# Post mortem vereeuwiging van jongoverledenen

*Een kunst- en cultuurhistorische vergelijking tussen 17e-eeuwse geschilderde en 19e- eeuwse gefotografeerde doodsportretten van kinderen.*

# Post mortem vereeuwiging van jongoverledenen: Een kunst- en cultuurhistorische vergelijking tussen 17e-eeuwse geschilderde en 19e-eeuwse gefotografeerde doodsportretten van kinderen.

Post mortem vereeuwiging van jongoverledenen: Een kunst- en cultuurhistorische vergelijking tussen 17e-eeuwse geschilderde en 19e-eeuwse gefotografeerde doodsportretten van kinderen

Paola Duque
S0321710

Kunstgeschiedenis

Dr. M.E.W. Boers
en
Dr. O. van Marion

Nederlandkunde
Universiteit Leiden

Oktober 2006

**Inhoudsopgave**

Introductie..... 4

Hoofdstuk 1
Het doodsportret van kinderen in de 17e en 19e eeuw..... 8

Hoofdstuk 2
De visie op de dood in de 17e en de 19e eeuw..... 16

Hoofdstuk 3
Het verschil tussen de gebruikte media: de schilderkunst en de fotografie..... 23

Conclusie..... 27

Bijlage…….... 29

Bibliografie…… 61

*Afbeelding omslag: Jan Jansz de Stomme, Anoniem kindje, 1654, paneel, 84 x 86 cm, Groninger Museum, Groningen.*

**Introductie**

Een jaar geleden heb ik op een bijzondere manier kennis gemaakt met een voor mij onbekende categorie binnen het genre van het doodsportret, namelijk de zestiende- en zeventiende-eeuwse portretten van overleden kinderen. Het feit dat dit genre in de tentoonstellingscatalogus *Kinderen op hun mooist: Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700* vertegenwoordigd werd vond ik merkwaardig.[1] De meeste mensen zijn niet geneigd om een beeld van een overledene 'mooi' te noemen, laat staan een post mortem portret van een kind. Toch vond ik deze portretten wel mooi en wilde ik ze nader onderzoeken. Mijn belangstelling voor het funeraire kinderportret werd verder gestimuleerd nadat ik het pionierswerk *Naar het lijk: Het Nederlandse doodsportret 1500-heden* over het Nederlandse doodsportret had gelezen.[2] Dit werk is verschenen als tentoonstellingscatalogus bij de gelijknamige expositie in het Teyler's Museum te Haarlem en behandelt het hele genre van het doodsportret. In het boek wordt niet alleen aandacht besteed aan de geschilderde portretten van kinderen uit de vroegmoderne tijd, maar ook aan post mortem fotografie van kinderen in de negentiende eeuw. Het feit dat doodsportretten pas aan het eind van de twintigste eeuw in dit land werden besproken, spreekt boekdelen. De studie *Naar het lijk* is de enige die over het post mortem portret in Nederland is verschenen.

Om meer inzicht te krijgen in het verschil tussen het geschilderde en het gefotografeerde doodsportret, lijkt het me verstandig om allereerst een overzicht van de geschiedenis te geven van het Nederlandse doodsportret. In de zestiende eeuw werden de eerste geschilderde post mortem kinderportretten gemaakt.

Het afbeelden na de dood begint vanaf de elfde eeuw toen hoge geestelijken en edelen in de kerk door middel van grafbeelden vereeuwigd werden. Een van de oudste Nederlandse voorbeelden is de effigie in de vorm van een gisant van Gerard IV, graaf van Gelderland, en zijn vrouw Margaretha van Brabant dat in ongeveer 1240 boven op hun graaf in de Munsterabdij te Roermond werd geplaatst (afb. 1). Dit monument is geen natuurgetrouwe weergave van de twee overledenen, maar kan eigenlijk als een idealiserend beeld gezien worden, omdat beide personen op de ideale leeftijd van drieëndertig jaar werden afgebeeld.[3] In deze tijd geloofde men nog in het leven na de dood en daarom zijn deze twee mensen afgebeeld alsof ze klaar waren om op de jongste dag te verrijzen op de leeftijd waarop Christus aan het kruis was gestorven.

Het karakter van de effigie is in de loop der tijd veranderd en in de zestiende eeuw vinden we ook transi's: een grafbeeld waarin de overledene in een staat van ontbinding werd weergegeven. Dit is dus een duidelijk voorbeeld van het tegenovergestelde van het idealiserende beeld. Deze beelden kunnen we als memento mori interpreteren, want de bedoeling van deze afbeeldingen was om de kerkganger met de vergankelijkheid van het leven te confronteren.[4] Een voorbeeld vinden we in de Nederlandse Hervormde Kerk te Vianen. Onder het monument voor Reinout III van Brederode en zijn vrouw dat uit ongeveer 1542 dateert, zien we een voorbeeld van een transi (afb. 2).

Sinds de zestiende eeuw werden overledenen niet alleen in steen vereeuwigd, maar ook op doek. De Reformatie en het verbod om een overledene op een godsdienstige manier te vereeuwigen maakten dat het geschilderde doodsportret populair was geworden. Door de leer van de predestinatie werd de ziel alleen door Gods genade gered en daarom had het uitbeelden van de overledene in de kerk geen godsdienstige betekenis

[1] Bedaux (2000) p. 58, 130-132, 152-153, 162-163, 182-185, 192-193, 215-217, 221-223, 230-232, 276-280, 286-293.
[2] Sliggers (1998).
[3] Sliggers (1998) p. 16.
[4] Sliggers (1998) p. 18.

meer.[5] Effigies zijn niet geheel verdwenen maar kregen een wereldlijke karakter. In plaats van het middeleeuwse 'heilsmonument' dat uitdrukking gaf aan de hoop op verlossing van de ziel, kwam het grafmonument dat de aardse verdiensten van de overledene in beeld bracht. Een voorbeeld is het grafmonument voor Willem van Oranje door Hendrik de Keyser in de Nieuwe Kerk te Delft (afb. 3). Niet alleen werden de goede eigenschappen van Oranje op de vier hoeken van het monument als personificaties weergegeven, maar op het hoofdeinde werd de prins in volle wapenrusting als veldheer afgebeeld.[6] Het burgerlijke karakter van de Republiek heeft ook voor een vermindering van grafmonumenten gezorgd omdat gegoede burgers zich eerder het geschilderde doodsportret konden veroorloven dan het gebeeldhouwde dat voor de stedelijke elite door de staat werd betaald.

Als we het geschilderde doodsportret vergelijken met het gebeeldhouwde, kunnen we ten eerste opmerken dat het kleinere formaat het plaatsen in huis mogelijk heeft gemaakt. Volgens Wim Cappers in *Naar het lijk* betekende dit ook 'een fundamentele ommezwaai in de houding tegenover de dood'. Het feit dat men vanaf de zestiende eeuw een afbeelding van een overledene in huis kon hebben, zorgde voor een voortdurende confrontatie met de dood. Een ander verschil zien we, zoals gezegd, in de prijs, want schilderijen waren in vergelijking met effigieen relatief goedkoop.[7] In het begin (vanaf de 11e eeuw) werden alleen vorsten, adel en clerus door middel van het geschilderde funeraire portret vereeuwigd, maar vanaf de zestiende eeuw lieten ook leden van de hogere burgerij hun overledenen vereeuwigen.

De eerste Nederlandse voorbeelden van het post mortem kinderportret stammen uit de zestiende eeuw. Het schilderij *De familie van Ivo Fritema* is niet alleen een van de eerste voorbeelden van een geschilderd post mortem portret, maar het is ook het eerste portret waarin een overleden kind met zijn gezin vereeuwigd wordt (afb. 4).[8] Het oudste voorbeeld van het post mortem portret waarin het kind alleen werd afgebeeld komt uit de Zuidelijke Nederlanden en is het anonieme schilderij uit 1584 *Portret van een jongen op zijn doodsbed* (afb. 5).[9] In de zeventiende eeuw werd het genre populair en werden veel kinderen van gegoede ouders post mortem vereeuwigd. Het genre werd op allerlei manieren vertegenwoordigd, maar in de laatste decennia van de Gouden Eeuw werd het funeraire portret zeldzaam. Het laatste voorbeeld is het schilderij door Johannes Thopas *Meisje uit de Familie Van Valkenburg op haar doodsbed* uit 1682 (afb. 6).[10]

In de achttiende eeuw is het genre van het doodsportret zo goed als verdwenen en zijn er bijna geen voorbeelden van post mortem kinderportretten. Het enige voorbeeld dat ik heb gevonden is een aquarel uit ongeveer 1796 geschilderd door Warnaar Horstink waarin we het kind als portret binnen de familiegroep zien. Het gaat hier om de in ongeveer 1785 overleden *Adriana Petronella Horstink* (afb. 7). De Verlichting en de aandacht op het verstand en de vooruitgang worden genoemd als reden voor de zeldzaamheid van het genre in de achttiende eeuw.[11]

In de negentiende eeuw bloeit het genre weer op. Er zijn voorbeelden van geschilderde doodsportretten in de negentiende eeuw, maar door de uitvinding van de fotografie werd het fotoportret de meest geprefereerde manier om overledenen af te beelden. In de tweede helft van de negentiende eeuw heeft het realisme zich

[5] Sliggers (1998) p. 18-21.
[6] Sliggers (1998) p. 53-56.
[7] Sliggers (1998) p. 21.
[8] Sliggers (1998) p. 18-21.
[9] Sliggers (1998) p. 107.
[10] Bedaux (2000) p. 292.
[11] Sliggers (1998) p. 7.

gemanifesteerd in het verlangen om alles zo natuurgetrouw mogelijk weer te geven.[12] De dood was zeker in die tijd een confronterende realiteit en de zucht naar het realisme zien we niet alleen in de realistische thema's van kunstenaars en fotografen, maar ook in de keuze die ouders toen maakten om hun overleden kinderen liever op de foto dan op het doek te laten vereeuwigen. Het medium fotografie geeft, wat bijvoorbeeld de gelaatsrekken betreft, alles nauwkeurig weer.

De fotografie werd in januari 1839 door de Fransman Louis Jacques Mandé Daguerre uitgevonden. Nederlandse schilders zijn vanaf het begin naar Parijs afgereisd om kennis te maken met dit nieuwe medium, maar desalniettemin werd fotografie in de eerste decennia na haar uitvinding in beperkte mate gebruikt. In het begin was de interesse voor fotografie vooral groot onder kunstenaars en wetenschappers.[13] Toch waren niet alle kunstenaars geïnteresseerd in de nieuwe uitvinding. Voor sommigen was de camera 'slechts een mechanisch instrument dat ongeschikt was om persoonlijke gevoelens mee uit te drukken'.[14] Het maken van een daguerreotype werd meestal door buitenlandse fotografen uitgevoerd en de hoge prijzen in combinatie met de slechte toestand van de Nederlandse economie rond 1840 maakten dat het zich laten portretteren een zeldzame gebeurtenis was.[15] Het medium moest verbeterd worden om het financieel toegankelijker te maken. In 1855 werd het visitekaartportret formaat (6 x 9) dat het jaar daarvoor uitgevonden was in Frankrijk door Desideri in Nederland ingevoerd en in 1867 kreeg dit formaat concurrentie van het cabinetportret (11 x 16). Dit formaat werd in 1866 in Engeland geïntroduceerd. Er zijn andere formaten bijgekomen, maar deze twee hebben de voorkeur gekregen.[16] Ze waren niet alleen goedkoper dan het zilver op koper daguerreotype, maar ook makkelijker te reproduceren. Bovendien maakte het papieren formaat het mogelijk ze in het familiealbum te plaatsen.[17] Tegen het eind van de jaren vijftig kregen de meeste steden hun eigen fotograaf. Toch bleef het zich laten portretteren, en ook waarschijnlijk het laten maken van een post mortem fotoportret iets dat alleen voor de hogere lagen van de maatschappij weggelegd was. Het duurde tot 1875 voordat de fotografie gemeengoed was geworden.[18] Het is van groot belang om te vermelden dat de gegevens die in dit onderzoek aan de orde zullen komen niet representatief zijn voor de hele maatschappij in de zeventiende of negentiende eeuw. Vooral in de zeventiende eeuw was het laten maken van een portret iets dat alleen voor de welgestelden was weggelegd en daarom vormt de hogere sociale klasse de achtergrond van deze studie.

