

'Een stuck waerin een jufr. voor de spiegel van Gerrit Douw'

ERIC J. SLUIJTER

'Die noyt ghenoegh ghepresen Gerrit Dou', zoals Philips Angel de schilder Dou reeds in 1641 noemde toen deze

nog pas 28 jaar oud was ¹, ontwikkelde in de jaren dertig, veertig en vijftig van de zeventiende eeuw een rijk ar-

senaal aan onderwerpen en motieven. Van vele van deze motieven valt de herkomst in het atelier van de toen nog zeer jeugdige Rembrandt – bij wie Dou in 1628 in de leer kwam – aan te wijzen; de ruimtelijke opbouw, de gezichtstypen van zijn oude mannen en vrouwen, het zorgvuldig bestudeerde clair-obscur, onderwerpen als de 'tronies' in min of meer oriëntaalse kostuums, kluizenaarsvoorstellingen, geleerden in een studeervertrek en taferelen van schildersateliers, deed hij daar tijdens zijn leertijd op. Maar ondanks deze herinneringen aan Rembrandt sloeg Dou met zijn kleine, uiterst verfijnd geschilderde genrestukjes al snel een geheel eigen richting in, die buitengewoon invloedrijk zou blijken te zijn en die hem tot een van de meest succesvolle en best betaalde schilders van de Hollandse zeventiende eeuw zouden maken. Zijn werken brachten prijzen op die iedereen in die tijd versteld deden staan en zijn faam verbreidde zich tijdens zijn leven tot ver over de grenzen van de Noordelijke Nederlanden. Al aan het begin van zijn carrière (1641) schreef de Leidse historicus Jan Orlers dat hij 'een uytnemend Meester, insonderheydt in cleyne, subtile, ende curieuse dingen' was, zodat iedereen die 'de netheyt ende curieusheyt vanden' zag, zich daarover wel moest verwonderen; hij voegde eraan toe dat zijn schilderijen 'by de Lief-hebbers vande Konste in groote waerden gehouden ende dier [duur] vercocht werden' ². Zowel deze 'netheid', waarmee een fijne, glad-



de schildertrant bedoeld werd, als de kostbaarheid van zijn werken die zelfs aan vorstelijke hoven in het buitenland zeer gezocht waren, zijn zaken die vele schrijvers in de zeventiende en achttiende eeuw fascineerden en waarover zij steeds weer uitweidden³.

De onderwerpkeuze en stijl die Dou vooral tussen ca. 1640 en 1660 in vele fraaie schilderijtjes uitwerkte, zouden gedurende meer dan een eeuw door een groot aantal, vooral Leidse, schilders worden nagevolgd, gevarieerd en getransformeerd. Dit zal eenieder die de tentoonstelling over de 'Leidse fijnschilders' in de Lakenhal bezoekt, kunnen constateren.

Het was dus niet alleen zijn buitengewoon verfijnde techniek, waarmee Dou van het begin af aan zeer grote bewondering oogstte, maar ook zijn thematiek, die zeer invloedrijk was. Vooral een motief als het natuurstenen venster (zie bijv. afb. 1), waarin meestal aantrekkelijke dienstmeisjes of oude vrouwen zijn geplaatst – alleen, in combinatie met elkaar of met een man of jongen als secundaire figuur – maakte enorm furore; het werd als het ware tot een waarmede van de Leidse fijnschilders. Talloze kunstenaars zouden tot in de negentiende eeuw op dit motief doorborduren⁴. Wij zien deze vrouwen in steeds terugkerende situaties zoals naaien en spinnen, wortels schrappen en pannen schuren, kopen en verkopen en dikwijls omringd door opeenstapelingen van gevogelte, wild en/of vissen, groente, kannen, potten en pannen. Daarbij ontbreken zelden erotische toespelingen en verwijzingen naar de vergankelijkheid van aardse schoonheid.

In Dou's late werk uit de jaren zestig zien wij een aantal nieuwe onderwerpen verschijnen die niet zozeer door hemzelf ontwikkeld waren, als wel door andere generatiegenoten die zich op de genreschilderkunst hadden toegelegd, in de eerste plaats door Gerard ter Borch. Al eerder dan bij

Dou treffen wij bij zijn voornaamste leerling, de al even succesvolle Frans van Mieris, onderwerpen aan die vooral op Ter Borch geïnspireerd waren⁵. Het betreft voorstellingen met luxueuze interieurs waarin chic geklede jonge vrouwen het middelpunt vormen.

Afb. 1. Gerrit Dou, Poelierswinkel, Paneel 58 x 46 cm. Londen, National Gallery.

Afb. 2. Gerrit Dou, Toiletmakende jonge vrouw, 1667. Paneel 75,5 x 58 cm. Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen.

Afb. 2a. Detail van afb. 2.



