur beschränkt bekannt und zugänglich. Folglich mussten sie aus dem ihnen bekannten Formenrepertoire eine Bildform schaffen, die mit der Zustimmung der Auftraggeber rechnen konnte. So kommt es, dass wir in der Entwicklung der Bildform Zitate aus der Bildtradition der Schützenstücke, der Abendmahlsdarstellung und der Heiligen Familie wiedererkennen können, aber ebenso auch Übernahmen aus zeitgenössischen Genres, wie zum Beispiel dem der Fröhlichen Gesellschaft. Aus dieser praktischen Notwendigkeit, welche die Künstler dazu zwang aus den jeweils unterschiedlich ihnen zur Verfügung stehenden Quellen zu schöpfen,

25 Vergleiche Van der Stighelen 1993.

### Einleitung

erklärt sich auch die Heterogenität des Genres in seiner ersten Entwicklungsphase während der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts.

Innerhalb dieser Vielfalt gibt es nur wenige Regeln, aus denen sich die allgemeine Funktion und Bedeutung des Genres Familienporträt ableiten lassen. Nahezu allen Werken ist gemeinsam, dass die Hierarchie der einzelnen Familienmitglieder innerhalb der patriarchalen Familienstruktur nicht das hauptsächliche Bildthema formt, sondern vielmehr nur die Basis für die gemeinsame Darstellung selbständiger Individuen bildet, die durch familiäre Beziehungen miteinander in Verbindung stehen.

Die Wahl der Form ist keineswegs ausschließlich abhängig vom ausführenden Künstler sondern ebenso von der Zustimmung der Auftraggeber. Das Porträt, sowohl als Einzel- als auch als Gruppenporträt, ist mehr als nur ein Kunstwerk. Es repräsentiert Vorstellungen und Ideale der Abgebildeten, die sie von und über sich selbst haben und die in der Realität wurzeln.<sup>26</sup> Riegl, ebenso wie andere Kunsthistoriker,<sup>27</sup> überschätzen meiner Meinung nach das künstlerische Sendungsbewusstsein und dessen autonomen Einfluss auf die Bildform. Entsprechend unterschätzen sie die Bedeutung der Auftraggeber und Konsumenten, das heißt den Stellenwert des Marktes und die damit einhergehende Haltung des Künstlers als Produzent eines wirtschaftlichen Produktes. Entsprechend werden auch die Ansprüche der Besitzer an den Gebrauchswert und die daraus resultierenden Eingriffe in die materielle Integrität der Werke unzureichend beachtet. Gerade Familienporträts zeigen eine Vielzahl von Veränderungen, vom Aktualisieren der abgebildeten Kleidung über das Hinzu- oder Übermalen einzelner Figuren bis hin zur Fragmentierung ganzer Familiengruppen, die sich aus ihrer Funktion heraus erklären lassen.

Die Kunstgeschichte geht vielfach noch viel zu sehr von der aus dem neunzehnten Jahrhundert stammenden Vorstellung vom großen Meister aus, dessen Genius allein ein allgemeines 'Kunstwollen' vorangetrieben habe.<sup>28</sup> Es ist auffäl-

26 Vergleiche Smith 1982, besonders 'Introduction', S. 1-12.

27 Siehe unlängst Kathke 1997, die „die besondere Vorgehensweise des Malers als den wesentlichen Teil seines selbstbestimmten Arbeitens“ in ihrer Analyse zentral stellt, S. 34.

28 Zum Begriff 'Kunstwollen' siehe Riegl 1929, Laarmann 2001, S. 197 [ ]. Kitty Zijlmans und Marilite Halbertsma beschreiben in ihrem Aufsatz „Kunstwerk, Kontext, Zeit“, wie sich die Kunstgeschichte als Wissenschaft auf der Grundlage des Kunstbegriffes des neunzehnten Jahrhunderts entwickelt hat, ein Kunstbegriff, der die Werke nach den Kriterien künstlerischer Qualität und Originalität beurteilt: 'Der große Vorteil dieses Ordnungsverfahrens war die Einfachheit und Schnelligkeit sowie die Vermeidung eventueller religiöser, politischer und moralischer Probleme beim modernen Betrachter. Ein weiterer Vorteil lag darin, daß zur Einordnung der Kunstwerke einer bestimmten Epoche keine historischen Kenntnisse mehr erforderlich waren. Diese Strukturierung ergab eine Art Genealogie, innerhalb derer nicht nur ein großer Meister den nächsten zeugte, sondern die alle Künstler – wie weit sie auch voneinander entfernt zu sein schienen – miteinander verband. Es handelt sich um eine Art organisch-darwinistische Geschichtsschreibung, bei der es zwar prinzipiell kein Ende gibt, der Apfel aber nie weit vom Stamm fällt.' In: Halbertsma, Zijlmans 1995, S. 22-23. Siehe auch ihr gemeinsames Plädoyer für eine Kunstgeschichte der Bildkultur: „Wil de laatste kunsthistoricus de projector uitdoen?'. Een terug- en vooruitblik:

### Einleitung

lig, dass die bekannten Meister Rembrandt und Frans Hals nur wenig zur Bildform des familiären Gruppenporträts beigetragen haben. Stattdessen waren es vielfach unbekannte Meister, die die Entwicklung vorantrieben, so zum Beispiel Jan Damensz. Cool<sup>29</sup> oder Herman Doncker, dem der dritte Artikel der vorliegenden Arbeit gewidmet ist.

### Das Modell im Detail

Während in den beiden ersten Texten ein Modell für die Entwicklung des familiären Gruppenporträts skizziert wurde – sowohl theoretisch als auch praktisch auf der Basis des Gesamtmaterials –, beschränken sich die beiden letzten Artikel der vorliegenden Arbeit auf zwei ‘case studies’. Der Fokus wird verengt und in der Untersuchung des Einzelfalles muss sich zeigen, ob das aus dem Allgemeinen heraus entwickelte Modell bestehen kann. Die beiden Fallbeispiele nähern sich dem Thema Familienporträt von unterschiedlichen Seiten, zum einen vom Standpunkt des Produzenten aus, zum anderen von dem des Konsumenten.

In dem Artikel ‘Herman Meindertsz. Doncker – Ein origineller Künstler zweiten Ranges’ wird das Oeuvre eines einzelnen Künstlers untersucht. Der Maler Herman Doncker ist dem allgemeinen Publikum so gut wie unbekannt, aber auch in Fachkreisen besitzt er keinen großen Namen. Er wird charakterisiert als Künstler ‘mit auffallend wenig Talent’<sup>30</sup>. Abgesehen von der Tatsache, dass er einer der wenigen Künstler ist, der zu Recht ein Spezialist für Familienporträts genannt werden kann, führt die Beschäftigung mit einem derartigen, zweitklassigen Maler innerhalb der Kunstgeschichte zu einer Art Rechtfertigungszwang. Zu schnell gerät man in den Verdacht, daß man Epigonen sogenannter minderer künstlerischer Qualität behandelt. Zwei Grundgedanken der Kunstgeschichte liegen meiner Meinung nach einem solchen Urteil zu Grunde: Zum einen die Idee der sich linear entwickelnden Kunstgeschichte, die wenig Interesse an Randscheinungen hat, und zum zweiten die inhaltliche Bedeutung des Begriffs ‘künstlerische Qualität’, unter der zumeist die Einheit von malerischen, das heißt technischen, und konzeptionellen Fähigkeiten verstanden wird. Beide können jedoch unabhängig voneinander bewertet werden, wie sich am Beispiel Donckers zeigen läßt. Auch wenn seine malerischen Fähigkeiten einem kritischen kunsthistorischen Urteil nicht unbedingt standhalten, seine kompositorischen Innovationen

kunstgeschiedenis in Nederland in de 20ste en 21ste eeuw”, Vortrag gehalten am 11. März 2000 während des Symposiums ‘De geschiedenis van de kunstgeschiedenis in Nederland (2)’ des Instituut Kunstgeschiedenis en Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit Utrecht. Allein schon der Umfang des Kunstmarktes in den Niederlanden des siebzehnten Jahrhundert ebenso wie die Heterogenität eines so speziellen Genres wie dem des Familienporträts zwingen geradezu dazu die künstlerischen Produkte der Zeit in Kontext einer allgemeinen Bildkultur zu betrachten.

29 Ekkart 1997.

31 Kyrova 1982, Koldewey 1993.

32 De Ruiter 1981, Noske 1981, Laarmann 1999, S. 61-64, [187-190]

30 „met opvallend weinig talent”, Willemsen 1988, S. 162.

### Einleitung

verdienen Aufmerksamkeit. Nach einer Anfangsperiode in Haarlem als Maler Fröhlicher Gesellschaften im Stile des Dirck Hals, von dem er sich jedoch in Details unterscheidet, wechselt er den Standort und schafft es, sich in seinem neuen Wohnort Enkhuizen mit Familienporträts zu profilieren. Dafür entwickelt er auf Basis der bereits vorhandenen Bildtradition kleinformatiger, ganzfiguriger Porträts eine eigene Variante mit pseudoitalienischen Ruinen im Hintergrund und übergroß erscheinenden Figuren im Vordergrund. Auch fertigte er vor seiner Periode in Enkhuizen ein monumentales Reiterporträt an, das zugleich das älteste erhaltene dieser Art in den Niederlanden ist. Dieser für einen Maler kleinformatiger Bilder eher ungewöhnliche Auftrag zeigt, dass Doncker offensichtlich bereit war, jedes Prestige versprechende Angebot anzunehmen. Das gelieferte Produkt zeigt darüber hinaus, dass der Künstler in Ermangelung niederländischer Vorbilder für monumentale Reiterporträts aus der vorhandenen Tradition kleinerer Reiterporträts und seinem eigenen Können als Maler Fröhlicher Gesellschaften eine eigene Kreation schafft. Während seiner Zeit als Meister in Enkhuizen wagt er sich an eine Reihe von Historiendarstellungen, für die er bekannte Vorbilder nach eigenen Vorstellungen verändert. An Hand der Analyse von Donckers Oeuvre wird deutlich, welche Strategien der Künstler verfolgte, um sich im Markt zu positionieren. Künstlerische Ambitionen werden dabei der ökonomischen Notwendigkeit eines ausreichenden Lebensunterhaltes untergeordnet.

Der vierte und letzte Artikel widmet sich einem einzelnen Werk, Hendrick Cornelisz. van Vliets 1640 datiertem Porträt der Familie Van der Dussen. Als unidentifizierte Familiengruppe befand es sich bis 1998 im internationalen Kunsthandel und ist seitdem im Besitz des Stedelijk Museum Het Prinsenhof in Delft. Das Werk zeigt ein Ehepaar mit ihren fünf Kindern in einem reichen bürgerlichen Interieur. Die der Mutter zugeordneten Töchter und das jüngste Kind halten Attribute in den Händen, die zum Standart der Bildsprache des Familienporträts gehören. Dem gegenüber sind der Vater und die beiden Söhne mit Blockflöten und Musikbüchern abgebildet, eine Darstellung, die sich in ihrer Einzigartigkeit nur mit persönlichen Beweggründen der Abgebildeten erklären lässt. Will man die Bedeutung dieses Motivs erklären, ist die Identifikation der Dargestellten notwendig. Mit Hilfe einer Reihe von Details, unter anderem der Signatur und Datierung, dem zum Ausdruck gebrachten Reichtum und den deutlichen Hinweisen auf den katholischen Glauben der Porträtierten war es möglich, die Familie im Delfter Gemeentearchiv als eine katholische Linie der bekannten Regentenfamilie Van der Dussen zu identifizieren. Im Gegensatz zu den Mitgliedern der anderen Zweige der Familie, die zum reformierten Bekenntnis übergegangen waren, konnte der hier dargestellte Familienvater Michiel van der Dussen kein öffentliches Amt bekleiden. Das Familienporträt gibt keinen Hinweis auf einen anderen Beruf. In den Dokumenten des Delfter Archivs finden sich keine Angaben über eine Profession, statt dessen aber reichhaltige Informationen über die materiellen Güter der Familie in Form von Immobilien und Hinweise auf einen Lebensstil als Privatiers. Somit lässt sich der mit dem Familienporträt formulierte Anspruch benennen: Die Van der Dussens präsentieren sich als reiche katholische Familie,

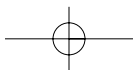
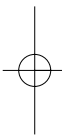
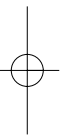
*Einleitung*

deren Mitglieder sich als Privatiere mit musischen Dingen beschäftigen können. Außerdem wird mit dem Motiv des Musizierens gezeigt, dass zumindest die Söhne eine Erziehung erhalten, welche dem Ideal einer Familie entspricht, die sich zum niederen Landadel zählen möchte. Die Wahl der Blockflöten kann wiederum nur mit der persönlichen Vorliebe für dieses Instrument erklärt werden. Die in der Bildtradition mit der Flöte verbundenen Konnotationen widersprechen dem hier formulierten Anspruch,<sup>31</sup> die musikalische Praxis dagegen entspricht der gezeigten Situation.<sup>32</sup>

Die Analyse dieses einen Familienporträts macht deutlich, welchen großen Einfluss der persönliche Hintergrund der Auftraggeber auf die Auswahl der Bildmotive haben konnte. Letztendlich lässt sich die volle Bedeutung eines Familienporträts nur dann erschließen, wenn zur Kenntnis der Bildtradition, das heißt der Entwicklung der Formensprache dieses speziellen Genres, auch Kenntnisse über den persönlichen Hintergrund der abgebildeten Familie hinzukommen. Nur in vereinzelt Glücksfällen gelingt es, die Unbekannten auf Porträts zu identifizieren und aus den Archiven Informationen über ihr Leben zum Vorschein zu bringen. Diese Einzelfälle müssen daran erinnern, dass Bildtradition und Bedeutung des Familienporträts immer in Relation zur Lebenswirklichkeit der Auftraggeber gesehen werden müssen.

31 Kyrova 1982, Koldeweij 1993.

32 De Ruiter 1981, Noske 1981, Laarmann 1999, S. 61-64, [187-190].



## Riegl and the family portrait or how to deal with a genre or group of art\*

### Foreword

Since 1996, I have been studying the genre of Northern-Netherlandish family portraits from the first half of the seventeenth century for my PhD thesis.<sup>1</sup> When embarking on research about a segment of Dutch group portraiture, there appears to be no avoiding Alois Riegl's monumental and, in art-historical terms, highly significant work *Das holländische Gruppenporträt*.<sup>2</sup> However, if one is hoping to find an account of the family portrayed as a group, and its role in seventeenth-century Dutch art, the material contained in all but the first 3 of its 280 pages appears superfluous.

This article is intended to show which theoretical and, above all, practical aspects of Riegl's work on Dutch group portraiture are or are not useful to the investigation of family portraits. The aim of this piece is to establish my own methodological standpoint to deal with the family portrait through an analysis of Riegl. The debate around the term "*Kunstwollen*" will only be touched on – to the extent necessary to the ideas formulated here – and I will not go into the importance of Riegl for the *Rezeptionsästhetik*,<sup>3</sup> as this has repeatedly been done by others.<sup>4</sup> The importance of the observer for a work of art, first elaborated by Riegl, is generally accepted by art historians and has become part of the methodological repertoire for the analysis of individual works. My objective is to focus attention on an aspect which I believe has been neglected, since Riegl's material is very often limited to fragments.<sup>5</sup> In my opinion, the appeal of Riegl's work lies in the equal depth and symmetry of his extensive descriptions, each set out according to the same pattern, which only reveal their full character when taken together. His use of the repetitive form makes the smallest shifts apparent.

However, the most critical immediate question is how to demarcate a separate genre and how to deal with the wealth of material?

### Problems of definition

Riegl's dismissal of the family portrait has often been quoted, I would like to repeat it here once more to make clear the central aspects of his definition of the group portrait and the way he demarcates genres within his methodology.

---

\* First of all I would like to thank Rudi Ekkart, Reindert Falkenburg, and Jeroen Boomgaard for their helpful Comments on the manuscript. Furthermore I am grateful to my colleagues from the project-group *Beeldtraditie en betekenis* for providing the opportunity to discuss my ideas. The text has been translated by Marcel de Jongh.



*Riegl and the family portrait*

What sets the group portrait apart is the plurality of figures portrayed, united within the picture, in contrast to an individual portrait. The family portrait, which we come across so often in art history, is excluded here; because essentially this is merely an extended individual portrait. Man and wife are, as it were, two facets of the same being, and their children essentially their duplicates; they naturally belong together, and no special approach or composition is required to represent them as a unit in the work of art. The family portrait is therefore as old as the individual portrait: we find examples in early antiquity, in the Old Kingdom of Egypt and later, most notably, in Roman art. For the same reason, we can exclude portraits of friends, mostly by Italian and Flemish artists, which present as a group two, three or more persons linked together by mere affection. With respect to Dutch painters, the group portrayed was to a much greater extent formed entirely of fully autonomous individuals who came together to form an association only for the purposes of attaining shared, practical, but also public goals and otherwise wished to be regarded as individuals.

Two aspects of the demarcation of the group portrait can be clearly seen in this definition. One is the combination of several portraits in one picture, which in general would be immediately regarded as a fundamental criterion for a group portrait. But Riegl goes even further in his definition; for him, the typical Dutch group portrait is one in which individuals, who have joined together for a common purpose, voluntarily allow themselves to be portrayed. To this extent, Oberhaidacher is right when he states: "From this point of view, the family portrait had to be excluded, because its elements are not so heterogeneous, nor do the individuals combine voluntarily to form a temporary union."<sup>6</sup>

Within the framework of his demarcation of the Dutch group portrait, it is, however, noticeable that Riegl also rejects the portrait of friends, a genre which holds an important place within group portraiture in other regions of Europe. Thus it is primarily the second part of Riegl's definition of the group portrait – the restriction based on the voluntary combination of individuals to achieve a common end – which is decisive in his choice for the militia pieces and patrician portraits.<sup>7</sup>

On the other hand, Riegl elsewhere formulates the universality of his approach by postulating that the *Kunstwollen* runs parallel to the world view associated with the time and people in question. Basic attitudes toward "any of the other great cultural fields of mankind – state, religion, science" – and thus also towards the visual arts, would, in his view, be the same in a given time and place.<sup>8</sup> Accordingly, there should be no difference between militia or patrician pieces or family groups, the *Kunstwollen* ought to be expressed equally in all works, if more clearly in some than others, depending on the opportunities offered by the motif. On the basis of these considerations alone, the exclusion of family portraits by Riegl does not appear to be justified by his own theory. But Riegl even goes further, by describing man and wife as facets of the same being and children as essentially their duplicates, and regarding the resulting portrait merely as an extended individual portrait. The familial group portrait consequently does not exist for Riegl.

We may speculate to what extent Riegl's clearly articulated rejection is based

*Riegl and the family portrait*

on contemporary views of marriage and the family. Without wishing to wade fully into this debate, I would simply note a few relevant aspects. Riegl lived within a Viennese society which, around 1900, was steeped in a bourgeois morality according to which the only proper place for a woman was by her husband's side. This helps to explain the assertion that man and wife were parts of a single whole and children its extension. The sociohistorical approach which regards the relationship between marital partners in the seventeenth century as characterized by greater independence of the two partners, is of a considerably later date.<sup>9</sup> Thus Riegl's choices would appear to merely underline the extent to which the researcher is influenced by his own time, the state of science, and the associated world view. Riegl would have been the last to deny this dependence; he himself regarded future studies of details as well as of the development of a general view as essential to the improvement and reassessment of existing results. His goal was to contribute to the ongoing refinement of universal historiography, although it must be added that he could not have realized that his hope of finding the "solution to the great riddle of the world" was one rooted in his own time.<sup>10</sup>

In my view, however, the most important reasons for the exclusion of the family portrait from his study of the Dutch group portrait are practical: Riegl wished to investigate a group of works which were as clearly defined as possible. In spite of the abundance of family portraits from the early phase of this motif, i.e., up to the mid-seventeenth century, we cannot define a unitary pictorial idiom which would allow us to identify a coherent group. The simplest available definition therefore consists of understanding a family portrait as one which shows several members of a family on the same bearer.

**Formal aspects of the choice of material**

Seventy years after Riegl, another art historian tried to demonstrate the development of the family portrait following his example. In 1972, the previously quoted Oberhaidacher presented his dissertation to the University of Vienna, entitled *Das holländische Familienbild des 16. und 17. Jahrhunderts*. Starting from Riegl's own definition – "*Kunstwollen* in the visual arts regulates the relationship between the human being and the appearance of things as perceived by the senses: it generates the means of expression, how that individual wishes to see those things shaped or coloured (...)"<sup>11</sup> – he rejects Riegl's exclusion of the family group based on the natural relationship between the individuals, with the following argument: "The task in painting a family portrait is, as it were, to introduce a grouping; mechanical rows must be regrouped for the purpose of blurring and disguising the natural unity (to use Riegl's expression). In other words, a new unity must be created to replace this natural unity."<sup>12</sup>

Here, Oberhaidacher once again formulates the difference between nature, or reality, and art, as defined by Riegl.<sup>13</sup> The question must nevertheless be asked, whether the approach taken by Oberhaidacher yields interesting results. The influence of Riegl on his methodological approach to the genre of family portrai-

*Riegl and the family portrait*

ture shows itself in his division of the material into three chapters, which follow the structure of *Das holländische Gruppenporträt*:

1. The period of symbolic unity (ca. 1530 to 1563).
2. The period of *szenisch-genrehafte Einheit* (genre/scenic unity: this basically encompasses the final quarter of the sixteenth and the beginning of the seventeenth century).
3. The period of *subjektivistische Einheit* (subjectivist unity from 1620).<sup>14</sup>

This division roughly corresponds to the quantitative development of the family portrait. It is worth pointing out that the volume of family portraits produced grew prodigiously after 1620, so that the number of surviving examples from the 1620s is double that from all the years before. The volume of such paintings dating from the 1630s is again twice the size of that from the previous decade.<sup>15</sup>

It is in the period after 1620, when the volume of material becomes so great as to be unwieldy, that we see Oberhaidacher running into problems as he attempts to extend a unitary line of development. The essential problem is not even the sheer number of examples, but the inhomogeneity of the material. Before discussing this further, however, we must examine the selection criteria used by Oberhaidacher.

“The attempt made here does not have the intention of treating the material available for this genre in an exhaustive manner.”<sup>16</sup> A similar apology is to be found at the start of every work which attempts to demonstrate an overall line of development. Oberhaidacher attempts to prove a strict line of development throughout two hundred years using just under sixty examples. By way of comparison, I am already aware of 300 family portraits<sup>17</sup> for the period from 1600 to 1650, for which Oberhaidacher discusses thirty examples. Oberhaidacher therefore deals with only ten percent of the extant material, which in turn is merely a fraction of the original production. Entering the debate on the loss of material over the years would not seem to be especially productive at this point.<sup>18</sup> If we wish to get to grips with the material, we are dependent on the paintings which still survive today. Studies tend to assume that the extant material offers a representative cross-section of the original total production. But again, it can be dangerous to predicate a linear development system on such an assumption: The entire model will then stand or fall on the discovery of another piece. And to my mind, opting for an even smaller representative subgroup would appear to be entirely foolhardy.

In contrast, Riegl, whose options were far more limited due to the time in which he lived, restricts his field of investigation to the cities of Amsterdam and Haarlem, having already limited the definition of his material to group portraits made for official commissions. He discusses forty-eight militia pieces in equal depth. He also attempts to include in his system pieces whose existence he knows about but which he has not seen. Thus, for example, he did not know the patrician piece by Johannes Cornelis Verspronck from 1642,<sup>19</sup> but nevertheless classifies it as not being relevant, using judgments on the oeuvre of this painter made

*Riegl and the family portrait*

by others.<sup>20</sup> In total, 135 militia pieces have been preserved, of which 74 are from Amsterdam and Haarlem.<sup>21</sup> This means that Riegl knew over two-thirds of the militia pieces available at the time, which is to say that he had seen the originals. Despite any reservations we may have as regards the incompleteness of his material, we must acknowledge that Riegl's was the first serious attempt to examine a genre in its totality using the available material.

The militia and patrician pieces lent themselves well to such a project, since the functions of both these types of painting meant they were kept in official institutions, which served both their preservation and their accessibility. Many contemporary family portraits, by contrast, are even today in private collections, which considerably reduces their familiarity to the public. Not until collections of reproductions, particularly that of the Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) and the affiliated Ikonografisch Bureau in The Hague, became available, did it become possible to gain an impression of the bulk of privately owned Dutch family portraits.

Going back to Riegl, this means that he probably did not know the greater part of these group portraits and correspondingly could not assess the importance of the family group for the development of Dutch art, even if this significance were based solely on the unrivaled abundance of such work. However, this does not excuse Riegl for his categorical rejection of the family portrait, which in his view was not a group portrait at all.

**Patterns of explanation**

Riegl attempts to explain the development of Dutch group portraiture using the following term: He bases his explanation on the theory of *Kunstwollen*, according to which all art is determined by a certain systematic but unconscious driving force.<sup>22</sup> Further, Riegl bases his interpretation of the development of the group portrait on his description of the "Dutch national character". In his view this is typified by a will to associate together on the part of individuals and is expressed in the corresponding *Kunstwollen*. In portraits, the desire for association is reflected both in the coordination of the figures in the picture and in their attentive expressions. Tellingly, however, he derives his conclusions on the "Dutch national character" from his interpretation of Dutch works of art. He does not look for supporting sociohistorical evidence, so falling victim to a circular argument.<sup>23</sup> More than anything else, it is the term "*Kunstwollen*" which has repeatedly exposed Riegl to criticism. In particular, the suspicion that it depends on a metaphysical interpretation discredits this term, even though Riegl himself rejected this accusation: in his view, *Kunstwollen* was the fact that could not be questioned.<sup>24</sup> However, when the question as to its origins is not open to discussion, the assumptions of *Kunstwollen* can also only be based on a circular argument.

Criticism of the introduction of a "given" in this manner does not apply to Riegl alone. The tradition of a higher, unifying force or purpose, or demi-urge, is a common thread in the history of thought from Kant's "*Ding an sich*" through

*Riegl and the family portrait*

Hegel's "Weltgeist" to Levi-Strauss' "Invariant structures of the human spirit".<sup>25</sup> In other words, a cause is propounded to shed light on the material, which, since it cannot itself be analyzed, is merely a construct itself derived from the material.

A more important question is, what is to be explained with the construct of the unifying force? In the case of *Das holländische Gruppenporträt* the answer is simple: it is used to construct a linear, chronological development.

The idea of one-dimensional progressive development is prevalent in art history and is even accepted by researchers who clearly reject explanations of a metaphysical nature.<sup>26</sup> I believe that semantic factors are mainly responsible for this linear thinking, which has become almost a kind of automatism. Any account rests on a succession of thoughts; that is, given the limitations of language, they have to be presented in a certain order, even when they really should be regarded as parallel. A consequence of this way of thinking may also be our understanding of the term "development".<sup>27</sup> In our imagination we think of it as a history of change which is inevitably progressing into the future with ever greater focus. Development – or rather the German word *Entwicklung* ("unfolding") – should be seen as the reduction of a complex thing to its detailed individual components or strands, and not the progressive "winding together" or fusing of several strands.

In their choice of works to be investigated, researchers usually take account of the construction of a linear, chronological development, either consciously or unconsciously. Precisely on this point, the practical usefulness of Riegl's decision to limit himself to group portraiture becomes evident. On the basis of his definition and the geographical restriction of his material, Riegl has marked out his field of research in such a way that the construction of a linear development becomes possible. Militia and patrician pieces were made for official commissions, and the militias commissioned pictures for documentation purposes at intervals of several years. Consequently, it was rare that more than one artist should be working on similar pieces at the same time. These works were publicly accessible and artists attached a large part of their prestige to them. Inevitably then, artists would have been familiar with the works of their predecessors, at least in the local area, and could analyze and consider existing works when they received new commissions. We can say that they competed directly with each other.

However, despite all definitional precautions, problems still emerge for Riegl when constructing a linear development model. For instance he describes developments in Haarlem and Amsterdam as paralleling each other, and occasional deviations from his declared objective he explains as necessary diversions. Riegl's entire view of linear development is retrospective, which means that from the knowledge of the result he constructs a progressive development. On this basis it is of course easy to dismiss as irrelevant works which do not fit.<sup>28</sup> In fact, criticism of this retrospective view – like that of his invoking a unifying focus<sup>29</sup> – does not apply to Riegl alone.<sup>30</sup>

*Riegl and the family portrait*

If we choose family portraiture as our field of investigation, the material becomes much more voluminous and less easy to assess, and establishing the origins of individual pieces more complicated. Because pictures were commissioned by private individuals, artists knew less about compositional solutions used by their colleagues. And because the type of commission was a relatively new one, artists were not able to draw on an established repertoire of forms for family group portraits. Only in this way can we explain the fact that such divergent solutions are found, particularly at the time when demand for family portraits first grew. We see artists building on formulas for the representation of groups which they already knew (for instance the Holy Family<sup>31</sup> or portrayals of the Last Supper<sup>32</sup>), using genre representations (families at supper, respectively in prayer,<sup>33</sup> or merry companies), or arranging figures as rows of individual portraits. The interaction and mutual influence between the different forms progressed only very slowly, in the initial phase only locally among acquainted artists, later between regions, perhaps through the influence of patrons, who may have seen other compositional solutions in other private households. The development is thus based on a large number of complex relationships of mutual influence, with the essential question “who saw what and when” usually remaining unanswered.

With the approach which I have set out above, a strict division between form and meaning is essential; after all, an artist who appropriates a form pioneered by another need not necessarily also adopt the meaning of his work. The development which began in the sixteenth century intensified in the seventeenth century and, as demand grew, we increasingly see standardized forms for the family portrait emerging. Particularly in the first half of the century we can observe artists still looking for such a form, often in highly localized groups which established a local tradition, but also as contributors to broader trends. It is clear to see that artists drew on their own stock of experience, which may have included the old masters, Italian influences, but also their own specialisms, to name but a few aspects. The influence of the patron or the public should also not be underestimated. Thus certain designs may be identified which were not successful, whose form was either abandoned after only a short time or were adapted to suit the tastes of the audience. That the meanings of particular motifs or combinations of motifs play a role can be demonstrated through closer studies of details, which reveal relationships between particular meanings.<sup>34</sup> This is a second step, however, which can only follow an account of how the form developed. Research into studio practice has shown that artists think in reproducible forms, which can be furnished with meaning through details. Thus, for instance, Jan Olis uses the same figure of a servant girl both in a genre painting<sup>35</sup> and in a family portrait.<sup>36</sup> The figure is shown in profile in both cases, with her gaze turned to the observer. She wears the same skirt and holds the same pitcher in her lowered right hand. The difference in meaning is imparted only by her serious expression in one painting, and her coquettish smile in the other.

## **Towards a complex system**

From the above, two conditions may be formulated which are fundamental for dealing with the pictorial tradition of a group of art: firstly, the material on which the research is based should be as extensive as possible. And secondly, a model must be developed which leaves room for developments, influences, sources, and consequences within the material, and which at the same time is so open that all works – whether known, yet to be discovered, or already lost for ever – can be given a place. The application of such a complex model is unavoidable for the genre of family portraits, since otherwise the abundance of material could not even be adequately described, let alone explained. Within the first half of the seventeenth century alone, some fifteen subgroups may be distinguished on a formal level, in part running parallel, which display mutual influences but nevertheless in part originate from different sources. Thus different groups may be distinguished according to format (monumental or small-format cabinet piece), background (interior or exterior) or composition (from closely packed groups filling the picture space to a much more isolated arrangement of the individuals).

As striking as the sheer quantity of works is the large number of different artists. Counting the producers of children's groups among the portraitists of family groups, I know of around 150 artists from my previous research alone, distributed across the entire region of the Northern Netherlands. In addition, about a third of the material remains anonymous. Oberhaidacher, too, had already established that, in the main, "the authors of these pictures are less significant artists".<sup>37</sup> However, he himself discusses only seven examples by unknown artists, of which four are dated before 1600. Instead, the familiar and great names crop up again and again in his writing.

A much more complex approach to the description of the genre of Dutch family portraiture is offered by Marianne Giesen on the basis of a far more extensive collection of material than Oberhaidacher.<sup>38</sup> She sets herself the goal of "giving a cohesive representation of the structural variants of the family portrait in seventeenth-century Dutch painting".<sup>39</sup> Giesen distinguishes local traditions, which adds to the clarity of the material. But she, too, ultimately founders on the multiplicity of variants of the family portrait in her attempt to isolate the most important innovations, and thus to install one of the great, well-known artists in the vanguard of the genre's development. Thus she sees Frans Hals as laying the foundations for the family portrait, claiming that it was he who established the compositional standard for the informal portrayal of the Dutch family group in a landscape.<sup>40</sup> Unfortunately, however, it cannot be demonstrated that it was Hals's compositional scheme, and no-one else's, which became the standard pattern. Similarly, we cannot unequivocally state that he was the first to depict families in realistic landscapes.<sup>41</sup> Contrary evidence is supplied by a so-far anonymous painting in the Rijksmuseum in Amsterdam which shows a family with four children in a realistic wooded landscape and is dated at 1620, contemporary with Hals's first family portrait. The difference is primarily in size: Hals's first family portrait

*Riegl and the family portrait*

*Figure 1* - Frans Hals, *Familygroup*, ca. 1635, canvas 113 x 93,4 cm, Cincinatti, Cincinatti Art Museum

is monumental in its dimensions (ca. 154 x 270 cm), whereas the anonymous work in the Rijksmuseum is a mere 51 x 46 cm. If we consider the entire material of family portraits, we see that smaller formats are more common than such large paintings of up to three meters in width. First of all there are practical reasons not to choose a monumental format: Dutch private houses mostly could not accommodate such large paintings, and the prices of these larger works might have led some potential customers to order smaller paintings.

Let us now turn to the question of composition. Hals's first large family portrait, painted around 1620, shows a family outdoors.<sup>43</sup> The individuals are divided into two groups and, in the left half, closely packed together and arranged in rows. The figures are linked together by the lines of composition and by the direction of their gazes. But in contrast to other early family portraits in landscapes,



*Riegl and the family portrait*

Figure 2 - Thomas de Keyser, *Familygroup*, 1640, panel, 121 x 88 cm, Cologne, Wallraf-Richartz Museum. Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln

this one leaves little open space aside from a small gap in the center. The basic model for the positioning of the figures, excepting the crowding of the figures in this first example, is more clearly visible in Hals's second family portrait. (Fig. 1)<sup>44</sup> In contrast to the oft-quoted reference to a diagonal composition, I would prefer to describe this as a curvilinear arrangement. In doing so I am looking not only at the arrangement of the heads, but more at the centers of gravity of the figures taken together. In the case of the *Cincinnati* picture, the arrangement of the figures maps out a more or less tangential function directly linking the figures together, with convergence of the curve both on the left side of the painting and at its base.

One of the few comparable constructions is found in the *Portrait of a Couple with a Son*, in an interior by Thomas de Keyser, dated 1640 (Fig. 2).<sup>45</sup> If we include in the composition the fourth figure in the painting, the servant girl at upper left who is shown on a kind of balcony, we have a similar arrangement

*Riegl and the family portrait*

Figure 3 - Jan Daemen Cool, *Eeuwout Prins and his family*, ca. 1634-35, panel 173 x 222 cm, Rotterdam, Historisch Museum

along a tangential curve. This work is the only example of its kind. However, we cannot with confidence draw the conclusion that Hals influenced the composition of *de Keyser*, either directly or indirectly. After all, it was *de Keyser* who popularized the full-length, small-format portrait<sup>46</sup> in the 1620s and 1630s, and Hals who adapted to work in this format. The family portrait in *Cincinnati* measures just 113 x 93.4 cm. The influences are mutual.

Giesen is surely right to praise the innovation of Hals, who found a different solution to the previously conventional arrangement of family members in rows in group portraits, particularly because this type of composition is often boring due to the arrangement of the heads at a similar height.<sup>47</sup> Even so, it was not Hals who developed the “standard pattern”. The four family portraits known by Hals do not allow us to conclude that this genre took up a central place within his oeuvre, in view of the large volume of surviving work by the artist. Besides, two of these pictures are from the final phase of his career, from the late 1640s.

In contrast, the compositional solutions for family groups in a landscape used by both Jan Daemen Cool in Rotterdam (Fig. 3)<sup>48</sup> and Herman Meinderts Doncker in Enkhuizen<sup>49</sup> appear to have been adopted by many more artists over a much larger geographical area. Four autograph family portraits are known by Cool, all from the 1630s, plus another in which his part is not certain.<sup>50</sup> The extent of his influence is shown by two works which directly imitate his visual idiom,<sup>51</sup> and by the family portraits of both Cuyps in Dordrecht, which sometimes bear strong similarities with Cool’s work. It is therefore not surprising that the family groups by the virtually unknown artist Cool were long attributed to Jacob Geritsz and his son Aelbert Cuyp.<sup>52</sup>

*Riegl and the family portrait*

Cool's family portraits are a little smaller than the monumental works of Hals, but do have a similar elongated horizontal format.<sup>53</sup> The individual family members are shown side by side; rows are avoided by forming small groups and by alternating between seated and standing poses. Usually the parents are seated, while the children are always shown standing up. The figures all have their eyes turned toward the observer, with gestures used to link the figures together.

It is quite astonishing to find similar compositional aspects in one of the late family portraits by Hals, the Thyssen-Bornemisza family (Fig. 4).<sup>54</sup> The individuals are arranged side by side, and the parents emphasize their alliance both through the direction of their gazes and with their right hands, which are clasped together.<sup>55</sup> The son, by contrast, is looking directly at the observer, as is the black servant; the direction of the daughter's gaze is uncertain. We can therefore establish that Hals has integrated aspects of composition created by others in one of his late family groups.

The influences between various forms of the family portrait are therefore mutual and considerably more complex than a simple linear model would suggest. Each aspect (format, composition of the figures, etc.) can usefully be investigated and will reveal its own story, which cannot simply be regarded as parallel to other aspects. We can only demonstrate that larger groups similar in composition emerge toward the middle of the seventeenth century, which we could denote as "mainstream"; although other forms do not disappear completely. An approach based on the history of form therefore offers the best prospects of success when it comes to the description and classification of the many extant family portraits. For, as the examples of Hals, Doncker, Cool, and Cuyp show, distinctions based on local traditions are not particularly useful, nor indeed is an exclusive focus on a few famous artists.

This brings us back to Riegl who, in *Das holländische Gruppenporträt*, calls for an equal treatment of all works, independent of contemporary taste which would give preference to certain artists. Thus Riegl criticizes the fact that others had always tried to "explain the personality of Rembrandt from his artistic development and had used the yardstick of modern critical taste to do so. In connection with this work, on the contrary, the three pictures mentioned [author's note: Rembrandt's group portraits] can only be seen as links in the great chain of development...".<sup>56</sup> Elsewhere he virtually demands, as a precondition, "that every individual work of art be deemed worthy of scientific contemplation and recognition, without regard for the appeal it may or may not hold for the observer".<sup>57</sup>

Such impartiality may be particularly difficult to maintain in the case of family portraits, because the artistic quality can be highly variable. But it is the fact of their personal value to individuals which has allowed many of these qualitatively less satisfying paintings to remain preserved, thus offering us a unique opportunity to demonstrate that innovation is not necessarily dependent on the highest technical ability. The family portrait was such a new type of commission that all artists were challenged to find a suitable form. And sometimes it was the unknown artist who found solutions which gained wider currency. That also

*Riegl and the family portrait*

Figure 4 - Frans Hals, *Familygroup in a landscape setting*, 1648, canvas, 202 x 285 cm, © Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

means that, until the time that one or more “mainstreams” became established, the genre of family portraiture was a relatively experimental one.

### **Conclusion**

What reasons are there then to read Riegl today, aside from a historical interest in the philosophical development of our field? In particular, aspects of his way of looking at works of art have since become part of the standard art historical repertoire. Riegl’s appeal to us to understand works of art from the point of view of the artist’s contemporaries, and to bear in mind the relativity of our own view and its dependence on the time we live in,<sup>58</sup> have not lost their relevance. Nor has his observation that art is not a representation of the world, but rather documents how one wishes to see the world.<sup>59</sup>

Further, we can take a methodological example from Riegl’s strong focus on the objects themselves; his extensive and accurate descriptions and analyses which, while they do make *Das holländische Gruppenporträt* rather long-winded at times, repeatedly force us as researchers to look very carefully at our material. The works of art themselves are the starting point of research for Riegl, and not their external context, which add meaning to the work from the outside. In this, all objects are regarded as being fundamentally equal, in other words, even so-

*Riegl and the family portrait*

called masterpieces are treated by Riegl as only part of the overall line of development.

Riegl's main objective in *Das holländische Gruppenporträt*, however, is to demonstrate uniformity in the development of a group of works of art. To this end he uses a definition which, through its demarcation of relevant research material, serves the anticipated goal from the outset, as well as adopting the concept of *Kunstwollen* to explain his model of linear development. In doing so he hopes, with the aid of "the universal historical examination of art history, to make a contribution to the solution of the great riddle of the world".<sup>60</sup> After a period of studies of details, which he regarded as essential to generating new insights, it was now once again time to return to the overall view.<sup>61</sup>

I do not wish to set my own sights quite so high. In the field of family portraiture, a large amount of research into details has been done in recent years, and there is no end in sight. All the same, I, like Riegl, see the need to bring order to the material and to find an explanation for the observations made. However, the result will not resemble the construct of a linear development as championed by both Riegl and other art historians. If only on the basis of the wealth of highly diverse family groups which survive, a linear model for the genre is unthinkable, and the work of others has shown that attempts in this direction are doomed to failure. No suitable system of classification can be imposed on the material from outside; an overview can be obtained only from the grouping of the material itself. The diverse forms of Dutch family portraits from the early period of production can only be described as a complex system of varying conditions and mutual influences. Whether a model will emerge from this which can have a more extensive application, only time will tell.

## Notes

- 1 My PhD thesis is part of a research project entitled "Beeldtraditie en betekenis in de Nederlandse kunst" ("Pictorial traditions and meaning in Dutch art"), coordinated by the RKD in The Hague in conjunction with several Dutch universities. Six PhD students and two postdoctorate researchers are involved in the project, each investigating a different motif.
- 2 First published in: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 23 (1902). I quote details from the reprinted version published by K.M. Swoboda, Vienna, 1931. A new edition was published in Vienna in 1997.
- 3 "Richtung in der modernen Literatur, Kunst und Musikwissenschaft, die sich mit der Wechselwirkung zwischen dem, was ein Kunstwerk an Gehalt, Bedeutung usw. anbietet, und dem Erwartungshorizont sowie der Verständnisbereitschaft des Rezipienten befasst", Duden, *Deutsches Universal Wörterbuch* ("Modern school in the study of literature, art and music, dealing with the interaction between what a work of art offers in content, meaning, etc. and the recipient's scope of expectations and openness to the piece").
- 4 Margaret Olin, "Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness", in: *Art Bulletin*, 71 (1984) 2, pp. 285-299; Margaret Iversen, Alois Riegl, *Art History and Theory*, Cambridge/London 1993, especially chapters VI and VII. See for the application of the concept: Wolfgang Kemp (ed.), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Cologne, 1985.
- 5 See on this the publication of two fragments in Kemp, 1985, pp. 29-50. To date, the only fragment translated into English I know is the one published by Benjamin Binstock in October 74 (1995), pp. 3-35.

*Riegl and the family portrait*

- 6 Jörg Oberhaidacher, *Das holländische Familienbild des 16. und 17. Jahrhunderts*, PhD diss., Vienna, 1972, p. 6.
- 7 In this he seems to be influenced by sociohistorical, and monart-related, considerations. However, he falls victim to a circular argument, as is elucidated below. His mistaken views on Dutch society are criticized and rectified by Christian Tumpel, "De Amsterdame schutterstukken", in: M. Carasso-Kok, J. Levy-van Halm (eds), *Schutters in Holland. Kracht en zenuwen van de stad*, Zwolle, 1988.
- 8 Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, ed. by Karl M. Swoboda, Augsburg/Vienna, 1929, p. 63.
- 9 See, among others, Harry Peeters, Lené Dresen-Coenders, Ton Brandenburg (eds), *Vijf eeuwen gezinsleven. Liefde, huwelijk en opvoeding in Nederland*, Nijmegen, 1988, with contributions by Lotte van de Poel and Donald Haks among others, as well as other publications by the named authors. Actually, Riegl would have been reluctant to get to grips with such sociohistorical insights, or, as Oberhaidacher puts it: He avoided "friction with professed contentual meanings". Oberhaidacher 1972, 7, footnote 1.
- 10 Riegl, "Kunstgeschichte und Universalgeschichte" and "Eine neue Kunstgeschichte", in: *Aufsätze*, pp. 3-9 and 43-50.
- 11 Riegl, *Spätromische Kunstindustrie* 1927, p. 3; quoted after Wolfgang Kemp, "Alois Riegl (1858-1905)", in: Heinrich Dilly (ed.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlin, 1990, pp. 36-60, p. 50.
- 12 Oberhaidacher, 1972, p. 8.
- 13 The emphasis on this important difference might appear to be superfluous within the art historical world. Unfortunately, this insight has to date not achieved general acceptance, so that the reference here is not redundant. See, for example: Remmo Hamel, "The Image of the Child", in: *The Journal of Psychohistory*, 24 (1996), 1, pp. 71-89.
- 14 Oberhaidacher, 1972, p. 9.
- 15 These figures are derived from' an initial assessment of my material. These results will later be checked through comparison with a database.
- 16 Oberhaidacher, 1972, p. 8.
- 17 For example, family portraits which show an entire core family, consisting of father, mother, and children, in some cases extended with further relatives. Portraits of groups of children or of a single parent with children have correspondingly been excluded, although the question remains in many of these latter examples, whether these are in fact fragments of larger family portraits.
- 18 For calculations of the original production of painting's in the Netherlands during the seventeenth century see, among others: Ad van der Woude, "The volume and Value of paintings in Holland at the time of the Dutch Republic," in: David Freedberg, Jan de Vries (eds), *Art in History/History in Art. Studies in Seventeenth-Century Dutch Culture*, Santa Monica, 1991. For the loss of portraits we have to use another measure, since they were paintings made to order, which had a personal value to their owners besides their value as works of art. For an extensive listing of literature on this subject and a summary of the state of the debate see: R.E.O. Ekkart, *Portretisten en Portretten. Studies over Portretkunst in Holland*, PhD diss. Amsterdam, 1997, pp. 1-2. As indicated in the previous footnote, the number of fragments may be very high, particularly in the case of family portraits.
- 19 J.C. Verspronck, *The Regentesses of the House of the Holy Ghost at Haarlem*; 1641, oil on canvas, 173.5 x 240.5 cm, Haarlem, Frans Hals Museum, in: Ekkart 1979, No. 40.
- 20 "...; my notes basically restrict themselves to the detail that this master in his paintings shows himself to be a characterless and uninventive follower of Hals", p. 271. Here he makes a mistake, since this painting for the first time displays the connection of two actions which Riegl attributes to another artist within the framework of his development model. Noted in Swoboda, 1931, p. 272.
- 21 See catalogue: M. Carasso-Kok, J. Levy-van Halm (eds), *Schutters in Holland. Kracht en zenuwen van de stad*, Zwolle, 1988, includes a list of all extant militia pieces, pp. 390-395.
- 22 For a good introduction to this term see: Hans Sedlmayer, "Die Quintessenz der Lehren Riegls", in: Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Vienna, 1929, pp. XI-XXXIV and Iversen, 1993, pp. 2-18.
- 23 Jeroen Boomgaard, "Bronnenstudie en stilistiek. Van de kunst der werkelijkheid tot de werkelijkheid der kunst", in: Frans Grijzenhout, Henk van Veen (eds), *De Gouden Eeuw in Perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen, 1992, pp. 255-279, especially p. 270. He discusses the construction of Riegl's circular argument at length:

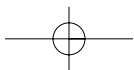
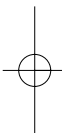
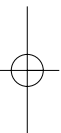
*Riegl and the family portrait*

- Hans Berthold Busse, *Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstwissenschaft bei Riegl, Wölflin und Dvorák*, Mittenwald, 1981, pp. 55-61.
- 24 Kemp, 1990, p. 49.
- 25 Kemp, 1990, p. 47.
- 26 Even Ernst Gombrich, one of the sharpest critics of Riegl's *Kunstwollen*, describes his own work as the demonstration of a linear development: "In my book *The Story of Art*, I sketched the development of representation from the conceptual methods of the primitives and the Egyptians, who relied on 'what they knew', to the achievements of the impressionists, who succeeded in recording 'what they saw'." From: *Art and Illusion*, London/New York, 1956, p. IX.
- 27 Translator's note: the author points out that the German *Entwicklung* literally means "untangling" or "unwinding". Although *Entwicklung* is normally translated as "development," the word "unfolding" might be more appropriate here. Source: Duden, *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, vol. 7, Mannheim/Vienna/Zürich, 1963, p. 764.
- 28 Thus the Delft painter Mierevelt and Ravesteyn from The Hague are portrayed as "of only secondary importance to the development of the Dutch group portrait". Riegl, 1931, pp. 136-137.
- 29 See the previous remarks on *Kunstwollen*.
- 30 "So, in our handbooks of the history of styles it appears that the chief function of any work of art is to contribute toward the works which follow it in a sequence; and the greater the contribution the more 'significant' the work." James S. Ackerman, "A Theory of Style", in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961/62) pp. 227-237, especially p. 231.
- 31 Herbert Malecki, "Die Familie des Pieter Jan Foppesz.-Genese und Bedeutung des Kasseler Familienbildes des Maerten van Heemskerck", *Kasseler Hefte für Kunstpädagogik* 4, Kassel, 1983.
- 32 Victoria B. Greep, *Een beeld van het gezin*, Hilversum, 1996, pp. 93-94. Greep shows the close links between the *Portrait of the De Moucheron family* by Cornelis de Zeeuw, 1563, and the anonymous *Portrait of the Gentlemen of Liere* in Antwerp, 1523, and their debt to representations of the Last Supper.
- 33 Eddy de Jongh, *Portretten van echt en trouw*, Haarlem/Zwolle, 1986, pp. 47-50 and no. 72-77.
- 34 See: Elmer Kolfin, Frauke Laarmann, *Families, vrolijke gezelschappen en hun muziek*. Lecture given for a workshop at the Onderzoekschool Kunstgeschiedenis, Leiden, on 25 March 1997. The results presented on this occasion will be published in the course of 1998.
- 35 No details, photo RKD.
- 36 *A Dutch Family seated around a Table*, oil on panel, 39 x 50 cm, signed {dated?} 1634, Newhouse Galleries, New York.
- 37 Oberhaidacher, 1972, p. 14.
- 38 Marianne Giesen, *Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts des 17. Jahrhunderts*, PhD diss., Bonn, 1997.
- 39 Giesen, 1997, p. 1.
- 40 Giesen, 1997, pp. 157-158. Unfortunately, Rembrandt cannot be named as the main agent of development since, aside from several portraits of married couples, only the one, late family portrait in Braunschweig is known by him.
- 41 Furthermore, isolated examples from the sixteenth century show that the device of portraying a family before a landscape was not wholly unknown. The monogamist of Valenciennes portrays the *Family of Ivo van Fritema* (?), ca. 1533, wood {oil on panel?} 129 x 166 cm, Groninger Museum, Groningen, in a fantasy landscape; the anonymous painting *The Thiennes Family before Rumbek Castle*, ca. 1535, wood {oil on panel?} 50 x 75 cm, private collection, Brussels, shows a noble family in front of their residence.
- 42 *A married couple with four children*, ca. 1620, Rijksmuseum Amsterdam, Inv. No. A 201: Northern Netherlandish school.
- 43 The painting is preserved only as two fragments: the left part with the parents and six children: private collection; the right half with three children and goat cart: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brussels. Seymour Slive established that the two parts belong together, and identified the girl at lower left, painted in by Salomon de Bray some years later, as not being original when reconstructing the painting. For an illustration of the reconstruction, see: S. Slive, *Frans Hals*, London/Munich 1989, p. 157, Nos. 10 and 11.
- 44 *Family portrait*, ca. 1635, canvas, Cincinnati Art Museum. The fact that the background was most probably painted, at least in part, by Peter Molijn has no bearing on the arrangement of the figures. See: Slive, 1989, No. 49, p. 272.

*Riegl and the family portrait*

- 45 p. **{Panel?}** 102 x 85 cm, Walraff-Richartz Museum, Cologne.
- 46 Ann Jensen Adams, *The Paintings of Thomas de Keyser (1596/7-1667). A Study of Portraiture in Seventeenth-Century Amsterdam*, PhD diss., Harvard, Cambridge, MA, 1985, p. 95 ff.
- 47 The only surprising thing is that Hals did not use the same construction model as in his militia pieces, which are much more strongly aligned along diagonals. An examination of the differences will likely produce some answers as to the meaning of particular constructions.
- 48 Fig.: *Family with five children*, 1631, Musée de Lille II, No. 80 fig. 57, there still attributed to J.G. Cuyp. Museum Rijssel **{Lille?}** Cat. no. 218, R.E.O. Ekkart, "De Rotterdamse portrettist Jan Daemen Cool", in: *Oud Holland* 104 (1997), 4, also in R.E.O. Ekkart 1997, pp. 125-169.
- 49 R.E.O. Ekkart, *Portret van Enkhuizen in de gouden eeuw*, Enkhuizen/Zwolle, 1990.
- 50 Ekkart, 1997.
- 51 Ekkart attributes both family portraits to Isaack de Colonia. Ekkart, 1997, p. 143, Fig. 5 and 6.
- 52 Ekkart, 1997, p. 128.
- 53 Cool's formats are between 1-1.70 x 1.70-2.2 m, compared to Hals who used formats around 2 x 3 m. The paintings of Herman Doncker are generally smaller still, and this artist also occasionally used vertical formats for his families in landscapes. The composition of the figures is, however, similar to Cool; if anything, the figures are even more clearly arranged in rows.
- 54 *Family in a Landscape*, ca. 1648, canvas, 202 x 285 cm.
- 55 Generally interpreted as *dextrarum iunctio*, a reference to marital fidelity. Slive, 1989, pp. 317-318, No. 67, see also: De Jongh, 1986, pp. 124-130, No. 20.
- 56 Riegl, 1931, p. 181.
- 57 Riegl, *Aufsätze*, p. 46.
- 58 Riegl, 1931, p. 194-195, footnote.
- 59 Above all, the portrait documents **show** how those portrayed saw themselves and wished to be seen. David R. Smith, *Masks of Wedlock: Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture*, Ann Arbor, Michigan, 1982, pp. 1-12.
- 60 Riegl, *Aufsätze*, p. 9.
- 61 *Ibid.*







# Families in beeld

**De ontwikkeling van het  
Noord-Nederlandse familieportret in de  
eerste helft van de zeventiende eeuw**

Frauke K. Laarmann

Inleiding	43
1. Uitgangspunten	45
Omvang van het materiaal	55
De Nederlandse situatie in Europese context	46
Oorzaken voor de toename aan burgerlijke familieportretten	47
De kunstenaars	51
Het familieportret in de kunstgeschiedenis	58
2. Kunst- of gebruiksobject?	62
Het familieportret als gebruiksobject	62
De onderlinge relaties in huwelijk en gezin	62
De samenstelling van het familieportret	65
De hiërarchie van de voorgestelden onderling	73
De actualiteit van het familieportret	77
De plaats van het familieportret in huis	84
De omgang met de portretten van voorouders	88
Het familieportret als kunstobject	91
3. De ontwikkeling van het familieportret. Oude voorbeelden en eigentijdse vormen	97
Voorgeschiedenis	97
De familie in binnenruimtes	102
Grote families voor 1630	102
Familieportretten in binnenruimtes na 1630	107
De familie in de open lucht	110
Noord-Holland	111
Haarlem	115
Zuid-Holland	117
Het familieportret voor kunstliefhebbers	118
Tot slot	121
Appendix	123
Lijst van alle in de tekst vermelde schilderijen	123

## Inleiding

In 1996 verscheen als deel van de Zeven Provinciënreeks een onderzoek naar het vroegmoderne gezinsportret in de Nederlanden door Victoria Greep.<sup>1</sup> Als startpunt schetst zij kort de ontwikkeling van het gezinsportret in vooral adellijke kringen van Italië, en presenteert zij vervolgens een klein dozijn zestiende-eeuwse gezinsportretten uit zowel de Noordelijke als de Zuidelijke Nederlanden. Zij maakt onderscheid tussen de groep van vóór 1550 vervaardigde portretten en de werken die na het midden van de eeuw ontstonden. De werken van de eerste groep staan formeel dicht bij elkaar, terwijl de portretten uit de tweede groep op uiteenlopende bronnen gebaseerd zijn. Greep beschrijft de beeldtraditie en levert per schilderij uitvoerige interpretaties van de betekenis van verschillende beeld-elementen in de context van de voorgestelde families.

Dit boekje kan voor een deel als vervolg op Greeps onderzoek worden gezien. Het onderwerp – het gezinsportret in de Nederlanden – is hetzelfde, maar de omstandigheden in de zeventiende eeuw zijn dusdanig veranderd dat de behandeling van individuele stukken niet meer toereikend is om de ontwikkeling van het genre recht te doen. In tegenstelling tot het kleine aantal gezinsportretten in de zestiende eeuw wordt de daaropvolgende eeuw gekenmerkt door een overwel-digende groei in de productie. Het familieportret emancipeert in die periode tot zelfstandig genre met een eigen beeldtaal en beeldtraditie.

De omvang van het materiaal maakte het noodzakelijk het onderwerp zowel naar plaats als in tijd in te perken. Kern van het hier gepresenteerde onderzoek vormen de Noord-Nederlandse familieportretten uit de eerste helft van de zeventiende eeuw; Noord-Nederlands, omdat bij nadere beschouwing bleek dat beeldtraditie en motiefkeuze niet alleen nauwelijks vergelijkbaar zijn met die in de omliggende landen, maar dat zij ook verschillen van de ontwikkelingen in de Zuidelijke Nederlanden. De beperking tot grofweg de eerste helft van de zeventiende eeuw is gebaseerd op het feit dat het familieportret zich in deze tijd als zelfstandig genre manifesteert. De beeldvorm die hiervoor gevonden moest worden, ontwikkelde zich sprongsgewijs. De eerste vijftig jaar van de zeventiende eeuw toont een grillig patroon van lokale tradities, vindingrijke kunstenaars, zelfstandige ideeën en wederzijdse beïnvloedingen, die uiteindelijk tot een beperkt aantal standaardvormen voor gezinsportretten hebben geleid. De toen ontwikkelde beeldvormen werden in het vervolg verder gebruikt. Nieuw in de tweede helft van de eeuw was de toenemende oriëntatie op de meer internationale vorm van het ‘conversation piece’.<sup>2</sup> Familieportretten verloren steeds meer hun representatieve stijfheid en toonden steeds meer gezellig pratende en theedrinkende gezelschapjes. Als zelfstandige ontwikkeling maakt dit soort ‘genreportret’ echter geen deel meer uit van het onderwerp van dit boekje.

1 Greep 1996.

*Families in beeld*

In het eerste hoofdstuk worden externe factoren voor de productie van familiale groepsportretten onderzocht, zoals de sociaal-maatschappelijke omstandigheden van de opdrachtgevers en de positie van de kunstenaars. Het tweede hoofdstuk sluit daar op aan met een behandeling van de intrinsieke waarde van het gezinsportret. Het laat zien hoe de functies van het familieportret de beeldvorm mede hebben bepaald. Daarbij valt op dat binnen de grote diversiteit aan beeldvormen een klein aantal compositiemotieven stelselmatig gehandhaafd blijft. Het laatste hoofdstuk biedt een beknopt overzicht van de uiteenlopende beeldvormen, de geschiedenis van hun ontstaan en de manieren hoe kunstenaars te werk gingen. In deze eerste bloeiperiode van het genre worstelden kunstenaars met het probleem dat er nog geen vaste beeldvorm voor het familieportret ontwikkeld was. Vanuit hun eigen kennis en specialisme moesten zij iets ontwikkelen dat op instemming van het publiek kon rekenen en verkoopbaar was. Deze zoektocht naar een passende beeldvorm via zijsporen en omwegen is kenmerkend voor de bijzonder boeiende fase van het ontstaan van dit genre.

- 2 Praz 1971. Over de discrepantie tussen de door Mario Praz gebruikte definitie van het 'conversation piece' en de hier behandelde familieportretten zie Giesen 1997, p. 8-22; zie ook Staring 1956, p. 43, die al eerder op de problematiek van het begrip wees.

# 1 Uitgangspunten

## Omvang van het materiaal

In dit onderzoek wordt meer materiaal betrokken dan het gezinsportret in engere zin, waarop alleen ouders met hun kinderen staan afgebeeld. De groei van de portretproductie in de eerste helft van de zeventiende eeuw ging gepaard met een verbreding van de variatie- en combinatiemogelijkheden bij de samenstelling van de afgebeelde groepen. Naast groepsportretten van beide ouders met kinderen zijn er ook werken waarop meer dan twee generaties zijn afgebeeld. Soms is het moeilijk te bepalen of het daarbij om een gezin met de grootouders erbij of om een ouder echtpaar met hun volwassen kinderen en kleinkinderen gaat. Ook ontstaan afbeeldingen van één volwassene – ouder of grootouder – met één of meer kinderen, evenals portretten van uitsluitend broers en zussen of een echtpaar alleen. Dergelijke varianten inbegrepen omvat het hier onderzochte materiaal rond 600 werken.<sup>3</sup>

Hoe groot de oorspronkelijke productie was, is nauwelijks te achterhalen. In het algemeen beschouwt men de nog bestaande schilderijen uit de zeventiende eeuw als een vrij klein percentage van het totaal aan schilderijen dat in die periode werd gemaakt en dit ons resterende deel zal vooral uit de toplaag van de schilderijenproductie stammen. De schattingen schommelen tussen twee en tien procent van het oorspronkelijke aantal werken.<sup>4</sup> In hoeverre dit ook voor portretten en speciaal familiale groepsportretten geldt, is moeilijk te zeggen.<sup>5</sup> Deze werden immers niet voor een vrije markt geproduceerd maar voor strikt persoonlijke opdrachtgevers. Zij bleven vaak lange tijd in familiebezit, soms tot op de dag van vandaag.

Al na een eerste ordening van het materiaal wordt duidelijk dat er juist in dit genre meer dan alleen een groep topstukken bewaard is gebleven en dat het in sommige gevallen zelfs om werken gaat die men als ‘provinciaals’ of zelfs ‘naïef’ kan beschouwen. Dat deze werken de tijd hebben doorstaan, kan mogelijk verklaard worden door de ambivalente functie van het familieportret, waarbij naast de kunstwaarde ook de gebruiks- en emotionele waarde voor de familie zelf een belangrijk aspect van het werk is.

- 3 Het is nauwelijks mogelijk een complete inventaris van alle thans nog bewaarde en uit schriftelijke bronnen bekende familieportretten te maken omdat een redelijk aantal ervan zich nog steeds in familiebezit bevindt en nergens gedocumenteerd is. Naar schatting omvat mijn materiaal ca. 90% van de nog bestaande werken, afkomstig uit musea en privé-bezit, gedocumenteerd in bestandscatalogi en/of het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) resp. het bijbehorende Iconografisch Bureau in Den Haag.
- 4 Voor de discussie over de percentages van bewaarde schilderijen zie o.m.: Van der Woude 1991; Bok en Schwartz 1991.
- 5 Bok en Schwartz 1991, p. 191-193.

## **De Nederlandse situatie in Europese context**

In de zestiende eeuw ontstaan in verschillende regio's van Europa de vroegste familiale groepsportretten. Daaraan vooraf gaat in de vijftiende eeuw een aanwas van voorstellingen van families in andere genres, die de veranderde aandacht voor de familie tonen.<sup>6</sup> De onstuimige groei en de omvang van de productie van familieportretten in de Nederlanden in de zeventiende eeuw zijn echter heel opmerkelijk.

Engeland en Frankrijk kennen in de zeventiende eeuw geen soortgelijke burgerlijke portretproductie. De grote groepsportrettraditie in Engeland heeft haar hoogtepunt in de achttiende eeuw, iets later gevolgd door Frankrijk.<sup>7</sup> In Duitsland ontstaan vooral in de vroege negentiende eeuw vele familieportretten, voortkomend uit de burgerlijke cultuur van het Biedermeier-tijdperk.<sup>8</sup> Toch kende de Duitse kunst al in de zestiende eeuw een eigen traditie van burgerlijke echtpaarportretten, al dan niet uitgebreid met kinderen. Deze wat compositie betreft vrij statische werken, die de ouders naast elkaar als halffiguren tonen tegen een egale achtergrond met tussen of voor hen de kinderen, kunnen vooral gezien worden als demonstratie van de genealogische continuïteit.<sup>9</sup> Dat de ontwikkeling van het familieportret in de Duitse gebieden in de zeventiende eeuw nauwelijks vervolg kreeg, hangt samen met de catastrofale uitwerking van de Dertigjarige Oorlog, die de continuïteit van de artistieke cultuur onderbrak.<sup>10</sup> De Nederlanden werden weliswaar ook door een in totaal tachtig jaar durende oorlog geteisterd, maar de uitwerking hiervan op de bevolking was in de zeventiende eeuw, vooral in de kustgebieden, van geheel andere aard. Onder meer door de oorlogsindustrie en door de toenemende handel met overzeese gebieden groeide de welvaart. Daardoor beleefde ook de kunstmarkt een ongekende bloei.

De familieportretten die wel in deze tijd in Duitsland ontstonden, zijn afhankelijk van Nederlandse voorbeelden.<sup>11</sup> Het grote familieportret uit de kerk in Rüllschau bij Flensburg bijvoorbeeld zou zonder Nederlandse voorbeelden van dicht opeen rond een tafel gegroepede families nauwelijks mogelijk zijn geweest (zie afb. 22).<sup>12</sup> Later draagt Jurriaen of Jürgen Ovens door zijn regelmatige reizen tussen Noord-Duitsland en de Nederlanden aan de uitwisseling bij. Hij brengt de op Anthonie van Dyck gebaseerde, meer internationale stijl naar Sleeswijk-Holstein en het hof. Door het huwelijk van Louise-Henriëtte, dochter van stadhouder Frederik Hendrik en Amalia, met keurvorst Friedrich Wilhelm von Hohenzollern in 1647 werd de Nederlandse portretkunst naar Berlijn-Branden-

6 Ariès 1962, p. 346-353.

7 Zie voor een algemeen overzicht Praz 1971; Staring 1965, p. 42-43.

8 Lorenz 1985.

9 Hinz 1974.

10 Kronberger-Frentzen 1940, p. 15.

11 Kronberger-Frentzen 1940, p. 16.

12 Appendix F 5. Zie voor de gegevens van alle schilderijen die in de tekst genoemd worden de appendix.

*Families in beeld*

burg geëxporteerd. Daarnaast ontstonden aan andere Duitse vorstenhoven familieportretten die eerder provinciaal zijn te noemen.<sup>13</sup> Groepsportretten van burgerlijke families uit de zeventiende eeuw zijn in Duitsland in beduidend mindere mate bekend. Een van de weinige voorbeelden is het portret van de familie van Christoph Wintzler door Gottfried van Wedig uit Keulen, waar de kunstmarkt onder Vlaamse invloed stond.<sup>14</sup>

Een op het eerste gezicht met de Nederlanden vergelijkbare familieportrettraditie vertoont Italië. Sinds de zestiende eeuw valt ook hier een duidelijke toename aan familieportretten te constateren, al is deze niet zo massaal als in de zeventiende eeuw in de Lage Landen. De maatschappelijke situatie en de rechtspositie van het individu die aan deze voorstellingen ten grondslag liggen, maken de Italiaanse werken echter nauwelijks vergelijkbaar met de Nederlandse. In tegenstelling tot de nieuw ontwikkelde burgerlijke gezinscultuur in de Nederlanden was in Italië de burgerij sterk beïnvloed door adellijke ideeën over genealogische continuïteit.<sup>15</sup>

De adel speelde in de Noordelijke Nederlanden een minder bepalende rol dan in de rest van Europa, al hebben adelsportretten wel invloed uitgeoefend op de beeldvorm van de burgerlijke portretproductie. De functie van de adellijke portretten verschilt immers van het burgerlijk portret. Meestal vervaardigd als voortzetting van een reeks voorouderportretten staan zij in de traditie van de documentatie van de genealogische continuïteit en dynastieke belangen. Sommige werken werden in grote aantallen gekopieerd, zowel om aan bevriende hoven overhandigd te kunnen worden als ook om in vertrekken van burgers te hangen, die daarmee hun politieke gezindheid demonstreerden. De burgerlijke portretproductie die in de Noordelijke Nederlanden qua aantal de adelsportretten ver achter zich liet, vervulde een andere functie. In de volgende hoofdstukken wordt deze nader uitgewerkt.

### **Oorzaken voor de toename van burgerlijke familieportretten**

De vraag waarom er een onstuimige groei in de productie van familieportretten in de eerste helft van de zeventiende eeuw in de Noordelijke Nederlanden plaatsvond, laat zich met behulp van een reeks sociaal-maatschappelijke factoren beantwoorden. Rond 1620 nam het aantal portretschilders opmerkelijk toe, met als gevolg dat, waar vroeger één lokale portrettist werkzaam was, nu de keuze tussen verschillende meesters mogelijk was.<sup>16</sup> Wat kwam er eerst, een grotere vraag of een toename in aanbod? Het lijkt er sterk op dat de vraag naar portrettisten zo in omvang groeide, dat per stad meerdere kunstenaars er een broodwinning in zagen. In een grote stad als Amsterdam waren zelfs massa's portrettisten

13 Appendix F 6 (de leden van de familie staan in twee rijen opgesteld) en F 7.

14 Repp-Eckert 1998, cat. nr. 9.

15 Zie ook hoofdstuk 2.1.

16 Kloek 1993, p. 28.



*Families in beeld*

aan het werk. De oorzaak van de toenemende vraag naar portretten kan in verband worden gebracht met de steeds omvangrijkere burgerij die zich – dankzij de groei van haar welvaart – schilderijen en portretten kon veroorloven. De toename in de productie van portretten laat zich in het kader van de groeiende productie van schilderijen in het algemeen plaatsen.

Daarnaast moet de functie van het portret als plaatsvervanger voor de geportretteerde in beschouwing worden genomen. De wens om de eigen persoon zowel als vertegenwoordiger van beroepsverenigingen of uitvoerder van openbare functies als ook in privé-kring afgebeeld te zien, toont een toenemend zelfbewustzijn. Dat het zelfbewustzijn van de Nederlandse burgerij in de zeventiende eeuw groeide, is al dikwijls geconstateerd en laat zich makkelijk door de politieke situatie verklaren. De Nederlandse burgerij had zich van de monarchistische heerschappij van Spanje bevrijd en de mogelijkheid gekregen haar belangen zelf te behartigen. De regentenstand, die zich aan het begin van de eeuw nieuw vormeerde uit een overwegend calvinistische bovenlaag van de bevolking en die pas in de loop van de eeuw oligarchische structuren vertoonde, vormde het machtscentrum van de Republiek.<sup>17</sup> Zulke verworvenheden kunnen niet anders dan trots opwekken en het zelfbewustzijn laten groeien. Voor een deel kwamen de opdrachtgevers voor familieportretten uit de hoge burgerij waarvan de regenten deel uitmaakten, maar ook de beter gesitueerde middenstand had een groot aandeel.

De genoemde factoren geven echter nog geen volledig antwoord op de vraag waarom het genre van het familieportret, dus de gemeenschappelijke afbeelding van verschillende familieleden op één schilderij, deze groei beleefde. Een mogelijke verklaring kan liggen in de functie van de familie zelf. Veelal werd de familie als kiemcel van de Republiek gezien, en dientengevolge het gezin als kleinste politieke eenheid.<sup>18</sup> Gebaseerd op de protestantse overtuiging, waarbij het huwelijk niet als sacrament maar als een wereldlijke zaak gezien werd, hadden de opstandige provincies al in 1580 de mogelijkheid geschapen om naast het huwelijk in de kerk echtverbintenissen ook uitsluitend op het stadhuis te laten registreren. Men deed dit met het oog op andere geloofsovertuigingen, bijvoorbeeld katholieken, voor wie een huwelijksluiting voor een predikant van een gereformeerde kerk onacceptabel was.<sup>19</sup> Daarmee was het huwelijk mede een zaak van de overheid geworden, al probeerde de gereformeerde kerk haar greep op het huwelijk niet te verliezen. De kerkelijke zegen werd in formele zin overbodig en kreeg een vrijwillig karakter, een stap die de meeste andere Europese naties pas in de negentiende eeuw namen.

Naast dit politieke element had de familie ook een duidelijk praktische functie als economische eenheid en sociaal vangnet. Familiale betrekkingen, die veel-

17 Frijhoff en Spies 1999.

18 Schama 1988, p. 388-389; Damsma 1993, p. 70; voor een overzicht over de theoretische ontwikkeling van deze opvatting in de eigentijdse literatuur van Calvijn tot Cats zie: Giesen 1997, p. 100-101, Van der Heijden 1998.

19 De Blécourt 1967; Haks 1982.

*Families in beeld*

al in termen van vriendschap verwoord werden, liepen vaak gelijk op met zakelijke belangen; men vertrouwde immers vooral leden van de eigen familie.<sup>20</sup> Vandaar dat de keuze van een huwelijkspartner een zo belangrijke rol speelde. Er was immers meer mee gemoeid dan alleen een goede relatie tussen echtgenoten, een relatie die overigens in de Nederlanden ook een hoge waardering had.<sup>21</sup> Liep het economisch mis dan was de familie het enige aanspreekpunt. Alleen zij kon hulp verlenen en mogelijk sancties toepassen.<sup>22</sup>

Tegen deze achtergrond wordt duidelijk dat familieportretten niet uitsluitend een privé-functie hadden. Als een van de resultaten van haar onderzoek naar familieportretten van de Zuid-Nederlander Cornelis de Vos stelt Kathelijne van der Stighelen dat deze naast hun functie als *speculum virtutis* voor de betrekkingen binnen het gezin ook de betrouwbaarheid en kredietwaardigheid naar buiten documenteerden.<sup>23</sup> ‘Dat dergelijke portretten zowel voor ‘insiders’ als voor het oog van anderen waren bedoeld, wordt bevestigd door de concrete bewaarplaats van portretten in burgerhuizen. Op basis van een systematisch onderzoek van Antwerpse boedelstaten uit de periode circa 1600-1650 kan vastgesteld worden dat er algemeen de voorkeur aan gegeven werd portretten te exposeren op de gelijkvloerse verdieping en meer bepaald in de voorkamer of ‘salette’, de rijkst gestoffeerde vertrekken van het hele huis.’<sup>24</sup> Daarmee waren zij zichtbaar voor bezoekers van buiten. Gegevens uit Noord-Nederlandse inventarissen leveren een vergelijkbaar beeld op wat betreft de recentste en meest representatieve portretten van de familie.<sup>25</sup> Om een voorbeeld te noemen: in het huis van de koopman Willem Bartolotti aan de Herengracht in Amsterdam hingen de portretten van familieleden achter het voorhuis in de grote zaal, die gebruikt werd voor feesten en officiële ontvangsten, samen met portretten van de prinsen van Oranje.<sup>26</sup> In moderne begrippen uitgedrukt: familieportretten dienden als communicatiemiddel voor de public relations van de familie met als doel de ‘corporate identity’ van deze economische eenheid te demonstreren.