Tot nu toe is er geen studie die geheel aan het post mortem kinderportret is gewijd. Volgens mij is onderzoek naar het funeraire portret van belang omdat het ons veel kan vertellen over de cultuur waarin het is ontstaan. Mijn doelstelling in deze scriptie is om een kunst- en cultuurhistorische vergelijking tussen zeventiende-eeuwse geschilderde en negentiende-eeuwse gefotografeerde post mortem kinderportretten te maken, om de lezer het veranderende beeld van de dood te presenteren.

Deze scriptie bestaat uit drie hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk, dat grotendeels gebaseerd is op het onderzoek in de twee tentoonstellingscatalogi *Naar het lijk* en *Kinderen op hun mooist*, zal ik de verschillende manieren waarop overleden kinderen zowel op het doek in de zeventiende als op de foto in de negentiende eeuw

[12] Leijerzapf (1978) p. 5.
[13] Leijerzapf (1978) p. 5-6.
[14] Suermondt (1998) p. 4.
[15] Suermondt (1998) p. 138.
[16] Leijerzapf (1978) p. 21.
[17] Coppens (1976) p. 297.
[18] Leijerzapf (1978) p. 10.

werden weergegeven behandelen. In dit hoofdstuk zal ik uit elk van de verschillende categorieën doodsportretten een representatief voorbeeld bespreken. In het tweede hoofdstuk zal ik ingaan op wat de visie op de dood in de zeventiende en negentiende eeuw was**.** Hoe kan het post mortem portret ons bijvoorbeeld iets vertellen over de manier waarop mensen in de betreffende tijdperken naar de dood hebben gekeken? In dit gedeelte waren weer de tentoonstellingscatalogi *Kinderen op hun mooist* en *Naar het lijk* van belang als inleiding voor het verdere onderzoek naar de visie op de dood. Over de ziektebeleving in de Republiek was hoofdstuk vijf uit het boek *Of bidden helpt? Tegenslag en cultuur in Europa circa 1500-2000* van belang.[19] Twee andere belangrijke bronnen waren de tentoonstellingscatalogus *Dood en begraven: Sterven en rouwen 1700-1900* en een prachtige studie over de funeraire cultuur in Nederland vanaf de vroegste tijd tot heden: *Thanatos: De geschiedenis van de laatste eer.*[20] In het derde hoofdstuk zal ik wat betreft dit genre ingaan op het verschil tussen de schilderkunst en de fotografie. Hoe zijn doodsportretten door de eeuwen heen veranderd en welke invloed heeft de uitvinding van de fotografie op dit genre gehad? In het Nederlandse Fotomuseum te Rotterdam heb ik verschillende werken en artikelen over de geschiedenis van de fotografie geraadpleegd die ik vervolgens in dit deel van mijn onderzoek heb gebruikt. Het boek *Een camera vol stilte: Nederland in het begin van de fotografie 1839-1875* en de tentoonstellingscatalogus *Fotografie in Nederland 1839-1920* gaan over de uitvinding van de fotografie in Nederland en waren dus van belang in dit onderdeel van mijn onderzoek. Wat het kunsthistorisch onderzoek betreft, is de in 1995 in de Verenigde Staten verschenen studie *Secure The Shadow: Death and Photography in America* een van de belangrijkste voorbeelden van een vernieuwde belangstelling voor het doodsportret aan het eind van de twintigste eeuw.[21] In dit boek werd de aandacht vooral gericht op het negentiende-eeuwse Amerikaanse doodsportret. Het jaar daarvoor was er een tentoonstelling gehouden in het National Museum of Photography, Film and Television te West Yorkshire, Engeland. Er is bij deze tentoonstelling een catalogus verschenen: *The Dead*.[22] De foto's van deze tentoonstelling waren meestal van een andere type. Het verschil tussen deze foto's en de foto's in het onderzoek van Ruby of de portretten in mijn onderzoek is groot en dat zal ik in deze scriptie laten zien.

Tijdens het onderzoek voor deze scriptie is me meermaals gevraagd 'waarom'. Waarom zou ik me ruim een jaar met zulk een deprimerend onderwerp bezighouden? Zou het onderwerp voor mij als ouder niet te zwaar worden? Allemaal begrijpelijke vragen en een sterk argument voor het nog steeds heersende doodstaboe. Dit taboe heeft volgens mij studies zoals deze tegengewerkt. Mensen gaan dit onderwerp al snel vanuit hun eigen normen en waarden analyseren. Het onderzoek naar het post mortem portret is niet alleen een kwestie van de evolutie van het genre door de eeuwen heen, het is een kwestie van hoe en waarom veranderingen rondom de dood een ook in het gezin en in onze maatschappij zijn voortgekomen en dat wil ik in aan het eind van deze scriptie duidelijk aan de lezer laten zien.

[19] Gijswijt-Hofstra (1997) p. 71-86.
[20] Snoep (1980) en Kok (2005).
[21] Ruby (1995).
[22] Williams (1995).

*‘Boven leef ik, boven zweef ik,*
*Engeltje van ’t hemelrijk’*

**Het doodsportret van kinderen in de 17e en 19e eeuw**

**Hoofdstuk 1**

Door de slechte hygiëne en het verspreiden van allerlei infectieziekten was er in de zeventiende eeuw niets kwetsbaarder dan het kinderleven. Tachtig tot vijfentachtig procent van de kinderen stierf vóór het vijfde levensjaar en van alle overgebleven kinderen bereikte maar vijftig procent hun achttiende verjaardag.[23] Uit het onderzoek van Jan Baptist Bedaux gepubliceerd in de tentoonstellingscatalogus *Naar het lijk* blijkt dat 63 procent van de 144 door hem verzamelde kinderportretten van kinderen waren die hun eerste levensjaar nog niet hadden bereikt. Volgens hem kunnen we aannemen dat ouders gehaast waren om hun kind te laten portretteren.[24]

In het boek *Naar het lijk* onderscheidt Bedaux zeven iconografische typen waarin het overleden kind op het doek vereeuwigd werd, maar in *Kinderen op hun mooist* blijkt er nog een categorie te bestaan. In dit hoofdstuk zal ik de acht categorieën bespreken en door middel van representatieve voorbeelden verder toelichten.

Zeventiende-eeuwse geschilderde post mortem kinderportretten

Engeltjes in de lucht

In de Gouden Eeuw werden overleden kinderen meestal als engeltjes in de lucht afgebeeld. Uit het onderzoek van Bedaux blijkt dat tien procent van de groepsportretten in de zeventiende eeuw dode kinderen op deze manier uitbeelden.[25] Deze taferelen moeten we niet in de eerste plaats als post mortem portretten interpreteren, maar als familiegroepen waarin het overleden kind in de hemel zweeft boven zijn nog levende gezinsleden. In deze groepsportretten, waarin het kind als engeltje weergegeven wordt, hebben we te maken met een afbeelding van de kinderziel en niet met een echt portret van een overleden kind. In de zeventiende eeuw heeft men naar bijbels voorschrift de overleden kinderen bij de nog levende opgeteld.[26]

Het schilderij van Jan Mijtens uit 1652/1655 *Mr. Willem van den Kerckhoven en zijn gezin* is een voorbeeld van een familiegroep waarin we de vijf engeltjes in de lucht als overleden kinderen moeten interpreteren (afb. 8). Bijzonder aan dit schilderij is niet alleen de schaal (het is een van de grootste portretten die Mijtens ooit vervaardigd heeft), maar ook de grootte van het gezin. Hier zien we de Haagse jurist Willem van den Kerckhoven, zijn vrouw Rijnburgh de Jonge, hun tien levende kinderen en in de hemel hun vijf overleden kinderen. Volgens de tentoonstellingscatalogus *Kinderen op hun mooist* zijn de engeltjes die we op dit schilderij zien de zielen van de vóór 1652 overleden Jacob, Willem, Cornelia, Debora en Cornelis. Eén kind, het jongetje in de lichtblauwe jurk dat aan de linkerkant van zijn vader staat, werd pas in 1655 aan het schilderij toegevoegd.[27]

We kunnen deze iconografie niet overal binnen deze categorie van doodsportretten toepassen, ook al wijzen engeltjes in de lucht *meestal* op overleden kinderen. In het voorbeeld uit 1654 door Wybrand de Geest *De kinderen van Pieter van Harinxma thoe Slooten en Suzanna van Burmania* blijkt uit archiefonderzoek slechts één kind uit dit gezin ten tijde van het vervaardigen van dit schilderij overleden te zijn geweest (afb. 9): 'Anno 1656 Den 22 September geleevert het overleden kint van den Heere P. van Harinxma als vliegende engel in de

[23] Bedaux (2000) p. 57.
[24] Sliggers (1998) p. 91.
[25] Sliggers (1998) p. 97.
[26] Job (1: 1-:22, 42:12-13). In het boek van Job lezen we hoe God als beproeving de tien kinderen en het vee van Job ontneemt om hem later, als hij de beproeving doorstaat, alles verdubbeld terug te geven. Hij krijgt geen twintig kinderen terug, maar tien. De reden daarvoor is dus dat de overleden kinderen bij de nieuwe geteld moeten worden.
[27] Bedaux (2000) p. 222.

lucht van 't groot stuk geschildert 6-0-0=43-16-0 Bekenne van dese bovenstaande somma in danke voldaan en betaalt te sijn.'[28] De andere twee engeltjes zijn volgens Bedaux twee engelen van God die de ziel van het overleden kind naar de hemel begeleiden. Hier zien we dus het belang van genealogisch onderzoek voor de juiste interpretatie van engeltjes in de lucht.

Het kind op zijn doodsbed

De doodsbedscène is samen met de categorie van engeltjes in de lucht een van de meest voorkomende manieren om het overleden kind af te beelden.[29] Van dit soort voorstellingen heeft Bedaux meer dan dertig schilderijen gevonden.[30] Deze categorie doodsportretten zijn in de zestiende eeuw voor het eerst in Vlaanderen te vinden, maar de meeste portretten van een kind op zijn doodsbed werden in de zeventiende eeuw in de Noordelijke Nederlanden vervaardigd.[31] In de meeste voorbeelden uit deze categorie werd of het hele lichaam afgebeeld of werd het lichaam door een deken half toegedekt. Een enkele keer werd de aandacht helemaal op het gezicht van het kind gericht. Dit is te zien in het oudste, uit Vlaanderen afkomstig, voorbeeld uit deze categorie: *Een portret van een jongen op zijn doodsbed* uit 1584 (afb. 5). Wat het realisme betreft, zijn de meeste voorbeelden uit de zeventiende eeuw bijzonder natuurgetrouw. Dit is vooral te zien in de lijkbleke huidskleur van veel kinderen die op deze manier zijn afgebeeld. Deze portretten zijn door toevoeging van iconografische elementen zoals bloemen en kruiden bijzonder geschikt om meer inzicht te krijgen in de begrafenisrituelen van de betreffende periode.

Een goed voorbeeld uit deze categorie is volgens mij het schilderij *Jongetje op zijn doodsbed* van Bartholomeus van der Helst uit 1645 (afb. 10). Volgens *Kinderen op hun mooist* gaat het hier om een jongetje, gezien zijn korte haar.[32] Het kind draagt een wit linnen doodshemd en het valt op dat zijn huid slechts enkele tinten donkerder is dan zijn hemd en beddengoed. De donkere achtergrond maakt dit portret alleen maar indrukwekkender omdat het wit van zijn huid en kleren tegen de donkere achtergrond meer naar voren komt. De uitgedoofde fakkel en het stro zijn hier van iconografisch belang en hun betekenis zal ik in het volgende hoofdstuk nader toelichten.