Een van de stukken van Dou die een verwerking vormt van een onderwerp dat in het bijzonder door Ter Borch gepopulariseerd werd (*bijv. afb. 5*) en dat reeds vóór Dou het opnam door schilders als Van Mieris en Metsu en zelfs Brekelenkam verder werd uitgewerkt (*bijv. afb. 6, 7, 8*), is het mooie schilderij uit 1667 met een *Toiletmakende jonge vrouw* (*afb. 2*)⁶. Het hangt heden ten dage in het Museum Boymans-Van Beuningen en is ook op de tentoonstelling over Leidse fijnschilders in de Lakenhal te zien. Waarschijnlijk bevond het zich oorspronkelijk in de maar liefst tussen de 160 en 170 schilderijen tellende verzameling van de befaamde en kapitaalkrachtige medicus François de le Boe Sylvius, die een fraai, nog altijd bestaand, pand aan het Leidse Rapenburg liet bouwen (hetzelfde huis dat later door de nog beroemdere medicus Boerhaave bewoond werd)⁷. In Sylvius' inventaris van 1673 treffen wij, '1 stuck waerin een Jufr. voor de spiegel van Gerrit Douw' aan. Het hing in het voornaamste vertrek van het huis, het 'groot salet', tezamen met nog enkele andere werken van Dou, en met schilderijen van onder andere Van Mieris, Potter, Wouwerman, Porcellis en Goltzius. Van de elf schilderijen die Sylvius van Dou bezat, zaten er een aantal in 'een cas' (waarschijnlijk een ebbenhouten kastje) of hadden 'geschilderde deuren'. Op die wijze werden deze kostbare kleinoden tegen stof en vuil beschermd. Geen enkel schilderij van Dou is in deze vorm tot ons gekomen. Waarschijnlijk werden ze al snel uitelkaar gehaald omdat twee schilderijen afzonderlijk nu eenmaal meer opbrengen. Van de zogenaamde 'Walterzuchtige vrouw' (*afb. 3*) bestaan echter nog de deurtjes die aan de buitentzijde met een grote zilveren lampetkan en bekken waren beschilderd (*afb. 4*) – dezelfde lampet die wij ook in de Rotterdamse *Toiletmakende jonge vrouw* zien⁸. Opmerkelijk is dat in de inventaris van Sylvius bij het laatstgenoemde



Afb. 3.

schilderij, in tegenstelling tot de meeste andere Dou's in Sylvius' verzameling, dus niet werd vermeld dat het beschilderde deuren had of in een kastje zat, hoewel in een taxatie uit 1678 van de boedel van de neef van Sylvius, Jean Rouyer, een op 450 gulden getaxteerd schilderij van Dou beschreven werd 'sijnde een vrouwtje dat gekapt wordt, met openslaende deur en daerop een suygent vrouwtje bij de lamp'⁹. Het moet hier hetzelfde schilderij betreffen; niet geheel duidelijk is echter wat wij ons bij de beschrijving van het schilderij op de deur moeten voorstellen (een 'taback-suygster' – een pijprokende vrouw

– een omschrijving die wij ook wel eens in inventarissen tegenkomen, of een zogende vrouw?), en of dit een latere toevoeging betreft.

Op het schilderij in museum Boymans-Van Beuningen zien wij een jonge vrouw, gezeten achter een tafel die voor het open raam is geplaatst. Zij bekijkt zichzelf in de spiegel terwijl zij een haarlok om de vinger draait; een dienstmeid speldt het haar van deze jongedame van achteren vast. Op de voorgrond staat een fraaie wijnkoeler met een wijnkan erin en voor haar op tafel is het reeds genoemde zilveren bekken met de



Afb. 3. Gerrit Dou, 'De waterzuchtige vrouw', 1663. Paneel 86 x 67,8 cm. Parijs, Musée du Louvre.

Afb. 4. Gerrit Dou, Zilveren lampetkan met beken (oorspronkelijk twee paneeltjes die voor de 'Waterzuchtige vrouw' zaten). Paneel 102 x 82 cm. Parijs, Musée du Louvre.

lampetkan geplaatst. Hoewel, zoals reeds werd aangeduid, het schilderij door het thema en de kleding van de vrouw op het eerste gezicht aan Ter Borch herinnert, is de ruimtelijke opbouw geheel anders en typerend voor Dou. Het schilderij wordt aan de bovenzijde afgesloten door een natuur-

stenen boog waarin een zwaar tapijt hangt dat rechts is opgenomen. In feite heeft Dou in dit schilderij zijn zo populaire natuurstenen venster (waarin dikwijls opzijgeslagen gordijnen te zien zijn), hier tot op de vloer 'opengebrouwen', zodat het gehele vertrek te aanschouwen valt. Iets van het effect van zijn vensters blijft echter behouden: door de boog en het gordijn wordt de toeschouwer het gevoel gegeven dat hem iets onthuld wordt; het benadrukt dat er iets bijzonders te zien valt. Via deze introducerende motieven wordt het tafereel aan het oog van de toeschouwer gepresenteerd, maar zij scheiden het tegelij-

kertijd van diens wereld; tevens wordt door de kunstmatigheid van deze elementen op vrij nadrukkelijke wijze duidelijk gemaakt dat hij niet zomaar een uitsnede van de werkelijkheid voor zich ziet.

Een dergelijk tapijt op de voorgrond gaf Dou bovendien de gelegenheid de ongelooflijke virtuositeit ten toon te spreiden waarover zijn tijdgenoten niet uitgepraat raakten. Zo schreef de Deense geleerde Ole Borch, nadat hij het atelier van Dou in 1662 bezocht had, over een schilderij dat hij daar zag (waarschijnlijk de vermaarde en reeds genoemde 'Waterzuchtige vrouw'), dat de uitvoering van het schilderij van een zodanige natuurgelouwigheid was dat men de draden van het gordijn kon tellen¹⁰.

het vertrek zelf, waarin uit de hoge ramen helder licht binnenvalt dat over de figuren en objecten speelt maar de achtergrond in het duister gehuld laat, vormt eveneens een uitwerking van een ruimtelijke opbouw die wij van Dou al uit de jaren dertig kennen (vgl. afb. 9) en welke een verre naklank vormt van ruimtes die Rembrandt in enkele werken rond 1630 schilderde¹¹. Dou paste dus een aantal voor hem reeds lang vertrouwde motieven aan deze nieuwe thematiek aan en gebruikte het zo ontwikkelde compositieschema voor meerdere schilderijen uit de jaren zestig waarin weelderige interieurs en welgestelde figuren te zien zijn¹².