Naast deze functionele aspecten die in het volgende hoofdstuk nader zullen worden belicht, lijkt nog een ander facet een belangrijke bijdrage te leveren aan de onstuimige groei van het familieportret. Het effect van een succesvol nieuw product op een vrije markt wordt mijns inziens tot nu toe onderschat. Wordt een product, in dit geval het familieportret, door een kleine groep trendsetters geaccepteerd, dan volgt de rest van de potentiële clientèle dit voorbeeld om erbij te horen. Simpel gezegd: het familieportret werd mode onder de gegoede burgerij. Tijdens de eerste vier decennia van de zeventiende eeuw verdubbelde de productie van dergelijke groepsportretten vrijwel om de tien jaar. De vraag ernaar bleef

20 Kooijmans 1997.

21 Zie p. 28.

22 Kooijmans 1997.

23 Van der Stighelen 1989.

24 Van der Stighelen 1989, p. 138.

25 Voor uitvoeriger onderzoek zie paragraaf *De plaats van het familieportret in huis*.

26 Kooijmans 1995, p. 88-89.

*Families in beeld*

*Afb. 1 - A. Molenaer, Doopsgezinde familie uit de Zaanstreek voor hun landhuis, gesign. en gedat. 1644. Doek, 135 x 198 cm. (Londen, kunsthandel Richard Green 1998). Appendix C 21.*

niet beperkt tot de grote steden maar verspreidde zich over het hele land. Zo zijn er familieportretten uit bijna iedere stad van Amsterdam tot Zierikzee bekend, maar ook uit landelijke gebieden zoals de portretten van doopsgezinde families uit de Zaanstreek (afb. 1). Met uitzondering van Amsterdam, dat als dichtstbevolkte stad ook kwantitatief het centrum voor de productie van particuliere groepsportretten was, is de grootte van een stad niet per se bepalend voor de hoeveelheid familieportretten die er ontstonden. Het valt op dat bijvoorbeeld uit Leiden nauwelijks groepsportretten van families bewaard zijn.<sup>27</sup> Voor een belangrijk deel zal de plaatselijke mode hier bepalend geweest zijn. Naast de voorkeuren van de lokale opdrachtgevers beïnvloedde ook de hoeveelheid beschikbare portrettisten ter plekke en hun specialisatie de productie. Sommige portrettisten deden blijkbaar niet aan familiegroepen. Van de meest vooraanstaande portrettist in Delft, Michiel van Mierevelt, is, afgezien van de vermelding bij Karel van Mander van een portret van Gerrit Jansz. van der Eyck met zijn gezin, geen familiegroep bekend<sup>28</sup>; van de Haarlemmer portretspecialist Johannes Cornelisz. Verpronck is zelfs niet een vermelding bewaard.<sup>29</sup>

27 In de boedelinventarissen die in het Rapenburg-project zijn opgenomen, worden hooguit echtpaarportretten genoemd. Net zo weinig als familiegroepen komen kinderportretten in Leiden voor. Lunsingh Scheurleer, Fock en Van Dissel 1986-1992.

28 Van Mander 1604, fol. 281.

29 Ekkart 1979.

## De kunstenaars

In tegenstelling tot wat men misschien zou verwachten, waren het in de Noordelijke Nederlanden niet primair de grote meesters die zich met de opdrachten voor familieportretten bezighielden, maar vaak schilders van tweede of derde rang. Zo zijn van Rembrandt behalve het late familieportret in Brunswijk slechts enkele portretten van echtparen bekend; Frans Hals heeft slechts vier familiegroepen nagelaten, waarvan twee in het latere deel van zijn carrière zijn ontstaan.<sup>30</sup> Naast deze 'grootmeesters' vervaardigden in de eerste helft van de zeventiende eeuw een kleine tweehonderd met naam bekende kunstenaars familieportretten. Uitgesproken 'meesters van het familieportret' met een hoog percentage van familiale groepsportretten in hun oeuvre, zijn er nauwelijks. Schilders van wie in totaal slechts een handvol werken waaronder een of twee familieportretten bekend zijn, kunnen niet beoordeeld worden naar hun specialisatie in dit vak. Van Gerbrand Ban bijvoorbeeld, een kunstenaar die in Enkhuizen werkzaam was, zijn slechts tien werken bewaard, waaronder één familieportret dat onlangs ontdekt en bij Christie's in Londen geveild werd. Het aantal is te klein om het totale oeuvre van Ban en zijn specialisatie als schilder van familieportretten te kunnen beoordelen.<sup>31</sup> Nog duidelijker geldt dit voor kunstenaars die alleen door een kleine reeks familieportretten bekend zijn, zoals de in de Zaanstreek werkzame A. Molenaer (afb. 1).<sup>32</sup>

De groep kunstenaars die een duidelijk omlijnd oeuvre hebben nagelaten waarin familieportretten een belangrijke plaats innemen, is tamelijk klein. Jan Mijtens is een van de weinige specialisten in dit vak. Vanaf de late jaren dertig tot ver in de tweede helft van de eeuw vervaardigde hij een groot aantal familieportretten in een stijl die beïnvloed was door internationale ontwikkelingen (zie afb. 5 en 9).<sup>33</sup> Jan Daemen Cool uit Rotterdam was één van de eersten die onafhankelijk van anderen een eigen beeldtaal voor familieportretten ontwikkelde (zie afb. 32).<sup>34</sup> Circa eenzesde deel van zijn oeuvre bestaat uit familieportretten. In het geval van Herman Meindertsz. Doncker uit Enkhuizen bedragen de familieportretten die alle binnen een periode van ongeveer tien jaar ontstonden, zelfs

30 Laarmann 2001; Bedaux heeft opgemerkt dat ook in opdracht geschilderde portretten van kinderen in de oeuvres van 'grootmeesters' zoals Frans Hals en Rembrandt ontbreken. Bedaux 2000, p. 27-28.

31 Ekkart 1991, appendix C 27.

32 Van A. Molenaer (tot nu toe is zijn volledige voornaam onbekend) zijn uitsluitend drie familieportretten bekend die steeds doopsgezinde families voorstellen. Twee worden genoemd in: Renckens 1969, een derde, gedateerd 1657, doek 111,5 x 163 cm, bevindt zich in het Zaanse Museum in Zaandijk.

33 Thans verrichten twee kunsthistorici onderzoek naar Jan Mijtens: Gé Kamerling in Den Haag en Alexandra Bauer in Berlijn. Bauers onderzoek toont aan dat Mijtens, die bekend staat als schilder van de Haagse adel, zijn klanten voornamelijk in de hoge ambtenarij van Den Haag vond. De grote opdrachten voor het hof dateren uit de laatste tien jaar van zijn carrière. Bauer 2001, p. 129-143.

34 Zie paragraaf *Zuid-Holland*.

*Families in beeld*

meer dan een kwart van zijn oeuvre. Hij mag dan ook als een van de weinige specialisten van het familieportret worden beschouwd.<sup>35</sup> De in totaal twaalf familiale groepsportretten die van Doncker bewaard zijn, zijn in absolute cijfers gerekend minder in aantal dan de zeventien erkende van de portretspecialist Thomas de Keyser in Amsterdam (zie afb. 10).<sup>36</sup> Maar zelfs als alle ooit op naam van De Keyser staande familieportretten meegeteld worden, blijft het percentage binnen zijn oeuvre onder de zes procent.<sup>37</sup> Hetzelfde geldt voor Pieter Codde in Amsterdam en Anthonie Palamedesz in Delft, die wel een aantal familieportretten hebben vervaardigd, maar die vooral naam maakten als schilders van vrolijke gezelschapjes.<sup>38</sup> Hun familieportretten vertonen hiermee overeenkomsten omdat deze kunstenaars de vaardigheden die zij in het andere genre hadden ontwikkeld, hierop toepasten (zie afb. 24, 25, 26). Een soortgelijk fenomeen valt in de werken van Aelbert en Jacob Gerritz Cuyp uit Dordrecht te bespeuren. Aelbert staat vooral bekend om zijn landschappen, Jacob Gerritz was gespecialiseerd in portretten, vooral van kinderen. In de familiegroepen die zij in samenwerking tot stand brachten, maakten zij gebruik van beide specialisaties, waardoor in deze stukken het landschap een belangrijke rol speelt.

Voor veel van de hier behandelde kunstenaars geldt dat zij eigenlijk specialisten in andere genres waren en slechts af en toe een familie schilderden, zoals bijvoorbeeld Karel van Mander die de portretten van de Amsterdammer wijnhandelaar Isaac van Gerwen en zijn vrouw Duyfje Roch als 'portrait historié' in een scène van de *Doortocht door de Jordaan* verwerkte.<sup>39</sup> Hij bleef met deze opdracht dicht bij zijn specialisme als historieschilder. Daarentegen is het enige familieportret in het oeuvre van de stillevenschilder Willem Claesz. Heda, voorstellend een echtpaar met twee kinderen, een vreemde eend in de bijt.<sup>40</sup> In dergelijke gevallen ligt de gedachte voor de hand dat het om speciale opdrachten ging, waarbij de opdrachtgevers een dusdanig nauwe relatie met de kunstenaar hadden, dat deze voor hen een werk als een soort vriendendienst vervaardigde. Een andere verklaring voor dit soort uitzonderlijke gevallen kan de bepaalde belangstelling van de opdrachtgevers voor het specialisme van een kunstenaar zijn. Werken waarin het portret duidelijk ondergeschikt is aan een andere voorstelling, vormen een aparte groep.<sup>41</sup>

35 Laarmann 2000.

36 Adams 1985.

37 De cijfers hebben betrekking op de oeuvrecatalogus inclusief de 'Paintings known through references between 1667 and 1800' en de 'Paintings listed by Oldenbourg but known only through sales after 1800' in: Adams 1985, vol. III.

38 Kolfin 2002.

39 Dit laatst bekende werk van Van Mander dateert uit het jaar 1605. Het schilderij fungeerde waarschijnlijk als huwelijksportret, appendix D 1. Leesberg 1993/4, p. 36-38.

40 Appendix C 28. Willem Claesz. Heda vervaardigde in 1626 ook een triptiek met *De kruisiging met de Heilige Franciscus en de Heilige Klara* voor een katholieke schuilkerk in Haarlem. Alhoewel Heda geen historieschilder was, kwam de opdracht tot stand omdat hij katholiek was. Van Eck 1999, p. 78.

41 Zie paragraaf *Het familieportret voor kuntliefhebbers*.

*Families in beeld*

In de meeste gevallen kan men er van uitgaan, dat het schilderen van familiegroepen, evenals het vervaardigen van portretten in het algemeen, voor de kunstenaars een broodwinning was. Weliswaar stond het schilderen van portretten binnen de hiërarchie van de genres niet hoog aangeschreven, zoals al vaak is opgemerkt, toch was het voor menig kunstenaar een succesvolle en algemeen geaccepteerde manier om geld te verdienen en zelfs rijk te worden.<sup>42</sup> In de oeuvres van vele kunstenaars valt op dat zij in sommige periodes meer portretten schilderden dan in andere. Meestal komt de kostwinning door het schilderen van portretten voor aan het begin van een carrière of na een carrièrebreek, bijvoorbeeld na een verhuizing, wanneer kunstenaars gedwongen waren een nieuwe markt te ontsluiten en een nieuwe klantenkring op te bouwen.<sup>43</sup> Binnen de periodes in zijn carrière waarin een schilder zich met het schilderen van portretten bezighield, is het opmerkelijk dat de familieportretten vaak tot de vroegste werken behoren. Zodra kunstenaars succes met andere genres of met enkelportretten hadden, neemt hun productie van familiegroepen af. Een van de vroegste bekende werken van de Delftse schilder Hendrick Cornelisz. van Vliet, die naast zijn werkzaamheden als portrettist na 1650 naam maakte als architectuurschilder in de trant van Emanuel de Witte, dateert uit 1640 en toont het uit zeven personen bestaande gezin Van der Dussen.<sup>44</sup> Hetzelfde verschijnsel zien wij ook bij Wybrand de Geest. Nadat hij zijn opleiding in Utrecht met een reis door Frankrijk en Italië had afgerond, maakte hij zijn intrede op de plaatselijke markt in Leeuwarden met het uit 1621 daterende burgerlijke portret van een familie (afb. 2). Later, nadat hij zijn plaats had verworven, kreeg hij nog een aantal prestigieuze opdrachten van het hof in Leeuwarden voor vorstelijke groepsportretten.<sup>45</sup> In het geval van Theodoor van Thulden is er sprake van een reeks familieportretten na een carrièrebreek.<sup>46</sup> Nadat hij in Antwerpen, waar hij lange tijd als historieschilder werkzaam was, in financiële problemen was geraakt, keerde hij aan het begin van de jaren veertig terug naar zijn geboorteplaats Den Bosch.<sup>47</sup> Ook al genoot hij wijdverbreide bekendheid als historieschilder, toch was hij daar gedwongen een nieuwe start te maken. De opdrachtgever voor zijn eerste familieportret kwam uit de eigen familie. Jan van Asten was de eerste keer getrouwd met Maria van Thulden, een nicht van de kunstenaar. Hij liet zich afbeelden met zijn zoon Gerard uit dit eerste huwelijk en zijn tweede echtgenote Maria Donckers.<sup>48</sup> Dit allegorische portret – de figuren worden in een tekst op het schilderij

42 Giesen 1997, p. 34-50; De Vries 1982, p. 20-27.

43 Een vergelijkbaar patroon vertoont ook de portretproductie van Rembrandt. Na zijn verhuizing naar Amsterdam en in tijden van financiële tegenspoed voerde hij deze op. Van der Veen 1997, p. 73-75.

44 Laarmann 1999.

45 Jan Mijntens begon zijn carrière in Den Haag eveneens met het schilderen van burgerlijke portretten in zijn directe omgeving van familie en burens. Het vroegste, aantoonbare adelsportret dateert uit 1643. Bauer 2001, p. 129-143.

46 Schneider 1928; Roy 1992, p. 63-66.

47 Huys Janssen 2000, p. 91-92; Roy en Vermet 1992, p. 34-37.

48 Appendix D 7.

*Families in beeld*

Afb. 2 - Wybrand de Geest, *Familiegroep*, vroeger familie Verspeek genoemd, *gesign. en gedat.* 1621. Doek, 128 x 187 cm. (Stuttgart, Staatsgalerie). Appendix B 7.

benoemd als Lavinia, Aeneas en Ascanius uit de *Aeneis* van Vergilius<sup>49</sup> – sloeg blijkbaar aan, want in de periode tot 1651 vervaardigde Van Thulden nog maar liefst drie andere familieportretten met allegorische betekenis (zie afb. 7).

Een vergelijkbare, nog geprononceerdere ontwikkeling is in het oeuvre van de al genoemde Herman Doncker te constateren. Hij ontwikkelde zich pas na zijn verhuizing naar Enkhuizen rond 1640 tot specialist van het familieportret.<sup>50</sup> Tijdens de eerste periode van zijn carrière in Haarlem schilderde hij voorstellingen van vrolijke gezelschappen in de trant van Dirk Hals.

Bij Nicolaes Maes valt een ander soort ontwikkeling in het derde kwart van de zeventiende eeuw te constateren. Hij was tijdens zijn hele carrière als portretschilder actief, maar hoe beter zijn enkelportretten het op de markt deden, des te meer verkleinde hij zijn overig aanbod. Al in 1659 in Dordrecht stopte hij met het schilderen van genrestukken. Na zijn verhuizing naar Amsterdam wijdde hij zich bijna uitsluitend aan het enkelportret dat hij steeds verder standaardiseerde. Terwijl hij in Dordrecht ook nog vele personen omvattende familie- en kindergroepen had geschilderd, zijn uit zijn tijd in Amsterdam voornamelijk kleinere kindergroepen bekend.<sup>51</sup> Het succes dat hij als schilder van enkelportretten vooral in economisch opzicht had, maakte het blijkbaar overbodig dat hij zich met opdrachten voor particuliere groepsportretten bezighield.

Het lijkt er dus op dat voor menig kunstenaar het schilderen van familiepor-

49 'En second mariage Lavinia soit à Eneas pour prix de son courage, avec contentement d'Ascanias'. Schneider 1928, p. 200.

50 Laarmann 2000.

51 Krempel 2000.

*Families in beeld*

tretten de functie had zich op de plaatselijke markt te introduceren en te positioneren. Zodra dat doel bereikt was, verminderde het aandeel van het familiale groepsportret in de productie. Er zijn verschillende redenen voor deze opmerkelijke trend denkbaar. Mogelijk speelt de financiële kant van het product een rol in het feit dat kunstenaars vaak vooral in de vroege fase van hun carrière familieportretten vervaardigden en later niet meer. Voor schutters- en regentenstukken werd de prijs per hoofd vastgesteld, wat betekende dat een ieder die afgebeeld wilde worden, voor zijn eigen portret moest betalen. Dit maakte publieke groepsportretten tot voor de kunstenaars financieel lonende opdrachten. Zou een gevestigde kunstenaar voor een familieportret ook betaling per hoofd hebben gevraagd, dan werd het voor de opdrachtgevende familie een tamelijk duur object. Helaas zijn van familieportretten uit de zeventiende eeuw slechts weinig prijzen overgeleverd. Van Bartholomeus van der Helst is bekend dat hij in 1658 als vooraanstaande portretschilder in Amsterdam 1400 gulden voor een familieportret met vijf personen vroeg, en blijkbaar ook kreeg.<sup>52</sup> Voor pendantportretten had hij acht jaar eerder 330 gulden ontvangen plus zes weken kost en logies. Hieruit valt op te maken dat hij daadwerkelijk de prijs voor het familieportret per hoofd moet hebben berekend. In 1664 vroeg Van der Helst 1000 gulden voor een familieportret met drie personen dat hij al in 1652 had vervaardigd.<sup>53</sup> De opdrachtgever was echter niet bereid om een zo hoog bedrag te betalen en schakelde een notaris in. Het werk werd op 300 gulden geschat plus een som van honderd gulden 'ten respecte vande meester sijn naem ende reputatie'.<sup>54</sup> Na jarenlange strijd – de opdrachtgever was inmiddels al overleden – ging Van der Helst akkoord met een bedrag van 400 gulden en zestig centen. Gezien deze grote sommen geld die een beroemd schilder als Van der Helst voor zijn familieportretten vroeg, waarbij hij bovendien niet afweek van het principe betaling per hoofd, is het goed denkbaar dat veel opdrachtgevers hun heil bij beginnende en minder beroemde kunstenaars zochten. Met hen viel waarschijnlijk makkelijker over de prijs te onderhandelen.

In het algemeen toonden kunstenaars geen afkeer van het groepsportret al, domineerden binnen de privé-opdrachten de enkelportretten. Portretten van schutters- en regentengroepen waren prestigieuze opdrachten, die de kunstenaars ook in artistiek opzicht uitdaagden. In tegenstelling tot een beproefde formule voor portretten van enkele personen, betekende de opdracht voor een groepsportret dat de kunstenaar een compositie moest ontwikkelen die recht deed aan de samenstelling en de hiërarchie binnen de groep en aan de wensen van de opdrachtgevers. Het verschil tussen familieportretten en schutters- en regentenstukken is, dat de laatstgenoemden meer of minder openbare opdrachten waren. De al bestaande schutters- en regentenstukken waren voor kunstenaars toegankelijk waardoor zij deze bij het opzetten van hun eigen composities als uitgangspunt

52 Van Gent 1999, p. 29.

53 Appendix E 4.

54 Van Gent 1999, p. 29.



*Families in beeld*

konden nemen. Zo probeerde iedere kunstenaar de oude werken te evenaren en het liefst te overtreffen. Vanwege deze directe relatie tot de voorgangers vertoont de ontwikkeling van het schutters- en regentenportret veel duidelijker een lineair verloop, soms beperkt tot een enkele stad, in de loop van de tijd steeds vaker als deel van een landelijke ontwikkeling.<sup>55</sup>

De privé-opdrachten voor familieportretten maakten het voor kunstenaars vooral aan het begin van de ontwikkeling moeilijk om van al bestaande beeldvormen op de hoogte te zijn. Het feit dat deze werken in particuliere huizen minder toegankelijk waren, belemmerde de uitwisseling tussen schilders, zeker als dezen in verschillende steden werkzaam waren. De schaarse voorbeelden uit de zestiende eeuw lopen zodanig uiteen dat men er van uit kan gaan dat de kunstenaars niet met de resultaten van hun collega's bekend waren.

Het door Maerten van Heemskerck geschilderd portret van het gezin van Pieter Jan Foppesz. kan als eerste Noord-Nederlandse familiegroep worden beschouwd (zie afb. 19). Dit schilderij, dat aan het begin van hoofdstuk drie nog uitvoerig ter sprake komt, is een van de werken die hun sporen in de beeldtraditie van het familieportret in de zeventiende eeuw hebben nagelaten. Daarentegen zou het portret van Thomas Doesburch met zijn vrouw en zijn twee kinderen uit 1559 een unicum blijven.<sup>56</sup> De levensgrote afbeelding van een staand echtpaar met hun twee kinderen zittend aan hun voeten is een uitzondering die in deze vorm geen voorbeelden en geen directe navolging kent. Hetzelfde geldt ook voor het omstreeks 1535 ontstane portret van de familie Thiennes tegen de achtergrond van het slot Rumbek.<sup>57</sup> De uitgebreide familiegroep op de voorgrond die vele kleine figuren omvat, neemt niet meer dan een derde van de compositie in beslag, terwijl op de achtergrond het slot verrijst, gescheiden van de personen door een grote vijver. Het werk is vergelijkbaar met de latere Vlaamse architectuurgezichten met hoofse, feestende gezelschappen op de voorgrond.

Voor de praktijk van de schilder betekende de beperkte toegankelijkheid van familieportretten dat hij afhankelijk was van incidentele kennis, opgedaan door bezoeken bij collega's of particulieren of door expliciete aanwijzingen van opdrachtgevers, die mogelijk ergens anders iets hadden gezien wat zij graag ook zelf wilden hebben. In de meeste gevallen zal de kunstenaar echter bij het creëren van een eigen inventie hebben geput uit zijn beperkte kennis van familieportretten en gebruik hebben gemaakt van composities uit andere genres, waarvan bepaalde conventies op familieportretten konden worden toegepast.

De hedendaagse toeschouwer zal misschien verbaasd zijn dat deze uitdaging – het bedenken van een compleet nieuwe beeldvorm voor een nieuw soort opdracht – niet door de grootste meesters werd aangegaan, maar voor het overgrote deel door schilders van de tweede of derde rang. Afgezien van het lagere prestige van portretten in privé-opdracht, ligt de reden hiervoor misschien in wat de 'ideo-

55 Vergelijk Riegl 1931 en Laarmann 2001.

56 Appendix A 5.

57 Appendix A 4.

*Families in beeld*

*Afb. 3 - Gerard Dou, Zelfportret met familie, gesign. en gedat. 165(2). Paneel, ovaal 27 x 23 cm. (Brunswijk, Herzog Anton Ulrich-Museum). Appendix E 3.*

logie van het kunstenaarschap' genoemd zou kunnen worden. Ontlenen aan andere kunstenaars was een gebruikelijke en geaccepteerde manier van werken; de grootste vaardigheid bestond er echter in om in dialoog met de werken van voorgangers deze te overtreffen.<sup>58</sup> Deze zogenaamde emulatie was pas dan geslaagd als de voorbeelden op een dusdanige manier verwerkt werden dat zij alleen nog voor de kenner herkenbaar waren. Voor schuttersstukken gold dat zeker; deze stonden zelfs fysiek in dialoog met hun voorgangers doordat ze in dezelfde ruimtes hingen. Het hergebruik van motieven en vooral van compositie-schema's in familieportretten kan echter niet als emulatie worden beschouwd, maar als doelgericht gebruik van andere genres ten behoeve van het uitvoeren van een opdracht.

Het schilderen van familiale groepsportretten lijkt voor kunstenaars een ondankbare opdracht te zijn geweest. Zonder uit een bekende beeldtraditie te kunnen putten, moesten de kunstenaars op eigen kracht een oplossing voor de compositie zien te vinden. Hoewel een familieportret dus een gecompliceerde en bewerkelijke opdracht betekende, was het in verhouding tot enkelportretten uit financieel oogpunt waarschijnlijk niet aantrekkelijk, terwijl men er ook geen bijzondere artistieke eer aan kon behalen.

<sup>58</sup> Zie bijvoorbeeld: Sluijter 1993, p. 37-43.

*Families in beeld*

Naast het vervaardigen van familieportretten voor de kost schilderden sommige kunstenaars ook hun eigen families. In deze werken, waarvoor zij geen toestemming van opdrachtgevers nodig hadden, konden zij experimenteren en nieuwe composities uitproberen, die later mogelijk toepasbaar waren in hun opdrachten. Het eigen familieportret functioneerde onder meer als reclame voor de vaardigheden van de kunstenaar (afb. 3). Voornamelijk persoonlijke redenen liggen daarentegen ten grondslag aan de portretten die vrouwen van hun familie schilderden, zoals de tekeningen in het schetsboek van Gesina ter Borch uit de jaren zeventig.<sup>59</sup> Van de kleine groep vrouwelijke schilders die in de eerste helft van de zeventiende eeuw werkzaam was, zag niemand zich genoodzaakt voor de kost particuliere groepsportretten te vervaardigen.<sup>60</sup>

**Het familieportret in de kunstgeschiedenis**

Lange tijd hadden kunsthistorici moeite met het portretgenre en in het bijzonder met de familiale groepsportretten zodat de literatuur op dit gebied nog tamelijk beperkt en overzichtelijk is.<sup>61</sup> Een mogelijke verklaring hiervoor is ten eerste de ambivalente functie van het portret: het is zowel gebruiks- als kunstobject. In de tweede plaats zal het feit dat dit soort familieportretten meestal niet door de grootste kunstenaars werden geschilderd, voor menig kunsthistoricus reden genoeg geweest zijn om zich niet met dit genre en de bijbehorende kunstenaars in de marge bezig te houden.

Vanaf het eind van de negentiende eeuw begonnen kunsthistorici zich in toenemende mate in het portret en het oeuvre van portretschilders te verdiepen. Veelal gebeurde dit vanuit esthetische gezichtspunten.<sup>62</sup> De waardering voor het portret werd vooral gebaseerd op artistieke aspecten en het vermogen van de kunstenaar de vermeende persoonlijke karaktertrekken van de voorgestelden vast te leggen.<sup>63</sup> Portretconventies werden vaak buiten beschouwing gelaten. Deze slechts op formele aspecten berustende benadering volgens de 'l'art pour l'art' gedachte doet echter tekort aan de complexiteit en de verscheidenheid van de functies van het portret.

Alois Riegl was één van de eersten die probeerde afzonderlijke werken in de context van hun genre te benaderen. Ook al werd daarmee een stap in de richting van een bredere visie gezet, voor de beoordeling van het familieportret beteken-

59 Appendix E 9 en menig voorbeeld in Van der Stighelen en Westen 1999.

60 Zie als voorbeeld Judith Leyster, die na haar huwelijk met Jan Miense Molenaer niet verder onder haar eigen naam schilderde. Haar man vervaardigde een aantal originele familieportretten (zie afb. 33).

61 De literatuur over afzonderlijke familieportretten, vooral in kleinere genealogische publicaties, is daarentegen onoverzichtelijker en moeilijker toegankelijk.

62 Voor de meer theoretische invalshoek zie onder meer: Lohmann-Siems 1972. Een overzicht over de literatuur vindt men ook bij Giesen 1997, p. 22-33. Voor een uitvoerig overzicht over de studie van Nederlandse portretten zie: Ekkart 1989; Adams 1997, p. 158-163.

63 Deckert 1929.

64 Riegl 1931.

*Families in beeld*

de zijn studie over *Das holländische Gruppenporträt* geen vooruitgang.<sup>64</sup> Riegls stelling dat het familieportret slechts een uitgebreid enkelportret is,<sup>65</sup> belette voor lange tijd het onderzoek naar dit type groepsportretten. Nog in 1965, in Moltkes monografische studie over het oeuvre van Govaert Flinck, worden de familiegroepen onder de rubriek 'enkelportretten' besproken terwijl hij 'groepsportretten' in de vorm van schutters- en regentenportretten wel apart behandelt.<sup>66</sup>

De belangstelling voor het groepsportret uit de burgerlijke privé-sfeer groeide pas in de laatste decennia van de twintigste eeuw. Jörg Oberhaidachers dissertatie uit 1972 is een eerste poging het Nederlands familieportret als genre te behandelen, die helaas niet is geslaagd.<sup>67</sup> Ten eerste is het materiaal dat Oberhaidacher behandelt niet omvangrijk genoeg om een enigszins compleet beeld van het genre en zijn ontwikkeling te geven, ten tweede probeert hij het theoretische schema van Riegl toe te passen, wat voor het familieportret geen succesvol model blijkt te zijn.<sup>68</sup>

Voorwaarde voor het onderzoek naar de functie van familiale portretten is dat een onderscheid gemaakt wordt tussen de reële personen en hun afbeelding. Eerste bijdragen in deze richting levert Berthold Hinz in zijn studie naar het 'Portret van een musicerende familie' van Jan Miense Molenaer en zijn onderzoek naar het Duitse echtpaarportret in de zestiende eeuw,<sup>69</sup> gevolgd door David R. Smith met zijn *Masks of wedlock*, die helaas de in de inleiding gestelde doelen niet waar maakt.<sup>70</sup> Smith baseert zijn onderzoek op de sociaal-psychologische theorieën van Erving Goffman<sup>71</sup>:

'In his book the Presentation of Self in Everyday Life, he examines the ways in which human beings create an impression of character, status, and the like through non-verbal behavior. He characterizes this kind of activity, in fact, as a performance and speaks of actors, roles, fronts, and dramatic realization.'<sup>72</sup>

Het begrip 'character' verwijst daarbij niet naar een Europees begrip van innerlijk zieleleven maar naar de 'rol' die iemand in het leven speelt. Goffman onderscheidt drie elementen, waarmee een persoon probeert een 'image of his character' te creëren: 'appearance, manner and setting'.<sup>73</sup> 'Appearance' omvat daarbij meer dan slechts uiterlijkheden; er horen ook alle aspecten bij die de sociale status bepalen, zoals beroep en ere-ambten, en ook vrijetijdsbesteding. 'Manner' duidt het gedrag aan, dat personen tegenover hun publiek vertonen en 'setting' de bijbehorende scenische context. Smith past deze driedeling op de analyse van portretten toe:

65 Riegl 1931, p. 2; Laarmann 2001.

66 Von Moltke 1965.

67 Oberhaidacher 1972.

68 Voor een uitvoerige kritiek zie Laarmann 2001, p. 198-201.

69 Hinz 1973; Hinz 1974.

70 Smith 1982.

71 Goffman 1959.

72 Smith 1982, p. 5

73 Smith 1982, p. 5

*Families in beeld*

'The Dutch portraits discussed in this book also represent 'performances' in which 'appearance,' 'manner' and 'setting' define the characters of the sitters and the roles they play.'<sup>74</sup>

Hoe zinvol een dergelijke benaderingswijze voor portretten ook mag zijn, voorwaarde voor betrouwbare resultaten is dat tenminste gegevens over de daadwerkelijke 'appearance' van de voorgestelden bij de interpretatie betrokken kunnen worden. Anders vervalt men in cirkelredeneringen waarin conclusies uit het beeldmateriaal getrokken worden dat daarmee weer wordt verklaard. Vele van de door Smith onderzochte pendantportretten zijn echter ongeïdentificeerd zodat hij uitsluitend vanuit het beeldmateriaal werkt en alleen op basis hiervan de werken interpreteert.

In de laatste jaren is een aantal studies verschenen waarin is geprobeerd de betekenis van verschillende beeldmotieven op familieportretten te achterhalen. De meest omvattende publicatie op dit gebied is De Jonghs tentoonstellingscatalogus *Portretten van echt en trouw*,<sup>75</sup> voorafgegaan door een aantal deelstudies van dezelfde auteur en gevolgd door bijdragen van anderen.<sup>76</sup> Al deze detailstudies leveren een belangrijke bijdrage tot het begrip van het familieportret; ze zijn echter belast met het risico van misinterpretaties omdat dikwijls niet voldoende rekening wordt gehouden met de ontwikkeling van het genre – de beeldtraditie – en met de realiteit van de afgebeelde individuen.<sup>77</sup>

De dissertatie van Malecki uit het jaar 1950 over het vroegste Nederlandse familieportret van Maerten van Heemskerck uit de eerste helft van de zestiende eeuw is de eerste tekst die aandacht besteedt aan de genese van een familieportret, de bronnen voor de beeldtaal en de betekenis ervan (zie afb. 19).<sup>78</sup> Malecki's resultaten, die wat betreft de visie op familie en familielevens enigszins romantisch getint waren, werden in 1983 in een bijgewerkte vorm gepubliceerd, en toen toegespitst op de motiefgeschiedenis.<sup>79</sup> In tegenstelling tot de gangbare voorstelling dat het onafhankelijke familieportret vooral uit de afbeelding van stichters op altaarvleugels ontwikkeld werd, presenteert hij een aantal uiteenlopende bronnen die voor Van Heemskerck van belang waren en waaruit de schilder een keuze voor de beeldvorm van dit eerste Nederlandse familieportret heeft gemaakt.<sup>80</sup>

Het meest recente onderzoek naar de ontwikkeling van het genre van het familieportret stamt van Marianne Giesen.<sup>81</sup> Zij probeert de verschillende beeldvor-

74 Smith 1982, p. 5

75 De Jongh 1986.

76 Enkele van de belangrijkste artikelen zijn: De Jongh 1974; De Jongh 1975/76; Van Thiel 1990/91; Bedaux 1983; Bedaux 1987.

77 Duidelijk voorbeeld hiervoor is de stelling 'Muziek verbeeldt de harmonie in de familie' die na analyse van de beeldtraditie in de Noordelijke Nederlanden niet meer ongenueanceerd verdedigbaar is. Laarmann 1998 en 1999, p. 61-64.

78 Malecki 1950.

79 Malecki 1983.

80 Zie paragraaf *Voorgeschiedenis* en vergelijk Greep 1996.

81 Giesen 1997.

*Families in beeld*

men die in de eerste helft van de zeventiende eeuw zijn te onderscheiden naar locale scholen te rubriceren en gebruikt daarvoor het begrip 'structuur van het familieportret'. Daarmee levert zij een eerste aanzet voor een kader waarin een netwerk van ontwikkelingen kan worden beschreven. Het afsluitende hoofdstuk van de deze tekst zal de voorliggende laten zien dat de kunstenaars voor de beeldvorm van het familieportret niet uit één bron putten en deze vervolgens langs één enkele lijn verder ontwikkelden, maar een veelvoud van uiteenlopende beeldtradities verwerkten die zich als vlechtwerk van wisselwerkingen laat beschrijven. Meer nog dan bij Giesen zal de betekenis van de beeldtraditie voor de ontwikkeling van het familieportret in dit boekje duidelijk worden.<sup>82</sup>

Onderzoek naar de iconografie en de daaruit voortkomende interpretatie van afzonderlijke beeldmotieven zal hier slechts ten dele aan bod komen. Zoals al bij Smith en Greep duidelijk werd, is de betekenis van de beeldelementen sterk afhankelijk van de afgebeelde familie en de visie die zij over zichzelf wilde uitdragen.<sup>83</sup> Verschillende motieven zijn slechts op basis van de identificatie van de voorgestelden te verklaren; zij zijn persoonlijk getint. Algemene interpretaties schieten daarom snel te kort. Aangezien een groot aantal van de voorgestelden op familieportretten uit de zeventiende eeuw niet geïdentificeerd is, blijft het riskant afzonderlijke motieven te interpreteren op grond van betekenissen die in andere genres gebruikelijk zijn. Slechts kennis van de beeldtraditie van het familieportret kan als uitgangspunt voor het onderzoek naar de betekenis dienen.

<sup>82</sup> Vergelijk Laarmann 2001.

<sup>83</sup> Zie voor de analyse van één speciaal familieportret

## 2 Kunst- of gebruiksobject?

### Het familieportret als gebruiksobject

Familieportretten werden in eerste instantie niet vanwege een mogelijke kunstwaarde in opdracht gegeven, maar ten behoeve van een actuele functie voor de afgebeelde personen. Een mogelijke artistieke waarde was meegenomen, maar blijkens de kwaliteit van de productie lang niet altijd noodzakelijk. Naarmate de oorspronkelijke gebruikswaarde in de loop van de tijd op de achtergrond raakte, kwam de betekenis als kunstvoorwerp sterker naar voren. De ambivalentie van deze functies heeft sporen in de materiële geschiedenis van de objecten achtergelaten in de vorm van uitbreidingen, aanpassingen en fragmentering die de kijk op de oorspronkelijke opdracht enigszins kunnen vertroebelen. In het nu volgende hoofdstuk zal nader worden ingegaan op de betekenis en het gebruik van familieportretten, en de daaruit resulterende materiële geschiedenis van de werken.

### De onderlinge relaties in huwelijk en gezin

Zoals al eerder vermeld, lijkt de ontwikkeling in Italiaanse familiale groepsportretten op het eerste gezicht verwant aan de Nederlandse traditie. In de zestiende eeuw valt ook in Italië een duidelijke toename aan familieportretten te constateren, al is deze niet zo massaal als in de zeventiende eeuw in de Nederlanden. De betekenis van Italiaanse familieportretten verschilt echter van de Nederlandse werken als gevolg van de afwijkende rechtspositie van de voorgestelden. Vooral de mate van afhankelijkheid en ondergeschiktheid van vrouwen aan het gezag van mannen die weerklank vindt in de beeldtaal van het familieportret, is significant anders. De volgende korte confrontatie van het levensverhaal van een Italiaanse vrouw met de positie van de vrouw in het Nederlandse recht is bedoeld om het specifieke van de Nederlandse situatie duidelijk te maken.

Het levensverhaal van de Florentijnse Maddalena Nerli illustreert de Italiaanse situatie wat betreft de onderlinge verhoudingen van de gezinsleden.<sup>84</sup> Maddalena Nerli, geboren in 1562 en in 1641 overleden, trouwde twee keer. Toen haar eerste man overleed was zij ongeveer vijfentwintig jaar oud en moeder van drie kleine kinderen. Het testament van haar man gaf haar geen plaats in zijn familie. Zij moest zijn huis verlaten en hun kinderen achterlaten die door zijn familie werden opgevoed. Juridisch werden alle banden met haar kinderen verbroken. Nerli had voogdij noch enig ander zeggenschap over hen. Haar persoonlijke situatie was al net zo slecht. Behalve haar bruidsschat had zij niets tot haar beschikking. Haar broer, bij wie zij een tijdelijk onderkomen had gevonden, arrangeerde zo snel mogelijk een nieuw huwelijk. Een jaar na het overlijden van haar eerste man

<sup>84</sup> Zie voor het volgende: Calvi 1992.

*Families in beeld*

trouwde zij met Cosimo Tornabuoni. Met de twaalf jaar oudere Tornabuoni kreeg Nerli nog acht eigen kinderen en was zij stiefmoeder van zijn twee dochters uit eerdere huwelijken. Na zestien jaar huwelijk werd zij opnieuw weduwe. Deze keer had haar man een testament gemaakt dat de inmiddels ouder geworden Nerli enige rechten gaf. Op voorwaarde dat zij niet opnieuw zou trouwen, werd zij voogd over hun kinderen, mocht zij in het huis blijven wonen en kreeg zij het vruchtgebruik van een van de landgoederen. Samen met haar bruidsschat, waarover zij jaarlijks vijf procent rente ontving, was dit echter niet genoeg om de afgesproken bruidsschat voor haar drie dochters in zijn geheel uit te betalen. Dit leidde tot een jarenlange rechtszaak die de moeder tot aan de rand van het faillissement bracht. Het vaderlijk vermogen was gereserveerd voor de oudste zoon als voornaamste erfgenaam.

Owen Hughes heeft aangetoond dat de presentatie van de vrouw op Italiaanse familieportretten vooral een poging is om aanspraak te maken op een plaats binnen het gezin.<sup>85</sup> In het Italiaanse recht van die tijd gaf de vrouw met haar huwelijk immers haar plaats binnen de familie van afkomst op, zonder daarvoor in de plaats een adequate positie in haar nieuwe familie te verwerven. Portretten hadden daarom vaak de functie om de afwezige in haar oude familie aanwezig te laten blijven of om een plaats in de familie van haar man op te eisen. Owen Hughes vat deze functie samen in het begrip '*absit omen*, a representation that is meant to avert a dreaded or feared condition or to transform a state of affairs perceived as painful, unacceptable, or dangerous into its desired opposite.'<sup>86</sup> In de ontwikkeling van de familiale groepsportretten ziet zij een toenemende discrepantie tussen realiteit en afbeelding van de vrouw des huizes: 'Although her legal and economic position within the conjugal household declined in the course of the sixteenth and seventeenth centuries as she was denied rights in her husband's estate and was allowed fewer claims in those of her children, she emerged to dominate the family portraits.'<sup>87</sup>

Naast de slechte positie van de vrouw gold in Italië ook het eerstgeboorterecht waardoor alle later geboren kinderen het nakijken hadden.<sup>88</sup> Dochters werden dubbel benadeeld. Uit het familiefortuin kregen zij alleen een bruidsschat die, in het geval zij weduwe werden, voor hun onderhoud moest dienen. Overleden zij vóór hun echtgenoten dan viel de bruidsschat uiteraard aan hun man en zijn familie. De hoogte van de bruidsschat was dus een belangrijke factor voor het vinden

85 Owen Hughes 1986. Zie het opmerkelijke *Portret van de familie Gozzadini* (appendix F 3). Dit door Laudomia Gozzadini bij de vrouwelijke kunstenaar Lavinia Fontana in opdracht gegeven familieportret toont haarzelf met haar zus, haar vader en haar twee echtgenoten die tegelijkertijd ook haar neven waren. Fortunati 1998, cat. nr. 12, p. 72-73, Murphy 1994, Kortenhorst 1994. Het beroemde *Portret van de familie Vendramini* van Titiaan (appendix F 2) daarentegen toont uitsluitend drie generaties mannen.

86 Owen Hughes 1986, p. 25.

87 Owen Hughes 1986, p. 27.

88 In Nederland werd slechts in enkele regio's de eerstgeborene bevoorreed, voornamelijk bij boeren in de noordelijke gewesten en Gelderland waar het van belang was, dat de boerderij niet in steeds kleinere deeltjes opgesplitst werd. De Blécourt 1967, p. 348-349.



*Families in beeld*

van een welgestelde huwelijkskandidaat met als gevolg dat meestal slechts een of twee dochters uit een gezin mochten trouwen. De anderen werden in het klooster ondergebracht met een bruidsschat die slechts een klein deel vormde van die van hun trouwende zusters.<sup>89</sup> Maar ook voor de later geboren zonen moesten betrekkingen worden gevonden, veelal in de geestelijke stand of in het leger. Op Italiaanse familieportretten krijgen deze gezinsverhoudingen hun neerslag doordat vaak niet alle leden van de familie werden afgebeeld en twee kinderen of zelfs alleen de oudste zoon volstonden om een afdoend beeld van het geslacht te geven.<sup>90</sup>

Deze opvattingen over familie en de daarmee samenhangende rechtspositie van de leden, staan haaks op de Nederlandse situatie, waarin alle kinderen – ongeacht de volgorde van hun geboorte en hun geslacht – recht op een erfenis van zowel vaders- als moederskant hadden.<sup>91</sup> Zelfs een tweede huwelijk van een van de ouders kon aan dit recht geen afbreuk doen. Met de positie van vrouwen was het in vergelijking met Italië en andere Europese landen in Nederland relatief goed gesteld.<sup>92</sup> Zij konden eigen vermogen hebben en als alleenstaande meerderjarigen of weduwen daar ook zelf over beschikken.<sup>93</sup> Ook als getrouwde vrouwen mochten zij hun eigen testament maken, wat impliceert dat zij ook tijdens het huwelijk eigen bezit konden hebben.<sup>94</sup> Als vrouwen gewend waren zelfstandig handel te drijven, dan zullen de meeste mannen hen niet de toestemming hebben ontzegd om ook tijdens het huwelijk zaken te doen.<sup>95</sup> Al heette het in Hugo de Groot's *Inleidinghe tot de Hollandsche Rechtsgeleerdheid*, voor het eerst verschenen in 1631: 'Uit het huwelijck dan, zoo als gezeyt is, wettelick zijnde aengegaen, werd de vrouw gehouden voor onmondig ende den man werd ghenoomt man ende voogd ofte kerck-voogd van sijn vrouw'<sup>96</sup>, uit de bepalingen over mondig en onmondig wordt duidelijk dat het hierbij om een rechtspositie gaat en niet om

89 Evangelisti 1994; Huften 1994.

90 Owen Hughes 1986, p. 26.

91 De Groot 1952, boek II, deel 14-25; De Blécourt 1967, p. 336-371.

92 Verwey-Jonker 1985; Dresen-Coenders 1988; Kloek 1993; Kloek 1995; Boheemen, e.a. 1989 en zeer uitvoerig: Schmidt 2001, p. 51-120.

93 De Groot 1952, I, 4. 7., Haks 1982; Peeters, e.a. 1988.

94 De Blécourt 1967, p. 71-72.

95 De Groot 1952, I, 5. 23; De Blécourt 1967, p. 70. De verbazing van Cornelia van Nijenrode toen haar tweede echtgenoot toestemming weigerde, duidt erop dat in de praktijk meestal anders gehandeld werd. Blussé 2001, p. 90-91.

96 De Groot 1952, I, 5. 19.

97 De Groot 1952, I, 4. 7: 'Staet te letten dat van ouds alle wijven in deze landen onmondig zijn gheweest, sulcks dat oock bejaerde ouderloze maegden ofte weduwen niet rechtelicks en mochten doen, nocte eenighe goederen vervremden, dan door haer voogds hand: [...] Maer dit recht door langen tijd in onghebruycck zijnde gekomen, heeft wel eenighen schijn behouden, maer de kracht verlooren: sulcks dat het gunt als nu by bejaerde onghetroude wijven werd ghepleegt schoon sonder voogd, niet en laet gestade te zijn.' Als een man onmondig werd door bijvoorbeeld dementie kon zijn vrouw volgens De Groot weliswaar niet zijn voogd worden maar wel het bewind over de goederen krijgen. De Groot 1952, I, 11. 7. Andere rechtsgeleerden achtten dit zelfs voor mogelijk. De Blécourt 1967, p. 89.

*Families in beeld*

een bepaling die van een algehele onbekwaamheid van de vrouw uitgaat.<sup>97</sup>

Huwelijkse voorwaarden konden het algemeen beschikkingsrecht van de echtgenoot over zijn vrouw en haar goederen in belangrijke mate beperken.<sup>98</sup> De familie van de vrouw zal – zeker als zij een eigen vermogen meenam – alleen al uit eigenbelang op de naleving van huwelijkse voorwaarden hebben toegezien zodat deze in de praktijk boven de algemene bepalingen in het burgerlijke recht stonden.<sup>99</sup> Wel werd erop gelet dat zij met een geschikte partner trouwde, niet om de dochters voorgoed het huis uit te laten gaan, maar om er een passende familie bij te krijgen.<sup>100</sup> Onlangs heeft Leonard Blussé het levensverhaal van Cornelia van Nijenrode weten te reconstrueren dat na een gelukkig eerste huwelijk eindigde met een catastrofe in het tweede.<sup>101</sup> Een van de redenen waarom dit tweede huwelijk voor de zelfstandige Van Nijenrode misliep, was dat zij in haar woonplaats Batavia geen familie had die toezicht hield op haar belangen. Met Joan Bitter had zij een in Holland mislukte advocaat van louche zaken getrouwd, die met alle middelen de hand probeerde te leggen op het fortuin uit haar eerste huwelijk en die heel goed wist hoe hij het recht in eigen voordeel uit kon leggen en zijn collega's op hun mannelijke solidariteit aan kon spreken.

Talrijke verslagen van reizigers, die de Nederlanden in de zeventiende eeuw bezochten, berichten van de genegenheid die echtgenoten voor elkaar toonden en van het gezag dat Nederlandse vrouwen over hun huishouden uitoefenden.<sup>102</sup> Alhoewel de taken van de echtelieden duidelijk verdeeld waren tussen de verantwoordelijkheid voor de belangen binnenshuis en de contacten en werkzaamheden buitenshuis, betekende dit niet dat de een ten opzichte van de ander als minderwaardig werd beschouwd. Nederlandse echtelieden waren sterker dan in andere landen elkanders partners. Dit wordt in de literatuur van die tijd, vooral in het zeer populaire boek van Jacob Cats, *Huwelijk: dat is, de gansche gelegentheit des echten staets*, herhaaldelijk benadrukt, de officiële juridische ondergeschiktheid van de echtgenote ten spijt.<sup>103</sup>

### **De samenstelling van het familieportret**

Noord-Nederlandse familieportretten lijken wat betreft de verhoudingen van de gezinsleden onderling meer verband te houden met de realiteit dan de Italiaanse

98 De Groot 1952, I, 5. 24. Daarnaast bestonden juridische mogelijkheden om nog tijdens het huwelijk de gevolgen van wanbeheer door de man te beperken. De Blécourt 1967, p. 82-83.

99 Meulmeester-Jacobs 1989, p. 132-134.

100 Kooijmans 1997.

101 Blussé 2001. Een familieportret in het Rijksmuseum van Jacob Jansz. Coeman uit 1665 toont Cornelia van Nijenrode met haar eerste man Pieter Cnoll en hun dochters. Appendix E 8.

102 Robinson 1979, p. 490; Giesen 1997, p. 99, beiden geven verdere literatuur. Voor de opmerkingen van Franse reizigers over het gezag van Hollandse huisvrouwen zie: Murris 1925, p. 108-110.

103 Cats 1625. Rond 1650 waren er na schatting al 50.000 exemplaren ervan in omloop. Robinson 1979, p. 490; zie ook Giesen 1997, p. 102-122.

*Families in beeld*

familieportretten, die eerder een geïdealiseerde of gewenste toestand uitbeelden. Het aantal kinderen op de Noord-Nederlandse stukken weerspiegelt de werkelijke situatie van de gezinnen. In het algemeen worden bij het schilderen van een groepsportret alle op dat moment in leven zijnde gezinsleden afgebeeld. Het aantal afgebeelde kinderen op Noord-Nederlandse familieportretten is dan ook goed te gebruiken als aanwijzing en argument voor de identificatie van het voorgestelde gezin.

In de akte die opgemaakt werd voor de koop van een huis van Job Jansse Cuyter door Nicolaes Maes in 1658, werd naast de geldsom ook het volgende onderdeel van de betaling opgevoerd. De schilder werd verplicht 'denvoorsz. vercooper, syne huysvrouwe mitsgaders haere kinderen, die sy alreede hebben en naermaels noch souden mogen vercrygen, alsamen curieuselycken te conterfeyten in één stuk'.<sup>104</sup> Het schilderij dat bewaard is gebleven en zich thans in het North Carolina Museum of Art in Raleigh bevindt,<sup>105</sup> werd binnen één jaar voltooid. Aan Staring ontlokte deze snelle werkwijze het volgende commentaar: 'er was een prikkel tot vlotte uitvoering, want het aantal kinderen kon blijven groeien.'<sup>106</sup> Het gezin, dat voor de haven van Dordrecht is afgebeeld met een driemaster op de achtergrond als verwijzing naar het beroep van de vader als schipper en reder, omvatte op dat moment al zes kinderen. Twee kinderen stammen uit eerdere huwelijken van Cuyter en zijn vrouw. Daarnaast stelt tenminste één van de engeltjes in de hemel een overleden kind voor.<sup>107</sup>

Op het eerste gezicht zou men op grond van de familieportretten kunnen aannemen dat het aantal kinderen per gezin in de loop van de zeventiende eeuw afneemt. Tonen de portretten rond 1600 vaak gezinnen met circa tien kinderen, in het midden van de eeuw schommelt het aantal rond de drie. De conclusie dat hiermee een ontwikkeling van het grote gezin naar de kleine familie uitgebeeld wordt, is echter te voorbarig. Demografisch onderzoek naar de samenstelling van gezinnen over de gehele zeventiende eeuw toont aan dat deze gemiddeld niet meer dan vier tot vijf personen (dus twee tot drie kinderen) omvatten.<sup>108</sup> De geconstateerde afname van het aantal afgebeelde kinderen kan verklaard worden uit de toename van de productie van gezinsportretten en een verschuiving van de betekenis. Rond 1600 werden voornamelijk kinderrijke families als groep afgebeeld. De betekenis van deze familiegroepen blijkt dus in de documentatie van de schare kinderen te liggen. De popularisatie van het genre leidde er in de loop van de eeuw toe dat ook vaak kleinere gezinnen zich lieten portretteren. De grootte van het gezin was dus niet meer zo doorslaggevend voor de afbeelding op één schilderij. Hoe meer familieportretten ontstonden hoe dichter de afgebeelde gezinssamenstelling bij de reële verhoudingen kwam. En toch bleef het aantal

104 Bredius 1923/24, p. 208.

105 Appendix E 7.

106 Staring 1965, p. 171-172.

107 Niet alle engeltjes op familieportretten beelden dode kinderen uit. Zie: Laarmann 1999. Voor de identificatie van de voorgestelden zie: Staring 1965.

108 Van der Woude 1972.

*Families in beeld*

afgebeelde kinderen op familiale groepsportretten gemiddeld iets hoger dan men op grond van de demografische getallen zou verwachten. Het vastleggen van kinderzegen bleef dus één van de functies van het Noord-Nederlandse familieportret, al hoefde deze geen half dozijn of meer kinderen meer te omvatten zoals aan het begin van de eeuw.

Buitenlandse reizigers merkten veelvuldig op dat de Nederlandse kinderen niet alleen ongemanierd en in hun ogen slecht opgevoed waren, maar ook dat hun ouders hun als grootste schat beschouwden.<sup>109</sup> Het portret van het gezin van Johan van der Does door Roeloff Willemsz van Culemborg uit circa 1591, toont het echtpaar met negen van hun kinderen (afb. 4). Op zich is dit een buitengewoon groot aantal kinderen op een leeftijd dat zij de grootste bedreigingen van de eerste levensjaren achter de rug hebben.<sup>110</sup> In het gedicht dat Johan van der Does, als humanist bij zijn gelatiniseerde naam Janus Douza geheten, bij het schilderij maakte, en dat op de lijst is geschilderd, relativeert deze echter de vreugde over het grote aantal kinderen door te wijzen op het leed dat de al overleden kinderen hebben veroorzaakt:

Douza ego: bis sena fecit quem prole parentem,  
Sulena conjux Elisabetha domo.  
Nempe novem nunc tanta etiam de supersunt;  
Par natarum inquam, caetera turba mares.  
Pars quorum patrem una refert, pars altera matrem;  
Rudolphi artificii, quam bene picta manu!  
Ipse mei spectator ego, tot pignora lustrans,  
Di, precor hos cineri sit superesse meo.  
Quid si etiam Josina mihi nunc filia sospes?  
Plena puellarum sic mihi triga foret.  
Heu cur non pictos saltem fas cernere vultus?  
Digna ea vel fatis sic superesse suis.

‘Ik van der Does, die mijn vrouw Elisabeth uit het huis Zuylen  
2x6 door een kind vader gemaakt heeft.  
Nog altijd zijn er uit zoveel negen over;  
Een tweetal is vrouwelijk, de rest van de troep zijn manlijk.  
Een deel lijkt op de vader, het andere op de moeder.  
O kunstenaar Roelof, hoe kundig geschilderd.  
Ik die mijzelf bekijk, smeed de goden dat zij,  
over wier bezit ik mij verheug, mijn as zullen overleven.  
Hoe zou het zijn als ook dochter Josina overgebleven zou zijn?  
Dan zou ik een driespan meisjes gehad hebben.  
Waarom is het niet toegestaan haar uitgebeelde gezicht te aanschouwen?  
Zij is het waard haar lot aldus te overleven.’<sup>111</sup>

109 Robinson 1979, p. 490, Murris 1925, p. 104-106; 110-111; Bientjes 1967, p. 223-225. Bedaux heeft een lichte voorkeur voor mannelijk nageslacht in kinderportretten vastgesteld Bedaux 2000, p. 28-31.

110 Bedaux 1998, 85-90% van de kindersterfte betrof kinderen jonger dan vijf jaar.

111 Vertaling zie: Lakenhal 1983, p. 382.

*Families in beeld*

Afb. 4 - Roeloff Willemsz van Culemborg, Johan van der Does met vrouw en kinderen, ca. 1591. Paneel, 97 x 183 cm. (Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal). Appendix A 9.

Het gedicht maakt duidelijk hoe zeer de vader zijn kinderen was toegedaan zonder onderscheid tussen zonen en dochters. Naast de vermelding van de dochter Josina, die al een volwassen leeftijd had bereikt toen zij in 1590, kort voor het ontstaan van het schilderij, overleed, wordt ook gerefereerd aan twee andere kinderen, die het echtpaar al snel na hun geboorte moet hebben verloren. De dood van de oudste zoon een paar jaar later, zou Johan van der Does, de beroemde Neolatijnse dichter en humanist, verdediger van Leiden en medeoprichter van de Leidse universiteit, in onherstelbare droefenis storten.<sup>112</sup>

Bedaux heeft overtuigend aangetoond dat ook de overleden kinderen als leden van het gezin werden beschouwd en geenszins werden vergeten.<sup>113</sup> Dit staat in contrast met de onder historici tot in de tweede helft van de twintigste eeuw gangbare opvatting dat liefde en affectie voor de kinderen en daarmee samenhangend een gezinsgevoel, pas een moderne uitvinding zouden zijn. Naar aanleiding van het zestiende-eeuwse *Portret van het gezin van Ivo van Fritema* beweert Ost: 'Daß ein jüngstes, soeben verstorbenes Familienmitglied zum tragischen Mittelpunkt einer rührenden Familienszene gemacht und derart in den Mittelpunkt eines Bildes gerückt würde, ist ein Bildgedanke, der überhaupt erst für die Genremalerei des 19. Jahrhunderts denkbar ist.'<sup>114</sup> Deze stelling wordt tegengesproken door het grote aantal funeraire kinderportretten. Bedaux meent dat een kleine tien procent van alle groepsportretten uit de zeventiende eeuw één of meer

112 Douza schreef onder meer een epitaaf voor zijn zoon en zichzelf waarin hij meedeelt dat zijn zoon door tering en hijzelf uit verdriet is overleden. Heesakkers en Reinders 1993, p. 69-71.

113 Bedaux 1998, Bedaux 2000, p. 24-25.

114 Ost 1980, p. 141; appendix A 3.

115 Bedaux 1998, p. 97.

116 Appendix B 29.

*Families in beeld*

overleden kinderen toont.<sup>115</sup> Hoe hevig het gemis aan een grote kinderschare kon worden ervaren, toont een uniek familieportret uit 1638, dat vermoedelijk het gezin van de reder Jan Gerritsz. Pan uit Enkhuizen voorstelt.<sup>116</sup> Het echtpaar had elf kinderen, waarvan slechts twee in leven bleven; een kleine jongen en een klein meisje die naast hun ouders op de achtergrond zijn afgebeeld. De voorgrond wordt ingenomen door drie grote rieten manden met daarin telkens drie overleden zuigelingen, in totaal negen dode kinderen.<sup>117</sup>

Naast deze haast realistische manier om overleden kinderen af te beelden – zij worden immers tussen de levenden getoond – bestaan er nog andere mogelijkheden om de overledenen te integreren: zij kunnen op een portret in het schilderij verschijnen of zij staan tussen de levenden, voorzien van vanitasattributen zoals bijvoorbeeld gedoofde kaarsen, zeepbellen en zandlopers. Ook een kind dat naakt, in lijkhemdje of als engeltje in de hemel is weergegeven, kan een overleden zieltje zijn. Onderzoek van verschillende van deze voorstellingen heeft echter aangetoond, dat deze motieven niet altijd eenduidig op dode kinderen wijzen.<sup>118</sup> Zowel in de gevallen van engeltjes en naakt voorgestelde kinderen is er voorzichtigheid geboden: niet ieder naakt kind en niet iedere engel staat voor een overleden kind.<sup>119</sup> Vaak wordt een dode ziel begeleid door hemelse boden die hem met palmtakken en bloemkransen uitgeleide doen (afb. 5), zodat van drie engeltjes misschien slechts één een mensenkind voorstelt.

De meeste opdrachtgevers kozen ervoor hun overleden kinderen niet te laten afbeelden. In plaats daarvan werd vaak geprobeerd de kinderen al zo jong mogelijk te laten portretteren. Gerard de Lairesse bekritiseert in zijn *Groot schilderboek* dit fenomeen wat hij als misbruik van het portret ziet: ‘Heeft een burgervrouw een enig zoontje, het moet, eer het een half jaar bereikt heeft, geconterfeit weezen, op het tiende jaar noch eens, en voor het laatst op zyn vyf-en-twintigste jaar, om daar door haare malle liefde te vertonen...’<sup>120</sup> Vooral als de kansen om te overleven bijzonder klein waren, zoals in het geval van meerlingen, was men er snel bij.<sup>121</sup> Het portret van de ingebakerde tweeling van Jacob de Graeff en Aeltje Boelens, toont een van de twee met een rozig gelaat en de ander met een grij-

117 Ekkart 1990, cat. nr. 33, p. 82; voor de traditie van het afbeelden van dode kinderen zie: De Jongh 1997; Bedaux 1998; voor het Nederlandse doodsportret algemeen: Ekkart 1998.

118 Bedaux 1998.

119 Zie voor het motief van het naakte kind p. 61-62.

120 De Lairesse 1740, vol. 2, p. 8. De Lairesse bekritiseert überhaupt het gebruik van burgerfamilies om hun kinderrijkdom in familieportretten te documenteren: ‘De ryken doen het op dat hunne kinderen namaals daer op zullen roemen: die veele kinderen geteeld heeft, op dat hy voor vader by de waereld bekend staa.’ De Lairesse 1740, vol. 2, p. 7.

121 Ook het zelfstandige kinderportret beleefde in de zeventiende eeuw een hausse in de Nederlanden. Bedaux en Ekkart 2000.

122 Appendix B 6.

123 Appendix B 30.

*Families in beeld*

Afb. 5 - Jan Mijtens, Familie Stalpert van der Wiele, 1645. Doek, 130 x 165 cm. (Den Haag, Haags Historisch Museum). Appendix C 24.

ze doodskleur.<sup>122</sup> Op het *Portret van de zogenaamde Familie Van der Dussen* staan tussen de ouders maar liefst twee tweelingen afgebeeld waarvan één op de prille leeftijd van drie maanden.<sup>123</sup> De bekende voorstelling van de *Dordtse vierling* kan men daarentegen ook als documentatie van een medische curiositeit zien die deel uitmaakte van de stadsgeschiedenis.<sup>124</sup>

Zoals beschreven, zegt het toenemend aantal familiale groepsportretten in de jaren dertig met kleinere gezinnen niets over geboortecijfers, maar wel over de actuele gezinssamenstelling. Het bijzondere van kinderrijke families in tegenstelling tot de in het algemeen kleine gezinnen wordt daarom vaak beklemtoond door aparte beeldvormen. Voor de voorstelling van vijftien leden van de Hoornse zeevaardersfamilie De Jager in 1647 grijpt de onbekende kunstenaar terug op een oude compositie, die al meer dan twintig jaar buiten gebruik was: de grote familie, gearrangeerd rond een tafel.<sup>125</sup> Jan Mijtens in Den Haag ontwikkelt vanaf de late jaren dertig een eigen idioom voor grote familiegroepen in landschappen. Hij arrangeert de kinderen in groepen rond de centraal geplaatste ouders. De onderlinge relaties van de gezinsleden maakt hij duidelijk door ingetogen gebaren (afb. 5).

Een andere mogelijkheid om het bijzondere van de kinderrijkdom te beklem-

124 De Dordtse stadsschrijver Matthijs Balen Janszoon memoreert deze gebeurtenis in 1677 in zijn *Beschrijvinge der Stad Dordrecht*. 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum 1997, cat. nr. 16. Appendix B 8.

125 Appendix B 38.

*Families in beeld*

tonen, is de uitbeelding in pastorale setting of als portrait historié. In het oeuvre van Herman Doncker valt op, dat hij voor de twee grootste gezinnen die hij portretteert, met vijf en zes kinderen, een pastorale beeldvorm kiest, in tegenstelling tot de doorgaans burgerlijke uitbeelding in zijn andere werken.<sup>126</sup> In het *Portret van een familie in herdersdracht* toont de vader zijn gezin aan de toeschouwer, staand tussen zijn vrouw en zes kinderen, omgeven door een kudde schapen. Voorzien van een herdersstaf is hij het toonbeeld van de goede herder, de zorgende en beschermende pater familias.<sup>127</sup> Het andere werk van Herman Doncker stelt een gezin met vijf kinderen voor in een scène uit het verhaal van Cornelia, de moeder van de Gracchen.<sup>128</sup> Een buurvrouw komt bij Cornelia om haar schatten, sieraden, te laten zien en vraagt Cornelia naar haar rijkdom. Deze houdt haar tot de avond aan het lijntje totdat haar kinderen thuis zijn, die zij als haar schatten aan de buurvrouw voorstelt. Het verschil in tijd tussen de twee scènes is opgeheven, zodat de sieraden van de buurvrouw als materieel bezit direct geconfronteerd worden met het immateriële goed dat de kinderen representeren. Naast dit werk van Doncker bestaan tenminste nog drie familieportretten, die dit verhaal uitbeelden. Het eerste, dat zich thans in het museum van Orléans bevindt, schilderde Jan van Bijlert tussen 1630 en 1635,<sup>129</sup> het tweede uit 1647 is van de hand van de al eerder genoemde Theodoor van Thulden en stelt de familie Mutsaert-Van Someren voor (afb. 6). Het derde stamt van Hendrick Cornelisz. van Vliet uit 1654 en toont mogelijk het gezin Van Wageningen.<sup>130</sup> Het verhaal lijkt op het eerste gezicht bijzonder geschikt om de houding van de Nederlanders in die tijd ten opzichte van hun kinderen uit te beelden. Dat de uitbeelding van gezinnen in de scène van Cornelia, die haar schatten toont, niet vaker gebruikt werd, ligt waarschijnlijk aan het feit, dat hier de moeder van het gezin op de voorgrond staat, terwijl de vader eigenlijk geen functie heeft. In de drie genoemde werken staan de vaders dan ook een beetje overbodig op de achtergrond.<sup>131</sup>

De samenstelling van het huishouden bleef meestal beperkt tot wat heden ten dage het kerngezin wordt genoemd: de ouders met hun kinderen. Het inwonen van een oudere generatie kwam relatief weinig voor. Afbeeldingen van grootouders te midden van het huisgezin zijn niet zo vaak te vinden en zeggen niets over de daadwerkelijke woonsituatie. In de meeste gevallen waarin meer dan twee generaties zijn voorgesteld, verschijnt er een alleenstaande grootmoeder tussen de leden van het kerngezin (zie afb. 2)<sup>132</sup> – soms wordt ook een grootmoeder alleen met haar kleinkinderen afgebeeld.<sup>133</sup> In andere gevallen heeft de afbeelding van de grootouders in een groter werk een functie als documentatie van de

126 Laarmann 2000.

127 Appendix D 8.

128 Appendix D 9.

129 Appendix D 6

130 Appendix E 6.

131 Laarmann 2000, p. 26.

132 Zie ook appendix C 16.

133 Appendix C 5 en B 34.



*Families in beeld*

Afb. 6 - Theodoor van Thulden, Portret van de familie Mutsaers-Van Someren in een voorstelling van Cornelia, moeder van de Gracchen, *gesign. en gedat. 1647. Doek, 195 x 270. (Doornik, Museum voor Schone Kunsten). Appendix D 10.*

afstamming. De twee oudere echtparen op de achtergrond van het ongeïdentificeerde familieportret van Jan Mijtens in Stockholm kunnen op basis van hun leeftijd als twee grootouderparen gezien worden (zie afb. 9).<sup>134</sup> Hiermee worden de grenzen van het gewone en meest voorkomende gezinsportret overschreden en een genealogische continuïteit op kleine schaal uitgebeeld.

Naast de familieleden uit verschillende generaties kan het familieportret ook personen bevatten die niet aan het gezin verwant zijn. Dienstmeiden worden af en toe afgebeeld, werkzaam in de keuken op de achtergrond waardoor zij niet als persoonlijkheid geïndividualiseerd zijn of als kindermeid tussen de familieleden. In het laatstgenoemde geval is het soms moeilijk om vast te stellen, of de afgebeelde vrouw tot het dienstpersoneel behoort (zie afb. 31). Een tweede volwassen vrouw die minder rijk gekleed is dan de vrouw de huizes kan ook een ongetrouwde, inwonende zuster zijn. Wordt daarentegen daadwerkelijk een dienstmeid of min samen met het gezin geportretteerd, dan duidt dit op een bijzondere verhouding tussen werknemster en werkgevers die voor de zeventiende eeuw niet vanzelfsprekend was. Het beroep van dienstmeid was geen roeping voor het leven. Dienstmeiden wisselden nogal vaak van betrekking en hoopten uiteindelijk zelf te trouwen en een eigen gezin te stichten. Een langdurige relatie tussen dienstbodes en hun werkgevers kwam niet al te vaak voor, misschien met uitzondering van donkere bedienden die reizigers uit verre landen mee naar huis brach-

134 Hedström 1996.

*Families in beeld*

ten. De afbeelding van een Indische parasoldrager op het portret van *Barend Ruysbroek en zijn echtgenote Catharina Paets voor de retourvloot van de Oost-Indische Compagnie op de reede van Batavia* komt echter niet zozeer voort uit de behoefte aan individualisering van de voorgestelde bediende, maar dient als statussymbool voor de opperkoopman van de VOC.<sup>135</sup> Andere niet-familieleden die op familieportretten kunnen verschijnen, zijn stoffagefiguren, genrefiguren – die een scène kunnen uitbeelden waarin de portretten geïntegreerd zijn (zie afb. 25, 26 en 33)<sup>136</sup> – of historische figuren die bij de voorstelling van een portraait historié horen of een burgerlijk portret een historische dimensie geven (zie afb. 9).

**De onderlinge hiërarchie van de voorgestelden**

Een ander belangrijk aspect van het familieportret zijn de voorgestelde verhoudingen van de familieleden onderling. Eén van de weinige algemene uitspraken die over de beeldtaal van dit anders zo heterogene genre gemaakt kan worden, betreft de voorgestelde hiërarchie binnen het gezin. Kinderen worden altijd staand uitgebeeld, enkele uitzonderingen daargelaten waarvoor speciale redenen zijn aan te voeren. Wanneer kinderen nog zo klein zijn dat zij niet kunnen staan, zitten zij meestal op schoot van hun moeder en soms ook op tafel, waardoor zij enigszins op dezelfde ooghoogte als de volwassenen komen (zie afb. 2 en 22). Als gezinnen tegen een landschapsachtergrond zijn afgebeeld, zitten de kleinsten vaak in een karretje dat meestal door een bok wordt voortgetrokken.<sup>137</sup> Slechts op enkele voorbeelden zijn jongetjes afgebeeld die aan tafel zitten om te leren.<sup>138</sup> Een familieportret van een onbekende kunstenaar toont op de achtergrond een jongen aan tafel, gebogen over een boek verdiept in zijn lectuur (afb. 7). Daarnaast is vanaf de jaren veertig bij enkele kunstenaars waar te nemen, dat zij omwille van de compositie afwijken van de regel dat kinderen altijd staan.<sup>139</sup> Jan Mijntens stelt in zijn uit veel personen bestaande composities regelmatig zittende kinderen voor. Het gaat daarbij om kleine kinderen die aan de voeten van hun ouders zitten of om meisjes die, passend bij de arcadische sfeer van de portretten, op de grond zitten om bloemen te plukken of kransjes te vlechten (zie afb. 5). Op deze wijze wordt de rij van naast elkaar staande kinderen doorbroken en de compositie verlevendigd.

135 Appendix E 2.

136 Zie paragrafen Familieportretten in binnenruimtes na 1630 en Het familieportret voor kunstliefhebbers.

137 Bokken hadden een betekenis als opvoedingsmetafoor. Zij staan voor de ongebreidelde lusten die vooral bij de onbeheerste jongens getemd moesten worden. Bedaux en Ekkart 2000, cat. nr. 57 en cat. nr. 67.

138 Appendix A 10 en B 23.

139 Op het familieportret van Gerbrand Ban zitten de kinderen op een traprede aan de voeten van hun ouders, zie Appendix C 27, net zoals op een familieportret van Carel Fabritius uit 1648, dat slechts in een aquarel van Victor de Stuers is overgeleverd; Appendix B 39. Verder beeldt ook Adam Camerarius meerdere personen op een familieportret uit 1649 zittend uit, en ook op Frans Hals' werk uit 1648 zit een meisje. Appendix C 31, C 29.

*Families in beeld*

Afb. 7 - Onbekende kunstenaar, Portret van een gezin met een lezende jongen aan tafel, *gemon.* Paneel, 59 x 74,5 cm. (Veiling New York (Sotheby's), 17-10-1997, nr. 78, als Gerard Donck). Appendix B 33.

Het centrale echtpaar kan zowel staand als zittend afgebeeld worden. Daarbij maakt het geen verschil of de scène binnen of buiten plaatsvindt. In verband met de bijna altijd staande kinderen is het zitten van de ouders als onderscheiding van de hogere plaats in de hiërarchie van het gezin te zien. Uitgangspunt hiervoor zijn onder meer algemene opvattingen over opvoeding en etiquette. Kinderen mochten pas vanaf een bepaalde leeftijd mee aan tafel zitten, als kleintjes hoorden zij te staan.<sup>140</sup> Een gevolg hiervan voor de compositie van familieportretten is dat de hoofden van ouders en kinderen dicht bij elkaar, nagenoeg op één lijn, komen te liggen.<sup>141</sup> Hetzelfde fenomeen was al te zien bij kleine kinderen die op een tafel geplaatst zijn (zie afb. 22). Onder kunsthistorici wordt deze zogenaamde *isokephalie* dikwijls als monotoon beschouwd en is men van mening dat kunstenaars ernaar dienden te streven dit te vermijden.<sup>142</sup> Het plaatsen van de hoofden dicht bij elkaar op één lijn kan echter ook anders worden gezien: als een compositorische minimalisering van de hiërarchische afstand tussen de generaties waarbij door het motief van het zitten de ouders toch worden onderscheiden van hun kinderen. De kinderen zijn als leden van het gezin gebonden aan de hiërarchie, maar worden niet gekleineerd.

140 Appendix G 1.

141 Laarmann 1999.

142 Olbrich en Möbius 1990, p. 129.

*Families in beeld*

Als van het ouderpaar maar één partner zit, dan is dit in de Noordelijke Nederlanden vrijwel altijd de vrouw. Daarmee onderscheidt de noordelijke traditie zich duidelijk van de Vlaamse waar dit onderscheid veel minder wordt gemaakt. Op familie- en echtpaarportretten van Gonzales Coques bijvoorbeeld zijn de vrouwen vaak staand uitgebeeld terwijl hun mannen zitten. In de Noordelijke Nederlanden bestaan slechts weinig uitzonderingen op deze regel. Pieter Codde beeldt op twee familieportretten de mannen zittend uit, terwijl hun vrouwen staan (zie afb. 24).<sup>143</sup> In beide gevallen is de zwierige houding van de mannen die wijdbeens onderuitgezakt op hun stoelen zitten atypisch voor Noord-Nederlandse familiegroepen en herinneren zij aan Vlaamse werken. In de weinige echtpaarportretten waarin de vrouw staat, speelt dit een functionele rol. Op Rembrandts *Portret van een scheepsbouwer en zijn vrouw* zit de man te werken terwijl zijn vrouw binnen komt om hem een brief te overhandigen.<sup>144</sup> Ook op het vroeger aan Thomas de Keyser toegeschreven echtpaarportret in het Brooklyn Museum in New York is de professionele status van de man uitgebeeld. Als geleerde zit hij achter een tafel die rijk beladen is met de attributen van zijn geleerdheid, zoals boeken, muziekinstrumenten, globe enzovoort, terwijl zijn vrouw ernaast staat.<sup>145</sup>

Waarom de vrouw in de Nederlandse familieportretten eerder dan haar man wordt onderscheiden door het motief van het zitten, laat zich niet slechts verklaren met Giesens uitspraak: 'Eine zentrale, beinah sakrale Stellung nahm die Frau in der Rolle der Mutter in der holländischen Kultur ein.'<sup>146</sup> In haar onderzoek naar de compositie van echtpaar- en pendantportretten komt Helga Möbius tot een meer genuanceerde conclusie: 'Das Ehepaar-Pendant bekräftigt neben der Verschiedenartigkeit der Funktionen die Gleichwertigkeit der Partner....'<sup>147</sup> en zij vervolgt dat 'die auf den ersten Blick dominierende Stellung des Mannes [...] nur einen Aspekt des Beziehungsgefüges betrifft und daß es sich eigentlich um ein Gleichgewicht in der Schwebe handelt, um das Wahrnehmen verschiedener Rollen und Funktionen, ohne daß damit ein Machtanspruch des einen über den anderen Partner formuliert wird.'<sup>148</sup> Een dergelijke verhouding bleek al uit de rechtspositie van man en vrouw, die dus zijn neerslag in de familieportretten heeft gevonden. Terwijl de mannen in de familieportretten hun verantwoordelijkheid voor de betrekkingen van het gezin naar buiten toe tonen door oogcontact met de toeschouwer of door met een wijzend gebaar hun gezin te presenteren, krijgen de vrouwen met het eervolle motief van het zitten de rol van rustpunt en spil van het gezinsleven toebedeeld. In het verlengde hiervan ligt het al eerder besproken motief van Cornelia, moeder der Gracchen, die haar schatten toont. De activiteit van Cornelia overschrijdt echter de rolverdeling. Zij presenteert het gezin aan de buurvrouw in het verhaal en aan de toeschouwer voor het schilderij en neemt

143 Zie ook appendix B 32.

144 Appendix B 20.

145 Appendix B 26.

146 Giesen 1997, p. 104. Over de rol van de moeder: p. 104-122.

147 Möbius 1987, p. 73.

148 Möbius 1987, p. 76.

*Families in beeld*

daarmee de taak over die eigenlijk bij de familievader hoort. De meer passieve rol van de huisvrouw en moeder had echter geenszins tot gevolg dat de vrouwen op de portretten naar de achtergrond werden weggedrukt. Talrijke familieportretten tonen vrouwen die centraal ‘zitten’, terwijl hun mannen hun functie vanaf de zijlijn of vanuit de achtergrond vervullen (zie afb. 1 en 7).<sup>149</sup>

De algemene regel dat de vrouw aan de linkerzijde van haar man wordt afgebeeld, vanuit de toeschouwer gezien dus rechts, komt voort uit de heraldische traditie. Op de afbeeldingen van echtelieden als pendantportretten is de vrouw nagenoeg altijd rechts van haar man gesitueerd. In het gezinsportret blijkt deze verdeling niet zo strikt. In een artikel van Robinson worden vijf werken afgebeeld, waarin de vrouw links staat, zonder dat daarvoor bepaalde redenen kunnen worden aangevoerd,<sup>150</sup> en aan die vijf kunnen nog meer voorbeelden worden toegevoegd. Toch blijft in de meerderheid van de familieportretten de traditionele verdeling van de man aan de rechterkant van zijn vrouw bewaard.