Een ongewoon voorbeeld uit deze categorie is volgens mij het schilderij door Juriaan Ovens *Meisje op haar doodsbedje* (afb. 11). Bijzonder aan dit werk vind ik de manier waarop het kind is afgebeeld. In tegenstelling tot de meeste doodsbedscènes, is dit schilderij alles behalve realistisch. Het lijkt meer alsof we het kind in een zoete droomtoestand zien liggen dan dat zij dood is. De houding is onmogelijk voor een dood lichaam en eigenlijk doet deze manier van afbeelden meer aan sommige sterk geromantiseerde negentiende-eeuwse post mortem portretten denken dan aan een doodsbedscène uit de zeventiende eeuw.

Het naakte kind

Een andere categorie is volgens Bedaux die van het naakte kind. In dit type portret werd het kind naakt of bijna naakt afgebeeld naast de nog levende leden van het gezin. Een dunne draperie verwijst volgens Cesare Ripa naar

[28] K. Bauch (1926) p. 10, noot 35; aangehaald bij Sliggers (1998) p. 97.
[29] Bedaux (2000) p. 276.
[30] Sliggers (1998) p. 107.
[31] Bedaux (2000) p. 192.
[32] Bedaux (2000) p. 192.

de ‘suyverheyt en volmaecktheyt’ van de ziel.[33] Dit is duidelijk te zien in het schilderij door Abraham van den Tempel uit 1668 *Albertina Agnes met haar kinderen* (afb. 12). Volgens het onderzoek in *Naar het lijk* gaat het hier om de in 1667 overleden Sophia Hedwig. In dit portret is ze precies volgens iconografische voorschriften gekleed en in de armen van haar moeder Agnes te zien.

Deze iconografie kunnen we echter niet op alle gevallen waarin een naakt kind wordt afgebeeld toepassen. Volgens een artikel in het onderzoek van Bedaux in *Naar het lijk*, het artikel uit *Simiolus* ‘Catholic elements in seventeenth- century Dutch paintings’ door P.J.J. van Thiel, zijn *alle* kinderen die naakt worden afgebeeld overleden, maar volgens Bedaux is dit niet altijd het geval.[34] In een van zijn voorbeelden, het diptiek van Bernard de Rijckere uit 1563 *Diptiek van Adriaan van Santvoort en Anna van Hertsbeeke en haar kinderen Catharina van Santvoort en Jan Baptiste van Santvoort* was het naakte jongetje wel in leven toen hij met zijn moeder en zusje geportretteerd werd (afb. 13). Volgens de tentoonstellingscatalogus *Kinderen op hun mooist* wijst deze iconografie als het om jongetjes gaat, echter naar het belang van het mannelijke geslacht binnen het gezin.[35] Daarom raadt Bedaux in deze categorie het gebruik van genealogische data aan om te kunnen concluderen of we naakte kinderen wel of niet als overleden kunnen interpreteren.[36]

Het overleden kind als Ganymedes

Een andere categorie die door Bedaux wordt besproken is het dode kind als Ganymedes. In het verhaal van Ganymedes uit de klassieke mythologie werd de beeldschone Ganymedes, de zoon van de Trojaanse koning, door de goden als schenker van Zeus gekozen. Zeus zag hem echter liever als bedgenoot en heeft zichzelf in een adelaar veranderd om Ganymedes naar de Olympus te ontvoeren. In Griekenland en Rome werd dit verhaal gebruikt om de liefde van een volwassen man tot een jongetje te rechtvaardigen, maar in deze voorbeelden gaat het zeker niet om het tolereren van homoseksualiteit.[37] Karel van Mander heeft in zijn bewerking van de *Metamorfosen* van Ovidius een christelijke uitleg aan het Griekse mythe gegeven: ‘Bij Ganymedes wort verstaen de Menschelijke Siele, de ghene die alderweynichstmet de lichaemlijcke onreynicheden der quade lusten is bevleckt: dese wort van Gode vercoren en tot hem ghetrocken.’[38] Volgens Beadux moet er tenminste één geval zijn geweest waarbij we zeker weten dat het kind dat op deze manier geportretteerd werd ten tijde van het vervaardigen van het schilderij dood was. Helaas is dit tot nu toe niet teruggevonden, maar Bedaux brengt een passage uit het boek van Van Mander naar voren die er volgens hem op wijst dat we kinderen in de gedaante van Ganymedes wel als post mortem portretten moeten interpreteren: ‘Dus mogen wy leerlijck verstaen d’ontschakinge van Ganymedes, die uytnemende schoon/zijn ouders vroeg ontstorf en daerom ontrooft te zijn was versiert.’[39] Het gaat hier volgens Bedaux dus om heel jong overleden jongetjes. Bij een van de acht portretten waarin Nicolaes Maes een jongetje als Ganymedes heeft afgebeeld, is vermoed dat het om het in 1681 overleden kind George de Vicq gaat (afb. 14).[40] In dit schilderij zien we het schaars gekleed jongetje precies op het moment dat hij door Zeus ontvoerd wordt.

---

[33] Ripa (1644) p. 634; aangehaald bij Sliggers (1998) p. 107.
[34] Van Thiel (1990/91) p. 39-62; aangehaald bij Sliggers (1998) p. 107.
[35] Bedaux (2000) p. 99.
[36] Sliggers (1998) p. 105-107.
[37] Bedaux (2000) p. 290.
[38] Van Mander (1604); aangehaald bij Bedaux (2000) p. 290.
[39] Van Mander (1604); aangehaald bij Bedaux (2000) p. 291.
[40] Bedaux (2000) p. 290.

Een zuiver christelijk variatie op dit thema zien we in een vergelijkbaar schilderij van Maes uit 1675: *Overleden kind door twee engelen ten hemel gedragen* (afb. 15). In tegenstelling tot het laatste voorbeeld, gaat het hier om een overleden meisje. Daarom kon het verhaal van Ganymedes hier niet gebruikt worden en werd een andere iconografie toegepast. De bleke huidskleur van het kind, haar verslapte lichaam en de bijna gesloten ogen zijn ook indicatief voor haar toestand.

Het overleden kind als Cupido

De categorie die niet in het onderzoek van Bedaux in *Naar het lijk* voorkomt, maar wel in *Kinderen op hun mooist* te vinden is, is die van het overleden kind als Cupido. Deze categorie is niet eenduidig en kan daarom verwarrend zijn. Op genrescènes werd Cupido meestal geassocieerd met de verkeerde soort liefde: de aardse liefde. Waarom zou iemand dan een kind in de gedaante van Cupido portretteren? Volgens *Kinderen op hun mooist* moeten we met deze portretten niet aan de aardse of sensuele liefde denken, maar aan de liefde van ouder tot kind.

In de catalogus worden een paar voorbeelden van het kind als Cupido gegeven, maar om deze portretten juist te kunnen interpreteren is het allereerst belangrijk om zeker te weten of we wel of niet met een portret van een overleden kind te maken hebben. In het portret van *Reinhout Gerard van Tuyll van Serooskerken* uit 1678 door Gerard Hoet is dat niet het geval (afb. 16). Dit portret werd ongeveer een jaar na de geboorte van het kind geschilderd. Van Bartholomeus van der Helst bestaat ook een portret van een kind als Cupido uit 1644 (afb. 17). Volgens het onderzoek in de catalogus is dat vermoedelijk de zoon van de schilder, Johannes, die begraven werd in hetzelfde jaar dat het schilderij vervaardigd is. Als we het schilderij van Van der Helst vergelijken met het schilderij van Gerard Hoet zien we een belangrijk verschil. Het kind in het schilderij van Van der Helst is bellen aan het blazen, maar dat is niet het geval in het schilderij van Hoet. We weten dat de zeepbel het symbool van de vergankelijkheid is.[41] Moeten we dan het schilderij van Hoet in de context van ouderlijke liefde plaatsen en aannemen dat het schilderij van Van der Helst op de vergankelijkheid van deze liefde wijst? Waarschijnlijk niet. Volgens de catalogus duidt het bellenblazen hier op de kortstondigheid van het kinderleven en daarom wijst het portret van Van der Helst niet alleen op de ouderlijke liefde (Cupido), maar het is ook een post mortem portret.[42]

Het kind als portret in portret

Een andere manier om een overleden kind tussen de levenden af te beelden is als portret binnen het schilderij. Deze wijze werd ook in de Nederlandse schilderkunst gebruikt om overleden voorouders binnen het familieportret te tonen.[43] In de tentoonstellingscatalogus *Naar het lijk* werd vermeld dat overleden kinderen in een enkel geval op deze manier werden geportretteerd. In het boek worden slechts twee voorbeelden gegeven. Het eerste voorbeeld is het familieportret door J. van Teylingen *Portret van een echtpaar met hun twee kinderen* uit ca. 1640 (afb. 18). Dit voorbeeld is een familieportret waarin we op de achtergrond het portret zien van een al overleden meisje dat in 1635 op tweejarige leeftijd levend werd geportretteerd. Een minder geslaagd

[41] De Jongh (1986) p. 241-242. De 'homo bulla' (bellenblazend kind) is de belichaming van de spreuk 'de mens is een luchtbel gelijk' die afkomstig is uit de *Adagia* van Erasmus. Het kind dat bellen blaast met een rietje uit een schelp is dus de personificatie van deze spreuk. In een genrestuk of portret kon het kind als homo bulla als waarschuwing worden gebruikt, maar deze personificatie kon er ook op duiden dat het kind overleden was. In dit portret werd het kind als Cupido weergegeven en ook dus als homo bulla.

[42] Bedaux (2000) p. 184-185.

[43] De Jongh (1986) p. 206, 208.

voorbeeld is volgens Bedaux het schilderij *Portret van drie kinderen uit het geslacht Tjarda van Starckenborgh* van J.J. de Stomme uit 1654 (afb. 19). In plaats van een schilderij binnen het schilderij zien we alleen het hoofdje van het overleden kind in de lucht. Deze voorstelling moet niet verward worden met de voorstellingen van engeltjes in de lucht. Het verschil met dit schilderij en de categorie van engeltjes in de lucht is dat we hier te maken hebben met het echte portret van het overleden kind en niet met een afbeelding van de kinderziel.[44]

Christus die de (overleden) kinderen tot zich laat komen

Een aparte categorie vormt volgens Bedaux de portretten met het bijbelse thema van Christus die de kinderen tot zich laat komen. In deze portretten brengen ouders hun kinderen naar Jezus. Waarschijnlijk vonden bedroefde ouders troost in de gedachte dat hun overleden kinderen bij God terecht waren gekomen. Toch is voorzichtigheid geboden bij het interpreteren van dit soort voorstellingen, want dit thema had ook een andere functie. Namelijk het tonen van de opvoeding van de kinderen in de leer van Christus, één van de voornaamste taken van het ouderschap. Van het portret van Werner van den Valckert uit 1620 *Laat de kinderen tot mij komen: Michiel Poppen en zijn gezin* weten we door het onderzoek gepubliceerd in *Naar het lijk* dat ten minste vier van de negen kinderen die hier zijn afgebeeld al vóór 1620 overleden waren (afb. 20).[45] In het schilderij door Jan de Bray uit 1663 *Laat de kinderen tot mij komen: Pieter Braems en zijn gezin* waren alle kinderen die hier zijn afgebeeld nog springlevend ten tijde van het vervaardigen van dit schilderij (afb. 21). Op het portret zijn Petrus, de oudste zoon die toen ongeveer twaalf jaar oud was, Johan van tien en Dirk van zeven afgebeeld. Het jongste kind, Cornelis werd later aan het schilderij toegevoegd.[46] Daarom zijn genealogische gegevens in deze voorstellingen opnieuw belangrijk.