De jonge vrouw zelf zien wij *en profil*, maar in de spiegel aanschouwen wij haar gezicht *en face*. In feite kijkt zij de toeschouwer via de spiegel aan – een geraffineerd gebruik van het spiegel-motief dat, onder de vele schilderijen met vrouwen voor spiegels door Hollandse genreschilders, verder alleen in een eerder werk van Frans van Mieris voorkomt (afb. 6). Opmerkelijk is dat Dou daarbij in dit spiegelbeeld Rembrandt lijkt te citeren. Van hem kennen wij een schilderijtje uit de jaren vijftig waarin een meisje met praktisch hetzelfde gebaar een oorhanger bewondert in een



↑ Afb. 5. Gerard ter Borch, *Toiletmakende jonge vrouw*. Paneel 36,2 x 38 cm. Londen, Wallace Collection.

Afb. 6. Frans van Mieris, *Jonge vrouw voor spiegel*. Paneel 42 x 31 cm. München, Alte Pinakothek.



Afb. 9. Gerrit Dou, *Pap etende oude vrouw*. Paneel 50,5 x 41 cm. Engeland, Particuliere verzameling.

Afb. 10. Rembrandt van Rijn, *Jonge vrouw voor spiegel*, 165(4?), Paneel 40 x 33 cm. Leningrad, Hermitage.

spiegel die met de achterzijde naar ons toe is gekeerd (afb. 10). Men kan zich afvragen of Dou ons het spiegelbeeld van dit meisje heeft willen tonen, daarbij het gebaar en de neiging van het hoofd iets wijzigend omdat zijn jongedame niet een oorbel bewondert, maar een krul draait (een motief dat reeds door Ter Borch, Metsu en Brekelenkam werd gebruikt; zie bijv. afb. 5 en 8). Vergelijking van de schilderijen van Rembrandt en Dou, maakt echter tevens duidelijk hoe ver zij inmiddels van elkaar afstonden en hoe anders het streven van Dou was: in plaats van de

brede suggestieve penseelstreek en warme aardkleuren die Rembrandt in deze periode toepaste, zien wij bij Dou een uiterst minitieuus, in koele tinten geschilderd werk, dat op zichzelf glad en glanzend als een spiegel is.

Het thema van een vrouw voor een spiegel was al oud. In vele laat-middeleeuwse en zestiende-eeuwse voorstellingen kunnen wij jonge vrouwen met spiegels tegenkomen als personificatie van begrippen als hoogmoed (Superbia), wellust (Luxuria), ijdelheid en vergankelijkheid (Vanitas)¹³.

Ook het zintuig van het 'Gezicht' kon op deze wijze worden verbeeld, het zintuig dat beschouwd werd als het hoogste, maar ook het 'gevaarlijkste' zintuig, dat het meest direct op de zinnelijke lusten inwerkt en daarom tot de zonde verleidt¹⁴. Op een gravure uit een reeks zintuigen naar Goltzius, waar 'het Gezicht' is weergegeven door een jonge vrouw met een spiegel en haar minnaar, luidt bijvoorbeeld het onderschrift (vertaald uit het Latijn):

'Wanneer de tomeloze ogen niet beteugeld worden, stort de roekeloze jeugd zich halsoverkop in de ondeugd'¹⁵.



Afb. 7.



Afb. 9.



Afb. 8.



Afb. 10.



Afb. 11.

Daarnaast werden echter tevens 'Veritas', de waarheid, en 'Prudentia', de verstandigheid, met een spiegel uitgebeeld; dan fungeert de spiegel als symbool van (zelf)kennis. Enerzijds was het spiegelbeeld, dat slechts vluchtige schijn is en alleen maar aardse uiterlijkheden reflecteert, in combinatie met de ijdele jonge vrouw die zichzelf bewondert (op zich al een toonbeeld van aardse vergankelijke schoonheid), buitengewoon geschikt om de zonde van de hoogmoed, zinnelijke lust en ijdelheid te verbeelden en vanitas-gedachten op te wekken, waarbij het *zien* een centrale rol speelt. Anderzijds kon de spiegel fungeren als symbool van kennis en morele opvoeding, een gedachte die nog steeds bestaat in uitdrukkingen als 'iemand een spiegel voorhouden' en die wij in de zestiende en zeventiende



Afb. 12.

eeuw weerspiegeld zien in talloze geschriften met meestal didactisch-moraliserende strekking waarvan de titel begint met 'Spiegel van ...'. De rijke symboliek van de spiegel leefde ook in de zeventiende eeuw voort. Helemaal aan het begin van de eeuw vervaardigde Jacob de Gheyn II bijvoorbeeld een gravure met een weelderig geklede jonge vrouw die zichzelf in de spiegel bekijkt (afb. 11), omringd door kostbaarheden en juwelen waaronder geld, een parel-snoer, een rijke zilveren bokaal, en objecten die naar ijdele genoegens (zoals een 'verkeerbord'), wellust (het aapje) en vergankelijkheid (de rokende urn) verwijzen; nadrukkelijk staat op een banderolle de bijbelse spreuk die dit alles samenvat: '*vanitas vanitatum et omnia vanitas*'. Voorts zien wij in diverse reeksen

met zintuigen vrouwen met spiegels terug¹⁶, terwijl de spiegel een opvallende rol speelt in enkele schilderijen waarin de vrouw als toppunt van aardse verlokking wordt gepresenteerd. Zeer expliciet is dat bijvoorbeeld het geval in een schilderij van Moreelse waar een verleidelijke jonge vrouw met half ontblote boezem, die door de rozen in haar haar wordt gekarakteriseerd als een aardse Venus, de toeschouwer aankijkt terwijl zij naar haar spiegelbeeld wijst (afb. 12). Behalve kostbare juwelen ligt op tafel een boekje waarin een Venus en Amor te zien zijn, voor wie een man knielt met geschenken voor zich; de Latijnse tekst eronder luidt vertaald:

'De begeerte van het vlees / leeft niet voor zichzelf maar voor Venus. / Haar offert zij goud en juwelen / en alle rijkdom.'