De conclusie kan worden getrokken dat binnen het brede scala aan variatiemogelijkheden in de compositie van het familieportret, een klein aantal vaste regels gehandhaafd blijft. Het onderscheid dat gemaakt wordt tussen de ouders die mogen zitten, en de kinderen die moeten staan, is een van de voornaamste aanwijzingen voor een hiërarchie binnen het gezin. Daarnaast valt op dat in de compositie veelvuldig geprobeerd wordt ouders en kinderen bij elkaar te brengen, dat wil zeggen het verschil in hoogte tussen hun hoofden te verkleinen. Ouders zitten tussen hun staande kinderen, en de kleinsten zitten op de schoot van hun moeder of op een tafel naast de volwassenen. Affectie wordt getoond door het minimaliseren van afstanden. Uitbundige interactie tussen de voorgestelden wordt echter niet op prijs gesteld. De pogingen van Frans Hals en Pieter Soutman in Haarlem om gezinnen in een web van onderlinge relaties voor te stellen, vinden geen vervolg.<sup>151</sup> De schijnbare houterigheid van los naast elkaar staande personen die vaak op Nederlandse familieportretten waar te nemen is – en die op de moderne toeschouwer een enigszins saaie indruk maakt – lijkt voort te komen uit de behoefde ieder persoon in zijn waarde te laten.<sup>152</sup> Onderlinge verbanden en affecties worden aangegeven door kleine details en gebaren, zoals het vasthouden van de handen tussen echtelieden, of het trotse gebaar van de familievader die zijn gezin aan de toeschouwer presenteert, maar niet door uitbundige lichaamstaal. De voorgestelden – ouders en kinderen – hebben ieder hun eigen plaats in de hiërarchie van het gezin; op Noord-Nederlandse familieportretten worden ze echter niet ondergeschikt gemaakt aan hun rol, maar als zelfstandige personen getoond.

149 Zie ook appendix B 21, B 27, C 7.

150 Robinson 1979.

151 Laarmann 2001, zie paragraaf Haarlem.

152 Adams interpreteert deze inactiviteit die ook op de overgrote meerderheid van de enkelportretten op kniestukformaat te zien is, als uitdrukking van het neo-stoïcijnse ideaal van de ‘tranquillitas’. Adams 1997. Zie ook Olbrich en Möbius 1990, p. 83-84. Zij zien de ‘gespannen rust’ die de portretten uitstralen als behoefde aan ‘Stattlichkeit’.

*Families in beeld*

Afb. 8 - Symon Hendricksz., N. van Teylingen e.a., Portretten en kwartierstaat van de voorouders van Gerrit P. Schaep van vaderszijde. Paneel en koper, 84 x 154 cm. (Amsterdam, *Amsterdams Historisch Museum*). Appendix B 1.

### **De actualiteit van het familieportret**

De functie van familiale portretten, zowel enkel- als groepsportretten, wordt vaak in termen van ‘memoria’ of ‘documentatie van genealogische continuïteit’ beschreven. Als aanvulling op De Jonghs Portretten van echt en trouw, een studie die Bruyn te eenzijdig gericht vond op aardse betekenis, stelde de laatste in een artikel over vanitasattributen dat volgens hem als de ‘belangrijkste functie van het portret (...) de nagedachtenis van de geportretteerde levend te houden’ moet worden beschouwd.<sup>153</sup> Daarmee ziet hij echter over het hoofd dat portretten voor levende opdrachtgevers werden vervaardigd.

Als een opdrachtgever zich met vanitasattributen laat portretteren, wat vooral op zestiende-eeuwse portretten vaak gebeurt,<sup>154</sup> dan is dit memento mori, deze oproep ‘gedenk dat je sterfelijk bent’, niet aan latere erfgenamen gericht. Daarmee toont de voorgestelde opdrachtgever dat hij zich bewust is van zijn eigen vergankelijkheid. Hij begaat immers de ijdelheid dat hij zijn beeltenis laat ver-eeuwigen om daardoor voort te leven. Deze aanmatiging wordt door de moralistische boodschap van de vanitas enigszins verzacht.<sup>155</sup> Latere erfgenamen, dat wil zeggen familieleden, begrepen deze boodschap, maar dat dit een aansporing was

153 Bruyn 1991, p. 246.

154 Algemeen bekend zijn schedels, zandlopers en gedooft kaarsen. Bruyn behandelt ook meer onbekende motieven zoals een vel papier, papaver, handschoenen, de door de voorgestelden zelf veroorzaakte schaduwen, muziek, gordijnen, gebroken zuilen als symbolen voor aardse ijdelheid en vanitas. Bruyn 1991.

155 Zie voor het portret als teken van ijdelheid de felle aanval van Camphuizen. Sluijter 1998.

*Families in beeld*

om de herinnering aan de overledenen levend te houden en dat dit de voornaamste functie van het portret was, lijkt mij te ver gaan.

Adellijke families gebruikten, en gebruiken nog steeds hun verzamelingen voorouderportretten om hun afstamming te demonstreren. Beeltenissen van naaste familieleden hebben daarbij zeker een emotionele betekenis door hun herinneringswaarde. Maar voorouders die men zelf niet gekend heeft, kunnen slechts heel beperkt als persoonlijkheid in herinnering blijven.

Voor burgerlijke families is de visuele documentatie van hun afstamming door middel van portretten in de zeventiende eeuw nieuw. Pas de opkomst van een stabiele burgerij maakte de reconstructie van een stamboom over meerdere generaties mogelijk. Door vererving konden in de tweede helft van de zeventiende eeuw toenemend grote verzamelingen van voorouderportretten ontstaan, die daadwerkelijk de familiegeschiedenis van meerdere generaties omvatten. In de eerste helft van de eeuw waren deze verzamelingen nog niet zo omvangrijk. Sommige opdrachtgevers verzonnen hun eigen variant hiervoor. De panelen met de *Stambomen van de familie Schaep* in het Amsterdams Historisch Museum zijn een voorbeeld van hoe dat er uit kon zien. In twee lijsten van ieder 84 x 154 cm zijn zowel enkel- als groepsportretten van de voorouders van Gerrit Pietersz. Schaep bijeengebracht, de één voor de vaderskant, de ander voor de moederskant, vergezeld door borden met een stamboom met namen en wapenschilden (afb. 8). De gemiddeld 20 x 30 cm grote voorstellingen zijn in de meeste gevallen kopieën naar oorspronkelijk bestaande grotere originelen, gemaakt door onder meer Simon Hendricksz., N. Muyltges, N. van Teylingen en anderen. De reeks gaat terug tot personen van het eind van de vijftiende eeuw en werd in de achttiende eeuw nog met portretten uitgebreid. Indien er geen portretten bewaard waren van de vroege voorouders wier namen wel bekend waren, dan mochten de kunstenaars een werk leveren dat op fantasie berustte.<sup>156</sup>

Een ander voorbeeld van een duidelijke belangstelling voor de voorouders, is de *Genealogie van een familie in een theater* van Herman Meindertsz. Doncker.<sup>157</sup> Deze unieke voorstelling toont naast een echtpaar met hun kind op de voorgrond ook de voorafgaande vier generaties, naar afstamming gerangschikt op de rijen van een theater. Achter elke persoon zitten steeds de bijbehorende ouders. Doordat de stamboom vier generaties terug gaat, zou de bovenste rij al tweeëndertig personen moeten omvatten; deze rij vertoont echter lacunes. Volgens Ekkart waren voor deze personen geen portretten beschikbaar waar hun gezichten naar gekopieerd hadden kunnen worden. Maar ook al dragen de personen op de bovenste rijen kostuums die generaties ouder zijn dan die van het gezin op de voorgrond, toch zijn de gezichten mijns inziens niet genoeg geïndividualiseerd om naar bestaande portretten gekopieerd te zijn. Het is ook denkbaar dat de afgebeelde personen fan-

156 Loughman en Montias 2000, p. 45.

157 Appendix C 26.

158 Ekkart 1990, p. 31; Laarmann 2000, p. 25.

*Families in beeld*

tasieportretten zijn van met naam bekende voorouders, terwijl de lege plaatsen voor voorouders staan van wie men de identiteit niet meer kende.<sup>158</sup>

Dat de praktijk bestond overleden voorouders naar bestaande portretten te kopiëren om hen in een familieportret te kunnen integreren, is onder meer te zien in het *Familieportret Ruychaever-Van der Laen* van Jan Miense Molenaer.<sup>159</sup> Helemaal rechts is een echtpaar vereeuwigd dat ten tijde van het ontstaan van het schilderij al overleden was, zodat hun gelaatstrekken naar bestaande portretten gekopieerd zijn.<sup>160</sup> Hun optreden dient niet uitsluitend de behoefte aan 'memorie', maar heeft evenzeer betekenis als onderdeel van de twee iconografische reeksen die op het schilderij worden uitgebeeld: ten eerste stelt het oudste echtpaar de laatste trap in een serie van de leeftijden voor, ten tweede verbeelden zij met hun attributen boek en bril het 'gezicht' in de reeks van de vijf zintuigen.

Zoals vooral uit de twee bovengenoemde, uitgebreide stambomen duidelijk is geworden, kan men niet aantonen dat de belangstelling voor de voorouders een bijzondere waardering voor hun persoonlijkheid inhield die men levend wilde houden. De documentatie van de eigen stamboom had een actuele functie. Het gaat om de reeks, de serie van antecedenten, waaruit men de eigen afkomst afleidde. Deze uitgebreide, geschilderde stambomen zijn echter uitzonderlijk. Zij zullen ervoor gediend hebben de continuïteit van de familie en haar daarmee verworven of gewenste status te documenteren en te legitimeren. Voor andere burgerlijke opdrachtgevers, zoals kooplui of meesters met een eigen bedrijf, was de documentatie van de soliditeit van hun familiezaak belangrijker en daarvoor volstonden in het algemeen maximaal drie generaties – kinderen, ouders en grootouders – die als representatie van de familie in de voor bezoekers toegankelijke ruimtes van het huis hingen.<sup>161</sup>

Zoals al eerder opgemerkt, toont het merendeel van de familiale groepsportretten uit de zeventiende eeuw het zogenaamde kerngezin: ouders met hun kinderen, slechts af en toe aangevuld met een grootvader of –moeder (zie afb. 2). En ook in deze gevallen staat de actualiteit voor de opdrachtgevers centraal. Als het portret meer dan twee generaties omvat, staat altijd het opdrachtgevende echtpaar centraal of het echtpaar in welks huis het schilderij terecht moest komen. Het *Portret van de familie van de burgermeester Dirck Bas* in het Amsterdams Historisch Museum maakt de hiërarchie duidelijk. Het oudste echtpaar, Dirck Bas met zijn vrouw, zit in het midden, omgeven door hun kinderen en kleinkinderen.<sup>162</sup> In dit geval is niet de generatie van de grootouders een aanvulling bij de jongere generatie, maar staat de oudste generatie zelf centraal. Het schilderij zal dan ook oorspronkelijk niet in het huis van een van de kinderen hebben gehangen, maar bij Dirck Bas zelf. Het *Portret van een familie* van Jan Mijntens in Stockholm

159 Appendix B 24.

160 Van Eeghen 1979.

161 Zie paragraaf De plaats van het familieportret in huis.

162 Appendix B 22.



*Families in beeld*

Afb. 9 Jan Mijtens, Familieportret met Johannes de Doper, *gemon. en gedat.* 1639. Doek, 77 x 114 cm. (Stockholm, Nationalmuseum). Appendix C 15.

toont de omgekeerde situatie (afb. 9). De grootouders staan letterlijk en figuurlijk op de achtergrond.

Een uitzondering op de regel van de duidelijk zichtbare hiërarchie is het *Portret van de familie Kluppel*, geschilderd in 1645 door Christiaen Coeuershoff.<sup>163</sup> Het schilderij toont drie generaties van de familie Kluppel staand op een rij in een landschap. Van links naar rechts zijn voorgesteld de kleermaker Wessel Albertsz. Kluppel (overleden in 1653) en zijn vrouw Griet Joriaensdr. (overleden in 1658), in het midden hun kleinzoon Hendrik Albertsz. Kluppel (1642-1702), ten tijde van het schilderij drie jaar oud, en rechts hun zoon Albert Wesselsz. Kluppel (1608-1653), boekverkoper en drukker, met zijn vrouw Geert Heyns (overleden in 1669), de ouders van de kleine Hendrik. Er valt in deze opstelling geen duidelijke hiërarchie tussen de generaties te bespeuren. Slechts ingehouden aanwijzingen binnen de statische opstelling van de personen duiden op de middelste generatie als spil van de familie: in tegenstelling tot de oudste generatie die slechts een derde van het doek beslaat, wordt het grootste gedeelte van het schilderij ingenomen door Albert Wesselsz. en zijn vrouw, die hij bij de hand heeft genomen.<sup>164</sup> De jonge man wijst met zijn rechterhand naar zijn ouders, terwijl zijn moeder weer op zijn zoon, haar kleinzoon, in het midden wijst. Op deze manier is de cirkel rond.

163 Appendix C 22. Een ander voorbeeld van een drie generaties omvattend werk met een onduidelijke hiërarchie is een familiegroep van Salomon Mesdach, ged. 1612, appendix B 3.

164 Een ander aanwijzing voor de middelste generatie als de hoofdpersonen op dit schilderij is uit de genealogie af te leiden. De andere kinderen van het oude echtpaar zijn niet mee afgebeeld. Met dank aan R.E.O. Ekkart voor de genealogische informatie.

*Families in beeld*

Over de betekenis van kinderen voor het gezin dat in het familieportret is uitgebeeld, werd al gesproken. Deze gaat uiteindelijk zo ver dat men ook waarde hechtte aan de actualisering van het familieportret. Kinderen, die na het ontstaan van een groepsportret werden geboren, hoefden hun integratie in het familiestuk niet mis te lopen. In een klein aantal familieportretten is met zekerheid aantoonbaar dat later geboren telgen er bijgeschilderd werden, in andere gevallen kan men het slechts vermoeden. Het uitbreiden van de familiegroepen gebeurde zonder oog voor de discrepantie in tijd die daardoor ontstond. Het leeftijdsverschil tussen de oorspronkelijk afgebeelde personen en de toegevoegde kinderen is immers in de realiteit groter dan op het schilderij, want de eerstgenoemden zijn sinds het vervaardigen van het schilderij ouder geworden. Op het *Portret van de familie Van Kerckhoven* schilderde Jan Mijntens enkele jaren nadat hij het schilderij had voltooid de later geboren Pellegrom erbij, staand naast het been van zijn vader.<sup>165</sup> Zo lijkt hij dezelfde leeftijd te hebben als het kind dat voor de vader op de grond zit. Salomon de Bray voegde in de linker benedenhoek van het eerste familiestuk van Frans Hals een kindje toe, waardoor hij Hals' doordachte compositie – een aflopende boog met veelvuldige interactie tussen de voorgestelde personen – te niet deed.<sup>166</sup> Op het grote *Portret van Paulus van Beresteyn, Catharina van der Eem en hun kinderen* door Pieter Soutman is aan de rechterkant een strook aangezet, waardoor enigszins onhandig een kind aan de compositie kon worden toegevoegd dat achter een volwassene over diens schouder heen moet kijken (zie afb. 31).

Aanpassing van het familieportret aan de actuele familiesamenstelling blijkt dus voor de opdrachtgevers belangrijker geweest te zijn dan de inconsequenties die daardoor in de afbeelding van de leeftijden van de voorgestelden ontstonden en de gevolgen die deze veranderingen voor de compositie hadden. Voor de kunstenaars betekende dit dat zij er goed aan deden composities te gebruiken die zich makkelijk met een of twee personen lieten uitbreiden, anders kon een ingewikkelde compositie verstoord raken.<sup>167</sup>

Thomas de Keyser actualiseerde in 1652 een familieportret uit 1639 (afb. 10 en 11). De oorspronkelijke signatuur werd door de nu zichtbare vervangen. Door middel van röntgenonderzoek kon worden vastgesteld, dat De Keyser naast de uitbreiding van het aantal kinderen ook verschillende details van het interieur heeft veranderd. Oorspronkelijk toonde het werk een echtpaar met op schoot van de moeder een baby, in een met klassieke elementen versierde hal. De vader komt een trap af die hem door een hoge balustrade van zijn vrouw en kind scheidt. In 1652 kwam er een kind bij, staand tussen vader en moeder. Ook hier werd geen

<sup>165</sup> Appendix E 5.

<sup>166</sup> Appendix C 1.

<sup>167</sup> Soms werden figuren ook weer verwijderd. Op röntgenopnames van het echtpaarportret uit de werkplaats van Rembrandt in Boston is te zien, dat oorspronkelijk een jongetje tussen de volwassenen stond. Deze werd waarschijnlijk nog tijdens het ontstaan van het schilderij verwijderd om op de linker helft geplaatst te worden, die later is afgeknipt. Appendix B 19, Bruyn, e.a. 1982-1989, vol. 2, nr. C 67, p. 728-739.

## Families in beeld



Afb. 10 - Thomas de Keyser, Familie in een interieur, gemon. en gedat. 1652 met daaronder een datering 1639. Paneel, 84 x 73 cm. (Oslo, Nasjonalgalleriet). Appendix B 31.



Afb. 11 - Schematisch overzicht van de oorspronkelijke staat van afbeelding 10, Thomas de Keyser.

rekening met actuele leeftijden gehouden. Dertien jaar later lijkt de baby nog steeds hetzelfde alhoewel het had moeten doorgroeien naar de kleine jongen van een jaar of vijf, terwijl zijn oorspronkelijke plaats door een andere broer of zus had moeten worden ingenomen. Gaat men ervan uit dat het portret nog steeds dezelfde familie voorstelt,<sup>168</sup> dan kan het verschil in leeftijd van de kinderen in verhouding tot de volwassenen niet kloppen. Mogelijk is de eerste baby overleden en wordt zijn plaats ingenomen door twee nieuwe kinderen. Zonder identificatie van de voorgestelden is dit echter niet vast te stellen.

Opmerkelijk zijn ook de aanpassingen in de achtergrond die Thomas de Keyser in dit familieportret doorvoerde. Was het gezin eind jaren dertig geplaatst in een donkere hal voorzien van statusdragende motieven zoals een statige trap met balustrade en een zuil met bogen tegen de achtermuur, in de jaren vijftig is de ruimte veranderd in een intiemer interieur. Dit sluit aan bij de algemene ontwikkeling van het familieportret in interieurs naar meer huiselijke tafereelen. De trap kon niet helemaal vervallen maar is duidelijk kleiner en van de overheersende balustrade is slechts één pilaar aan het eind gehandhaafd waarop de hand van de vader rust en die voor de helft afgedekt wordt door het nieuwe kind. De achtergrond is bevrijd van zuil en bogen en in plaats daarvan hangen twee grote tronies op de achterwand die wordt onderbroken door een groot raam dat uitzicht naar buiten biedt. Aan de rechterkant staat een schouw, versierd met porseleinen borden. De actualisering, die De Keyser hier doorvoerde, betreft dus niet alleen de

168 R.E.O.Ekkart oppert de mogelijkheid dat het veranderde portret ook een heel ander gezin kan voorstellen. Dit zou dan een bijzonder rigoureuus voorbeeld van recycling zijn.

*Families in beeld*

gezinssamenstelling maar beantwoordde ook aan de veranderde smaak wat betreft het interieur waarin families zich afgebeeld wilden zien. Nog ingrijpender in dit opzicht is de verandering van de achtergrond op het *Portret van een echt-paar* uit het Rijksmuseum in Amsterdam, dat zowel een signatuur van Gerard Dou als ook van Claes Pietersz. Berchem draagt.<sup>169</sup> De hele achtergrond die in de eerste twintig jaar van het bestaan van het schilderij al ernstig geleden moet hebben, moest worden bijgewerkt. De opdrachtgever ging echter zo ver dat hij Dou's oorspronkelijke interieur door Berchem liet veranderen in een op dat moment actuele achtergrond met een landschap.<sup>170</sup>

De meeste aanpassingen aan verandering in modes betreffen echter de kleding. In het algemeen worden de afgebeelde kostuums als een goede aanwijzing voor de datering van portretten gezien. Met behulp van gedateerde werken wordt een ontwikkeling in de mode geschetst waaraan ongedateerde stukken gerelateerd kunnen worden.<sup>171</sup> Familieportretten tonen meestal kostuums uit verschillende tijden waarbij de oudere personen in de mode achterlopen.<sup>172</sup> Dateringen zouden dus steeds op het jongste afgebeelde kostuum moeten worden gebaseerd, maar ook hierbij blijft voorzichtigheid geboden. Op het 1645 gedateerde *Portret van Izaak de Rasier met zijn vrouw en dochter*, is de figuur van de dochter compleet overschilderd (afb. 12). Zij is nu gekleed in een kostuum uit omstreeks 1660 met een smalle rok en een kraag met een rechte onderkant die de schouders omsluit. In het geval van het *Portret van Cornelis van der Gracht en Jobje Brootmans* is alleen de kraag van de vrouw aangepast.<sup>173</sup> In plaats van de oorspronkelijke molensteenkraag die voornamelijk in de jaren twintig en dertig actueel was, en die haar man nog steeds draagt, heeft zij nu een platte kraag, die ongeveer tien jaar jonger is dan de molensteenkraag. Het is opmerkelijk dat in dit geval de vrouw de jongere mode draagt. Op afbeeldingen van echtparen in pendantportretten dragen vrouwen namelijk vaak een ouder kostuum dan hun mannen.

De aanpassingen van kostuums op portretten aan de eigentijdse mode is een ander argument tegen de opvatting, dat familieportretten slechts een retrospectieve functie hadden. Juist door deze aanpassingen probeerde men familieportretten actualiteit te geven. In het verlengde hiervan ligt de vooral na 1650 opvallende toename van portretten in pastoraal of antiek kostuum, dat als tijdloos en

169 Appendix B 35, Ekkart 1988.

170 Een ander voorbeeld voor de verandering van de achtergrond is de afbeelding van De bruiloft van Ploos van Amstel van Willem Cornelisz. Duyster. Appendix B 5. Jarenlang bestond de setting uit een enigszins speels interieur met een trap, een groot schilderij en een marmeren vloer. Tijdens de laatste schoonmaak kwam een sobere achtergrond en een houten vloer te voorschijn.

171 Zie de meest belangrijke overzichten over de ontwikkeling van het kostuum in de Nederlanden van de zeventiende eeuw: Van Thienen 1930; Van Thienen 1951; Der Kinderen-Besier 1950; Meyer 1986.

172 'Der reifere Mensch ist meistens deutlich erkennbar etwa eine Mode zurück, was durch Familienporträts bestätigt wird.' Meyer 1986, p. 145. Ook geeft Meyer in een inleidend hoofdstuk een goed overzicht over de definities van 'mode', dito, p.10-19.

173 Appendix C 12.

174 De Marly 1975.

*Families in beeld*

Afb. 12 - Onbekende kunstenaar, Portret van Izaak Razier met vrouw en dochter, gedat. 1645. Doek, 120 x 149 cm. (Veiling Amsterdam (Mak van Waay), 12-12-1950, nr. 74 als Dirck Santvoort). Appendix C 23.

daardoor altijd actueel werd beschouwd.<sup>174</sup> Dat dit geen bescherming tegen veranderende modebeelden bood, toont een foto van het *Portret van een familie in herdersdracht* van Herman Meindertsz. Doncker.<sup>175</sup> Op een opname uit 1903 staat de vader van het gezin afgebeeld met een hoed die duidelijk niet bij het herderskostuum hoort en later weer is verwijderd. Waarschijnlijk had een eigenaar in de negentiende eeuw – een tijd waarin het voor mannen ongepast was om zich zonder hoed in het openbaar te vertonen – problemen met deze onbetamelijke voorstelling van een fatsoenlijke man zonder hoofddekseel.

### **De plaats van het familieportret in huis**

Boedelinventarissen die na de dood van menig zeventiende-eeuwer werden opge maakt, worden thans vaak als bron gebruikt om inzicht te krijgen in de hoeveelheid schilderijen, de verhouding tussen de verschillende genres en de plaats van de schilderijen in zeventiende-eeuwse interieurs. Het is echter zeer de vraag in hoeverre een statistische analyse van boedelinventarissen voor een overzicht van het bestand aan familieportretten betrouwbaar is. Van de 5733 Noord-Nederlandse boedelinventarissen uit de zeventiende en de eerste decennia van de achttiende

<sup>175</sup> Appendix D 8.

*Families in beeld*

eeuw, die in de Getty Provenance Index ontsloten zijn en op internet toegankelijk gemaakt, bevatten grof gerekend hooguit 3 procent vermeldingen van familiale groepsportretten, een percentage dat gezien de hoeveelheid nog bewaarde stukken mijns inziens te laag is.<sup>176</sup>

Meerdere oorzaken kunnen aan dit lage percentage ten grondslag liggen. Ten eerste werden de portretten van de familie (inclusief de groepsportretten) lang niet altijd in de boedelinventarissen opgenomen. Het catalogiseren van een boedel diende ertoe de waarde ervan vast te stellen om zo het aandeel van elke erfgenaam te kunnen bepalen. Portretten van de familie speelden hierbij geen rol omdat zij dikwijls niet als materieel bezit verkoopbaar waren.<sup>177</sup> Meestal hadden zij via directe vererving of door testamentaire bepalingen al nieuwe eigenaren gevonden. In de inventaris van Alida Kippen heet het daarom: ‘Vier schilderijen met zwarte gladde lijsten. Also Portraits van de Familie sijn, so sijn doe sonder taxatie overgelevert aan de Hr. Gijsbertus Herinx.’<sup>178</sup> Hetzelfde betekent de in boedelinventarissen te vinden formulering: ‘Drie portraits en een familieschilderij, voor’t geslagt en daeromme pro memorie’<sup>179</sup> of ‘...mede per memorie’.<sup>180</sup> De vermelding van de objecten geschiedt hier waarschijnlijk slechts om de lijst volledig te maken. In vele gevallen zullen de portretten van familieleden dus niet in een inventaris zijn opgenomen.

Ten tweede is vaak niet zeker achter welke vermelding in inventarissen familiale groepsportretten schuil gaan. Dat is alleen direct duidelijk wanneer de voorgestelden vermeld zijn of tenminste het aantal familieleden genoemd wordt, zoals in de inventaris van Jan Hamer en Heijltgen van Daele uit 1632, waarin onder nr. 1 ‘boven opde voorcamer’ vermeld wordt: ‘Een groot tafereel van Jan Hamer, sijne huijsvrouw, kinderen & familie’.<sup>181</sup> In inventarissen wordt vaak het begrip ‘familiestuk’ gebruikt, dat echter zowel op enkel- als ook op groepsportretten van een familie betrekking kan hebben. De context van de inventaris moet dan uitsluitend geven. Wordt ‘het familiestuk’ als een van de eerste items opgevoerd in een van de meest representatieve vertrekken van het huis, dan is het zeer waarschijnlijk dat het een groepsportret betreft. Wanneer in de boedel van Cornelia Vlak en Jacobus Hoos onder nr. 1 ‘het familiestukje’ wordt genoemd, gaat het

176 Getty Provenance Index (in het vervolg afgekort als GPI), (<http://piedi.getty.edu>), stand 15-8-2000.

177 ‘Familieportretten werden dan ook niet zozeer gezien als onderdeel van een schilderijenkollektie maar hadden een andere functie.’ Fock 1990, p. 26.

178 GPI Inventory N-5691, Haarlem 22-11-1718. In totaal worden in deze inventaris vijf familiestukken genoemd die direct naar Gijsbertus Herinx gaan, plus zeven andere portretten van de familie.

179 GPI Inventory Inventory N-244, boedelinventaris van Joannes Reijniersz. en Catharina Sweers, Amsterdam 3-3-1693.

180 GPI Inventory N-614, boedelinventaris van Cornelis Harwijck, Amsterdam 17-6-1733.

181 GPI Inventory N-3512, Haarlem, 23-2-1632.

182 GPI Inventory N-660, Amsterdam, 20-12-1727 – 13-3-1728.

*Families in beeld*

vermoedelijk om een groepsportret,<sup>182</sup> maar met de onder nr. 11 in hetzelfde document vermelde ‘twee familiesstukjes’ zijn waarschijnlijk eerder enkelportretten bedoeld.<sup>183</sup> Wat nr. 6: ‘Een familiesluck’, getaxeerd op 20,- f. en hangend ‘in de binnencamer’, in het inventaris van Gerrit van Sande en Hillegonda Schep voorstelt, is niet zeker; dat geldt eveneens voor nr. 23: ‘Een schilderije van de familie’, slechts getaxeerd op 6,- f. en hangend ‘in de gangh’.<sup>184</sup> Uit het onderzoek van Kooijmans is naar voren gekomen dat familiale betrekkingen in de zeventiende eeuw met de begrippen ‘vrienden’ en ‘vriendschap’ konden worden aangeduid. Het is dus de vraag of achter de vermelding in een boedel van ‘1 conterfeijtsel vande oude vrienden’ niet ook een familieportret schuil gaat.<sup>185</sup>

Het mag duidelijk zijn dat het bijzonder moeilijk is om algemene uitspraken te doen over het percentage van familieportretten ten opzichte van andere genres en over hun plaatsing in zeventiende-eeuwse woonhuizen. Gebeurde dit wel dan omvatten deze uitspraken zowel de familiale enkel- als ook groepsportretten, samengevat als ‘familieportretten’. In haar analyse van de meest interessante boedelinventarissen van het Leidse Rapenburg kan Fock alleen voor de portretten van familieleden en niet voor alle andere genres een bepaalde concentratie in specifieke ruimtes vaststellen: ‘Hoogstens zien we dat familieportretten vooral in de privéslaapvertrekken van de familie hingen.’<sup>186</sup> Tot een vergelijkbare conclusie komen Loughman en Montias in hun onlangs verschenen analyse van het kunstbezit in Amsterdam en Dordrecht: ‘Religious paintings and family portraits tended to be concentrated in the more private rooms’.<sup>187</sup> Er is een aantal kanttekeningen bij deze conclusie te plaatsen. Door de boven aangetoonde problemen bij de vermelding van portretten van familieleden in boedelinventarissen, waarvan zowel Montias en Loughman als Fock zich bewust zijn,<sup>188</sup> is het twijfelachtig in hoeverre een statistische analyse van een keuze van inventarissen überhaupt representatief kan zijn.<sup>189</sup> Door middel van statistische methodes geeft Montias tendensen aan.<sup>190</sup> Zo zijn in de periodes 1600-1639 en 1640-1679 in verhouding tot andere genres onevenredig veel portretten van familieleden te vinden in de zogenaamde ‘family rooms’, de privé-vertrekken die voor buitenstaanders ontoegankelijk waren.<sup>191</sup> De cijfers die Montias aanvoert, laten echter niet zien dat dit soort portretten in de

183 In de GPI wordt deze vermelding als ‘Unknown Group-Portrait: Family’ gerubriceerd, wat duidelijk maakt dat voorzichtigheid geboden is, voordat men gegevens statistisch bewerkt.

184 GPI Inventory N-509, Amsterdam 18-2-1704.

185 Kooijmans 1997; GPI Inventory N-3906, Boedelinventaris van Anna van Aert, Haarlem 9-4-1679.

186 Fock 1990, p. 26.

187 Loughman en Montias 2000, p. 69.

188 Fock 1990, p. 26; Loughman en Montias 2000, p. 137.

189 Loughman en Montias 2000, p. 51.

190 Montias hanteert de zogenaamde Khi-square-methode die de verhouding van het daadwerkelijke aantal schilderijen van een bepaald genre tot het gemiddeld te verwachten aantal in een cijfer uitdrukt. Voor een uitleg van deze techniek zie: Loughman en Montias 2000, p. 135-137.

191 Zie tabel 9, Loughman en Montias 2000, p. 68.

*Families in beeld*

periode 1600-1639 in de meer openbare, voor publiek van buiten toegankelijke ruimtes, ondervertegenwoordigd waren. Hier hingen uitgaand van de absolute cijfers in verhouding tot andere genres een proportioneel evenredig aantal familieportretten. In de periode 1640-1679 zijn deze in de door Montias als 'public rooms' beschouwde vertrekken, waaronder 'de zael', 'het saletje' en 'de voorcamer', zelfs licht oververtegenwoordigd. Hij maakt een uitzondering voor het 'voorhuis', dat hij los van de openbare ruimtes berekent, alhoewel het de entree van het huis en daarmee de voor publiek toegankelijke ruimte bij uitstek was.<sup>192</sup> Zijn de portretten van de familie in de eerste periode in verhouding tot de rest van de ruimtes in het voorhuis nog evenredig vertegenwoordigd, in de tweede periode zijn zij volgens Montias hier duidelijk ondervertegenwoordigd. Dit is niet verwonderlijk want in dezelfde tijd nam de betekenis van het 'voorhuis' als grote ontvangstkamer van het huis af en werd het een kleine ingangsruijme.<sup>193</sup>

Alhoewel Montias en Loughman te voorzichtig zijn om een duidelijke stelling uit deze analyse af te leiden, suggereren zij door herhaaldelijk de resultaten van hun analyse aan te halen dat portretten van de familie voornamelijk een privé-functie vervulden. Eigenlijk valt volgens mij uit de analyse van Montias alleen maar af te leiden dat de portretcollecties in de loop van de eeuw steeds groter werden en steeds meer ruimte innamen in verhouding tot de andere genres. Daarbij verschuift de verdeling van de portretten van de familie in huis waardoor de privé-vertrekken steeds meer van deze werken moesten herbergen. Het is echter niet zeker dat het een bewuste keuze was om zich in toenemende mate met zijn voorouders te omgeven. Net zo goed kan het om een gedwongen ontwikkeling gaan als gevolg van de cumulatie van familieportretten.

Analyseert men de boedels die gegevens over portretten van familieleden en hun plaatsing bevatten op de interne verdeling van de werken tussen de privé- en publieksruimtes, dan ontstaat een ander beeld. In de voor publiek van buiten af toegankelijke ruimtes hingen voornamelijk de portretten van de actuele huisbewoners en/of hun directe voorvaderen. Daaronder bevond zich meestal ook het grote representatieve groepsportret. De portretten van familieleden in de daarachter liggende privé-vertrekken zijn vaak niet individueel beschreven en werden zelfs in grotere gehelen samengevat. Hoe verder weg van de publiekelijke, representatieve ruimtes des te schaarser worden de identificaties van de voorgestelden. Mogelijk dat het hierbij om portretten van verdere voorouders en verre familieleden ging. Notarissen en hun medewerkers kenden hun opdrachtgevers en konden hun portretten herkennen; verre familieleden daarentegen waren hen onbekend. Er bestond blijkbaar geen behoefte om deze nog door andere familieleden te laten identificeren. De belangstelling van erfgenamen zal dan ook voornamelijk zijn uitgegaan naar de meest actuele portretten in een boedel. Als deze recente werken uit de publieksruimtes vererfd werden zonder vermelding in de inventarissen, terwijl oude en ongewilde stukken uit de privé-vertrekken wel werden

192 Loughman en Montias 2000, p. 69.

193 Wijsenbeek-Olthuis 1992, p. 149.



*Families in beeld*

opgevoerd, dan heeft dit invloed op de representativiteit van de statistische analyse van boedelinventarissen.

De tendens is duidelijk: actuele portretten van de huisbewoners zelf en hun directe voorvaders en naaste familieleden hingen overwegend in de voor bezoekers toegankelijke ruimtes. Verre familieleden en oudere voorvaders verdwenen in toenemende mate naar de privé-vertrekken. Van een consequente documentatie van de genealogie is geen sprake, in tegenstelling tot adellijke families die hun 'Ahnengalerie' voor het publiek in trappenhuizen of aparte zalen openstelden. Niet alleen de inherente betekenis van familiale groepsportretten is gericht op een actuele situatie, zoals al eerder in dit hoofdstuk werd duidelijk gemaakt, maar ook de presentatie van de portretten van de familie in het huis is gericht op de actualiteit. De vertegenwoordiging van de huisbewoners en hun directe voorouders door portretten dienden zodoende de 'public relation' van het gezin.

### **De omgang met de portretten van voorouders**

Zoals in het voorafgaande is betoogd, werden familieportretten vrijwel altijd met het oog op de levende generatie van opdrachtgevers vervaardigd en opgehangen. Deze objecten werden vererfd aan volgende generaties, die een eigen omgang met de groeiende verzameling portretten van leden van de familie moesten zien te vinden, om niet te zeggen dat ze ermee opgezadeld werden. Een verzameling kon aan het eind van de zeventiende eeuw al makkelijk tientallen portretten omvatten. In de boedelinventaris van Marija Stoop en Jacob van Meeuwen, opge maakt op 26 juni 1690 in Dordrecht, worden onder nummer 22 alleen 'twintich portretten off schilderijen vant' geslacht' genoemd.<sup>194</sup> Door deze overvloed kon het wel gebeuren dat bij het opmaken van een boedelinventaris ook 'Op een agtersoldertje' nog 'Een oude schilderije met pourtraicten' gevonden werd.<sup>195</sup>

Wanneer er geen directe nakomelingen voor vererving beschikbaar waren, dan werd binnen de familie iemand gezocht, die belangstelling voor de portretten had. Otto Kien, die ten tijde van het opmaken van zijn testament op 19 januari 1719 al zijn vrouw en enige dochter had overleefd, bepaalde dat zijn schoonzoon het portret van hemzelf zou erven. Daarnaast kreeg Gijsbert Aalst, uit de familie van zijn vrouw, 'Een stuckie schilderij, waerinne sijn d[es voornoemts] heer vader moeder en eenig vande vrinden geschildert staen'.<sup>196</sup>

Baertjen Martens bepaalde in haar testament van 23 mei 1662 dat haar zoon Lambert Doomer van 'de contereftsels van haer Testatrice en haere man, door Rembrandt van Rhyn gedaen' voor 'yder van syne broeders en susters van deselve cotype levert te sijnen coste, onder dese expresse conditie, dat by overlijden van een of meer derselver, de voorn. copijen wederom aen sijne handen zullen moeten

194 GPI Inventory N-1602, Dordrecht 26-2-1690.

195 GPI Inventory N-561, boedelinventaris van Joan Trekels en Maria Haen, Amsterdam 18-4-1708.

196 Gemeentearchief Gorinchem, NA 4125, 19-1-1719.

*Families in beeld*

werden geleverd, omme, soo der kinderen naeblyven, tot hare mondicheyt off huyshoudinge te bewaren, en geen kindt off kinderen naelatende, off deselve alvooren overlijdende, die aen andere kindtskinderen, geene hebbende, te moogen distribueeren naer syn welgevallen'.<sup>197</sup> Baertjen Maertens wilde blijkbaar voorkomen dat portretten van haar en haar man bij te verre familieleden terecht zouden komen, die er misschien geen belangstelling voor hadden. De opdrachtgevers zelf maakten zich dus druk om de toekomst van hun portretten en daarmee hun eigen voortbestaan. Het mocht niet baten: zoals zoveel andere portretten belandden in de achttiende eeuw ook de portretten van Baertjen Maertens en haar man ontdaan van hun identificatie in de kunsthandel en werden van elkaar gescheiden.<sup>198</sup>

De vrees dat de portretten van de familie in vreemde handen zouden kunnen komen, liet sommige latere erfgenamen drastische maatregelen nemen. Aan het eind van de achttiende eeuw bepaalde Pieter van Winter in zijn testament dat als er geen geschikte erfgenaam in de familie was die belangstelling voor de omvangrijke collectie portretten had, deze vernietigd moest worden omdat '...er nimmer familieportraits zouden worden verkogt en dus aan de begeerte van mynen oom Jacob Muhl waarby ik ook mijne wel voege worde voldaan'.<sup>199</sup> Gelukkig hoefde deze bepaling niet in werking te treden. Er waren steeds erven en thans bevinden deze portretten zich in de collectie Six in Amsterdam. In een ander geval is het aan protesten van verschillende kanten te danken, dat een verzameling bewaard is gebleven. De ongehuwde Margaretha Maria Snouck van Loosen, die een groot deel van de nog bestaande familiale portretten uit Enkhui-zen bezat, had bepaald dat deze na haar dood moesten worden vernietigd.<sup>200</sup> Na haar overlijden in 1885 duurde het enkele jaren voordat men het besluit nam om haar wil niet uit te voeren. De werken bevinden zich thans in de Stichting Semeijns de Vries van Doesburgh en de Snouck van Loosenstichting. Voor deze laatste telgen van families woog de persoonlijke betekenis van portretten van hun familieleden zwaarder dan een mogelijke kunstwaarde; anderen hadden daar beduidend minder last van.

Een ander aspect van de omgang met portretten van familieleden die uit het testament van Baertjen Martens naar voren komt, betreft de praktijk van het kopiëren. Niet alleen enkelportretten of pendanten werden gekopieerd voor de erven, ook hele groepsportretten. Een onlangs bij Sotheby's in Amsterdam geveild familiestuk toont een gezin in een landschap dat een compositieschema en kostuums

197 Bredius 1915, deel I, p. 82-83. In haar eerste testament van 13 juli 1654 had zij slechts bepaald dat Lambert Doomer kopieën aan alle getrouwde broers en zussen moest leveren. Ten tijde van haar derde testament op 3 november 1668 waren blijkbaar niet meer alle kinderen in leven zodat zij slechts nog bepaalde dat de portretten steeds op de oudste zoon, resp. als die er niet was de oudste dochter, vererfd zouden worden. Bredius 1915, deel I, p. 81, 84-85.

198 Van Eeghen 1956.

199 Priem 1997, p. 115.

200 Ekkart 1990, p. 40. Dudok van Heel wijdt in de catalogus van de komende tentoonstelling 'Kopstukken' van het Amsterdams Historisch Museum een essay aan de praktijk van het vernietigen van familieportretten.

201 Appendix E 11.

*Families in beeld*

uit de jaren dertig of veertig toont. Op grond van schildertechnische overwegingen gaat men ervan uit dat het stuk pas later ontstaan is en dat wij het hier dus met een kopie te maken hebben.<sup>201</sup> Kopieën konden verschillen van het origineel zodat een tweede versie ontstond. Laurens de Neters kopie uit 1638 van een één jaar eerder door hem vervaardigd familieportret, toont veranderingen ten opzichte van de eerste versie.<sup>202</sup> De tweede versie laat twee zittende vrouwen zien in plaats van één en het drinkgerij op de tafel links is vervangen door muziekinstrumenten. Welke betekenis hierachter schuil gaat, laat zich wellicht vaststellen als de voorgestelden geïdentificeerd zijn.

Een apart geval zijn compilatieportretten, die samengesteld werden uit verschillende portretten en waarin kopieën naar oudere portretten verwerkt werden. De genealogische reeks met de *Stambomen van de familie Schaep* en de inventieve *Genealogie van een familie in een theater* van Herman Meindertsz. Doncker kwamen al ter sprake net zoals het *Familieportret Ruychaever-Van der Laen* van Jan Miense Molenaar.<sup>203</sup> Het *Portret van de familie De Mey* van een onbekende kunstenaar kan aan deze kleine reeks toegevoegd worden omdat voor dit grote compilatieportret dat het echtpaar De Mey met hun kinderen en schoonkinderen toont, tenminste twee van de voorbeelden bewaard zijn.<sup>204</sup> De pendantportretten van Jan de Mey en zijn vrouw Eva Raye geschilderd door Jan Daemen Cool uit Rotterdam zijn nog steeds bij elkaar en bevinden zich thans in Helsinki.<sup>205</sup>

Een andere, kostbare vorm om alle kinderen van een portret van hun ouders te voorzien en daarmee de herinnering aan zichzelf zo breed mogelijk te verspreiden, praktiseerde het Dordtse echtpaar Trip-De Geer. Van hen bestaan vijf paren portretten van verschillende, gewaardeerde kunstenaars, onder meer van Jacob Gerritsz Cuyp en zijn zoon Aelbert Cuyp, Nicolaes Maes en Rembrandt.<sup>206</sup> Hofstede de Groot vermoedt dat deze hoeveelheid bedoeld was om aan elk van de vijf kinderen portretten van hun ouders te kunnen nalaten. Waarschijnlijk zijn echter niet alle werken in opdracht van de oude Trips ontstaan. De twee portretten van Rembrandt zijn bijvoorbeeld na hun dood vervaardigd.<sup>207</sup> Maar het grote aantal maakt wel duidelijk dat het echtpaar Trip-De Geer wenste om door hun portretten in herinnering te blijven. Daarnaast had de familie gezien de keuze van de kunstenaars ook oog voor de esthetische kwaliteit, wat het voortbestaan van de portretten ten goede zou komen. De familie Trip-De Geer had door haar belangen in de Zweedse wapen- en ijzerindustrie de middelen om dure kunstenaars te betalen en een reputatie hoog te houden.

202 Appendix B 28.

203 Appendix B 1, B 24 en C 26.

204 Ekkart 1997, p. 133-135 en 147-148, voetnoot 43; appendix E 10.

205 Ekkart 1997, cat. nr. 22 en 23.

206 Hofstede de Groot 1928.

207 Németh 1996, Dudok van Heel 1979, p. 26, voetnoot 13.

*Families in beeld*

Afb. 13 - Christiaan van Couwenbergh, *Familiegroep in jachttenue*, gemon. en gedat. 1642. Doek, 188 x 213 cm. (Veiling Londen (Sotheby's), 17-3-1926, nr. 14, verknipt). Appendix C 18.

### Het familieportret als kunstobject

Naast de persoonlijke gebruikswaarde hadden portretten van familieleden – zeker als ze van de hand van bekende meesters waren – ook een kunstwaarde die de werken interessant maakte voor verzamelaars. Al in de zeventiende eeuw bezaten velen portretten van niet-familieleden. Afbeeldingen van leden van het huis van Oranje of portretten van predikanten, geleerden en andere bekende persoonlijkheden hebben vooral een ideële en praktische functie gehad. Als demonstratie van de politieke gezindheid respectievelijk geestelijke overtuiging die in een huis heerst, maken ook zij deel uit van de ‘corporate identity’ van het huishouden.

Toen men in de achttiende eeuw de portretten van familieleden uit de zeventiende eeuw vanwege hun kunstwaarde begon te verkopen, werden zij vaak van hun identificatie ontdaan, ook als deze nog bekend was.<sup>208</sup> Een veelzeggend voorbeeld is het testament van Leonard van Heemskerck, die in 1771 overleed. De

208 Ekkart 1985; Fock 1990, p. 26 en voetnoot 45, Lunsingh Scheurleer, e.a. 1986-1992, deel VI, p. 111-112.

## Families in beeld



Afb. 14 Christiaan van Couwenbergh, Twee kleine kinderen voor landschapsachtergrond. (Veiling Londen (Sotheby's), 16-4-1980, nr. 193, als J. Ovens, fragment van afb. 13, achtergrond overschilderd).



Afb. 15 Christiaan van Couwenbergh, Portret van een jong meisje als Diana. (Veiling Amsterdam (Christie's), 6-5-1998, nr. 50, fragment van afb. 13, achtergrond overschilderd).

meer dan veertig portretten verdeelde hij onder de familie, zijn eigen portret liet hij aan het pesthuis na waarvan hij lange jaren regent was geweest. Over drie bijzondere portretten echter, waaronder een portret van zijn oom Jacob Willemsz. van Heemskerck, geschilderd door Frans van Mieris de Oude, bepaalde hij dat zij 'sullen om de kunst onder de andere schilderijen vercoft werden, dog de Naamen afgescheurt'.<sup>209</sup> Met dit soort bepalingen werd geprobeerd de portretten tot hun kunstwaarde te reduceren en de familiegeschiedenis privé te houden.

Reeds in de zestiende eeuw is er een voorbeeld te vinden waarin de waardering als kunstwerk gepaard ging met de verwijdering van de persoonlijke betekenis als familiestuk. Al kort na het ontstaan in het laatste kwart van de vijftiende eeuw werden uit een *Ecce Homo*-voorstelling van Hieronymus Bosch de stichters verwijderd.<sup>210</sup> Kopieën van dit werk uit de zestiende eeuw laten de compositie zonder de stichters zien, waardoor het schilderij tot een uitsluitend religieuze voorstelling gereduceerd is.<sup>211</sup> Tijdens een grondige restauratie in 1983 kwamen resten van de figuren van de stichters te voorschijn.<sup>212</sup> Links op de voorgrond knielen de mannelijke leden van de familie, rechts zijn slechts enkele restanten van de hoofden van de vrouwelijke leden te herkennen. Hun lichamen zijn door eerdere schoonmaakbeurten compleet verdwenen.

209 Ekkart 1985, p. 48.

210 Appendix A 1.

211 Sander 1993, p. 35.

212 Sander 1993, p. 28-45.

*Families in beeld*

Afb. 16 - Onbekende kunstenaar, Portret van een familie met een witte hond. Doek, 90 x 34 cm. (Veiling Rotterdam (Van Marle, De Sille en Baan), 21/22/23-12-1960, nr. 48 als D. van Santvoort, fragment). Appendix C 17.

Daartegenover staat dat reeds in de zeventiende eeuw verzamelaars voorstellingen kochten van families om zo het werk van een beroemde meester in huis te hebben. Een bijzonder voorbeeld is de zogenaamde *Darmstädter Madonna*, ook *Meyer-Madonna* genoemd, van Hans Holbein de Jongere uit 1526/28.<sup>213</sup> Het werk toont de bankier en voormalige burgemeester van Basel, Jacob Meyer,

213 Appendix F 1. In de negentiende eeuw barstte een discussie los over de vraag, welke van de twee versies van dit schilderij de echte is. Inmiddels is ten gunste van het werk in Darmstadt besloten, ook omdat men het ontstaan van de tweede versie kon reconstrueren. Appendix F 1a, Bättschmann en Griener 1998.

*Families in beeld*

samen met zijn eerste en tweede vrouw, zijn kinderen en de knaap Johannes in aanbidding knielend voor de Madonna. Rond 1633 kocht de Amsterdamse kunsthandelaar Michiel Le Blon het origineel in Basel voor een buitengewoon hoge prijs, die de waardering voor Holbein in het eerste kwart van de zeventiende aangeeft.<sup>214</sup> Terug in Holland gaf hij de Duitse kunstenaar Bartholomäus Sarburgh opdracht het werk te kopiëren. Zowel het origineel als de kopie verkocht hij aan bankiers in Amsterdam, waar Holbeins stijl die men vergeleek met de kunst van de Leidse fijnschilders zeer gewaardeerd werd.<sup>215</sup> Om een werk van deze meester te bezitten nam men de voorstelling van een vreemde familie op de koop toe.

De grootste ingrepen in het familieportret als persoonlijk object vonden echter plaats in de negentiende en twintigste eeuw, in de tijd dat het portret als genre een herwaardering beleefde. Talloze familieportretten werden in stukken gesneden. Een vroeg voorbeeld van een versneden groepsportret zijn de twee fragmenten van Ferdinand Bol in Dordrecht en Lyon. De twee stukken werden door Bruyn als delen van één groter werk geïdentificeerd, onder meer op grond van de tijdens restauratie te voorschijn gekomen snuit van een schaap links op het portret van de jonge man, die aangevuld wordt door het onder overschildering verborgen achterste van het schaap op het echtpaarportret.<sup>216</sup> Het in stukken snijden, waarbij enkele stroken van het oorspronkelijke doek verloren zijn gegaan, vond plaats tussen 1804 en 1841, het jaar waarin het fragment met de jongen in het bezit kwam van het museum in Lyon.<sup>217</sup> In de veilingcatalogus van 1804 wordt het toen nog complete schilderij beschreven als: 'Boll (F.) hoog 47 breed 67 duim [= 122 x 172 cm], Doek. In een capitaal boomryk landschap, ziet men een wandelend Heer, in Oostersch gewaad, verzelt van een Dame in ryke Satyne kleding; ter linkerzyde op een Heuvel, onder het Geboomte, schynt een Veehouder te rusten, waarby eenige Schapen en een Bok; het is van een bevallige en uitvoerige behandeling.'<sup>218</sup> In de veilingcatalogus wordt vermeden het schilderij als portret aan te duiden. In plaats daarvan wordt het werk beschreven als een landschap van Ferdinand Bol met enkele figuren. Zo werd het van zijn portretfunctie ontdaan om als werk van een meesterschilder te kunnen worden verkocht.

Een ander dramatisch voorbeeld van de praktijk van het in stukken snijden is een familieportret door Isaack Jacobsz. van Hooren.<sup>219</sup> Het werk, dat oorspronkelijk links twee kinderen, de vader in het midden en de moeder rechts voorstelde, werd kort na 1921 gefragmenteerd. In 1923 verschenen achter elkaar drie delen

214 '1000 Imperiales', Bättschmann en Griener 1998, p. 58.

215 Bättschmann en Griener 1998, p. 62.

216 Appendix C 25; Bruyn 1994; Blankert 1982, cat. nr. 174-1 en 174-2.

217 Bruyn oppert dat aan de linkerkant waarschijnlijk een groter stuk ontbreekt, dat al voor 1804 moet zijn verdwenen. Links resteert de snuit van een schaap waarvan het lichaam op een brede strook heeft moeten hebben gestaan. Bruyn 1994, p. 211.

218 Geciteerd naar Bruyn 1994, p. 208. Door de ontdekking van de aanvullende herder werd de identificatie als Bols tweede vrouw met haar eerste man als Isaak en Rebecca tenietgedaan. Bruyn 1994, p. 212; Blankert 1982, cat. nr. 167.

219 Appendix C 30, Renckens 1953. Het bekendste voorbeeld zijn de fragmenten van het groot familieportret van Frans Hals in Brussel respectievelijk Bridgenorth. Appendix C 1.

*Families in beeld*

Afb. 17 *Onbekende kunstenaar*, Familiegroep met zes kinderen voor een landschap. Afmetingen onbekend. (Verblijfplaats onbekend). Appendix C 13.

van het werk in de kunsthandel: de twee jongens als kindergroep, het portret van de vrouw ten voeten uit en een borstbeeld van de man. Zijn lichaam werd het slachtoffer van de ingreep. Een ander voorbeeld waarvan tot nu toe niet alle delen getraceerd konden worden is een groot *Familiegroep in jachttenue* van Christiaan van Couwenbergh (afb. 13). In 1926 was het voor het laatst in zijn geheel op een veiling in Londen. Vóór 1950 werd het in een onbekend aantal stukken gesneden. Het gedeelte met de twee jongste kinderen kwam in 1980 op de markt (afb. 14). De achtergrond is overschilderd en veranderd in een landschap, zodat niet meer te zien is dat het deel uit maakte van een groter geheel. Hetzelfde gebeurde met een ander stuk uit dit familieportret, dat in 1998 bij Christie's in Amsterdam werd geveild als *Portret van een jong meisje als Diana* (afb. 15).

Niet in alle gevallen kan men de kunsthandel puur winstbejag verwijten. Sommige verkleiningen zullen het gevolg zijn van beschadigingen en in andere gevallen zullen te grote familiestukken onverkoopbaar zijn gebleken.<sup>220</sup> Het is waarschijnlijk geen toeval dat Han van Meegeren een van zijn Vermeer-vervalsingen op een groot doek schilderde waarop oorspronkelijk een kindergroep van Govaert Flinck stond afgebeeld.<sup>221</sup> Het doek zal bij een Parijse kunsthandelaar niet al te duur zijn geweest. De boven aangehaalde gevallen tonen dat het voor de kunsthandel economisch rendabel geweest moet zijn om de familieleden als aparte delen te verkopen. Schattige kindergroepjes waren – en zijn het nog steeds – aantrekkelijk voor het publiek. De wat saaiere ouders zijn dan ook nog wel te slijten. Afgezien van het winstbejag werd deze praktijk lange tijd ondersteund door de

220 Appendix C 20.

221 Appendix E 1.



*Families in beeld*

theorie over het familieportret. Als gezaghebbende kunsthistorici zoals Riegl en anderen het familiale groepsportret slechts als uitgebreid enkelportret beschouwen,<sup>222</sup> dan valt er eigenlijk niets op aan te merken om uit één 'enkel'-portret meerdere enkelportretten te maken.

Het aantal tot nu toe gelukke reconstructies doet vermoeden dat er nog veel meer familiestukken versneden werden, en het valt te hopen dat de fragmenten tenminste als zodanig zullen worden herkend. Naast de mogelijkheid van technische analyses geeft soms de compositie al een aanwijzing dat deze niet compleet is. Op een groot aantal werken staan personen afgebeeld die op iets buiten het beeld wijzen, zoals op het *Portret van een gezin met een witte hond* dat 1960 in Rotterdam geveild werd (afb. 16). Naast de vader van het gezin maakt ook de zoon een wijzend gebaar naar links, terwijl de rechterhand van de moeder met een waaier de aandacht vestigt op het witte hondje dat ook naar links het beeldvlak uit lijkt te lopen. De compositie impliceert een linker deel, dat er niet is. Door vergelijking met een andere *Familiegroep met zes kinderen in een landschap* van een eveneens onbekende kunstenaar (afb. 17) wordt duidelijk, wat hier mogelijk ontbreekt. Dit complete familieportret toont op de rechter helft de ouders met één kind, met dezelfde naar links wijzende gebaren, terwijl daar de rest van hun kroost zit te spelen. Niet alle wijzende gebaren hebben echter betrekking op een ander deel van de familie. Soms wordt ermee de aandacht gevestigd op aardse bezittingen zoals landhuizen of aanwijzingen voor het beroep. Dat Barend Ruygbroek op het portret met zijn vrouw met een lange bamboestok naar de retourvloot van de Oost-Indische Compagnie op de reede van Batavia op de achtergrond wijst, houdt verband met zijn beroep als opperkoopman van de VOC.<sup>223</sup>

Samenvattend kan gesteld worden dat het grote aantal manipulaties dat familieportretten hebben ondergaan, van het bijschilderen van figuren en het aanpassen aan een veranderde smaak tot aan fragmentering ten behoeve van de kunsthandel, een duidelijke kijk op de oorspronkelijke productie van de werken vertoebelt.<sup>224</sup> Het moge duidelijk zijn dat in het volgende hoofdstuk, waarin een overzicht over de ontwikkeling en de beeldtraditie van het Noord-Nederlands familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw wordt gegeven, deze problematiek constant aanwezig is.

222 Zie p. 22 en Laarmann 2001, p. 196-198.

223 Appendix E 2.

224 Ook andere omstandigheden kunnen het oorspronkelijke beeld vertroebelen. Zo is de hele collectie portretten van Maassluis uiteindelijk vergaan, nadat zij tegen de gewoonte in in de negentiende eeuw meegenomen werd naar Indië. Met dank aan Bas Dudok van Heel.

### 3 De ontwikkeling van het familieportret. Oude voorbeelden en eigentijdse vormen

#### Voorgeschiedenis

De geschiedenis van het zelfstandige burgerlijke familieportret van de Nieuwe Tijd begint in de zestiende eeuw. Daaraan vooraf gaan afbeeldingen van burgerlijke families op altaarstukken en grafstenen die hun functie hebben in een religieuze context. De families worden in deze voorstellingen van stichters verdeeld in een mannelijke en een vrouwelijke groep die links en rechts van de hoofdvoorstelling zijn afgebeeld, vaak met de ouders vooraan, gevolgd door hun kinderen gerangschikt op leeftijd. Op altaarstukken die uit meerdere luiken bestaan, zijn de stichters voornamelijk op de zijvleugels voorgesteld, soms vergezeld van hun patroonheiligen. Dit soort religieuze – katholieke – voorstellingen werden ook nog in de zeventiende vervaardigd, zoals twee altaarvleugels van Thomas de Keyser met de portretten van leden van een Amsterdamse familie tonen.<sup>225</sup> In niet katholieke kringen daarentegen hadden dit soort voorstellingen hun functie verloren. Een aantal voorbeelden laat zien dat men probeerde om oude altaarvleugels met portretten een nieuw bestaan te geven door ze zonder een religieuze voorstelling in het midden tot één geheel te maken. De altaarvleugels werden gewoon aan elkaar gelijmd of in een lijst bij elkaar gebracht met als gevolg dat de aanbidde houding van de voorgestelden nu niet meer gericht is op een religieus tafereel in het midden maar op elkaar. De altaarvleugels met portretten van het Vlaamse echtpaar Jacques de Berchem en Anne van Ruijnen werden niet lang naar hun ontstaan rond 1600 door Peter Thijs in Brussel samengevoegd tot een geheel. Tussen hun hoofden werden hun wapenschilden aangebracht waardoor de lijmmaad in het midden wordt gecamoufleerd en de betekenis als echtpaarportret benadrukt (afb. 18).

De beeldvorm van het stichtersportret, waarop hier niet verder zal worden ingegaan, heeft zijn functie in relatie tot de religieuze voorstelling.<sup>226</sup> Historisch gezien is het zelfstandige burgerlijke portret jonger. Daaruit kan echter niet worden afgeleid dat het stichtersportret een van de voornaamste bronnen voor het familieportret is geweest.<sup>227</sup> Ook al is de verdeling van man en vrouw op respectievelijk de linker en de rechter helft van het beeldvlak op familieportretten vergelijkbaar met de verdeling op altaarvleugels, toch is dat niet per se een aanwijzing ervoor dat hier de wortels van het familieportret liggen. Beide genres volgen de traditie van de heraldiek waarbij het wapen van de vrouw vanuit de beschouwer gezien rechts geplaatst is. In Vlaamse familieportretten blijft de verdeling in een mannelijke helft die de vader en de zonen omvat tegenover de moeder met

225 Appendix B 14.

226 Malecki 1983, p. 12-17.

227 Olbrich en Möbius 1990, p. 89-90.

*Families in beeld*

*Afb. 18 - Onbekende kunstenaar, Vlaams, Twee altaarvleugels met de portretten van het echtpaar Jacques de Berchem en Anne van Ruijnen, ca. 1600. Paneel, 62 x 47 cm. (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst). Appendix A 11.*

de dochters aan de andere zijde strikter gehandhaafd dan in de Noordelijke Nederlanden waar in de loop van de zeventiende eeuw de verdeling van de kinderen naar geslacht vervaagt. De functie van het zelfstandige familie groepsportret verschilt dermate van de religieus gebonden voorstellingen dat de betekenis ervan anders is.<sup>228</sup> Vandaar dat ook de bronnen voor de beeldvorm van het zelfstandige familieportret elders gezocht moeten worden.

Maerten van Heemskercks *Portret van Pieter Jan Foppesz, Alijdt Mathijsdr. en hun kinderen* dat kort na 1530 ontstond, wordt als het eerste familiale groepsportret in de Nederlanden beschouwd (afb. 19).<sup>229</sup> In tegenstelling tot een aantal andere familieportretten uit de zestiende eeuw die geen directe navolging hebben gekend,<sup>230</sup> heeft dit vroegste werk een belangrijke invloed uitgeoefend op de ontwikkelingen in de zeventiende eeuw. Daarom is het gerechtvaardigd om uitvoerig stil te staan bij de oorsprong van de beeldvorm van dit werk omdat de manier waarop Van Heemskerck met zijn bronnen omging ook exemplarisch is voor de zeventiende eeuw. Van Heemskerck stelt een gezin voor, gezeten aan een tafel die parallel aan het beeldvlak is geplaatst. Tussen de man links, die een glas heft, en de vrouw, die rechts aan het hoofd van de tafel zit, zijn twee kinderen afgebeeld

228 Malecki 1983, p. 12-17

229 Greep 1996, p. 18-32. Voor de geschiedenis van de toeschrijving zie: Bruyn en De Bye Dólleman 1983, p. 13-15, 284.

230 Zie p. 19.

*Families in beeld*

Afb. 19 - *Maerten van Heemskerck, Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin, ca. 1530. Paneel, 119 x 140,5 cm. (Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister). Appendix A 2.*

die naar elkaar lachen. De moeder houdt het derde, naakte kind op schoot. De tafel is gedekt met brood, boter, wijn, kaas en verschillende soorten fruit. Van Heemskercks voorstelling van het gezin doorbreekt de symmetrische schikking van de figuren zoals deze op altaarvleugels gebruikelijk is, en scheidt een groep van personen die onderling contact met elkaar hebben. Herbert Malecki heeft de bronnen onderzocht waaruit Van Heemskerck voor de beeldtaal van dit familieportret putte.<sup>231</sup> Hij schetst een ontwikkeling die begint met devotievolle voorstellingen van de Madonna.<sup>232</sup> Het Italiaanse motief van de balustrade waarachter de Madonna is gezeten, verandert in het Noorden geleidelijk tot een tafel met etenswaren als voedsel voor het kind. Parallel hiermee ontwikkelt zich in het Noorden, vooral in voorstellingen van de 'rust op de vlucht naar Egypte', een huiselijk tafereel van de Heilige Familie waarin Jozef als familievrader en kostwinner een belangrijke plaats inneemt (afb. 20).

De belangstelling voor het huiselijke leven van de Heilige Familie in de vijftiende en zestiende eeuw gaat gelijk op met de toenemende ontwikkeling van een burgerlijk gezinsideaal die tot in de zeventiende eeuw doorloopt. Het ligt dus

231 Malecki 1983.

232 Malecki 1983.

*Families in beeld*

*Afb. 20 - Naar Joos van Cleve, Heilige Familie. Paneel 84 x 55 cm. (Veiling Keulen (Carola van Ham) 19/22-10-1977, nr. 1379, als M. Coffermans). Appendix G 4.*

voor de hand dat Van Heemskerck op zijn zoektocht naar een geschikte beeldvorm voor het gezinsportret uitkwam bij het rolmodel bij uitstek: de Heilige Familie. Daarmee is echter niet gezegd dat de beeldmotieven van het portret doordrenkt zijn met religieuze betekenis. Malecki's conclusie, 'daß in Heemskercks Familienbild nirgends ein nur mechanistisches Arrangement stattfindet, sondern die weltlich-bürgerlich konsequente Durchdringung des Heiligen,' lijkt mij te vergaand.<sup>233</sup> De connotaties van de Heilige Familie zijn meegenomen maar om daaruit een uitsluitend religieuze betekenis van het schilderij af te leiden, is overdreven.<sup>234</sup> In eerste instantie was de kunstenaar bezig om een geschikte, aansprekende vorm voor deze opdracht te vinden. En zoals Malecki zelf vaststelt: 'Die im einzelnen bekannte christliche Symbolik aller auf dem Tisch ausgebreiteten Eßwaren entwertet sich durch ihre Häufung.'<sup>235</sup>

De betekenis van het naakte kind op schoot van de moeder is omstreden. Malecki wordt door het kind aan Christus 'herinnerd'<sup>236</sup> en volgens Bruyn en De

233 Malecki 1983, p. 45-46.

234 Greep 1996, p. 27.

235 Malecki 1983, p. 56.

236 Malecki 1983, p. 56.

*Families in beeld*

Bye Dólleman is het jongste kind ‘volgens een Christuskind-formule weergegeven en was blijkbaar, als zuigeling, nog niet zover ontwikkeld dat het als individu geportretteerd verdiende te worden’.<sup>237</sup> Ost en Greep gaan zelfs zo ver dat zij de baby als Christuskind interpreteren en daarmee als niet tot het gezin behorend.<sup>238</sup> Bruyn sluit zich in een aanvulling op zijn eerdere, in samenwerking met De Bye Dólleman geschreven artikel aan bij deze interpretatie.<sup>239</sup> Als tegenargument kan worden aangevoerd dat ten tijde van het ontstaan van het schilderij, kort na 1530, het gezin Foppesz. drie kinderen had: Jan, geboren omstreeks 1525, Cornelia, geboren omstreeks 1527, en Pieter, geboren omstreeks 1530.

Er zijn ook andere, niet eerder aangehaalde argumenten die tegen de interpretatie als Christus spreken. De genoemde onderzoekers gaan ervan uit dat kleine kinderen in de zestiende eeuw nooit naakt worden afgebeeld. Dit wordt weerlegd door tenminste twee andere voorbeelden: op het in ca 1533 ontstane *Portret van het gezin van Ivo van Fritema* tonen de ouders op een balustrade op de voorgrond een slechts in losse doeken gehulde baby<sup>240</sup> en op het 1563 gedateerde *Portret van Anna van Hertsbeeke met haar kinderen Catharina en Jan Baptiste* houdt de moeder haar zoon naakt op schoot.<sup>241</sup> Deze voorstellingen kunnen worden gezien als voorlopers van een aanzienlijk aantal schilderijen uit de zeventiende eeuw toen de afbeelding van naakte kinderen op portretten geenszins ongebruikelijk was. Zoals Van Thiel duidelijk heeft gemaakt presenteerde men met trots voornamelijk de zuigelingen van het mannelijke geslacht bloot.<sup>242</sup> Het geslacht van kleine kinderen is aan details in hun kleding te herkennen, ook al dragen jongetjes rokken.<sup>243</sup> Alleen gebakerde zuigelingen zijn nauwelijks te onderscheiden. In naakte toestand daarentegen is hun geslacht wel herkenbaar. In tegenstelling tot Bruyn en De Bye Dólleman zou men zelfs kunnen zeggen dat de naakte afbeelding van een zuigeling juist bijdraagt aan zijn waardering als individu.

Dat het naakte kind bij Van Heemskerck zo duidelijk op een Christuskind lijkt, kan vanuit de technische vaardigheden van de schilders en de beeldtraditie worden verklaard. In zijn onderzoek naar de ontwikkeling van het kinderportret komt Bedaux tot de conclusie dat het schilderen van kleine kinderen in de Europese kunstgeschiedenis geen vast gegeven was maar zich geleidelijk ontwikkelde ‘waarbij stapje voor stapje fouten werden geëlimineerd’.<sup>244</sup> De uitbeelding van putti, engelen en – uiteraard – het kindeke Jezus stonden aan het begin van deze zoektocht naar de juiste vorm. De observatie van Bruyn en De Bye Dólleman betreffende een ‘Christuskind-formule’ is juist, maar dat wil niet zeggen dat ook

237 Bruyn en De Bye Dólleman 1983, p. 19.

238 Ost 1980, 139-141; Greep 1996, p. 25-26.

239 Bruyn en De Bye Dólleman 1983, p. 284-285.

240 Appendix A 3; Greep 1996, p. 36-52.

241 Deel van een diptiek met als ander deel het portret van Adriaan van Santvoort met de kinderen Guillaume en Adriaan. Appendix A 6.

242 Van Thiel 1990/91.

243 Kuus 2000.

244 Bedaux 2000, p. 13.

*Families in beeld*

de oorspronkelijke betekenis daaraan verbonden blijft. Van Heemskerck maakte gebruik van de hem toen bekende formule voor het schilderen van zuigelingen. De vraag naar geïndividualiseerde kinderportretten leidde er geleidelijk toe dat kunstenaars de vaardigheden hiervoor ontwikkelden.

Van Heemskercks werk staat aan het begin van een nieuw te ontwikkelen beeldtraditie voor het burgerlijk portret. De opdracht was op dat moment buitengewoon en laat zich verklaren vanuit Heemskercks werksituatie. Hij was in dienst van de familie Foppesz. wier huis hij met schilderswerk moest opluisteren.<sup>245</sup> Toen zal het idee voor een gezinsportret bij de humanistisch georiënteerde familie zijn ontstaan. Van Heemskerck ontwikkelde een eigen oplossing door de hem als historieschilder goed bekende beeldtraditie van de Heilige Familie als bron te gebruiken. Tot in de zeventiende eeuw maakten navolgers op vergelijkbare manier gebruik van zowel zijn voorbeeld als ook van andere bronnen die voor de beeldvorm van het familieportret bruikbaar waren. Sommige motieven bleken in dit ontwikkelingsproces minder geschikt en verdwenen. Zo werd bijvoorbeeld de achtergrond van de familie Foppesz. met de blauwe wolkenlucht niet herhaald. De achtergrond van Van Heemskercks schilderij was zelfs eeuwenlang overschilderd met een donker gordijn dat waarschijnlijk aan een andere smaak beantwoordde. De hemel kwam pas in 1926 bij een restauratie te voorschijn.<sup>246</sup>

**De familie in binnenruimtes**

Rond de overgang van de zestiende naar de zeventiende eeuw worden families voornamelijk in binnenruimtes afgebeeld of voor egale achtergronden. Deze kunnen worden gevormd door gordijnen maar zijn meestal ongedefinieerd. De afgebeelde groepen worden als halffiguren voorgesteld, al dan niet geschikt rond een tafel. Zoals reeds eerder werd vermeld is de grote omvang van de gezinnen met tien of meer kinderen typerend voor de vroege familieportretten rond 1600.<sup>247</sup>

**Grote families vóór 1630**

Een van de vroege voorbeelden voor de uitbeelding van een gezin met veel kinderen is het reeds aangehaalde Portret van het gezin van Janus Douza (zie afb. 4). Vergelijkbaar met het Gezin Foppesz. is de plaatsing van de ouders rechts en links met kinderen ertussen (zie afb. 19). De tafel ontbreekt waardoor de zittende positie van de ouders zichtbaar wordt die anders nauwelijks te zien zou zijn geweest. Zoals al eerder opgemerkt hoeft de hiërarchie niet duidelijk te worden gemaakt door het uitsteken van de hoofden van de ouders boven hun kinderen,

245 Onder meer schilderde hij voor hen Sol en Luna en Adam en Eva, maar waarschijnlijk had hij ook eenvoudiger schilderwerk te doen. Greep 1996, p. 19-20, Bruyn 1983, p. 19.

246 Malecki 1983, p. 6.

247 Zie paragraaf *De samenstelling van het familieportret*.

*Families in beeld*

Afb. 21 - Onbekende kunstenaar, Haarlem, Meester van 1608, Portret van een gezin met twee kinderen aan een tafel, gedat. 1608. Paneel 118 x 104 cm. (Verblijfplaats onbekend). Appendix B 2.

maar zijn zij door het motief van het zitten onderscheiden. De kinderen zijn naar geslacht gerangschikt, de jongens aan de kant van de vader, de meisjes bij de moeder. Het arrangement van de hoofden die bijna op een lijn liggen, lijkt meer op zestiende-eeuwse schutterstukken dan op het portret van Van Heemskerck.<sup>248</sup> Dat kunstenaars dit eveneens nieuwe genre van openbare groepsportretten als voorbeeld namen voor hun particuliere opdrachten ligt voor de hand. In de loop van de zeventiende eeuw wordt dit type compositie dat de voorgestelden beeldvullend dicht opeen toont, verder ontwikkeld. De hoofden op deze portretten zijn minder tegen de bovenrand gedrukt en het arrangement is evenwichtiger (zie afb. 2).<sup>249</sup>

Om de compositie te structureren bleven veel kunstenaars in hun groepsport-

248 Zie voor de geschiedenis van de schutterstukken met afbeeldingen: Riegl 1931; Carasso-Kok en Levy-van Halm 1988.

249 Zie ook appendix B 9, B 25, B 30.



*Families in beeld*

Afb. 22 - Salomon Mesdach, *toegeschreven*, Antonis Janszoon met zijn gezin, *gedat.* 1612. Doek, 127 x 209 cm. (Verblijfplaats onbekend). Appendix B 4.

tretten een tafel gebruiken waaromheen ze de familieleden arrangeerden. Van Heemskercks familieportret is een vroeg voorbeeld voor het gebruik van dit motief. Een aantal vergelijkbare uitbeeldingen zijn ook in de zeventiende eeuw te vinden. Op de portretten van deze, meestal kleine gezinnen met een of twee kinderen zit de moeder voor of naast de tafel terwijl haar man erachter wordt afgebeeld (afb. 21).<sup>250</sup> De tafel die slechts ten dele zichtbaar is, wordt gebruikt om fruit of kostbare objecten als stilleven op uit te stallen.