Meerlingen portretten met één of meer overleden kinderen

Meerling geboortes waren in de zeventiende eeuw heel bijzonder, vooral als de kinderen enige tijd wisten te overleven. Daarom zijn er vaak op portretten van meerlingen één of meer kinderen overleden. Sommige meerlingen portretten kunnen ook als documentatie van een medische curiositeit gezien worden.[47] Dat is het geval in het schilderij van *De kinderen van Jacobus Pietersz. Costerus en Cornelia Jans Coenraadsdochter* of *De Dordtse vierling* uit 1621 (afb. 22). Volgens de tentoonstellingscatalogus *Kinderen op hun mooist* werden deze kinderen meteen na hun geboorte vereeuwigd. Dit portret is deel van de stadsgeschiedenis en werd door de Dordtse schrijver Mathijs Balen Janszoon genoemd in zijn boek uit 1677 *Beschrijvinge der Stad Dordrecht*: 'In 't Jaar 1621, opten 9. van Zomermaand, zijn binnen *Dordrecht*, onder de *Heerlikheyd Merwede*, in de Drie Zeyl-dagers, Geboren *vier kinderen* t' Ener Dragt, te weten, een Zoon en drie *Dochteren*, daar Vader, en Moeder af waren, *Jakob Kosterus, Pietersz;* en *Cornelia jans dochter* : van welke voorsz *kinderen* Drie (het vierde Gestorven zijnde) in de *Augustine kerk*, onder 't *Doopen* Genoemd wierden, Pieter, Jannette, en Maria.'[48] Het overleden kind dat we op de voorgrond zien is het meisje Elisabeth. Ze heeft niet langer dan anderhalf uur geleefd. In deze voorstelling werd ze liggend op een kussen afgebeeld. Ze draagt een doodshemd en een krans van rozemarijn en ze is bestrooid met takjes en rozemarijn. Dit kruid is van speciale betekenis in

[44] Sliggers (1998) p. 99.
[45] De genealogische gegevens zijn door Bedaux voor de catalogus *Naar het lijk* verzameld. Ze zijn ontleend aan een brief van Clara Bille aan D. Bouvy van 6 juni 1979 in het archief van het Rijksmuseum het Catherijneconvent te Utrecht.
[46] Bedaux (2000) p. 258-261 en Sliggers (1998) P. 105.
[47] Sliggers (1998) p. 107, 110.
[48] Balen (1677) p. 874; aangehaald bij Bedaux (2000) p. 130.

doodsportretten en in de doodsrituelen van de zeventiende eeuw.[49] In het volgende hoofdstuk zal ik dit onderwerp nader bespreken.

Negentiende-eeuwse post mortem gefotografeerde kinderportretten

Doodsportretten waren een van de eerste dingen waarvoor de camera werd gebruikt. Meestal werden bijzondere gebeurtenissen door de camera vastgelegd, maar als een kind kwam te overlijden voordat er levend van hem of haar een foto was gemaakt, was dit de laatste kans om het kind alsnog te fotograferen. Volgens Anja Krabben vormen funeraire kinderportretten twee derde van het aantal gevonden post mortem foto's.[50] Van de bovengenoemde categorieën uit de zeventiende eeuw blijft er in de negentiende eeuw slechts één categorie gehandhaafd om het overleden kind te portretteren: het kind op zijn doodsbed. Dit kon trouwens ook een sofa, ledikant of wieg zijn. Sommige karakteristieken van deze portretten zijn vergelijkbaar met de zeventiende-eeuwse manier van afbeelden, maar een verschil is het gebruik van iconografische elementen. Het kind werd af en toe met bloemen versierd en soms hield het een rozenkrans vast, maar het gebruik van kruiden is niet vaak te zien.

Karakteristieke voorbeelden uit de negentiende eeuw zijn het portret van *Ida van Rhijn* genomen door A. Boeseken in ongeveer 1900 en het portret van een anonieme baby genomen door J. Vels in 1854 (afb. 23 en 24). Deze twee portretten laten het kind in een wiegje zien. Op het portret van Ida van Rhijn is het wiegje van het overleden meisje met bloemen versierd. Aan de zijkant van dit portret zien we de naam van de fotograaf. Het was gebruikelijk om de naam van de fotograaf of aan de zijkant van het portret of aan de achterkant te vermelden als een soort reclame voor de fotograaf.[51] Het portret van het anonieme kind is soberder maar de compositie toont weinig verschil met het laatste voorbeeld. Twee portretten waarop de aandacht op het gezicht van het kind werd gericht zijn het portret van een anonieme baby genomen door F.F.A. van Winsen en een bijzonder emotioneel portret van een anonieme baby dat ons een hartverscheurende kijk op de dood toont genomen door P. de Jong aan het eind van de negentiende eeuw (afb. 25 en 26). De uitdrukking van het overleden kind in de laatstgenoemde foto is niet een van eeuwige rust maar van pijn. Een voorbeeld van een portret van een ouder kind is het portret van *Mary Catherine Pauline (May) Twiss* die in 1865 op zevenjarige leeftijd is gestorven (afb. 27). In 1866 lieten haar ouders te Utrecht een emotioneel herdenkingsboekje uitgeven waarin we het portret van het overleden meisje, waarschijnlijk op een sofa genomen, kunnen vinden.

In sommige post mortem fotoportretten uit de negentiende eeuw en dan vooral uit het buitenland, werd het lichaam na de dood in een zo natuurlijk mogelijke houding gelegd zodat het overleden kind meer slapend dan dood leek. In de Verenigde Staten bijvoorbeeld werd er meer vrijheid genomen met de manier waarop het lichaam werd gefotografeerd en men koos er soms voor om het overleden kind niet alleen door middel van zijn lichaamshouding als levend te fotograferen, maar ook door het schilderen van open ogen op de foto (afb. 28).[52] Dit werd in Nederland bijna niet gedaan omdat men dit soort portretten onnatuurlijk vond. Portretten van mensen die op deze manier zijn geportretteerd werden daarom meestal door buitenlandse fotografen genomen. Een Nederlandse voorbeeld is het portret van Gerardje Coovels uit 1881 (afb. 29). Dit voorbeeld is uniek omdat het de indruk geeft dat het kind niet dood is, maar slaapt en omdat het niet op het doodsbed of sofa gefotografeerd

[49] Bedaux (2000) p. 130-132.
[50] Sliggers (1998) p. 151.
[51] Sliggers (1998) p. 164.
[52] Ruby (1995) p. 72-74.

werd, maar op de schoot van de baker. Men zou zich kunnen afvragen waarom de foto niet samen met de ouders werd genomen. De reden is waarschijnlijk dat er ten tijde van de dood van het kind nog geen foto van de baker gemaakt was. Dit was dan de mogelijkheid, misschien niet de beste, om ook van haar een foto te maken.[53]

Een andere zeldzame manier om te portretteren was in een doodkist. Volgens Anja Krabben zijn er van de ongeveer veertig haar bekende Nederlandse post mortem fotoportretten, slechts vier waarop de overledene in zijn kist werd afgebeeld.[54] Over het karakter van het fotoportret heeft zij het volgende te zeggen: '[…] als zij (kinderen) voortijdig stierven was er voor een portret bij leven vaak nog geen tijd geweest. Voor alles verklaart dat ongetwijfeld het grote aantal dode kinderen op de foto. "Secure the shadow, ere the substance fade", luidde een oude Amerikaanse reclameslogan. Maar soms was men te laat. Het is dan niet zozeer het dode kind dat men op de foto wilde zetten, alswel het kind.'[55]

Waarschijnlijk wilde men liever een herinnering aan het kind hebben, dan een bevestiging van diens dood. Daarom kwam volgens mij het fotograferen in een kist weinig voor. In de tentoonstellingscatalogus *Naar het lijk* is er slechts één voorbeeld uit de late negentiende eeuw, waarin we het kind in een lijkkist kunnen zien. Het gaat hier om het portret van *Frits Pieter Frans Hendrik van Dooren* genomen door Adriaan van Beurden in 1897 (afb. 30). In dit portret draagt het kind een bloemenkrans op zijn hoofd en in zijn handen houdt hij een rozenkrans vast, iets dat gebruikelijk was in de doodsportretten van deze tijd.

Achter elk van deze portretten, geschilderd of gefotografeerd, is er naast een kunsthistorisch ook een cultuurhistorisch verhaal. In het volgende hoofdstuk zal ik door middel van deze portretten de visie op de dood in de zeventiende en in de negentiende eeuw nader onderzoeken.

[53] Sliggers (1998) p. 33.
[54] Sliggers (1998) p. 151.
[55] Sliggers (1998) p. 165.

*‘De speelnoot vlocht (toen ’t anders niet moght zijn)*
*Een krans van roosmarijn,*
*Ter liefde van heur beste kameraat,*
*O krancke troost! wat baat*
*De groene en goude lover?*
*Die staasti gaat haast over.’*

**De visie op de dood in de 17e en de 19e eeuw**

**Hoofdstuk 2**

Het doodsportret wordt vandaag de dag op een heel andere manier bekeken dan in de zeventiende of in de negentiende eeuw. Dat heeft niet alleen te maken met het taboe rond de dood, maar ook met het feit dat de manier waarop mensen door de eeuwen heen naar de dood keken aanzienlijk is veranderd. In beide tijdperken werden ouders voortdurend met de dood van kinderen geconfronteerd. In de zeventiende eeuw bereikte minder dan de helft van de Noord-Nederlandse kinderen de leeftijd van achttien jaar. De zuigelingsterfte was hoog. Tachtig tot vijfentachtig procent van de kindersterfte betrof kinderen onder de vijf jaar.[56] Net als in de zeventiende eeuw, waren de sterftecijfers in de negentiende eeuw ook dramatisch: meer dan dertig procent van de zuigelingen overleed vóór het vierde levensjaar.[57] Allerlei ziekten en epidemieën en onvoldoende medische kennis waren er de oorzaak van dat men voortdurend met de dood werd geconfronteerd.[58]

Het post mortem kinderportret werd in de Gouden Eeuw waarschijnlijk niet verstopt. Dit had te maken met het feit dat de dood overal was net als het idee dat er een hiernamaals was. Een van de vroegste voorbeelden van het doodsportret *De familie van Ivo Fritema* toont ons een voorbeeld van de christelijke- stoïcijnse houding die ouders na het overlijden van hun kinderen werden geacht in te nemen (afb. 4). De vader wijst met een vinger naar de bijbel en met een andere naar het kind. Hiermee legt hij de nadruk op de predestinatie. Het geloof dat het moment van de dood al door God was bepaald, maakte dat een overmaat aan verdriet als onchristelijk werd gezien. Men diende de wil van God volledig te accepteren, maar dat betekende niet dat ouders helemaal gevoelloos bleven bij het overlijden van hun kind. Bij de vader, maar ook in de getemperde bedroefdheid van de moeder, zien we geen gebrek aan verdriet, maar ingetogenheid en berusting.[59]

Ouders van alle gezindten vonden troost in het geloof dat hun kind na het overlijden bij God zou komen. Het uitbeelden van de ziel als zwevend engeltje in de lucht gaf uitdrukking aan dit geloof. Het geloof dat jonggestorven kinderen minder kans kregen om te zondigen gaf troost aan Rooms-katholieke ouders en ondanks de erfzonde deed de Dordste Synode aan alle gereformeerde ouders de belofte dat hun kinderen verkozen zouden worden. Volgens Bedaux heeft Horst Gerson in zijn onderzoek uit 1975 *Hollandse portretschilders uit de zeventiende eeuw* de onjuiste bewering gedaan, dat deze iconografie uitsluitend katholiek was en alleen in Vlaanderen voorkwam. Genealogisch onderzoek toont aan dat het eigenlijk vooral gereformeerden waren die hebben gekozen om hun kinderen op deze manier te laten vereeuwigen. Anders dan Gerson dacht, waren kinderen van protestanten *niet* aan de predestinatieleer onderworpen. [60] Een theologische rechtvaardiging is in hoofdstuk 1, artikel 17 van de Dordtse Synode te vinden:[61] 'Naedemael wy van den wille Gods uyt zijn woort moeten oordelen, t' welck getuycht dat de kinderen der gheloovigen heylich zijn, niet van natueren, maer uyt cracht van t' genaden-verbont, in t' welcke sy met hare Ouderen begrepen zijn: Soo en moeten de Godsalighe Ouders niet twijffelen aende Verkiesinghe ende salichheyt harer kinderen, welcke God in hare kintsheyt uyt dit

[56] Bedaux (2000) p. 24.
[57] Snoep (1980) p. 115.
[58] Gijswijt-Hofstra (1997) p. 71.
[59] Sliggers (1998) p. 21.
[60] Sliggers (1998) p. 94.
[61] De Synode van Dordrecht was de nationale kerkvergadering van de Nederlandse Gereformeerde Kerk in 1618 die tegen de Remonstranten heeft veroordeeld in het geschil tussen de Remonstranten en Contraremonstraten over Calvijns leer van verkiezing en verwerping. Volgens de Contraremonstranten (aanhangers van de geloofsopvatting van Gomarus) en de leer van de predestinatie had men zijn verlossing niet in de handen. De genade van God was zijn enige redding. Volgens de Remonstranten (aanhangers van Arminius) was verkiezing gevolg van geloof. De uitverkorenen waren diegenen die God had gekozen omdat hij wist dat ze in hun leven zouden geloven.

leven wech neemt. (Gen. 17: 7; Hand. 2: 39;I Cor. 7: 14).' [62] Deze woorden waren tegen de Remonstranten gericht om ze duidelijk te maken dat de God van de Contraremonstranten geen onbarmhartig God was die ouders hun kinderen ontnam om ze en vervolgens te verdoemen.