Ten overvloede hangt op de achtergrond een schilderij van de hitsige nimf Salmacis die, door wellust gedreven, Hermaphroditus attaqueert en hem zo in het ongeluk stort. Het beeld van de vrouw als gevaarlijke verleiding wordt met kracht, maar tevens met een dubbelzinnige speelsheid voor ogen gesteld, temeer daar het schilderij zelf de toeschouwer door zijn schoonheid 'verleidt'. Want het zal duidelijk zijn dat zo'n schilderij voor de koper juist aantrekkelijk was vanwege de voorstelling van de aanlokkelijke jonge vrouw die de beschouwer schalks en uitnodigend aankijkt. Men wordt herinnerd aan een passage in een lang gedicht over de kunst van de dichter/schilder Adriaen van der Venne, waar hij over een schilderij van een geliefde spreekt:

*'De oogen van mijn lief die hebben my gevangen / De oogen van mijn lust die hebben my verhangen; / de ooge treect en loct, en doet my stille staen; / ... / ... / De oog is noyt vervult, 't gewens is noyt versaet, / Soo lang men met de cunst en min-sucht omme-gaet'*¹⁷.

Op zwaarwichtiger wijze zien wij iets dergelijks in een bekend schilderij van Jan Miense Molenaar (afb. 13)¹⁸.

Daar vormt de spiegel het exacte middelpunt van het schilderij en vat als het ware alle ijdelheids- en vergankelijkheidsmotieven in dit werk samen. De mooie jonge vrouw die een kostbare ring ophoudt en wiens voet op een doodshoofd rust, kijkt ook hier de toeschouwer aan, terwijl een oude vrouw – een combinatie die het idee van vergankelijkheid van aardse schoonheid en verleiding rechtstreeks zichtbaar maakt – haar de haren kamt. De kaart met wereldbol die als het ware op haar kruin rust en het aapje met een poot in een schoen, verduidelijken het beeld van wereldsheid en wellust, terwijl het bellenblazende jongetje en de schedel op niet mis te verstane wijze naar de vergankelijkheid en de vluchtigheid van het menselijk bestaan verwijzen. In diverse voorstellingen van Adriaen van der Venne, Pieter Codde, en Jacob Duck zien wij vrouwen met spiegels,



Afb. 11. Jacob de Gheyn II, 'Vanitas' met jonge vrouw met spiegel. Gravure.

Afb. 12. Paulus Moreelse, Jonge vrouw met spiegel, 1627. Doek 110,4 x 82,5 cm. Cambridge, The Fitzwilliam Museum.

Afb. 13. Jan Miense Molenaar, 'Vanitas' met toiletmakende jonge vrouw, 1633. Doek 102 x 127 cm. Toledo (Ohio), The Toledo Museum of Art.

dikwijls samen met oude vrouwen en omringd door objecten die een vanitas-karakter hebben (bv. afb. 14)¹⁹, waarbij wij in sommige gevallen, zoals in een werk van Jacob Duck (afb. 15), te maken hebben met een amoureuze situatie; daar kijkt een uitbundig geklede man gespannen mee naar het spiegelbeeld van de vrouw – hij ziet dus slechts haar 'schijnbeeld' en niet haar ware aard – terwijl een oude vrouw, die ongetwijfeld associaties met een koppelaarster zal hebben opgeroepen, toekijkt. De jonge vrouw, waarschijnlijk een prostituée, betast met een gebaar dat doet denken aan dat in het latere werk van Dou, een oorbel. Het beeld dat de toeschouwer doet genieten van schoonheid, hetgeen met enige erotische prikkeling gepaard gaat, wordt zo steeds dubbelzinniger; want de toeschouwer blijft

– nu op minder nadrukkelijke wijze – herinnerd worden aan gevaarlijke verleiding en de vluchtigheid van aardse schoonheid.

Als Ter Borch, en in zijn kielzog schilders als Metsu en Van Mieris (bv. afb. 5, 6, 7, 8), het thema ter hand nemen als een van de vele onderwerpen waarin een elegante jonge vrouw het middelpunt vormt en waarbij amoureuze situaties of implicaties van verleiding – dikwijls gericht tot de toeschouwer – bijna immer aanwezig zijn (na het midden van de eeuw vindt een ware explosie van dergelijke onderwerpen in de genreschilderkunst plaats), zijn expliciete verwijzingen naar de bovengenoemde zaken vrijwel afwezig²⁰. De mooie vrouwen, die nu voornamelijk een soort beschaafde 'pin up' voor de welgestelde Hollandse burger lijken te zijn ge-



Afb. 14. Jacob Duck, 'Vanitas' met musicerende jonge vrouw voor spiegel. Paneel 24 x 30,5 cm. Indianapolis, Museum of Art.



Afb. 15. Jacob Duck, Jonge vrouw voor kaptafel en jonge man. Paneel 30,7 x 21,9 cm. Engeland, Particuliere verzameling.

worden, dragen desondanks – alleen al door het vertrouwde beeld van de jonge vrouw met juwelen voor de spiegel – nog steeds dergelijke verwijzingen naar ijdelheid en vergankelijkheid in zich, soms versterkt door de toevoeging van een oud wijf. Juist de enigszins prikkelende spanning tussen genot en verleiding en het bewustzijn van daarmee samenhangende negatieve implicaties, zal dergelijke onderwerpen zo aantrekkelijk hebben gemaakt voor de toeschouwer/koper. Want dat moralisten uitbeeldingen van vrouwelijke schoonheid waaraan het oog zich verlustigde als 'gevaarlijk' konden zien, wordt in veel teksten ondubbelzinnig duidelijk gemaakt. Men denke bijvoorbeeld aan enkele regels van de streng reli-

gieuze dichter Camphuyzen, die de schilderkunst als 'verleydt-Ster van 't gezicht dat sich verstaart op 't sterffelijck' geheel afwijst:

'Soo oock de schoon gedaent, begeerlyck aangezien, / Maeckt droncken in den geest en sinneloose lien', waarna hij even verder vervolgt: *'t Geen d'oogen weyt en leyt, bevalt den sinnen soet, / En d'yd'le beeltenis beheerst het swack gemoet / So komt het dat gy ('t wijl 't gezicht sich laet bedriegen, / En 't hert verwondert staet door 't schoone schilderliegen) / Soo als ghy alles geern in schildery aen-schout, / Alsoo oock in der daet geern doen en hebben sout. / Dus krijght d'onwijse lust door schildery sijn voetsel, / En ondeugt wort geteelt door 't sotte breyns uytbroetsel'*²¹.