Het gebruik van de tafel als compositorisch element kan echter ook uit andere genres zijn overgenomen. Het arrangement met de vader als centraal punt in het midden van de compositie achter een lange tafel, lijkt geïnspireerd door voorstellingen van het Heilige Avondmaal met Christus als hoofdpersoon in het midden. De nadruk in dit soort composities ligt duidelijk op de *pater familias* die zijn familie presenteert zoals op het portret van de *Familie Van Vanevelt* van Paulus Bor uit 1628.<sup>251</sup> De rol van de vader als spil van het gezin wordt in dit geval ook nog benadrukt door een Latijnse tekst uit de psalmen: 'Zie, zo zal de man gezegend worden, die den Here vreest.'<sup>252</sup> Deze vorm van compositie waarin de man centraal geplaatst is, soms samen met zijn vrouw, werd in de Zuidelijke Nederlanden ontwikkeld en voornamelijk aldaar in de tweede helft van de zestiende en eerste kwart van de zeventiende eeuw gebruikt.<sup>253</sup>

In de Noordelijke Nederlanden daarentegen gebruikte men in navolging van

250 Zie ook appendix B 27, B 36.

251 Appendix B 13.

252 Psalm 128 volgens protestantse telling, psalm 127 volgens katholieke. Het voorgestelde gezin is katholiek.

253 Appendix A 7, A 8.

*Families in beeld*

Van Heemskerck vaker een compositie met de ouders aan weerszijden van de tafel zoals op het *Portret van Anthonis Jansz. met zijn gezin* uit 1612 (afb. 22).<sup>254</sup> De ouders zitten rechts en links van de slechts met een kleed bedekte tafel, terwijl hun elf kinderen tussen hen in achter de tafel zijn opgesteld. Het jongste kind zit voor de moeder op de tafel, terwijl de vader de jongste zoon tussen zijn benen aan de hand houdt. De compositie waarin de ouders niet uitsteken boven hun kinderen maar met gepaste trots de telgen aan de toeschouwer presenteren, is afgezien van de tafel vergelijkbaar met het *Portret van Janus Douza* (zie afb. 4). Een andere compositorische mogelijkheid bestaat erin beide ouders aan één kant van de tafel en daarmee aan een kant van het schilderij te plaatsen, zoals op het *Portret van Theodoor Schrevelius, Maria van Teylingen en hun kinderen* van Pieter Fransz. de Grebber uit 1625 (afb. 23).<sup>255</sup> Tot 1944 leek deze compositie uit twee groepen te bestaan met een onderbreking van de rij tussen de ouders met de oudste dochter en de rest van de kinderen. Bij een restauratie kwam toen nog een meisje te voorschijn samen met twee engeltjes die in de linker bovenhoek boven de hoofden zweven en bloemen strooien. De rij van familieleden bleek dus toch gesloten; compositorisch zijn de leden van het gezin dicht bij elkaar gebracht en vullen zij het beeldvlak. Het zegenende gebaar van de vader samen met de gevouwen handen van zijn vrouw en het schilderij met de verkondiging aan de herders op de achtergrond lijken in verband te staan met de reeks historische en theologische geschriften die hij in zijn functie als rector van de Latijnse school in Haarlem en later in Leiden vervaardigde. De rest van het gezin daarentegen bemoeit zich met de maaltijd; de oudste zoon is bezig het vlees in stukken te snijden, een dochter reikt een schotel aan en een andere jongen schenkt wijn in. Voorbeelden voor dit soort compositie kunnen in de schuttersmaaltijden worden gevonden, die op hun beurt ook weer motieven hebben ontleend aan avondmaalsvoorstellingen.

In het voorafgaande werden drie mogelijke arrangementen van de geportretteerde groep gepresenteerd. Olbrich en Möbius beschrijven deze drie types van compositie als volgt en verbinden hieraan maatschappelijke betekenissen.<sup>256</sup> ‘Het gecentreerde type’ met de vader dan wel beide ouders als hoofdfiguur in het midden straalt volgens hen feestelijkheid en een autoritaire orde uit. De tweede constructie met de ouders aan weerszijden beklemtoont het kader en toont de afsluiting van het kerngezin van de buitenwereld. Met de betekenis van het derde type, dat zij ‘de asymmetrische rij’ noemen en waarin de ouders samen aan een kant van het schilderij zijn voorgesteld met naast zich een rij kinderen, hebben zij moeite. Zij duiden deze als open rij met blik naar de toekomst. De differentiatie van de verschillende compositietypen en de terminologie die Olbrich en Möbius bieden, is zeker bruikbaar, hun interpretatie is echter niet overtuigend. Ook kan nog worden opgemerkt dat deze drie types van composities, die wel het meest gebruikt worden omdat zij voor het arrangement van een gezin voor de hand liggen, niet de enig mogelijke zijn. Iedere denkbare opstelling wordt wel eens uit-

254 Voor een later voorbeeld uit 1647 zie appendix B 38.

255 De Vries 1997, cat. nr. 32, p. 141-142.

256 Olbrich en Möbius 1990, p. 96-98.

*Families in beeld*

Afb. 23 - (rechts) Pieter Fransz. de Grebber, Portret van Theodoor Schrevelius, Maria van Teylingen en hun kinderen, *gesign. en gedat.* 1625. Doek, 130 x 172 cm. (Haarlem, Frans Hals-Museum). Appendix B 10.

geprobeerd, zoals de vader staand achter de moeder of de ouders apart van elkaar, afgewisseld met hun kinderen (zie afb. 10).<sup>257</sup>

De Grebbers *Portret van Theodoor Schrevelius, Maria van Teylingen en hun kinderen* toont naast de compositie als ‘asymmetrische rij’ nog een ander motief dat belangrijk is voor de ontwikkeling van de beeldtraditie en het compositieschema van het familieportret. Het motief van de familie tijdens het gebed voor de maaltijd wordt in de eerste helft van de zeventiende eeuw nog een aantal keren in portretten gebruikt.<sup>258</sup> Voorbeelden hiervoor zijn te vinden in de prenten van genrevoorstellingen van onder andere Claesz Jansz. Visscher, Robert de Baudous en Jacob de Gheyn.<sup>259</sup> De strekking van deze gravures is het uitdragen van een gezinsideaal, geformuleerd in psalm 128.<sup>260</sup> De vergelijkingen die in de psalm worden genoemd als aspecten van een gelukkig huisgezin, worden in de gravures gevisualiseerd: de vrouw als vruchtbare wijnstok, de kinderen als olijfplanten rondom de tafel, de tevreden huisvader als boom naast een beek.

Het familieportret *Gebed voor de maaltijd* uit 1602 van de in Keulen werkzame Gortzius Geldorp volgt deze iconografie en compositie nauwkeurig.<sup>261</sup> Het

257 Zie ook appendix B 21, C 14.

258 Franits 1986; De Jongh 1986, p. 47-50 en cat. nr. 73, p. 295-299; Franits 1993, p. 111-160.

259 Appendix G 1, G 2, G 3.

260 Zie noot 252.

261 Appendix F 4.

*Families in beeld*

gezin zit en staat rond de gedekte tafel. De kinderen hebben olijftakken naast zich, terwijl een wijnrank door de deuropening het huis binnengroeit. Door deze opening is een boom naast een riviertje te zien. Geldorp volgt de compositie van de gravures tot in de achtergrond waar een doorkijkje zicht geeft op de meid die in de keuken bezig is. Het meest opvallende aspect van de compositie is dat de figuren ten voeten uit worden gepresenteerd in tegenstelling tot de tot dan toe gebruikelijke voorstelling als halffiguren. In de Noordelijke Nederlanden leek de tijd nog niet rijp voor burgerlijke familieportretten ten voeten uit. Tot in de jaren dertig van de zeventiende eeuw grijpt men ook bij de uitvoering van het thema ‘Gebed voor de maaltijd’ liever terug naar de halffiguren, zoals op het portret uit 1627 van een *Familie aan tafel* van een onbekende kunstenaar.<sup>262</sup>

**Familieportretten in binnenruimtes na 1630**

Na 1630 worden familiegroepen in toenemende mate ten voeten uit afgebeeld. Deze ontwikkeling is niet te danken aan een navolging van enkele voorafgaande werken, zoals het net genoemde werk van Gortzius Geldorp, maar aan meer algemene trends in het portretgenre. Uitgaand van het staatsieportret ontwikkelde Thomas de Keyser aan het begin van de jaren dertig het burgerlijke enkelportret ten voeten uit op klein formaat.<sup>263</sup> In de familieportretten wordt deze compositie vrij snel overgenomen.<sup>264</sup> De tafel als compositorisch hulpmiddel blijft een belangrijk attribuut waaromheen de leden van de familie gearrangeerd worden. Maar in toenemende mate krijgt ook de rest van de ruimte meer aandacht. In sommige gevallen kan worden gesproken over een op de werkelijkheid geënt interieur waarin bijvoorbeeld bedden of een grote verzameling schilderijen aan de muur een rol als statussymbool vervullen.<sup>265</sup> In de meeste gevallen lijken de ruimtes echter tamelijk schematisch. De personen worden in een parallel aan het beeldvlak verlopende doosachtige ruimte geplaatst die met enkele attributen kan worden aangekleed: een schilderij op de achtermuur, een raam aan de linkerkant of een deur rechts en meestal een houten vloer.<sup>266</sup> Deze ruimtes lijken geenszins geportretteerd naar de realiteit, maar vormen een eigen beeldtraditie die haar oorsprong in het genre van het ‘vrolijke gezelschap’ heeft. Het zal dan niet verbazen dat het voornamelijk in ‘vrolijke gezelschapjes’ gespecialiseerde kunstenaars waren, die deze ruimtes in hun familieportretten gebruikten.

Het genre van het ‘vrolijk gezelschap’ werd in de eerste decennia van de zeventiende eeuw ontwikkeld tot een succesvol product voor de vrije markt met

262 Appendix B 12.

263 Adams 1985, p. 95-117, 200-215. Adams gebruikt voor deze portretten ook het begrip ‘genre portrait’ omdat zij meer van de activiteiten van de voorgestelde laten zien. Adams 1985, p. 215-231. Dit begrip is echter enigszins misleidend.

264 Appendix B 21, B 31.

265 Zie Laarmann 1999; appendix B 11.

266 De houten vloer weerspiegelt de realiteit van de Hollandse woonhuizen. Marmeren vloeren die vaker op genrestukken zijn afgebeeld, waren tamelijk uitzonderlijk. Fock 1998.

*Families in beeld*

een hoogtepunt in de jaren twintig en dertig.<sup>267</sup> In de jaren dertig had zich een aantal specialisten voor gezelschapjes in binnenruimtes een plaats op de markt veroverd: de Haarlemmer Dirck Hals, de Amsterdammers Pieter Codde en Willem Duyster en de Delftenaar Anthonie Palamedesz. Vooral van Pieter Codde en Anthonie Palamedesz zijn verschillende familieportretten bewaard.<sup>268</sup> Naast de ruimtelijke opzet maakten zij in hun familieportretten ook gebruik van een aantal andere kenmerken van het 'vrolijk gezelschap'. Het uitgangspunt lijkt immers gelijk: in beide gevallen gaat het om het afbeelden van een groep mensen bij elkaar.

Toch kan men in de manier waarop Codde en Palamedesz motieven uit het 'vrolijke gezelschap' adapteerden verschillen vaststellen die ertoe leidden dat Codde uiteindelijk een voorbeeldfunctie kreeg voor een traditie van familieportretten in binnenruimtes ten voeten uit op klein formaat, terwijl Palamedesz met zijn productie van dit soort familieportretten stopte en geen navolging kreeg. Allebei gebruikten zij weliswaar in hun familieportretten dezelfde doosachtige ruimte, maar in de toepassing van details zijn er verschillen te constateren in de connotaties die zij hun werken meegaven. Codde gaat heel bewust om met de keuze welk attribuut hij in welk genre gebruikt. Anders dan in de onversierde ruimtes van zijn 'vrolijke gezelschapjes' zijn de deuroplijstingen in Codde's familieportretten van een architecturale bekroning voorzien, die statusverhogend werkt (afb. 24). De stillevens met bijvoorbeeld muziekinstrumenten, die Codde in 'vrolijke gezelschapjes' gebruikt, herhaalt hij nooit in portretten. Het boekenstillevens met globe op het familieportret in het Rijksmuseum in Amsterdam daarentegen komt op identieke manier ook voor op een *Portret van een jonge man* maar niet in vrolijke gezelschappen.<sup>269</sup> Het kan voorkomen dat Codde dezelfde houding voor een portret- en een genrefiguur gebruikt, zoals bijvoorbeeld een virginaalspeelster en profil.<sup>270</sup> De verschillen in kostuum en gelaatsuitdrukking spreken echter ieder vermoeden tegen dat wij in het familieportret met een genrefiguur te maken zouden kunnen hebben.<sup>271</sup>

Palamedesz daarentegen vermengt regelmatig genre- en portretfiguren. De op de rug geziene virginaalspeelster op een *Familieportret in een interieur* verschijnt in dezelfde gedaante op een genrestuk (afb. 25).<sup>272</sup> Ook de mannelijk rugfiguur, die in het midden van het familieportret staat, is geen portret. Moeilijker wordt het met de musicerende personen op een ander familieportret van Palamedesz (afb. 26). De jongeman die galant over de schouder van een jonge vrouw meekijkt in het muziekboek, lijkt net zo weinig een portret als het converserende

267 Zie voor de ontwikkelingsgeschiedenis van het 'vrolijk gezelschap' Kolfin, 2002.

268 Aan Dirck Hals is slechts een kleine groep familieportretten toegeschreven. Appendix B 17. Voor Willem Duyster zie appendix B 5.

269 Appendix G 5.

270 Appendix B 11 en G 6.

271 Zie voor de verschillende criteria om portret- van genrefiguren te onderscheiden: Wieseman 1993.

272 Zie ook appendix G 7.

*Families in beeld*

▲ Afb. 24 - Pieter Codde, *Familie in interieur met boekenstilven op tafel, gemon. en gedat. 1642*. Paneel, 45 x 74 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum). Appendix B 27.

▼ Afb. 25 - Anthonie Palamedesz, *Familieportret in een interieur, ca. 1630-1635*. Paneel, 75 x 122 cm. (Veiling Londen (Christie's), 22-4-1994, nr. 5). Appendix B 15.



paar geheel rechts. De zittende personen op de voorgrond, die de toeschouwer aankijken, zijn echter zonder twijfel portretten.<sup>273</sup> Net zoals Palamedesz de verschillende personengroepen mengt, maakt hij ook geen verschil in de aankleding van de voorstelling. Op Palamedesz' familieportretten wordt rijkelijk wijn geschonken, in groepen gemusiceerd, gelachen en trik-trak gespeeld.<sup>274</sup> Ook al

273 Op grond van deze problemen vind ik het begrip 'genre portrait' zoals Wieseman en Adams het hanteren, misleidend. Er is hier echter niet de ruimte om er uitvoerig op in te gaan. Wieseman 1993; Adams 1985, zie noot 263.

274 Appendix B 18.

*Families in beeld*

Afb. 26 - Antonie Palamedesz, Familieportret met musicerende jonge lieden, ca. 1635-1645. Doek, 76 x 83 cm. (Londen, kunsthandel J. van Haeften, 1994, als J. Olis). Appendix B 30.

lijken Palamedesz' familieportretten daardoor levendiger en minder stijf, toch is het goed voorstelbaar dat het publiek deze vermenging met het genre van het 'vrolijk gezelschap' minder waardeerde en het daarom bij enkele experimenten bleef. De geïmpliceerde betekenis van lichtzinnig vermaak van de vrolijke jeugd paste niet bij het serieuze en waardige karakter van het representatieve burgerlijke portret. De pogingen van kunstenaars andere genres dienstbaar te maken voor het familieportret waren dus alleen dan succesvol als zij de normen en waarden van het portretgenre respecteerden.

### **De familie in de open lucht**

Terwijl in de eerste decennia van de zeventiende eeuw familieportretten bijna uitsluitend in binnenruimtes gesitueerd zijn, ontpopt zich in de jaren dertig en veertig de landschapsachtergrond als succesformule. Dit beeldmotief verschijnt voor het eerst in de jaren twintig en ontwikkelt zich in de loop van de eeuw tot één van de standaardvormen voor het familieportret. Hieraan vooraf ging de emancipatie van het 'landschap' tot zelfstandig genre, die in de jaren twintig afgerond is. Vanuit deze zelfstandigheid werd het landschap dienstbaar gemaakt als achtergrond voor portretten, waarbij de vorm van het landschap aan de behoeften van het

*Families in beeld*

genre is aangepast, dat wil zeggen dat de achtergrond ondergeschikt blijft aan het portret. Een van de belangrijkste aspecten voor de compositie is het arrangement van de figuren vóór het landschap. Vrijwel parallel worden er drie verschillende oplossingen ontwikkeld die gedeeltelijk vergelijkbaar zijn met de drie compositieschema's die Olbrich en Möbius onderscheiden.<sup>275</sup> Deze drie zijn aan het begin als volgt te localiseren: de regio die het gebied van de huidige provincie Noord-Holland omvat, een speciale vorm in Haarlem en het tegenwoordige Zuid-Holland.

**Noord-Holland**

Een van de eerste werken die een familie in de open lucht toont, is een rond 1620 te dateren familieportret in het Rijksmuseum in Amsterdam van een onbekende kunstenaar (afb. 27). Op een bospad staat een echtpaar met vier kinderen. Achter hen verrijzen donkere bomen terwijl het diagonaal naar rechtsachter verlopende pad de blik opent op een kasteeltje. Vergelijkbaar met dit stuk is een ander niet toegeschreven portret van een vader met zijn drie kinderen (afb. 28). Het werk komt uit dezelfde omgeving; de zwaar gesleten toestand van het werk maakt het echter onmogelijk vast te stellen of het ook van dezelfde hand is als het gezinsportret uit het Rijksmuseum. De vader staat met zijn drie kinderen op een pad voor een rij donkere bomen. Rechts is het landschap geopend en kijkt men op een klein waterkasteeltje omgeven door weiland met koeien. Kenmerkend voor deze vroege portretten van familiegroepen in een landschap is de opstelling van de figuren op een rij voor een donkere bosachtergrond die de personen omlijst. De ouders vormen in deze gecentreerde opstelling het midden van een lijn die naar rechts en links verlengd wordt met hun kinderen.<sup>276</sup> De nadruk lijkt hier voornamelijk te liggen op de opstelling in een rij, waarin geen van de voorgestelden naar voren of naar achteren is geschoven. De rangschikking van personen op een rij kan zelfs versterkt worden door de structuur van de achtergrond, zoals een portret van een andere onbekende kunstenaar in het Evansville Museum of Art laat zien.<sup>277</sup> Het rond 1650 te dateren werk toont een echtpaar met drie kinderen wandelend langs een kanaal. Het landschap is opgebouwd uit parallel aan het beeldvlak verlopende stroken, bestaand uit bomen, berm, water en het pad met de leden van het gezin op de voorgrond. De personen lopen achter elkaar aan: de ouders rechts, de twee oudere kinderen links en het jongste kind in zijn lichte kleren stralend in het midden. De ouders die voorop lopen, zorgen voor een bewegingselement dat het wandelen benadrukt.

Eén voordeel van deze opstelling op een rij lijkt onder meer in de openheid van de compositie te liggen. Zoals al eerder gezegd, hoefden later geboren kinderen hun plaats in het familieportret niet mis te lopen, ze konden er makkelijk bij

275 Olbrich en Möbius 1990, p. 96-98, zie p. 65-66.

276 Misschien waren het dit soort groepsportretten die Alois Riegl tot de opmerking verleidden dat het familieportret slechts een uitbreiding van het enkelportret is. Riegl 1931; Laarmann, 2001.

277 Appendix C 33.



*Families in beeld*

Afb. 27 - Onbekende kunstenaar, Portret van een echtpaar met vier kinderen op een bospad, ca. 1620-1625. Paneel, 51 x 46 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum). Appendix C 2.

geschilderd worden.<sup>278</sup> De opstelling op een rij, die geen gecompliceerde onderlinge samenhangen uitbeeldt, is open naar rechts en links om meer personen op te nemen, zonder dat de compositie eronder lijdt.<sup>279</sup> In de meeste gevallen zijn deze toevoegingen zonder technisch onderzoek niet te herkennen. De jongen links op het *Familieportret naast een rivier* draagt echter een kostuum dat van zoveel later datum is dan dat van zijn ouders dat hij wel een latere toevoeging moet zijn (afb. 29). Terwijl zijn ouders nog gekleed zijn volgens de mode van de jaren veertig, is zijn kostuum op zijn vroegst aan het eind van de jaren vijftig te dateren. Ook zijn de dode konijnen, die hij als jachttrofeeën met zich mee voert, meer karakteristiek voor familieportretten uit de tweede helft van de zeventiende eeuw.

Eveneens uit de jaren twintig, en daarmee behorend tot de vroege familieportretten met landschapsachtergrond, dateert een familieportret van Thomas de Keyser, die deze in het gebied van Noord-Holland typische opstelling op één lijn

<sup>278</sup> Zie p. 42-43.

<sup>279</sup> Laarmann 2000, p. 23-24.

*Families in beeld*



▲ Afb. 28 - *Onbekende kunstenaar*, Portret van een vader met zijn drie kinderen, *gemon. en gedat. M.D.W. 1624. Paneel, 90 x 123 cm. (Particuliere verzameling). Appendix C 3.*

▼ Afb. 29 - *Onbekende kunstenaar*, Portret van een familie naast een rivier. *Doek, 116 x 149 cm. (Veiling Milaan (Finarte), 24/25-5-1976, nr. 129). Appendix C 32.*



*Families in beeld*

Afb. 30 - Isaack Luttichuys, 'Het ghaet al na t' Sandtvoordt', *gesign. en gedat. 1642. Paneel, 97 x 160 cm. (Emden, Ostfriesisches Landesmuseum). Appendix C 19.*

licht varieert door de rij van personen diagonaal op het bospad op te stellen.<sup>280</sup> Adams stelt dat in dit geval het landschap niet van De Keyser zelf stamt maar van een andere hand, mogelijk van David Vinckboons.<sup>281</sup> Dat blijkbaar een beroep op een uitgesproken landschapsspecialist als Vinckboons werd gedaan, zegt niet zoveel over de kwaliteit van De Keyser als landschapsschilder, maar toont de wens naar meerwaarde. Het landschap had in dit geval niet alleen een dienende functie voor het portret maar ook een eigen kunstwaarde.<sup>282</sup>

In de loop der tijd veranderde de landschapsachtergrond en werd het landschap een steeds zelfstandiger element. Terwijl de personen op Noord-Hollandse familieportretten aanvankelijk voor een donker bosje geplaatst waren met daarnaast een doorkijkje, werd in het vervolg het landschap toenemend getransformeerd naar een opener prospect dat een breder overzicht biedt. Tegelijkertijd werd de realiteit van het Noord-Hollands landschap steeds meer benaderd. Lijken de vroege achtergronden op samengestelde fantasielandschappen, vanaf de jaren dertig zijn vaker Hollandse boerderijen, weiden en duinlandschappen te zien. Goede voorbeelden hiervoor zijn de werken van Gerard Donck die in Amsterdam of in de regio werkzaam was.<sup>283</sup> Hij past zijn landschappen weliswaar aan ter ondersteuning van de portretfunctie, maar de achtergrond heeft een eigen karakter. Een dergelijke aanpassing is te zien op een echtpaarsportret waarop hij

<sup>280</sup> Appendix C 4.

<sup>281</sup> Adams 1985, vol.3, cat. nr. 23, p. 52 en vol.1, p. 244-245.

<sup>282</sup> De meerwaarde van samenwerkingsverbanden tussen kunstenaars op 'high-level', zoals Honig dat noemt, is vooral voor de Antwerpse kunstmarkt gedocumenteerd, waar 'gemeenschappelijke werken' vaker geproduceerd werden. Honig 1995, bijz. p. 259 ff.; Honig 1998, p. 177-185. Zie paragraaf *Het familieportret voor kunstliefhebbers*.

<sup>283</sup> Laarmann 2000.

*Families in beeld*

de personen posteert op een soort schiereiland voor een karakteristiek dorpsgezicht.<sup>284</sup> In sommige gevallen is het landschap zelfs herkenbaar. Isaack Luttichuys' groepsportret in Emden toont een gezin in de duinen met links op de achtergrond het strand van Zandvoort (afb. 30). Karakteristiek op een rij wandelen de ouders met rechts en links ieder een kind in richting van het dorp dat door het opschrift op het schilderij eenduidig geïdentificeerd wordt: 'Het ghaet al na t'Sandvoort'. Het wandelen als bezigheid op familieportretten komt voort uit de vrijetijdsbesteding van de gegoede burgerij. Luttichuys' schilderij met het strand van Zandvoort verwijst daarbij naar het landschap rond om Haarlem dat vanouds als buitengewoon aantrekkelijk werd gepresenteerd en ook in de praktijk al in de eerste helft van de zeventiende eeuw een van de meest geliefde recreatiegebieden was.<sup>285</sup>

De genoegens van het verblijf buiten kregen een vervolg in het groeiend aantal families die zich een tuin of een landhuis buiten de stad konden veroorloven, wat wederom neerslag vond in de portretten. Steeds vaker, voornamelijk in de tweede helft van de zeventiende eeuw, lieten families zich met hun landhuis op de achtergrond afbeelden (zie afb. 1). De representatieve waarde van het familieportret werd door het afbeelden van een dergelijk statussymbool verhoogd. Vergelijkbaar hiermee zijn werken waarin motieven in het landschap verwijzen naar het beroep van de familievrader en daarmee de bron van het familievermogen. Schepen op de achtergrond duiden er bijvoorbeeld vaak op dat het geld in de koopvaardij of de marine verdiend werd (zie afb. 12).<sup>286</sup>

**Haarlem**

Een heel eigen groepscompositie vinden wij in Haarlem, vooral in de vroege familieportretten van Frans Hals en Pieter Soutman die hem hierin navolgt (afb. 31). Gelijktijdig met de eerste familieportretten voor een bosachtige landschap-achtergrond in Amsterdam localiseerde ook Frans Hals rond 1620 zijn eerste familiegroep in de open lucht.<sup>287</sup> Dit werk, waarvan thans twee fragmenten bewaard zijn, kenmerkt zich door het forse formaat van tenminste 150 x 270 cm dat het moet hebben gehad. De compositie van zowel Hals' als Pieter Soutmans werk verschilt duidelijk van de Noord-Hollandse voorbeelden. Het arrangement van de personen is zodanig beeldvullend, dat het landschap op de achtergrond geen eigen rol vervult. De zittende ouders zijn geïntegreerd in het vrolijke spel van hun kinderen dat de compositie door een veelvoud aan gecompliceerde betrekkingen beheerst. De moeder op Soutmans portret van Paulus van Beresteyn, Catharina van der Eem en hun kinderen leunt bijvoorbeeld met haar arm ontspannen op de knie van haar man, met wie zij oogcontact heeft. Haar man

284 Appendix C 8.

285 Leeftang 1998.

286 Zie ook appendix C 9, E 2.

287 Appendix C 1.

*Families in beeld*

Afb. 31 - Pieter Soutman, Paulus van Beresteyn, Catharina van der Eem en hun kinderen, ca. 1630. Doek, 167 x 241 cm. (Parijs, Louvre). Appendix C 6.

neemt achter haar rug om bloemen in ontvangst van een dochter, die tegelijkertijd door de moeder wordt omarmd. De interactie van de overige personen is even geprononceerd met als gevolg dat weliswaar de harmonieuze eenheid van de groep tot uitdrukking komt, maar de individualiteit van de kinderen daarentegen, die en profiel en half verdekt worden afgebeeld, het onderspit delft.<sup>288</sup> Zoals al eerder opgemerkt, is het een kenmerk van de Noord-Nederlandse familieportretten dat de kinderen als zelfstandige persoonlijkheden worden voorgesteld en misschien is dit één van de redenen, waarom deze zo levendige composities van Hals en Soutman nauwelijks navolging kregen.<sup>289</sup> Een andere reden kan zijn dat het aanvullen van dit soort composities met later geboren kinderen problemen opleverde en duidelijk verstorend werkt.<sup>290</sup> Hals zelf gebruikte in zijn latere familieportretten eveneens het algemene compositieschema van de rij, dat de zelfstandige individualiteit van iedere voorgestelde beter tot zijn recht laat komen.<sup>291</sup> Een vergelijkbare ontwikkeling is ook in Hals' schutterstukken te bemerken.<sup>292</sup> Na een reeks groepsportretten die beheerst worden door de interactiviteit van de voorgestelden, keert hij in zijn laatste schutterstuk terug naar een compositie met een rij figuren.

Een ander aspect dat kenmerkend is voor de genoemde werken van Hals en

288 Zie p. 35-36.

289 Vergelijkbaar zijn hooguit de composities dicht opeen van de voornamelijk in Delft werkzame Christiaan van Couwenbergh. Zie afb. 13-15.

290 Beide werken zijn uitgebreid, appendix C 1, C 6; zie p. 42.

291 Laarmann 2001, p. 205-210. Appendix C 29.

292 Köhler en Levy-van Halm 1990

*Families in beeld*

Afb. 32 - Jan Daemen Cool, Eeuwout Eewoutsz. Prins en zijn gezin, ca. 1634-1635. Paneel, 173 x 222 cm. (Rotterdam, Historisch Museum). Appendix C 10)

Soutman is de vrolijkheid op de gezichten van de kinderen, die men verder nauwelijks op familieportretten aantreft. Vergelijkbaar hiermee is het familieportret van Van Heemskerck van een eeuw eerder dat zowel lachende kinderen als ook een opmerkelijke interactiviteit toont. De kinderen, die naar elkaar lachen en kattenkwaad lijken uit te gaan halen, worden door vaders hand op de schouder van het meisje vermaand. De gedachte dringt zich op dat Van Heemskercks werk in Haarlem als direct voorbeeld gediend kan hebben. Het hing namelijk in het huis van de grootvader van de op Soutmans portret afgebeelde Paulus van Berestejn, tenminste tot het vertrek van de laatste dochters Foppesz. die op hetzelfde adres woonden.<sup>293</sup> Dat de contacten tussen de familie Foppesz. en Van Berestejn nauw waren, wordt bovendien aangetoond doordat Cornelia Foppesz. optrad als peettante van Arent van Berestejn, de vader van Paulus.<sup>294</sup>

### **Zuid-Holland**

In Rotterdam ontwikkelde Jan Daemen Cool in de jaren dertig een ander compositieschema voor portretten van families in een landschap, dat succesvol werd en

293 Van Berestejn en Del Campo Hartman 1954, vol. I. Greep gaat ervan uit – onder meer omdat Van Mander het schilderij niet vermeldt – dat de dochters het portret mee hebben genomen en dat het uiterlijk in 1577/78 in Mechelen terecht kwam. Greep 1996, p. 19-20.

294 Van Berestejn en Del Campo Hartman 1954, vol. I., p. 90.

*Families in beeld*

onder meer navolging vond in Dordrecht bij de familie Cuyp (afb. 32). De families worden in groepen gepresenteerd met meestal de ouders en de jongste kinderen aan de ene kant en de rest van de kinderen of andere familieleden aan de andere. Volgt men Olbrich en Möbius' gedachte dan zouden wij hier met een structuur te maken hebben die het kader beklemtoont. Hun interpretatie dat daarmee een afsluiting naar buiten plaatsvindt, is echter niet te handhaven. De buitenwereld is namelijk prominent aanwezig. In de meeste portretten van Daemen Cool, maar sterker nog bij zijn directe navolger Isaac de Colonia, worden de groepen gescheiden door een doorkijkje in het midden op een weids landschap met soms het silhouet van een stad of de zee met schepen of een stadsgezicht.<sup>295</sup> Op het portret van Drie kinderen van Sebastiaan Francken en Jacobmijna van Casteren van Jacob Gerritsz. Cuyp biedt deze compositie in het midden een doorkijk op Den Haag.<sup>296</sup>

**Het familieportret voor kunstliefhebbers**

De tot nu toe behandelde familieportretten worden gekenmerkt door hun representatieve functie. Zoals al eerder opgemerkt, kunnen sommige werken ook een dubbele functie vervullen, wanneer zij evenzeer als kunstwerk gewaardeerd worden. De belangstelling van verzamelaars voor werken van een bepaalde meester, ook al zijn het portretten, getuigt hiervan. Maar ook voor de opdrachtgevers zelf kan kunstwaarde een belangrijke rol spelen. Er is een groep bijzondere familieportretten te onderscheiden die vooral als objecten voor liefhebbers kunnen worden beschouwd. Het gaat hierbij om werken waarin portretten geïntegreerd en ondergeschikt zijn aan een andere voorstelling. De scheidslijn tussen deze twee functies is soms moeilijk te bepalen en zal afhankelijk zijn geweest van de manier waarop de opdrachtgevers ernaar hebben gekeken. Een klein aantal van de meer eenduidige werken zal ik hier noemen

In een van de vroegste voorbeelden van een familie voor een landschap is de achtergrond in feite belangrijker dan de individualiteit van de geportretteerden. Op de voorstelling van *De familie Thiennes voor het slot te Rumbeke* is duidelijk dat de afbeelding van het slot tenminste even veel gewicht heeft als de personen die klein op de voorgrond verschijnen.<sup>297</sup> De portretten lijken eerder op stoffage, terwijl de voorstelling erachter refereert aan Vlaamse architectuurvoorstellingen.

Een vergelijkbare verhouding tussen portret en landschapsachtergrond vertoont het schilderij *Gezicht op de Maasmond bij Den Briel* van Adam en Abraham Willaerts uit 1633.<sup>298</sup> Op dit buitengewoon grote doek van 1,75 x 3,86 m, dat nauwelijks geschikt lijkt voor een gemiddeld woonhuis in die tijd, wordt de familie klein in de linker benedenhoek voorgesteld, terwijl de hoofdvoorstelling

295 Ekkart 1997, met afbeeldingen van alle bekende familieportretten van Jan Daemen Cool en Isaac de Colonia. Appendix C 9, C 10.

296 Appendix C 11.

297 Appendix A 4, zie p. 19.

298 Appendix D 3.

*Families in beeld*

Afb. 33 - Jan Miense Molenaer, Schooltje met portret van een gezin, gesign. en gedat. 1634. Paneel 49 x 87 cm. (Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister). Appendix D 4.

gevormd wordt door het druk bevaren water van de Maas bij Den Briel. Gezien het belang van de achtergrond wordt vermoed dat het vermogen van het gezin voortkomt uit een betrekking die met het water te maken heeft, ook al is het tot nu toe niet gelukt de voorgestelden te identificeren.<sup>299</sup> Het is ook onduidelijk hoe Willaerts deze opdracht heeft gekregen. De familie Willaerts had zich na haar vertrek uit Antwerpen in Utrecht gevestigd; een mogelijke opdrachtgever zou dus speciaal naar hem toe moeten zijn gekomen, misschien vanwege een bijzondere belangstelling voor Willaerts specialisme als zeeschilder. De kunstenaar heeft in ieder geval een staalkaartje van zijn meesterschap geleverd met de drievoudige aanzicht van het grote zeilschip rechts op de voorgrond.

Een andere vorm van de combinatie van de twee functies is het later inschilderen van portretten. Jacob Cuyp voegde op een later tijdstip een echtpaar toe aan een voorstelling van David Vinckboons uit 1622, *Het uitrijden van de koets*.<sup>300</sup> Vinckboons' landschappen waren gewilde verzamelaarsobjecten en de naamsbekendheid van Vinckboons was zo groot dat zijn werken in inventarissen meestal met naam genoemd worden.

Een bijzonder talent voor gecombineerde portretten blijkt Jan Miense Molenaer te hebben gehad. Naast zijn representatieve portretten, die meestal ook al afwijken van de mainstream van de beeldtraditie voor familieportretten,<sup>301</sup> zijn tenminste twee werken van hem bekend waarin hij portretten in een genrevoorstelling integreert. Op een boerenkermis verschijnt rechts onder in de hoek een burgerlijk gezin bestaand uit vier personen.<sup>302</sup> Staand met de rug naar de hoofd-

299 Ekkart 1995, cat. nr. 77, p. 212-215.

300 Appendix D 2.

301 Appendix B 24.

302 Appendix D 5.



*Families in beeld*

voorstelling kijken zij naar de toeschouwer. Hun figuren zijn iets kleiner dan de overeenkomstige genrefiguren aan de andere kant van de voorstelling waardoor men kan vermoeden dat zij later werden toegevoegd. In het *Schooltje* van Molenaer daarentegen is duidelijk dat de portretfiguren vanaf het begin deel uit hebben gemaakt van de voorstelling (afb. 33). De ouders brengen hun kinderen het klaslokaal binnen waar het iets minder chaotisch aan toe gaat dan in pure genrevoorstellingen met dit onderwerp. De conventies van de uitbeelding van het onderwijs blijven echter in dit werk gehandhaafd waardoor het eenduidig bij het genre van de schoolvoorstellingen hoort. De opdrachtgevers zullen in dit werk geen realistische afbeelding van het onderwijs van hun kinderen gezien hebben, maar een verpersoonlijkte genrevoorstelling. De functie van de portretten in dit werk kan niet in eerste instantie de representativiteit geweest zijn.

Al deze stukken hebben gemeen dat de portretfunctie niet op de voorgrond staat. De voorstellingen worden geïndividualiseerd door de afbeelding van de bezitters. Het schilderij krijgt op deze manier een meervoudige functie: als kunstwerk, als gewaarmerkt eigendom en als portret.

Zo gezien kan ook het 'portrait historié' als een bijzondere vorm van een verzamelaarsobject beschouwd worden, omdat veelal een staaltje van het specialisme van de schilder op het gebied van de historieschilderkunst wordt gevraagd. Van Manders portret van *Isaac van Gerwen en Duyffe Roch in een scene van de 'Doortocht door de Jordaan'* uit 1605 toont de geportretteerden als klein onderdeel van een grote historievoorstelling.<sup>303</sup> Het schilderij, dat waarschijnlijk ter gelegenheid van het huwelijk werd vervaardigd, is een mooi voorbeeld van Van Manders meesterschap als historieschilder. Het burgerlijk decorum en de daarmee samenhangende representativiteit van het portret zijn ondergeschikt.

De voorgestelden verschijnen in portraits historiés verkleed als bijbelse, mythologische, historische of literaire figuren, zodat er een gemengd genre uit historie- en portretvoorstellingen ontstaat.<sup>304</sup> Dit 'portrait historié' is een rollenspel dat de mogelijkheid biedt tot identificatie met de aangenomen rol. De inhoud van de voorgestelde verhalen kan daarbij dienen als allegorie voor normen en waarden die men wilde belichamen. Een van de voorbeelden hiervoor is het al eerder behandelde onderwerp van 'Cornelia, moeder van de Gracchen.'<sup>305</sup>

Deze verhalende voorstellingen zijn niet te verwarren met de in de tweede helft van de zeventiende eeuw bijzonder populaire vorm van het portret 'op z'n antiëks' of 'pastoraal' dat in functie verschilt. Soms kan de grens met het 'portrait historié' niet worden afgebakend, voornamelijk als niet duidelijk is of er wel of niet een verhaal achterligt. In het geval van het *Portret van een echtpaar in oriëntaals kostuum met een herder in een landschap* van Ferdinand Bol werd de identificatie van het echtpaar als Isaak en Rebecca tenietgedaan door de ontdekking van het bijhorende fragment met een herder die niet bij het verhaal

303 Appendix D 1, zie p. 15-16

304 Wishnevsky 1967, p. 5.

305 Zie p. 33 en p. 37.

*Families in beeld*

hoort.<sup>306</sup> In de meeste portretten uit de tweede helft van de zeventiende eeuw verbeelden de voorgestelden echter geen rollen in een verhaal maar zijn ze gehuld in een pastoraal of antiek kostuum dat als tijdloos werd beschouwd. Men probeerde op deze manier de portretten een niet aan een bepaalde tijd gebonden allure te geven nadat men de portretten van de voorouders uit het begin van de eeuw als sterk verouderd begon te beschouwen.

**Tot slot**

Het moge duidelijk zijn, dat het voorafgaande betoog over de ontwikkeling van de beeldtraditie van het Noord-Nederlands familieportret in de eerste bloeiperiode een globale schets is. Gezien de gelimiteerde omvang van dit boekje was het niet de bedoeling een allesomvattend overzicht over de beeldtraditie en betekenis van het Noord-Nederlands familieportret te geven maar een eerste aanzet tot het begrip van de ontwikkeling te leveren. Daarbij kwam een aantal factoren ter sprake die voor de beeldvorm van dit genre van belang zijn. Externe factoren zoals de keuze van kunstenaars en de wijze waarop zij met de opdracht 'familieportret' omgingen werden behandeld, evenals inhoudelijke aspecten van de betekenis van de beeldtaal. Er is gebleken dat niet de meest beroemde schilders de grote vernieuwers van het familieportret zijn geweest maar dat vaak de kleinere, onbekendere meesters de ontwikkeling hebben bespoedigd. Een belangrijke reden hiervoor lijkt het lage prestige van familieportretten voor kunstenaars te zijn geweest dat ook ertoe heeft geleid dat kunstenaars vaak slechts periodiek in hun carrière deze opdrachten aanvaardden.

Bij de behandeling van de beeldtaal werden met opzet die motieven behandeld, die voor de ontwikkeling van het genre in zijn geheel van betekenis zijn. De twee belangrijkste aspecten van het familieportret die hierbij naar voren kwamen, zijn ten eerste de betekenis van de kinderen voor het gezin en ten tweede het compositorische evenwicht in de voorstelling van de groepen waardoor de afgebeelde personen hun eigenwaarde behouden. De persoonlijkheid van de voorgestelden werd niet ondergeschikt gemaakt aan hiërarchische structuren binnen de familie.

Wat betreft de ontwikkeling van de verschillende vormen van het familieportret die zich laten samenvatten als beeldtraditie, lag de nadruk op de meest exemplarische ontwikkelingen in Holland. Deze maken het mogelijk een grof patroon te schetsen waarin de meeste voorbeelden van familieportretten geplaatst kunnen worden.

Een belangrijk aspect dat zowel door de ontwikkeling van de beeldtraditie als ook door de betekenis van het familieportret heen loopt, is de vraag naar de functie van deze werken. Mijn antwoord daarop is pragmatisch: in eerste instantie zijn deze werken gebruiksobjecten die hun functie vervullen ten behoeve van het

306 Appendix C 25.ortret op basis van de beeldtraditie en de identificatie van de voorgestelde familie: Laarmann 1999.

*Families in beeld*

ideaal van de familie. Uit mijn onderzoek bleek immers dat de meest actuele portretten van de familie vooral in de voor bezoekers toegankelijke ruimtes hingen. Zij presenteren en vertegenwoordigen de familie voor buitenstaanders.

Mijn doel is geweest de omstandigheden en de mechanismen die het ontstaan en de ontwikkeling van het familieportret hebben beïnvloed, duidelijk te maken. Ik hoop dat met dit boekje de lezer van een handleiding is voorzien die het mogelijk maakt om afzonderlijke Noord-Nederlandse familieportretten uit de eerste helft van de zeventiende eeuw in een groter kader te plaatsen. Dat de complexe ontwikkeling van de beeldtraditie nog een groot aantal zijsporen bevat die hier niet konden worden bewandeld, daarvan ben ik me terdege bewust

*Families in beeld*

## Appendix

**Dank**

De voorliggende tekst maakt onderdeel uit van mijn proefschrift over het Noord-Nederlands familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Het onderzoek vond plaats in het kader van de projectgroep Beeldtraditie en betekenis, gefinancierd door de Nederlandse Organisatie voor Wetenschappelijk onderzoek (NWO). Voor commentaar en kritiek bij het schrijven van dit boek ben ik velen dank verschuldigd. Mijn bijzondere dank geldt Rudi Ekkart, mijn co-promotor, en Eric Jan Sluiter, projectleider van de projectgroep Beeldtraditie en betekenis, die het ontstaansproces van de tekst inhoudelijk hebben begeleid en van commentaar hebben voorzien. Ook dank ik de leden van de redactie van de Zeven Provinciën Reeks, in het bijzonder Simon Groenveld, Juliette Roding, Boukje Thijs en Lenie Witkam-Van der Hoek voor hun commentaar, en allen die mij met hun actieve belangstelling hebben gesteund en zich over mijn geschreven Nederlands hebben ontfermd, in het bijzonder Michiel Franken.

**Lijst van alle in de tekst vermelde schilderijen**

De volgende lijst is gesorteerd naar de voornaamste onderscheidingscriteria van de verschillende beeldvormen van het familieportret. De lijst beoogt geenszins compleet te zijn, maar geeft een indruk en een eerste aanzet voor een overzicht van de variatie binnen het genre familieportret.

In verband met de beperkte ruimte voor afbeeldingen werd ervoor gekozen alleen de meest noodzakelijke werken af te beelden. Daarom zijn in deze lijst ook verwijzingen opgenomen naar afbeeldingen in makkelijk toegankelijke publicaties.

*Familieportretten van vóór 1600, inclusief Vlaamse voorbeelden*

- A 1 Hieronymus Bosch, *Ecce Homo met portretten van de stichters*, laatste kwart van de 15<sup>de</sup> eeuw. Paneel, 75 x 61 cm. (Frankfurt/Main, Städelsches Kunstinstitut, inv.nr. 1577).
- A 2 (afb. 19). Maerten van Heemskerck, *Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin*, ca. 1530. Paneel, 119 x 140,5 cm. (Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv.nr. GK 33). Greep 1996, p. 18-32, afb. 4.
- A 3 Monogrammist van Valenciennes, *Ivo van Fritema en zijn gezin(?)*, ca. 1533. Paneel, 129 x 166 cm. (Groningen, Groninger Museum, inv.nr. 1081.) De Jongh 1986, cat. nr. 43 en Greep 1996, p. 36-52, afb. 11.
- A 4 Onbekende kunstenaar, *De familie Thiennes voor het slot Rumbeke*, ca. 1535. Paneel, 50 x 75 cm. (Brussel, particuliere verzameling). Greep 1996, p. 60-62, afb. 17.
- A 5 Onbekende kunstenaar, *Thomas Doesburch en Claesgen Rooclaes met hun kinderen*, gedat. 1559. Paneel, 196 x 126 cm. (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 5034). De Jongh 1986, afb. \*44.
- A 6 Bernaert de Rijckere, *Diptiek van Adriaan van Santvoort en Anna van Hertsbeeke en hun kinderen Guillaume, Adriaan, Catharina en Jan Baptiste*, gemon. en gedat. 1563. Paneel, 83,5 x 65 en 82 x 64,5 cm. (Particuliere verzameling). Bedaux en Ekkart 2000, cat. nr. 5-6.
- A 7 Cornelis de Zeeuw, toegeschreven, *Pierre de Moucheron en zijn familie*, gedat. 1563. Paneel, 108 x 246 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 1537).
- A 8 Adriaen Thomasz. Key, *Familieportret*, 1583. Paneel, 91,4 x 115,5 cm. (Groot-Brittanië, particuliere verzameling). Van Puyvelde 1965, afb. 4.
- A 9 (afb. 4) Roeloff Willemsz van Culemborg, *Johan van der Does met vrouw en kinderen*, ca. 1591. Paneel, 97 x 183 cm. (Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, inv.nr. 9).

*Families in beeld*

- A 10 Pieter Pietersz., *De boekhandelaar en uitgever Laurens Jacobsz en zijn gezin*, gedat. 1598. Paneel, 73 x 166 cm. (Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, cat. 1996, nr. 836).
- A 11 (afb. 18) Onbekende kunstenaar, vlaams, *Twee altaarvleugels met de portretten van het echt-paar Jacques de Berchem en Anne van Ruijnen*, ca. 1600. Paneel, 62 x 47 cm. (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, cat. 1951, nr. 871).  
Peter Thijs uit Brussel maakte er kort na het ontstaan van de altaarvleugels één geheel van.

*Noord-Nederlandse familieportretten voor egale achtergronden en in binnenruimtes, 1600-1650*

- B 1 (afb. 8) Symon Hendricksz., N. van Teylingen e.a. *Portretten en kwartierstaten van de voorouders van Gerrit P. Schaep van vaderszijde en van moederszijde*. Paneel en koper, ieder 84 x 154 cm. (Amsterdam Amsterdams Historisch Museum, inv.nr. SB 2560 en SB 2561). Blankert 1975/79, p. 413-420, De Jongh 1986, cat. nr. 44.  
Compilatie van kopieën van oudere en verzonnen portretten.
- B 2 (afb. 21) Onbekende kunstenaar, Haarlem, Meester van 1608, *Portret van een gezin met twee kinderen aan een tafel*, gedat. 1608. Paneel, 118 x 104 cm. (Verblijfplaats onbekend).
- B 3 Salomon Mesdach, *Familie Van Vlierden-Sweerts*, gemon. en gedat. 1612. Paneel, 95 x 144 cm. (Den Haag, Haags Historisch Museum, inv.nr. 278-22).
- B 4 (afb. 22) Salomon Mesdach, toegeschreven, *Antonis Janszoon met zijn gezin*, gedat. 1612. Doek, 127 x 209 cm. (Verblijfplaats onbekend).
- B 5 Willem Cornelisz. Duyster, *De bruiloft van Adriaen Ploos van Amstel en Agnes van Bijlert*, gesign. 1616. Paneel, 76 x 106,5 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. C 514).
- B 6 Onbekende kunstenaar, *Een ingebakerde tweeling: vroeg gestorven kinderen van Jacob de Graeff en Aeltje Boelens*, gedat. 7 April 1617. Paneel, 71 x 54 cm. (Muiden, Muider slot, in bruikleen van het Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. A 981).
- B 7 (afb. 2) Wybrand de Geest, *Familiegroep, vroeger familie Verspeek genoemd*, gesign. en gedat. 1621. Doek, 128 x 187 cm. (Stuttgart, Staatsgalerie, inv.nr. 745).
- B 8 Onbekende kunstenaar, *De kinderen van Jacobus Pietersz. Costerus en Cornelia Jans Coenraadsdochter (De Dordtse vierling)*, gedat. 1621. Paneel, 75 x 104 cm. (Dordrecht, Dordrechts Museum, inv.nr. 986, in bruikleen van het Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch). 's-Hertogenbosch, Noordbrabants Museum 1997, cat. nr. 16; Bedaux en Ekkart 2000, cat. nr. 19.
- B 9 Isaac Mijtens, *David Mijtens, Judith Hennings en hun kinderen*, gedat. 1624. Doek, 102 x 163 cm. (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, inv.nr. 1338).
- B 10 (afb. 23) Pieter Fransz. de Grebber, *Portret van Theodoor Schrevelius, Maria van Teylingen en hun kinderen*, gesign. en gedat. 1625. Doek, 130 x 172 cm. (Haarlem, Frans Hals-Museum, in bruikleen van de Stedelijke Musea Alkmaar, inv.nr. 20982). De Jong 1986, cat. nr. 72; De Vries 1997, cat. nr. 32.
- B 11 Pieter Codde, of omgeving, *Familieportret in een interieur met een schilderijenverzameling*, ca. 1625. Paneel, 61 x 78 cm. (Veiling Londen (Sotheby's), 5-7-1995, nr. 305 met afb.); Loughman en Montias 2000, afb. 61, p. 120.
- B 12 Onbekende kunstenaar, *Familie aan tafel*, gedat. 1627. Paneel, 122 x 191 cm. (Utrecht, Rijksmuseum het Catharijneconvent, in bruikleen van het Rijksmuseum Amsterdam, inv.nr. A 4469). De Jongh, cat. nr. 73.
- B 13 Paulus Bor, *Familie Van Vanevelt*, gesign. en gedat. 1628. Doek, 102 x 303 cm. (Amersfoort, St. Pieters- en Blokland Gasthuis). De Jong 1986, cat. nr. 74.
- B 14 Thomas de Keyser, *Twee altaarluiken met leden van een Amsterdamse familie*, gemon. en gedat. op de rechtervleugel, 1628. Ieder: paneel, 66 x 29 cm. (Voorheen Berlijn, Kaiser-Friedrich-Museum, 1945 verbrand). Adams 1985, cat. nr. 21 en 22.
- B 15 (afb. 25) Anthonie Palamedesz, *Familieportret in een interieur*, ca. 1630-1635. Paneel, 75 x 122 cm. (Veiling Londen (Christie's), 22-4-1994, nr. 5, met afb.). De hond op de voorgrond is bij een restauratie voor 1994 te voorschijn gekomen.

*Families in beeld*

- B 16 (afb. 26) Anthonie Palamedesz, *Familieportret met musicerende jonge lieden*, ca. 1630-40. Doek, 76 x 83 cm. (Londen, kunsthandel J. van Haeften, 1994, als J. Olis).
- B 17 Dirck Hals, toegeschreven, mogelijk in samenwerking met Hendrik Gerritsz. Pot, *Familie in een interieur*, ca. 1630-1640. Doek, 136 x 176 cm. (Veiling New York (Habsburg/Feldman), 9-1-1990, nr. 38 met afb., als toegeschreven aan Jan Miense Molenaer).  
De drie kinderen rechts die stilistisch afwijken van de rest, zijn met zekerheid aan Dirck Hals toe te schrijven.
- B 18 Anthonie Palamedesz, *Portret van een echtpaar met een vrolijk gezelschap*, gesign. en gedat. 1632. Paneel, 55 x 89. (Helsinki, Atheneum, inv.nr. S 121).
- B 19 Rembrandt en atelier, *Portret van een echtpaar*, 1632/33. Doek, 132 x 110 cm. (Boston/Mass., The Isabella Stewart Gardner Museum, inv.nr. P 2159). Bruyn, e.a. 1982-1989, vol. II, cat. nr. C 67.  
Oorspronkelijk stond tussen de twee volwassenen een kleine jongen die overschilderd werd. Het schilderij is links verkleind en de stoel werd toegevoegd.
- B 20 Rembrandt, *De scheepsbouwer en zijn vrouw: Jan Rijcksen en Griet Jans*, gesign. en gedat. 1633. Doek 115 x 165 cm. (Londen, Collection of Her Majesty the Queen, Buckingham Palace, inv.nr. 1158).
- B 21 Thomas de Keyser, *Portret van een familie in een interieur met drie engelen*, gesign. en gedat. 1634. Paneel, 83 x 60 cm. (Verblijfplaats onbekend). Adams 1985, cat. nr. 58.
- B 22 Dirck van Santvoort, *Portret van de familie van burgermeester Dirck Jacobsz. Bas*, 1634/35. Doek, 136 x 251 cm. (Amsterdams Historisch Museum, inv.nr. B 5815).
- B 23 Antonie Palamedesz, *Gezin in een interieur*, gedat. 1635. Paneel, 80 x 175 cm. (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 810).
- B 24 Jan Miense Molenaer, *Familie Ruychaver-Van der Laen*, ca. 1635. Doek, 58 x 95 cm. (Amsterdam, Stichting Museum Van Loon). De Jongh 1986, cat. nr. 47.
- B 25 Onbekende kunstenaar, ook wel toegeschreven aan Nicolaes Eliasz. Pickenoy, *Familiegroep, zogenaamd familie Six*, ca. 1635. Doek, 137 x 207 cm. (Amsterdam, Collectie Six).
- B 26 Onbekende kunstenaar, ook wel toegeschreven aan Gerard Dou en aan Thomas de Keyser, *Portret van een echtpaar, zogenaamd burgemeester Hasselaar en zijn vrouw Aertgen Hoofst*, ca. 1635-40. Paneel, 69 x 59 cm. (New York, Brooklyn Museum, inv.nr. 32.783). Adams 1985, vol. II, p. 283; Sumowski 1983, vol. I, nr. 298; De Jongh 1986, afb. 70 b als Gerard Dou.
- B 27 Pieter Dubordieu, *Familiegroep*, gesign. en gedat. 1637. Doek, 119 x 107 cm. (Veiling London (Sotheby's), 17-2-1982, nr. 53 met afb.).
- B 28 Laurens de Neter, *Familiegroep, zogenaamd familie Cromstrijen uit Zierikzee*. Buijsen en Grijp 1994, cat. nr. 30 en fig. 1. Twee versies:  
– 1637. Paneel, 63 x 92 cm. (Instituut Collectie Nederland, inv.nr. C 2100).  
– 1638. Paneel, 64 x 93,5 cm. (Particuliere verzameling).
- B 29 Onbekende kunstenaar, *Familiegroep, waarschijnlijk het gezin van de reder Jan Gerritsz. Pan met negen dode kinderen*, gedat. 1638. Paneel, 87 x 178 cm. (Collectie Portret van Enkhuizen, Stichting Verzameling Semeijns de Vries van Doesburgh, inv.nr. 19). Bedaux en Ekkart 2000, cat. nr. 32.
- B 30 Onbekende kunstenaar, *Familiegroep, zogenaamd familie Van der Dussen*, gedat. 1638. Paneel, 105 x 142 cm. (Antwerpen Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 986). Laarmann 1999, p. 60-61, met afb.
- B 31 (afb. 10) Thomas de Keyser, *Familie in een interieur*, gemon. en gedat. 1652 met daaronder een datering 1639. Paneel, 84 x 73 cm. (Oslo, Nasjonalgalleriet, inv.nr. NG.M.01389). Adams 1985, cat. 85.
- B 32 Pieter Codde, *Echtpaar met zoon, genaamd Henricus Meursius en Judith Cotermans met hun zoon*, gemon. en gedat. 1640. Paneel, 48 x 65 cm. (Londen, National Gallery, inv.nr. 2576).
- B 33 (afb. 7) Onbekende kunstenaar, *Portret van een gezin met een lezende jongen aan tafel*, gemon. (onherkenbaar), ca. 1640-45. Paneel, 59 x 74,5 cm. (Veiling New York (Sotheby's), 17-10-1997, nr. 78 met afb. als Gerard Donck).

*Families in beeld*

- B 34 Peter Danckertsz. de Rij, *Grootmoeder met bijbel en zandloper en haar kleinzoon*, ca. 1640-1650. Doek, 111 x 106 cm. (Veiling London (Christie's), 30-3-1979, nr. 95 met afb.), De Jongh 1986, afb. \*14.
- B 35 Gerard Dou en Claes Berchem, *Portret van een man en een vrouw in een landschap*, gesign. GDou en Berchem. Paneel, 76 x 62,5 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 90). Ekkart 1988.  
Oorspronkelijk geschilderd door Gerard Dou met een interieur als achtergrond, ca. 1640-1650. Achtergrond veranderd in een landschap door Claes Berchem, ca. 1660-1670.
- B 36 Jan Olis, *Echtpaar met kind aan tafel met perziken*, gemon. en gedat. 1642. Doek, 140 x 109 cm. (Duitsland, particuliere verzameling).
- B 37 (afb. 24) Pieter Codde, *Familie in interieur met boekenstillvenen op tafel*, gemon. en gedat. 1642. Paneel, 45 x 74 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 2836).
- B 38 Onbekende kunstenaar, *De Hoornse familie De Jager*, gedat. 1647. Paneel, 115 x 194 cm. (Collectie Nederland, inv.nr. NK 1800 als Jan Rotius).
- B 39 Carel Fabritius, *Familiegroep*, 1648. (Verloren, bekend door een aquarel van Victor de Stuers, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, prentenkabinet).

*Noord-Nederlandse familieportretten in de open lucht*

- C 1 Frans Hals, *Familiegroep*, ca. 1620. Slive 1989, cat. nr. 10 en 11, p. 156-161.  
Verdeeld in:  
– *Echtpaar met zes kinderen*, gemon. FH. Doek 151 x 164 cm. (Bridgnorth, Verzameling Viscount Boyne). Kind toegevoegd door Salomon de Bray, gesign. en gedat. op de zool van de linkerschoen van het zittende kind S. de Bray/16(2)8.  
– *Drie kinderen met een bokkewagen*. Doek 152 x 108 cm. (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, inv.nr. 4732).  
– Grimm gaat in zijn reconstructie nog een stap verder: Volgens hem ontbreekt er nog een strook met tenminste drie kinderen. Grimm 1989, p. 119-121.
- C 2 (afb. 27) Onbekende kunstenaar, *Portret van een echtpaar met vier kinderen op een bospad*, ca. 1620-1625. Paneel, 51 x 46 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 201).
- C 3 (afb. 28) Onbekende kunstenaar, *Portret van een vader met zijn drie kinderen*, gemon. en gedat. M.D.W. 1624. Paneel, 90 x 123 cm. (Particuliere verzameling).
- C 4 Thomas de Keyser, *Portret van een echtpaar met drie kinderen op een bospad*, ca. 1625-30. Paneel, 61 x 74 cm. (Gotha, Schlossmuseum). Adams 1985, cat. nr. 23.
- C 5 Onbekende kunstenaar, heette Nicolaes Eliasz. Pickenoy, *Geertje Poelenburg met haar kleinkinderen Petrus, Egbert en Catharina Tulp*, ca. 1626. Doek, 149 x 245 cm. (Amsterdam, Collectie Six.)
- C 6 (afb. 31) Pieter Soutman, *Paulus van Beresteyn, Catharina van der Eem en hun kinderen*, ca. 1630. Doek, 167 x 241 cm. (Parijs, Louvre, inv.nr. RF 426). Slive 1974, vol. 3, cat. nr. D 80, p. 456-457.  
Aan de rechterkant is een ca. 40 cm brede strook aangezet die er waarschijnlijk toe diende om een later geboren kind toe te voegen.
- C 7 Isaack Jacobsz. van Hooren, *Echtpaar met een kind in landschap*, ca. 1630-1635. Doek, 75 x 66 cm. (Blickling Hall, bij Aylsham, Norfolk, The National Trust). Thyrré 1975.
- C 8 Gerard Donck, *Echtpaar voor een dorp*, gesign., ca. 1630-1640. Paneel, 70,5 x 104 cm. (Mainz, Landesmuseum, inv.nr. 721). Laarmann 2000, afb. 14.
- C 9 Jan Daemen Cool, *Familieportret met een schip, op de achtergrond, waarschijnlijk Cornelis Arckenbout en zijn gezin*, gedat. 1633. Paneel, oorspronkelijk 133,5 x 208 cm. (Edinburgh, National Gallery of Scotland, inv.nrs. 824 en 2259). Ekkart 1997, cat. nr. 6, p. 224-226 met afb. In de 19<sup>de</sup> eeuw verdeeld in:  
– twee jongens met een schip op de achtergrond, 108 x 83 cm.  
– de ouders met twee kinderen, 133,5 x 115,5 cm.

## Families in beeld

- C 10 (afb. 32) Jan Daemen Cool, *Eeuwout Eeuwoutsz. Prins en zijn gezin*, circa 1634-1635. Paneel, 173 x 222 cm. (Rotterdam, Historisch Museum, inv.nr. 11.105). De Jongh 1986, cat. nr. 49 als onbekende kunstenaar, Ekkart 1997, cat. nr. 16.
- C 11 Jacob Gerritsz. Cuyp, *Drie kinderen van Sebastiaan Francken en Jacobmijna van Casteren*, gesign. en gedat. 1635. Doek, 130 x 198 cm. (Dordrecht, Dordrechts Museum, in bruikleen van Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, inv.nr. 1137). Bedaux en Ekkart 2000, cat. nr. 29.
- C 12 Onbekende kunstenaar, Thomas de Keyser toegeschreven, met een landschap in de trant van Jan van Goyen, *Portret van Cornelis van der Gracht en Jobbe Jacobsdr. Brootmans*, ca. 1635. Paneel, 74,5 x 105 cm. (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, cat.1951, nr.883). Thyrré 1975.  
De kraag van de vrouw werd omstreeks 1650 overschilderd. Oorspronkelijk droeg ook zij, net als haar man een molensteenkraag.
- C 13 (afb. 17) Onbekende kunstenaar, *Familiegroep met zes kinderen voor een landschap*, ca. 1635-1645. Afmetingen onbekend. (Verblijfplaats onbekend).
- C 14 Onbekende kunstenaar, *Gezin met drie kinderen in een landschap*, ca. 1635-1645. Paneel, 87 x 115 cm. (Veiling Amsterdam (Christie's) 27-11-1986, nr. 92 met afb., als Gerard Donck).
- C 15 (afb. 9) Jan Mijntens, *Familieportret met Johannes de Doper*, gemon. en gedat. 1639. Doek, 77 x 114 cm. (Stockholm, Nationalmuseum, inv.nr. NM 6950). Hedström 1996, met afb.
- C 16 Jacob van Loo, toegeschreven, *Familie Meebeeck Cruywagen voor hun buitenhuis aan de Uitweg bij Amsterdam*, ca. 1640. Doek, 100 x 134 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 81).
- C 17 (afb. 16) Onbekende kunstenaar, *Portret van een familie met een witte hond*, ca. 1640-45. Doek, 90 x 34 cm, fragment. (Veiling Rotterdam (Van Marle, De Sille en Baan), 21/22/23-12-1960, nr. 48 als D. van Santvoort).
- C 18 (afb. 13-15) Christiaan van Couwenbergh, *Familiegroep in jachttenue*, gemon. en gedat. 1642. Doek, 188 x 213 cm. (Veiling Londen (Sotheby's), 17-3-1926, nr. 14).  
verdeeld in:  
– *Twee kleine kinderen voor landschapsachtergrond*. 106 x 80 cm. (Veiling Londen (Sotheby's), 16-4-1980, nr. 193 met afb. als J. Ovens).  
– *Portret van een jong meisje als Diana*. 73 x 58 cm. (Veiling Amsterdam (Christie's), 6-5-1998, nr. 50 met afb.).
- C 19 (afb. 30) Isaack Luttichuys, *'Het ghaet al na t'Sandvoordt'*, gesign. en gedat. 1642. Paneel, 97 x 160 cm. (Emden, Ostfriesisches Landesmuseum).
- C 20 Jacob Adriaensz. Backer, *Familieportret met Johannes de Doper*, ca. 1642. Doek, 141 x 151 cm. (Veiling Londen (Sotheby's), 8-7-1992, nr. 47).  
Het werk werd tussen 1908 en 1979 aan de zijkanten verkleind, aan de linkerkant ontbreken twee figuren, de oorspronkelijke maten waren 221 x 168 cm.
- C 21 (afb. 1) A. Molenaar, *Doopsgezinde familie uit de Zaanstreek voor hun landhuis*, gesign. en gedat. 1644. Doek, 135 x 198 cm. (Londen, kunsthandel Richard Green 1998).
- C 22 Christiaan Coeuershoff, *Portret van de familie Kluppel*, gesign. en gedat. 1645. Paneel, 82,5 x 115 cm. (Stichting Semejns de Vries van Doesburgh). Ekkart 1990, p. 24, afb. 30.
- C 23 (afb. 12) Onbekende kunstenaar, *Portret van Izaak Razier met vrouw en dochter*, gedat. 1645. Doek, 120 x 149 cm. (Veiling Amsterdam (Mak van Waay), 12-12-1950, nr. 74 als Dirck Santvoort).
- C 24 (afb. 5) Jan Mijntens, *Familie Stalpert van der Wiele*, 1645. Doek 130 x 165 cm. (Den Haag, Haags Historisch Museum, inv.nr. 4-1896). De Jongh 1986, cat. nr. 52.
- C 25 Ferdinand Bol, *Portret van een echtpaar in oriëntaals kostuum met een herder in een landschap (ook genaamd Erasmus van Scharlaken en Anna van Erkel als Isaak en Rebecca)*, kort na 1645. Doek, oorspronkelijk ca. 122 x 172 cm. Bruyn 1994.  
Na 1828 verdeeld in:  
– *Portret van een echtpaar in een landschap*. 102 x 92 cm, (Dordrechts Museum, Dordrecht, in bruikleen van Collectie Nederland, inv.nr. NK 2435).



*Families in beeld*

- *Portret van een jonge man als herder*. 102,5 x 65 cm. (Musée des Beaux-Arts, Lyon, inv.nr. A-213).  
Mogelijk werd het stuk al voor 1804 aan de linkerkant verkleind.
- C 26 H.M. Doncker, *Genealogie van een familie in een amfitheater*, gemon., ca. 1645-50. Doek, 64,7 x 97,7 cm. (Veiling New York (Christie's), 8-4-1988, nr. 177 met afb.). Laarmann 2000, Werkübersicht Nr. 36.
- C 27 Gerbrand Ban, *Portret van een echtpaar met vier kinderen op een terras*, gesign. en gedat. 164(7?). Paneel, 67 x 86 cm. (Veiling Londen (Christie's), 19-4-2000, nr. 20 met afb.).
- C 28 Willem Claesz. Heda, *Echtpaar met twee kinderen in de buitenlucht*, 1647. Paneel, 106,5 x 129,5 cm. (Londen, kunsthandel Colnaghi, 1991).
- C 29 Frans Hals, *Familiegroep in een landschap*, ca. 1648. Doek, 149 x 252 cm. (Londen, National Gallery, inv.nr. 2285).
- C 30 Isaack Jacobsz. van Hooren, *Familieportret*, gemon. en gedat. 1649. Paneel, 84 x 119,5 cm. (Veiling Londen (Christie's), 4-3-1921, nr. 24). Renckens 1953, afb. 1.  
Tussen 1921 en 1923 verdeeld in:  
– *Twee jongens met een dode vogel*. 54,5 x 51 cm. (Veiling Londen (Christie's), 26-3-1923, nr. 106).  
– *Borstbeeld van een man*. 19,5 x 16,5 cm. (Veiling Londen (Sotheby's), 17-4-1923, nr. 181).  
– *Portret van een staande vrouw in een landschap*. 75 x 49,5 cm. (Londen (Christie's), 25-6-1923, nr. 125).
- C 31 Adam Camerarius, *Pastoraal groepsportret, ook genoemd familie Flamerding*, gesign. en gedat. 164(9). Doek, 139 x 172,5 cm. (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv.nr. GK 874). Sumowski 1983, vol. IV, nr. 2228 met afb.
- C 32 (afb. 29) Onbekende kunstenaar, *Portret van een familie naast een rivier*, ca. 1650. Doek, 116 x 149 cm. (Veiling Milaan (Finarte), 24/25-5-1976, nr. 129 met afb.; dito 25-11-1976, nr. 77 met afb. als Herman Doncker). Laarmann 2000, p. 30, voetnoot 7.
- C 33 Onbekende kunstenaar, *Familieportret*, ca. 1650. Doek, 61 x 98 cm, mogelijk verkleind. (Evansville, Evansville Museum of Art). De Jongh 1986, afb. \*34.

*Het familieportret voor kunstliefhebbers: De familie in een andere context,  
als portrait historié of in een genrescène.*

- D 1 Karel van Mander, *Isaac van Gerwen en Duyffe Roch in een scene van de 'Doortocht door de Jordaan'*, 1605 Doek, 106 x 185 cm. (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. 3200).
- D 2 David Vinckboons en Jacob Gerritsz. Cuyp, *De Vijverberg in Den Haag met het portret van een echtpaar*, gesign. en gedat. DVBOONS.1622, portretten toegevoegd door Jacob Gerritsz. Cuyp, tweede signatuur CU...163.. Paneel, ca. 50 x 100 cm. (Nederland, particuliere verzameling).
- D 3 Adam Willaerts en Abraham Willaerts, *Portret van een familie aan de Maasmond bij den Briel*, gesign. en gedat. 1633. Doek, 175 x 386 cm. (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, inv.nr. 1982).
- D 4 (afb. 33) Jan Miense Molenaer, *Schooltje met portret van een gezin*, gemon. en gedat. 1634. Paneel, 49 x 87 cm. (Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv.nr. GK-1210).
- D 5 Jan Miense Molenaer, *Boerenkermis*, gesign. en gedat. 16(?), ca. 1635. Paneel, 60 x 91 cm. (Veiling. Keulen (Carola van Ham), 21-3-1998, nr.1254 met afb.).
- D 6 Jan van Bijlert, *Familiegroep als Cornelia, de moeder van de Gracchen, toont haar schatten*, gesign., ca. 1635. Doek, 111 x 117 cm. (Orléans, Musée des Beaux-Arts, inv.nr. MO 1500). Bedaux en Ekkart 2000, cat. nr. 28.
- D 7 Theodoor van Thulden, *Jan van Asten met zijn gezin*, gesign. en gedat. 1644. Doek, 220 x 180 cm. (Baroda/India, State Gallery). Roy 1992, oeuvrecat. nr. 65, afb. 23.

*Families in beeld*

- D 8 Herman Doncker, *Familie in herdersdracht*, gesign. en gedat. 1645. Paneel, 102 x 147 cm. (Veiling Londen (Christie's), 29-3-1968, nr. 10 met afb.). Laarmann 2000, p. 26 en Werkübersicht nr. 29.
- D 9 Herman Doncker, *Cornelia, moeder van de Gracchen, toont haar schatten*, ca. 1645-1650. Paneel, 99 x 123 cm. (Veiling Amsterdam (Sotheby's), 7-5-1993, nr. 100 met afb. als circle of Jan Bijlert, 'A Dutch Patrician Family by a Loggia'). Laarmann 2000, p. 26, afb. 16 en Werkübersicht nr. 41.
- D 10 (afb. 6) Theodoor van Thulden, *Portret van de familie Mutsaers-Van Someren in een voorstelling van Cornelia, moeder van de Gracchen*, gesign. en gedat. 1647. Doek, 195 x 270 cm. (Doornik, Museum voor Schone Kunsten, inv.nr. 609). Roy 1992, tent.cat. nr. 38.  
Het werk werd tijdens de eerste wereldoorlog zwaar beschadigd.

*Enkele in de tekst genoemde familieportretten na 1650*

- E 1 Govaert Flinck, *De kinderen van stadhouder Frederik Hendrik*, gesign. G. Flinck, ca. 1650-1660. Doek, 202 x 222 cm. (Vroeger kunsthandel Parijs). Coremans 1950, Sumowski 1983, vol. VI, nr. 2286. Kraaijpoel en Van Wijnen 1996, p. 6.  
Han van Meeeren verkleinde het doek aan de bovenkant en breidde het naar de zijkant uit om er vervolgens een *Laatste avondmaal* in de stijl van Vermeer op te schilderen, 1939. Doek, 146 x 267 cm. (Zwitserland, particuliere verzameling).
- E 2 Onbekende kunstenaar, eerder toegeschreven aan A. Cuyp, *Barend Ruygbroek en zijn echtgenote Catharina Paets voor de retourvloot van de Oost-Indische Compagnie op de reede van Batavia*, ca. 1650-1660. Doek, 138 x 208 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A2350).
- E 3 (afb. 3) Gerard Dou, *Zelfportret met familie*, gesign. en gedat. 165(2?). Paneel, ovaal 27 x 23 cm. (Brunswijk, Herzog Anton Ulrich-Museum, inv.nr. 303).
- E 4 Bartholomeus van der Helst, *Portret van Pieter van de Venne, Anne de Carpentier en hun zoon Lucas*, 1652. Doek, 187,5 x 226,5 cm. (St. Petersburg, Hermitage).
- E 5 Jan Mijtens, *Mr. Willem van den Kerckhoven en zijn gezin*, gedat. en gesign. 1652. Doek, 134 x 182 cm. (Den Haag, Haags Historisch Museum, inv.nr. 12-1870). De Jongh 1986, cat. nr. 52, Bedaux en Ekkart 2000, cat. nr. 58.  
Het jongste kind werd er later bij geschilderd en gedat. 1655.
- E 6 Hendrick Cornelisz. van Vliet, *mogelijk het gezin Van Wageningen in de voorstelling van Cornelia, moeder van de Gracchen*, gesign. en gedat. 1654. Doek 115 x 192 cm. (Jelsum, Deema State).
- E 7 Nicolaes Maes, *Portret van de familie Job Jansse Cuyter*, gesign. en gedat. 1659. Doek, 111 x 152 cm. (Raleigh, North Carolina Museum of Art, inv.nr. 52.9.4).
- E 8 Jacob Jansz. Coeman, *Pieter Cnoll, Cornelia van Nijenrode en hun dochters*, 1665. Doek, 130 x 190,5 cm. (Amsterdam, Rijksmuseum, inv.nr. A 4062).
- E 9 Gesina ter Borch, *Portret van Sijbrant Schellinger en Jenneken ter Borch met hun twee kinderen*, gesign. en gedat. 1669. Penseel, 233 x 350 mm. (Amsterdam, Rijksmuseum, prentenkabinet, inv.nr. A 1888). Kettering 1988, deel 2, cat. nr. Gs 62, Folio 74 recto, p. 639.
- E 10 Onbekende kunstenaar, *Familie Van de Mey*, ca. 1670. Afmetingen onbekend. (Verblijfplaats onbekend, slechts bekend van een foto). Ekkart 1997, afb.1.
- E 11 Onbekende kunstenaar, *Traditioneel genoemd Familie van Johan van Clarenbeek*, resten van signatuur, tweede helft 17<sup>de</sup> eeuw. Doek, 94,2 x 118,5 cm. (Veiling Amsterdam (Sotheby's), 9-11-1999, nr. 30 met afb.).  
Kopie van een schilderij dat rond 1640 moet zijn ontstaan.