Het gedicht *Kinder-lyck* dat Vondel in 1637 na de dood van zijn zoontje Constantijn schreef, brengt onder woorden wat er in deze schilderijen werd uitgebeeld.[63] In dit gedicht lezen we hoe het kind vanuit de hemel zijn ouders troost:

> Constantijtje, 't Zaligh kijntje,
> Cherubijntje, van omhoog,
> d'Ydelheden, hier beneden,
> Uitlacht met een lodderoog.
>
> Moeder, zeit hy, waarom schreit gij?
> Waarom greit gij, op mijn lijk?
> Boven leef ik, boven zweef ik,
> Engeltje van 't hemelrijk:
>
> En ik blink er, en ik drink er,
> 't Geen de Schinken alles goeds
> Schenkt de zielen, die daar krielen,
> Dertel van veel overvloeds.
>
> Leer dan reizen met gepeizen
> Naar paleizen, uit het slik
> Dezer werrelt, die zo dwerrelt.
> Eeuwig gaat voor ogenblik.[64]

Deze regels hebben waarschijnlijk menig ouder troost geboden bij het verdriet na het overlijden van hun kind.

Het geloof in de uitverkorenheid van overleden kinderen dat door katholieken en protestanten werd gedeeld zien we ook in voorstellingen waarin Christus de kinderen tot zich laat komen. Ook deze iconografie heeft een bijbelse oorsprong:

> En zij brachten de kinderen tot Hem, opdat Hij ze zou aanraken; doch de discipelen bestraften hen. Toen Jezus dat zag, nam Hij het zeer kwalijk en zeide tot hen: Laat de kinderen tot Mij komen, verhindert ze niet; want voor zodanigen is het koninkrijk Gods. Voorwaar, Ik zeg u: Wie het

[62] *Oordeel des Synodi Nationalis der Gereformeerde kercken van de Vereenichde Nederlanden, gehouden binnen Dordrecht in den jare 1618 ende 1619* (1619); aangehaald bij Sliggers (1998) p. 94.
[63] Hier moet echter vermeld worden dat Vondel zich ten tijde van het schrijven van dit gedicht nog niet tot het katholieke geloof had bekeerd. Dat is pas in 1641 gebeurd, maar vóór die tijd toonde hij wel interesse in het Rooms-katholiek geloof. Dit zien we onder andere in werken zoals *Gysbreght van Aemstel* (1637) en *Maegdhen* (1639). Vondel (1986) p. XXXI.
[64] Vondel (1986) p. 880.

> Koninkrijk Gods niet ontvangt als een kind, zal het voorzeker niet binnengaan. Hij omarmde ze en hun de handen opleggende, zeggende Hij ze.[65]

In de zeventiende-eeuwse schilderkunst waren er dus veel bijbelse onderwerpen die als algemeen christelijk werden gezien en die acceptabel waren voor alle gezindten.[66] De twee laatstgenoemde categorieën zijn daar maar twee voorbeelden van.

In bijna alle categorieën van doodsportretten zijn attributen te vinden die ons iets vertellen over doodsrituelen en de kijk op de dood. In de categorie van engeltjes in de lucht zien we engeltjes voorzien van attributen zoals een lauwerkrans, een palmtak en een enkele keer een brandende fakkel. In de voorbeelden die ik heb gezien is dat vaak een lauwerkrans. Een voorbeeld is het portret van Jan Mijtens: ***Mr. Willem van den Kerckhoven en zijn gezin*** (afb. 8). Eén van de vijf engeltjes heeft een lauwerkrans. Dit is een personificatie van de eeuwige gelukzaligheid (Felicita Eterna) uit de *Iconologica* van Cesare Ripa:

> Een naeckt Maeghdeken met goude locken en met Lauwer gekroont, zijnde schoon en blinckende, sittende op eenen gesterreden Hemel, houdende een Palmtack in den slincker, en in den rechter hand een vlamme Vier, slaende haere oogen, met een vrolijck gelaet, ten Hemel.
> Zy wort jongh geschildert, om dat de eeuwige gelucksaligheyt niet anders in sich heeft, als een geduyrige vrolijckheyt, oprechte gesontheyt, onverderflijcke goederen, en alle besondere aengenaemheden, die de Ieughd volgen, waer van al het ander Ouder gebrecklijck is.[67]

Het gebruik van kruiden en ook van bloemen zien we ook in een andere categorie van doodsportretten. Namelijk in doodsbedscènes. In het schilderij *De Dordtse* vierling zien we dat het overleden kind op de voorgrond bestrooid is met takjes rozemarijn en dat zij ook een krans van rozemarijn op haar hoofd draagt (afb. 22). Naast laurier was rozemarijn ook een populair kruid. Net als andere sterk geurende kruiden en bloemen had rozemarijn een beschermende kracht dat het kind kon behoeden tegen boze geesten.[68] Hier dient nogmaals een gedicht van Vondel, *Vitvaert van mijn Dochterken* als voorbeeld van dit gebruik:

> De speelnoot vlocht (toen ’t anders niet moght zijn)
> Een krans van roosmarijn,
> Ter liefde van heur beste kameraat,
> O krancke troost! wat baat
> De groene en goude lover?
> Die staasti gaat haast over.[69]

[65] Marcus (10: 13-16); aangehaald bij Sliggers (1998) p. 105.
[66] De Jongh (1986) p. 325.
[67] Ripa (1644) p. 151; aangehaald bij Sliggers (1998) p. 97.
[68] Bedaux (2000) p.130-131.
[69] Vondel (1986) p. 881.

In een ander funerair doodsportret *Overleden kind door twee engelen ten hemel gedragen* zien we het gebruik van een gevlochten bloemenkrans die het kind tegen het kwaad diende te beschermen (afb. 15). Volgens de tentoonstellingscatalogus *Kinderen op hun mooist* behoorde het leggen van kransen en boeketjes tot de begrafenisrituelen in de zeventiende eeuw.[70] In het boek *Thanatos*, lezen we dat veel begrafenisrituelen na de Reformatie als 'paapsche superstitiën' werden beschouwd.[71] Kruiden en bloemen die het overleden kind tegen het kwaad konden beschermen, werden door de protestantse kerk als bijgeloof gezien en daarom verboden. In Deventer werd dit gebruik in 1644 met een boete van Fl. 25 bestraft en in het plakkaat dat in 1656 te Wormer werd uitgegeven lezen we het volgende: 'Niemany 't zy jonck of oudt, sal hem verworderen eenige bloemen, palm of ander kruyt voor dooden te garen ofte hoetjes (kransjes) te maken noch eenighe hoetje aan (de kist) te hangen.'[72] Ondanks deze geboden tonen deze schilderijen hoe hardnekkig dergelijke gebruiken in de zeventiende eeuw bleven gehandhaafd.

Het geloof dat de overledene op de manier waarop hij in zijn graf werd gelegd in het hiernamaals zou verschijnen, was de reden dat een mooi doodshemd en/of doodskleed belangrijk werd geacht.[73] In het schilderij van Bartholomeus van der Helst *Jongetje op zijn doodsbed* werd het kind in een wit linnen doodshemd versierd met picotjes en kant afgebeeld (afb. 10). In dit portret zien we ook het gebruik van stro dat onder het lijkje werd gelegd. Net als het gebruik van het doodshemd, stamt het gebruik van stro uit de voorchristelijke tijd. Een verklaring voor dit gebruik vinden we in het geloof dat de ziel van de overledene zich aan het bed vast kon hechten als het niet door stro werd bedekt. Daarom moest het stro ook meteen na het begraven van de overledene verbrand worden. In het boek *Thanatos* wordt ook vermeld dat mensen tot in de zeventiende eeuw op stro werden gelegd om 'de verzoeking van de duivel sterker weerstand te kunnen bieden'. Het verbranden van het stro was dus een manier om demonen af te weren.[74] De uitgedoofde fakkel die aan deze voorstelling werd toegevoegd kunnen we verder als een metafoor voor de dood (het doven van het levenslicht) interpreteren.[75]

Na de Verlichting en het verlies aan populariteit van doodsportretten in de achttiende eeuw, ontstond er in de negentiende eeuw een vernieuwde interesse voor het doodsportret. Net als in de zeventiende eeuw, bood het negentiende-eeuwse funeraire kinderportret troost aan bedroefde ouders. Volgens Anja Krabben komen we door de post mortem fotografie te weten hoe men in de negentiende eeuw tegenover de dood stond. Deze foto's zijn onder andere deel van een uitgebreide rouwcultuur waarin de dood openlijk werd beleefd. De dood werd voor kinderen niet verborgen, maar ze werden juist met de dood geconfronteerd omdat de kans groot was dat ze met de dood van een geliefde te maken zouden krijgen. Door middel van bijvoorbeeld de jeugdliteratuur werden kinderen met de dood in contact gebracht.[76] Toch werd tegelijkertijd het taboe rond de dood langzamerhand groter. Dit had waarschijnlijk te maken met de secularisatie en het twijfelen aan een leven na de dood. Voor velen was fotografie een manier om de dood te bezweren en de overledene door middel van zijn portret toch onsterfelijk te maken.[77]

---

[70] Bedaux (2000) p. 276, 278.
[71] Kok (2005) p. 209.
[72] Bedaux (2000) p. 130-131.
[73] Kok (2005) p. 147-148.
[74] Kok (2005) p. 127, 152-153.
[75] Kok (2005) p. 331.
[76] Snoep (1980) p. 114-123.
[77] Sliggers (1998) p. 168-171.