Desondanks zijn het in de genreschilderkunst – en dat geldt bijvoorbeeld ook voor mythologische onderwerpen – juist aantrekkelijke, licht erotisch getinte voorstellingen met vrou-

wen, die bij het koopkrachtige publiek dat een buitengewone gretigheid naar schilderijen aan de dag legde (in menig Leidse inventaris vinden wij tussen de 100 en 250 schilderijen; wie heeft dergelijke aantallen nog in huis?), zo geliefd waren²². Vanaf de jaren twintig tot in de achttiende eeuw, waren in talloze genrestukken immers vrouwen de hoofdfiguur, waarvan, zo zij al niet als prostituee's of courtesane's worden gekarakteriseerd, wordt aangeduid dat zij als lichtzinnig zijn te beschouwen; zij spelen hun aantrekkelijkheid uit ten opzichte van mannen *in* het schilderij of ten opzichte van de toeschouwer. Het publiek dat zulke schilderijen kocht zal natuurlijk niet de extreem moraliserende houding van iemand

als Camphuyzen gedeeld hebben. De mogelijkheid om, als eventuele 'rechtvaardiging', een moraliserende strekking in het schilderij te lezen, lag echter dikwijls dicht bij de hand; maar deze verhoogde eerder de prikkeling dan dat zij bepalend was voor de betekenis van het schilderij.

Dou's oplossing geeft een speciale wending aan dergelijke gedachten. Naast het feit dat de toeschouwer hier kijkt naar een perfect staaltje van wat in de zeventiende eeuw op zichzelf al als 'schijn, sonder sijn', als een fascinerend 'beeldend bedrog' kon worden betiteld²³ waardoor zijn ogen 'verleid' worden, ziet de vrouw hem ook nog via haar spiegelbeeld aan, waardoor het idee versterkt wordt dat hij slechts vluchtige schijn aanschouwt. Anders dan in het schilderij van Duck, waar een toeschouwer *in* het schilderij het 'schijn-beeld' van de vrouw bekeek, is het nu de toeschouwer zelf, die – in feite dus in twee verschillende lagen van illusie (het schilderij zelf en het daarin geschilderde spiegelbeeld) – hiermee wordt geconfronteerd. De openstaande vogelkooi die ongetwijfeld zal zijn begrepen als een beeld van verloren maagdelijkheid, of meer in het algemeen van zedeloosheid²⁴, verduidelijkt wat voor een vrouw men voor zich heeft; een vrouw die 'zu haben' is. Staat in Metsu's schilderij (*afb. 8*) een *viola da gamba* klaar voor degene die met haar een 'liefdesduet' wil zingen, op Dou's stuk staat op de voorgrond de wijn gekoeld en een stoel gereed voor de potentiële minnaar, in casu de toeschouwer die zich door haar laat verlokken, maar voor wie zij altijd onbereikbaar zal blijven. Het schilderij – op zichzelf een kostbaar maar vergankelijk object – laat de toeschouwer van aardse schoonheid genieten en weet hem hiermee te 'verleiden' (hij zal veel geld moeten neertellen om het in zijn bezit te krijgen!), maar houdt hem tevens een spiegel voor ter overdenking van illusie en vergankelijkheid.

De zilveren lampetkan en schotel ver-



sterken daarnaast de vanitas-gedachte die met dit alles samenhangt, een functie die zij ook ongetwijfeld hebben op de deurtjes van de 'Waterzuchtige vrouw' (*afb. 3 en 4*)²⁵. Dergelijke kostbare voorwerpen komt men immers voortdurend tegen op voorstellingen die een zeer expliciet vanitas-karakter hebben (zie bijv. *afb. 11*). Op de buitenzijde van de waterzuchtige vrouw is deze lampetkan en schotel, als een echte 'trompe

Afb. 16. Gerrit Dou, Zelfportret, 1663. Paneel 50x40 cm. Kansas City, William Rockhill Nelson and Atkins Museum of Fine Arts.

l'oeil' geschilderd: op ware grootte en in een ondiepe nis. De toeschouwer wordt als het ware uitgenodigd dit kostbare object dat zijn begeerte opwekt te pakken, maar als hij de deurtjes waarop deze is geschilderd werkelijk vastpakt, wordt hem een scène