*Enkele buitenlandse familieportretten*

- F 1 Hans Holbein d.J., *Darmstädter- of Meyer Madonna*, ontstaan 1526, bijgewerkt 1528. Paneel, 146,5 x 102 cm. (Darmstadt, Schlossmuseum).
- F 1a Bartholomäus Sarburgh, *Kopie van de Meyer-Madonna*, ca. 1635/37. Paneel, 159 x 103 cm. (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv.nr. 1892).

*Families in beeld*

- F 2 Titiaan, *Portret van de familie Vendramin een reliek van het Heilige Kruis aanbeddend*, ca. 1543-1547. Doek, 206 x 301 cm. (Londen, National Gallery, inv.nr. NG 4452).
- F 3 Lavinia Fontana, *Portret van de familie Gozzadini*, gesign. en gedat. 1584. Doek, 253 x 191 cm. (Bologna, Pinacoteca Nazionale, inv.nr. 1161).
- F 4 Gortzius Geldorp, *Gebed voor de maaltijd*, gedat. 1602. Paneel, 76 x 104 cm. (Veiling New York (Christie's) 31-5-1989, nr. 90 met afb.). De Jongh 1986, afb. 73c.
- F 5 Nederlandse schilder, *Grote familie rond een tafel*, ca. 1620. Doek, 121 x 250 cm. (Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf, inv.nr. 1953/650). Spielmann 1997, cat. nr. 220, met afb.
- F 6 August Erich, toegeschreven, *Portret van Landgraf Moritz von Hessen met zijn vrouw en veertien kinderen*, 1618. Afmetingen onbekend. (Kassel, Städtische Kunstsammlungen).
- F 7 Onbekende kunstenaar, mogelijk Albert Freyse, *Hertog August van Brunswijk-Lüneburg met familie en hofstoet*, ca. 1645. Doek, 118 x 166 cm. (Brunswijk, Braunschweigisches Landesmuseum, inv.nr. VM 3278).

*Afbeeldingen ter vergelijking:*

- G 1 Claes Jansz. Visscher, *Gebed voor de maaltijd*, 1609. Gravure. De Jongh 1986, afb. 73<sup>e</sup>.
- G 2 Robert de Baudous, *Gebed voor de maaltijd*. Gravure. De Jongh 1986, afb. 73a.
- G 3 Jacob de Gheyn, *Gebed voor de maaltijd*. Gravure, De Jongh 1986, afb. \*49.
- G 4 (afb. 20) Naar Joos van Cleve, *Heilige Familie*. Paneel, 84 x 55. (Veiling Keulen (Carola van Ham) 19/22-10-1977, nr. 1379 met afb. als M. Coffermans).
- G 5 Pieter Codde, *Portret van een jonge man met boekenstilven en globe*, gemon. en vals gesign. GDOV., ca. 1640-1645. Paneel, 50 x 37 cm. (Veiling Amsterdam (Christie's), 10-11-1992, nr. 89 met afb.).
- G 6 Pieter Codde, *Gezelschap met vioolspeler*. Paneel 39 x 53 cm. (Parijs, Louvre, inv.nr. MNR 458).
- G 7 Anthonie Palamedesz, *Elegant gezelschap met virginaalspeelster*. Paneel, 45 x 61 cm. (Veiling Londen (Sotheby's), 26-10-1994, nr. 123).

## Herkomst van de afbeeldingen

Afb. 1: Londen, kunsthandel Richard Green; afb. 2: Staatsgalerie, Stuttgart; afb. 3: foto: Bernd-Peter Keiser, Herzog Anton Ulrich-Museum, Brunswijk; afb. 4: Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden; afb. 5: Collectie Haags Historisch Museum; afb. 6: Museum voor Schone Kunsten, Doornik; afb. 7, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 20, 22, 26, 28, 29: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag; afb. 8: Amsterdams Historisch Museum; afb. 9: Nationalmuseum, Stockholm; afb. 10: foto: J. Lathion, Nasjonalgalleriet Oslo; afb. 15, 25: Christie's Images; afb. 18: Statens Museum for Kunst, Kopenhagen; afb. 19: Staatliche Museen, Kassel; afb. 21: Witt Library, Courtauld Institute, Londen; afb. 23: Stedelijk Museum, Alkmaar; afb. 24, afb. 27: Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam; afb. 30: Ostfriesisches Landesmuseum, Emden; afb. 31: RMN; afb. 32: foto: Han van Senus, Historisch Museum, Rotterdam; afb. 33: foto: Arno Hensmanns, Staatliche Museen, Kassel.

## Herman Meindertsz. Doncker - Ein origineller Künstler zweiten Ranges

### Einleitung

Der Maler Herman Doncker, der einem allgemeinen Publikum so gut wie unbekannt ist, gilt auch in wissenschaftlichen Kreisen als Meister "mit auffallend wenig Talent";<sup>1</sup> seine Werke werden allenfalls als "Provinzialismus der charmannten Art"<sup>2</sup> umschrieben. Nach seiner Anfangsphase in Haarlem arbeitete er vor allem in Enkhuizen, einer Stadt, für die heute die Benennung "Provinz" gerechtfertigt sein mag; im siebzehnten Jahrhundert gehörte sie jedoch zu den sieben größten und wirtschaftlich stärksten Städten Hollands.<sup>3</sup> Enkhuizen hatte allerdings keine Kunstszene, die vergleichbar mit zum Beispiel Haarlem oder Delft gewesen wäre. Der Markt bestand vor allem aus Porträtaufträgen,<sup>4</sup> die folglich einen großen Teil von Herman Donckers Œuvre ausmachen.

Die einschlägigen Nachschlagewerke Wurzbach und Thieme-Becker wissen nur wenig über Donckers Werk und nahezu nichts über sein Leben zu berichten,<sup>5</sup> und auch die jüngere Forschung konnte bisher kaum Neues zum Leben Donckers beitragen. Bisherige Beiträge widmeten sich vor allem der Bearbeitung des Porträt-Œuvres.<sup>6</sup> Die Beschäftigung mit dem Werk eines solchen "provinziellen" Meisters kann jedoch eine Menge Überraschungen bereithalten. Im Rahmen meiner Arbeit über Familienporträts fiel Doncker als Künstler auf, der neben einer Standardform für derartige Bildaufträge auch immer wieder eigenwillige Lösungen präsentiert. Vergleichbare Originalität ist auch im Rest seines überraschend vielseitigen Œuvres zu entdecken. Mehr als vierzig Werke sind heute noch von Herman Doncker bekannt, so dass allein schon diese Anzahl die Beschäftigung mit einem so genannten "kleinen Meister" rechtfertigt.<sup>7</sup>

### Leben und Werk

Über Herman Meindertsz. Donckers Leben lässt sich nur wenig berichten, da er kaum Spuren in den Archiven hinterlassen hat. Im allgemeinen wird davon ausgegangen, dass er vor 1600 geboren sein muss, da eine der wenigen urkundlichen Erwähnungen Donckers seine Einschreibung in die Haarlemer Lukasgilde unter der Rubrik "Meesters Schilders" im Jahr 1634 bezeugt.<sup>8</sup> Aus dem gleichen Jahr stammen seine ersten datierten Werke. Da es unwahrscheinlich ist, dass er bereits lange vor seinem zwanzigsten Lebensjahr Meister war, kann das mögliche Geburtsdatum sogar auf die Zeit um oder vor 1615 vorverlegt werden. Ebenfalls unbekannt ist der Zeitpunkt seines Todes. Die letzten datierten Werke stammen aus dem Jahr 1650, so dass er möglicherweise kurz danach gestorben ist.<sup>9</sup> Über seinen Geburtsort<sup>10</sup> besteht ebenso wenig Gewissheit wie über den genauen Ort seines Todes, beziehungsweise seines Grabes.<sup>11</sup>

*Herman Meindertsz. Doncker*

Afb. 1 - Herman Meindertsz. Doncker, *Elegante Gesellschaft beim Kartenspiel*, Werkübersicht Nr. 1

Haarlem ist eine der wenigen gesicherten Stationen in Donckers Leben. Da er die ersten Jahre nach der Einschreibung als Meister im typischen Stil der Haarlemer Maler fröhlicher Gesellschaften arbeitete, ist es wahrscheinlich, dass er hier auch seine Ausbildung erhalten hat. Seine Werke zeigen derartige Gemeinsamkeiten mit Dirk Hals, dass sogar die Vermutung gerechtfertigt erscheint, er habe bei diesem gelernt. Zwischen 1635<sup>12</sup> und 1641 zog Doncker nach Enkhuizen. Für einen zwischenzeitlichen Aufenthalt in Edam, der der Anfertigung des dort im Rathaus hängenden und 1636 datierten Reiterporträts gedient haben könnte, gibt es keinerlei Anhaltspunkte (Abb. 5).<sup>13</sup> Das 1641 datierte *Porträt des Fahnenträgers von Enkhuizen* (Werkübersicht Nr. 18) legt den Schluss nahe, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits umgezogen war, aber erst Archivstücke aus dem folgenden Jahr beweisen seine Anwesenheit in Enkhuizen. 1642 unterzeichnete er als gesetzlicher Vertreter seiner Frau zwei notarielle Akten, in denen sie gemeinsam mit anderen Zeugnis über den Lebenswandel einer Nachbarin ablegt.<sup>14</sup> Doncker wird als Unterzeichner neben "Pieter Feddesz. Chirurg" als "der ehrwürdige Harmen Doncker Maler-M[eister]" genannt.<sup>15</sup> Wann und wo der Maler seine Frau Aeltien Pietersdr heiratete, ist nicht festzustellen; in keiner der drei Städte Haarlem, Edam, Enkhuizen kann ihre Eheschließung nachgewiesen werden. Aus den Enkhuizener Archivstücken geht ebenfalls hervor, dass Aeltien Pietersdr. nicht schreiben kann; sie unterzeichnet die notariellen Akten mit einem Kreuz. Es ist eher unwahrscheinlich, dass in Donckers Haushalt Bildung eine besondere Rolle spielte, und es gibt keine Anzeichen dafür, dass er sich selbst als gelehrten Künstler mit breit angelegtem, humanistischen Wissen etablieren wollte, der für ein entsprechendes Publikum sowohl technisch wie auch thematisch elaborierte

Herman Meindertsz. Doncker



Afb. 2 - Dirck Hals, *Fröhliche Gesellschaft mit Trik-Trak-Spielern*, signiert und datiert: "DH Hals An 1628" (DH ineinander), Holz, 40 x 55 cm. Unbekannter Standort

Werke anfertigt. Sein (Euvre trägt mehr die Züge des soliden Handwerkers, der Kunstobjekte für den alltäglichen Bedarf produzierte.

### Die dreißiger Jahre – Anfänge als Genremaler

Die Einschreibung in die Haarlemer Gilde 1634 markiert den Anfang von Donckers selbständiger Tätigkeit als Maler, die durch eine Reihe monogrammierter und datierter Gemälde dokumentiert wird (Abb. 1, Nr. 1-6). Bei diesen ersten Werken handelt es sich ausnahmslos um Szenen sogenannter fröhlicher Gesellschaften, ein Genre, das sich in den zwanziger Jahren entwickelt hatte. Der bereits erwähnte Dirck Hals (1591-1616) war einer der wichtigsten Vertreter dieses Genres in Haarlem. Donckers Stücke werden häufig mit dessen Werken verwechselt, zum einen, da beide die gleichen Initialen gebrauchten: HD/DH, zum Teil aneinander oder ineinander verschlungen, 16 zum anderen, weil Doncker Figuren aus dem Œuvre von Hals in seinen eigenen Werken verwandte (Nr. 11).

Einige typische Merkmale ermöglichen jedoch eine deutliche Unterscheidung der beiden Handschriften. Stilistisch sind die Gesichter bei Doncker stärker ausgearbeitet als die zum Teil sehr formelhaft wirkenden runden Köpfe von Dirck Hals (Abb. 2, Nr. 1-15). Auch gibt Hals den Faltenwurf der Kleider der Frauen meist mit dünnen, etwas hektisch wirkenden Lichtreflexen an. Bei Doncker ist die Materialität des Stoffes schwerer, die Falten sind dicker. Dirck Hals schlägt Hutkrempe direkt flach am Kopf hoch, so dass sie senkrecht stehen. Doncker dagegen zeigt sehr viel weniger hochgeschlagene Hutkrempe und wenn, dann wölben sie sich in weichem Bogen nach oben. Ebenso sind die Gliedmaßen bei

Herman Meindertsz. Doncker

Hals weniger geschmeidig. Auf Hocker aufgesetzte Beine zeigt er gerade, durchgedrückt, bei Doncker dagegen ist das Bein angewinkelt. Wiederum typisch für Doncker sind die häufig zu klein geratenen Arme und Hände, die wie Anhängsel am Körper herabhängen – ein Mangel an Technik, der zum Teil sogar seine späten Porträts noch auszeichnet. Eine ebenso für Doncker typische Ungenauigkeit findet man in der Darstellung der Kragen mancher Frauen, die so gezeit werden als würden sie spitz nach vorn zulaufen (Abb. 1, Nr. 2, 13, auch A9).

Vor allem aber sind es motivische Details, die das Œuvre Donckers erkennbar machen. Typisch für Doncker ist der braune Hund mit rundem Kopf und weißer Brust und Schnauze (Nr. 3-10).<sup>17</sup> Hals zeigt eher eine Vorliebe für Windspiele, beziehungsweise jagdbunde.<sup>18</sup> Das Interieur, in dem Doncker seine Gesellschaften präsentiert, ist stark standardisiert und entstammt in dieser Form der Konvention von Dirk Hals.<sup>19</sup> Zumeist handelt es sich um einen bildparallel angelegten, schmucklosen Raum, der höchstens mit einer Karte oder einem Bild an der Rückwand verziert ist. Häufig steht links ein Bett, in dem zum Teil zwei dicke Kissen sichtbar sind (Nr. 3-5). Der Tisch, um den die Gesellschaft gruppiert ist, steht zumeist über Eck, was die Anordnung der Figuren in einer lebendigen Runde erleichtert. Man vergleiche als Gegenbeispiel Nr. 11 und Nr. 13, auf denen die Gesellschaften jeweils um einen langen bildparallel gestellten Tisch angeordnet sind. Ebenso typische Attribute der Donckerschen Interieurs sind die viereckige Kohlschale, die manchmal als Teil eines kleinen Rauchwarenstilllebens erscheint (Abb. 1, Nr. 8, 11-13, auch A4), und die Truhe mit dem gewölbten Deckel, die in dieser Form nicht bei anderen Künstlern zu finden ist (Abb. 1, Nr. 2, 9).<sup>20</sup> Im Gegensatz zu den fröhlichen Gesellschaften von Dirk Hals und anderen Meistern dieses Genres, die in der Bedeutung zwischen Bordell und vornehmer Gesellschaft variieren können, erscheinen Donckers Gesellschaften nahezu immer zivilisiert, galant und ohne Ausschweifungen. Man spielt Trik-Trak oder Karten im Eifer des Spiels kann auch schon mal ein Hocker umfallen (Nr. 2) – man hebt das Glas, man tanzt (Nr. 10) und man konversiert mit seinen Damen, die jedoch nie zu tiefe Dekolletés oder zu hoch gezogene Röcke zeigen. Was hier geschildert wird, ist der Umgang der bürgerlichen Jugend miteinander, der kultivierte Zeitvertreib, der auch dazu diente, dem anderen Geschlecht in organisierter und gesellschaftlich akzeptierter Form den Hof machen zu können.<sup>21</sup>

Ausnahmen, die am Charakter der dargestellten Szene zweifeln lassen, finden sich bei Doncker nur selten. Der Griff des Herrn unter das Kinn der Dame auf einer signierten Darstellung (Nr. 12) in Verbindung mit ihrem üppigen Dekolleté und dem Glas, das der Herr in der rechten Hand hält und das mit der Öffnung nach unten zeigt, suggeriert in diesem Fall einen erotischen Kontext.<sup>22</sup> Die *Fröhliche Gesellschaft* (Nr. 15) in dem einzigen Interieur mit Steinfußboden erscheint zunächst nicht frivol, abgesehen vom Dekolleté der Frau in der Mitte. Irritierend sind jedoch die am Boden kauende junge Frau rechts vorn und die Wirtin im Hintergrund, die auf einer Tafel anschreibt. Letztere entstammt dem Figurenrepertoire der Szene des "Verlorenen Sohnes im Wirtshaus" und hat ihren Platz in Herbergs- und Bordellszenen mit unkeuschen Handlungen.<sup>23</sup> Keiner der anwe-

*Herman Meindertsz. Doncker*

senden Männer, es sei denn die Rückenfigur, lässt sich jedoch eindeutig als “Verlorener Sohn” identifizieren, so dass diese Interpretation hier nicht schlüssig ist.<sup>24</sup> Auffällig ist allerdings die deutliche Anwesenheit des Alkohols. Der Mann links hält ein Glas in der Hand, der in der Mitte stehende Stützt seine Hand auf einen Krug, während rechts eine weitere Kanne hereingetragen wird. Die Wirtin, die die konsumierten Mengen dokumentiert, gehört demnach ebenso zur *Mise en scène* wie die Trik-Trak-Spieler und die junge Frau, die in der Art wie sie ihren Kopf mit beiden Händen hält, Anzeichen von Übelkeit auszudrücken scheint.<sup>25</sup> Vor ihr auf dem Boden liegen eine zerbrochene Pfeife und ein Zündholz, die auf den Missbrauch von Tabak deuten. Da der Genuss von sowohl Alkohol wie auch Tabak im 17. Jahrhundert mit dem Begriff “trinken” angedeutet wurde und vor den schädlichen Folgen des Konsums beider Produkte in jeweils einem Atemzug gewarnt wurde, überrascht es nicht, dass Doncker beide Motive in einem Werk vereinigt.<sup>26</sup> Das Thema des Bildes ist folglich am Besten mit der niederländischen Bezeichnung “De gevolgen van drankzucht” (Die Folgen der Alkohol- **und Tabak** > weg?)sucht) zu benennen. Doncker versuchte offensichtlich mit den Mitteln des ihm aus seinen fröhlichen Gesellschaften zur Verfügung stehenden Motivrepertoires diesem Werk eine andere, für ihn neue Bedeutung zu geben.

Im Zusammenhang mit der Suche nach neuen Ausdrucksformen könnten auch drei andere Szenen (Abb. 3, A2 und A3) stehen, die stilistisch der Handschrift Donckers entsprechen, aber inhaltlich von seinen sonstigen Darstellungen abweichen. Bei dem Werk A3 handelt es sich um eine verkleinerte Kopie nach einer Komposition von Anthonie Palamedesz. Der auf den beiden Werken A1 (Abb. 3) und A2 gezeigte Umgang der Personen miteinander ist sehr ungezwungen – ein Mann sitzt auf dem Tisch, während ein anderer vor einer Dame kniet – was für Doncker äußerst untypisch ist. Auch bei diesen Stücken handelt es sich um Kopien, und zwar nach populären Kompositionen von Pieter Quast.<sup>27</sup> Der Unterschied zu Quast wird jedoch bei direktem Vergleich deutlich (Abb. 4): Während sich Quasts Figuren locker und ungezwungen bewegen – der Mann auf dem Tisch hat den Mund zum Sprechen oder Singen geöffnet, die Frau neben ihm, die sich lässig auf seinen Oberschenkel stützt, wendet sich mit ihrem Kopf dem vor ihr knienden Mann zu – wirken die Figuren der Kopie steifer. Ein Unterschied, der meiner Meinung nach nicht nur auf einen Mangel an Technik zurückzuführen ist, sondern auf Donckers Handschrift, die jeder seiner Figuren eine gesittet und beherrschende Haltung gibt.

Eine genaue zeitliche Einordnung der undatierten fröhlichen Gesellschaften von Herman Doncker, die über die ungefähre Angabe “um 1635”, beziehungsweise “zweite Hälfte der dreißiger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts” hinausgeht, ist kaum möglich, da sich keine deutliche Entwicklungslinie in seinen Werken abzeichnet. Erschwerend kommt hinzu, dass die abgebildeten Kostüme zum Teil kein der Entstehungszeit des jeweiligen Werkes entsprechendes Bild der Mode zeigen. Die Kleider der Damen mit den weit ausstehenden Kragen und den betonten Dekolletes entstammen den frühen fröhlichen Gesellschaften der zwanziger Jahre des siebzehnten Jahrhunderts im Stil von Willem Buytewech, wäh-



*Herman Meindertsz. Doncker*

rend die Kostüme der Herren durchaus den frühen dreißigern entstammen können (Nr. 7, 8, 12-15). Ursache für diese Inkongruenz dürfte die Methode des Kopierens von Figuren und Motiven anderer Meister gewesen sein, die in eigenen Kompositionen verwandt wurden. Doncker nahm dabei keine Rücksicht auf eventuelle Brüche in der Zeitgebundenheit der verschiedenen Kostüme; wichtiger scheint ihm die malerische Ausdruckskraft, das heißt die Eleganz und Schönheit der dargestellten Figuren gewesen zu sein.

### **Zwischenspiel in großem Stil**

Im Bürgermeisteraal des Rathauses von Edam hängen zwei große Reiterporträts, die Doncker beide im Auftrag der Stadt gemalt haben soll.<sup>28</sup> Eines der beiden Werke ist signiert und 1636 datiert, das andere wird ihm zugeschrieben. Die Gemälde zeigen den Statthalter Maurits, Prinz von Oranien, vor einer Szene der Schlacht bei Nieuwpoort (2. Juli 1600) beziehungsweise seinen Nachfolger, Statthalter Frederik Hendrik, Prinz von Oranien, mit der Belagerung von Den Bosch (1. Mai-14. September 1629) im Hintergrund (A4 und Abb. 5). Beide Prinzen sitzen auf sich aufbäumenden Pferden, Maurits nach rechts gewandt, Frederik Hendrik nach links, so dass sich die beiden Gemälde als Pendants aufeinander beziehen. Entsprechend der typischen Form von Reiterporträts liegt der

*Afb. 3 - Herman Meindertsz. Doncker, Fröhliche Gesellschaft mit Trinker und Narr, Werkübersicht Nr. A1*



Herman Meindertsz. Doncker



Afb. 4 - Pieter Quast, *Fröhliche Gesellschaft mit Narr*, Holz, 42,7 x 58,5 cm. Hamburger Kunsthalle, Inv.nr. 391

Horizont sehr niedrig, so dass der Augenpunkt des Betrachters jeweils unterhalb des auf den Hinterbeinen stehenden Pferdes liegt. Die Größe, Würde und vor allem Macht der Dargestellten, die alles andere überragen, wird so betont.

Es gibt keinen Beweis dafür, dass Doncker beide Stücke im Auftrag der Stadt Edam gemalt hat.<sup>29</sup> Die älteste Erwähnung der beiden Werke findet sich in einer Stadtbeschreibung aus dem Jahr 1857, in der es im Rahmen der Auflistung der Gemälde im Rathaus heißt: "Von den übrigen Gemälden, die wir in städtischem Besitz gefunden haben, verdienen es noch zwei weitere kapitale Stücke erwähnt zu werden, darstellend zwei Ritter zu Pferde aus der Zeit des Mittelalters."<sup>30</sup> Darüber hinaus erscheint es mir sogar fraglich, ob überhaupt beide Stücke von der Hand Donckers stammen. Das unsignierte Porträt von Prinz Maurits ist qualitativ deutlich schlechter. Bis in die Details des Hintergrundes hinein handelt es sich hierbei um eine Kopie nach einem Stich von Egbert van Panderen. Im Hintergrund, unter dem Pferd des Reiters, eröffnet sich in Augenhöhe des Betrachters der Blick auf eine der typischen Darstellungen des Schlachtgetümmels, die nur von den Befestigungsanlagen der Stadt überragt wird.<sup>31</sup> Angesichts der zahlreichen Pferde im Vordergrund, die am Kampf beteiligt sind, dürfte es sich um den entscheidenden Moment gegen Ende der Konfrontation handeln, in dem Maurits alle Reserven mobilisierte, inklusive der Kavallerie.<sup>32</sup> Die Darstellung des Pferdes von Prinz Maurits, ebenso wie die der kleineren Pferde, ist maltechnisch weitaus schematischer als im Porträt von Frederik Hendrik, auf dem die Tiere

Herman Meindertsz. Doncker

graziler und eleganter wirken. Auch andere Details sind äußerst schwach, so zum Beispiel die wehende Schärpe des Prinzen, die im Kontrast zur doch recht gelungenen Darstellung von Gesicht und Händen steht. Auch unter Berücksichtigung des weniger gepflegten Zustandes des Bildes – im Gegensatz zum Porträt von Frederik Hendrik ist es seit längerem nicht gereinigt worden – sind die qualitativen Differenzen doch so groß, dass man sich die Frage nach der Urheberschaft stellen muss.<sup>33</sup> Es ist denkbar, dass das Porträt von Prinz Maurits nachträglich als Pendant zu dem bereits bestehenden anderen Werk angefertigt wurde. Die Ausrichtung des Kopfes von Frederik Hendrik in entgegengesetzter Richtung zu der seines Pferdes, spricht durchaus dafür, dass dieses Werk als einzelne Komposition geplant war und nicht im Kontext einer Pendantbeziehung entstand.

Für die Darstellung Frederik Hendriks lässt sich kein direktes Vorbild finden.<sup>34</sup> Die meisten Ähnlichkeiten sind vielleicht in den kleinen Reiterporträts von Pauwels van Hillegaert zu erkennen, von denen Doncker mehrere als Vorlagen gebraucht haben könnte. Die Haltung Frederik Hendriks ähnelt der Darstellung auf einem kleinen Reiterporträt im Prinsenhof in Delft; der unbedeckte Kopf ist im Gegensatz zum Körper nach rechts gewandt und der Reiter steht beinahe aufrecht in den Steigbügeln.<sup>35</sup> Seine Schärpe weht im Wind. Die Rüstung hingegen mit dem flachen Kragen darüber und die Haltung der rechten Hand mit dem Kommandostab, der sich kompositorisch auf der linken Körperseite im Degen fortsetzt, ähnelt mehr einer anderen Darstellung von Van Hillegaert aus dem Jahr 1632 in englischem Privatesitz.<sup>36</sup> Das Pferd wiederum entstammt einem von Jan Claesz. Visscher herausgegebenen Stich aus dem Jahr 1627, der Frederik Hendrik vor dem Hintergrund der Belagerung von Groenlo im gleichen Jahr abbildet.<sup>37</sup>

Im Gegensatz zu den meisten Reiterporträts von Heerführern, auf denen die Befehlshaber vor der Kulisse des Schlachtgetümmels oder vor einer militärisch-strategischen Landschaftsübersicht gezeigt werden – siehe das *Porträt von Prinz Maurits* – wählt Doncker die Darstellung des Feldlagers der Belagerer mit der Stadtsilhouette von Den Bosch in der Ferne. Diese Wahl ist ungewöhnlich, da die Darstellung des Lagerlebens an sich schon wenig repräsentativ ist und im Widerspruch zur aktiven Erscheinung Frederik Hendriks in Rüstung steht, die durch das Stillleben aus Militärgegenständen im Vordergrund noch unterstützt wird. Unter den dargestellten Gegenständen befinden sich unter anderem die zum Kriegswesen gehörenden Instrumente Trommel und Trompete, verschiedene Waffen und Teile einer Rüstung, auf deren Schild im Vordergrund rechts deutlich sichtbar das Wappen mit dem Doppeladler der noch zu besiegenden Habsburger abgebildet ist.

Doncker nutzt die Möglichkeit sein Können als Maler von fröhlichen Gesellschaften zu zeigen, das heißt, Soldaten sind kaum zu entdecken.<sup>38</sup> Statt dessen wird das Lager von reich gekleideten Bürgern bevölkert, die sich auf ähnliche Art und Weise amüsieren, wie die Personen auf Donckers Gesellschaftsstücken. Man spielt, tanzt, unterhält sich miteinander; an zentraler Stelle backt eine Frau Pfannkuchen oder Waffeln, links daneben sitzt ein Paar, das von dem für Doncker typischen Hund begleitet wird. Rechts befindet sich eine größere Gruppe dunkel

*Herman Meindertsz. Doncker*

*Afb. 5 - Herman Meindertsz. Doncker, Reiterporträt von Prinz Frederik Hendrik, Werkübersicht Nr. 17*



gekleideter Leute, unter denen auch einige Frauen in westfriesischer Tracht zu erkennen sind,<sup>39</sup> deren Anwesenheit bei der Belagerung von Den Bosch überrascht. Überhaupt scheinen sich nur Wenige für die Belagerung selbst zu interessieren; die Szene macht eher den Eindruck eines bürgerlichen Sonntagsausflugs mit Jahrmarkt.

Weiter, bemerkenswert sind zwei Männer, die links im Vordergrund scheinbar hinter einer Mauer stehen, so dass nur ihre Oberkörper sichtbar sind (Abb. 6). Die kompositorische Anlage dieser Szene ist undeutlich; es geht um etwas anderes. Auf der Mauer, vor den beiden Männern, befindet sich die deutliche Signatur: "Hermen Doncker Anno 1636". Der linke der beiden Männer lässt seinen Arm über die Mauer hängen und weist auf die Signatur hin. Darüber hinaus schaut er in Richtung des Betrachters, so dass sich die Frage stellt, ob wir es hier mit einem Selbstporträt – es wäre das bisher einzige – des Malers Herman Doncker zu tun haben. Könnte es sich bei dem zweiten Mann folglich um einen Auftraggeber handeln?

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass das Porträt von Reiter und Pferd aus der Zusammensetzung verschiedener Details anderer Abbildungen besteht; der Hintergrund ist dagegen eine eigenständige Schöpfung des Malers. Nicht nur,

Herman Meindertsz. Doncker



Afb. 6 Detail aus Abb. 5

dass Doncker seine Spezialisierung im Genre der fröhlichen Gesellschaften nutzt, er widersetzt sich auch den Konventionen des Reiterporträts von Heerführern, zu dem eher Schlachten oder Lagepläne im Hintergrund gehören. Die besondere Hervorhebung seiner Signatur ist mit dem Stolz über eine derartig kreative, selbständige Leistung zu erklären, die, betrachtet man seinen Hintergrund als Genremaler, nicht selbstverständlich ist. Hinzu kommt, dass angesichts der Datierung 1636 davon ausgegangen werden muss, dass es sich bei diesem Werk um das erste monumentale Reiterporträt in den nördlichen Niederlanden überhaupt handelt.<sup>40</sup> Die kleinformatige Darstellung auf Gemälden und Stichen war durchaus weit verbreitet, nicht jedoch die lebensgroße Abbildung von Reiter und Pferd. So gesehen hatte Doncker einen weiteren Grund stolz zu sein, aber es bleibt die Frage, für wen und in wessen Auftrag er das Reiterporträt von Frederik Hendrik angefertigt hat. Die Frauen in westfriesischer Tracht lassen die Region vermuten, aus der der Auftrag gekommen sein könnte.

Bevor die Porträts von bürgerlichen Auftraggebern behandelt werden, die den Kern von Donckers Œuvre bilden, wenden wir uns erst einem weiteren Genre zu, in dem er sich ausprobierte.

### Versuche als Historienmaler

Im Lauf der vierziger Jahre, während seiner Zeit in Enkhuizen, versucht sich Doncker als Historienmaler und damit im höchstangesehenen Genre, das die Kunst zu bieten hatte.

Aus den Jahren 1644 und 1645 sind insgesamt fünf Historienstücke mit Szenen unterschiedlichen thematischen Ursprungs erhalten. Eine kleine Holztafel (Abb. 7) zeigt eine Szene aus der Erzählung von Merkur und Argus aus Ovids *Metamorphosen*.<sup>41</sup> Die Erzählung gehört zu den beliebtesten und entsprechend

## Herman Meindertsz. Doncker



Afb. 7 - Herman Meindertsz. Doncker, *Mercur tötet Argus*, Werkübersicht Nr. 24

häufig in der Kunst des 17. Jahrhunderts dargestellten mythologischen Szenen.<sup>42</sup> Jupiter hat seinen Sohn Merkur zur Befreiung von Io ausgesandt, die in eine Kuh verwandelt ist und im Auftrag Junos von Argus bewacht wird. Der in Donckers Darstellung nicht durch seine tausend Augen gekennzeichnete Argus ist von der Musik und den Erzählungen Merkurs in Schlaf gefallen, während dieser sein Schwert hebt, um ihn zu enthaupten. Doncker scheint für die Komposition, mit dem in eine Bildhälfte verschobenen Schwerpunkt, dem an einem Stein lehnenen Argus und dem entgegen der Erzählung mit seinem geflügeltem Helm versehenen Merkur, verschiedene Motive aus den Radierungen von Moses van Wtenbrouck zusammengestellt zu haben, der in den zwanziger Jahren mehrere Blätter mit Szenen der Geschichte von Merkur und Argus publizierte.<sup>43</sup> Darüber hinaus ist die Figur des Merkur, der sein Schwert über den Kopf hebt, um Argus zu enthaupten – dem Winkel nach wird er ihm den Schädel eher einschlagen – einem Stich von Goltzius entnommen, der als einziger vor Doncker diese Haltung zeigte (Abb. 8).<sup>44</sup> Neben einem von Aert van der Neer monogrammierten Werk und einer Reihe von Darstellungen aus der Rembrandtschule, die ebenfalls die Enthauptung zeigen, aber alle aus späterer Zeit datieren, ist Donckers Wahl des Momentes originell, wenn auch maltechnisch nicht unbedingt überzeugend.<sup>45</sup>

Neben dieser mythologischen Darstellung aus Ovids *Metamorphosen* und einer dicht belebten Szene eines *Bacchanals* (Nr. 25), die stilistische Ähnlichkeiten mit den Werken Poelenburchs aufweist und in der Doncker seine Fähigkeiten als Aktmaler unter Beweis zu stellen versucht, wagt er sich auch an die Darstellung einer Szene aus *Il Pastor Fido*, dem derzeit sehr beliebten Stück von Gua-

Herman Meindertsz. Doncker



Afb. 8 - Stich nach  
Hendrik Goltzius,  
*Mercur tötet Argus*,  
circa 1589, 168 x 250 mm

rini (Abb. 9).<sup>46</sup> Erste Abbildungen dieser Geschichte entstanden bereits um 1630. Große Popularität erlangte die Darstellung aber vor allem nach 1635, nachdem Statthalter Frederik Hendrik eine ganze Serie verschiedener Szenen bei unterschiedlichen Malern in Auftrag gegeben hatte.<sup>47</sup> Doncker wählte die bekannteste Szene und gleichzeitig dramatischen und erotischen Höhepunkt des Stückes: Mirtillo in Frauenkleidern gewinnt den Kuss-Wettstreit worauf Amarillis ihn zum Sieger krönt. Das Bild ist in diagonaler Teilung angelegt. Auf dem sich nach rechts erhebenden Hügel umarmt Mirtillo Amarillis, die bereits den Siegerkranz in der Hand hält. Sie werden umgehen von Gruppen von Nymphen, Ziegen und Kühen, die der Szene den arkadischen Reiz verleihen. Hinter ihnen erheben sich Ruinen, unter anderem der Rest einer zweistöckigen Architektur mit rundem Grundriss, die zusammen mit der davor stehenden Skulptur wohl das Bild eines Vestatempels evozieren soll. Aus dem Repertoire der verschiedenen Darstellungen dieser Szene von anderen Künstlern lässt sich kein Werk benennen, das Doncker eindeutig als Vorbild gedient haben könnte, lediglich die Haltung einiger Nymphen erinnert an Figuren aus Cornelis van Poelenburchs Darstellung der Szene.<sup>48</sup> Stattdessen zeigt die Anlage des Bildes deutliche Verwandtschaft mit seinen "arkadischen Landschaften" (Nr. 19 und 20), die im Folgenden noch erörtert werden, so dass auch hier von einer eigenständigen Leistung Donckers gesprochen werden kann.

Darüber hinaus widmete sich Doncker biblischen Szenen. Zum einen ist eine Darstellung der neutestamentlichen Szene der *Segnung der Kinder durch Christus* erhalten (Nr. 28),<sup>49</sup> zum anderen eine Szene aus dem alten Testament. Doncker zeigt den Triumph Davids, der das Haupt Goliaths nach Jerusalem bringt (Nr. 27).<sup>50</sup> Er wird begleitet von König Saul, der auf dem Pferd hinter ihm sitzt, so dass nicht deutlich ist, wem der beiden die Begrüßung und die Musik der jungen Frauen gewidmet ist, die ihnen entgegenkommen. Auch in diesem Fall wählt Doncker einen ungewöhnlichen Moment der Erzählung, der nur mit einer Darstellung von Willem van Nieulandt vergleichbar ist.<sup>51</sup> Stilistisch lassen sich in beiden Stücken Ähnlichkeiten mit dem in Haarlem tätigen Jacoh Willemsz. de Wet erkennen.<sup>52</sup>

*Herman Meindertsz. Doncker*

Afb. 9 - Herman Meindertsz. Doncker, *Amarillis und Mirtillo*, Werkübersicht Nr. 26

Insgesamt ist festzustellen, dass die fünf erhaltenen Historienstücke jeweils verschiedene Themen der Historienmalerei behandeln, das heißt thematisch probierte Doncker alle Bereiche aus: von mythologischen über literarischen bis hin zu biblischen Sujets. Allerdings beschränkt er sich auf allgemein bekannte Szenen. In der Ausführung ist Doncker wiederum originell; er experimentiert mit verschiedenen Stilen, von arkadischen Darstellungen in der Art Poelenburchs bis hin zu Historienstücken im Stil der Haarlemer beziehungsweise Amsterdamer Schule in der Nachfolge des frühen Rembrandts. Es scheint geradezu, als wolle er seine Fähigkeiten in allen Bereichen dokumentieren; und die Tatsache, dass er die Werke im Laufe von maximal zwei Jahren anfertigte, unterstützt die Vermutung, dass es sich hier um den Versuch handelt ein neues Tätigkeitsfeld und einen neuen Markt zu erschließen. Die Bemühungen scheinen jedoch nicht von Erfolg gekrönt gewesen zu sein, da sich nach 1645 keine weiteren Historienstücke von Doncker nachweisen lassen.

Den Historienszenen stehen zwei als arkadische Landschaften zu bezeichnende Werke gegenüber, die sich vor allem aus der Auftürmung antiker Ruinenarchitektur zusammensetzen (Nr. 19 und 20). Im Vordergrund tummeln sich kleine Viehherden und Figuren, die die Szenen zu einer Art Hirtenidylle machen. Die Ruinen bestehen aus mehrstöckigen, zum Teil runden Architekturen, versehen mit Säulen und großen Arkadenbögen. Doncker präsentiert hier sein Lieblings-Hintergrundmotiv, das sich auf einem Genrestück (Nr. 14), in seinen Historienstücken und in vielen seiner Porträts wiederfindet, als Hauptmotiv. Woher diese Vorliebe für arkadische Landschaften mit Ruinenarchitektur stammt, kann nicht eindeutig beant-



Herman Meindertsz. Doncker



Afb. 10 - Paulus Potter, *Italienische Flusslandschaft mit der Flucht nach Ägypten*, signiert und datiert: Paulus. Potter.f ao 1644, Holz, 47 x 63 cm. Auktion New York (Christie's), 22-5-1998, Nr. 9

wortet werden. Cornelis van Poelenburch und Bartholomeus Breenbergh hatten das Genre der italianisierenden Landschaft mit Ruinenarchitekturen und Hirten- und Genrestaffagen in Italien kennengelernt und nach ihrer Rückkehr in die Niederlande im Jahr 1627 beziehungsweise 1629 populär gemacht.<sup>53</sup> Das klare Licht in Donckers Bildern steht jedoch im Gegensatz zum “warmtonigen strahlenden oder auch leicht dunstigen Sonnenlicht” der Italianisanten.<sup>54</sup>

Es gibt keine Hinweise dafür, dass Doncker eine Italienreise unternommen hat. Auch andere Künstler, die nie im Süden waren, griffen das Idiom der Italianisanten auf. So schuf zum Beispiel der ebenfalls aus Enkhuizen stammende Paulus Potter arkadische Landschaften mit Ruinen und Staffagefiguren, obwohl er nicht in Italien war (Abb. 10).<sup>55</sup> Bereits vor der Rückkehr von Van Poelenburch und Breenbergh waren zahlreiche Abbildungen römischer Ruinen in den Niederlanden im Umlauf, vor allem in der Druckgraphik. Von den neunzehn Stichen *Römische Ruinen* von Willem van Nieulandt, die in den ersten Dezennien des siebzehnten Jahrhunderts mehrere Auflagen und Kopien erlebten, zeigen einige Verwandtschaft mit Doncker, so dass auch hier der Ursprung für seine typischen Hintergründe liegen kann.<sup>56</sup>

Zusätzlich zu den Ruinenarchitekturen erweitert Doncker die italianisierende Ausstattung seiner Bilder gern um Skulpturen, zum Teil in Verbindung mit Brunnen (Abb. 9, Nr. 7, 8, 14, 31). Wenn sich die Bildwerke identifizieren lassen – im Falle des Genrestückes (Nr. 14) handelt es sich um Diana, passend zur dargestellten Landpartie – zeigt sich, dass sie nicht wahllos hinzugefügt sind sondern innerhalb des jeweiligen Bildes Bedeutung tragen.<sup>57</sup>

*Herman Meindertsz. Doncker*

*Afb. 11 - Herman Meindertsz. Doncker, Porträt des Laurens Jansz. van Loosen (1621-1646), oder Gerrit Jansz. van Loosen (1615-1661), Werkübersicht Nr. 32*

**Porträtmalerei – Einzelbildnisse**

Donckers früheste Porträts sind Darstellungen von Einzelpersonen. Das älteste Werk aus dem Jahr 1636, das Bildnis einer Dame mit ausladendem Mühlsteinkragen und vornehmem schwarzen Kostüm mit Spitzenmanschetten, orientiert sich deutlich am Haarlemer Porträtstil der Zeit (Nr. 16). Die Frau ist als Halbfigur neben einem Tisch stehend dargestellt. Der Hintergrund ist einfarbig, der Lichteinfall von links oben führt jedoch hinter der Frau zu einem hellen Schein auf der Rückwand, wie er auch von Johannes Verspronck bekannt ist.<sup>58</sup>

Zwischen diesem ältesten erhaltenen Porträt und dem *Porträt des Fahnenträgers von Enkhuizen* (Nr. 18) liegen fünf Jahre, Donckers Umzug nach Enkhuizen und die Entwicklung seiner eigenen Porträtform.<sup>59</sup> Abgesehen davon, dass die Haltung des Fahnenträgers deutliche Parallelen mit dem *Porträt des Fahnenträgers Loef Vredericx* von Thomas de Keyser aufweist,<sup>60</sup> die darauf deuten, dass Doncker Anregungen aus der Amsterdamer Kunstszene erhielt, zeigt das Werk bereits die Charakteristika, die für seine Einzelporträts der vierziger Jahre typisch sind (Abb. 11, Nr. 33, 37 und auch A7). Die Figuren sind vor Landschaften abgebildet, in denen der Horizont so niedrig und damit der Augenpunkt so tief liegt, dass die Abgebildeten wie Riesen erscheinen. Die Staffagefiguren des Hintergrundes lenken in keiner Weise von den Hauptfiguren ab, sondern erscheinen wie kleine Spielzeugdekorationen.

Herman Meindertsz. Doncker



Afb. 12 - P. Quast oder J.F. van der Merck zugeschrieben, *Figur eines Mannes vor Landschaftshintergrund*, Holz, 40 x 25,4 cm. Auktion London (Doetsch), 22-6-1895, Nr. 377 mit Pendant Nr. 378.

Diese Art der Darstellung hatte Doncker bereits im Reiterporträt von Frederik Hendrik angewandt. Für offizielle, monumentale Porträts erscheint eine derartige Perspektive auch durchaus natürlich. Der Reiter und sein Pferd, die über dem Betrachter stehen und über ihn hinwegschauen, flößen Respekt ein. In den kleinformatigeren Einzelporträts wirkt diese Perspektive eher unbeholfen, vor allem, da sie nicht konsequent durchgeführt ist. Die Dargestellten suchen Blickkontakt mit dem Betrachter auf gleicher Augenhöhe. Doncker kann den niedrigen Horizont zusammen mit der Haltung der Personen aber auch aus vergleichbaren Darstellungen genrehafter Einzelfiguren in kleinem Format von Pieter Quast oder Jacob Franz. van der Merck übernommen haben (Abb. 12). Wahrscheinlich kannte er diese Werke, die vielfältig kopiert wurden, aus seiner Zeit als Genremaler. Die Pose des Mannes mit nur leicht vorgestelltem, auswärts gedrehtem Fuß und dem eingestützten Arm findet sich in verschiedenen Abwandlungen in Donckers Porträts wieder.

Allerdings verstand Doncker es auch die Möglichkeiten, die ihm der niedrige Horizont gab, auszunutzen. Für das *Porträt eines Jungen mit Pferd*, das er am

*Herman Meindertsz. Doncker*



*Afb. 13 - Herman Meindertsz. Doncker, Porträt eines Ehepaares mit drei Kindern und einem Segelschiff im Hintergrund, Werkübersicht Nr. 30.*

Zügel führt, greift Doncker eine typische Form westfriesischer, das heißt aus der nördlichen Spitze der Provinz Nord-Holland stammender Kinderporträts, auf (Nr. 33). Diese so genannten “abgestiegenen Reiterporträts”, mit Pferden in Zwerggröße, sind jedoch zumeist in Innenräumen, beziehungsweise vor undefinierbaren Hintergründen situiert. Bei Doncker findet sich im Hintergrund die typische Landschaft mit Architektur rechts, Ziegenherde links und Staffagefiguren. Der Horizont liegt so niedrig, dass der höchste Punkt der Architektur nicht einmal bis zum Bauch des Pferdes, beziehungsweise bis zur Hüfte des Jungen reicht. Im Rahmen dieser Größenunterschiede ist es geradezu ein visueller Witz, wenn zwischen den Hinterläufen des Pferdes zwei Reiter derartig klein erscheinen, als wären sie durch ein umgekehrtes Vergrößerungsglas gesehen.

Zwei kleine Pendantporträts im Rijksmuseum in Amsterdam zeigen, dass Doncker nach circa 10 jähriger Unterbrechung zu kleinformatigen Brustbildern zurückkehrt (Nr. 42 und 43). Diese beiden letzten datierten Werke aus dem Jahr 1650 sind zugleich Dokumente für Donckers Experimentierfreude. Zum ersten Mal arbeitet er hier auf Kupfer, was die schlechte maltechnische Qualität erklären könnte.

### **Familienporträts**

Neben den Genrestücken seiner frühen Karriere bilden die Familienporträts die größte Gruppe in Donckers Œuvre. Meistens verwendet er dafür die gleiche

Herman Meindertsz. Doncker



Afb. 14 - Gerrit Donck, *Bildniss eines Ehepaares vor einer Landschaft*, Holz, 70,5 x 104 cm. Mainz, Landesmuseum, Inv.Nr. 721

kleinformatische, ganzfigurige Darstellungsweise wie in seinen Einzelporträts. Lediglich zwei frühe Werke bilden Ausnahmen, indem sie die Abgebildeten nahezu in Lebensgröße zeigen. Zum einen das *Porträt eines Ehepaares mit einem kleinen jungen vor arkadischer Landschaft* aus dem Jahr 1643, das aus dem Besitz des ehemaligen Enkhuizener Waisenhauses stammt (Nr. 21) und dessen Herkunft bisher nicht geklärt werden konnte, zum anderen das *Porträt einer Familie mit drei Kindern vor Ruinenlandschaft* im Besitz der Sarah Campbell Blaffer Foundation in Houston, Texas (Nr. 23). Die Identifizierung der Dargestellten, die möglicherweise die ungewöhnliche Formatwahl erklären könnte, ist in beiden Fällen bisher nicht gelungen.

Alle Familienporträts Donckers sind in Landschaften situiert. Damit schließt er bei der jüngsten Entwicklung innerhalb des Genres der Familiengruppe an, die seit den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts zu beobachten ist, sich aber erst seit den dreißigern landesweit durchsetzt. Neben den großformatigen Familienszenen von Frans Hals und Pieter Soutman aus Haarlem,<sup>62</sup> deren dicht gedrängte Familien die Landschaft bis auf wenige Durchblicke verdecken, sind es vor allem die kleinformatischen Darstellungen aus Amsterdam, unter anderem von Thomas de Keyser, die für Doncker vorbildhaft waren.<sup>63</sup> Zumeist werden die porträtierten Personen dabei von Wald oder Buschwerk hinterfangen, unterbrochen von einem Durchblick in die Tiefe auf Dörfer, Kirchen, Stadtsilhouetten oder Schlösser und Landhäuser. Doncker situiert seine Familienporträts dagegen nahezu ausnahms-

Herman Meindertsz. Doncker

los vor den italianisierenden Landschaften mit Ruinenarchitekturen im Hintergrund,<sup>64</sup> die er bereits in seinen Genre- und Historienstücken entwickelt hat, und die er auch in seinen Einzelporträts verwendet. Die starke Übertreibung des Maßstabsunterschieds schwächt er allerdings ab. Die Architektur im Hintergrund des Familienbildnisses des Rijksmuseums (Nr. 38) füllt das Format sogar bis zum oberen Bildrand aus, während das Ehepaar nur die Hälfte der Bildhöhe einnimmt. In einigen Fällen werden die Porträtfiguren von Bäumen hinterfangen (Nr. 21, 23, 36 und 40). Darüber hinaus verwendet Doncker Hintergrunddetails, die im Bezug zu den abgebildeten Personen stehen. Wie im *Porträt des Fahnensträgers von Enkhuizen* (Nr. 18), der, neben den formelhaften italianisierenden Ruinen auf der linken Seite, rechts von mehreren großen Schiffen begleitet wird, die die Bedeutung Enkhuizens als Seefahrerstadt dokumentieren, findet sich auch in dem *Porträt eines Ehepaares mit drei Kindern* (Abb. 13) neben der obligatorischen Architektur auf einem Hügel ein großer Segler, der den Schluss nahelegt, dass der Familienvater sein Geld mit der Seefahrt verdiente.<sup>65</sup>

Was das Arrangement der Figuren betrifft, folgt Doncker der nordholländischen, beziehungsweise Amsterdamer Kompositionsweise, in der die Familien relativ kompakt auf einer Linie aufgestellt werden, das heisst das Ehepaar in der Mitte und die Kinder daneben, so dass es sich – um mit Riegl zu sprechen – um “eine Erweiterung des Einzelporträts” handelt (Abb. 13, Nr. 34, 38-40).<sup>66</sup> Damit unterscheiden sich Donckers Familienporträts von denen seiner südholländischen Kollegen Jan Daemen Cool aus Rotterdam oder Jacob Gerritsz. und Aelbert Cuyp aus Dordrecht, die die Personen ihrer Familienporträts in kleinen Gruppen über die Bildfläche verteilen, abgewechselt mit Durchblicken in die Landschaft. Ähnlichkeiten im Aufbau, die das Risiko der Verwechslung verstärken, lassen sich mit den Porträtgruppen des wahrscheinlich in Amsterdam tätigen Gerrit Donck feststellen, der seine Personen ebenfalls kompakt vor Landschaften mit relativ niedrigem Horizont aufstellt (Abb. 14). Donck verwendet allerdings nie die italianisierenden Landschaften mit Ruinenarchitekturen, sondern Dorf- und Landschaftsszenen, die eher der Realität Nordhollands im 17. Jahrhundert entsprechen.

Bei einem Vergleich der Haltungen der Personen wird deutlich, dass Doncker sowohl in seinen Einzel- als auch Gruppenporträts standardisierte Formeln verwendet. Die Ehepaare in den verschiedenen Familienporträts erscheinen jeweils in nahezu der gleichen Haltung. Zumeist leicht einander zugewandt, stehen die Männer der traditionellen Anordnung entsprechend links neben ihren Frauen. Wie auf den Einzelporträts haben sie ein Bein vorgestellt und mindestens einen Arm unter dem Mantel angewinkelt. Mit dem anderen stützen sie sich auf einen Stock oder halten ihren Hut in der Hand. Die Frauen stehen in statischer Weise daneben, das Gewicht auf beide Beine gleichmäßig verteilt und einen Arm gerade am Körper herabhängend. In mehreren Fällen tragen sie westfriesische Tracht (Abb. 13, Nr. 31, 34, 40).<sup>67</sup> Zum Teil sind ihnen Liebessymbole mitgegeben, so zum Beispiel die Blumen, die einige Frauen in den Händen halten (Nr. 21, 34, 40). Zusätzlich zur Blume hält sich das Ehepaar auf dem Bild des Brüsseler Museums an den Händen (Nr. 31). Eddy de longh interpretiert dieses Motiv vor

Herman Meindertsz. Doncker

allem wegen seiner zentralen Stellung in der Komposition als Symbol für die Ehe der beiden.<sup>68</sup> Oh damit die offiziell zur Eheschließung gehörende Geste der “dextrarum iunctio” gemeint ist, lässt sich nur mit Hilfe der Identifikation der Abgehildeten klären. Schließlich ist das Paar nicht mehr ganz jung, so dass es sich um eine zweite Ehe handeln könnte. Allerdings ist die Geste, die eigentlich aus dem Ineinanderlegen der jeweils rechten Hände besteht, nicht korrekt ausgeführt, da der Mann hier mit seiner Linken seine Frau an der Hand hält. Deutlich ist in jedem Fall, dass dieses Bild trotz aller Steifheit der Dargestellten in den Details die besondere Zuneigung der beiden zueinander dokumentiert.

Ehenso standardisiert wie die Haltungen der Erwachsenen sind die der Kinder. In den meisten Fällen handelt es sich nur um verkleinerte Kopien der Erwachsenen, die neben die Eltern gestellt sind. Allerdings tragen die Kinder in einigen Fällen deutlich jünger zu datierende Kleidung als ihre Eltern (Nr. 23). Es war durchaus üblich, dass Kinder modischer, das heißt der jüngsten Mode entsprechend, gekleidet wurden, während die Eltern häufig konservativere Kleidung bevorzugten. Es hing jedoch jeweils von den Familien ab, wie weit die Differenz gehen konnte. In Enkhuizen und Umgebung war man im Allgemeinen sehr konservativ in Modefragen, was unter anderem auch die Datierung von Donckers Werken erschwert. In den zehn Jahren zwischen 1640 und 1650, in denen er Porträts für den Enkhuizener Markt produzierte, lässt sich kaum eine Veränderung im Modebild erkennen, stärker noch, die gezeigten Kostüme wurden bereits in den dreißiger Jahren getragen.

Abgesehen von Modefragen ist es auch denkbar, dass Doncker einige der Kinder nachträglich hinzugefügt hat. Sein Kompositionsschema mit den freistehenden Ehepaaren ist für Erweiterungen offen genug angelegt. Im Falle des Ehepaares mit dem kleinen sitzenden Kind neben sich (Nr. 39) ist deutlich zu erkennen, dass sich die Darstellung des Kindes innerhalb eines Kreises vom Rest des Hintergrunds abhebt, was auf eine mögliche Veränderung deutet. Eindeutig ist dagegen, dass die Figur des jungen links im Porträt der so genannten *Familie des Bürgermeisters D'Eyselyhn* später hinzugefügt wurde (Nr. 40).<sup>69</sup>

Die Darstellung eines Kindes in weißem Hemd (Abb. 13 und Nr. 39) lässt darauf schließen, dass es sich hier um bereits verstorbene Kinder im Leichenhemd handeln muss.<sup>70</sup> Der Vergleich mit identifizierten Familienporträts legt diesen Schluss nahe. Auf dem *Bildnis der Familie von Godard van Reede van Nederhorst* von Cornelis und Herman Saftleven erscheint neben der aufgebahrten Mutter das mit ihr gestorbene Kind in weißem Leichenhemd.<sup>71</sup> Aus dem Himmel nähern sich Engel mit zwei Blumenkränzen, um die Seelen der Verstorbenen abzuholen und zu begleiten. Doncker vermeidet die Darstellung von Engeln, aber beide Kinder (Abb. 13 und Nr. 39) tragen Blumenkränze auf dem Kopf. Zusätzlich ist dem Kind im Hintergrund von Abb. 13 eine Schale und ein Strohalm in die Hände gelegt, das Zubehör zum Blasen von Seifenblasen, Attribut des “homo bulla” und Symbol der Vergänglichkeit. Zur Darstellungsweise der Verstorbenen im Leichenhemd gehört auch, dass sie barfuß sind. Somit ist deutlich, dass das Kind auf einem Familienporträt aus dem Jahr 1643 noch lebt, obwohl es auf dem

*Herman Meindertsz. Doncker*

Boden sitzt (Nr. 21). Es ist vollständig in Sonntagsstaat gekleidet, inklusive Schuhe und einer dreireihigen, schräg über der Brust getragenen Kette, die vor Unglück schützen soll. Die Darstellung auf dem Boden scheint demnach in diesem Fall nur eine Andeutung des Alters zu sein; das Kind kann noch nicht stehen.

### **Besondere Aufträge**

Angesichts der bereits mehrfach in verschiedenen Genres gezeigten Experimentierfreude Donckers überrascht es nicht, dass er neben den Standardformen auch mehrfach Bildlösungen für Porträts präsentiert, die unerwartete Kreativität dokumentieren. Zwei zum späteren Werk gehörende Bilder, die wir, laut Ekkart, "am Besten als charmant provinziell charakterisieren können",<sup>72</sup> zeigen phantasievolle Lösungen für spezielle Aufträge. Zum einen handelt es sich um die genrehafte Szene einer Weinprobe (Nr. 35). Zwei Männer stehen vor einer Reihe von Weinfässern, die von einem quadratischen Dach, getragen von vier Ständern, überdeckt werden.<sup>73</sup> Rechts im Vordergrund sticht ein junger Mann ein Fass an, links im Hintergrund ist wiederum die typische italianisierte Landschaft mit Architektur sichtbar. Die beiden Hauptfiguren sind durch ihre bürgerliche Kleidung, ihre Haltung und dem Kontakt zum Betrachter als Porträts zu erkennen. Der ältere Mann, ganz in Schwarz gekleidet, wendet sich mit gehobenem Glas dem Betrachter zu, während der jüngere, der deutlich modischer gekleidet ist, zu ihm aufschaut. Unzweifelhaft handelt es sich hier um ein Doppelporträt von Vater und Sohn, kombiniert mit der genrehaften Wiedergabe ihres Berufes als Weinhändler. Vergleichbar mit dieser außergewöhnlichen Darstellung ist eigentlich nur das später entstandene Porträt von Rochus Smout und seinem Sohn IJsbrand, die sich in ihren ehrenamtlichen Funktionen als Kapitän beziehungsweise Fahnenträger ihrer Schützengilde abbilden ließen.<sup>74</sup> Ansonsten ist die gemeinsame Darstellung von Vater und Sohn bei der Ausübung ihres Berufes einmalig zu nennen.

Ein anderes originelles Werk, das auch nur auf besonderen Wunsch der Auftraggeber hin entstanden sein kann, zeigt ein Ehepaar mit ihrem Kind umgeben von ihren Vorfahren (Abb. 15). Die Genealogie geht vier Generationen weit zurück, das heißt die älteste Generation besteht aus zweiunddreißig Personen; insgesamt handelt es sich um sechzig Vorfahren. Das Problem, eine solch große Gruppe in geordneter Form zu präsentieren, hat Doncker auf sehr inventive Weise gelöst: er arrangiert die Personen in einem Theater, jeweils die Aszendenten hinter ihren Kindern sitzend. So lassen sich die genealogischen Linien von den Eltern über die Großeltern bis zu den Urgroßeltern verfolgen. Die oberen Reihen zeigen allerdings einige Lücken. Nach Ekkarts Meinung waren für diese Personen keine Porträtvorlagen mehr vorhanden, nach denen man ihre Gesichter hätte kopieren können.<sup>75</sup> Aber auch die anderen Gesichter, zumindest in den oberen beiden Reihen, erscheinen mir nicht deutlich genug individualisiert, um nach bestehenden Porträts kopiert zu sein. Demnach halte ich es für eher wahrscheinlich, dass diese Vorfahren nicht einmal mehr namentlich bekannt waren und sie



Herman Meindertsz. Doncker



Afb. 15 - Herman Meindertsz. Doncker, *Familieneologie im Amphitheater*, Werkübersicht Nr. 36

darum nicht abgebildet sind. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass auch in Familien, die deutlich Wert auf ihre Abstammung legen, in den Reihen der Ur-, beziehungsweise Ururgroßeltern bereits einige Namen vergessen sind.

Auch zwei pastorale Porträts, eine *Familie in Hirtentracht* (Nr. 29) und ein "portrait historié" (Abb. 16) bezeugen Donckers Kreativität und Vielseitigkeit. Auf beiden Werken sind jeweils große Familien mit fünf, beziehungsweise sechs Kindern abgebildet. Da Donckers Familiengruppen in bürgerlichem Kostüm maximal drei Kinder zeigen, scheint es, als habe das Bedürfnis bestanden, derartigem Kinderreichtum auch eine entsprechende, besondere Form zu verleihen. Im Falle des "portrait historiés" ist dies auf Grund der dargestellten Geschichte besonders deutlich: Cornelia, Mutter der Gracchen, zeigt auf die Frage ihrer Nachbarin hin, was denn ihre Schätze seien, ihre Kinder. Während diese rechts sitzend auf ihren Schmuck weist, steht in der Mitte des Bildes die Mutter und präsentiert ihre Kinder nicht nur der Nachbarin, sondern vor allem auch dem Betrachter. Der Vater, der innerhalb der Erzählung eigentlich keine Funktion hat, steht hinter der Szene, die er mit wohlwollendem Blick überschaut. Es handelt sich hierbei um eine der wenigen Darstellungen dieser Geschichte als "portrait historié", obwohl sie sich scheinbar gut für große Familienbildnisse eignet.<sup>76</sup> Wahrscheinlich wurde es als nachteilig empfunden, dass in der Erzählung die Mutter die Hauptrolle hat. Entsprechend ist es auf dem Bild der als Hirten verkleideten Familie auch der Vater, der seine Kinder dem Betrachter präsentiert, während die Mutter eher zurückhaltend daneben sitzt (Nr. 29).<sup>77</sup>

Dass diese Kreativität keine Errungenschaft Donckers später Karriere ist, zeigt

*Herman Meindertsz. Doncker*



Afb. 15 - Herman Meindertsz. Doncker, *Familienporträt: Cornelia, Mutter der Gracchen, zeigt ihre Schätze*, Werkübersicht Nr. 41

ein Beispiel aus den dreißiger Jahren, bestehend aus zwei genrehaften Werken, die gemeinsam die Fünf Sinne wiedergeben, kombiniert mit den Porträts dreier Kinder (Nr. 7 und 8). Beginnend von links nach rechts und ausgehend von dem noch in Mainz vorhandenen Stück stehen die musizierenden jungen Leute für das Gehör, die hinter den Kindern mit Blumen beschäftigten für den Geruch.

Das sich unschicklich berührende Paar im rechten Stück steht für den Tastsinn und das an einem Tisch mit Esswaren sitzende zeigt den Geschmack. Die Kinder, die auf beiden Bildern den Betrachter direkt anschauen, versinnbildlichen demnach den Gesichtssinn. Dies ist eine Umkehrung der sonstigen Hierarchie der Sinne, in der die Jüngsten die niedrigsten Sinne wie Tastsinn und Geschmack darstellen.<sup>78</sup> Hier ist ihnen einer der höchsten Sinne, der Gesichtssinn, zugeordnet. Der Unterschied zu den Genrefiguren wird durch andere Kleidung und einen anderen Gesichtsausdruck deutlich gemacht. Auf Grund dieser Vermischung von Porträt und Genre stellt sich die Frage nach Bedeutung und Funktion der beiden Stücke. Stuckenbrock äußert die These, dass die Werke zusammen, neben den fünf Sinnen auch als Liebesallegorie verstanden werden können.<sup>79</sup> Dazu gehören unter anderem zwei Skulpturen in den Architekturnischen, die wahrscheinlich Venus – und über den Musikanten – Apollo mit Kithara darstellen. Durch die Anwesenheit der Porträts der Kinder der Auftraggeber, dem Resultat der Liebe, kann eine derartige Allegorie nur verstärkt werden. Durch die Kinder wird das ansonsten unpersönliche Stück für die Auftraggeber personalisiert.<sup>80</sup>

*Herman Meindertsz. Doncker*



*Afb. 17 - Nachfolger  
H.M. Donckers,  
Porträt eines Mädchens vor  
Ruinenlandschaft,  
Leinwand. Tel Aviv,  
Tel Aviv Museum of Art*

### **Zusammenfassung**

Das Œuvre Donckers zeichnet sich durch Vielseitigkeit aus, im Gegensatz zu den meisten Malern seiner Zeit, die sich stark spezialisierten, vor allem dann, wenn sie keinen humanistischen Hintergrund hatten und zu den so genannten "Gentleman-Malern" gehörten, sondern der handwerklichen Tradition verpflichtet waren. Donckers Anfänge als Meister zeigen zunächst auch eine eindeutige Spezialisierung im Genre der galanten Gesellschaften in Nachfolge von Dirk Hals in Haarlem. Trotzdem scheute er sich nicht den artfremden Auftrag eines Reiterporträts anzunehmen. Wie nahezu alle Maler der Zeit malte er zwar auch Porträts für den Lebensunterhalt; derartig monumentale Stücke fallen jedoch aus dem Rahmen. Möglicherweise unter dem Druck der Verschiebung des Marktes, der fröhlichen Gesellschaften ab circa 1640 geringere Absatzmöglichkeiten bot, und in Verbindung mit seinem Umzug nach Enkhuizen, der ihn zwang einen neuen Kundentamm aufzubauen, versuchte Doncker neue Bereiche zu erschließen.<sup>81</sup> Er experimentierte mit historischen und arkadischen Szenen in verschiedenen Stilen, nach sowohl biblischen wie antiken Vorlagen, aber auch nach populärer Literatur, wobei er vielfach originelle Momente für die Darstellung wählte. Erstaunlich ist dabei seine Vorliebe für italianisierende Landschaften mit ausführlicher Ruinenarchitektur und entsprechenden Staffagefiguren, jedoch ohne das für die Italianisanten typische sonnige, warme, südliche Licht.

*Herman Meindertsz. Doncker*

Vor allem aber verdiente er in seiner Zeit in Enkhuizen sein Geld mit Porträts, in die er seine italianisierenden Landschaften integrierte und in denen er mit den riesenhaft vor niedrigem Horizont plazierten Figuren ein eigenes Standardidiom entwickelte. Daneben präsentierte er wiederholt originelle Bildlösungen, die seinen Einfallsreichtum und seine Kreativität bei der Erfüllung besonderer Kundenwünsche bezeugen, auch wenn er vielleicht maltechnisch nicht allen Anforderungen gerecht wird. Leider konnten bisher keine der dargestellten Familien und nur wenige der Einzelporträts identifiziert werden. Mit Sicherheit könnten durch die Kenntnis der Identität der Abgebildeten mehr Details, beziehungsweise die Bedeutung der Wahl einer bestimmten Darstellungsform erklärt werden.

Abgesehen von der Phasierung seines Œuvres nach Genres – fröhliche Gesellschaften in den dreißiger Jahren, Historienstücke in der Mitte der Vierziger Jahre des 17. Jahrhunderts – ist es schwierig Donckers Werke zu datieren. Die frühen Porträts ausgenommen, die noch dem Haarlemer Idiom verpflichtet sind, lassen sich innerhalb der einmal von ihm selbst entwickelten Bildform kaum Veränderungen wahrnehmen, die eine Weiterentwicklung andeuten. Die Herausforderung scheint für Doncker jeweils in der Erschließung eines anderen, für ihn neuen Genres zu liegen.

So unbekannt der Name Doncker heute auch sein mag, so hatte er doch in Enkhuizen einen breiten Kundenstamm und sein Porträtstil fand zu seiner Zeit bereits Nachfolger. Das Porträt eines Mädchens in Tel Aviv stammt deutlich nicht von Donckers Hand, benutzt aber sein Idiom der riesenhaften Figur vor kleiner Ruinenlandschaft (Abb. 17).<sup>82</sup> Darüber hinaus wurden die letzten Jahrhunderte hindurch immer wieder Werke unter seinem Namen verkauft,<sup>83</sup> ohne dass dies den entsprechenden Niederschlag in den Künstlerlexika der Zeit gehabt hätte.<sup>84</sup> Die Tatsache, dass er viele seiner Werke mit vollem Namen signierte, dürfte in früherer Zeit dazu beigetragen haben, dass seine Werke nicht ihrer Urheberchaft beraubt wurden. Heute erleichtert uns dies die Zuschreibung.

*Herman Meindertsz. Doncker*

- 1 "met opvallend weinig talent", Willemsen 1988, S. 162.
- 2 „Provincialisme van de charmante soort", De Jongh 1986, S. 161.
- 3 Willemsen 1988.
- 4 Ekkart 1990. Die Forschung zur Kunstszene Enkhuizens leidet unter anderem darunter, dass kein Archiv der örtlichen St. Lukasgilde bewahrt ist.
- 5 Wurzbach, Bd. 1, 1906, S. 413; Thieme-Becker, 1913, Bd. IX, S. 435-436. In älteren Werken über die Künstler des 17. Jahrhunderts wird er nicht erwähnt; von A. Houbraken, *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen (...)*, 3 Bde, Amsterdam 1718-1721, bis zu J. Immerzeel jr., *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters (...)*, 3 Bde, Amsterdam 1842-1843, und dessen Fortsetzung von C. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters (...)*, 6 Bde, Amsterdam 1857-1864, ist der Name Doncker unbekannt. Bei Van der Willigen wird sein Name nur innerhalb einer Liste der Eintritte in die Haarlemer St. Lukasgilde erwähnt, mit dem falschen Datum 1653. A. van der Willigen, *Les Artistes de Haarlem*, Haarlem 1870, S. 352.
- 6 R.E.O. Ekkart, "Enkhuizen- se iconografische sprokkelingen", *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 43 (1989), S. 53-67; Ekkart 1990, spez. S. 25-30.
- 7 Im Anhang findet sich eine Liste der Werke, die eindeutig von Herman Doncker stammen, beziehungsweise die ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden können. Darüber hinaus kursieren im Kunsthandel einige Gemälde, deren Zuschreibung an Doncker nicht zu rechtfertigen ist, unter anderem:  
Zwei Pendants: *Halbfiguriges Porträt eines Mannes und einer Frau*, jeweils Holz, 65 x 50 cm, sein Porträt ist datiert "Ao 1635", ihres "Ao 1638", Auktion Amsterdam (Sotheby's), 5-7-1993, Nr. 116 und Nr. 116s. Die beiden Abgebildeten sind als aus der Provinz Gelderland stammend identifiziert wurden, was eine Zuschreibung an Doncker äußerst unwahrscheinlich macht. Auf Grund stilistischer Gründe sind folgende Zuschreibungen ebenso unwahrscheinlich:  
*Porträt eines Mädchens vor dem Eingang einer Wasserburg*, Holz, 30,5 x 20,3 cm, Auktion London (Christie's), 18-3-1988, Nr. 70;  
*Maler umringt von seiner Familie vor einer Landschaft*, Holz, 70 x 92 cm, Auktion London (Sotheby's), 5-7-1989, Nr. 225;  
*Porträt eines jungen Mädchens mit einem kleinen Jungen*, Holz, 73,5 x 60,5 cm, Auktion New York (Sotheby's), 14-1-1988, Nr. 107 mit Abb. in Farbe;  
*Porträt eines Ehepaares mit zwei Kindern an einem Flussufer*, Leinwand, 116 x 149 cm, Auktion Mailand (Finarte), 25-11-1976, Nr. 77 mit Abb.;  
*Porträt eines Ehepaares mit Kind und Ziege vor einem Schloss*, Leinwand, 101 x 118 cm, Auktion Wien (Pisko), 11-11-1907, Nr. 80;  
*Porträt von vier Kindern vor einer Landschaft*, Leinwand, 135 x 160 cm, Auktion Köln (Lempertz), 28/29-4-1896, Nr. 44;  
*Porträt eines Ehepaares vor einer Landschaft*, wahrscheinlich Fragment, Privatbesitz Terneuzen.  
8 H. Miedema, *De archiefbescheiden van het St. Lucasgilde te Haarlem, 1437-1798*, Alphen aan den Rijn 1980, Bd. 2, S. 421. Die Angabe 1653 als Verbleibsdatum in Haarlem sowohl bei Wurzbach wie auch bei Thieme-Becker beruht auf einem Lesefehler.
- 9 Das bisher häufig angenommene Datum, post quem 1656, kann so nicht übernommen werden, da es auf der falschen Lesung einer Datierung (1656 versus 1636) beruht. Ekkart 1990, S. 37, Anmerkung 38 (Werkübersicht Nr. 9). Die Tatsache, dass Gerbrand Ban 1652 das männliche Pendantstück zum *Porträt von Aef Blauhulck* (Nr. 22) anfertigte, legt nahe, dass Doncker zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in Enkhuizen arbeitete.
- 10 Weder im *Doop-, Trouwen Begraaf register* der Stadt Haarlem, noch im Enkhuizener Register inklusive der näheren Umgebung, das heißt Bovenkarspel, ist ein Herman Meindertsz. (Doncker) verzeichnet, der sich mit dem Maler identifizieren ließe. Somit ist weder ein genaues Datum noch der Geburtsort festzustellen. Es erscheint mir jedoch wahrscheinlich, dass Doncker in der Region von Enkhuizen geboren wurde und nach seiner Ausbildung in Haarlem dorthin zurückkehrte. Die Tatsache, dass er nicht in den offiziellen, von der reformierten Obrigkeit geführten Verzeichnissen genannt wird, könnte mit einer anderen Konfession begründet werden. Für Katholiken zum Beispiel wurden sowohl in Haarlem als

*Herman Meindertsz. Doncker*

auch in Enkhuizen erst gegen das Ende des 17. Jahrhunderts Taufregister angelegt.

11 In den Jahren 1652 und 1655 herrschten in Enkhuizen schwere Pestepidemien. G. Brandt, *Historie Der vermaerde Zee- en Koop-Stadt Enkhuizen, Vervaevende haere Herkomste, en Voortgangh. Mitsgaders verscheide gedenkwaerdige Geschiedenissen, aldaer voorgevallen door Geeraerdts Brandt. Den tweeden Druk met een Vervolg vermeerdert door Sebastiaan Centen*, Hoor 1747, Faksimile: Nieuwendijk 1971, Teil 2, S. 150, 189, 191. Mehr als dreißig Prozent aller Sterbefälle wurden in Enkhuizen nie in den Kirchen begraben und sind somit auch nicht dokumentiert. Während der Pestepidemie in den Jahren 1652-1654 stieg der Anteil der nicht dokumentierten Begräbnisse auf bis zu fünfzig Prozent. Willemsen 1988, S. 106-112. Es ist durchaus annehmbar, dass während einer solchen Ausnahmesituation auch ein Malermeister wie Herman Doncker kein kirchliches Begräbnis bekommen haben könnte, was das Fehlen einer Todesangabe möglicherweise erklärt.