Zoals al eerder werd vermeld, zijn er enkele post mortem fotoportretten (het portret van Gerardje Coovels is een voorbeeld) waarin het kind meer slapend dan dood lijkt (afb. 29). Volgens mij verraad de compositie in deze foto's het feit dat men in tegenstelling tot de zeventiende eeuw, niet meer bereid was om de dood te accepteren. Er was immers bij velen twijfel ontstaan aan het geloof in het hiernamaals dat in de zeventiende eeuw juist sterk was. Toch werden in de literatuur en in de schilderkunst vele romantici door de dood gefascineerd. In de tentoonstellingscatalogus *Naar het Lijk* spreekt Anja Dekkers van 'de mooie, onveranderlijke dood'[78]. De dood spreekt in deze tijd tot de verbeelding en dat was ook het geval in de funeraire fotografie. Volgens Wim Cappers in dezelfde tentoonstellingscatalogus moeten we het volgende in gedachten houden: 'Uit het romantische tijdvak stamt daarnaast de wens om op de foto de schoonheid van de dode tot uitdrukking te laten komen. De dode had zijn of haar rust gevonden. De houding en de gezichtsuitdrukking van de dode werden kortom bewust zo gefotografeerd, dat de dood er door werd verbloemd.'[79]

Portretten waarin het kind niet dood maar slapend lijkt zijn waarschijnlijk een manier om het kind onsterfelijk te maken en ook om de schoonheid van de dood te laten zien. Deze redenering kunnen we binnen twee kaders plaatsen. Ten eerste sluit het idee dat een foto iemand onsterfelijk kan maken goed aan bij de negentiende-eeuwse twijfel aan het leven na de dood. Volgens Krabben betekent voor wie niet meer in het hiernamaals gelooft de werkelijke dood de vernietiging van het lichaam. De negentiende eeuwer probeerde volgens haar door middel van een foto dus 'de vernietiging uit zijn geest te bannen'.[80] Ten tweede kunnen we de verbloeming van de dood in het kader van de Romantiek plaatsen. In deze tijd probeerde men de schoonheid in de dood te vinden, niet alleen in fotoportretten, maar ook in de literatuur.[81]

Dat het post mortem portret deel was van een uitgebreide rouwcultuur, kunnen we zien in de verschillende rouwgebruiken in de negentiende eeuw. Volgens de tentoonstellingscatalogus *Dood en begraven: Sterven en rouwen 1700-1900* werd in geen ander tijdperk zo nadrukkelijk gerouwd. Er waren zelfs rouwsieraden die dienden als manier om de herinnering aan de overledene te bewaren en deze waren vaak met hoofdhaar afgewerkt. Men kon in modellenboeken van haarbewerkers kijken en deze sieraden in opdracht laten maken.[82] In de negentiende eeuw kwamen er zelfs warenhuizen die helemaal gespecialiseerd waren in de verkoop van rouwkleding en accessoires. Etiquetteboeken maakten duidelijk dat men streng beoordeeld werd wat deze gebruiken betreft.[83] In damesbladen verschenen voorbeelden van verschillende soorten rouwkleren en sieraden. Vaak was de rouwcode om één jaar en zes tot acht weken in rouwkleren te lopen.[84] Firma´s zoals Wedgwood hebben ook een eigen lijn van rouwserviezen in het zwart op de markt gebracht. Deze serviezen waren bijna altijd van rouwsymboliek zoals engeltjes en kransjes voorzien.[85] In de tentoonstellingscatalogus *Naar het lijk* werd het idee dat men in de negentiende eeuw een bijna obsessionele interesse in de dood vertoonde in samenhang gebracht met het begin van het taboe rond de dood. De ongemakkelijkheid met de dood

[78] Sliggers (1998) p. 168.
[79] Sliggers (1998) p. 34.
[80] Sliggers (1998) p. 171.
[81] Snoep (1980) p. 107-113.
[82] Snoep (1980) p. 28.
[83] Snoep (1980) p. 56-58.
[84] Kok (2005) 270-272.
[85] Kok (2005) p. 393.

werd met de bovengenoemde gebruiken bedekt en de aandacht was niet zozeer gericht op de eigen dood maar op de dood van de ander.[86]

In dit hoofdstuk werd duidelijk gemaakt hoe het cultuurhistorisch onderzoeken van dit genre ons belangrijke informatie verstrekt over het omgaan met de dood en de verschillende begrafenisrituelen in de betreffende tijdperken. In het volgende hoofdstuk zal de aandacht worden gericht op het verschil tussen de schilderkunst en de fotografie wat het doodsportret betreft, en daarmee komt de kunsthistorische evolutie van het doodsportret ook aan de orde.

[86] Sliggers (1998) p. 169.

*‘De herinnering is*
*het enige paradijs*
*waaruit wij niet verdreven*
*kunnen worden.’*

**Het verschil tussen de gebruikte media: de schilderkunst en de fotografie**

**Hoofdstuk 3**

Een belangrijk verschil tussen de schilderkunst en de fotografie dat alles te maken heeft met het medium is het impliciete realisme van het fotoportret. Als we naar een schilderij kijken, nemen we aan dat wat er op het doek staat niet per se de werkelijkheid hoeft te zijn. Ook al heeft de kunstenaar misschien de intentie gehad om een realistisch werk te maken, we zijn ons altijd bewust van een manipulatie van de werkelijkheid. In de foto is het precies het tegenovergestelde aan de hand. We nemen aan dat een foto volstrekt realistisch is en dat het medium de werkelijkheid precies vastlegt, hoewel het realisme *niet* inherent is aan het medium.[87] Het idee dat we alleen in het schilderij met een mogelijke manipulatie van de werkelijkheid te maken hebben, is volgens mij onjuist. Zoals ik al heb vermeld, zijn er enkele voorbeelden, waarin de overledene is afgebeeld alsof hij of zij nog leeft. Op sommige foto's zijn zelfs de ogen bijgeschilderd, ook al zijn die zelden te vinden in Nederland.

Een andere factor die het gefotografeerde portret onderscheidt van het geschilderde is het formaat. Met een fotoportret kunnen we makkelijker een intieme relatie hebben. Het formaat maakt het makkelijker om het fotoportret overal mee naartoe te nemen, terwijl de afstand tot een geschilderd portret, dat aan de muur gehangen kan worden, groter is.[88] In het boek *Secure The Shadow* werd het realisme van de foto in verband gebracht met het formaat. Het volgende citaat is afkomstig uit een brief uit 1843 waarin Elizabeth Barrett haar reactie op een post mortem daguerreotype vermeld: 'It is not merely the likeness which is precious-but the association and the sense of nearness involved in the thing [...] the fact that the very shadow of the person lying there fixed forever! [...] I would rather have such a memorial of one I dearly loved, than the noblest artist's work ever produced.'[89] Blijkbaar is niet alleen het realisme maar ook het formaat van belang in de keuze tussen het geschilderde en het gefotografeerde doodsportret in de negentiende eeuw.

Doodsportretten werden in de zeventiende eeuw in huis opgehangen waar iedereen ze kon zien terwijl ze in de negentiende eeuw makkelijker uit het blikveld te houden waren.[90] Interessant vind ik de vraag of we een verband kunnen leggen tussen hoe deze portretten werden bewaard en de manier waarop mensen naar de dood hebben gekeken. Is het formaat van het schilderij ten opzichte van de foto hier misschien ook van belang? Volgens Anja Krabben is er geen bewijs dat het doodsportret meestal in het familiealbum werd bewaard: 'Er zijn, vroeger en nu, altijd foto's die niet in het familiealbum terechtkomen, foto's die voor privé-gebruik bedoeld zijn en die verborgen blijven voor buitenstaanders. Seksueel getinte foto's zijn daar het meest duidelijke voorbeeld van. Ik ben geneigd te denken dat dit ook gold (en nog steeds geldt) voor post mortem foto's.'[91]

In dezelfde catalogus zegt Wim Cappers het tegenovergestelde van Krabben. Volgens hem kunnen we doodsportretten wel in het familiealbum vinden. Dit is pas in het begin van de twintigste eeuw veranderd en dat wordt in verband gebracht met de veranderde thematiek van het fotoalbum. Met de komst van de persoonlijke camera en dus de mogelijkheid om zelf foto's te maken, niet alleen van belangrijke momenten, maar ook van alledaagse gebeurtenissen, werden vooral opnames van gelukkige momenten in het fotoalbum bewaard. [92]

In het boek *Fotografie in Nederland* wordt echter weer het tegenovergestelde van Krabben beweerd. Hier lezen we dat de belangrijkste momenten in het leven van wieg tot graf door de camera werden vastgelegd

[87] Sliggers (1998) p. 156.
[88] Sliggers (1998) p. 156-157.
[89] Ruby (1995) p. 49.
[90] Sliggers 92998) p. 26.
[91] Sliggers (1998) p. 159.
[92] Sliggers (1998) p. 34.

en in het familiealbum werden bewaard. Volgens deze bron kwamen post mortem portretten dus wel in het album voor.[93]

Als we in de negentiende eeuw nog niet van een echt doodstaboe kunnen spreken en als deze eeuw gekarakteriseerd werd als een tijd van herinnering en er zelfs sprake was van een verbloeming van de dood, dan vraag ik me af waarom Krabben aan de plaats van het doodsportret in het familiealbum twijfelt. Ook het feit dat in de negentiende eeuw, net als in de zeventiende eeuw, de dood van kinderen veel voorkwam en de manier waarop sommige post mortem fotoportretten het kind afbeelden (i.e. alsof ze slapen of zo mooi mogelijk) zie ik als een goed argument voor het voorkomen van deze portretten in het familiealbum. In de zeventiende en negentiende eeuw waren post mortem portretten een manier om de herinnering aan een geliefde te bewaren en boden ze bovendien troost aan de nabestaanden. Misschien leidt het feit dat het post mortem fotoportret dankzij het formaat makkelijker verborgen kon worden, tot de haastige conclusie dat dat inderdaad zo was. Wat we wel kunnen zeggen is dat het uitvinden van de fotografie wat het doodsportret betreft, niet alleen het afbeelden van een overledene in een ander medium heeft betekend, maar dat het formaat het doodsportret langzamerhand privé heeft gemaakt. Het kleinere formaat maakte het mogelijk om het portret aan het oog te ontrekken, in het familiealbum of ergens anders.

Een onderwerp dat ik in de literatuur niet ben tegengekomen is het verschil in de manier waarop het gefotografeerde doodsportret in vergelijking met het geschilderde doodsportret door de toeschouwer van vandaag worden ervaren. Gefotografeerde voorbeelden worden eerder met termen als 'griezelig' of 'eng' aangeduid terwijl de geschilderde voorbeelden eerder 'kunst' werden genoemd. Naar mijn mening is het woord 'kunst' als we het over een doodsportret hebben onjuist. Deze portretten werden niet gemaakt om het huis te decoreren, maar eigenlijk ter herinnering aan een dierbaar familielid. Ze hadden een compleet andere functie dan bijvoorbeeld landschappen of genrestukken. Men heeft geen plezier beleefd aan het kijken naar deze portretten, maar deze portretten hebben eerder liefdevolle gevoelens, gevoelens van verdriet en soms ook geruststellende gevoelens opgeroepen.

Dat we gefotografeerde doodsportretten eng vinden, heeft volgens mij alles te maken met het impliciete realisme van het gefotografeerde doodsportret gecombineerd met het taboe rond de dood. In de tentoonstellingscatalogus *The Dead* vinden we angstaanjagende post mortem foto's die naar mijn mening het taboe rond de dood in stand houden: foto's van moorden gepleegd door de maffia, foto's van zelfmoord of foto's die genomen zijn in het lijkenhuis.[94] Het verschil met deze foto's en de negentiende-eeuwse voorbeelden is niet alleen dat de eerdergenoemde foto's in een andere tijd waren gemaakt, maar dat ze *niet* bedoeld waren als herinneringsbeelden. De foto's genomen in een lijkenhuis bijvoorbeeld, confronteren de toeschouwer met een verontrustende realiteit. Ze zijn provocatief bedoeld en geven aanleiding tot discussie. Doodsportretten uit de negentiende eeuw aan de andere kant, zijn een product van de cultuur waarin ze zijn ontstaan. De dood was een realiteit en zoals al eerder is gezegd, het doodsportret was deel van de rouwcultuur in de negentiende eeuw. Dat we doodsportretten soms niet begrijpen of pathologisch vinden, komt volgens mij omdat we deze afbeeldingen met onze eigen normen en waarden beoordelen; iets dat we eigenlijk niet moeten doen.