waarin de vergankelijkheid van aardse schoonheid letterlijk is verbeeld – de zieke vrouw – geopenbaard. Tevens lijken in dit geval deze lampet en kan aan de kostbaarheid van het schilderij zelf te refereren; de waarde van een dergelijk object zal ongeveer dezelfde zijn geweest als de ongehoorde prijs die zo'n schilderij van Dou opbracht²⁶. De lampetkan is dan te zien als een symbool van de prijs waartoe de schilder met het verbeelden van deze aanlokkelijke schoonheid de koper weet te verleiden. Bovendien is de schilderkunst in staat, in tegenstelling tot de andere kunsten, zo'n duur pronkstuk voor ogen te stellen alsof het 'net echt' is, in het reeds op zich al dure schilderij. Dou toont daarmee mijns inziens het bewustzijn, dat hij uiterst kostbare, maar vergankelijke objecten maakte, die slechts de schone schijn voor ogen stellen; ongetwijfeld was hij trots op de grote perfectie waarmee hij dit kon doen – hetgeen hem ook geen windeieren legde – maar hij zal zich tegelijkertijd bewust zijn geweest dat het streven van de schilder om het tijdelijke vast te houden uiteindelijk een ijdel streven is. Niet voor niets beeldde hij – en andere schilders – zichzelf dikwijls met vanitas-objecten af²⁷. Overigens is het heel goed mogelijk dat Dou deze lampetkan met bekken, die nog in twee andere schilderijen uit de jaren zestig voorkomt, zelf in bezit had en van een rijke mecenas had gekregen; dit was typisch het soort objecten dat als blijk van uitzonderlijke waardering werd geschonken. Zo vinden wij bijvoorbeeld in de inventaris van de Leidse geschiedschrijver Jan Orlers, 'Een silveren Becken ende lampet omtrent 300 gld. waerdich A^o 1632, mij vereert bij Jan Francois Tartarolis' (de laatste was een schatrijke Leidse bankier)²⁸. Misschien kreeg Dou het wel van iemand als Sylvius (in wiens eigen inventaris wij overigens ook '1 silvre lampet met 1 schotel' kunnen aantreffen). Wellicht etaleerde hij daarmee tegenover bekenden tevens zijn trots als succes-

vol schilder die zulke geschenken van mecenasen kreeg²⁹. Opmerkelijk is dat Dou in de *Toiletmakende vrouw*, op de achterwand een portret schilderde dat niet meer erg goed zichtbaar is, maar dat een opvallende gelijkenis lijkt te hebben met een fraai zelfportret waarin hij zich in 1663 als welgestelde, geslaagde heer portretteerde (afb. 16). Wellicht zullen mensen zoals Sylvius, die Dou en zijn werk kenden, het onmiddellijk als zodanig herkend hebben. Men zou kunnen denken dat hij voor de goede verstaander zich op deze wijze als trotse maker van dit kostbare werk presenteert; tevens maakt hij dan als het ware zelf deel uit van deze verleidelijke en vergankelijke schone schijn en kijkt de toeschouwer aan die daarvan geniet.

Noten

- ¹ Ph. Angel, *Lof der schilder-konst*, Leiden 1642, p. 56 (dit boekje is een in druk gebrachte lezing die de schilder Angel het jaar daarvoor op St. Lucas-dag voor de Leidse schildersgemeenschap hield). Zie over dit traktaat en de relatie tot Dou: E. J. Sluijter, 'Schilders van 'eelyne, subtile ende curieuse dingen', Leidse 'fijnschilders' in contemporaine bronnen', in: (red.) E. J. Sluijter, M. Enklaar en P. Nieuwenhuizen, *Leidse fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge, 1630-1760*, Zwolle 1988, pp. 17-29 (dit is het boek behorende bij de tentoonstelling over de Leidse fijnschilders, die van 10 september tot 4 december in De Lakenhal te Leiden wordt gehouden).
- ² J. J. Orlers, *Beschrijvinge der Stadt Leyden*, Leiden 1641, p. 377.
- ³ Zie hierover uitvoerig: E. J. Sluijter 1988, *op. cit.* (noot 1), pp. 15-19 en 24-28.
- ⁴ Naast de vele voorbeelden van Leidse schilders (zoals van alle leden van de familie Van Mieris, Van Tol, Van Slingelandt, Naiveu, Van der Mij, De Moni etc.) die in het in noot 1 genoemde boek te zien zijn, denke men ook aan schilders als Gabriël Metsu, Godfried Schalcken, Jacob Ochtervelt, Eglon van der Neer, Adriaan van der Werff, Arnold Boonen e.a., die dit motief nogal eens toepasten; begin 19de eeuw treffen wij het nog steeds aan bij bijvoorbeeld Michiel Versteegh en Alida Kiers-Haenen.
- ⁵ Zie hierover O. Naumann, *Frans van Mieris the Elder (1635-1681)*, Doornspijk 1981, i.h.b. dl. I, hfdst. 3.
- ⁶ Gesigneerd en gedateerd op de stoel in het

midden: GDou 1667, paneel 75,5 x 58 cm, Museum Boymans-Van Beuningen, sinds 1936; inv. nr. 1186 (in de 19de en het begin van de 20ste eeuw bevond het zich in de Alte Pinakothek in München). Dit is het enige schilderij met dit onderwerp dat van Dou bekend is. Zie voor schilderijen met een vrouw voor de spiegel van Ter Borch: S. J. Gudlaugsson, *Gerard ter Borch*, Den Haag 1959, I, afb. nrs. 76, 77, 80, 83, 127, 165, 234; voor Van Mieris: O. Naumann 1981, *op. cit.* (noot 5), afb. nrs. 46, 51, 69, 76; voor Metsu: F. W. Robinsin, *Gabriël Metsu (1629-1667)*, New York, 1974, afb. 122, 123, 150, 151, 153, 154. Het schilderij van Brekelenkam vormt een voor deze schilder vrij uitzonderlijk geval; hij combineerde hier een sterk op Ter Borch geïnspireerd thema met Dou's venstermotief (ged. 1662, verbl. pl. onbekend; foto RKD).

⁷ Het betreft het huidige Rapenburg 31. Zie over De le Boe Sylvius, zijn huis en inventaris (daar voor het eerst gepubliceerd) het zojuist verschenen deel van het 'Rapenburgproject': Th. H. Lunsingh Scheurleer, C. W. Fock, A. J. van Dissel, *Het Rapenburg, Geschiedenis van een Leidse gracht*, Dl. IIIa, *Meyenburch*, Leiden 1988, pp. 278-294 en 335-342 (de inventaris; het stuk van Dou op p. 337). Zie ook E. J. Sluijter 1988, *op. cit.* (noot 1), p. 37.