12 Archiv Bredius, RKD, „19.5.1635 Zonderlinge verklaring ten versoecke van Herman Meyndertsz. Doncker te Haarlem“ bei Notaris J. van Walwyck in Leiden. Leiden, Gemeentearchief, Notarieel Archief, Nr. 522, Notaris Van Walwijck, Acte 65, 29. Mai 1635. Auf Antrag von Herman Meynderts Doncker müssen die Leidener Salomon Janz. van Hazebrouck, „Chirurgijn“, und Pieter Jansz. van Hazebrouck gemeinsam mit ihren Frauen bezeugen, dass sie weder an Geist noch Gesund-

heit von einem gewissen Jacob van Hogenheim aus Haarlem geschädigt wurden. Da die Akte nur auf Betreiben Donckers erstellt wurde, er sie aber nicht selbst unterzeichnet hat, kann er nicht an Hand seiner Unterschrift identifiziert werden. Es kann also nicht mit absoluter Sicherheit festgestellt werden, dass es sich um den Maler Doncker handelt. Angesichts der Tatsache, dass sich kein weiterer Herman Meindertsz. Doncker in den Haarlemer Archiven nachweisen lässt, ist es jedoch sehr wahrscheinlich, dass der Maler gemeint ist.

13 Siehe Abschnitt „Zwischenspiel in großem Stil“.

14 Enkhuizen, Oud Notarieel Archief, Notaris Reyer Samson, Nr. 977 A 146, 15. Februar 1642 und Nr. 978 A 5, 7. März 1642.

15 „Pieter Feddesz. Chirurgijn“ und dersame Harmen Doncker M[eester]-schilder“, Enkhuizen, Oud Notarieel Archief, Notaris Reyer Samson, Nr. 977 A 146, 15. Februar 1642.

16 Ekkart 1990, S. 26.

17 Es handelt sich hierbei wahrscheinlich um eine alte Form eines Hirten- oder Jagdhundes.

18 Nur in einem Werk von Dirk Hals erscheint ein derartiger Hund, in einer Szene, in der zwei Kinder mit ihm spielen. Das Stück ist eine Zusammenarbeit mit Dirck van Delen, der für den architektonischen Rahmen der Gesellschaftsszene verantwortlich zeichnete. Holz, 93 x 157 cm, signiert und datiert „DV Deelen 1628“, Haarlem, Frans Hals Museum, als Leib-

gabe des Instituut Collectie Nederland, Inv.Nr. 1023.

19 Die von Dirk Hals entwickelte guckkastenartige Form des Raumes für fröhliche Gesellschaften wurde in den dreißiger Jahren von anderen Malern dieses Genres, unter anderem Pieter Codde, Antonie Palamedesz., Hendrik Pot und Jan Olis übernommen. Mit Dank an Elmer Kolfin (siehe auch Anmerkung 21).

20 Lediglich in den fröhlichen Gesellschaften von Jan Olis, finden sich ebenfalls Truhen, allerdings mit flachem Deckel.

21 E. Kolfin, „‘Betaemd het de Christen de dans te aanschouwen’. Dansende elite op Noordnederlandse schilderijen en prenten (circa 1600-1645)“, in: J. de Jongste, J. Roding, B. Thijs (Red.), *Vermaak van de elite in de vroegmoderne tijd*, Hilversum 1999, S. 153-174. Siehe ebenfalls Elmer Kolfins Dissertation über das Genre der fröhlichen Gesellschaften, ebenfalls zum Forschungsprojekt „Beeldtraditie en betekenis“ gehörend. Kolfins Dissertation wird voraussichtlich im Laufe des Jahres 2000 abgeschlossen sein.

22 Kolfin, Dissertation, siehe Anmerkung 21.

23 Lukas 15, 11-32, Kolfin, Dissertation.

24 Dass auch andere Werke Donckers mit diesem Thema identifiziert wurden, zeigt ein am 4-5-1915 unter der Nr. 168 in Berlin (Lepke) versteigertes Bild mit dem Titel *Der Verlorene Sohn unter den Dirnen. Gruppe von vier Personen*, Holz, 25 x 29 cm.

25 Der Schatten im Gesicht der Frau ist eine jüngere Retouche, die möglicher-

## Herman Meindertsz. Doncker

weise noch drastischere Folgen der Übelkeit haben verschwinden lassen. Dies ist nicht unwahrscheinlich, wie andere Beispiele belegen, in denen ebenfalls primäre Lebensäußerungen, wie Urinieren, Defäkieren und Erbrechen, wegetrouschert wurden, da sie dem Geschmack eines späteren Publikums zuwider waren. Siehe unter anderem *Die Lustige Gesellschaft* von Willem Buytewech in der Berliner Gemäldegalerie, Leinwand, 65 x 81,5 cm: Der Katalog aus dem Jahr 1976 berichtet von einer entfernten Retouchierung im Hintergrund rechts und von einer weiteren, die man nicht entfernt hat. Der Nachtopf, den der links stehende Mann hält, wurde von einem der vorigen Besitzer übermalt. Staatliche Museen zu Berlin, *Gemäldegalerie, Holländische und flämische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts im Bode Museum*, Berlin 1976, Kat.Nr. 1983, S. 23-24. Seit der jüngsten Restaurierung uriniert der Mann wieder in voller Pracht. Mit Dank an die Mitarbeiter der Projektgruppe "Beeldtraditie en betekenis".

26 Eine vergleichbare Verbindung von Alkohol und Rauchen findet sich auch auf der *Herbergsszene* von Willem Buytewech im Museum Breidius in Den Haag, 52 x 62 cm, Inv.Nr. 150-1946. In diesem Fall hat sich die Hautfarbe des rauchenden jungen Mannes schon leicht grünlich verfärbt. Siehe zur Bildtradition und Ikonografie des Alkoholmissbrauchs unter anderem: I. Gaskell, "Tobacco, Social Deviance and Dutch Art in the Seventeenth Century", in: H. Bock, Th.W. Gaethgens (Hrsg.), *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Berlin 1987, S. 117-137; P.J.J.

van Thiel, "For instruction and betterment: Samuel Ampzing's Mirror of the vanity and unrestrainedness of our age", *Simiolus* 24 (1996), 2/3, S. 182-200; E. de Jongh, G. Luijten, *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700*, Ausst.Kat. Amsterdam (Rijksmuseum), 1997, Kat.Nr. 30: Jacob Matham, *De gevolgen van drankzucht*, S. 165-170. Zum kulturhistorischen Hintergrund siehe vor allem: S. Schama, *Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988, S. 207-239; A.Th. van Deursen, *Mensen van klein vermogen. Het kopergeld van de Gouden Eeuw*, Amsterdam 1991, S. 122-125.

27 Eine ganze Reihe von Kopien nach Quast's Original sind noch erhalten, deren Produzenten kaum festzustellen sind. Nur in diesen beiden Fällen ist die Handschrift als typisch für Doncker erkennbar. Siehe A1 in der Werkübersicht.

28 Ekkart 1990, S. 26.

29 Zur Auftragsituation der beiden Bilder ist nichts bekannt. Der Auftrag für das Rathaus hat in Edam weder Spuren in den *Vroedschapsresoluties* (1634-1638) noch in den *Aantekeningen van de burgemeester* (1634-1638) hinterlassen. Ebenso gibt es keinen Eintrag über Bezahlung in den *Rekeningen van de Thesaurier* von Edam zwischen 1635 und 1637. Purmerend, Streekarchief Waterland. Möglich ist, dass die beiden Werke im Zusammenhang mit dem Neubau des Edamer Rathauses 1737-39 ihren Platz im neuen Gebäude fanden. Da sich jedoch weder Inventarlisten des alten noch des neuen

Rathauses erhalten haben, lässt sich kein genauere Zeitpunkt feststellen.

30 Übersetzung der Autorin: "Van de overige schilderstukken welke wij, als Stads eigenom, opmerkten, verdienen nog genoemd te worden twee [sic!] kapitale stukken, voorstellende een tweetal ridders te paard, uit den tijd der Middeleeuwen." Bemerkenswerter Weise ist dem Autor die Identifikation der Dargestellten zu diesem Zeitpunkt unbekannt. F. Allan, *De stad Edam en hare geschiedenis, voornamelijk beschouwd met betrekking tot de beide kerkbranden van de jaren 1602 en 1699*, Edam 1857, S. 43. Met dank an R.E.O. Ekkart, der mich auf diese Erwähnung hinwies.

31 Hollstein, Bd. XV, 1964, Nr. 58, S. 105, 50,5 x 37,1 cm. Eine vergleichbare Darstellung des Reiters mit seinem Pferd findet sich auch auf einem Stich von Christijn de Passe d.Ä., lediglich der Kopf des Reiters ist zur anderen Seite gedreht und die Darstellung der Schlacht im Hintergrund ist anders. De Passe zeigt unter anderem den Plan der Stadt Nieuwpoort und einen stark aufsichtigen Überblick über die Umgebung, vor der der Reiter auf einem Hügel steht. Hollstein, Bd. XV, 1964, Nr. 788, S. 260, 44 x 29,2 cm.

32 M. Valken (Red.), N. Kuipers (Hrsg.), *Kroniek van Nederland*, Amsterdam 1987, S. 342.

33 Zusätzlich divergiert auch das Format der beiden Stücke. Das *Portrait von Prinz Maurits* ist circa 20 cm kürzer als sein Gegenstück. Da die Hufe des Pferdes jedoch sehr dicht am unteren Rand stehen, ist auch eine nachträgliche Verkleine-

*Herman Meindertsz. Doncker*

zung der Komposition denkbar.

34 M. Spliethoff, *De portretten van Prins Frederik Hendrik*, Doctoraalscriptie Leiden 1976, Nr. 308, S. 194, als Typoscript vorhanden im Iconografisch Bureau, Den Haag.

35 P. van Hillegaert, *Frederik Hendrik vor Maastricht*, Holz, 39 x 31 cm, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft, Inv.Nr. 48. Es bestehen mehrere Kopien dieses Werkes. Ein gleichartiges Stück wurde am 17-6-1988 als Nr. 147 bei Christie's in London versteigert, Holz, 36,8 x 27,6 cm.

36 P. van Hillegaert zugeschrieben, Welbeck Abbey, Herzog von Portland, 1632, Iconografisch Bureau, Den Haag, Reg.Nr. 14175.

37 Hollstein, Bd. XXXVIII, 1991, Nr. 117, S. 198

38 Die Darstellung von Heereslagern und dem damit verbundenen Leben ist eine Subkategorie der Genremalerei. E. Spaans, „Lagerkampen op zeventiende-eeuwse schilderijen: beeld en werkelijkheid“, in: M.P. van Maarseveen, *Beelden van een strijd. Oorlog en kunst vóór de Vrede van Munster 1621-1648*, Ausst.Kat. Delft (Stedelijk Museum Het Prinsenhof) 1998, S. 164-181. Die Darstellung die Doncker hier liefert hat jedoch mit soldatischem Lagerleben nur wenig gemeinsam. Man vergleiche das doppelte Reiterporträt der Prinzen Frederik Hendrik und Maurits aus der Schule von P. van Hillegaert im Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.Nr. 5K A 568, Leinwand, 87 x 114,5 cm. Hinter den beiden Reitern, die hier in deutlich kleinerem Fourmat gezeigt sind, eröffnet

sich der Blick auf ein Feldlager das im Hintergrund vor der Silhouette der Stadt überragt wird. Im Gegensatz zu Doncker sieht man hier vor allem Soldaten, Kavalleristen und Händler vor ihren Zelten, unter denen sich einige wenige Frauen befinden. Die beiden Prinzen sind in diesem Fall nicht in Rüstung dargestellt, sondern in ziviler Kleidung. Auf einem anderen Werk von P. van Hillegaert, dass die beiden ebenfalls vor einem Belagerungsfeldlager aber in Rüstung zeigt, sind im Hintergrund die in Reihen formierten, zum Aufmarsch bereiten Truppen zwischen ihren Zelten zu sehen. Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. SK A 607, Holz, 48 x 64 cm. Zum tatsächlichen Verlauf der Belagerung siehe: J.A. van Houtte u.a. (Red.), *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, Bd. VI, 1933, S. 264-266. Circa 30.000 Soldaten waren an der Belagerung beteiligt, die Schanzen in der Länge von circa 55 km besetzt hielten. M. Valken (Red.), N. Kuipers (Hrsg.), *Kroniek van Nederland*, Amsterdam 1987, S. 392.

39 Man vergleiche die Kostüme der Frauen mit den roten Schnürleibern mit den Porträts Nr. 30, 31, 34, 40. Zum westfriesischen Kostüm siehe: M. Meyer, *Das Kostüm auf niederländischen Bildern. Zum Modewandel im 17. Jahrhundert*, Münster 1986, S. 14-17 und S. 134-136.

40 Dumas nennt als früheste Beispiele für die sowieso nicht zahlreichen monumentalen Reiterporträts in den nördlichen Niederlanden die Serie der drei Prinzen Willem I (Leinwand, 282 x 224 cm), Maurits (Leinwand, 270 x 215 cm) und Frederik Hendrik

(Leinwand, 270 x 215 cm) von Isaac Isaacsz. im Rathaus von Harderwijk. Dumas 1979, S. 17. Im Dezember 1642 beschloss der Magistrat von Harderwijk, die Bildnisse von Prinz Maurits und Prinz Frederik Hendrik bei Isaac Isaacsz. zu bestellen, für die er 1643 insgesamt 335 Gulden erhielt. P. Berends, „De schildrijen in het raadhuis te Harderwijk“, *Oud Holland* (1923/24), S. 47-48. Abgebildet in: M.G.J. Kempers, *De Raadzaal van Harderwijk. Monument van historie en kunst*, Harderwijk 1922, S. 12-23.

41 Ovid, *Metamorphosen*, I. Buch, Vers 668-721.

42 Sluijter 1986, S. 63- 66, 103-104, 106-109.

43 Hollstein, Bd. LIV, 1999, Nr. 32-39, S. 166-182, vor allem Nr. 35 und 36.

44 Sluijter 1986, S. 108; W.L. Strauss (Hrsg.), *The Illustrated Bartsch*, Bd. 3, New York 1980, *Merkur tötet Argus*, Stich nach Goltzius, circa 1589, 168 x 250 mm, Abb. S. 322, Nr. 49, Kommentar S. 356. Im Stich nach Goltzius ist das kompositorische Problem des Ab- bzw. Einschlagens von Argus' Kopf dadurch gelöst, dass dieser den Kopf deutlich hängen lässt und so Merkur seinen Nacken präsentiert. Die Haltung Merkurs entstammt einem ein Jahr eher entstandenen Holzschnitt von Goltzius, *Herkules und Cacus*, 1588, 407 x 334 mm, auf dem Herkules mit einer Keule auf Cacus einschlägt. *The Illustrated Bartsch*, Bd. 3, 1980, Nr. 231, Abb. S. 200, Kommentar S. 256.

45 Sluijter 1986, S. 106-108.



## Herman Meindertsz. Doncker

- 46 A. McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in The Golden Age*, Montclair (New Jersey) 1983, S. 107-113.
- 47 Für eine Übersicht über alle auf Gemälden dargestellten Szenen aus *Il Pastor Fido* siehe: J.G. van Gelder, „Pastor Fido voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw“, *Oud Holland* 92 (1971), S. 227-263; Kettering 1983 (Anmerkung 46), S. 193-198. Zur Serie der vier für Honselaarsdijk gemalten Gemälde von Cornelis van Poelenburch, Dirk van der Lisse, Herman Saftleven, und Abraham Bloemaert, siehe: P. van den Brink, J. de Meyere, *Het gedroomde land. Pastoraal schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Ausst.Kat. Utrecht (Centraal Museum) 1993, Kat.Nr. 35, 48, 51 und P. van der Ploeg, C. Vermeeren (Red.), *Vorstelijk verzameld. De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia*, Ausst.Kat. Den Haag (Mauritshuis) 1997, Kat.Nr. 29, S. 216-225.
- 48 Cornelis van Poelenburch, *Amarillis bekränzt Mirtillo*, 1635, Leinwand, 116,5 x 148,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.Nr. 956, siehe auch Anmerkung 46.
- 49 Matthäus 19, 13-15; Markus 10, 13-16; Lukas 18, 15-17.  
50 I. Samuel 18, 6-8.
- 51 Willem van Nieulandt, *David bringt dat Haupt Goliaths zu Saul*, Holz, 43 x 72,5 cm, Auktion London (Phillips), 7-7-1992, Nr. 167 mit Abb. in Farbe.
- 52 W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler*, Bd. 4, Landau/Pfalz 1983, S. 2723-2856.
- 53 N.C. Sluijter-Seijffert, *Cornelis van Poelenburch (ca. 1593-1667)*, Diss. Leiden 1984; M.G. Roethlisberger, *Bartholomeus Breenbergh. The Paintings*, Berlin 1981.
- 54 A. Repp-Eckert, „Entstehung und Entwicklung der italianisierenden Malerei im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts“, in: D.A. Levine, E. Mai, *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*, Ausst.Kat. Köln (Wallraf-Richartz-Museum); Utrecht (Centraal Museum) 1991, S. 65-79, spez. S. 65.
- 55 *Landschaft mit Ruinen, Kühen und Ziegen*, P. Potter zugeschrieben, Auktion New York (Christie's), 9-10-1991, Nr. 86.
- 56 Hollstein, Bd. XIV, 1956, Nr. 10-29, S. 164-165.
- 57 Siehe dazu auch die Interpretation der Werke Nr. 7 und 8 im Abschnitt „Besondere Aufträge“.
- 58 R.E.O. Ekkart, *Johannes Cornelisz. Verspronck*, Ausst.Kat. Haarlem (Frans Hals Museum) 1979.
- 59 Das *Porträt des jungen Mannes* (A4), das zu Beginn seiner Zeit in Enkhuizen entstanden sein muss, steht noch in der Tradition der Haarlemer Brustbilder.
- 60 Thomas de Keyser, *Porträt von Loeff Vredericx*, 1626, Holz, 92,3 x 69 cm, Den Haag, Mauritshuis; siehe Adams 1983, Bd. 3, Kat.Nr. 8, S. 24.
- 61 Dumas 1979, S. 23-24; siehe auch Ekkart 1990, Kat.Nr. 9 und 29. Zur Bedeutung des Pferdes als Erziehungsmetaphor siehe: W. Franits, „‘Betemt de jueghd / soo doet sy deugd’: A pedagogical metaphor in seventeenth-century Dutch art“, in: *Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*, Leids Kunsthistorisch Jaarboek 8 (1989), S. 217-226.
- 62 Frans Hals, zwei Fragmente eines Familienporträts, circa 1620: *Bildnis einer Familie vor Landschaft*, Leinwand, 153,3 x 164,3 cm, Sammlung Viscount Boyne, als Leibgabe in Birmingham, City Art Museum, und *Kindergruppe mit Ziegenwagen*, Leinwand, 167,7 x 119,6 cm, Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten, Inv.Nr. 4732; Pieter Soutman, *Paulus van Beroesteyn mit seiner Frau Catherina Both van der Eem und ihren Kindern*, circa 1620, Leinwand, 167 x 241 cm, Paris, Louvre.
- 63 Das Werk eines anonymen Künstler: *Porträt eines Ehepaares mit vier Kindern auf einem Waldweg*, 51 x 46 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. A 201, circa 1620, wird allgemein als das erste kleinformatige Familienporträt angesehen. Vergleichbar ist auch das *Bildnis eines Vaters mit seinen drei Kindern auf einem Weg am Waldrand*, monogrammiert und datiert M.D.W. 1624, Holz, 90 x 123 cm, Privatbesitz, Iconografisch Bureau, Den Haag, Reg.Nr. 39320. Ebenfalls aus den zwanziger Jahren stammt: Thomas de Keyser, *Bildnis eines Ehepaares mit drei Kindern auf einem Waldweg*, Holz, 59 x 71 cm, Gotha, Schlossmuseum. Adams 1983, Bd. 3 Kat.Nr. 23, S. 52. Adams schreibt die Landschaft einer anderen Hand,

*Herman Meindertsz. Doncker*

möglicherweise David Vinkboons, zu. Adams 1985, Bd. 1, S. 244-245.

64 Nur in Ausnahmefällen erscheinen bei Doncker keine Ruinen im Hintergrund (Nr. 36 und 40).

65 Ekkart merkt an, dass sich wahrscheinlich mit der Identifizierung des Schiffes, die bisher nicht gelungen ist, auch die Identität der Dargestellten klären ließe. Ekkart 1990, S. 88.

66 A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931, S. 2, ursprünglich erschienen in: *Jahrbuch der Kunsthistorischer Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 23 (1902), S. 71-278; siehe auch: F. Laarmann, "Riegl and the family portrait or how to deal with a genre or group of art". Der Artikel soll im Laufe des Jahres 2000 in einem Band zum Werk Alois Riegls in der Serie *Critical Voices in Art, Theory and Culture* erscheinen.

67 Siehe Anmerkung 39.

68 "De huwelijks Staat wordt op het portret uit Brussel vooral gesymboliseerd door de ineengeslagen handen van man en vrouw, die compositörisch zó zijn geplaatst dat ze samenvallen met het snijpunt van de diagonalen." De Jongh 1986, S. 161.

69 Mit Dank an R.E.O. Ekkart.

70 Zur Abbildung toter Kinder siehe: E. de Jongh, "Bloemen in de knop gebroken", *Kunstschrift* 41(1997), 4, S. 34-45; J.B. Bedaux, "Funeraire kinderportretten uit de 17<sup>de</sup> eeuw", in: B.C. Slingers, *Naar het lijk. Het Nederlandse*

*doodsportret 1500-heden*, Haarlem, Teylers Museum, 1998, S. 86-114.

71 Leinwand, 210 x 143 cm, signiert und datiert 1634, Zuilen, Stichting Slot Zuilen, in: De Jongh 1986, Kat.Nr. 48, S. 218-220.

72 "het beste als charmant provinciaals zouden kunnen karakteriseren"; Ekkart 1990, S. 30.

73 Es dürfte sich um die gleiche Konstruktion handeln, die heute noch in Noordholland zur Lagerung von Stroh verwandt wird.

74 Martinus Lengele zugeschrieben, *Kapitän Rochus Smout und sein Sohn, Fahnen-träger IJstrand Smout*, 1649, Leinwand, 89 x 120 cm, Kunsthandel; abgebildet in: M. Carasso-Kok, J. Levy-van Hahn, *Schutters in Holland. Kracht en zenuwen van de stad*, Ausst.Kat. Haarlem (Frans Hals Museum) 1988, S. 129, Abb. 101.

75 Ekkart 1990, S. 31.

76 Mir sind bisher nur zwei weitere Familienporträts in dieser Form bekannt: Jan van Bijlert, *Cornelia, Mutter der Gracchen, zeigt ihre Schätze*, Orléans, Musée des Beaux-Arts, circa 1630-31, Leinwand, 114 x 120 cm, Inv.Nr. MO 1500; Theodoor van Thulden, *Porträt der Familie Mutsaers-Van Someren*, signiert und datiert 1647, Leinwand, 200 x 250 cm, Doornik, Museum.

77 Die Aufstellung der nahezu nebeneinander aufgereihten Kinder mit Hirtenstäben und Schafen dazwischen erinnert an Poelenburchs *Porträt der Kinder des Winterkönigs*, das

in vielfachen Kopien im Umlauf war. N.C. Sluijter-Seijffert, *Cornelis van Poelenburch (ca. 1593-1667)*, Diss. Leiden 1984, Nr. 194.

78 Ein deutliches Beispiel für die Hierarchie der Sinne und ihrer Zuordnung zu verschiedenen Lebensaltern ist das *Porträt der Familie Ruychaever-van der Laan* von Jan Miense Molenaar, Amsterdam, Stichting Museum Van Loon, circa 1633, Leinwand, 58 x 95 cm, in dem die Kinder Geschmack und Gefühl repräsentieren. Im Fall des *Porträts der Familie Van der Dussen*, Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 1640, Leinwand, 159 x 209,8 cm, in dem die Darstellung der Sinne auf die Kinder verteilt ist, vertreten die ältesten Söhne Gehör und Gesicht, das jüngste Kind dagegen den Tastsinn. F. Laarmann, "Hendrick Cornelisz. van Vliet: Het gezin van Michiel van der Dussen", *Oud Holland* 113 (1999), S. 53-74, speziell S. 56-58.

79 Stuckenbrock 1997, S. 207-208.

80 Des weiteren lässt die Abbildung auf zwei Holztafeln und die relativ kleine Größe der beiden Stücke die Vermutung aufkommen, dass sie für einen besonderen Zweck gefertigt sein könnten. Ob es sich dabei um die Bemalung von Schranktüren eines Kunstkabinetts gehandelt haben könnte ist eine sehr gewagte Vermutung. Dass die Kinder den Gesichtssinn darstellen, würde zu der Idee passen, denn der Gesichtssinn wird in Kunstkabinetten vorrangig angesprochen. Der Vielseitigkeit des Malers Herman Doncker würde somit lediglich ein weiterer Aspekt hinzugefügt. Dass auch andere

*Herman Meindertsz. Doncker*

Maler fröhlicher Gesellschaften derartige Aufträge ausführen, zeigt ein Schmuckkabinett, dessen Innenseiten und Schubladen mit kleinen Gemälden auf Kupfer verziert sind, für die Laurens de Neter verantwortlich zeichnete. *A Netherlandish or South German Silver-mounted and Painted Copper Panel-inset Ebony Jewelry Cabinet*, 46 x 38,1 x 27 cm, Auktion New York (Sotheby's), 6-6-1994, Nr. 36 mit Abb. Die Gemälde zeigen Szenen aus dem Alten Testament; die abschließende Szene, die den Kampf Jakobs mit dem Engel wiedergibt, ist monogrammiert und datiert: „LdN (ineinander) fecit 1651“.

81 Umorientierungen sind

auch von anderen Meistern der fröhlichen Gesellschaften aus dieser Zeit bekannt; Pieter Codde wandte sich verstärkt Szenen aus dem Soldatenleben, den so genannten "Kortegaardjes", zu. Anthonie Palamedesz. versuchte es innerhalb des Genres mit mehr häuslichen Szenen, unter anderem Feiern zur Geburt; ansonsten verdiente er sein Geld zunehmend mit Porträts.

82 D.J. Lune, *17<sup>th</sup> Century Dutch Family Portraits*, Ausst.Kat. Tel Aviv (Tel Aviv Museum of Art) 1994, S. 48, als Jacob Gerritsz. Cuyp zugeschrieben.

83 *Een Vrolijck Gezelschap, door... Doncker*, Auktion 's-Gravenhage, 3-5-1729, Nr.

167; *Een historieële Ordonantie van verscheide Beelden, die ter Jacht schynen te zullen gaan, wel geordoneerd en geschilderd, door H. Doncker*, Leinwand, 52 x 77 duim (sic!), Auktion Amsterdam (Van der Schley, ... Roos), 6/7-12-1797, Nr. 127; *Een historische voorstelling door H. Doncker*, 1641, Holz, rund, Durchmesser 38 cm, Auktion Leeuwarden (W.B. van der Kooi), 1-5-1837, Nr. 165. Weitere Werke sind in den Notizen von Hofstede de Groot zu finden (RKD), jedoch in den meisten Fällen ohne Abbildungen, so dass sie sich nur schwer den bekannten Werken in der Werkübersicht zuordnen lassen.

84 Siehe Anmerkung 5.

## Herman Meindertsz. Doncker: Werkübersicht

Viele Werke Donckers befinden sich in weltweitem und zum größten Teil unbekanntem Privatbesitz, so dass es der Autorin nur in begrenztem Umfang möglich war, die Stücke im Original zu studieren. Ein Teil der Beurteilungen beruht folglich auf der Analyse der fotografischen Dokumentation einzelner Werke aus dem Bestand des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documen-

tatie (RKD) in Den Haag. Die folgende Liste der Werke Donckers will sich demnach auch nur als eine vorläufige Übersicht verstanden wissen. Ausgehend von verschiedenen Phasen in Donckers Œuvre, die sich an Hand verschiedener thematischer Gruppen verfolgen lassen ist die folgende Übersicht chronologisch angelegt.

### 1

#### **Elegante Gesellschaft beim Kartenspiel, 1634**

Holz, 54,1 x 69,2 cm

Monogrammiert und datiert rechts unten: "1634 HD"

Herkunft: Auktion London (Christie's), 16-12-1988, Nr. 176 mit Abb. in Farbe

Standort: unbekannt



Nr.1

### 2

#### **Vornehme Gesellschaft mit Trik-Trak-Spielern, 1634**

Holz, 51 x 65 cm

Monogrammiert und datiert rechts unten

Herkunft: Auktion Amsterdam (Paul Brandt), 24/25-5-1960, Nr. 15; Auktion Amsterdam (Paul Brandt), 11/12-12-1962, Nr. 505 mit Abb.

Standort: unbekannt

### 3

#### **Galante Gesellschaft, 1634**

Holz, 53 x 73 cm

Monogrammiert und datiert links unten

Herkunft: Auktion Paris (Galerie Charpentier), 16-6-1960, Nr. 42 mit Abb.; Auktion Paris (Hôtel Drouot), 28-6-1961, Nr. 39bis; Auktion Amsterdam (Paul Brandt), 11/12-12-1962, Nr. 508 mit Abb.; jeweils als Dirk Hals

Standort: unbekannt



Nr.2

Bemerkungen: Die von Fred Meijer und Rudi Ekkart im Oktober 1992 bestätigte Zuschreibung des Werkes an Herman Doncker und nicht Dirk Hals ist unzweifelhaft. So zeigt die Komposition so wie einige Details deutliche Übereinstimmungen mit den Nr. 4 und 5

*Herman Meindertsz. Doncker*



Nr.3

**4**  
**Vornehme Gesellschaft mit Trik-Trak-Spielen**, 1634

Holz, 47 x 72 cm  
Monogrammiert und datiert: "HD 1634"  
Herkunft: Auktion Stockholm (Bukowski),  
15/18-4-1959, Nr. 154 mit Abb.  
Standort: unbekannt

**5**  
**Elegante Gesellschaft mit Flötenspieler**, 1634

Holz, 53 x 78 cm  
Monogrammiert und datiert links: "HD 1634"  
Literatur: Ekkart 1990, S. 26, Abb. 34  
Herkunft: Sammlung Gustav von Gerhardt  
(königlich ungarischer Hofrat), Budapest; Auk-  
tion Berlin (Lepke), 10-11-1911,  
Nr. 70 mit Abb., als Dirk Hals  
Standort: unbekannt

**6**  
**Drei Paare auf einer Terrasse**, 1634

Öl auf Eichenholz, 46 x 65,6 cm  
Monogrammiert und datiert links unten: "HD  
34"  
Literatur: Wurzbach 1906, Bd. 1, S. 413;  
Thieme-Becker 1913, Bd. IX, S. 435; O. Sirén,  
*Stockholms Högskolas Tafvelsamling*, Stok-  
holm 1912, Nr. 32, als H. Doncker; S. Karling,  
*The Stockholm University Collection of Pain-  
tings*, Stockholm 1978, Nr. 35, datiert 1654  
Herkunft: Sammlung Müller (königlicher  
Schatzmeister); Sammlung Berg, Heleneborg  
(als A. van Diepenbeeck oder A. van Dijck),  
1884 vom Universitätsmuseum erworben  
Standort: Stockholm, Sammlung der Universität

**7**  
**Teil einer Fünf-Sinne-Gruppe mit zwei Kin-  
derporträts**, circa 1635

Öl auf Eichenholz, 56 x 44,5 cm (Pendant zu Nr.  
8)  
Monogrammiert: "HD" (ineinander)



Nr.4

Literatur: Wurzbach 1906, Bd. 1, S. 635, als Dirk  
Hals; Ausst.Kat. Speyer 1957, Nr. 43, als Dirk  
Hals; Ekkart 1990, S. 26, Abb. 36, als Herman  
Doncker; Stuckenbrock 1997, S. 207-209, Abb.  
S. 209, als Dirk Hals  
Herkunft: Vermächtnis J.B. Hofmann, Mainz  
1889  
Standort: Mainz, Landesmuseum, Inv.Nr. 167 als  
Dirk Hals



Nr.5



Nr.6

Bemerkungen: Stuckenbrock nennt Reste der  
Signatur als D. Hals unten auf dem Kessel, ohne  
dass dies zu verifizieren ist. Wahrscheinlich han-  
delt es sich auch hier um ein ineinander ver-

*Herman Meindertsz. Doncker*

Nr.7

schlungenes Monogramm HD, das heute nicht mehr deutlich zu erkennen ist. Ekkart schreibt das Bild Herman Doncker zu; im Mainzer Katalog wird diese Zuschreibung zurückgewiesen und Dirk Hals als Künstler angegeben. Die Identifizierung als Doncker ist jedoch eindeutig sowohl was stilistische Merkmale als auch motivische Eigenheiten betrifft. Zum einen sind die Figuren in ihren Haltungen steifer gezeichnet als bei Dirk Hals; der Faltenwurf der Röcke ebenso wie die weicher geschwungenen Hutkrempen der Männer verraten deutlich Donckers Handschrift. Zum anderen ist das im Vordergrund des rechten Stückes abgebildete Rauchwarenstillleben, bestehend aus Teller, Pfeife und rechteckiger Kohlen- schale eindeutig ein Motiv Donckers, das bei Dirk Hals nirgends zu finden ist, auf Donckers Gesellschaftsstücken (Nr. 11-15) jedoch regelmäßig vorkommt, ebenso wie der Hund und der Weinkühler mit den hoch herausragenden Flaschen (Nr. 5, 6, 9, 10). Die von Stuckenbrock gehandhabte Datierung "nach 1640" erscheint unwahrscheinlich angesichts der Kostüme, die den reichen Roben der fröhlichen "Jonckers en joffers" der zwanziger und dreißiger Jahre entsprechen. Ausgehend von Donckers bekanntem Verbleib in Haarlem und seiner Praktizierung des Genres der fröhlichen Gesellschaften in dieser Periode ist eine Datierung auf circa 1635 eher angebracht.



Nr.8

**8**  
**Teil einer Fünf-Sinne-Gruppe**, circa 1635  
 Holz, 56 x 46 cm (Pendant zu Nr. 7).  
 Monogrammiert und datiert 1635  
 Literatur: Stuckenbrock 1997, S. 207-209, Abb. S. 207, als Dirk Hals  
 Herkunft: Vermächtnis J.B. Hofmann, Mainz, 1889; nach Angaben von Stuckenbrock befand sich das Gemälde bis 1933 im Landesmuseum Mainz (ehemals Inv.Nr. 687, beziehungsweise 167a) und wurde gemeinsam mit den Inv.Nrn. 110, 143, 148 und 192 gegen den "Ungläubigen Thomas" von Samuel van Hoogstraeten (Inv.Nr. 1180) und den „Hl. Lambertus von Maastricht mit einem betenden Mönch“ von einem unbekanntem flämischen Maler aus der Zeit um 1500 (Inv.Nr. 1181) bei P. de Boer in Amsterdam getauscht; nach Angaben im Archiv des Kunsthandels De Boer wurde das Werk 1933 gekauft und an Kunsthandel D.M. Koetser, Zürich, verkauft; Auktion Genf, W.F.J. Laan (Galerie Moos), 9-6-1934, Nr. 72 mit Abb.; Kunsthandel W. Paech, Amsterdam, vor 1940  
 Standort: unbekannt

Bemerkungen: Siehe Nr. 7

*Herman Meindertsz. Doncker*



Nr.9



Nr.10

**9**

**Rauchendes und trinkendes Paar mit drei Musikanten im Hintergrund, 1636**

Holz, 39 x 56 cm

Monogrammiert (aneinander) und datiert 1636 (fälschlich 1656 gelesen).

Literatur: C. Hofstede de Groot, „Kritische Bemerkungen über einige holländische Bilder auf der Petersburger Ausstellung von 1908“, *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 3 (1910), S. 116-118, S. 118 mit Abb.; Thieme-Becker 1913, Bd. IX, S. 435

Herkunft: Sammlung Adolf Hommel, Zürich; Auktion A. Hommel, Zürich (Lempertz, Köln), 19/20-8-1909, Nr. 34

Standort: unbekannt



Nr.9

Bemerkungen: Eine Datierung auf 1656 ist angesichts der Kostüme und der thematischen Phasierung in Donckers Werk unwahrscheinlich. Es kann nur ein Lesefehler des Datums 1636 vorliegen (siehe Ekkart 1990, S. 37, Anm. 38).

**10**

**Elegante Gesellschaft beim Tanz, 1635-40**

Holz, 54 x 84 cm

Monogrammiert

Herkunft: Kunsthandel Marcus, Paris, 1987 mit Abb. im Kat.

Standort: unbekannt



Nr.12

ihn, ebenso die Haltungen der Männer und der unbestimmte aber Sittsame Charakter der Gesellschaft, die um einen Tisch herum angeordnet ist. Der links auf einem Hocker eingeknickte Mann entstammt dem Figurenrepertoire von Dirk Hals.

**11**

**Galante Gesellschaft, 1635-40**

Holz, circa 30 x 50 cm

Herkunft: Sammlung Masseroli, Piacenza, 1963, zugeschrieben an Palamedesz.

Standort: unbekannt

Bemerkungen: Ich sehe keinen Grund für Zweifel an der Zuschreibung an Doncker. Die viereckige Kohlschale im Vordergrund und die spitz zulaufenden Krägen der Frauen sind typisch für

**12**

**Elegante Gesellschaft in einem Interieur, 1635-40**

Öl auf Holz, 28,5 x 48 cm

Signiert rechts unten: "H Doncker"

Herkunft: Auktion Breda (Paul Brandt), 12/13-5-1964, Nr. 84 mit Abb.;

Auktion Köln (Lempertz), 11/13-5-1977, Nr. 37 mit Abb.,

Auktion London (Sotheby's), 5-4-1995, Nr. 195 mit Abb.

Standort: unbekannt

Herman Meindertsz. Doncker

**13**

**Elegante Gesellschaft, rauchend und trinkend, 1635-40**

Holz, 31 x 40 cm

Signiert: "H.DONCKER"

Herkunft: Kunsthandel, Rom, 1965

Standort: unbekannt



Nr.13

**14**

**Elegante Gesellschaft vor einer Landschaft mit Ruine, 1635-40**

Holz, 51,5 x 71 cm

Herkunft: J. Charpentier, Paris, 1924; Auktion

Genf (Galerie Moos), 25-5-1935, Nr. 61 mit

Abb., als Dirck Hals

Standort: Amsterdam/Rijswijk, Instituut Collectie Nederland

Inv.Nr. NK 1954



Nr.14

**15**

**Fröhliche Gesellschaft, 1635-40**

Holz, 47 x 68 cm

Standort: Privatsammlung, Belgien, 1998

Bemerkungen: Neben den für Doncker typischen Details des Zinnkrugs im Weinkühler, der Rauchwaren auf dem Fußboden und nicht zuletzt des Trik-Trak-Spielers, erscheinen hier auch einige untypische Aspekte. Der Vorhang links ist ebenso ungewöhnlich wie der Steinfußboden. Die Wirtin, die auf einer Tafel anschreibt, und die Junge Frau im Vordergrund, die sich den Kopf hält, sind einzigartig in Donckers Œuvre.

**16**

**Porträt einer Frau mit Mühlsteinkragen, 1636**

Öl auf Holz, 124,5 x 92,7 cm

Monogrammiert und datiert links in der Mitte:

"AE tatis. 56 Ao 1636/HD"

Literatur: Ekkart 1990, S. 27.

Herkunft: Lord Talbot of Malahide Castle,

Dublin; Kunsthandel Rafael Valls Ltd., London;

Robert T. Salkowitz, Houston, 1977; Kunsthan-

del A. Brod, London, ausgestellt Pictura 18-6-

1977; Privatsammlung, 1999; Auktion New York

(Sotheby's), 28-5-1999, Nr. 33 mit Abb.

Standort: unbekannt



Nr.15

**17**

**Reiterporträt von Prinz Frederik Hendrik, 1636**

Leinwand, 233 x 159 cm (Pendant zu Nr. A3)

Signiert und datiert Mitte links: "Hermen Doncker Anno 1636"

Literatur: J.J.F.W. van Agt, *De Nederlandse*

*Monumenten van Geschiedenis en Kunst, Deel*

*VIII: De provincie Noord Holland, eerste stuk:*

*Waterland en omgeving*, Den Haag 1953, S. 27,

Abb. 219, mit falscher Datierung 1631; M.-J.

Ong-Korsten u.a., *Het Nederlandse Staatsiepor-*

*ret*, Ausst.Kat., 1973, S. 41-42, Nr. 21, Abb. 25;

M. Spliethoff, *De portretten van Prins Frederik*

*Hendrik*, Doctoraalscriptie Leiden 1976, als

Typoscript im Iconografisch Bureau, Den Haag,

Nr. 308, S. 194; Dumas 1979, S. 105, Nr. 77;

Ekkart 1990, S. 26

Standort: Edam, Rathaus, Bürgermeistersaal



*Herman Meindertsz. Doncker*



Nr.16



Nr.17

**18**

**Porträt des Fahnenträgers von Enkhuizen,**

1641

Holz, 86 x 72 cm

Monogrammiert und datiert: „HD 1641“

Literatur: Wurzbach 1906, Bd. 1, S. 413, als 1651 datiert; Thieme-Becker 1913, Bd. IX, S. 435; R.E.O. Ekkart, “De schutterstukken buiten Amsterdam en Haalem”, in: *Schutters in Holland. Kracht en zenuwen van de stad*, Ausst.Kat. Haarlem (Frans Hals Museum) 1988, S. 124-138, S. 127, Abb. 98; Ekkart 1990, Kat.Nr. 36  
 Herkunft: Sammlung Victor de Stuers, Den Haag/De Wiersse, vor 1898 angekauft  
 Standort: Privatsammlung

Bemerkungen: Das Porträt des Fahnenträgers, das zur Gruppe der individuellen Schützenstücke gerechnet werden kann, ist das bisher einzige Porträt aus Enkhuizen, das einen Schützen zeigt. Darüber hinaus gibt es keine Hinweise dafür, dass offizielle Schützenstücke in Enkhuizen bestanden haben.

**19**

**Italianisierte Landschaft mit großer Ruine,**

1642

Öl auf Leinwand, 84 x 107 cm

Signiert und datiert rechts unten: “M.H. Doncker 1642”

Literatur: *Gemälde-Katalog*, Städtisches Suermondt-Museum, Aachen 1932, Nr. 122; Rogner 1965, S. 3; Ekkart 1990, S. 27  
 Herkunft: 1930 aus Aachener Privatbesitz gekauft; Aachen, Suermondt-Museum  
 Standort: verschollen



Nr.18

Herman Meindertsz. Doncker



Nr.19



Nr.20

**20****Arkadische Ruinenlandschaft, 1640-45**

Holz, 61 x 82 cm

Monogrammiert und datiert rechts unten: 164. (?)D."

Herkunft: Sammlung H.H. Kramer, Leeuwarden, Ende 19. Jh.; Sammlung J.H. Rombach, Alkmaar, 1975; Sammlung Maas, Makkum  
Standort: unbekannt**21****Porträt eines Ehepaares mit einem kleinen Jungen vor arkadischer Landschaft, 1643**

Leinwand, 198 x 248 cm

Signiert und datiert links unten: "H. Doncker 1643"

Literatur: Van den Berg 1955, S. 73, Abb. 22; Ekkart 1990, S. 39, Abb. 51

Herkunft: Enkhuizen, Waisenhaus  
Standort: Enkhuizen, Gemeinde

Nr.21

Semeyns, das jedoch erst 1652 von Gerbrand Ban angefertigt wurde (siehe: Ekkart 1990, Kat.Nr. 21.

**22****Porträt der Aef Blauhulck, 1644**

Holz, oval 74 x 59 cm

Monogrammiert und datiert: "HD An 1644"

Aef Blauhulck, getauft am 8-1-1611 in Enkhuizen, gestorben am 29-5-1660 und begraben am 7-6-1660 in der Westerkerk in Enkhuizen, Tochter des Jan Symonsz. Blauhulck und der Edel Dircksd. Proost, heiratete am 30-4-1634 Simon Dircksz. Semeyns (1591-1653) in Enkhuizen  
Literatur: Ekkart 1990, Kat.Nr. 22

Herkunft: Via Dirck Semeyns, Sohn der Abgebildeten, und seiner Tochter Aeffien Semeyns, Ehefrau von Jan Pietersz. van Loosen, in die Familie Van Loosen gekommen; weitere Vererbung und Verkauf wie Nr. 32: "Porträt Jan Jansz. van Loosen"

Standort: Stichting Semeijns de Vries van Doesburgh

Bemerkungen: Zu dem Porträt der Aef Blauhulck gehört ein Pendant ihres Mannes Simon

**23****Porträt einer Familie mit drei Kindern vor Ruinenlandschaft, 1644**

Öl auf Leinwand, 187,6 x 252 cm

Signiert und datiert links unter dem Kind und unter dem Hund: "1644"- "H.Doncker"

Literatur: Chr. Wright, *A Golden Age of Painting. Dutch, Flemish, German Paintings. Sixteenth-Seventeenth Centuries from the Collection of Sarah Campbell Blaffer Foundation*, San Antonio, Texas, Trinity University Press 1981, S. 119-121, Abb. S. 121; G.T.M. Shackelford, *Masterpieces of Baroque Painting from the Collection of Sarah Campbell Blaffer Foundation*, Ausst.Kat. Houston (The Museum of Fine Arts) 1992, S. 78-80, Abb. 58

Herkunft: Raleigh, North Carolina Museum of Art, als Leibgabe aus Privatbesitz 1959-1978; 1979 verkauft von Newhouse Galleries, New York

Standort: Houston, Texas, Sarah Campbell Blaffer Foundation

Herman Meindertsz. Doncker



Nr.22

**24**

**Merkur tötet Argus**, 1644

Öl auf Holz, 25 x 32,5 cm

Signiert und datiert unten rechts: "H. Doncker 1644"

Herkunft: Auktion London (Sotheby's), 20-1-1971, Nr. 160, als J.H. Doncker: Kain tötet Abel; Auktion London (Christie's), 2/3-8-1973, Nr. 299, als J.H. Doncker; Auktion Amsterdam (Christie's), 18-11-1993, Nr. 184 mit Abb. Standort: unbekannt



Nr.23



Nr.24

**25**

**Bacchanal**, 1644

Holz, 52 x 93 cm

Signiert und datiert

Herkunft: Auktion London (Christie's), 3-5-1974, Nr. 137 mit Abb.

Standort: unbekannt



**26**

**Il Pastor Fido, 2. Akt, 1. Szene: Amarillis und Mirtillo**, 1644

Holz, 71,1 x 94 cm

Signiert und datiert

Literatur: A. McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*, Montclair (New Jersey) 1983, S. 194, Abb. 169

Herkunft: Auktion London (Christie's), 21-12-1972, Nr. 107, als "The Wooing of Calysto"; Auktion Köln (Lempertz), 11/13-5-1977, Nr. 38 mit Abb., als "Mythologische Szene"; Auktion Berlin (Leo Spik), 25/26-10-1979, Nr. 327 mit

Abb., als Huldigung an Venus"; Auktion Amsterdam (Christie's), 12-6-1990, Nr. 76 mit Abb.; Auktion Hamburg (Stahl), 5-9-1992 Standort: unbekannt

*Herman Meindertsz. Doncker*



Nr.26



Nr.28



Nr.26

**27**

**David mit dem Haupte Goliaths, 1645**

Leinwand, 109,2 x 149,8 cm

Monogrammiert und datiert

Literatur: Ekkart 1990, S. 26-27, Abb. 35

Herkunft: Auktion London (Christie's), 12-1-1942, Nr. 178, als J.H. Doncker: "The Meeting of David and Abigail"

Standort: unbekannt



Nr.29

**28**

**Segnung der Kinder durch Christus, circa 1645**

Holz, 73,5 x 63,5 cm

Herkunft: Auktion London (Sotheby's), 3-6-1981, Nr. 52 mit Abb., als De Grebber

Standort: unbekannt.

**29**

**Porträt einer Familie in Hirtentracht, 1645**

Holz, 102 x 147 cm

Signiert und datiert: "H. Doncker 1645"

Literatur: O. Granberg, *Trésors d'art en Suède*, Bd. 1, 1911, Nr. 82; M. Praz, *Conversation Pieces*, London 1971, S. 202, Abb. 165; Ekkart 1990, S. 29-30, Abb. 40.

Herkunft: Auktion Amsterdam (Frederik Muller), 16/17-4-1901, Nr. 43; Auktion Amsterdam (Frederik Muller), 17/20-10-1903, Nr. 31 mit

Abb.; Sammlung F. Rappe, Stockholm, 1911; Kunsthandel Brian Koetser, London 1968; Auktion London (Christie's), 29-03-1968, Nr. 10  
Standort: unbekannt

Bemerkungen: Ein Foto aus dem Jahr 1903 zeigt den Familienvater mit einem Hut, der deutlich nachträglich hinzugefügt wurde und entsprechend auch wieder entfernt ist.

*Herman Meindertsz. Doncker***30****Porträt eines Ehepaares mit drei Kindern und einem Segelschiff im Hintergrund.** 1645

Holz, 87 x 111,75 cm

Signiert und datiert

Literatur: Ekkart 1990, Kat.Nr. 37

Herkunft: Auktion Amsterdam (Frederik Muller)

16/17-04-1901, Nr. 42 mit Abb., als Hendrik

Doncker; Auktion Amsterdam (Frederik Muller)

26-11-1901, Nr. 377; Auktion Berlin (Lepke),

03-05-1910, Nr. 28 mit Abb., als Johann Doncker;

Auktion Amsterdam (Sotheby Mak van

Waay) 30/31-10-1979, Nr. 30, als Jan Doncker;

Kunsthandel E.J.G. Loncke, Roeselare (Bel-

gien), siehe Anzeige in *Antiek*, 7, Nr. 8 (März

1983), S. 448, als Jan Concker [Druckfehler?].

Dort 1983 vom heutigen Besitzer gekauft

Standort: Privatbesitz



Nr.30

**31****Porträt eines westfriesischen Ehepaares,**

1645-50

Holz, 67,5 x 53,5 cm

Monogrammiert und datiert: "H. Do V... 16..."

Literatur: Wurzbach 1906, Bd. 1, S. 413; W.

Bernt, *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrh-**unders*, 1962, Bd. 4, Nr. 72, 4. Aufl. 1979, Bd.

1, Nr. 340; De Jongh 1986, Kat.Nr. 30; H. Pau-

wels (Red.), *Inventarisatiecatalogus van de oude**schilderkunst*, Brüssel 1984, S. 91, Nr. 3667;

Ekkart 1990, S. 88, Abb.

Herkunft: Auktion Amsterdam (Frederik Mul-

ler), 26-11-1901, Nr. 376, als Hendrik Doncker

(handschriftlich korrigiert von Hofstede de

Groot: Herman)

Standort: Brüssel, Koninklijke Musea voor

Schone Kunsten, Inv.Nr. 3667



Nr.31

**32****Porträt des Laurens Jansz. van Loosen (1621-1646), oder Gerrit Jansz. van Loosen (1615 -1661), circa 1645**

Holz, 109,5 x 81,5 cm

Laurens Jansz. van Loosen, geboren am 27-2-1621 in Enkhuizen, gestorben am 7-9-1646 in Ternate (Ost-Indien), Sohn des Jan Jansz. van Loosen und der Cornelis Gerrisdr. Haes, Schöffe in Enkhuizen. Brach am 11-5-1645 als Oberregierungsrat nach Batavia auf.

Gerrit Jansz. van Loosen, getauft am 10-3-1615 in Enkhuizen, begraben im gleichen Ort am 27-6-1661 in der Westerkerk, Sohn des Jan Jansz. van Loosen und der Cornelis Gerritsdr. Haes. Heiratete am 23-3-1653 Teetje Jacobsdr. Guldenarm (1630-1694) in Enkhuizen.

War 1651 und 1652 Vogt der Aalmoezeners, 1653 Kirchenvorsteher und 1654 Schöffe.

Literatur: Van Arkel, Weissman 1891, S. 117; Van den Berg 1955, S. 37; P.A.M. Zwart, *Het stadhuis van Enkhuizen*, Enkhuizen 1983; R.E.O. Ekkart, "Enkhuizense iconografische sprokkelingen", in: *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 43 (1989), S. 53-67, Abb. 7; Ekkart 1990, Kat.Nr. 17

Herkunft: vererbt innerhalb der Familie Van Loosen; nach dem Tod der letzten, kinderlos verstorbenen Erbin Margaretha Maria Snouck van Loosen (1807-1885) von J. de Vries van Doesburgh (1863-1951) gekauft; von seinen Erben der Stiftung Semeijns de Vries van Doesburgh überlassen

Standort: Enkhuizen, Rathaus, Leihgabe der Stichting Semeijns deVries van Doesburgh

*Herman Meindertsz. Doncker*



Nr.32



Nr.33

**33**

**Porträt eines Jungen mit Pferd, 1646**

Holz, 139,6 x 108 cm

Signiert und datiert

Literatur: Dumas 1979, S. 23-24, Abb. 26, S.

105, Nr. 78; Ekkart 1990, S. 27, Abb. 37

Herkunft: Kunsthandel S. Nystad, Den Haag,

1964; Auktion London (Christie's), 11-6-1971,

Nr. 116

Standort: unbekannt

**34**

**Porträt eines Ehepaares mit zwei Kindern,**

1645-50

Holz, 67 x 56,7 cm

Monogrammiert und datiert: "164 (?)"

Literatur: De Jongh 1986, S. 161, Abb. 30a;

Ekkart 1990, S. 38, Abb. 38

Herkunft: englische Privatsammlung; Kunst-

handel Ronald A. Lee, London 1967; Auktion

London (Phillips), 2-12-1997, Nr. 108 mit

Abb. in Farbe; Auktion London (Phillips),

22/25-10-1999, Nr. 161 mit Abb.

Standort: unbekannt



Nr.34

Herman Meindertsz. Doncker

35

**Die Weinprobe: Bildnis eines Weinhändlers mit seinem erwachsenen Sohn**, 1645-50

Holz, 48 x 59 cm

Monogrammiert

Literatur: Ekkart 1990, S. 30, Abb. 41

Herkunft: Auktion London (Sotheby's), 15-12-1982, Nr. 128 mit Abb.

Standort: unbekannt



Nr.35

36

**Familiengenealogie im Amphitheater**, 1645-50

Öl auf Leinwand, 64,7 x 97,7 cm

Monogrammiert links unten im Bogen: „HDF“ (aneinander)

Literatur: Ekkart 1990, S. 30-31, Abb. 42

Herkunft: Auktion New York (Christie's), 8-4-1988, Nr. 177 mit Abb. in Farbe

Standort: unbekannt



Nr.36

37

**Porträt eines Mannes in Landschaft**, 1645-50

Öl auf Holz, 51 x 39 cm

Herkunft: Auktion Luzern (Fischer), 14/17-5-1991, Nr. 2040 mit Abb. in Farbe

Standort: unbekannt

38

**Porträt eines Ehepaares mit einem Kind vor großer Ruine**, 1645-50

Leinwand, 68,5 x 57,5 cm

Literatur: Ekkart 1990, Kat.Nr. 38; Van Thiel 1976, S. 196

Herkunft: Sammlung A. van der Hoop, Amsterdam; 1854 der Stadt vermacht

Standort: Amsterdam, Rijksmuseum, als Leihgabe der Stadt Amsterdam, Inv.Nr. C 111

39

**Porträt eines Ehepaares mit Kind**, 1645-50

Holz, 67,5 x 75 cm

Herkunft: Privatsammlung, als A. Cuyp, Paris?, 1973

Standort: unbekannt

40

**Porträt eines Ehepaares mit drei Kindern und zwei Ziegen vor Bäumen, genannt Bürgermeister D'Eyselyhn von Rotterdam mit Familie**, 1645-50

Holz, 94 x 139,5 cm

Literatur: Kat. New York Historical Society, 1915, S. 70, Nr. B-106, als J.G. Cuyp; London, Kunsthandel Leger, *Old Master Paintings*, Mai 1981, Ausst.Kat.Nr. 11 mit Abb. in Farbe; Ekkart 1990, S. 29, Abb. 39

Herkunft: Um 1850 von dem amerikanischen Sammler Thomas Jefferson Bryan gekauft; 1867 zusammen mit der restlichen Gemäldesammlung geschenkt an The New York Historical Society; Auktion New York (Sotheby's), 9-10-1980, Nr. 63 mit Abb.; Kunsthandel Leger, London, 1981 Standort: unbekannt

Bemerkungen: Die Identifikation als "Bürgermeister D'Eyselyhn von Rotterdam mit Familie" basiert auf einer traditionellen Benennung, die keine Grundlage kennt

41

**Familienporträt: Cornelia, Mutter der Gracchen, zeigt ihre Schätze**, 1645-50

Öl auf Holz, 99,1 x 123,3 cm

Herkunft: Auktion London (Christie's), 5-6-1925, Nr. 69, als Coques; verkauft an G.B. Greenstreet, Esq.; Auktion London (Christie's), 17-12-1926, Nr. 15, zugeschrieben an Gerbrand van den Eeckhout; verkauft an Leger Galleries; Auktion Nathan Katz, Paris (Charpentier), 25-4-1951, Nr. 15 mit Abb., als Pieter Codde; Auktion New York (Sotheby's), 22-5-1992, Nr. 23 mit Abb. in Farbe, als "Circle of Jan van Bijlert"; Auktion Amsterdam (Sotheby's), 7-5-1993, Nr.

*Herman Meindertsz. Doncker*



Nr.37



Nr.39



Nr.40

100 mit Abb.; immer bezeichnet als Familien-  
gruppe  
Standort: unbekannt



Nr.38



*Herman Meindertsz. Doncker*

Nr.41



Nr.42

Bemerkungen: Die erstmals 1996 von Fred Meijer im RKD vorgeschlagene Zuschreibung an Herman Doncker halte ich für absolut überzeugend. So ist sowohl in der Haltung der Figuren, im Faltenwurf der Kleidung und in der Gestaltung der Gesichter eindeutig Donckers Handschrift zu erkennen, ebenso wie auch in einzelnen Details, die seinem Repertoire entstammen. Die Architektur im Hintergrund lässt sich mit frühen Terrassenszenen vergleichen (Nr. 6, 7, 8), ein Stilleben aus Metallwaren ist auch auf Nr. 13 dargestellt und das kleine Kind auf dem Arm seiner Schwester links findet sich in gleicher Form in Nr. 39, dann jedoch auf dem Boden sitzend.

**42****Brustbild eines Mannes**, 1650

Kupfer, 32 x 28 cm (Pendant zu Nr. 43)

Signiert und datiert: „Doncker f. 1650“

Literatur: Wurzbach 1906, Bd. 1, S. 413; Van Thiel 1976, S. 196

Herkunft: F.L. de Bruyn Zegers, Roosendaal, 1897

Standort: Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. A 1689



Nr.43

**43****Brustbild einer Frau**, 1650

Kupfer, 32 x 28 cm (Pendant zu Nr. 42)

Signiert und datiert: „Doncker f. 1650“

Literatur: Wurzbach 1906, Bd. 1, S. 413; Van Thiel 1976, S. 196

Herkunft: F.L. de Bruyn Zegers, Roosendaal, 1897

Standort: Amsterdam, Rijksmuseum.

Inv.Nr. A 1690

Herman Meindertsz. Doncker

**Unsichere beziehungsweise nicht verifizierbare Zuschreibungen:**

A1

**A1  
Fröhliche Gesellschaft mit Trinker und Narr,**  
circa 1635

Leinwand, 50,8 x 61 cm

Literatur: L. Slavicek, *Barocke Bilderlust. Holländische und flämische Gemälde der ehemaligen Sammlung Nostiz aus der Prager Nationalgalerie*, Ausst. Kat. Braunschweig (Herzog-Anton-Ulrich Museum) 1994-1995, S. 82

Ausstellung: Sammlung E. Samson, Newport 1950, Nr. 34 als Chr. van der Laemen

Standort: Sammlung E. Samson, Newport, Montana, 1952

Bemerkungen: Es handelt sich um eine Kopie nach Pieter Quast (mon. PQ, Holz, 42,7 x 58,5 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kat. 1956, Nr. 391). Von den vielen Kopien, die nach diesem Vorbild angefertigt wurden, zeigt die vorliegende deutliche Zeichen von Donckers Handschrift.

**A2  
Fröhliche Gesellschaft,** circa 1635

Holz, 47,5 x 63,5 cm

Herkunft: 1843 in Stockholm gekauft

Literatur: *Utenlandsk malerkunst*, Nasjonalgalleriet, Oslo 1973, Nr. 628, als Jacob Duck  
Standort: Oslo, Nasjonalgalleriet, als „Art Palamedesz.“

Bemerkungen: Auch in diesem Fall handelt es sich zumindest in Teilen um eine Kopie nach Pieter Quast; man vergleiche einzelne Figuren aus A1. Aber typisch für Doncker ist das gesittete Verhalten der dargestellten Personen. Selbst der breitbeinig auf der Tischecke sitzenden Mann, der seinen rechten Arm um die Frau neben ihm



A2



A3

gelegt hat, wirkt nicht, als gäbe er sich ungezügelter Fröhlichkeit hin.

**A3  
Elegante Gesellschaft beim Austernessen,**  
1635-40

Holz, oval 42 x 54 cm

Monogrammiert links auf dem Weinkühler:  
„J. D. f.“Ausstellung: *Ausstellung Alter Malerei aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz*, Düsseldorf (Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen) 1928, Nr. 22 als J. Duck

Herkunft: Sammlung O. Jourdan, Frankfurt am Main; Sammlung Krahen, Krefeld, um 1928; Auktion Stockholm (Bukowski), 4/7-11-1986, Nr. 364 mit Abb., Herman Doncker zugeschrieben

Standort: unbekannt

Bemerkungen: Es handelt sich um eine verkleinerte Kopie nach A. Palamedesz., Auktion Berlin 10-12-1932, mit Abb., aus dem Besitz des Museums in Gotha, Öl auf Holz, oval 57 x 74 cm.

*Herman Meindertsz. Doncker*



A4

Im RKD in Den Haag wird das Werk sowohl unter Doncker geführt als auch entsprechend der Zuschreibung von Marijke de Kinkelder unter Adriaen Lucasz. Fonteyn.

**A4**

**Reiterporträt von Prinz Maurits**, 1636?  
 Leinwand 214 x 159 cm (Pendant zu Nr. 17)  
 Literatur: J.J.F.W. van Agt, *De Nederlandse Monumenten van Geschiedenis en Kunst, Deel VIII: De provincie Noord Holland, eerste stuk: Waterland en omgeving*, Den Haag 1953, S. 27; Dumas 1979, S. 105, Nr. 76; Ekkart 1990, S. 26  
 Standort: Edam, Rathaus, Bürgermeistersaal

Bemerkungen: Die Zuschreibung an Herman Doncker ist äußerst unsicher.

**A5**

**Markt am Flussufer**, 1640-45  
 Holz, 97x 134 cm  
 Monogrammiert in der Mitte  
 Herkunft: Sammlung Charles d' Arenberg, Auktion Brüssel, 22/24-11-1926  
 Standort: unbekannt

Bemerkungen: Die einzige vorhandene, schlechte Abbildung des Werkes lässt keine genaue Untersuchung zu.



A5



A6

**A6**

**Porträt eines jungen Mannes, wahrscheinlich ein Sohn von Jan Jansz. van Loosen**, um 1640  
 Leinwand, oval 62 x 52 cm  
 Literatur: Van Arkel, Weissman 1891, S. 117; Van den Berg 1955, S. 76; R.E.O. Ekkart, "Enkhuizense iconografische sprokkelingen", in: *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 43 (1989), S. 60-65, Abb. 8; Ekkart 1990, Kat. 18  
 Herkunft: vererbt innerhalb der Familie Van Loosen. Nach dem Tod der letzten Erbin Margaretha Maria Snouck van Loosen (1807-1885) in der Stiftung Snouck van Loosen untergebracht  
 Standort: Enkhuizen, Stichting Snouck van Loosen

## Herman Meindertsz. Doncker



A7

Bemerkungen: Das um 1640 zu datierende Brustbild schließt bei den frühen Porträts Donckers an. Die Zuschreibung ebenso wie die Identifikation des Dargestellten sind jedoch unsicher und basieren vor allem auf der Herkunftsgeschichte.

**A7  
Einzelporträt eines Mannes vor Waldlandschaft, 1640-45**

Holz, 49 x 38 cm

Herkunft: Kunsthandel M. Drey, London 1961

Standort: unbekannt

Bemerkungen: Typisch für Doncker ist die in starker Untersicht gezeigte Figur, die riesenhaft gegen die Landschaft absticht. Die vorliegende Abbildung lässt jedoch in einigen Details eine andere Handschrift vermuten. So ist zum Beispiel der Faltenwurf der Strümpfe anders behandelt. Möglicherweise handelt es sich hierbei um ein Bild aus der Werkstatt Donckers, stammend aus den vierziger Jahren, der Zeit in der Doncker in Enkhuizen arbeitete.



A8

**A8  
Drei Mädchen, 1640-50**

Holz, 40 x 29 cm

Standort: Montreal Museum of Fine Arts, zugeschrieben an Jacob Gerritsz. Cuypp

Bemerkungen: Wahrscheinlich handelt es sich um ein Fragment eines ursprünglich größeren Familienporträts. Es ist nicht im Bestandskatalog *Montreal Museum of Fine Arts: Catalogue of Paintings*, Montreal 1960, verzeichnet.

**A9  
Porträt eines Paares mit einem jungen Mann in Landschaft, um 1640**

Öl auf Eichenholz, 56 x 71 cm

Literatur: H. Kayser, *Niederländische und flämische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück, 1983, S. 37 mit Abb. in Farbe

Herkunft: Leihgabe der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, ehemals Staatliche Museen Berlin, 1884 an den Museumsverein Osnabrück abgegeben

Standort: Osnabrück, Kulturgeschichtliches Museum, Inv.Nr. 1400, Leihgabe 70v, als Art des J.G. Cuypp (Nachfolge oder Schule)

*Herman Meindertsz. Doncker*

Bemerkungen: Die turmartige Ruinenarchitektur links im Hintergrund entspricht deutlich Donckers Bildsprache. Der spitz zulaufende Kragen der Frau findet seine Entsprechung in den frühen Gesellschaftsstücken, so dass dieses Werk in die zweite Hälfte der dreißiger Jahre zu datieren ist und damit zu den frühen Porträts gerechnet werden muss.

**A10****Porträt einer Friesin, 1646**

Holz, 78 x 59 cm

Signiert und datiert: "Donck 1646"

Literatur: Rogner 1965, S. 148, als Doncker

Herkunft: Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum, Inv.Nr. GK 103.

Standort: verloren, wahrscheinlich zerstört

Bemerkungen: Von diesem Werk ist keine Abbildung bekannt, so dass sich die Zuschreibung nicht genauer verifizieren lässt.



A9

**Fotonachweis:**

Abb. 1/Nr. 5: Christie's Images; Nr. 6: Stockholm University, The Art Collection; Nr. 7, 8, Abb. 14: Landesmuseum Mainz (Nr. 7 und 8: Foto: Ursula Rudiseher); Nr. 14: Instituut Collectie Nederland; Nr. 15, Abb. 6: Frauke Laarmann; Nr. 16: Witt Library, Courtauld Institute London; Abb. 5/Nr. 17, A4: Rijksdienst voor de Monumentenzorg; Nr. 19: Aachen, Suermond Museum; Abb. 9/Nr. 26: Auktionshaus Hans Stahl, Hamburg; Abb. 13/Nr. 30: Foto: Hans Westerink; Nr. 31: A.C.L. Brussel; Nr. 40, 42, 43: Rijksmuseum-Stichting Amsterdam; A9: Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück; Abb. 4: Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Foto: Elke Waldorf; alle weiteren Abbildungen: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

## Hendrick Cornelisz. van Vliet: *Het gezin van Michiel van der Dussen*

Sinds 1998 bezit het Stedelijk Museum het Prinsenhof in Delft een buitengewoon interessant familieportret uit het jaar 1640 (afb. 1).<sup>1</sup> Het schilderij van de Delftse meester Hendrick Cornelisz. van Vliet laat een rijk gekleed gezin met vijf kinderen in een rijk interieur zien en toont een aantal motieven die schaars ofwel uniek zijn in de beeldtraditie van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Aanleiding genoeg om enkele aspecten daarvan nader te bestuderen. Daarbij zal aandacht worden besteed aan de opbouw, de compositie en de details van het schilderij. De betekenissen van deze laatste kunnen immers verschillen, afhankelijk van de context waarin zij werden gebruikt. Bij het onderzoek kon het voorgestelde gezin op basis van de details worden geïdentificeerd, hetgeen van belang is voor het verkrijgen van inzicht in de verhouding tussen het schilderij en de maatschappelijke positie van de voorgestelden en dus voor de interpretatie van het schilderij zelf.

Hendrik Cornelisz. van Vliet (Delft 1611/12 - Delft 1675) is vooral bekend door zijn architectuurstukken die hij na 1650 begon te schilderen. Sinds 1632 was hij echter al lid van het Delftse Lucasgilde. Uit de tijd voor 1650 zijn van hem vooral portretten bekend,<sup>2</sup> waarvan de hier besproken beeltenis van een heel gezin het grootste en meest ambitieuze voorbeeld is. Niet alleen bewijst Van Vliet met de weergave van de zeven personen zijn kwaliteiten als portretschilder, ook de stofuitdrukking van de kostuums is buitengewoon fraai en het arrangement van muziekboeken en de verzameling van verschillende objecten op de tafel en de fruitmand op de stoel tonen hem als een goed stillevenschilder. Slechts de ruimtelijke weergave lijkt op het eerste gezicht minder geslaagd te zijn dan de uitvoering van de details, maar dit is, zoals hierna zal blijken, het gevolg van een doelbewuste opzet.

### **Compositie en perspectief**

Het schilderij toont een echtpaar met vijf kinderen ten voeten uit en bijna levensgroot in een rijk met schilderijen en meubelen gedecoreerd interieur. De figuren zijn vrij dicht op de voorgrond geplaatst en staan nagenoeg op één lijn naast elkaar. Ook steken de ouders die zitten nauwelijks uit boven hun staande kinderen, maar een isokephalische schikking is vermeden door de hoofden op een lichte zigzaglijn te plaatsen.<sup>3</sup>

De compositie is ingedeeld in verschillende groepen. Het linkerdeel toont de vader die met zijn twee oudste zonen musicceert. Zij houden blokfluiten en een muziekboek in hun handen. Op het rechterdeel is de moeder afgebeeld met naast haar de twee oudere meisjes en voor haar de jongste dochter.<sup>4</sup> De mannelijke groep is iets naar rechts verschoven zodat de oudste zoon met het boek precies in

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

*Afb. 1 - Hendrick Cornelisz. van Vliet, Het gezin van Michiel van der Dussen, 1640, doek, 159 x 209,8 cm. Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof.*

het midden van het schilderij staat. Zijn lichaam, dat in zijaanzicht is weergegeven, is naar zijn vader toegewend. Hun hoofden zijn dicht bij elkaar geplaatst, en de moeder kijkt als het ware tegen zijn tug aan. De duidelijke band met zijn vader en de centrale plaats die de oudste zoon in de compositie inneemt, beklemtonen zijn positie als stamhouder van de familie.<sup>5</sup>

Evenals zijn ouders en het jongste kind kijkt de oudste zoon de beschouwer rechtstreeks aan. Naast de indeling in een mannelijke en een vrouwelijke groep wordt zo ook een middengroep van vier personen gecreëerd die contact met de beschouwer zoekt. De kinderen die uiterst rechts en links staan, vormen in aanvulling op deze middengroep een soort zijstukken. Door hun blikken die naar het midden gericht zijn, wordt de compositie van de hele groep samengebonden. De oudste dochter, die naar haar zus rechts van haar kijkt, versoepelt de symmetrie enigszins, maar door het gebaar van haar linkerarm is ook zij geïntegreerd in de naar het midden gerichte compositie. Net als haar moeder wijst zij naar het jongste kind van het gezin. Dit houdt zich vast aan de neerhangende arm van de moeder, waardoor de band tussen hen versterkt wordt. Zo wordt extra aandacht gevestigd op de jongste telg en de compositie afgerond.<sup>6</sup>

De twee jongens en hun vader zijn naast elkaar en recht tegenover het publiek afgebeeld. De directe blik van de vader en zijn wijzende gebaar maken de beschouwer attent op de links op de voorgrond staande lezenaar met een opengeslagen muziekboek en lijken een uitnodiging te behelzen om mee te spelen. In tegenstelling tot de gesloten compositie van de vrouwelijke groep is de mannelijke

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

Afb. 2 - Detail van afbeelding 1



open, op het publiek gericht, alsof de beschouwer bij de bezigheden betrokken wordt. In diverse publicaties worden dergelijke motieven geïnterpreteerd als een weerspiegeling van de verschillende maatschappelijke functies van man en vrouw, waarbij de vrouwelijke taken meer naar binnen, op het bestieren van het huishouden gericht waren terwijl die van de mannen meer in het openbare leven lagen.<sup>7</sup>

De ruimte achter de personen op de voorgrond lijkt niet bijzonder diep te zijn. Tussen de figuren en de vrij hoge, maar smalle, rijk bewerkte schouw op de achtergrond is nog een tafel te zien, die er dicht tegenaan moet staan. De diepte van de kamer wordt aangegeven door het hemelbed dat direct achter de personen rechts begint en tegen de achtermuur eindigt. Uitgaand van de lengte van het bed kan de afstand tussen de figuren en de achterwand niet veel meer dan twee meter bedragen.

De beperkte diepte van de ruimte leidt ertoe dat de constructie van het perspectief, waarvan het oogpunt vrij dicht voor het schilderij ligt, sterk vertekend lijkt alsof deze niet helemaal strikt is doorgevoerd. De schaarse lijnen die een reconstructie mogelijk maken, vallen niet samen in één verdwijnpunt, maar komen samen op de lijn die wordt gevormd door de verticale arm van het crucifix op de kast. Op een heel subtiele manier wordt zo de blik van de beschouwer naar de voor de afgebeelde familie essentiële achtergrond van hun katholieke geloof geleid. Volgens de regels van de perspectiefconstructie is de juiste standplaats van de beschouwer ten opzichte van het schilderij recht tegenover het verdwijnpunt, in dit geval het crucifix. Daarmee komt men recht tegenover de groep musicerende mannen links van het midden te staan op een ooghoogte iets boven die van de voorgestelde personen. Het is dus niet alleen de compositie van de groep musici die zo uitnodigend lijkt, ook door de constructie van het perspectief wordt de beschouwer bij hen betrokken.



*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

## Afzonderlijke objecten

Het schilderij zit vol details waaraan in sommige gevallen iconografische betekenissen verbonden kunnen worden. Zo is het rijke interieur op de achtergrond aangetoond met acht schilderijen, waarvan er zeven links en rechts van de schouw hangen en één tegen de linker zijwand. Voor het merendeel zijn het landschappen en zeegezichten. Rechts van de schouw hangt een groot architectuurstuk in de stijl van Gerard Houckgeest en Dirk van Delen. Van de drie stukken op de bovenste rij zien we slechts de helft. Het was dus niet de bedoeling om alle schilderijen volledig tot hun recht te laten komen, maar hun aantal zegt iets over de welgesteldheid van het gezin.<sup>8</sup> In de wijze waarop de stukken achter het crucifix zijn opgehangen, is een symmetrie te zien. De twee ovale zeestukken, die het landschap dat achter het crucifix hangt, flankeren, tonen respectievelijk een rustig zeegezicht tegenover een 'stormpje'. Zij kunnen worden geïnterpreteerd als pendants die het wisselende lot in het leven verbeelden.