Er is wel een manier waarop we met een hedendaags voorbeeld de sociale en psychologische motieven achter het laten vervaardigen van dergelijke portretten kunnen onderzoeken. In de jaren tachtig zijn verschillende

[93] Leijerzapf (1978) p. 21-26.
[94] Williams (1995).

ziekenhuizen begonnen met een onderzoek over de verwerking van rouwgevoelens van ouders van doodgeboren of vlak na de bevalling overleden kinderen. Het bleek dat veel ouders belangstelling hadden om iets tastbaars te hebben na de dood van hun kind.[95] Ziekenhuizen in de Verenigde Staten en ook in Nederland zijn begonnen met het fotograferen van deze kinderen. De foto's werden aan de ouders aangeboden of in het archief van het ziekenhuis bewaard voor het geval de ouders later toch een portret van hun overleden kind zouden willen hebben.[96]

Als we deze situatie met de situatie in de negentiende eeuw vergelijken, kunnen we twee overeenkomsten zien. Ten eerste het feit dat dit de laatste kans was voor ouders om een portret van hun kind te hebben en ten tweede waren de psychologische redenen vergelijkbaar. In 1981 is er in de Verenigde Staten een brochure geschreven door een verpleegkundige en een arts over de verwerking van de gevoelens van rouw na het overlijden van baby's. In deze brochure *When Hello Means Goodbye: A Guide for Parents Whose Child Dies Before Birth, at Birth or Shortly After Birth* werden de psychologische redenen voor het laten maken van een doodsportret uitgelegd. Interessant is dat we hier volgens mij de motivatie vinden voor het laten maken van een post mortem kinderportret die ouders door de eeuwen heen hebben gehad: ' Though the intense pain which you feel will be lessened with the passing of time, you will find that you won't ever want to forget this little person who was so dear to you. A picture can provide tangible evidence that this was your child- that he or she was indeed a part of your life and equal to your other children in the love you gave [...].'[97]

In een andere brochure uit 1985 *A Most Important Picture: A Very Tender Manual for Taking Pictures of Stillborn Babies and Infants Who Die* proberen de auteurs uit te leggen waarom deze portretten zo belangrijk zijn:

> A picture helps the family confirm the reality of their baby's life and death.
> A picture shows them exactly how the baby looked so they do not have to rely on memory or fantasy.
> A picture gives them one way to share their baby with other people.
> A picture may be the only tangible evidence of their baby.[98]

Post mortem portretten waren een manier voor ouders om gevoelens van rouw te verwerken, maar belangrijker was dat er zowel in de negentiende als in de zeventiende eeuw een gemeenschappelijk motief was voor het laten vervaardigen van een post mortem portret; ouders wilden een herinnering aan hun kind bewaren, een kind dat overleden was, maar nooit vergeten.

Volgens Wim Cappers in de tentoonstellingscatalogus *Naar het Lijk* kunnen we sinds de jaren zeventig van een versmelten van het doodstaboe spreken. Dit heeft volgens deze auteur alles te maken met de opkomst van wereldcrises als de werkloosheid, de oliecrisis en de ontdekking van AIDS. Daardoor werd het geloof in een maakbare samenleving en in de geneeskunde in twijfel getrokken. De vernieuwde belangstelling voor post mortem portretten werd met deze factoren in samenhang gebracht en het fotograferen van overleden baby's in ziekenhuizen werd als voorbeeld genoemd voor deze belangstelling.[99]

---

[95] Ruby (1995) p. 181.
[96] Sliggers (1998) p. 34-35.
[97] Schweibert (1981) p. 17; aangehaald bij Ruby (1995) p. 183.
[98] Johnson et. al. (1985) p. 12; aangehaald bij Ruby (1995) p. 185.
[99] Sliggers (1998) p. 34-37.

**Conclusie**

Doodsportretten kunnen ons veel vertellen over de cultuur waarin ze zijn ontstaan. De studie van deze beelden is, zoals we hebben gezien, niet alleen kunsthistorisch, maar ook cultuurhistorisch. De eerste exemplaren van het post mortem portret zijn in de zestiende eeuw te vinden, maar het genre werd vooral in de zeventiende eeuw populair. In de achttiende eeuw is het doodsportret onder invloed van de Verlichting bijna verdwenen en in de negentiende eeuw bloeide het genre weer op. Zowel in de zeventiende als in de negentiende eeuw, was de dood van kinderen een veel voorkomende confronterende realiteit en dat is één van de redenen waarom de dood geen taboe was. Toch is de kijk op de dood door de eeuwen heen niet hetzelfde gebleven en het funeraire portret is een belangrijke bron voor de studie van deze veranderingen zowel in het portret als in de cultuur.

De meest gebruikelijke manier om overleden kinderen in de zeventiende eeuw af te beelden was als engeltjes in de lucht of op hun doodsbed. Minder bekend zijn voorbeelden waarin ze als mythologische personages werden weergegeven of naakt voorkomen, maar dat wil niet zeggen dat *alle* naakte kinderen of *alle* Cupido's overleden kinderen representeren. Bijwerk kan soms aanwijzingen geven, maar meestal is genealogisch onderzoek onontbeerlijk om de juiste conclusies te kunnen trekken. Het is ook gebleken dat we in deze tijd van een algemeen christelijke iconografie kunnen spreken. Thema's zoals de verkiezing van overleden kinderen waren zowel voor katholieken als voor protestanten aanvaardbaar. In de zeventiende eeuw werd de wil van God sneller geaccepteerd. De dood was niet het eind en men vond troost in de gedachte dat het kind gelukkiger was in het paradijs. Het overlijden van een kind werd gerationaliseerd door het idee dat er door een vroege dood minder kans was om te zondigen. Doodsportretten werden waarschijnlijk in huis opgehangen waar iedereen ze kon zien. Bijwerk op doodsportretten in de zeventiende eeuw zoals kruiden en bloemen vertelt ons meer over de kijk op de dood in deze periode. Men geloofde bijvoorbeeld in de geestafwerende kracht van sterk geurende kruiden en het lijk werd soms op een bedje van stro gelegd om te voorkomen dat de ziel aan het bed vast hechtte. Deze gebruiken werden door de overheid verboden, maar men heeft er zich vaak niet mee bemoeid en daarom komen deze elementen op veel portretten voor.

Het geschilderde doodsportret is ook in de negentiende eeuw te vinden, maar door het realisme van het nieuwe medium, de fotografie, hebben de meeste ouders voor een post mortem fotoportret gekozen. Het is aannemelijk dat het funeraire fotoportret in de negentiende eeuw realistischer was dan het geschilderde funeraire portret uit de zeventiende eeuw alleen omdat het medium zich voor een meer realistische weergave leent, maar toch hebben we gezien dat deze redenering onjuist is. Doodsportretten waarin het kind meer levend dan dood lijkt, zijn het bewijs voor dit argument. Daarom is volgens mij het bijwerken van foto's niet alleen iets van het digitaal bewerken van beelden dat we nu kennen. Open ogen konden net zo makkelijk met een penseel op een foto bijgeschilderd worden.

De manier van uitbeelden van een overledene op een foto werd door het medium beperkt. In de negentiende eeuw werd het kind meestal op zijn doodsbed geportretteerd, maar soms zijn er bijzondere exemplaren van het doodsportret te zien waarin we eerder de indruk krijgen dat we naar een slapend kind kijken dan naar een overledene. In Nederland werd de suggestie van een slapend kind liever gebruikt dan van een kind dat nog lijkt te leven. In tegenstelling tot Nederlandse post mortem foto's, zijn er exemplaren uit de Verenigde Staten te zien waarin men geprobeerd heeft om het kind als levend af te beelden. Dit werd in Nederland niet gemakkelijk geaccepteerd en alle exemplaren van dit soort zijn door buitenlandse fotografen genomen.

In de achttiende eeuw begon men onder invloed van de Verlichting en het Rationalisme aan het hiernamaals te twijfelen en daarom was de dood in de negentiende eeuw moeilijker te accepteren. De stoïcijnse houding werd ingeruild voor het ongeremde verdriet. Men was bovendien niet zo zeer geïnteresseerd in het lot van de ziel, maar in het lichamelijke verval na de dood. Daarom werd het doodsportret ook een manier om het vernietigen van het lichaam te stoppen. Het nieuwe medium in de negentiende eeuw, de fotografie, en het kleinere beeldformaat, maakten het mogelijk om deze portretten uit het zicht te bewaren, maar dat wil niet zeggen dat deze portretten verborgen bleven. Ze werden in familiealbums geplakt, samen met andere opnames van meer gelukkige momenten. Het medium heeft de privatisering van het doodsportret wel mogelijk gemaakt. Niet alleen werd het makkelijker om de afbeelding uit het gezichtsveld te bewaren, maar de komst van een persoonlijke camera maakte de rol van de fotograaf en zelfs die van een doodsportret snel overbodig.

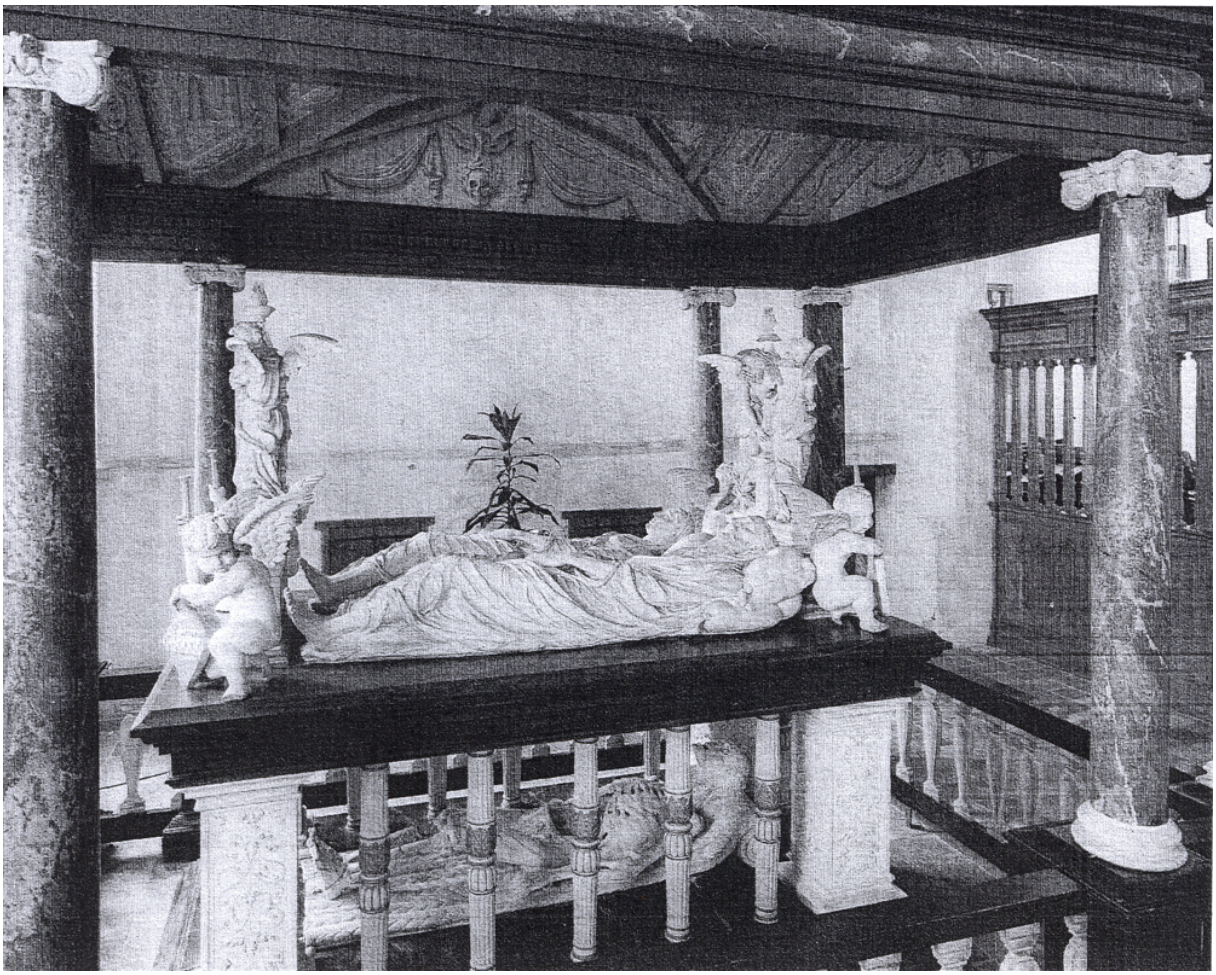
Het negentiende-eeuwse doodsportret is deel van een uitgebreide rouwcultuur. Rouwkleding, sieraden en zelfs rouwserviezen waren niet vreemd. De dood werd geromantiseerd en uitvoerig besproken. Aangenomen wordt dat deze bijna obsessieve aandacht voor de dood symptomatisch was voor de opkomende ongemakkelijkheid van de samenleving met de dood. Volgens Anja Krabben vertoont het post mortem portret 'hetzelfde tweeledige gezicht als de rouw: aan de ene kant was het een voorwerp waarmee het bijna obsessionele gedenken in praktijk werd gebracht, aan de andere kant was het een object waarmee de werkelijke dood bezworen kon worden.'[100] Dit was ook waarschijnlijk een manier om de aandacht voor de eigen sterfelijkheid af te leiden door die op de dood van anderen te richten.