⁸ Dit schilderij bevond zich in de collectie van Johan de Bye, welke maar liefst 27 Dou's bezat, die in 1665 werden geïnventariseerd (gepubliceerd in W. Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou*, Leiden 1901, pp. 172-173). Zie hierover verder Martin 1901, pp. 71-76 en Sluijter 1988, *op. cit.* (noot 1), pp. 36-37. Het werd beschreven als: 'Een groot stuck daghlicht met vier beelden, een krancke vrouw met een doctor ende urinael, van buyten met een lampeth'. Diverse schilderijen in deze collectie waren eveneens 'van buyten' beschilderd. Van een schilderij dat zich te Dresden bevond (in de oorlog verloren gegaan), bestaat nu alleen nog de buitenzijde (W. Martin, *Gerard Dou*, Stuttgart 1913 (Klassiker der Kunst), afb. op pp. 166 en 144). Wellicht vormt een stilleven met olielamp (afb. in: W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-schüler*, I, Landau 1983, afb. 310), de buitenzijde van een meisje met druiven in Dresden, Gemäldegalerie (in inv. De Bye: 'Een meysge in een venster met een open raem en een bos druiven in de hand, een dubbelt stuck, van buyten een lamp, een kaerslicht'). Tenslotte is er het befaamde 'drieluik', met een zogende moeder, avondschoon en pensnijder, dat nu alleen nog in een 18de-eeuwse kopie door Laquy bekend is (Rijksmuseum, Amsterdam; zie over dit stuk: J. A. Emmens, 'Natuur, onderwijzing en oefening: bij een drieluik van Gerrit Dou', in: *Album Disciplinorum J. G. van Gelder*, Utrecht 1963, pp. 125-163).

⁹ Scheurleer e.a. 1988, *op. cit.* (noot 7), pp. 287. In Sluijter 1988, *op. cit.* (noot 1), p. 37 (voltooid voor het verschijnen van de hiervoor genoemde publikatie), was ik nog van mening dat alle Dou's van Sylvius bij diens broer in

Hamburg terecht waren gekomen; dit blijkt dus maar gedeeltelijk het geval te zijn, zoals uit deze gelukkige vondst van de auteurs van *Het Rapenburg* naar voren komt.

¹⁰ K. Madsen, 'Une visite chez Dou et une note sur Rembrandt', *Bulletin van de Nederlandsche Oudheidkundige Bond*, 8 (1907), p. 228.

¹¹ Zie bijvoorbeeld ook Sluijter 1988, *op. cit.* (noot 1), afb. 3 en 22. Zie voor deze ruimtelijke opbouw bij Rembrandt, diens geleerden in een hoog studeervertrek in Stockholm, Nationalmuseum en Parijs, Louvre (beide stukken zijn waarschijnlijk kopieën naar een verloren origineel (J. Bruyn e.a., *A Corpus of Rembrandt Paintings*, I, Den Haag etc. 1982, pp. 547-553, nr. C 17 en II, Dordrecht etc. 1986, pp. 638-644, C 51).

¹² Precies dezelfde opbouw gebruikte Dou in: *Clavecimbelpeelster*, Londen, Dulwich Picture Gallery, ca. 1665 (Martin 1913, *op. cit.* (noot 8), afb. p. 99). Verwant is o.a. de ruimte van de *Waterzuchtige vrouw* uit 1663, en de *Jonge Moeder*, uit 1658 in het Mauritshuis, Den Haag.

¹³ Zie hierover o.a. H. Schwarz, 'The mirror in art', *The Art Quarterly*, 15 (1952), pp. 90-105 en J. Bialostocki, 'Man and mirror in painting. Reality and transience', in: *Studies ... in honour of Millard Meiss*, New York 1968, pp. 61-72. Zie ook enkele bijdragen in de dit najaar te verschijnen bundel: (red.) N. J. Bredero e.a., *Oog in oog met de spiegel*, Amsterdam 1988, waaronder: E. J. Sluijter, 'Een volmaakte schildery is als een spiegel van de natuur', waar vooral op de spiegel en het spiegelbeeld in vanitasstillevens en zelfportretten wordt ingegaan.

¹⁴ Zie voor 17de-eeuwse citaten over de verleiding door de ogen, en daarmee samenhangend, de 'gevaren' van schilderijen (in het bijzonder met naaktuitbeelding): E. J. Sluijter, *De 'heydensche fabulen' in de Noordnederlandse schilderkunst, circa 1590-1670*, Leiden 1986, pp. 269-280.

¹⁵ Zie voor deze reeks van Goltzius: *Die Sprache der Bilder*, cat. tent. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum 1978, pp. 70-71. Daar ook voorbeelden van andere reeksen met zintuigen waarin vrouwen met spiegels als het 'gezicht'.

¹⁶ Bijvoorbeeld de twee reeksen van vijf schilderijtjes van Jan van der Merck, respectievelijk in een particuliere verzameling (foto's RKD) en in het Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam. In het eerste houdt een Cupido de spiegel op, in het tweede houdt een man de spiegel vast waar een rijk geklede en laag gecolleteerde dame in kijkt. Zie ook een prent van Willem de Passe (in samenwerking met Chr. de Passe), Hollstein, nr. 28.

¹⁷ 'Zeeusche Mey-clacht ofte schyn-kycker' in: *Zeeusche Nachtegael*, Middelburg 1623, p. 60; in de marge staat bij deze passage: 'De ooghen een soeten-aen-lockers'.