De onzekerheden van het dagelijks bestaan worden eveneens aangegeven door het op tafel liggende horloge, waarop het verstrijken van de tijd wordt afgelezen en dat om die reden een symbool van de vergankelijkheid vormt (afb. 2). Het horloge maakt deel uit van een groter stilleven op tafel, dat verder bestaat uit fruit en twee glazen, onder meer een fluitglas met daarin rode wijn, geplaatst op een half met een witte linnen doek afgedekt rood tafelkleed. De rode wijn kan gezien worden als een verwijzing naar de eucharistie. Fruit heeft daarentegen een rijke iconografie van liefde en kuisheid. Vooral de duidelijk tentoongestelde perziken zullen wijzen op het menselijke hart en zijn gevoelens.<sup>9</sup>

Daarnaast zijn er zowel op de tafel als in de fruitmand op de stoel rechts druiven afgebeeld waarvan de middelste dochter zelfs een tros omhooghoudt. De iconografische betekenis van de druif is nog steeds omstreven. De Jongh ziet, in navolging van een embleem uit Jacob Cats' *Maeghden-plicht* (1618), de vrucht als teken van de vrouwelijke kuisheid die zich voortzet in een godvruchtig huwelijk.<sup>10</sup> Bedaux meent daarentegen dat druiven veel eerder de vruchtbaarheid symboliseren. Hij argumenteert onder meer dat druiven al vóór 1618 als attribuut in portretten gebruikt worden en voert daarvoor Psalm 128 vers 3 aan die soms in familieportretten wordt uitgebeeld: "Uwe huysvrouw sal wesen als een vruchtbaer wijnstock aen de zijden uwes huyses: uwe kinderen als olijfplanten rontom uwe tafel."<sup>11</sup> De interpretatie als vruchtbaarheidssymbool lijkt mij in het geval van het schilderij van Van Vliet het meest waarschijnlijk, alhoewel zich beide motieven ook met elkaar laten verbinden. Een met rijk nageslacht gezegend gezin moet als voorwaarde daarvoor een godvruchtig en kuis leven leiden.<sup>12</sup> Het feit dat hier vijf kinderen worden getoond die in leeftijd zo dicht bij elkaar liggen, dat het niet erg waarschijnlijk is dat er tussenliggende sterfgevallen hebben plaatsgevonden, en waarvan de meesten al zo oud zijn dat de grootste bedreiging van kindersterfte al achter de rug ligt, mag als een buitengewoon gezegend omstandigheid worden benadrukt.<sup>13</sup>

Naast het meisje met de druiventros staat haar oudere zuster die een roos vas-

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

Afb. 3 - Dirck Santvoort, *Elisabeth Spiegel als het gehoor*, ca. 1638-39, paneel, 6219 x 49,8 cm. Cleveland, The Cleveland Museum of Art.



Afb. 4 - Dirck Santvoort, *Geertruyl Spiegel als het gevoel*, 1639, paneel, 61 x 48 cm. Londen, The National Gallery.

thoudt. In het algemeen wordt een roos met doornen gezien als een teken van liefde die gepaard gaat met vreugde en smart,<sup>14</sup> maar deze is dan toebedeeld aan getrouwde vrouwen of verloofde stellen.<sup>15</sup> Tenslotte is er de kleine parkiet op de hand van het jongste meisje. Tamme en enigszins gedresseerde dieren, zoals honden, vogels en paarden, kunnen symbolen zijn voor leergierigheid en opvoeding en komen herhaaldelijk voor op kinderportretten.<sup>16</sup> De beheersing van dierlijke Delften was het belangrijkste doel van de opvoeding van jonge kinderen. Oudere kinderen daarentegen wordt vaak een attribuut meegegeven dat hun degelijke opvoeding en opleiding benadrukt. Hier zijn het de twee oudste zonen die met het instrument en het boek verwijzen naar hun opleiding, uiteraard op het gebied van de muziek, die deel uitmaakte van de vaardigheden van een beschaafde man.

### **De vijf zintuigen**

Uit het voorgaande valt af te leiden dat elk attribuut een zelfstandige betekenis kan hebben. Maar als wij de interpretatie van de afzonderlijke objecten op een rij zetten, ontstaat een relatieve wanverhouding wat betreft de inhoud van het schilderij. De mannen zijn actief bezig met een min of meer wereldlijke handeling, namelijk het musiceren. Aan de meer passieve vrouwen zijn daarentegen symbolische attributen toebedeeld, waarvan de interpretaties niet in alle gevallen even toepasbaar lijken. Zo past de roos van de liefde, die in het algemeen betrekking heeft op de echtelijke staat, eigenlijk niet goed bij het jonge meisje. En ook is niet geheel duidelijk waarom haar jongere zus druiven omhooghoudt; het motief verschijnt immers al als onderdeel van het stilleven op tafel. Een verklaring zou kun-

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

Afb. 5 - Jan Miense Molenaer, *Familie Ruychaever-van der Laen*, ca. 1635, doek, 58 x 95 cm. Amsterdam, Stichting Museum Van Loon.

nen zijn, dat de attributen van de meisjes verwijzen naar de kwaliteit van het huwelijk van hun ouders en de liefde binnen het gezin aantonen, terwijl de jongens en het jongste kind aan hun degelijke opvoeding refereren.<sup>17</sup>

Maar er is ook nog een andere interpretatie mogelijk, namelijk dat de attributen van de kinderen samen een verwijzing naar de vijf zintuigen vormen.<sup>18</sup> Het jongste kind met de in haar hand pikkende parkiet vertegenwoordigt het gevoel.<sup>19</sup> Het meisje met de druiven staat voor de smaak en haar zuster met de roos voor de reuk. Beide traditionele attributen voor de aanduiding van zintuigen, net zoals een muziekinstrument – hier de fluit in de hand van de jongere broer – het gehoor symboliseert. Het laatste zintuig – het gezicht – wordt uitgebeeld door de oudste zoon met het boek.

De volgorde van de zintuigen, zoals ze aan de verschillende leeftijden van de kinderen zijn gekoppeld, komt overeen met de gangbare opvatting, die een hiërarchische lijn van meer door driften gestuurde naar de hogere, meer aan het intellect onderworpen zintuigen volgt. Het jongste meisje is binnen haar opvoeding nog bezig haar gevoelens te leren beheersen. Het gezicht staat in deze serie het hoogst aangeschreven als teken van wijsheid, en het is niet verrassend dat dit zintuig verbonden is aan de oudste zoon, die binnen de familiehiërarchie immers een bijzondere plaats inneemt.<sup>20</sup>

Met de uitbeelding van de vijf zintuigen behoort het familieportret van Van Vliet tot een heel kleine groep van portretten die enigszins uitzonderlijk is. Ekkart identificeerde een door Dirck Santvoort in de jaren 1638-1639 geschilderde reeks kinderportretten als die van de gezusters Spiegel. In overeenstemming met de attributen bij Van Vliet is Elisabeth Spiegel voorgesteld met een fluit (gehoor), Rebecca Spiegel met fruitmand en druiventros (smaak) en de jongste met een

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

pikkende vogel op haar handen (gevoel) (afb. 3 en 4).<sup>21</sup>

Verder is er maar één ander Noord-Nederlands groepsportret van een familie bekend, waarop ook de vijf zintuigen zijn uitgebeeld.<sup>22</sup> De bekende familie-groep *Ruychaever-van der Laen* van Jan Miense Molenaer (afb. 5) laat zich goed vergelijken met het stuk van Van Vliet.<sup>23</sup> De volgorde van de zintuigen die hier verdeeld zijn over drie generaties, is bijna dezelfde. Smaak en gevoel worden door de jongste kinderen voorgesteld. De geur behoort bij de jongelui die elkaar het hof maken, het gehoor bij een getrouwd stel en het gezicht bij het oudste, al overleden echtpaar. Het gezicht, aangeduid met een bril en een boek, wordt verbonden met een schedel, een duidelijk attribuut van de vergankelijkheid. Het paar dat het gehoor voorstelt, is aan het musiceren, een bezigheid die door zijn tijdelijkheid ook een aanduiding van vanitas is. Vergankelijkheid is immers ook inherent aan de elkaar opvolgende leeftijden, ook aangeduid als de 'trap des levens'.<sup>24</sup> Maar de verschillende levensfasen refereren niet alleen aan de vergankelijkheid maar ook aan de genealogische continuïteit, waarin de vijf zintuigen hun plaats hebben.<sup>25</sup>

Zoals duidelijk geworden zal zijn, is ook het schilderij van Van Vliet niet alleen op basis van één interpretatie te begrijpen. Veelal zijn motieven voor verschillende uitleg vatbaar, en van een bepaald publiek mocht worden verwacht dat een schilderij aanleiding kon geven tot verschillende ideeën over zijn betekenis en de discussie erover.

### **Een katholieke familie**

Zoals al in de analyse van de ruimtelijke weergave van het schilderij van Van Vliet werd opgemerkt, is de voorgestelde familie katholiek. Het crucifix op de kast, die links van de schouw staat, wordt geflankeerd door een beeld van de



*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

Madonna en een beeld dat waarschijnlijk Johannes voorstelt. Verder wijzen ook de halskettingen met kruisjes die de dochters dragen op hun katholieke overtuiging.<sup>26</sup> Een dergelijke demonstratie van hun geloof,<sup>27</sup> gecombineerd met de zichtbare rijkdom, lijkt verrassend voor de jaren veertig, een tijd die beschreven wordt als het hoogtepunt van de vijandigheden tegen katholieken in Delft.<sup>28</sup>

Samen met deze beide kenmerken van het schilderij vormen nog een aantal andere elementen de sleutel voor de identificatie van de voorgestelde familie.<sup>29</sup> Het echtpaar heeft vijf kinderen die qua leeftijd vrij dicht bij elkaar lijken te staan. Gezien hun leeftijd en de datering van het schilderij kan gesteld worden dat het echtpaar tussen 1615 en 1630 getrouwd moet zijn.<sup>30</sup> Een ander belangrijk motief is de muziek op het schilderij<sup>31</sup> en dan vooral het gedetailleerd afgebeelde muziekboek op de leenaar, opengeslagen op het stuk 'In Festo S. Michaelis' (afb. 6). Het stuk, dat oorspronkelijk in de katholieke liturgie thuishoort, benadrukt nog eens het geloof van de voorgestelden en kan door de stelligheid waarmee het op de voorgrond is geplaatst een verwijzing zijn naar de naam van de familie. 'Michiel', 'Michael', 'Michaelis' waren in de zeventiende eeuw geen ongebruikelijke voor- of achternamen. Ook zou de nauwkeurige datering op 23 mei 1640 in verband kunnen staan met de voorgestelden; het is immers niet de feestdag van de heilige Michael.<sup>32</sup> Ten slotte mag worden verondersteld, dat de afgebeelde familie uit Delft afkomstig was. Hendrick van Vliet is immers een Delftse kunstenaar die vóór 1650 nog geen naam had gemaakt buiten zijn stad. Het is dus niet aannemelijk dat een familie van buiten Delft naar Van Vliet zou zijn gekomen om zich te laten portretteren. Ook mag worden aangenomen dat Hendrick van Vliet zelf katholiek was, wat het waarschijnlijk maakt dat hij opdrachtgevers uit de gegoede katholieke kringen van Delft had.<sup>33</sup>

Een eerste mogelijkheid om tot een afbakening van de in aanmerking komende personengroep te komen, bieden de trouwboeken van de stad Delft.<sup>34</sup> Een katholiek huwelijk werd niet gesloten in een van de protestantse kerken maar alleen voor het gerecht. Elf paren uit de jaren 1613 tot 1630 met in hun naam een variant op 'Michael' beantwoorden aan deze eis.<sup>35</sup> Eén echtpaar springt echter in het oog en wel om twee redenen, vanwege hun maatschappelijk veelbetekenende familienaam en vanwege de datum van het huwelijk: Michiel van der Dussen en Willemina van Setten (Wilhelmpgen Otto van Setten) trouwden in mei 1623.<sup>36</sup> Op 10 mei werd de ondertrouw gesloten, op 23 mei werd het huwelijk voor het gerecht bevestigd.<sup>37</sup> De datum op het schilderij van Van Vliet – '25/5 1640' – zal dus geen toeval zijn... het is de 13de trouwdag van het voorgestelde echtpaar.<sup>38</sup> En ook de familienaam past bij de uitgebeelde gegoede maatschappelijke status. De Van der Dussens waren in de zestiende en zeventiende eeuw een bekend regentengeslacht in Delft en Michiel was de kleinzoon van burgemeester Sasbout van der Dussen uit de tweede helft van de zestiende eeuw (zie bijlage: stamboom).<sup>39</sup> Het valt op dat het huwelijk van Michiel niet voor een van de gereformeerde kerken gesloten werd en zijn naam niet in verband te brengen is met enig openbaar ambt in Delft.<sup>40</sup> Beide gegevens duiden erop dat hij het in de zeventiende eeuw voor het stadsbestuur vereiste, protestantse geloof niet beled.

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

Afb. 7 - Anonieme kunstenaar, *Portret van een gezin Van der Dussen*, gedateerd: 'Anno 1638', paneel, 107 x 144 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

De levens van de familieleden uit Michiels directe omgeving maken duidelijk dat zijn gezin inderdaad katholiek was. Drie van zijn zusters woonden als geestelijke zusters op het Delftse begijnhof, het lokale centrum van het katholicisme dat vooral bewoond werd “door gegoede en adellijke katholieke dames die sinds de Alteratio door de stad min of meer werden ontzien”.<sup>41</sup> Verder wijdden enkele kinderen van Michiels oudere broers hun leven aan het geloof,<sup>42</sup> net zoals twee van zijn eigen telgen. Zijn dochter Elisabeth leefde, evenals haar tantes, als geestelijke zuster en zoon Otto werd priester.<sup>43</sup>

In totaal had het echtpaar Van der Dussen-van Setten zes kinderen die de kindertijd overleefden,<sup>44</sup> waarvan de derde zoon Sasbout, die niet op het schilderij is afgebeeld, waarschijnlijk na 1640 is geboren.<sup>45</sup> De enige aanwijzing voor een leeftijd van een van de kinderen waarover we beschikken is een met betrekking tot de tweede zoon, Otto. Op 26 oktober 1649 schreef hij zich in als student aan de Leidse universiteit en gaf toen op 20 jaar oud te zijn.<sup>46</sup> Hij zal dus geboren zijn omstreeks 1629 en zijn oudere broer Cornelis, gezien de huwelijksdatum van zijn ouders, één of twee jaar eerder. Het schilderij toont dus Otto, staande links en 11 jaar oud, en Cornelis, als oudste zoon in het midden en 12 of 13 jaar oud.<sup>47</sup> Daarnaast zijn de drie dochters Anna,<sup>48</sup> Maria<sup>49</sup> en Elizabeth<sup>50</sup> geportretteerd, maar door het ontbreken van geboortedata is niet te achterhalen wie wie is.

De identificatie van de voorgestelden op het schilderij van Van Vliet als het gezin van Michiel van der Dussen lijkt te worden tegengesproken door een ander familieportret in het Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen,<sup>51</sup> dat dezelfde familie zou voorstellen (afb. 7).<sup>52</sup> Het toont een echtpaar met vijf kinderen, die

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

jonger zijn – twee zijn zelfs nog zuigelingen – dan de kinderen op het schilderij van Van Vliet. Ook hier wordt verwezen naar het katholieke geloof van de voorgestelden door de kruisen die de kinderen om hun hals dragen. Opvallend is dat zich onder de kinderen maar liefst twee tweelingen bevinden. Het schilderij is 1638 gedateerd en de personen zijn van leeftijdsopgaven voorzien: de vader is 36, de moeder 28, de oudste dochter 6, de oudere tweeling 4 1/2 en de jongere 1/4 jaar oud.

De leeftijds aanduidingen in aanmerking genomen, is duidelijk dat de voorgestelden niet Michiel van der Dussen en Willemina van Setten kunnen zijn. Michiel is geboren (of gedoopt) op 25 maart 1600, zijn vrouw op 11 juli 1605. Ten tijde van dit schilderij was hij dus al 38 en zij 33 jaar oud, wat niet overeenkomt met de opschriften.<sup>53</sup>

Het blijft dus onduidelijk welk gezin op het anonieme schilderij in Antwerpen is vereeuwigd. Ook zij maken, net als de Van der Dussens, hun katholieke overtuiging duidelijk, maar zij zijn veel terughoudender in het tonen van materiële welvaart.<sup>54</sup> Het voornaamste doel van deze familiegroep lijkt het vastleggen van de twee tweelingen te zijn. Geboortes van meerlingen werden als iets bijzonders beschouwd en waren daarom het afbeelden waard.<sup>33</sup> Vooral omdat de overlevingskansen van meerlingen nog kleiner waren dan die van enkel geboren kinderen, werd hier waarschijnlijk vrij vroeg de kans gegrepen deze bijzonderheid te documenteren. En uit onderzoek naar de gemiddelde gezinsgrootte blijkt: “een echtpaar met meer dan drie kinderen om zich heen, was een uitzondering.”<sup>56</sup>

### **Muziek liefhebberij en vrijetijdsbesteding**

Iets wat tot nu toe niet behandeld is en waarschijnlijk het meest in het oog vallende aspect van Van Vliets *Portret van de familie Van der Dussen* is, is het beoefenen van muziek waarin de mannen zich bekwamen. Op familieportretten komt het niet al te vaak voor dat de voorgestelden een handeling verrichten. In de meeste gevallen zijn zij vrij statisch weergegeven in representatieve houdingen, zoals bijvoorbeeld de vrouwelijke groep rond de moeder of het andere gezin op het anonieme schilderij in Antwerpen (afb. 7). Verder is musiceren een weinig voorkomend motief op Noord-Nederlandse familieportretten in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Het instrument, de blokfluit, is zelfs vrij uitzonderlijk te noemen. In de volgende alinea's zal ik daarom proberen de verschillende connotaties van dit motief en zijn betekenis voor dit familieportret te bepalen.<sup>57</sup>

Muziekattributen op familieportretten worden in het algemeen beschouwd als verwijzingen naar harmonie.<sup>58</sup> De daarvan genoemde voorbeelden komen echter voor het grootste gedeelte uit de Zuidelijke Nederlanden. Voor de Noordelijke Nederlanden heeft recent onderzoek duidelijk gemaakt, dat de betekenis van de schaarse voorbeelden aan portretten van musicerende families vóór 1650 niet in eerste instantie in de familiale harmonie gezocht kan worden.<sup>59</sup> Een vergelijking van Van Vliets familieportret met een schilderij uit de Zuid-Nederlandse traditie, waar de betekenis wel betrekking heeft op harmonie, maakt, naast overeenkom-

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

sten, essentiële verschillen duidelijk. De eveneens uit ouders en vijf kinderen bestaande familiegroep van Cornelis de Vos (afb. 8) is net als bij Van Vliet gegroepeerd naar geslacht en ook hier staan de kinderen rond hun zittende ouders. De oudste zoon houdt een opengeslagen muziekboek vast, maar hij zingt niet: zijn mond is gesloten. Tegelijkertijd is de groep gecentreerd rond een virginaal, het enige instrument op het schilderij, dat bespeeld wordt door de oudste dochter. Vaak musicceert een van de familieleden *pars pro toto* voor de hele familie.<sup>60</sup> In de meeste gevallen is dat een vrouw – zoals hier de oudste dochter – die een hoogwaardig toets- of snaarinstrument bespeelt, meestal een klavecimbel of luit.<sup>61</sup> Volgens Edwin Buijsen lijkt het erop, dat vrouwen het minder problematisch vonden om hun muzikale vaardigheden in het openbaar te tonen dan mannen, die zich terughoudender opstelden.<sup>62</sup> Het familieportret van Van Vliet is daarop een uitzondering.

Maar ook ten opzichte van de getoonde muziekinstrumenten wijkt het schilderij af van de gewone portrettraditie. Snaarinstrumenten hadden in het algemeen de voorkeur boven blaasinstrumenten,<sup>63</sup> waarvan de blokfluit een van de laagste vertegenwoordigers was. Afgezien van het veelvuldig voorkomen van dit instrument op vanitasstillevens, werd de blokfluit geassocieerd met soldaten of boeren en herders. De hiermee vaak verbonden duidelijk erotische connotatie<sup>64</sup> beperkte haar geschiktheid als attribuut op portretten enigszins, aangezien men wel fatsoenlijk uitgebeeld wilde worden. Als een andere reden voor de ongeschiktheid van de fluit als attribuut op portretten wordt ook wel aangevoerd dat het bespelen van blaasinstrumenten de controle over de gelaatstrekken van de spelers onmogelijk maakt.<sup>65</sup> “De etiquetteboeken van de renaissance beroepen zich op dit feit als ze snaarinstrumenten, die het gelaat niet vertekenen, aanbevelen voor de edelman.”<sup>66</sup> Op het schilderij van Van Vliet is dit probleem opgelost door de musicerenden af te beelden tijdens een speelpauze. De uiterst links staande jongen houdt zijn fluit op mondhoogte. Alleen de naar de vader gedraaide blik vraagt om het signaal tot aanvang of voortzetting van het spel.

De ondervertegenwoordiging van de fluit op portretten betekent echter niet dat er geen uitgesproken liefhebbers van waren. De publicatie van muziekboeken voor de blokfluit rond het midden van de zeventiende eeuw benadrukt de groeiende belangstelling voor dit instrument.<sup>67</sup> In een Delfts codicil uit 1653, waarin de protestantse erflater Cornelis Graswinckel zijn bezittingen onder zijn kinderen verdeelt, wordt naast andere muziekinstrumenten ook de volgende reeks fluiten vermeld:

“1. Een àccord Norenburger fluiten (vier blokfluiten); 2. Een tweede viertal op elkaar accorderende blokfluiten; 3. Een zwarte ebbenhouten (blok)fluit; 4. Twee op de klavecimbel accorderende (blok)fluiten.”<sup>68</sup> Deze verzameling van elf fluiten wordt bijna geëvenaard door de acht op het schilderij afgebeelde exemplaren (afb. 6). Behalve de door vader en zoon vastgehouden fluiten liggen er drie op de stoelzitting, terwijl drie grotere exemplaren (een bas- en een tenorfluit?) tegen het stoelonderstel rusten. De familie toont zich derhalve als uitgesproken liefhebbers en beoefenaars van blokfluitmuziek.

Zoals al eerder opgemerkt, is het opvallend dat alleen de jongens met hun vader



*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

Afb. 8 - Cornelis de Vos, *Familie met vijf kinderen*, 1626, doek, 158 x 184 cm. Keulen, Wallraf-Richartz-Museum.

musiceren. Dit komt overeen met het feit dat de blokfluit merendeels door mannen werd bespeeld.<sup>69</sup> Ook werd al geopperd dat mogelijkwerwijs binnen de opleiding van de zonen een bepaalde rol aan muziek werd toegekend.<sup>70</sup> Het was toentertijd gangbaar dat het bespelen van muziekinstrumenten hoorde bij de opvoeding van de jeugd uit de gegoede burgerij.<sup>71</sup> Ook de muziek- en zangboeken die op de grond liggen, zouden daarnaar kunnen verwijzen. Eén ervan is zo opengeslagen, dat de titel *Nervi d'orfeo, di excellentiss. autoria a cinque et sei voci* in een altusstemboek duidelijk leesbaar is. Het is een bloemlezing van de beste madrigalen uit die tijd,<sup>72</sup> die in 1605 werd uitgegeven en die wijdverspreid raakte. Ook de eerder genoemde Graswinckel had er een exemplaar van in zijn bezit.<sup>73</sup>

Uitzonderlijk is daarentegen het opengeslagen liedboek voor basstem op de lezenaar waarnaar de vader wijst. Het ligt opengeslagen op het blad waar muziekstuk 'No. 40' begint met de titel 'In Festo S. Michaelis', die – zoals gezegd – verwijst naar de plaats van het stuk in de katholieke liturgie van de feestdag van de heilige Michael op 29 september.<sup>74</sup> De noten en de tekst zijn zo nauwkeurig geschilderd dat het stuk te lezen valt: "Factum est silentium in coelo...", een oorspronkelijk gregoriaans antifoon. De oudste zoon houdt een ander stemboek vast, zodat het erop lijkt dat de vader en zijn zoon deze muziek samen willen uit-

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

voeren. Afgezien van de verwijzing naar de naam van de vader van het gezin door de aan zijn naamheilige gewijde muziek beklemtoont deze ook weer het katholieke geloof van de Van der Dussens. De wereldlijke handeling van het musiceren wordt door het muziekstuk enigszins gerelativeerd en in een geestelijke sfeer verheven.

Toch blijft het spelen van muziek een vrijetijdsbesteding die, uitgevoerd met blokfluiten, op een heel persoonlijke liefhebbetij duidt. Afgezien van het feit dat voor een soortgelijk tijdvetdrijf aan de nodige voorwaarden moet worden voldaan – de rijkdom van de familie is in het schilderij gedocumenteerd – blijft toch ook de vraag waarom deze zich – tegen de beeldtraditie in – zo heeft laten afbeelden. Enkele omstandigheden van het leven van Michiel van der Dussen en zijn gezin geven aanwijzingen voor een mogelijk antwoord.

**Rijkdom en hogere ambities**

Zoals al werd opgemerkt, heeft Michiel van der Dussen nooit een openbaar ambt bekleed. Ook kon tot nu toe geen beroep met zijn naam worden verbonden.<sup>75</sup> Maar ondanks zijn katholieke geloof behoorde hij tot de notabelen van Delft. Hij tekende het condoleantieregister op de hegrafenis van de voormalige burgermeester Dirck Dircx Meerman in 1647,<sup>76</sup> evenals zijn broer Sasbout. Meer dan 350 vooraanstaande mannen staan daarin vermeld;<sup>77</sup> de namen van de katholieke Van der Dussens staan echter enkele pagina's na die met de vele Van der Dussens uit het stadsbestuur. En de begrafenissen van Michiel, zijn zoon en zijn vrouw laten niets aan deftigheid te wensen over. Michiel van der Dussen werd op 13 oktober 1681 onder geleide van zestien lijk- en twaalf flambouwdragers 's avonds naar zijn laatste rustplaats in de Oude Kerk gebracht.<sup>78</sup> Alhoewel het in die tijd gebruikelijk was katholieken in de gereformeerde kerken te begraven, was het niet vanzelfsprekend dat zij ook een graf met naamsinscriptie hadden, zoals Michiel: “t Graf van Michael van der Dussen, Joanna van der Dussen obiit 15 December 1653”,<sup>79</sup> ook al is de vrij bescheiden grafplaat niet vergelijkbaar met de pronkgraven van de gereformeerde takken van de familie Van der Dussen.<sup>80</sup>

Het leven van het echtpaar speelde zich af rond twee adressen in de betere buurten van Delft (afb. 9).<sup>81</sup> Michiel van der Dussen en zijn vrouw woonden in ieder geval vanaf 1637 tot hun dood in een huis op de westzijde van de Voorstraat.<sup>82</sup> Na de dood van de ouders werd het huis bezit van Otto van der Dussen, gedeeld met de man van zijn nicht, baron Rogier van Leefdael.<sup>83</sup> Het tweede centrum van het familieleven was een huis aan de westzijde van de Oude Delft.<sup>84</sup> Dit huis werd voornamelijk bewoond door de kinderen, eerst door de dochter Anna van der Dussen met haar man Hendrik van der Fern, later door haar kinderen samen met de kinderen van haar broer Cornelis.

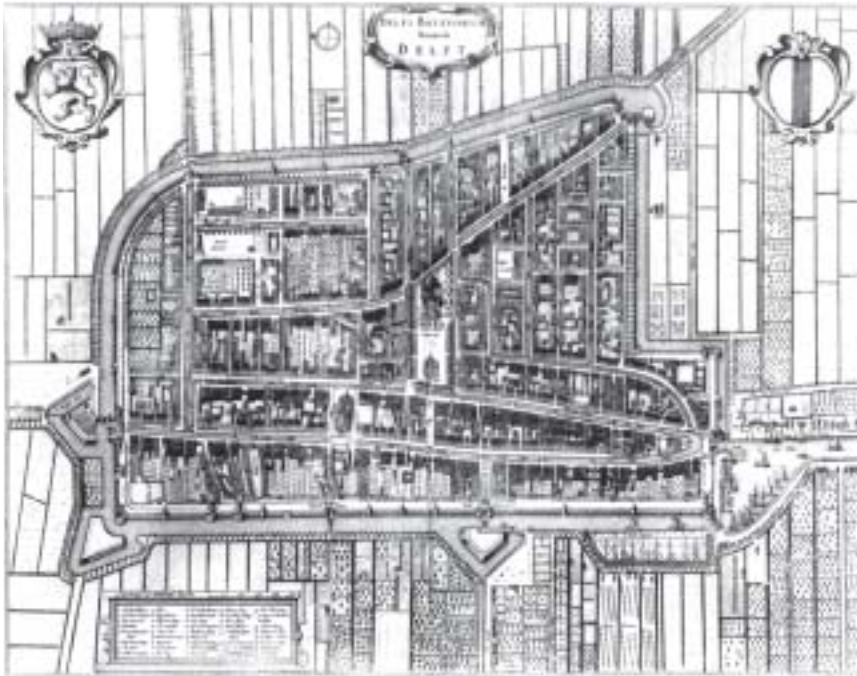
Welke rijkdom er echter achter de summiere omschrijving “nae te laten goederen, actien ende gerechticheden” uit het testament van Michiel van der Dussen uit 1676 schuilgaat, wordt enigszins duidelijk uit het testament van Willemina van Setten dat zij als weduwe in het jaar 1681 liet opmaken. Afgezien van de

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

omstandigheid dat zij de lijst van erfgenamen op grond van sterfgevallen moest aanpassen – van haar kinderen was alleen Otto nog in leven, haar andere erfgenamen waren haar kleinkinderen uit de huwelijken van Cornelis en Anna –, wenste zij bepaalde dingen te legateren. Afgezien van een hoeveelheid huisraad met persoonlijke waarde ontving haar zoon Otto dertig morgen land buiten de stad en een bijbehorend huis.<sup>85</sup> Verder kreeg haar dienstmaagd, Lisbet Willems, duizend gulden en een bed met toebehoren, wat als buitengewoon royaal mag worden beschouwd.<sup>86</sup> De rest werd verdeeld onder de drie partijen, Otto, de kinderen van Anna en de kinderen van Cornelis. Dat ook dit niet weinig was, wordt duidelijk uit een aanvulling op het testament die Willemina een jaar later liet opmaken en waarin zij precies bepaalde welke zestien huizen op en rond het Bagijnhof de kinderen van haar zoon, Cornelis en Maria Cecilia van der Dussen, zouden erven.<sup>87</sup> Ongeveer eenvijfde van het Bagijnhof, het lokale centrum van het katholicisme in Delft, behoorde dus toe aan Michiel van der Dussen, en waarschijnlijk gaat het hier om de kern van zijn bezit in onroerend goed. Maar uit het testament van november 1681 werd al duidelijk dat de familie meer grondbezit had, ook land buiten de stad, zodat een dergelijke opsomming doet vermoeden dat ook voor de andere partijen nog voldoende onroerende goederen te erven waren.<sup>88</sup>

De enige, lage openbare functies die door leden van het gezin zijn bekleed, hebben beide een nauwe relatie tot het bestuur van hun eigen grond- en huizenbezit. Zoon Cornelis was ooit Kwartiermeester van het 15de quartaire<sup>89</sup> en verder “Crebbemeester van de crebbens voort Bagijnhof”,<sup>90</sup> een taak die toezicht op de riolering inhield.<sup>91</sup>

De aanwijzingen over het bezit aan roerend en onroerend goed van het gezin van Michiel van der Dussen zijn van een dusdanige omvang dat de op het schilderij getoonde welstand als afbeelding van de werkelijke situatie mag worden beschouwd. De omvang van het vermogen maakte het mogelijk dat Michiel van der Dussen als rentenier leefde van de inkomsten uit zijn bezittingen. En dat is wat het familieportret ons lijkt te tonen: de vrijetijdsbesteding van een rentenier. Een dergelijke voorstelling van een familie behoort in 1640 nog niet tot de conventies van het familieportret.<sup>92</sup> De opdrachtgevers wensten dus blijkbaar op een vrij individuele manier hun aanspraak op een bestaan als rentenier te laten documenteren, een leven dat in deze tijd nog vaak aan adellijke kringen voorbehouden was. En dat alles tegen de achtergrond van een door de reformatie opgesplitste familie waarvan de ene helft door zijn gereformeerde geloof alle kansen op een belangrijke rol in het stadsbestuur behield en als een van de belangrijke regentenfamilies uit de zestiende en zeventiende eeuw bekend staat. De katholieke tak van de familie, waartoe ook Michiel van der Dussen en zijn gezin behoorden, moest een andere plaats in de maatschappij zien te vinden. Met uitgesproken zelfbewustzijn lieten zij hun familieportret vervaardigen, in de tijd waarin de confrontatie tussen het gereformeerde stadsbestuur en de katholieken van Delft het heftigst was. John Michael Montias beschrijft de problemen van de situatie als volgt: “Ofschoon de stadsbestuurders, die onder druk stonden van de gereformeerde predikanten, vaak orders uitvaardigden die de katholieken het leven moe-

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

Afb. 9 - Willem Blaeu, *plattegrond van Delft*, 1649.

ilijk maakten, werd hun voorvolgingsbeleid gematigd door politieke en economische overwegingen. Enerzijds waren veel patriciërsfamilies, waartoe de magistraten behoorden, langs confessionele lijnen verdeeld en telden zij personen, of soms hele familietakken, die trouw waren gebleven aan de oude religie. (...) Anderzijds waren veel katholieken prominent in het zakenleven en in de nijverheid; en voor de bloei van de stad, waarvoor de stadsbestuurders heel gevoelig waren, was het noodzakelijk die katholieken en hun godsdienstige overtuigingen met enig respect te behandelen.”<sup>93</sup>

Michiel van der Dussen had niet alleen een familieband met het stadsbestuur, hij was als huizen- en grondbezitter tevens van economische betekenis voor de stad. Vandaar dat het gezin het zich kon permitteren een portret te laten vervaardigen dat bijzonder rijk is aan verschillende betekenisdragende motieven. Een dergelijk representatief stuk documenteert hun aanspraak op een adequate plaats in de maatschappij. Maar de ambities gingen verder. Michiel van der Dussen liet zich met zijn gezin op een uitzonderlijke manier afbeelden. Hij koos voor een afbeelding met de vrijetijdsbesteding van een rentenier, op een bijna levensgroot formaat ten voeten uit – een wijze van uitbeelden die tot dan toe vrijwel uitsluitend aan staatsieportretten van de adel voorbehouden was geweest.<sup>94</sup>

Een aanwijzing voor de hogere ambities van Michiel van der Dussen levert een document uit het familiearchief Van der Dussen in Delft. Het stuk is een achttiende-eeuwse kopie van een akte die Constantijn Huygens in naam van Frederik

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

Hendrik, Prins van Oranje, op 20 december 1632 opmaakte. Daarin wordt verkondigd dat de afstammelingen van Jonker Jan Jacob Bruijnse van der Dussen, die door de vloed in 1421 geheel verarmde en gedwongen was op onadellijke manier als koopman het brood voor zich en de zijnen te verdienen, het recht zich adellijk te noemen terug krijgen, in overeenstemming met “de oude Costumen van Hollant/: die medebrengen dat alle verarmde ende vervallen adelijcke persoonen ende geslachten wederom treden in haer oude adelijcken Staet ende daerinne aengenomen moeten worden als sij middelen hebben als Eedelluijden te connen leven:”<sup>95</sup>

In hoeverre Michiel van der Dussen zich tot deze afstammelingen rekende, laat zich uit het document niet opmaken omdat de bijgevoegde genealogie verloren is gegaan. Het schilderij geeft de indicatie dat Michiel van der Dussen met zijn familieportret probeerde aan te duiden dat hij er wel degelijk een adellijke levenswijze op kon nahouden – een ambitie die zijn voortzetting vond in de huwelijken van Michiels kinderen en kleinkinderen met de familie van Oudheusden en de baronnen van Leefdael.

**NOTEN**

1 Olieverf op doek, 159 x 209,8 cm, gesigneerd en gedateerd links beneden op de stoel: H. vander. vliet. fecit/ano. 1640 5/25, Delft, Stedelijk Museum het Prinsenhof. Voor de herkomst- en aankoopgeschiedenis zie: M. Plomp, ‘Portret van de familie Van der Dussen-Van Setten’, *Bulletin van de Vereniging Rembrandt*, 8 (1998) 3, pp. 18-21.

2 ‘Little is known of Van Vliet’s career before 1650, and

this is not surprising. The dozen or so pictures that survive are all portraits in the manner of Miereveld and Willem van Vliet.” W. Liedtke, *Architectural Painting in Delft. Gerard Houckgeest. Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte*, Doornspijk 1982, p. 59. Aan dit commentaar van Liedtke kan worden toegevoegd dat Van Vliet zich in deze jaren niet uitsluitend met het schilderen van portretten bezighield, maar ook toen al getracht heeft een

ander specialisme te ontwikkelen. Zo is van hem een landschapsschilderij met een grot bekend, dat duidelijk maakt dat hij met andere genres experimenteerde (foto in het dossier H.Cz. van Vliet, RKD). Ook nadat hij zijn specialisme had gevonden in het architectuurstuk bleef hij portretten schilderen.

3 De rangschikking van de op één rij naast elkaar staande familieleden door een regelmati-

## H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen

ge afwisseling van de hoogte van de hoofden die tot een zigzaglijn leidt, verschijnt in familieportretten voor het eerst in de jaren veertig; Van Vliets schilderij is een van de vroegste voorbeelden hiervan. Zie b.v.: anoniem schilderij van een echtpaar met drie kinderen voor een landschap, paneel, 57 x 115 cm, ca. 1640, veiling Amsterdam (Christie's), 27-11-1986, nr. 92 met afb., als G. Donck.

4 Met dank aan Marieke de Winkel (Kunsthistorisch Instituut, Universiteit van Amsterdam) die mij op specifieke onderdelen van het meisjeskostuum wees. Zo zijn de dubbele kraag en het feit dat het kind armbanden draagt een duidelijke aanwijzing dat het een meisje betreft, hoewel het kort geknipte haar ook bij jongens voorkomt.

5 Zie ver de positie van de oudste zoon als opvolger van het familiehoofd: L. Kooijmans, *Vriendschap en de kunst van het overleven*, Amsterdam 1997, pp. 51-68.

6 De blik van de beschouwer die het schilderij in leesrichting van links naar rechts bekijkt, wordt door de gebaren van de vrouwen aan de rechterkant naar het jongste meisje terug naar het midden geleid.

7 Zie onder meer zeer uitgebreid: D.R. Smith, *Masks of Wedlock. Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture*, Ann Arbor, Michigan, 1982, pp. 40-49. Helga Möbius, 'Die Moralisierung des Körpers. Frauenbilder und Männerwünsche im frühneuzeitlichen Holland', in: I. Barta e.a., *Frauen, Bilder, Männer, Mythen*, Berlin 1987, pp. 69-83. Möbius diffe-

rentieert verdergaand dat "die auf den ersten Blick dominierende Stellung des Mannes (...) nur einen Aspekt des Beziehungsgefüges betrifft und daß es sich eigentlich um ein Gleichgewicht in der Schwebe handelt, um das Wahrnehmen verschiedener Rollen und Funktionen, ohne daß damit ein Machtanspruch des einen über den anderen Partner formuliert wird", p. 76.

8 Andere familieportretten met een vergelijkbaar groot aantal schilderijen zijn de stukken uit de omgeving van Pieter Codde, veiling Londen (Sotheby's), 7-5-1995, nr. 305, paneel 60,5 x 78,2 cm en dito, Stockholm, Nationaal Museum, cat. 1958, nr. 539, inv.nr. NM 539, paneel 42 x 48 cm.

9 E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw*, tent.cat. Frans Hals Museum, Haarlem 1986, p. 55.

10 E. de Jongh, 'Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th centuries', *Simiolus*, 7 (1974), pp. 166-191.

11 J.B. Bedaux, 'Fruit und fertility. Fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth und seventeenth centuries', *Simiolus*, 17 (1987), pp. 150-168 (ook verschenen in Idem, *The reality of symbols. Studies in iconology of Netherlandish art 1406-1800*, Den Haag/Maarssen 1990); citaat naar De Jongh 1986 (noot 9), p. 295.

12 E. de Jongh, *Faces of the Golden Age. Seventeenth-Century Dutch Portraits*, tent.cat. The Yamaguchi Prefectural Museum of Art, Yamaguchi/Japan, Kumamoto Prefectural

Museum of Art, Kumamoto/Japan, Tokyo Station Gallery, Tokio, en Kunsthal, Rotterdam, met Engelstalig supplement, Tokio/Rotterdam 1994, cat.nr. 31, supplement pp. 46-47.

13 Om het opengeslagen gordijn van het hemelbed te zien als verwijzing naar de oorsprong van deze vruchtbaarheid lijkt mij daarentegen te vergezocht. Bedden behoorden in de zeventiende eeuw tot de duurste objecten in het huishouden en waren dus een aangewezen statussymbool om rijkdom te tonen.

14 De Jongh 1986 (noot 9), pp. 171-172.

15 Het portret van Bartholomeus van der Helst *Abraham del Court en Maria de Keerssegieter* in Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam is een bekend voorbeeld. De Jongh 1986 (noot 9), pp. 171-174.

16 J.B. Bedaux, 'Discipline for innocence', in: *The reality of symbols*, Den Haag/Maarssen 1990, p. 122.

17 Andere duidelijke voorbeelden waar de attributen van de kinderen verwijzen naar de kwaliteit van het huwelijk van hun ouders zijn te vinden op portretten van Jan Mijntens, in het bijzonder op het *Portret van Willem van den Kerckhoven en zijn familie*, 1652-55, Den Haag, Haags Historisch Museum. Afgebeeld o.a. in De Jongh 1986 (noot 9), nr. 52, pp. 231-235.

18 Met dank aan Claudia Schipper, promovenda in Utrecht met als onderwerp 'De vijf zintuigen'. Zij bevestigde

## H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen

de interpretatie van het schilderij van Van Vliet en gaf mij de verwijzing naar het werk van Daniel Preisler als een ander vergelijkbaar familieportret met een afbeelding van de vijf zintuigm (noot 22).

19 Ekkart wees erop dat het aspect van het pikken in de hand eerder duidt op de uitbeelding van het zintuig, dan op andere interpretaties. R.E.O. Ekkart, *Vijf kinderportretten door Dirck Santvoort*, *Oud Holland*, 104 (1990), pp. 249-250.

20 Kooijmans 1997 (noot 5).

21 Ekkart 1990 (noot 19), pp. 249-255.

22 Voorts zijn twee voorbeelden van portretgroepen met de uitbeelding van de vijf zintuigen uit het Duitse taalgebied bekend. Op een anoniem schilderij zijn de kinderen van hertog August zu Braunschweig und Lüneburg afgebeeld met attributen van de vijf zintuigen, waarvan de oudste zoon het gehoor uitbeeldt en de oudste dochter met de spiegel het gezicht. Onbekende kunstenaar, 1637, doek, 150 x 205 cm. Eén exemplaar bevindt zich in het privébezit van prins Ernst August van Hannover, een ander in het Städtische Museum te Braunschweig. Afbeelding in: *Sammler, Fürst, Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579-1666*, tent.cat. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel 1979, nr. 483 met afbeelding in kleur. Her andere voorbeeld is het *Zelfportret van Daniel Preisler met zijn gezin*. Preisler (1627-1665) die vooral in Neurenberg werkzaam was, schilderde op 38-jarige leeftijd, in het jaar van zijn overlijden, zichzelf met

zijn tweede vrouw Magdalena en zijn kinderen Daniel, Anna Sibylla en Margareta Barbara. De attributen van de vijf zintuigen zijn hier anders verdeeld, onder meer omdat ook de ouders erbij betrokken zijn. Het jongste kind houdt een appel (smaak) vast, de tweede dochter heeft een pikkende distelvink op haar hand (gevoel) en de oudste zoon houdt een spiegel (gezicht) vast. De moeder toont een anjer (reuk), terwijl de vader met de luit (gehoor) is afgebeeld. Naast de gezamenlijke interpretatie van de vijf zintuigen kunnen de verschillende attributen ook afzonderlijk worden geïnterpreteerd: "Spiegel, Laute und Nelke, die seit langem als Attribut vergebender Schönheit galten, aber auch als Treuesymbol Verwendung fanden, sind den Zeichen der Hoffnung im Glauben mit Apfel und Distelfink, also christlichen Heilssymbole gegenübergestellt". A. Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts in Germanischen Nationalmuseum*, Mainz 1997, pp. 179-180.

23 Doek, 64,5 x 79 cm, Amsterdam, Stichting Museum Van Loon.

24 Ook bij de uitbeelding van de levensfasen van de mens hoort muziek. Zie: Pieter de Jo- naar Adriaen van de Venne, *Titelprent voor Jacob Cats' Houwelijk* met de levensfasen van de mens, Middelburg 1625. Afgebeeld in: P. van Boheemen e.a., *Kent en versint Eer dat je mint. Vrijen en trouwen 1500-1800*, tent.cat. Historisch Museum Marialust, Apeldoorn/Zwolle 1989, afb. 22, p. 22. Het elkaar het hof makende jonge paar is uitgebeeld met een luit.

25 In dezelfde richting, als herinnering aan de genealogische continuïteit en de vergankelijkheid, wordt ook het andere familieportret van Jan Miense Molenaer in Haarlem geïnterpreteerd. B. Hinz, 'Das Familienbildnis des J.M. Molenaer in Haarlem. Aspekte zur Ambivalenz der Porträtfunktion', *Städte Jahrbuch*, 4 (1973), pp. 207-216.

26 P.J.J. van Thiel, 'Catholic elements in seventeenth-century Dutch painting: apropos of a children's portrait by Thomas de Keyser', *Simiolus*, 20 (1990-91), p. 39. De beschermende krachten van het kruis worden door de hier voorgestelde familie voldoende geacht, want de op andere portretten zo vaak voorkomende kralen halskettingen en armbanden voor kleine kinderen ontbreken.

27 Verder zouden ook de rode wijn op tafel en de rechts op de voorgrond liggende walnoten geassocieerd kunnen worden met een katholieke geloofsovertuiging. Zoals al eerder aangegeven, staat de wijn voor de eucharistie; de walnoten zijn een oud symbool voor Christus, waarbij het buitenste groene omhulsel het vlees van Christus, de harde schil het kruis en de zachte kern zijn goddelijke natuur voorstellen. J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*, rev. ed., New York 1979, p. 330.

28 M.A. Kok, 'Het katholieke leven binnen de stad Delft in de jaren 1572-1650', in: *De stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1572-1667*, tent.cat. Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft 1981, pp. 108-112; J.M. Montias, *Vermeer en zijn milieu*, Baarn 1993, p. 151.

## H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen

29 De grootste kans op identificatie van de voorgestelden bestaat meestal als bekend is uit welke familie het stuk afkomstig is, dat wil zeggen als er een ononderbroken lijn van vererving kan worden gevolgd, die teruggaat tot de tijd waarin het betreffende werk werd vervaardigd. Het schilderij van Van Vliet dook in 1986 op in een kasteel in de buurt van de Franse stad Orléans. Montias beweert dat veel katholieke jongeren uit de Nederlanden, ook uit Delft, voor studie naar Orléans gingen (zie:

tent.cat. kunsthandel Didier-Aaron: *A Timeless Heritage*, New York, 7 May-6 June 1987), en het is goed voorstelbaar dat sommigen zich voorgoed in deze streek vestigden. Op deze manier zou ook het schilderij van Van Vliet daar terechtgekomen kunnen zijn, maar omdat er niets over de voormalige eigenaren bekend is, leidt deze weg niet verder.

30 Ook is de leeftijd van voorgestelden op zeventiende-eeuwse portretten soms moeilijk te bepalen; ik ga ervan uit dat de oudste zoon zeker niet jonger is dan 10 jaar maar ook niet ouder dan ca. 15 jaar. Daarnaast is ook niet zeker hoe lang een huwelijk kinderloos bleef of hoeveel kinderen er jong stierven. De katholieke denominatie belemmert de kans om gegevens in het archief te vinden. Uit de tijd vóór 1674 zijn er geen katholieke doopregisters in Delft bewaard, wat tot gevolg heeft dat de doopdata, en daarmee de leeftijd van de kinderen, nauwelijks te achterhalen zijn en men niet naar een familie kan zoeken die in een bepaalde periode ten minste vijf kinderen liet dopen. T. Wij-

senbreek-Olthuis, *Achter de gevels van Delft*, Hilversum 1987, p. 28.

31 Zoeken in de muzikale kringen van Delft levert helaas niet veel op; over leden van een mogelijk Delfts Collegium Musicum in die tijd is niets bekend. M.A. Vente, 'Aspecten van de Delftse muziekgeschiedenis', in: *De stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1572 tot 1667*, tent.cat. Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft 1981, pp. 232-235.

32 Van Vliet vermeldde op zijn portretten wel vaker een precieze datum. Over de betekenis van dit soort dateringen bestaat echter nog geen zekerheid; het is de vraag of het de voltooiingsdatum zou kunnen zijn. Omdat Van Vliet niet alle portretten op deze manier dateerde, zal de opdrachtgever er invloed op hebben gehad.

33 Het feit dat Van Vliet een aantal priesters portretteerde, duidt volgens Plomp op zijn katholieke geloof. Plomp 1998 (noot 1), p. 18.

34 Gemeentearchief Delft (GA), *Doop-, Trouw- en Begraafregister* (DTB) Delft, Klapper.

35 Onder meer werden een 'laeckenwever' en twee soldaten van de Compagnie genoemd, die echter niet in aanmerking kom omdat zij niet de juiste maatschappelijke status bezitten.

36 Michiel van der Dussen trad op 25-jarige leeftijd in het huwelijk. Hij werd op 25 maart 1600 geboren als zoon van Cornelis van der Dussen en Elisabeth Bugge en was een klein-

zoon van Sasbout van der Dussen en Maria van der Hoeft (zie voor de stamboom de bijlage). Tenzij anders vermeld, stammen de gegevens over de genealogie van Michiel van der Dussen uit de volgende twee bronnen: 'Van der Dussen', *Genealogische en Heraldische Bladen*, 7 (1912), pp. 239-248 en Centraal Bureau voor Genealogie, Den Haag: *Familiedossier van der Dussen*.

Willemina van Setten was vijf jaar jonger dan haar man; zij werd geboren op 11 juli 1605. Haar ouders, de notaris Otto van Setten en Annitgen Willemsdr., trouwden op 5 mei 1602. GA Delft, DTB 117, Trouwboek Gerecht. Rond de jaarwisseling 1612/13 voltrok zich een ramp in het huis Van Setten. Op 17 december 1612 werd de vader ten grave gedragen, op 16 januari 1613 een kind en op 13 februari volgde de moeder. GA Delft, Begraafboek Nieuwe Kerk (33NK) 36. In 1614 verloor Willemina nog twee broers en zusters: op 26 juli een "dochter van Otto van Setten zlg. ten huise van Maria Pierers" en op 2 november een ander "kind van Otto van Setten". GA Delft, BNK 37. Toen Willemina met Michiel van der Dussen ging trouwen, was zij dus al lang wees en erfgename van een waarschijnlijk niet onaanzienlijk fortuin.

37 GA Delft, DTB 124, Trouwboek Gerecht; GA Delft, DTB 117, Trouwboek Gerecht.

38 Over het vieren van huwelijksjubilea in de zeventiende eeuw is weinig bekend. Huwelijkspenningen vormen vrijwel de enige tastbare bewijzen ervoor. Maar het vermelden van de 15de trouwdag past bij de



*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

uitgebreide retoriek van het schilderij met zijn vele verwijzingen naar het voorgestelde gezin. Het kwam relatief weinig voor dat een echtpaar het zilveren of zelfs gouden huwelijk bereikte, gezien de hoge huwelijksleeftijd en de lage levensverwachting. Het grote risico voor vrouwen in het kraambed te overlijden, speelt daarbij geen overbelangrijke rol. Zie: P. van Boheemen en J. van Haaren, 'Ter bruiloft genodigd', in: Boheemen e.a. 1989 (noot 24), p. 196; J.A. Verduin, 'Het gezin in demografisch perspectief', in: G.A. Kooy, *Gezinsgeschiedenis. Vier eeuwen gezin in Nederland*, Assen 1985, pp. 101-110. Vergelijk ook met de geschiedenis van het gezin Van Setten (noot 36).

39 Deze Sasbout van der Dussen, geboren te Delft en aldaar overleden op 21 juli 1581, was in 1560 Raad en Schepen van Delft en in 1567 Burgemeester.

40 W. van de Lely, 'Kwartierstaten van Delftsche Vroedschappen', *De Nederlandsche Leeuw*, 32-34 (1914-1916).

Geen ander lid uit Michiels lijn vervulde een ambt in het stadsbestuur of een vergelijkbare functie.

41 M.J. von Lieburg, *Over weldoenders en wezen, bejaarden en bedeling. Uit de geschiedenis van de katholieke wezen- en bejaardenzorg te Delft*, Rotterdam 1996, p. 17. De buurt rond de Molenpoort aan de Oude Langendijk werd door de Delftse bevolking de 'Papenboek' genoemd vanwege het grote aantal rooms-katholieken dat daar woonde (*Ibidem*).

42 De oudste zoon van Michiels broer Sasbout werd minderbroeder te Leuven, een van

diens zusters geestelijke. Van de kinderen van zijn broer Dirk, die in Lissabon trouwde en daar ook de rest van zijn leven doorbracht, leefde Rodrigo als geestelijke in Lissabon, was zoon Jan karmeliet en woonde dochter Maria als geestelijke dochter in Antwerpen. De laatstgenoemde is de enige die terugkeerde naar het noorden, de rest van het gezin bleef in Portugal. Omdat zowel de kinderen van Sasbaut alsook alle acht kinderen van Dirk kinderloos overleden, stierven deze twee takken al na de tweede generatie uit en de lijn van Michiel bleef als enige van de katholieke tak van de Van der Dussens over. Al vóór 1661 moeten Michiels broers zijn overleden want zijn oudste zuster Maria benoemt in haar testament van dat jaar

"haer enigste broeder Michael van der Dussen" als "universele erfgenaemmen". Daarnaast wordt slechts haar nicht Maria Dirksz van der Dussen, de al genoemde geestelijke dochter in Antwerpen, bedacht. GA Delft, Oud notariëel archief (ONA) 2058, fol. 24, 1-3-1661.

43 Hij stierf als laatste van het gezin in 1704 en was de enige die zijn ouders overleefd had.

44 Daarnaast liet Michiel van der Dussen zowel op 9 juni 1626 als op 4 augustus 1637 een kind zonder naam begraven. GA Delft, DTB 37, Begraafboek Oude en Nieuwe Kerk (ONK), 9-6-1626; DTB 38, ONK, 4-8-1637. Vermoedelijk gaat het hierbij om binnen enkele uren, maar hooguit in hun eerste levensjaar gestorven zuigelingen en niet om al dood geboren kinderen. In de begraafboeken wordt het onderscheid gemaakt tussen 'baar-kint' en 'kint'. Gezien de datum

van de eerste begrafenis en de huwelijksluiting moet het eerstgeboren kind al kort na zijn geboorte overleden zijn.

45 De *Genealogische en Heraldische Bladen* 1912 (noot 36) vermelden op 22 november 1652 de begrafenis van Michiels broer Sasbout van der Dussen volgens het begraafboek van de Oude Kerk. Delft GA, DTB 39, Begraafboek Oude Kerk (BOK). Aangezien het adres "aende Oude Delft" een huis van Michiel aanduidt, ga ik ervan uit, dat het de begrafenis van Michiels zoon, Sasbout, betreft. Ook zijn vanaf 1630 geen vermeldingen meer over de broer, Sasbout, en diens familie in de Delftse archieven te vinden, wat aannemelijk maakt dat zij ergens anders woonden.

46 *Album Studiosorum. Academie Lugduno Batavae 1575-1875*, Den Haag 1875, 26-10-1649.

47 Cornelis stierf twee jaar eerder dan zijn vader, op 25 augustus 1679. GA Delft, DTB 43, ONK. Uit zijn in 1660 gesloten tweede huwelijk met Digna van der Heyden liet hij ten minste drie kinderen na. In de tijd van 1667 tot 1673 zijn vijf kinderen van Cornelis van der Dussen in de begraafboeken genoteerd. GA Delft, DTB 41, 5-1-1667, 12-9-1669 en 25-6-1671; DTB 42, 24-11-1671 en 2-5-1673. Ter onderscheiding van een andere Cornelis begon Cornelis Michielsz zich vanaf ca. 1665 slechts Van der Dussen (sic!) te noemen. De kinderen uit 1667, 1669 en 1673 zijn onder deze naam vermeld met het juiste adres van de familie "aende Oude Delft naest Bagynhoff". Van Cornelis' kinderen zorgden vooral dochter Maria Cecilia en

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

haar man Hendrick Roos weer voor eigen kroost. Cornelis' zoon, Cornelis Sasbout, schreef zich op 22-jarige leeftijd in aan de Leidse universiteit als student in de rechten; *Album Studiosorum. Academiae Lugduno Batavae 1575-1875*, Den Haag 1875, 4-12-1692; op 7 februari 1695 trouwde hij met Anthonia van Heymenbergh in Rotterdam; het huwelijk bleef kinderloos. Van dit echtpaar zijn twee pendantportretten van rond 1700 bij Frédéric Baron de Crombrugghe de Picquendale op Kasteel Ter Heyde bewaard, afgebeeld in: Jhr.Mr. E.B.F.F. Wittert van Hoogland, *Geschiedenis van het geslacht Wittert*, Den Haag 1914, p. 412.

48 Anna trouwde in 1657 met Hendrik van der Eem, dezelfde die later als voogd over Vermeers kinderen optrad. Montias 1993 (noot 28), pp. 247, 253-258. Zij moet al vóór 1671 overleden zijn, want in dat jaar verklaarde Hendrik van der Eem zijn schoonvader en zwager, Michiel en Cornelis van der Dussen, tot voogden over zijn kinderen voor het geval hijzelf zou overlijden. Delft GA, ONA 2021, 204, 16-4-1671.

49 Maria werd op 31 mei 1677 als 'jonge dochter' begraven in het graf van haar vader. E.A. van Beresteyn, *Grafmonumenten en grafzerken in de Oude Kerk te Delft*, Assen 1938, grafnr. 46.

50 Op 21 februari 1676 lieten Michiel van der Dussen er zijn vrouw een testament opstellen waarin nog slechts drie van hun kinderen als directe erfgenamen worden genoemd: Cornelis, Otto en Maria. De anderen, Elisabeth, Sasbout en ook Anna zijn in 1676 al overleden. In het testament worden wel de kinde-

ren van Anna als erfgenamen genoemd. Delft GA, ONA 2021, 274, 21-2-1676.

51 Het schilderij wordt in de catalogus van het museum toegeschreven aan Michiel van Mie-revelt (*Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*, Antwerpen 1988, p. 253, inv.nr. 986. Deze toeschrijving is echter niet overtuigend. Op het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) in Den Haag wordt het als "trant J.W. Delfff II" omschreven.

52 Den Haag, Iconografisch Bureau (IB), naar mededeling en correspondentie E.A. van Beresteyn 1934.

53 Toch zou er voor de identificatie van deze familie in de nabijheid van Michiel van der Dussen kunnen worden gezocht, zoals blijkt uit de herkomstgeschiedenis van het stuk. In 1934 werd het uit de collectie van baron d'Outhousden, Brussel, geveild. Een mogelijke lijn van vererving kan worden gereconstrueerd via Maria Cecilia van der Dussen, een dochter uit het tweede huwelijk van Cornelis (Michielsz.) van der Dussen en haar man Hendrick Roos. Via hen zou het schilderij bij hun dochter Digna Roos en haar man Antoine van Outhousden, heer van Zevenhuysen, terechtgekomen kunnen zijn (Den Haag, IB 35915). Het is denkbaar dat familiestukken uit de gezinnen van Michiels broers en zusters uiteindelijk in zijn tak van de familie terechtwamen nadat de andere lijnen na de tweede generatie uitstierven. De andere voorgestelde identificatie als Sasbout Cornelisz. van der Dussen en Maria van der Hoeff (RKD) klopt echter

evenmin: zij zijn immers de grootouders van Michiel. De verleidelijke identificatie met Michiels broer, Sashout, die in september 1625, dus in hetzelfde jaar als Michiel, met Johanna van Berckel trouwde, kan evenmin kloppen, omdat Sasbout negen jaar ouder was dan Michiel. Op de drie broers Sasbout, Dirk en Michiel werden meerdere lijfrentes afgesloten, waaruit blijkt dat Sasbout de oudste zoon was van Cornelis van der Dussen er Elisabeth Bugge Hendriksdr. en geboren was omstreeks 1591/92. De geboortedatum van Michiel wordt door deze bron bevestigd. *Rekeningen van de Thesaurier der Stad Delft*, Delft GA, 1<sup>e</sup> afd. nr. 678, jaargang 1610 en 1646.

54 Er is hier gekozen voor een beproefde uitbeeldingswijze, vanaf het middel vrij dicht voor een egale achtergrond, zoals die al door Wybrand de Geest in 1621 bij het *Portret van de familie Verspeek* werd gebruikt (doek, 128 x 187 cm, Stuttgart, Württembergische Staatsgalerie, inv.nr. 745) of in het aan Isaac Mijntens toegeschreven *Familieportret* uit 1624 dat vermoedelijk David Mytens met zijn vijf kinderen voorstelt (dat. 1624, doek, 102 x 163 cm, Gemäldegalerie Dresden, cat. 1930, nr. 1338).

55 Er bestaat een aantal afbeeldingen van reeds overleden twee-er meerlingen; zie: E. de Jongh, 'Bloemen in de knop gebroken', *Kunstschrift* (1997) 4, pp. 34-45.

56 D. Haks, *Huwelijk en gezin in Holland in de zeventiende en achttiende eeuw*, diss., Assen 1982, pp. 142-147. Het klasieke statistische onderzoek naar de gezinsgrootte is te vinden in:

## H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen

- A.M. van der Woude, 'Variations in the size and structure of the household in the United Provinces of the Netherlands in the seventeenth and eighteenth centuries', in: P. Laslett (ed.), *Household and family in past time*, Cambridge 1972, pp. 299-318; J.A. Verduin, 'Het gezin in demografisch perspectief', in: G.A. Kooy, *Gezinsgeschiedenis. Vier eeuwen gezin in Nederland*, Assen 1985, pp. 69-101.
- 57 Zie ook F.K. Laarmann, 'Een uniek familieportret. De familie Van der Dussen en hun muziek', *Kunstschrift* (1998) 6, pp. 32-36.
- 58 De belangrijkste publicaties zijn: De Jongh 1986 (noot 9), vooral pp. 40-45; R.B. Sonnemaa, *Representations of Music in 17th-Century Dutch Painting*, diss. Berkeley 1990; M. Kyrova, 'Music in Seventeenth-Century Dutch Painting', in: E. Buijsen en L.P. Grijp, *Music and Painting*, Zwolle 1994, pp. 45-48.
- 59 E. Koftin en F.K. Laarmann, *Families, vrolijke gezelschappen en hun muziek*, Lezing gehouden op de studiedag van de Onderzoeksschool Kunstgeschiedenis op 25 maart 1997 in Leiden. De bekendste voorbeelden zijn de *Musicerende familie* van Jan Miense Molenaer in het Frans Hals Museum te Haarlem (noot 25) en *De familie Ruychaever-van der Laen* van dezelfde kunstenaar (noot 23 en afb. xx). Beide stukken zijn vervaardigd omstreeks 1635.
- 60 De Jongh 1986 (noot 9), p. 41.
- 61 L.P. Grijp, 'Conclusions and Perspectives', in: Buijsen & Grijp 1994 (noot 58), p. 125.
- 62 E. Buijsen, 'Vermeer en het muziekleven van zijn tijd', in: D. Haks en M.C. van der Sman (red.), *De Hollandse samenleving in de tijd van Vermeer*, tent.cat. Haags Historisch Museum, Den Haag/Zwolle 1996, p. 113.
- 63 M. Kyrova, 'Muziekopvatting in de beeldende kunst. De betekenis van muziekinstrumenten op schilderijen en prenten uit de zestiende en zeventiende eeuw', *Het strijkinstrument*, tent.cat. Concertgebouw de Doelen, Rotterdam, ter gelegenheid van het 75-jarig bestaan van de kamermuziekvereniging, Rotterdam 1982, pp. 29-42, p. 34.
- 64 J. Koldewij, "Van eens esels been de beste fleuyten comen. De blokfluit in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw", *Programmaboek Holland Festival Oude Muziek*, Utrecht 1993, pp. 53-62. Zie bijvoorbeeld Lambert Doomers herdersscène waarin de herder zijn speelgenote op zijn fluit laat spelen, paneel, 52,5 x 77,5 cm, Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, afgebeeld in: W. Schulz, 'Lambert Doomer als Maler', *Oud Holland* 92 (1978), cat.nr. XI, afb. 22, p. 96.
- 65 Kyrova 1994 (noot 58), p. 46.
- 66 Kyrova 1982 (noot 63), p. 39; zie ook: N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Frankfurt am Main 1976.
- 67 Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-Hof* verscheen in 1644 voor het eerst onder de titel *Euterpe oft Speel-Godinne*; verder was de verzamelbundel *Der Gooden Fluyt Hemel* op de markt en publiceerde Gerbrandt van Blanckenbergh in 1654 een handleiding onder de omstandige titel *Onderwyzinghe hoe men alle de Toonen, die meest gebruyckelyck zyn op de Handt-Fluyt, zal kunnen t'eene mal zuyver Blaesen, en hoe men op yeder 't gemakkelijckst en Trammelant zal kunnen maken*. Met dank aan Louis Grijp.
- 68 Vente 1981 (noot 31), p. 235. Zie voor de hele tekst van het codicil en de identificatie van de genoemde muziekliteratuur: W. de Ruiters, 'Het codicil van Cornelis Graswinckel (1653)', *Tijdschrift van de vereniging van Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 31 (1981), pp. 73-81; F. Noske, 'Bibliografische en historische kanttekeningen bij het codicil van Cornelis Graswinckel', *Idem*, pp. 178-185.
- 69 Grijp 1994 (noot 61), p. 117.
- 70 Zie onder: *Afzonderlijke objecten*.
- 71 Grijp 1994 (noot 61), p. 113; Buijsen 1996 (noot 62), p. 113.
- 72 A.F. Annegarn, *Floris en Cornelis Schuyt. Muziek in Leiden van de vijftiende tot het begin van de zeventiende eeuw*, diss. Utrecht, Vereniging van Nederlandse muziekgeschiedenis 1973, pp. 133-135.
- 73 De Ruiters & Noske 1981 (noot 68).
- 74 Het muziekstuk kon inmiddels geïdentificeerd worden. De compositie is van Hieronymus

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

Praetorius, verschenen in 1599 in zijn bundel *Cantiones sacrae de praecipuis festis*, herdrukt in 1607, 1622 en 1623. Zie: L. Grijp, *Kunstschrift* (1998) 6, p. 36. De acht stemmen van het stuk komen overeen met de acht afgebeelde blokfluiten.

75 Voor verschillende mogelijke professies zijn geen aanwijzingen gevonden. alhoewel “ook leden van rijke families zonder officiële posten (...) zich tot notaris [lieten] benoemen zonder ooit één akte op te maken” (Wijsenbeek-Olthuis 1987, noot 30, p. 91), laten zich noch voor Michiel noch voor zijn broer of zoon aanwijzingen vinden dat zij ooit als notarissen in Delft geregistreerd stonden. F.L. Hartong, *Register der Protocollen van Notarissen in Nederland. Samengesteld in opdracht van de broederschap der Notarissen in Nederland van +/- 1500 tot heden*, Rotterdam 1916; Delft GA, 161, *De Notariële archieven, welke in de bewaarplaats van het algemeen Rijksarchief berusten*.

Een andere mogelijkheid om als katholiek aan het begin van de eeuw in Delft rijk te worden, bood het brouwersvak., maar ook dit is voor Michiel van der Dussen niet te bewijzen. In 1632 krijgt hij voor zijn huis op de Voorzijde een belastingaanslag van 24 gulden. Dat is meer dan dubbel zoveel als het gewone gemiddelde in de straat, op één na: er wordt ook een brouwer genoemd die 45 gulden belasting verschuldigd is. Delft GA, *Verpondingslegger 1632*, 1761, I, folio 502. In het *Haardstedenregister* van 1638 wordt vermeld dat op hetzelfde adres op de Voorzijde de hoeveelheid van vijf haardsteden aanwezig was, maar er is

geen aanwijzing voor een brouwersketel. Delft GA, *Haardstedenregister 1638*, I, afd. 589 II, folio 229. Deze opgaven bewijzen eens te meer dat het gezin rijk was, maar geven nog steeds geen aanwijzing voor een professie.

Het feit dat in de achttiende eeuw in Michiel van der Dussens pand aan de Oude Delft de “Bewindhebbers van de Oostind- Comp:tor Camer alhier” gehuisvest waren, geeft ook geen verdere aanwijzing voor de betrekkingen van deze tak van de Van der Dussens. Delft GA, *Huizenprotocol*, 283, III, folio 904. Geen van hen behoorde tot het bestuur van de VOC in Delft. Hontzager e.a., *Delft en de Oostindische Compagnie*, Amsterdam 1987. Wel staan in het testament van Michiel van der Dussen ‘actiën’ vermeld, wat onder meer kan duiden op aandelen in de VOC en een deel van de rijkdom zou kunnen verklaren. Delft GA, ONA 2021, folio 274, 21-2-1676.

76 Den Haag, Museum Meermanno Westreenianum, *Inventaris der familiepapieren Meerman*, nr. S 140: “Cedulle om te lezen op de begrafenis van de E. Heer oudt borgermeester Dirck Dircx-Meerman.”

77 Voor de betekenis van het condoleantieregister zie: J.W. Salomonson, ‘A civic guard portrait by Jacob Willemsz. Delff’, *Simiolus*, 18 (1988), 1-2, pp. 32-33.

78 Delft GA, DTB 43, ONK, 13-10-1681. Sinds 1624 bezat hij daar een graf waarin vóór hem reeds zijn zusters Johanna en Maria en zijn dochter Maria begraven werden (Van Bere-

steyn 1938, noot 49, nr. 46). Cornelis had op zijn begrafenis maar twee lijkdragers minder (Delft GA, DTB 43, ONK, 25-8-1679).

Willemina van Setten werd twee jaar na Michiels dood in hetzelfde graf bijgezet onder begeleiding van 16 dragers maar zonder flambouwen (Delft GA, DTB 44, ONK, 4-3-1683). Zij laat “merderen min-detj:kints kinderen” na, die tot de tijd van haar overlijden bij haar moeten hebben gewoond. Aangezien de man van haar dochter, Hendrick van der Bem, nog in leven kan het slechts de kinderen uit het huwelijk van haar zoon betreffen: Maria Cecilia en Cornelis Sasbout van der Dussen.

79 Beresteyn 1938 (noot 49), nr. 46.

80 Na het overlijden van Willemina van Setten kreeg haar kleindochter Maria Cecilia van der Dussen het graf in bezit. Beresteyn 1938 (noot 49), nr. 46. Haar broer Cornelis Sasbout erfde het andere graf in de Nieuwe Kerk, dat hun grootvader sinds 1664 bezat en waarin hij als laatste directe mannelijke nakomeling van Michiel van der Dussen op 1 maart 1707 werd begraven. E.A. van Beresteyn, *Grafmonumenten en grafzerken in het koor der Nieuwe Kerk te Delft*, 1936, nr. 134.

81 Toen Michiel van der Dussen trouwde met Willemina van Setten, woonde hij “opt bagynhoff”, zijn vrouw opten houck vanden Breetsteeg”. Delft GA, DTB 24, Trouwboek Gerecht, 10-5-1625. Na hun huwelijksluiting moet het paar voor een bepaalde tijd op de “corenmart”

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

hebben gewoond, maar al vóór 1637 zijn ze naar de Voorstraat verhuisd. “Een kint van Michiel vander [wo]nen[de] coren-mart”, Delft

GA, DTB 37, ONK, 9-6-1626.

82 “Den kint van Michiel vander Dussen aende Voorstraat”, Delft GA, DTB 38, ONK, 4-8-1637. In het *Haardstedenregister* van 1638 wordt Michiel van der Dussen vermeld als eigenaar van het huis aan de westzijde van de Voorstraat (Delft GA, folio 229) en van een huis in de Cellebroersteeg, oostzijde (Delft GA, folio 40). Verder in hij mede-eigenaar van een pand op het begijnhof, als erfgenaam van zijn vader Cornelis Sasboutsz. (Delft GA, *Haardstedenregister* 1638, folio 217). Tussen 1632 en 1638 werd hij ook eigenaar van een huis “Int Bagynhoff achterom” (Delft GA, *Verponding* 1632, 1761, 1, folio 530), en een “bin-nen watersloot zuytzy” (Delft GA, *Verponding* 1632, 1761, 1, folio 475). De meeste huizen moeten verhuurd zijn geweest want in het *Huizenprotocol* van Delft tekent zich duidelijk af dat de familie zelf gebruikmaakte van de twee huizen aan de Voorstraat resp. aan de Oude Delft.

83 Delft GA, DTB 43 en 44, ONK, 13-10-1681, resp. 4-3-1683; Delft GA, *Huizenprotocol*, 283, III, folio 475.

84 Het huis werd geërfd van “Adriaen ende Claes Hendricxz. cum socia.” Delft GA, *Huizenprotocol*, 283, III, folio 904.

85 “een wooninge ende alle de Landerijen gelegen onder de Sonteven groot tsamen om-

trent dertigh mergen jn huyre gebruijckt werden by Dirck ende Leendert Mossert, Item nog een Thuijs met het geene daer aendeendeert, gelegen buijten de Schoolpoort deser Stadt voor desen gecomen van mr. Johan vander Aa mitsgaders nog al het Lijwaet in het kasge in het Saeltge met het swarte potgen ende de silvere Schaal, daer en boven de goude kettin-gen met de kruijxkens aende kruijsifix de gestrecke stoelen van Juff<sup>vr</sup> Kamerlingh, ende het Tapijtleet.” Delft GA, ONA 2213, 92, 23-11-1681.

86 Delft GA, ONA 2213, 92, 23-11-1681 (zit ook noot 13).

87 “Te weten een block van vijf huijsen nevens malcander aende noortsijde vant bagijnhof, belent ten westen het huijs genaemt de passer, ten oosten de gang vant huijs van haer comp[aran]tes, daerinne altans in woondende Jo[nkhee]r Niro-laes de Bruijn, streckende uijt het bagijnhof, tot aende Bagijnesteeg. Een huijs hebbende ten oosten de passer vooruijt, den westen de dwersstraet naden agterhof. Item twee huijsen aende zuijtzijde vant Bagijnhof, neffens den anderen, ten westen de Erven van Anna ende Cecilia Maertens, ten oosten Maria Dirck van der Dussen met een Slop, Een huijsje aende noortzijde vant Bagynhof int incoomen, ten oosten de muijrvant Begijnhof ten westen Magdalena Vincenten Agter haer Comp[aran]te. Een huijsje staende aende noortsijde vanden agterhof ten westen Juffvrouw Almonde. Een huijs aende westzijde vande oude Delft tegen het Begijnhof aen, ten zuijden zij Comp[aran]te selfs den noorden den Lutenantd Beem. Twee huijsen neffens den ande-

ren aende Zuij[d]zijde vande bagijnesteeg, ten oosten Mari[a] van Dussen, ten Westen ... coomende het westerlijk uijt op den agterhoff[.] Ende eijndelyck nog drie huijsjes nevens malcandre aende noordsyde de Bagijnesteeg, ten oosten de Slijpers poort, ten westen het hofje vande heeren d’ Overschie.” Delft GA, ONA 2213, 110, 18-3-1682.

88 Tegenover de kinderen van haar dochter Anna en Hendrik van der Eem had Willemina voorbehoud. In een andere aanvulling op haar testament uit 1682 verklaart zij dat Cornelis van der Eem, haar kleinzoon, geen benschikkingsrecht over zijn erfdeel krijgt maar dat dit onder toezicht van haar zoon Otto zal blijven. Daarvan zal jaarlijks een rente beschikbaar worden gesteld. Delft GA, ONA 2213, 122, 1682. Cornelis’ zuster Cunera mocht blijkbaar wel vrij beschikken over haar erfdeel zoals blijkt uit een verkoopakte opgemaakt naar de boedelscheiding van Willemina in 1683. Delft GA, ONA 2217, 4. Uit het eerstgenoemde document blijkt verder dat Anna en haar familie al veel van hun erfdeel tijdens het leven van haar ouders hadden gekregen en dat Willemina wilde voorkomen dat de rest van het erfdeel ter aflossing van de schulden van de Van der Eems gebruikt werd. Met deze problemen bemoeide zij zich nog op haar hoge leeftijd alhoewel haar gezondheidstoestand achteruitging. In 1676 ondertekende zij notariële akten nog met haar volle naam, maar vanaf 1681 blijkt zij alleen in staat te zijn om een beverig merk te zetten.