¹⁸ Zie over dit schilderij ook: E. de Jongh,

'Vermommingen van Vrouw Wereld in de 17de eeuw', in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, Den Haag 1973, pp. 198-206 en E. de Jongh e.a., *Tot lering en vermaak*, cat. tent. Amsterdam, Rijksmuseum, 1976, pp. 176-179. Sinds het artikel van de Jongh wordt het schilderij steeds 'Vrouw Wereld' genoemd, vanwege het motief van de wereldbollen boven haar hoofd, dat teruggaat op 16de eeuwse allegorische voorstellingen. Dit motief vormt echter slechts een - spitsvondig - onderdeel van de totale vanitasvoorstelling, waarvan de verleidelijke jonge vrouw het middelpunt vormt. Ook het hierboven besproken schilderij van Moreelse komt in De Jongh e.a. 1976 (*op. cit.*) ter sprake: pp. 190-193.

¹⁹ Bijvoorbeeld Adraen van der Venne, Leningrad, Hermitage (afb. in: De Jongh e.a. 1976, *op. cit.* (noot 18), p. 191; hierin houdt een nar de spiegel op voor een courtesane) en een schilderij van Van der Venne ged. 1631, dat ooit bij de kunsth. Douwes in Amsterdam was (foto RKD); voorts van Jacob Duck: Indianapolis, Museum of Art en een schilderij dat voor de oorlog in de kunsth. Galerie Internationale, Den Haag, was (foto RKD; in beide ook een oud wijf, een zandloper etc. en in het eerste zelfs een schedel); van Pieter Codde: Parijs, Louvre. Zie ook een prent in J. J. Starters *Friesche Lusthof*, Amsterdam 1621, p. 43, bij het lied 'Ick kocht van Venus kind noyt minnekramery', waar een vrouw met spiegel en een cupido aan haar voeten, de verleidster van jonge mannen representeert.

²⁰ Zie voor schilderijen van deze meesters met dit onderwerp, noot 6.

²¹ D. R. Camphuyzen, 'Tegen 't Geestigdom der Schilderkunst', een berijmde vertaling van J. E. Geesteranus' 'Idololenchus', in: *Stichtelycke Rymen*, Amsterdam 1623, pp. 223 en 224. Dit is een zeer extreem standpunt geschreven vanuit een streng religieuze houding en richt zich in de eerste plaats tegen bijbelse en mythologische voorstellingen; hij wijst echter de schilderkunst geheel af vanwege haar aardse verleidelijkheid.

²² Zie over deze problematiek verder, vooral in verband met mythologische voorstellingen: Sluijter 1986, *op. cit.* (noot 14), pp. 262-292.

²³ Zie over de begrippen 'schijn' en 'bedrog' in de 17de-eeuwse teksten over schilderkunst, o.a. Sluijter 1988, *op. cit.* (noot 1), pp. 19-22.

²⁴ Zie over de vogelkooi als sexueel metafoor: E. de Jongh, 'Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks 17de-eeuwse genrevoorstellingen', *Simiolus*, 3 (1968/69), pp. 48-51.

²⁵ Zie voor een gehele andere, mijns inziens onjuiste en geforceerde interpretatie: E. Snoep-Reitsma, 'De waterzuchtige vrouw van Gerard Dou en de betekenis van de lampetkan', in: *Album Amicorum J. G. van Gelder*, Den Haag 1973, pp. 285-292. De lampet en de handdoek als symbool van reinheid (en als 'waarschuwende' tegenstelling tussen kuisheid en onkuisheid, goed en kwaad etc.) lijkt mij niet van toepas-

sing. De vergelijkingen met 15de- en vroeg 16de-eeuwse voorstellingen waarin een kan met een smetteloze handdoek te zien zijn (meestal in verband met Maria), evenals met emblematische voorstelling waarin een kan wordt uitgedronken, gaan m.i. mank. Bovendien liggen vanitas-associaties voor de 17de-eeuwse toeschouwer, die dikwijls dergelijke objecten in vanitas-stilleven zag, wel zeer voor de hand en is in het geval van 'de crancke vrouw' het verband al helemaal vanzelfsprekend. Zie ook het embleem in Roemer Visschers *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, nr. LIII, waar een dergelijke lampetkan met bekken te zien zijn en als symbool van ijdelheid fungeren.

²⁶ Zie voor een op f 300, — getaxeerde zilveren lampet hieronder. In de inventaris van de Leidenaar Simon Vliedthoorn wordt een zilveren lampet getaxeerd op f 285, — (Lunsingh Scheurleer e.a. *op. cit.* (noot 7), dl. II (1987), p. 629). Zie over de — vaak nog veel hogere — prijzen van schilderijen van Dou: Sluijter 1988, *op. cit.* (noot 1), pp. 25-27 en 36-39.

²⁷ Zie bijvoorbeeld de zelfportretten van Dou in Dresden, Gemäldegalerie, en Florence, Uffizi. Het meest uitvoerige en complexe voorbeeld is het vanitas-stilleven met zelfportret van de Leidenaar David Bailly. Over zulke voorstellingen: N. Popper-Voskuyl, 'Self-portraiture and vanitas still-life painting in seventeenth century Holland', *Pantheon*, 31 (1973), pp. 58-74.

²⁸ Gemeentelijke Archiefdienst Leiden, Weeskamerarchief, 2049 G, nov. 1640. Zie ook Martin 1901, *op. cit.* (noot 8), p. 80, die vermeldt dat het stadsbestuur van Leiden iemand met een lampet vereerde (Notulen Burgemeesteren, 10 november 1668). De lampetkan op Dou's schilderijen is overigens, aan het ornament te zien, een laat 16de-eeuws exemplaar. Hij komt ook nog voor op de *Trompetter*, in het Louvre, Parijs, en op het middenpaneel van het in noot 8 vermelde 'drieluik'.

²⁹ Zie over het feit dat door Dou's stad- en leeftijdgenoot Philips Angel de status van een schilder geheel werd afgemeten aan het geld dat hij verdient en de geschenken die hij van mecenassen krijgt: E. J. Sluijter 1988, *op. cit.* (noot 1), pp. 24-28.