89 Delft GA, *Officie Boek*

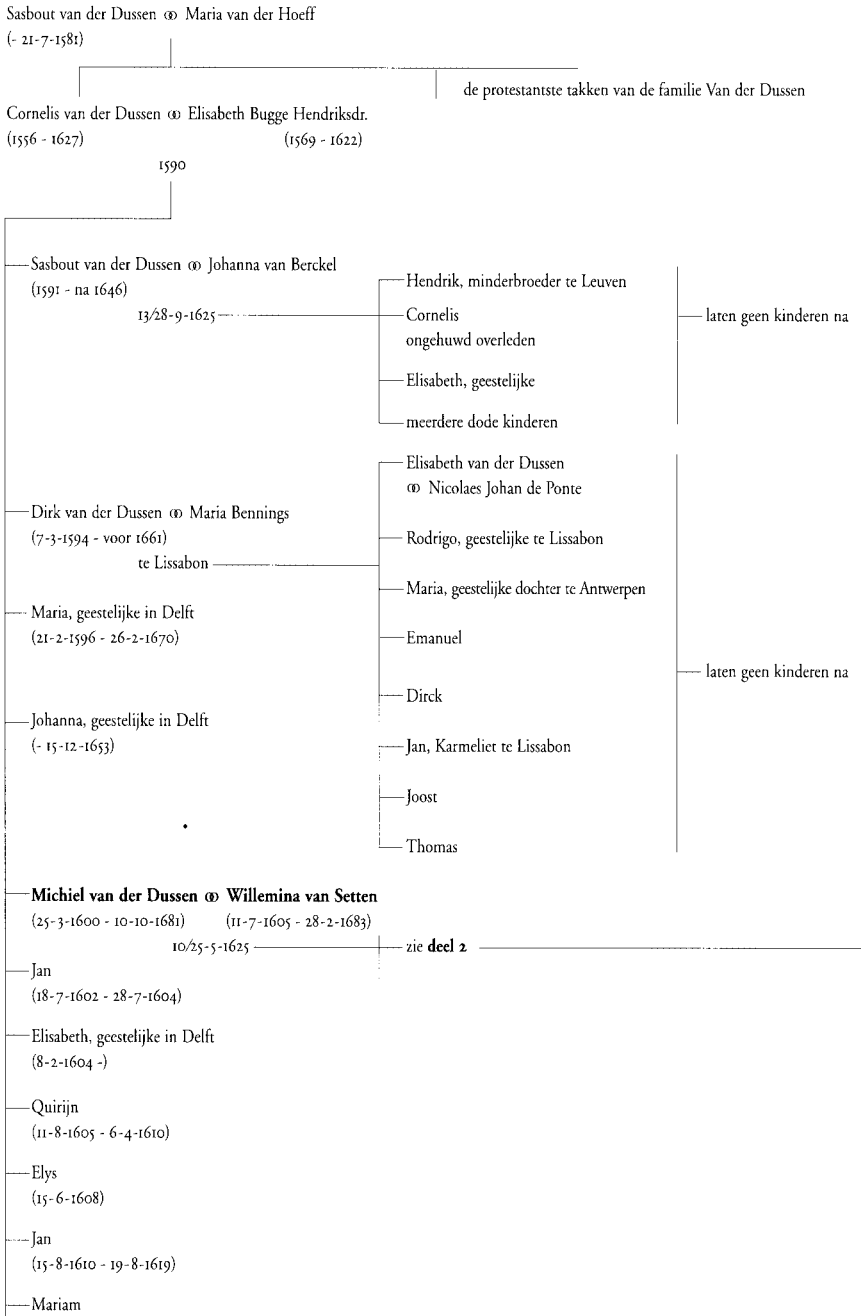
*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

- 1669-1692, 1<sup>e</sup> afd. nr. 347 A, folio 29.
- 90 Delft GA, *Officie Boek* 1669-1692, 1<sup>e</sup> afd. nr. 347 A, folio 152.
- 91 Crebbe: "kolk of vuilnisput door een rooster gedekt", J. Verdam, *Middelnederlandsch handwoordenboek*, Den Haag 1932, p. 312.
- 92 In de tweede helft van de zeventiende eeuw neemt het uitsbeelden van burgerlijke families met een soort adellijke levenshouding toe. Het betreft vooral families die in de buitenlucht worden weergegeven met of zonder eigen landgoed op de achtergrond en liefst met jachtattributen, die adellijke privileges vertegenwoordigen. Duidelijke voorbeelden hiervan zijn onder andere te vinden in het werk van Jan Mijntens.
- 93 Montias 1993 (noot 28), pp. 150-151.
- 94 De setting, de familie in een interieur, lijkt beïnvloed te zijn door het eerder in Delft en in andere plaatsen ontwikkelde genre van het 'vrolijke gezelschap'. Het verschil met de werken van de Delftenaar Anthonie Palamedesz, die de formule van het vrolijke gezelschap op familieportretten eveneens toepaste, ligt vooral in het formaat, de rijkdom van het interieur en het feit dat het schilderij van Van Vliet door de vele details duidelijk de persoonlijkheid van de voorgestelden reflecteert. Ook zijn de portretten niet met stoffagefiguren gecombineerd, zoals bij Palamedesz vaak wel het geval is.
- 95 Delft GA, familiearchief Van der Dussen, stuk 10.

*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

BIJLAGE

**Relevante stamboom familie Van der Dussen, deel 1**



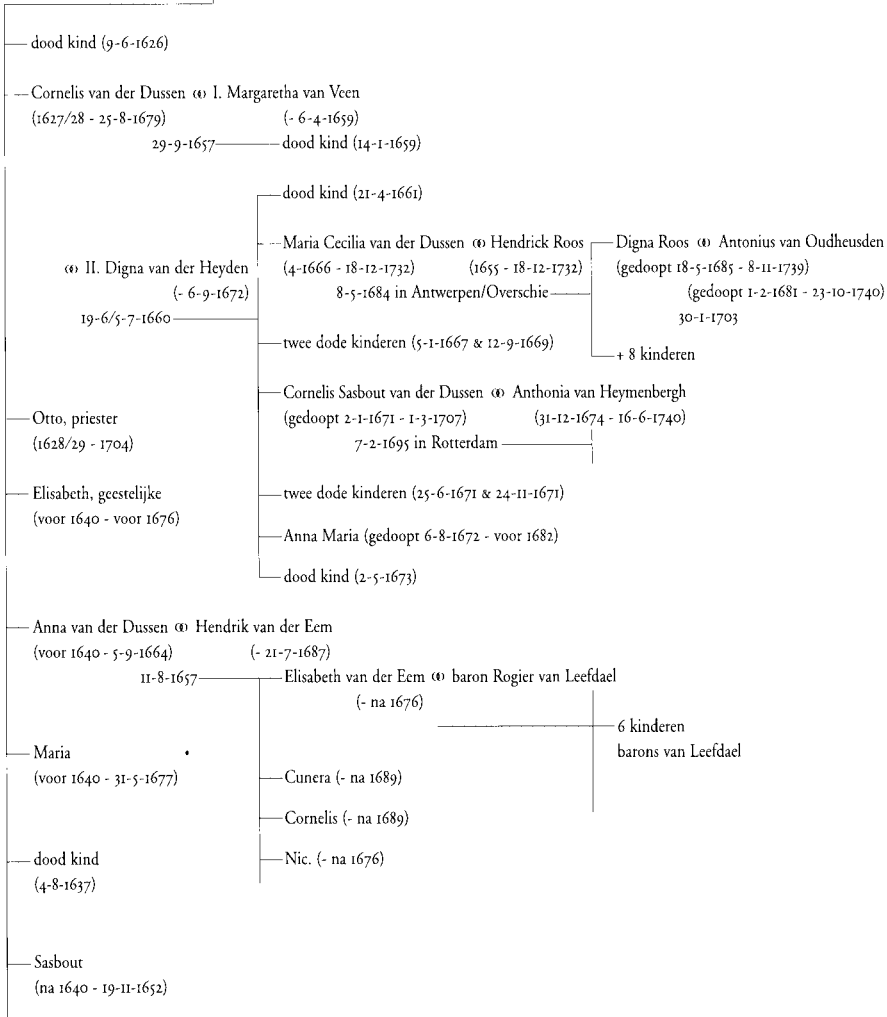
*H.Cz. van Vliet: Het gezin Van der Dussen*

**deel 2**

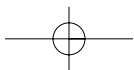
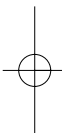
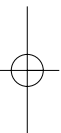
**Michiel van der Dussen ♂ Willemina van Setten**

(25-3-1600 - 10-10-1681)

(11-7-1605 - 28-2-1683)







## Literatuur

- J.S. Ackerman, 'A Theory of Style'. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 20 (1961/62), 227-237.
- A.J. Adams, *The paintings Thomas de Keyser. A Study of Portraiture in Seventeenth-Century Amsterdam*. (academisch proefschrift), 4 dl., Ann Arbor 1985.
- A.J. Adams, 'The Three-Quarter Length Life-Sized Portrait in Seventeenth-Century Holland. The Cultural Functions of Tranquillitas'. In: W. Franits (ed.), *Looking at Dutch Art*, Cambridge 1997, 158-174, 234-238.
- Album Studiosorum. Academiae Lugduno Batavae 1575-1875*. Den Haag 1875.
- F. Allan, *De stad Edam en hare geschiedenis, voornamelijk beschouwd met betrekking tot de beide kerkbranden van de jaren 1602 en 1699*. Edam 1857.
- A.F. Annegarn, *Floris en Cornelis Schuyt. Muziek in Leiden van de vijftiende tot het begin van de zeventiende eeuw*. (academisch proefschrift), Utrecht 1973.
- P. Ariès, *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. New York 1962.
- G. van Arkel, A.W. Weissman, *Noord-Hollandsche Oudheden*, dl. 1, Amsterdam 1891.
- O. Bätschmann, P. Griener, *Die Darmstädter Madonna*. Frankfurt am Main 1998.
- A. Bauer, *Begrifflichkeit und Typus des Portrait historié im holländischen 17. Jahrhundert*, Magisterarbeit der Freien Universität Berlin, ongepubliceerd, Berlijn 1996
- A. Bauer, *Jan Mijtens (1613/14 – 1670). Leben und Werk eines Haager Porträtmalers*. (academisch proefschrift, ongepubliceerd, Freie Universität Berlin) Berlin 2001.
- J.B. Bedaux, 'Beelden van "leersucht" en tucht. Opvoedingsmetaforen in de Nederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 33 (1983), 49-74.
- J.B. Bedaux, 'Fruit and fertility: fruit symbolism in Netherlandish portraiture of the sixteenth and seventeenth century'. In: *Simiolus* 17 (1987), 150-168.
- J.B. Bedaux, *The reality of symbols. Studies in iconology of Netherlandish art 1400-1800*. Den Haag/Maarssen 1990.
- J.B. Bedaux, 'Funeraire kinderportretten uit de 17de eeuw'. In: B.C. Sliggers (ed.), *Naar het lijk. Het Nederlandse doodsportret 1500-heden*. (tent.cat. Museum Teylers Haarlem), Haarlem 1998, 86-114.
- J.B. Bedaux, 'Inleiding'. In: J.B. Bedaux en R.E.O. Ekkart (eds.), *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700*. (tent.cat. Frans Halsmuseum Haarlem, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen), Gent, Amsterdam 2000, 11-32.
- J.B. Bedaux en R.E.O. Ekkart (eds.), *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700*. (tent.cat. Frans Halsmuseum Haarlem, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen), Gent, Amsterdam 2000.
- P. Berends, 'De schilderijen in het raadhuis te Harderwijk'. In: *Oud Holland* 41 (1923/24), 47-48.
- E.A. van Beresteyn, *Grafmonumenten en grafzerken in het koor der Nieuwe Kerk te Delft*. 's-Gravenhage 1936.
- E.A. van Beresteyn, *Grafmonumenten en grafzerken in de Oude Kerk te Delft*. Assen 1938.
- E.A. van Beresteyn en W.F. del Campo Hartman, *Genealogie van het geslacht Van Beresteyn*. 2 dl., Den Haag 1954.
- H. van den Berg, *De Nederlandse monumenten van geschiedenis en kunst, Deel VIII. De provincie*

## Literatuur

- Noordholland, tweede stuk: Westfriesland, Tessel en Wieringen*. Den Haag 1955.
- J. Bientjes, *Holland und der Holländer im Urteil deutscher Reisender*. (academisch proefschrift Universiteit van Amsterdam), Groningen 1967.
- P. Biesboer: 'De burgers of Haarlem en hun portretschilders'. In: S. Slive, e.a.: *Frans Hals*, (tent.cat. Washington / London / Haarlem), 1990, 23-44.
- B. Binstock: 'Postscript: Aloïs Riegl in the Presence of "The Nichtwacht"'. In: *October* 74 (1995), 3-35.
- A. Blankert, *Amsterdams Historisch Museum. Schilderijen daterend van voor 1800*. (coll.cat. Amsterdams Historisch Museum Amsterdam), Amsterdam 1975/79.
- A. Blankert, *Ferdinand Bol (1616-1680). Rembrandt's Pupil*. Doornspijk 1982.
- H. Blasse Hegeman, e.a. (red.), *Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*. *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989).
- A.S. de Blécourt, *Kort begrip van het oud-vaderlands burgerlijk recht*. (6de druk bewerkt door Mr. H.F.W.D. Fischer), Groningen 1967.
- L. Blussé, *Bitters bruid. Een koloniaal huwelijksdrama in de gouden eeuw*. Amsterdam 2001.
- M.E.W. Boers, 'Een nieuwe markt voor kunst. De expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999), 194-219.
- M.E.W. Boers-Goosens, *Schilders en de markt. Haarlem 1605-1635*. (academisch proefschrift), Leiden 2001.
- P. van Boheemen, e.a., *Kent, en versint Eer datje mint. Vrijen en trouwen 1500-1800*. (tent.cat. o.m. Historisch Museum Marialust Apeldoorn), Zwolle 1989.
- P. van Boheemen en J. van Haaren, 'Ter bruiloft genodigd'. In: P. van Boheemen e.a., *Kent, en versint Eer datje mint. Vrijen en trouwen 1500-1800*. (tent.cat. o.m. Historisch Museum Marialust Apeldoorn), Zwolle 1989, 154-187.
- M.J. Bok en G. Schwartz, 'Schilderen in opdracht in Holland in de 17e eeuw'. In: *Regionaal-Historisch Tijdschrift Holland* 23 (1991), 183-195.
- J. Boomgaard, 'Bronnenstudie en stilistiek. Van de kunst der werkelijkheid tot de werkelijkheid der kunst'. In: F. Grijzenhout, H. van de Veen (eds.), *De Gouden Eeuw in Perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*. Nijmegen 1992, 255-279.
- G. Brandt, *Historie Der vermaerde Zee- en Koop-Stadt Enkhuizen, (...). Den tweeden Druk met een Vervolg vermeerdert door Sebastiaan Centen*. Hoorn 1747, facsimile: Nieuwendijk 1971.
- A. Bredius, *Künstler-Inventare. Urkunden zur Geschichte der Holländischen Kunst des XVIIten, XVIIIten und XVIIIten Jahrhunderts*. Den Haag 1915.
- A. Bredius, 'Bijdragen tot een biografie van Nicolaes Maes'. In: *Oud Holland* 41 (1923/24), 207-214.
- P. van den Brink, J. de Meyere, *Het gedroomde land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*. (tent.cat. Centraal Museum Utrecht), Zwolle 1993.
- J. Bruyn, B. Haak, S.H. Levie, P.J.J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*. 3.vol., Den Haag, Boston, Londen 1982-1989.
- J. Bruyn en M.T. De Bye Dölleman, 'Maerten van Heemskercks Familiegroep te Kassel. Pieter Jan Foppesz. en zijn gezin'. In: *Oud Holland* 97 (1983), 13-22, aanvullingen: 284-285.
- J. Bruyn, 'Over het 16de en 17de-eeuwse portret in de Nederlanden als memento mori'. In: *Oud Holland* 105 (1991), 244-261. J. Bruyn, 'Een gehistoriseerde familiegroep van Ferdinand Bol: twee fragmenten in Dordrecht en Lyon.'. In: *Oud Holland* 108 (1994), 208-214.

## Literatuur

- E. Buijsen en L.P. Grijp, *Music and Painting in the Golden Age*, (tent.cat. Hoogsteder & Hoogsteder Den Haag), Zwolle 1994.
- E. Buijsen, 'Vermeer en het muziekleven van zijn tijd'. In: D. Haks en M.C. van der Sman (eds.), *De Hollandse samenleving in de tijd van Vermeer*, (tent.cat. Haags Historisch Museum Den Haag), Zwolle 1996, 106-123.
- E. Buijsen, 'Vermeer en het muziekleven van zijn tijd'. In: *Tijdschrift voor oude muziek* 2 (1996), 27-31.
- H.B. Busse, *Kunst und Wissenschaft. Untersuchungen zur Ästhetik und Methodik der Kunstwissenschaft bei Riegl, Wölfflin und Dvorák*. Mittenwald 1981.
- G. Calvi, 'Maddalena Nerli and Cosimo Tornabuoni: A Couple's Narrative of Family History in Early Modern Florence'. In: *Renaissance Quarterly* 45 (1992), 312-339.
- M. Carasso-Kok en J. Levy-van Halm (eds.), *Schutters in Holland. Kracht en zenuwen van de stad*. (tent.cat. Frans Halsmuseum Haarlem), Zwolle 1988.
- J. Cats: *Houwelijk: dat is het gansch beleyt des echten-staets*, Middelburgh 1625.
- coll.cat. Antwerpen, Koninklijk Museum voor schone kunsten, *Catalogus Schilderkunst Oude Meesters*. Antwerpen 1988.
- coll.cat. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, *Holländische und flämische Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts im Bode Museum*. Berlin 1976.
- coll.cat. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, *Catalogue of old foreign paintings*, Kopenhagen 1951
- coll.cat. Leiden, Stedelijk Museum de Lakenhal, *Catalogus van de schilderijen en tekeningen*. Leiden 1983.
- P. Coremans, 'L'Affaire des faux Vermeer, Documents de complément.'. In: *Maandblad voor beeldende kunsten* 26 (1950), 199-203.
- D. Damsma, *Het Hollandse huisgezin (1560 - heden)*. Utrecht, Antwerpen 1993.
- H. Deckert, 'Zum Begriff des Porträts'. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 5 (1929), 261-282.
- A. Th. van Deursen, *Mensen van klein vermogen. Het kopergeld van de Gouden Eeuw*. Amsterdam 1991.
- S. Dickey: "'Met een wenende ziel...doch droge ogen.'" Women holding handkerchiefs in seventeenth-century Dutch portraits'. In *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), 332-367.
- L. Dresen-Coenders, 'De machtsbalans tussen man en vrouw in het vroeg-moderne gezin'. In: H. Peeters, e.a. (ed.), *Vij eeuwen gezinsleven: liefde, huwelijk en opvoeding in Nederland*. Nijmegen 1988, 57-98.
- S.A.C. Dudok van Heel, 'Het maecenaat Trip. Opdrachten aan Ferdinand Bol en Rembrandt van Rijn'. In: *De Kroniek van het Rembrandthuis* 31 (1979), 14-26.
- Ch. Dumas, *In het zadel. Het Nederlands ruiterportret van 1550 tot 1900*. (tent.cat. Fries Museum Leeuwarden, Noordbrabants Museum Den Bosch, Provinciaal Museum van Drenthe Assen), 's-Hertogenbosch 1980.
- 'Van der Dussen'. In: *Genealogische en Heraldische Bladen* 7 (1912), 239-248.
- X. van Eck, 'The artist's religion: paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the northern Netherlands, 1600-1800'. In: *Simiolus* 27 (1999), 70-94.
- I.H. van Eeghen, 'Baertjen Martens en Herman Doomer'. In: *Amstelodamum* 43 (1956), 133-137.
- I.H. van Eeghen, 'De groepsportretten in de familie van Loon'. In: *Amstelodamum* 60 (1973), 121-127.
- R.E.O. Ekkart, *Johannes Cornelisz. Verspronck. Leven en werken van een Haarlems portretschilder*

## Literatuur

- uit de 17-de eeuw. Haarlem 1979.
- R.E.O.Ekkart, 'Frans van Mieris en het portret van Jacob van Heemskerck'. In: *Leids Jaarboekje* (1985), 47-51.
- R.E.O. Ekkart, 'Het portret van een man en een vrouw in een landschap door Dou en Berchem'. In: *Bulletin van het Rijksmuseum* 36 (1988), 14-15.
- R.E.O. Ekkart, 'Inleiding'. In: H. Blasse Hegeman, e.a. (red.), *Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden zuit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw. Leids Kunsthistorisch Jaarboek (LKJ)* 8 (1989), 7-15.
- R.E.O. Ekkart: 'Een "portrait historié" door Lambert Doomer'. In: *LKJ* 8 (1989), 247-254.
- R.E.O. Ekkart, 'Enkhuizense iconografische sprokkelingen'. In: *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie* 43 (1989), 53-67.
- R.E.O. Ekkart, *Portret van Enkhuizen in de gouden eeuw.* (tent.cat. Zuiderzeemuseum Enkhuizen), Zwolle, Enkhuizen 1990.
- R.E.O. Ekkart: 'De Enkhuizer schilder Jan Claesz'. In: *Oud Holland* 104 (1990), 180-218.
- R.E.O. Ekkart, 'Vijf kinderportretten door Dirck Santvoort', in: *Oud Holland* 104 (1990), 249-255.
- R.E.O. Ekkart, 'Gerbrand Ban'. In: *Bulletin van het Rijksmuseum* 39 (1991), 426-434 en 40 (1992), 93.
- R.E.O. Ekkart, 'The Portraits of "The Vrijdags van Vollenhoven Family" by Jan Anthonisz. van Ravesteyn'. In: *Hoogsteder Mercury* 12 (1991), 3-16.
- R.E.O. Ekkart, 'Leidse burgers in beeld. Portrettisten in Leiden van de late zestiende tot de vroege achttiende eeuw'. In: Lunsingh Scheurleer e.a., *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse Gracht*, dl. 6a, Leiden 1992, 3-39.
- R.E.O. Ekkart, *Nederlandse portretten uit de 17e eeuw. Dutch portraits from the Seventeenth century.* (cat. Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam), Rotterdam 1995.
- R.E.O. Ekkart, 'De Rotterdamse portrettist Jan Daemen Cool'. In: *Oud Holland* 111 (1997), 201-240.
- R.E.O. Ekkart, *Portrettisten en Portretten. Studies Over Portretkunst in Holland.* (academisch proefschrift, ongepubliceerd), Amsterdam 1997.
- R.E.O. Ekkart, 'De ontwikkeling van het Nederlandse doodsportret in de 16de en 17de eeuw'. In: B.C. Sliggers (ed.), *Naar het lijk. Het Nederlandse doodsportret 1500-heden.* (tent.cat. Museum Teylers Haarlem), Haarlem 1998, 64-84.
- N. Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation.* Frankfurt/Main 1976.
- S. Evangelisti, 'Angelica Baitelli: a woman writing in a convent in seventeenth-century Italy'. In: E. Kloek, e.a. (ed.), *Woman of the Golden Age.* Hilversum 1994, 157-165.
- C.W. Fock, 'Kunstbezit in Leiden in de 17de eeuw'. In: C.W. Fock en T.H. Lunsingh Scheurleer, *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse gracht.* dl. 5a, Leiden 1990, 3-36.
- C.W. Fock, 'Werkelijkheid of schijn. Het beeld van het Hollandse interieur in de zeventiende-eeuwse geneschilderkunst'. In: *Oud Holland* 112 (1998), 187-246.
- C.W.Fock, *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900.* Zwolle 2001.
- V. Fortunati, *Lavinia Fontana of Bologna 1552-1614.* (tent.cat. The National Museum of Women in the Arts Washington), Washington 1998.
- W.E. Franits, 'The family saying grace: a theme in Dutch art of the seventeenth century'. In: *Simiolus* 16 (1986), 36-49.
- W. E. Franits, "'Betaemt de jueghd / soo doet sy deugd": A pedagogical metaphor in seventeenth-century Dutch art'. In: H. Blasse Hegeman, e.a. (red.), *Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden zuit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw. Leids*

## Literatuur

- Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), 217-226.
- W.E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*. Cambridge 1993.
- D.Freedberg en J. de Vries (red.), *Art in History, History in Art*. Santa Monica 1991.
- W. Frijhoff en M. Spies, *1650. Bevochten eendracht*. (Nederlandse cultuur in Europese context), Den Haag 1999.
- I. Gaskell, 'Tobacco, Social Deviance and Dutch Art in the Seventeenth Century'. In: H. Bock, T. W. Gaethgens (eds.), *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*. Berlin 1987, 117-137.
- J.G. van Gelder, 'Pastor Fido voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw'. In: *Oud Holland* 92 (1978), 227-263.
- J. van Gent, 'Fenix der Nederlandsche Pourtretschilders'. In: M. Blonk (ed.), *Van der Helst op straat. 'Fenix der Nederlandsche Pourtretschilders'*. Amsterdam 1999, 25-56.
- M.K.A. Giesen, *Untersuchungen zur Struktur des holländischen Familienporträts im XVII. Jahrhundert*. (academisch proefschrift, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Bonn 1997.
- A. van der Goes en J. de Meyere (red.), *Op Stand aan de Wand. Vijf eeuwen familieportretten in Slot Zuylen*. Slot Zuylen 1996.
- E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, New York 1959.
- E.H. Gombrich, *Art and Illusion*. Londen/New York 1956.
- E.H. Gombrich, 'The Mask and the Face: the Perception of Physiognomic Likeness in Life and Art'. In: E.H. Gombrich e.a., *Art, perception and Reality*. Baltimore/Londen 1972, 1-46.
- V.B. Greep, *Een beeld van het gezin. Functie en betekenis van het vroegmoderne gezinsportret in de Nederlanden*. (Zeven Provinciën Reeks), Hilversum 1996.
- C. Grimm, *Frans Hals. Das Gesamtwerk*. Stuttgart 1989.
- L. Grijp, 'Conclusions and Perspectives'. In: E. Buijsen en L.P. Grijp, *Music and Painting in the Golden Age*, (tent.cat. Hoogsteder & Hoogsteder Den Haag), Zwolle 1994, 111-126.
- L. Grijp, 'Klanken op kunst'. In: *Kunstschrift* 42 (1998) 6, 36-43.
- I. Groeneweg, 'Regenten in het zwart: vroom en deftig?'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), 198-251.
- H. de Groot, *Inleiding tot de Hollandsche Rechtsgeleerdheid*. F. Dovring, e.a. (ed.), Leiden 1952.
- D. Haks, *Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw*. Assen 1982.
- M. Halbertsma, K. Zijlmans, 'Kunstwerk, Kontext, Zeit'. In: M. Halbertsma, K. Zijlmans (red.), *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute*. Berlin 1995, 17-34.
- J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. rev.ed., New York 1979.
- R. Hamel, 'The Image of the Child'. In: *The Journal of Psychohistory*, 24 (1996), 71-89.
- F.L. Hartong, *Register der Protocollen van Notarissen in Nederland. Samengesteld in opdracht van de broederschap der Notarissen in Nederland. van +/- 1500 tot heden*. Rotterdam 1916.
- P. Hedström, 'A Family Portrait by Jan Mytens'. In: *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 3 (1996), 13-15.
- C.L. Heesakkers en W.M.S. Reinders, *Genoegelijk bovenal zijn mij de Muzen. De Neolatijnse dichter Janus Douza (1545-1604)*. Leiden 1993.
- M. van der Heijden, *Huwelijk in Holland. Stedelijke rechtspraak kerkelijke tucht 1550-1700* (academisch proefschrift), Amsterdam 1998.
- B. Hinz, 'Das Familienbildnis des J.M. Molenaar in Haarlem. Zur Ambivalenz der Porträtfunktion'. In: *Städte Jahrbuch* 4 (1973), 207-216.

## Literatuur

- B. Hinz, 'Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses'. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), 139-218.
- C. Hofstede de Groot, 'De portretten van het echtpaar Jacob Trip en Margaretha de Geer door de Cuyp's, N. Maes en Rembrandt'. In: *Oud Holland* 45 (1928), 253-264.
- F.W.H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. 54 dl., Amsterdam 1949-1999.
- E.A. Honig, 'The beholder as work of art: A study in the location of value in seventeenth-century Flemish painting'. In: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1995), 253-293.
- E.A. Honig, *Painting & the Market in Early Modern Antwerp*. Yale 1998.
- A. Houbraken, *De groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* (...). 3 dl., Amsterdam 1718-1721.
- J.A. van Houtte e.a. (red.), *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*. dl. VI., 1953.
- H.L. Houtzager e.a. (red.), *Delft en de Oostindische Compagnie*. Amsterdam 1987.
- O. Huften, 'The niche of creative women. A response to Silvia Evangelisti'. In: E. Kloek, e.a. (red.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*. Hilversum 1994, 167-170.
- P. Huys Janssen, 'Theodoor van Thulden. 's-Hertogenbosch 1606-1669 's-Hertogenbosch'. In: P. Huys Janssen (ed.), *Meesters van het Zuiden. Barokschilders rondom Rubens*. (ten.cat. Noordbrabants Museum 's-Hertogenbosch), 's-Hertogenbosch 2000, 85-108.
- J. Immerzeel jr., *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters* (...). 3 dl., Amsterdam 1842-1843.
- M. Iversen, *Alois Riegl: Art History and Theory*. Cambridge/Londen 1993.
- E. de Jongh, 'Grape symbolism in paintings of the 16th and 17th centuries'. In: *Simiolus* 7 (1974), 166-191.
- E. de Jongh, 'Pearls of virtue of pearls of vice'. In: *Simiolus* 8 (1975/76), 69-97.
- E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw: huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*. (tent.cat. Frans Halsmuseum Haarlem), Zwolle 1986.
- E. de Jongh, 'Reticent informants: seventeenth-century portraits and the limits of intelligibility'. In: K.L. Selig (red.), *Polyanthea. Essays on Art and Literature in Honor of William Sebastian Hekscher*. Den Haag 1993, 57-73.
- E. de Jongh, *Faces of the Golden Age. Seventeenth-Century Dutch Portraits*. (tent.cat. The Yamaguchi Prefectural Museum of Art, Kumamoto Prefectural Museum of Art, Tokyo Station Gallery, Kunsthal Rotterdam), met engelstalig supplement, Tokio/Rotterdam 1994.
- E. de Jongh, 'Bloemen in de knop gebroken'. In: *Kunstschrift* 41 (1997), 34-45.
- E. de Jongh, G. Luijten, *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700*. (tent.cat. Rijksmuseum Amsterdam), Gent 1997.
- W. Kemp, *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Keulen 1985.
- W. Kemp, 'Alois Riegl (1858-1905)'. In: H. Dilly (ed.), *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, 36-60.
- B. Kempers, 'Opdrachtgevers, verzamelaars en kopers. Visies op kunst in Holland tijdens de Republiek'. In: *Regionaal-Historisch Tijdschrift Holland* 23 (1991), 196-209.
- M.G.J. Kempers, *De Raadzaal van Harderwijk. Monument van historie en kunst*. Harderwijk 1922.
- A. McNeil Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral Art and its Audience in the Golden Age*. Montclair/New Jersey 1983.
- A. McNeil Kettering, *Drawings from the Ter Borch Studio Estate*. 2 dl. (Catalogus van de Nederlandse tekeningen in het Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam), Den Haag 1988.

## Literatuur

- A. McNeil Kettering, 'Gender Issues in Seventeenth Century Dutch Portraiture: A New Look'. In: R.E. Fleischer en S.C. Scott (red.), *Rembrandt, Rubens and the Art of their Time: Recent Perspectives*. Pennsylvania 1997, 144-175.
- J.H. Der Kinderen-Besier, *Spelevaart der Mode. De kledij onzer voorouders in de zeventiende eeuw*. Amsterdam 1950.
- E. Kloek, 'De zaak-Judith Leyster: uitzonderlijk of representatief?'. In: J.A. Welu en P. Biesboer (ed.), *Judith Leyster. Schilderes in een mannenwereld*. (tent.cat. Frans Halsmuseum Haarlem), Zwolle 1993, 55-68.
- E. Kloek, 'De vrouw'. In: H.M. Beliën, e.a. (ed.), *Gestalten van de Gouden Eeuw. Een Hollands groepsportret*. Amsterdam 1995, 241-279.
- W.T. Kloek, 'Northern Netherlandish Art 1580-1620. A Survey'. In: G. Luijten en A. van Suchtelen (ed.), *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art 1580-1620*. (tent.cat. Rijksmuseum Amsterdam), Zwolle 1993, 15-111.
- N. Köhler en K. Levy-van Halm, *Frans Hals Schutterstukken*. Maarssen, Den Haag 1990.
- M.A. Kok, 'Het katholieke leven binnen de stad Delft in de jaren 1572-1650'. In: *De stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1572-1667*. (tent.cat. Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft), Delft 1981, 108-112.
- J. Koldewij, "'Van eens esels been de beste fleuyten comen". De blokfluit in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw'. In: *Programmaboek Holland Festival Oude Muziek*. Utrecht 1993, 53-62.
- E. Kolfin, "'Betaemd het de Christen de dans te aanschouwen." Dansende elite op Noordnederlandse schilderijen en prenten (circa 1600-1645)'. In: B. Thijs (ed.), *Vermaak van de elite in de vroegmoderne tijd*, Hilversum 1999, 153-174.
- E. Kolfin, *Een gezelschap jonge luyden. Functie en betekenis van Noord-Nederlandse vrolijke gezelschappen 1600-1645*, (academisch proefschrift, Rijksuniversiteit Leiden), handelseditie te verschijnen: Leiden 2002.
- G.A. Kooy, *Gezinsgeschiedenis. Vier eeuwen gezin in Nederland*. Assen 1985
- L. Kooijmans, 'De koopman'. In: H.M. Beliën, e.a. (ed.), *Gestalten van de Gouden Eeuw*. Amsterdam 1995, 64-92.
- L. Kooijmans, *Vriendschap en de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*. Amsterdam 1997.
- C. Kortenhorst, 'The first truly professional female artist? A response to Caroline Murphy'. In: E. Kloek e.a. (ed.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*. Hilversum 1994, 183-185.
- D. Kraaijpoel en H. van Wijnen, *Han van Meegeren 1889-1947 en zijn meesterwerk van Vermeer*, Zwolle 1996.
- C. Kramm, *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters (...)*. 6 dl., Amsterdam 1857-1864.
- L. Krempel, *Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes (1634-1693)*. (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 9), Petersberg 2000.
- H. Kronberger-Frentzen, *Das deutsche Familienbildnis*. Leipzig 1940.
- S. Kuus, 'Kinderen op hun mooist. Kinderkleding in de zestiende en zeventiende eeuw.'. In: J.B. Bedaux en R.E.O. Ekkart (eds.), *Kinderen op hun mooist. Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700*. (tent.cat. Frans Halsmuseum Haarlem), Gent, Amsterdam 2000, 73-84.
- M. Kyrova, 'Muziekopvatting in de beeldende kunst. De betekenis van muziekinstrumenten op schilderijen en prenten uit de zestiende en zeventiende eeuw'. In: *Het strijkinstrument*. (tent.cat. Concertgebouw de Doelen Rotterdam), Rotterdam 1982, 29-42.



## Literatuur

- M. Kyrova, 'Music in Seventeenth-Century Dutch Painting'. In: E. Buijsen en L.P.Grijp, *Music and Painting in the Golden Age*. Zwolle 1994, 31-62.
- F.K. Laarmann, 'Familieportret met blokfluiten'. In: *Kunstschrift* 42 (1998) 6, 32-36.
- F.K. Laarmann, 'Hendrick Cornelisz. van Vliet: Het gezin van Michiel van der Dussen'. In: *Oud Holland* 113 (1999), 53-74.
- F.K. Laarmann, 'Herman Meindertsz. Doncker - Ein origineller Künstler zweiten Ranges'. In: *Oud Holland* 114 (2000), 7-52.
- F.K. Laarmann, 'Riegl and the Family Portrait, or How to Deal with a Genre or Group of Art'. In: R. Woodfield (ed.), *Framing Formalism. Riegl's work*. (Critical Voices in Art, Theory and Culture), 2001, 195-218.
- F.K. Laarmann, *Families in beeld. De ontwikkeling van het Noord-Nederlandse familieportret in de eerste helft van de zeventiende eeuw*. Hilversum 2002.
- G. de Laresse, *Groot schilderboek, waar in de schilderkonst...* 2dl., Haarlem 1740.
- H. Leeftang, 'Dutch landscape: the urban view. Haarlem and its environs in literature and art, 15th-17th century', in: R. Falkenburg, J. de Jong e.a. (red.), *Natuur en landschap in de Nederlandse kunst 1500-1850, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 48 (1997), Zwolle 1998, 52-115.
- M. Leesberg, 'Karel van Mander as a painter'. In: *Simiolus* 22 (1993/4), 5-57.
- Leids Kunsthistorisch Jaarboek* (LKJ) 8 (1989): 'Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw'. H. Blasse-Hegeman e.a. (red.), Den Haag 1990.
- W. van de Lely, 'Kwartierstaten van Delftsche Vroedschappen'. In: *De Nederlandsche Leeuw* 32-34 (1914-1916).
- M.J. van Lieburg, *Over weldoenders en wezen, bejaarden en bedeling. Uit de geschiedenis van de katholieke wezen- en bejaardenzorg te Delft*. Rotterdam 1996.
- W. Liedtke, *Architectural Painting in Delft. Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte*. Doornspijk 1982.
- I. Lohmann-Siems, *Begriff und Interpretation des Porträts*. (academisch proefschrift, Hamburg), Hamburg 1972.
- A. Lorenz, *Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. Darmstadt 1985.
- J. Loughman en J.M. Montias, *Public and Private Spaces. Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses*. (Studies in Netherlandish Art and Cultural History), Zwolle 2000.
- T.H. Lunsingh Scheurleer, e.a., *Het Rapenburg. Geschiedenis van een Leidse Gracht*. 6 dl., Leiden 1986-1992.
- D.J. Lurie, *17th Century Dutch Family Portraits*. (tent.cat. Tel Aviv Museum of Art), Tel Aviv 1994.
- H. Malecki, *Das Familienbildnis im 16. und 17. Jahrhundert. Seine Vorstufen, seine Entwicklung und die Beziehungen zur familiären Lebensform*. (academisch proefschrift, Göttingen), typescript, Göttingen 1950.
- H. Malecki, *Die Familie des Pieter Jan Foppesz. Genese und Bedeutung des Kasseler Familienbildes von Maerten van Heemskerck*. (Kasseler Hefte für Kunstwissenschaft und Kunstpädagogik), Kassel 1983.
- C. van Mander, *Het Leven der Doorluchtighe Nederlandsche en Hoogduytsche Schilders*. Haarlem 1604.
- N. de Marchi en H. van Miegroet, 'Pricing Inventions: "Originals", "Copies", and their Relative Value in Seventeenth Century Netherlandish Art Markets'. In: V.A. Ginsburgh en P.-M. Menger, *Economics of the Art*. Amsterdam 1996, 27-70.

## Literatuur

- D. de Marly, 'The Establishment of Roman Dress in Seventeenth Century Portraiture'. In: *Burlington Magazine* 117 (1975), 443-451.
- D. Meulmeester-Jacobs, "'Op saaken van houlijken". Het wereldlijk recht inzake verloving en huwelijk'. In: P. van Boheemen, e.a. (ed.), *Kent, en versint Eer datje mint. Vrijen en trouwen 1500-1800*. (tent.cat. Historisch Museum Marialust Apeldoorn). Zwolle 1989, 121-137.
- M. Meyer, *Das Kostüm auf niederländischen Bildern. Zum Modewandel im 17. Jahrhundert*. Münster 1986.
- H. Miedema, *De archiefbescheiden van het St. Lukasgilde te Haarlem. 1497-1798*. Alphen aan den Rijn 1980.
- H. Möbius, 'Die Moralisierung des Körpers. Frauenbilder und Männerwünsche im frühneuzeitlichen Holland'. In: I. Barta e.a. (ed.), *Frauen.Bilder.Männer.Mythen*. Berlin 1987, 69-83.
- J.M. Montias, *Artists and artisans in Delft. A socioeconomic study of the seventeenth century*. Princeton 1982.
- J.M. Montias, *Vermeer en zijn milieu*. Baarn 1993.
- J.W. von Moltke, *Govert Flinck. 1615-1660*. Amsterdam 1965.
- B.M. du Mortier, 'De handschoen in de huwelijkssymboliek van de zeventiende eeuw'. In: *Bulletin van het Rijksmuseum* 32 (1984), 189-201.
- C. Murphy, 'Lavinia Fontana: the making of a woman artist'. In: E. Kloek e.a. (ed.), *Women of the Golden Age. An international debate on women in seventeenth-century Holland, England and Italy*. Hilversum 1994, 171-181.
- R. Murrin, *La Hollande et les Hollandais au XVIIe et au XVIIIe siècles vus par les Français*. Paris 1925.
- Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*, 'Beeld en zelfbeeld in de Nederlandse kunst, 1550-1750. Image and Self-image in Netherlandish Art, 1550-1750'. R. Falkenburg e.a. (red.), Zwolle 1995.
- Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)*, 'Wooncultuur in de Nederlanden 1500-1800'. R. Falkenburg e.a. (red.), Zwolle 2001.
- I. Németh, 'De portretten van Jacob Trip en Margaretha de Geer door Nicolaes Maes in Boedapest'. In: *Oud Holland* 110 (1996), 79-84.
- D.J. Noordam, 'Marriage patterns of patricians in Leiden. Sixteenth to nineteenth century'. In: *Economic and social history in the Netherlands* 5 (1993), 25-37.
- J. Noordman, H. van Setten, 'De ontwikkeling van de ouder/kind-verhouding'. In: H. Peeters, L. Dresen-Coenders, T. Brandenburg (red.), *Vijf eeuwen gezinsleven. Liefde, huwelijk en opvoeding in Nederland*. Nijmegen 1988, 140-162.
- M. North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter: Zur Sozialgeschichte der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Keulen, Weimar, Wenen 1992.
- F. Noske, 'Bibliografische en historische kanttekeningen bij het codicil van Cornelis Graswinckel'. In: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 31 (1981), 178-185.
- J. Oberhaidacher, *Das holländische Familienbild des 16. und 17. Jahrhunderts*. (academisch proefschrift), typescript, Wenen 1972.
- H. Olbrich en H. Möbius, *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*. Leipzig 1990.
- M. Olin, 'Forms of Respect: Alois Riegl's Concept of Attentiveness'. In: *Art Bulletin* 71 (1984), 285-299.
- H. Ost, 'Ein italo-flämisches Hochzeitsbild und Überlegungen zur ikonographischen Struktur des Gruppenportraits im 16. Jahrhundert'. In: *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 41 (1980), 133-141.
- Ovid, *Metamorphosen*. (vertaling naar het Duits: Erich Rösch), München 1990.

## Literatuur

- D. Owen Hughes, 'Representing the Family. Portraits and Purposes in Early Modern Italy'. In: *The Journal of Interdisciplinary History* 18 (1986), 7-38.
- E. Panofsky, 'Der Begriff des Kunstwollens'. In: E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft* (samenstelling en editie H. Oberer, E. Verheyen), Berlin 1964, 33-47.
- H. Peeters, L. Dresen-Coenders, T. Brandenburg (red.), *Vijf eeuwen gezinsleven. Liefde, huwelijk en opvoeding in Nederland*. Nijmegen 1988.
- A. Pigler, 'Gruppenbildnisse mit historisch verkleideten Figuren und ein Hauptwerk des Joannes van Noordt'. In: *Acta Historiae Artium. Academiae Scientiarum Hungaricae* 11 (1955), 169-188.
- F. van der Ploeg en C.E. Zonneville-Heyning: *'Brave koppen en glatte aengesigten'. De Goese schutters en hun schilders: C.W. Eversdijck, W.C. Eversdijck en P. Peuteman*. Middelburg 1999.
- P. van der Ploeg en C. Vermeeren (red.), *Vorstelijk Verzameld. De kunstcollectie van Frederik Hendrik en Amalia*. (tent.cat. Mauritshuis Den Haag), Zwolle 1997.
- M. Plomp, 'Portret van de familie Van der Dussen-Van Setten'. In: *Bulletin van de Vereniging Rembrandt* 8 (1998) 3, 18-21.
- M. Praz, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*. University Park, London 1971.
- R. Priem, 'The "most excellent collection" of Lucretia Johanna van Winter: the years 1809-22, with a catalogue of the works purchased.'. In: *Simiolus* 25 (1997), 103-235.
- L. van Puyvelde, 'Floriss ou Key? Le Portrait de la Famille Van Berchem', In: *Bulletin Koninklijke Musea voor Schone Kunsten Brussel*, 14 (1965), 197-204.
- B.J.A. Renckens, 'Isaac Jacobsz. van Hooren'. In: *Oud Holland* 68 (1953), 115-116.
- B.J.A. Renckens, 'Een onbekende Noordhollandse portretschilder: A. Molenaar'. In: *Oud Holland* 84 (1969), 76-80.
- A. Repp-Eckert, 'Entstehung und Entwicklung der italianisierenden Malerei im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts'. In: D. A. Levine, E. Mai, *I Bamboccianti. Niederländische Malerrebellen im Rom des Barock*. (tent.cat. Wallraf-Richartz-Museum Keulen, Centraal Museum Utrecht), Milaan 1991.
- A. Repp-Eckert, 'Gottfried von Wedig als Porträtmaler des Kölner Bürgertums im 17. Jahrhundert'. In: E. Mai (ed.), *Gottfried von Wedig 1583-1641*. (tent.cat. Wallraf-Richartz-Museum Keulen, Hessisches Landesmuseum Darmstadt), Keulen 1998, 28-36.
- E. Rettich, e.a., *Alte Meister*. (coll.cat. Staatsgalerie Stuttgart), Stuttgart 1992.
- A. Riegl, 'Das holländische Gruppenporträt'. In: *Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 23 (1902), reprint Wenen 1931 en Wenen 1997; eerste complete engelse vertaling van Evelyn M. Kain, *The group portraiture of Holland*, Los Angeles: Getty Research Institute for History of Art and Humanities 1999.
- A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*. (K.M. Svoboda ed.). Augsburg/Wenen 1929.
- W.W. Robinson, 'Family Portraits of the Golden Age'. In: *Apollo* 110 (1979), 490-497.
- M.G. Roethlisberger, *Bartholomeus Breenbergh. The Paintings*. Berlin 1981.
- K.P.Rogner (ed.), *Verlorene Werke der Malerei. In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Gallerien*. München 1965.
- H. Roodenburg, 'Over scheefhalzen en zwellende heupen. Enige argumenten voor een historische antropologie van de zeventiende-eeuwse schilderkunst'. In: *De zeventiende eeuw* 9 (1993), 152-168.
- H. Roodenburg, "'Welstand" en "Wellevendheid". Over houdingen, gebaren en gelaatsuitdrukkingen in de schilderkunst, de toneelkunst en de rhetorica: de inbreng van het classicisme'. In: *Neder-*

## Literatuur

- lands Kunsthistorisch Jaarboek* 46 (1995), 416-439.
- A. Roy, 'Het werk van Van Thulden'. In: A. Roy, *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder*. (tent.cat. Noordbrabants Museum s'-Hertogenbosch, Musée des Beaux-Arts Strasbourg). Zwolle 1992, 49-77.
- A. Roy en B. Vermet, 'Het leven van Theodoor van Thulden'. In: A. Roy, *Theodoor van Thulden. Een Zuidnederlandse barokschilder*. (tent.cat. Noordbrabants Museum s'-Hertogenbosch, Musée des Beaux-Arts Strasbourg). Zwolle 1992, 25-39.
- W. de Ruiter, 'Het codicil van Cornelis Graswinckel (1653)'. In: *Tijdschrift van de vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 31 (1981), 73-81.
- J.W. Salomonson, 'The "Officers of the White Banner": A civic guard portrait by Jacob Willemsz. Delft II'. In: *Simiolus* 18 (1988) 1-2, 13-62.
- J. Sander, *Niederländische Gemälde im Stüdel 1400-1550*. (coll.cat. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main), Mainz 1993.
- S. Schama, *Overvloed en onbehagen. De Nederlandse cultuur in de Gouden Eeuw*. Amsterdam 1988, Duits: *Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*. München 1988.
- A.Schmidt, *Overleven na de dood. Weduwen in Leiden in de Gouden Eeuw*. Amsterdam 2001.
- H. Schneider, 'Theodoor van Thulden en Noord-Nederland, II'. In: *Oud Holland* 45 (1928), 200-209.
- W. Schulz, 'Lambert Doomer als Maler'. In: *Oud Holland* 92 (1978), 69-105.
- H. Sedlmayer, 'Die Quintessenz der Lehren Riegls'. In: A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*. (K.M. Swoboda ed.), Augsburg/Wenen 1929, XI-XXXIV.
- S. Slive, *Frans Hals*, 3 dl., Londen, New York 1970-1974.
- S. Slive, *Frans Hals*. (tent.cat. Frans Halsmuseum Haarlem, National Gallery Londen), München 1989.
- E.J. Sluijter, 'De schilderkunst van ca. 1570 tot ca. 1650'. In: *De stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1572 tot 1667*. (tent.cat. Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft), Delft 1981, 172-190.
- E.J. Sluijter, *De "Heydensche Fabulen" in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670*. (academisch proefschrift), Leiden 1986, handelseditie: *De "heydensche fabulen" in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de noordelijke Nederlanden, circa 1590-1670*. Leiden 2000.
- E.J. Sluijter, *De lof der schilderkunst. Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642*. (Zeven Provinciën Reeks), Hilversum 1993.
- E.J. Sluijter, 'The Painter's Pride: The Art of Capturing Transcience in Self-Portraits from Isaac van Swanenburgh to David Bailly'. In: K.Enenkel, Betsy de Jong-Crane e.a. (eds.), *Modelling the Individual. Biography and Portrait in the Renaissance*. Amsterdam/Atlanta, GA 1998.
- E.J. Sluijter, 'Over Brabantse vodden, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw'. In: R. Falkenburg, M. Westermann (red.), *Kunst voor de markt. Art for the market. 1500-1700, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 50 (1999), Zwolle 2000, 113-143.
- N.C. Sluijter-Seiffert, *Cornelis van Poelenburch (ca. 1593-1667)*. (academisch proefschrift), Leiden 1984.
- D.R. Smith, *Masks of wedlock. Seventeenth-Century Dutch Marriage Portraiture*. Ann Arbor, Michigan 1982.
- D.R. Smith, 'Rembrandt's Early Double Portraits and the Dutch Conversation Piece'. In: *Art Bulletin* (1982), 259-288.

## Literatuur

- D.R. Smith, 'Courtesy and its discontents: Frans Hals's "Portrait of Isaac Massa and Beatrix van der Laen"'. In: *Oud Holland* 100 (1986) 1, 2-34.
- R.B. Sonnema, *Representations of Music in 17th Century Dutch Painting*. (academisch proefschrift), Berkely 1990.
- E. Spaans, 'Legerkampen op zeventiende-eeuwse schilderijen: beeld en werkelijkheid'. In: M.P. van Maarseveen, J.W.L. Hilkhuijsen, A. MacCormick, *Beelden van een strijd. Oorlog en kunst vóór de Vrede van Munster 1621-1648*. (tent.cat. Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft), Zwolle 1998.
- H. Spielmann, e.a., *Gottorf im Glanz des Barock*. (tent.cat. Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf Schleswig), Schleswig 1997.
- M. Spliethoff, *De portretten van Prins Frederik Hendrik*. (doctoraalscriptie typoscript), Leiden 1976.
- A. Staring, *De Hollanders thuis. Gezelschapstukken uit drie eeuwen*. Den Haag 1956.
- A. Staring, 'Vier familiegroepen van Nicolaas Maes'. In: *Oud Holland* 80 (1965), 169-180.
- K. van der Stighelen, "'Op dat het recht gae": elf familieportretten van Cornelis de Vos (1584/5-1651)'. In: H. Blasse Hegeman, e.a. (red.), *Nederlandse Portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden zult de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw. Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), 121-144.
- K. van der Stighelen, 'Burgers en hun portretten'. In: J. van der Stock (ed.), *Stad in Vlaanderen. Cultuur en maatschappij 1477-1787*. (tent.cat. Gemeentekrediet), Brussel, Wenen 1991, 141-156.
- K. van der Stighelen, 'Das Porträt zwischen 1550 und 1650. Die Emanzipation eines Genres'. In: *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. E. Mai en H. Vlieghe (red.), (tent.cat. Wallraf Richartz-Museum Köln, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen), Wenen 1993, K. van der Stighelen en M. Westen, *Elck zijn waerom. Vrouwelijke kunstenaars in België en Nederland 1500-1950*. (tent.cat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Museum voor Moderne Kunst Arnhem), Gent 1999.
- W.L. Strauss, *The Illustrated Bartsch*. New York 1978 ff.
- C. Stuckenbrock, *Niederländische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts*. (coll.cat. Landesmuseum Mainz), Mainz 1997.
- W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandtschüler*. 6 dl., Landau/Pfalz 1983.
- A. Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum*. (coll.cat.) Mainz 1997.
- tent.cat. Kunsthandel Didier-Aaron, *A Timeless Heritage*, New York 1997.
- tent.cat. Noordbrabants Museum, *Kinderen van alle tijden. Kindercultuur in de Nederlanden vanaf de middeleeuwen tot heden*, (tent.cat. Noordbrabants Museum, 's-Hertogenbosch), Zwolle 1997.
- tent.cat. Wolfenbüttel, *Sammler, Fürst, Gelehrter. Herzog August zu Braunschweig und Lüneburg 1579-1666*. (tent.cat. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel), Wolfenbüttel 1979.
- P.J.J. van Thiel, *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A completely illustrated catalogue*. (coll.cat. Rijksmuseum Amsterdam), Amsterdam/Maarsse 1976.
- P.J.J. van Thiel, 'Marriage Symbolism in a Musical Party by Jan Miense Molenaar'. In: *Simiolus* 1967/68, 90-99.
- P.J.J. van Thiel, "'Poor parents, rich children" and "Family saying grace": two related aspects of iconography of late sixteenth and seventeenth century Dutch domestic morality'. In: *Simiolus* 17 (1987), 90-149.
- P.J.J. van Thiel, 'Catholic elements in seventeenth-century Dutch painting, apropos of a children's portrait by Thomas de Keyser'. In: *Simiolus* 20 (1990/91), 39- 62.

## Literatuur

- P.J.J. van Thiel, 'For instruction and betterment: Samuel Ampzing's "Mirror of the vanity and unrestrainedness of our age"'. In: *Simiolus* 24 (1996) 2/3, 182-200.
- U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. 37 dl., Leipzig 1907-1950.
- F.W.S. van Thienen, *Das Kostüm der Blütezeit Hollands 1600-1660*. [s.l.] 1930.
- F.W.S. van Thienen, *Het Noord-Nederlands Costuum van de Gouden Eeuw*. Amsterdam, Antwerpen 1951.
- K. Thyrré, 'Cornelis van der Gracht og Jobje Brootmans'. In: *Kunstmuseets Årsskrift* 62 (1975), 30-37.
- M. Valken, N. Kuipers (eds.), *Kroniek van Nederland*. Amsterdam 1987.
- J. van der Veen, 'Faces from Life: Tronies and Portraits in Rembrandt's Painted Oeuvre'. In: A. Blankert, *Rembrandt. A Genius and his Impact*, (tent.cat. National Gallery of Victoria Melbourne), Sydney, Zwolle 1997, 69-80.
- M.A. Vente, 'Aspecten van de Delftse muziekgeschiedenis'. In: *De stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1572-1667*. (tent.cat. Stedelijk Museum Het Prinsenhof Delft), Delft 1981, 232-235.
- J. Verdam, *Middelnederlandsch handwoordenboek*. Den Haag 1932.
- J.A. Verduin, 'Het gezin in demografisch perspectief'. In: G.A. Kooy, *Gezinsgeschiedenis. Vier eeuwen gezin in Nederland*. Assen 1985, 101-110.
- H. Verwey-Jonker, 'De man/vrouw relatie: een machtsbalans'. In: G.A. Kooy (ed.), *Gezinsgeschiedenis: vier eeuwen gezin in Nederland*. Assen 1985, 138-166.
- A.B. de Vries, *Het Noord-Nederlandsch portret in de tweede helft van de 16de eeuw*. (academisch proefschrift Utrecht), Amsterdam 1934.
- L. de Vries, *Wybrand de Geest. "De Friessche adelaar". Portretschilder in Leeuwarden 1592- c. 1661 met een catalogus van zijn werk in het Fries Museum*. (Fries Museum Reeks), Leeuwarden 1982.
- S. de Vries, *De zestiende- en zeventiende-eeuwse schilderijen van het Stedelijk Museum Alkmaar*. (coll.cat. Stedelijk Museum Alkmaar), Zwolle 1997.
- A. Wassenbergh, *De portretkunst in Friesland in de zeventiende eeuw*. Lochem 1967.
- M. Westermann, *Art & Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*. (tent.cat. Denver Art Museum, The Newark Museum), Zwolle 2001.
- M.E. Wieseman, 'Genre Portraiture in the Southern Netherlands in the Seventeenth Century'. In: P.C. Sutton, *The Age of Rubens*. (tent.cat. Museum of Fine Arts, Boston). Boston 1993, 183-194.
- R. Willemsen, *Enkhuizen tijdens de Republiek*. Hilversum 1988.
- A. van der Willigen, *Les Artistes de Haarlem*. Haarlem 1870.
- W.H. Wilson, *Dutch seventeenth century portraiture. The Golden Age*. (tent.cat. The State Art Museum of Florida, Sarasota), Sarasota 1980.
- R. Wishnevsky, *Studien zum "portrait historié" in den Niederlanden*. (academisch proefschrift, Ludwig-Maximilians-Universität München), München 1967.
- E.B.F.F. Wittert van Hoogland, *Geschiedenis van het geslacht Wittert*. Den Haag 1914.
- E.J. Wolleswinkel, 'Het belang van kwartierstaatonderzoek voor de identificatie van geportretteerden'. In: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8 (1989), 91-104.
- A. van der Woude, 'Variations in the size and structure of the household in the United Provinces of the Netherlands in the seventeenth and eighteenth centuries'. In: P. Laslett, R. Wall (eds.), *Household and family in past time. Comparative studies in the size and structure of the domestic group over the last three centuries in England, France, Serbia, Japan and colonial North America, with further materials from Western Europe*. Cambridge 1972, 299-318.

*Literatuur*

- A. van der Woude, 'The Volume and Value of Paintings in Holland at the Time of the Dutch Republic'. In: D. Freedberg, J. de Vries (eds.), *Art in History / History in Art*. Santa Monica 1991, 284-329.
- A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon. Auf Grund archivalischer Forschungen bearbeitet*. 3 dl., Wenen/Leipzig 1906-1911.
- T. Wijsenbeek-Olthuis, *Achter de gevels van Delft*. Hilversum 1987.
- T. Wijsenbeek-Olthuis, 'Vreem en eigen: Ontwikkelingen in de woon- en leefcultuur binnen de Hollandse steden van de zestiende tot de negentiende eeuw'. In: P. te Boekhorst, e.a. (ed.), *Cultuur en maatschappij in Nederland 1500-1850*. Meppel 1992, 79-107.

## Summary

The present dissertation deals with the pictorial tradition and meaning of the Dutch family portrait from the first half of the seventeenth century. In this period the family group portrait developed into an independent genre. The starting point of the dissertation has been the methodological approach of the NWO research project, 'Beeldtraditie en betekenis', the participants of which set out to record and interpret the various genres and pictorial motifs of Dutch painting seen in their entirety.

The dissertation is composed of four related articles ranging from a general to a specific approach to the subject; the first two texts deal with the extant imagery as a whole, while the last two texts are case studies.

The article 'Riegl and the Family Portrait, or How to Deal with a Genre of Group of Art' discusses methodology in the context of a structural model for analysing the pictorial tradition of the family portrait. The basis for this discussion is Alois Riegl's book, *Das holländische Gruppenporträt*, published in Vienna in 1902. Riegl was one of the first scholars to attempt to plot the development of a pictorial genre - in his case civic guard and regent portraits - on the basis of all of the available imagery. He sketched a linear development, divided only into two local currents: Amsterdam and Haarlem. Such a model, however, is methodologically unsuitable for dealing with the large number of very diverse family portraits. The development of the private group portrait is far more complex than that of the public group portrait. The divergence of influences, the interactions between genres and artists, and the parallel developments that occurred in various towns and cities (simultaneously), cannot be accounted for using a linear model. Rather, an expanded, web-like model is needed.

The second and most extensive text, *Families in Beeld*, forms the core of the dissertation. It presents the results of the analysis of the pictorial tradition and meaning of family portraits. Before tracing the developmental currents of the genre's pictorial tradition, several external as well as internal aspects that influenced the pictorial form are considered. Among other things, the social circumstances in which family portraits were created, the position of the artist in relation to his patron, the expectations of the patron, and their use of family portraits are examined. Only a few of the almost 200 artists who executed family portraits worked in this genre throughout their careers. Most painters who executed works in this genre produced a large quantity of them either at the beginning of their career or after a career break, such as a move from one town to another. The limited amount of esteem associated with such private commissions is only one of the possible reasons accounting for this reserve on the part of artists. An additional factor was that the painter of family portraits was confronted with the problem of finding pictorial solutions for a new genre for which there were few models,



### Summary

the models that did exist often hanging inaccessibly in private homes. It is for this reason that one often recognises in the development of the genre 'quotations' from the pictorial traditions of the civic guard piece, the Last Supper, and the Holy Family, or even from such contemporary genres as the Merry Company. Such 'quotations', however, do not signify that the iconographic meaning was also transferred into the new context. Despite the diversity of pictorial manifestations, a few principles can be established with respect to the meaning of the family portrait. Something that is common to almost all of these works is that the hierarchy of members within the patriarchal structure of the family does not constitute the main theme of the paintings, but rather serves more often simply as a means by which pictorial unity is achieved; the members of the family are linked together as a whole by showing their familial relationships, but their individuality remains.

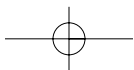
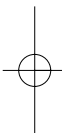
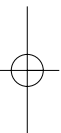
In the third text the oeuvre of a particular artist is examined, that of the hitherto

virtually unknown Herman Meindertsz., who made a name for himself as a painter of family portraits in Enkhuizen. Although his talents as a painter were rather limited, and as such he has been of limited interest to art historians, however his compositional innovations are worthy of consideration. He created his own unique variation of the already existing pictorial tradition of small-scale compositions showing full-length portraits by placing pseudo-Italian ruins in the background and seemingly enormous figures in the foreground. In addition, after his beginnings as a painter of Merry Companies, he created the first monumental equestrian portrait in the Northern Netherlands and also - apparently without much success - tried his hand at history painting. An analysis of Doncker's oeuvre reveals the strategies the artist pursued to position himself in the market. Artistic ambitions were subjugated to the economic necessity of making ends meet.

The last text deals exclusively with one painting, Hendrick Cornelisz. van Vliet's 1640 *Portrait of the Van der Dussen family*. In this article, attention is focused on the painting's unusual position in the pictorial and iconographic tradition of the Dutch family portrait. The work shows a couple and their five children in a rich middle-class interior. While the mother, the daughters and the youngest child hold conventional attributes, the father and both sons are shown with recorders and music books, about to make music. This unconventional motif (there are only a few depictions of families making music from the first half of the seventeenth century and no other examples in which recorders are played) can only be explained with reference to the identity of the family. A host of details in the composition made it possible to identify the sitters as the catholic Van der Dussen family. Documents discovered in the Delft municipal archives established that the family was of independent means, and could live, therefore, as renters. This message is also contained in the portrait: a rich, catholic family engaged in leisure activities, offers its sons a for the gentry not unusual musical education, and allows itself to indulge in its private fondness for recorders.

*Summary*

Research into this one painting exemplifies how the full meaning of individual family portraits can only be understood in light not only of the pictorial tradition, that is the development of the iconography of this specific genre, but also of the background of the particular family represented in each work.



## Register van kunstenaars

Jacob Adriaensz. Backer, Harlingen 1608 – Amsterdam 1651	127
Gerbrand Ban, Haarlem 1613 – Enkhuizen 1652	55, 75, 128, 156, 167
Robert de Baudous, Brussel 1574 – waarschijnlijk te Wassenaar in of na 1659	106, 131
Claes Pietersz. Berchem, Haarlem 1620 – Amsterdam 1683	84, 125-6
Abraham Bloemaert, Gorinchem 1564 – Utrecht 1651	158
Ferdinand Bol, Dordrecht 1616 – Amsterdam 1680	94-95, 120, 128
Paulus Bor, Amersfoort ca. 1601 – Amersfoort 1669	103, 124
Gesina ter Borch, Zwolle 1631 – Deventer 1690	61, 130
Hieronymus Bosch, 's-Hertogenbosch ca. 1450 – 's-Hertogenbosch 1516	92, 122
Salomon de Bray, Amsterdam 1597 – Haarlem 1664	82, 126
Barthomeus Breenberg, Deventer 1598 – Amsterdam 1657	144-5
Willem Buytewech, Rotterdam 1591/92 – Rotterdam 1624	137, 157
Jan van Bijlert, Utrecht 1597/98 – Utrecht 1671	73, 129, 159, 172
Adam Camerarius, werkzaam in Groningen 1644 – 1665	75, 128
Joos van der Beek, genoemd van Cleve, werzaam in Antwerpen 1511 – 1540/1	-61-, 131
Pieter Codde, Amsterdam 1599 – Amsterdam 1678	55, 76, 108, -109-, 124, 125, 126, 131, 157, 160, 172, 193
Jacob Jansz. Coeman, werkzaam in Amsterdam 1655 – 1663, overleden te Batavia 1676	67, 130
Christiaan Coeuershof, waarschijnlijk te Groningen ca. 1596 – Den Haag 1659	82, 128
Isaac de Colonia, Rotterdam 1611/12 – Rotterdam 1663	117
Jan Daemen Cool, Rotterdam 1589 – Rotterdam 1660	17, 55, 91, 116-7, -117-, 127, 149, -149-
Gonzales Coques, Antwerpen 1614 of 1618 – Antwerpen 1684	76, 172
Christiaan van Couwenbergh, Delft 1604 – Keulen 1667	-92-, -93-, 96, 115, 127
Roeloff Willemsz. van Culemborg, waarschijnlijk te Culemborg, vanaf 1569 werkzaam in Utrecht – Utrecht 1596	69, -71-
Albert Cuyp, Dordrecht 1620 – Dordrecht 1691	55, 91, 116, 130, 149, 172
Jacob Gerritsz. Cuyp, Dordrecht 1594 – Dordrecht 1651/52	55, 91, 116, 117, 118, 127, 129, 149, 160, 177
Dirck van Delen, Heusden 1604/5 – Arnemuiden 1671	157, 182
Gerard Donck, werzaam in de regio Amsterdam 1627-1640	-76-(foute toeschrijving), 114, 126, 127, 149-50, 192
Herman Meindertsz. Doncker, ca. 1615 – waarschijnlijk te Enkhuizen na 1650	17, 18-9, 55, 57, 73, 80, 85, 90, 128, 129, 133-178
Lambert Doomer, Amsterdam 1624 – Amsterdam 1700	89, 196
Gerard Dou, Leiden 1613 – Leiden 1675	-60-, 84, 125-6, 130
Pieter Dubordieu, Lille-Bouchard ca. 1608 – waarschijnlijk te Amsterdam 1678	125
Jacob Duck, waarschijnlijk te Utrecht ca. 1600 – Utrecht 1667	175
Willem Cornelisz. Duyster, Amsterdam 1598/99 – Amsterdam 1635	84, 108, 123
Anton van Dyck, Antwerpen 1599 – 1641 Londen	50
Gerbrand van den Eeckhout, Amsterdam 1621 – Amsterdam 1674	172
August Erich, werkzaam in Kassel 1620 – 1644	130
Carel Fabritius, Middenbeemster 1622 – Delft 1654	75, 126

*Register van kunstenaars*

Govaert Flinck, Kleef 1615 – Amsterdam 1660	62, 96, 129
Lavinia Fontana, Bologna 1552 – Rome 1614	66, 130
Adriaen Lucasz. Fonteyn, ??????	175
Albert Freyse, werkzaam in Wolfenbüttel 1643 – 1652	131
Wybrand de Geest,	56, -57-, 124, 195
Leeuwarden 1592 – waarschijnlijk Leeuwarden na 1667	
Gortzius Geldorp, Leuven 1553 – Keulen ca. 1618	107, 130
Jacob de Gheyn (II), Antwerpen ca. 1565 – Den Haag 1629	106, 131
Hendrick Goltzius, Venlo 1558 – Haarlem 1617	142, -143-, 158
Jan van Goyen, Leiden 1596 – Den Haag 1656	127
Pieter Fransz. de Grebber,	104, 106, -106-, 124, 179
Haarlem ca. 1600 – Haarlem 1652	
Dirck Hals,	57, 107, 108, 124, 134, -135-, 135-6, 154,
Haarlem 1591 – Haarlem 1656	157, 161, 162, 163, 164
Frans Hals,	17, 31-33, -33-, 54, 75, 78, 82, 115-6,
Antwerpen 1582/83 – Haarlem 1666	126, 128, 148, 159
Willem Claesz. Heda, Haarlem 1594 – Haarlem na 1670	56, 128
Maerten van Heemskerck,	59, 63, 99-103, -100-, 116, 122
Heemskerk 1498 – Haarlem 1574	
Bartholomeus van der Helst, Haarlem ca. 1613 – Amsterdam 1670	58, 130, 193
Simon Hendricksz., overleden te Amersfoort vóór 1627	-79-, 80, 123
Pauwels van Hillegaert, Amsterdam 1596 – Amsterdam 1640	139, 158
Hans Holbein (d.J.), Augsburg 1497 – Londen 1543	93, 130
Samuel van Hoogstraeten, Dordrecht 1627 – Dordrecht 1678	163
Isaack Jacobsz. van Hooren, ca. 1620 – Amsterdam 1651/52	95, 126, 128
Gerard Houckgeest, Den Haag ca. 1600 – Bergen op Zoom 1661	182
Isaac Isaacsz, ????????	158
Pieter de Jode, ?????	193
Adriaen Thomasz. de Key,	123
waarschijnlijk te Antwerpen ca. 1544 – Antwerpen 1589	
Thomas de Keyser,	32, 55, 77, -83-, 83-4, 98, 107, 112, 124, 125,
Amsterdam 1596 – Amsterdam 1667	126, 127, 146, 149, 159, 193
Gerard de Lairese, Luik 1641 – Amsterdam 1711	72
Martinus Lengele, onbekend – Parijs 1668	159
Judith Leyster, Haarlem 1609 – Heemstede 1660	61
Dirck van der Lisse, waarschijnlijk te Breda ? – 's-Gravenhage 1669	158
Jacob van Loo, Sluis-Aardenburg 1614 – Parijs 1670	127
Isaack Luttichuys, Londen 1616 – Amsterdam 1673	114, -114-, 127
Nicolaes Maes, Dordrecht 1634 – Amsterdam 1693	57, 68, 91, 130
Karel van Mander, Meulebeke 1548 – Amsterdam 1606	54, 55, 56, 119, 129
Han van Meegeren, Deventer 1889 – Amsterdam 1947	96
Jacob Fransz. van der Merck, 's-Gravendeel ca. 1610 – Leiden 1664	147
Salomon Mesdach, werkzaam 1617 – 1628	82, -105-, 123
Michiel van Mierevelt, Delft 1567 – Delft 1641	54, 192
Frans van Mieris (I), Leiden 1635 – Leiden 1681	91
A. Molenaer (voornaam onbekend),	-54-, 55, 127
werkzaam in de Zaanstreek 1641 – 1652	
Jan Miense Molenaer,	61, 62, 80, 90, 118, 124, 125, 129, 159,
Haarlem 1609/10 – Haarlem 1668	184, -184-, 193, 196
Monogrammist van Valenciennes (Meester van de Barmhartige Samaritaan),	122
werkzaam in Noord-Nederland ca. 1500 - 1549	
N. Muyltges, gegevens onbekend	-79-, 80, 123

*Register van kunstenaars*

Isaac Mijtns, Den Haag 1602 – Den Haag 1666	124, 195
Jan Mijtns,	55, 56, -72-, 73, 74, 75, 81, -81-, 82, 128, 130, 193
	Den Haag ca. 1614 – Den Haag 1670
Aert van der Neer, Amsterdam 1603/4 – Amsterdam 1677	142
Laurens de Neter, Elblag/Polen ca. 1600 – na 1649	90, 125, 160
Willem van Nieulandt, Antwerpen 1584 – Amsterdam 1635	145, 158
Jan Olis, Gorinchem ca. 1590 – Heusden 1676	30, 126, 157
Jurriaen Ovens, Tönning/Eiderstedt 1623 – Friedrichstadt a/d Eider 1678	50, 127
Anthonie Palamedesz.,	55, 108, -109-, -110-, 124, 125, 131, 137,
Delft 1601 – Amsterdam 1673	147, 160, 175, 197
Egbert van Panderen, ?????	138
Chrispijn de Passe (d.O.), Keulen ca. 1594/5 – Amsterdam 1670 of later	158
Nicolaes Eliasz. Pickenoy, 1591/92 – Amsterdam 1653/56	125, 126
Pieter Pietersz., Antwerpen 1540/41 – Amsterdam 1603	123
Cornelis van Poelenburch, Utrecht 1586? – Utrecht 1667	143, 144-5, 158, 159
Hendrick Pot, Haarlem? ca. 1585 – Amsterdam 1657	157
Paulus Potter, Enkhuizen 1625 – Amsterdam 1654	145, -145-, 159
Daniel Preisler, ????? 1627 - 1665	193
Pieter Quast, Amsterdam 1605/6 – Amsterdam 1647	137, -139-, 147, -147-, 157, 175
Rembrandt Harmensz. van Rijn,	17, 54, 56, 76, 83, 89, 91, 124, 125, 144
Leiden 1606 – Amsterdam 1669	
Jan Albertsz. Rotius, Medemblick 1624 – Hoorn 1666	
Peter Danckertsz. de Rij, Amsterdam 1605 – Rudnik/Polen 1661	125
Bernaert de Rijckere, Kortrijk ca. 1535 – Antwerpen 1590	123
Herman Saftleven, Rotterdam 1609 – Utrecht 1685	150, 158
Dirck van Santvoort,	-85-, -94- (foute toeschrijvingen), 125, 128, -183-, 184
Amsterdam 1610/11 – Amsterdam 1680	
Bartholomeus Sarburgh, Trier ca. 1590 – Nederland na 1637	93, 130
Pieter Soutman, Haarlem ca. 1580 – Haarlem 1657	78, 82, 115-6, -116-, 126, 148
Victor de Stuers, Maastricht 1843 – Den Haag 1916	75
N. van Teylingen, gegevens onbekend	-79-, 80, 123
Peter Thijs, Antwerpen 1624 – Antwerpen 1677	98
Theodoor van Thulden,	56, 57, 73, -74-, 129, 159
's-Hertogenbosch 1606 – 's-Hertogenbosch 1669	
Titian Pieve di Cadore 1477, 1480, 1488, 1489 of 1490 – Venetië 1576	66, 130
Adriaen van de Venne, Delft 1589 – 's-Gravenhage 1662	193
Johannes Vermeer, Delft 1632 – Delft 1675	96
Johannes Cornelisz. Verspronck, Haarlem 1606/09 – Haarlem 1662	26, 54, 145
David Vinckboons, Mechelen 1576 – Amsterdam 1629	112, 118, 129
Claes Jansz. Visscher, Amsterdam ca. 1550 – Amsterdam ca. 1612????	106, 131
Jan Claesz. Visscher, ????????	139
Hendrick Cornelisz. van Vliet,	19, 56, 73, 130, 159, 179-199
Delft 1611/12 – Delft 1675	
Willem van Vliet, Delft ca. 1584 – Delft 1642	192
Cornelis de Vos, Hulst 1584 – Antwerpen 1651	53, 188, -189-
Gottfried van Wedig, 1583 - Keulen 1641	51
Jacob Willemsz. de Wet, Haarlem ca. 1610 – Harlem 1671	143
Abraham Willaerts, Utrecht ca. 1603 – Utrecht 1669	118, 129
Adam Willaerts, Antwerpen of Londen 1577 – Utrecht 1664 of 1669	129
Emanuel de Witte, Alkmaar 1617 – Amsterdam 1692	56
Moses van Wtenbrouck, ??????	142
Cornelis de Zeeuw, Zeeland vóór 1540 – na 1582	123