Als laatste hebben we gekeken naar de manier waarop de toeschouwer vandaag naar deze portretten kijkt en hun effect op de toeschouwer geanalyseerd. Het post mortem fotoportret wordt heel anders bekeken dan het geschilderde post mortem portret. Mensen zullen het geschilderde portret eerder 'mooi' noemen terwijl het fotoportret zelden begrepen wordt en soms zelfs als griezelig of pathologisch wordt gekarakteriseerd. Deze portretten, geschilderd en gefotografeerd, zijn volgens mij het resultaat van hetzelfde sentiment: liefde. Ze waren gemaakt ter herinnering aan een dierbaar kind dat veel te vroeg is gestorven. We mogen ze nooit beoordelen vanuit onze eigen normen en waarden en bovendien werkt het taboe rond de dood studies zoals deze tegen. Jammer, want door de dood te bestuderen kunnen we veel over het leven ontdekken.

[100] Sliggers (1998) p. 169.

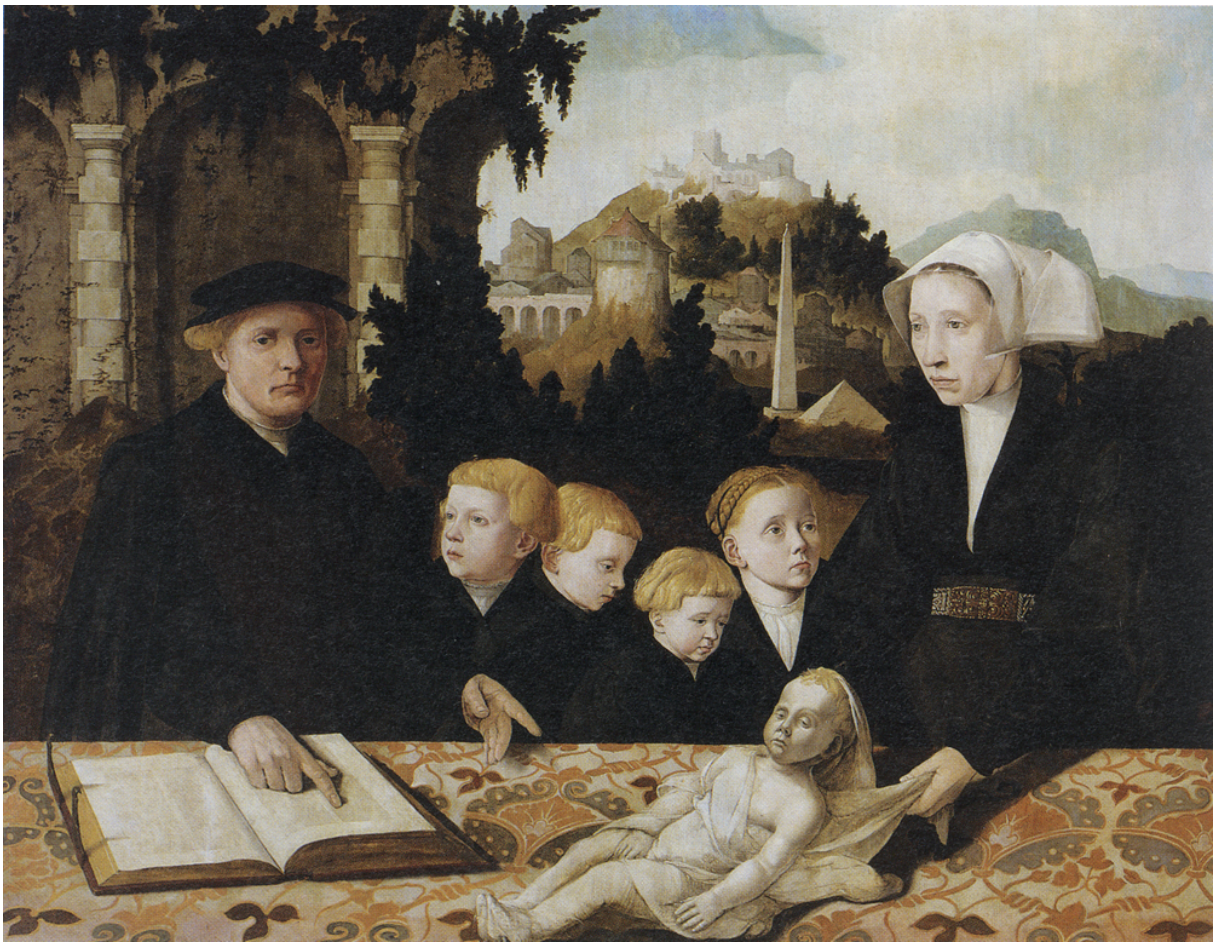
**Bijlage**

**Afbeelding 1**
Onbekende kunstenaar, *Tombe voor graaf Gerard IV van Gelderland en zijn echtgenote Margaretha van Brabant*, ca. 1240, Munsterabdij, Roermond



**Afbeelding 2**
Colijn de Nole (toegeschr.), *Reinout van Brederode en zijn vrouw*, 1542, Nederlandse Hervormde Kerk, Vianen

**Afbeelding 3**
Hendrik de Keyser/Pieter de Keyser, *Willem van Oranje*, 1614-1621, Nieuwe Kerk, Delft



**Afbeelding 4**
Anoniem (Monogrammist van Valenciennes?), *De familie van Ivo Fritema*, 1530-1540, paneel, 127,5 x 165 cm, Groninger Museum, Groningen

**Afbeelding 5**
Otto van der Veen (toegeschr.), *Portret van een jongen op zijn doodsbed*, 1584, paneel, 34 x 29,5 cm, verblijfplaats onbekend, (veiling Parijs, Ader Tajan, 13 april 1992)

**Afbeelding 6**
Johannes Thopas, *Meisje uit de familie Van Valkenburg op haar doodsbed*, ca. 1682, paneel, 58 x 71,5 cm, Van Valkenburg Stichting

**Afbeelding 7**
Warnaar Horstink, *Adriana Petronella Horstink*, 1796, pen in grijs, aquarel, 395 x 360 mm, Rijksprentenkabinet, Amsterdam

**Afbeelding 8**
Jan Mijtens, *Mr. Willem van den Kerckhoven en zijn gezin*, 1652 (en 1655), doek, 134 x 182 cm, Haags Historisch Museum, Den Haag

**Afbeelding 9**
Wybrand de Geest, *De kinderen van Pieter van Harinxma thoe Slooten en Suzanna van Burmania*, 1654, Harinxma State, Beesterzwaag

**Afbeelding 10**
Bartholomeus van der Helst, *Jongetje op zijn doodsbed*, 1645, doek, 63 x 90 cm, Stedelijk Museum Het Catharina Gasthuis (in bruikleen van het Instituut Collectie Nederland, Gouda)

**Afbeelding 11**
Juriaan Ovens, *Meisje op haar doodsbedje*, ca. 1660, doek, 65 x 76, 5 cm, Christie's, Amsterdam

**Afbeelding 12**
Abraham van den Tempel, *Albertina Agnes met haar kinderen*, 1668, doek, 140 x 192 cm, Fries Museum, Leeuwarden

**Afbeelding 13**
Bernard de Rijckere, *Diptiek van Adriaan van Santvoort en Anna van Hertsbeeke en hun kinderen Guillaume, Adriaan, Catharia en Jan Baptiste*, 1563, paneel, binnenzijden 83,5 x 65 cm en 82 x 64,5 cm; buitenzijden rechts 82 x 64 cm, particuliere verzameling

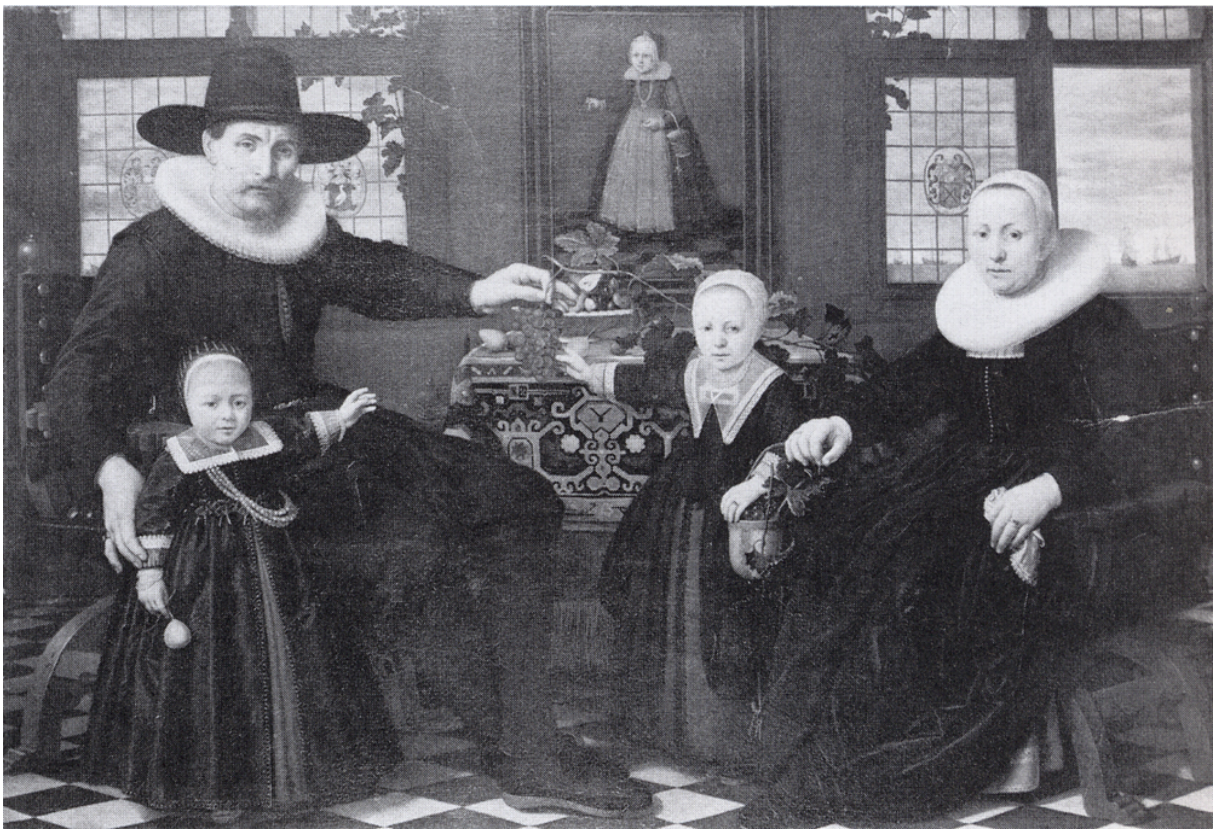
**Pendant van afbeelding 13**

**Afbeelding 14**
Nicolaes Maes, *George de Vicq als Ganymedes*, 1681, doek, 97 x 82 cm, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge (Mass.)

**Afbeelding 15**
Nicolaes Maes, *Overleden kind door twee engelen ten hemel gedragen*, ca. 1675, doek, 64 x 52 cm, Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag

**Afbeelding 16**
Gerard Hoet, *Reinout van Tuyll van Serooskerken als Amor*, ca. 1678, doek, 114 x 85 cm, Stichting Slot Zuylen, Oud Zuilen

**Afbeelding 17**
Bartholomeus van der Helst, *Een jongen als Cupido*, 1644 (?), doek, 93 x 106 cm, particuliere verzameling

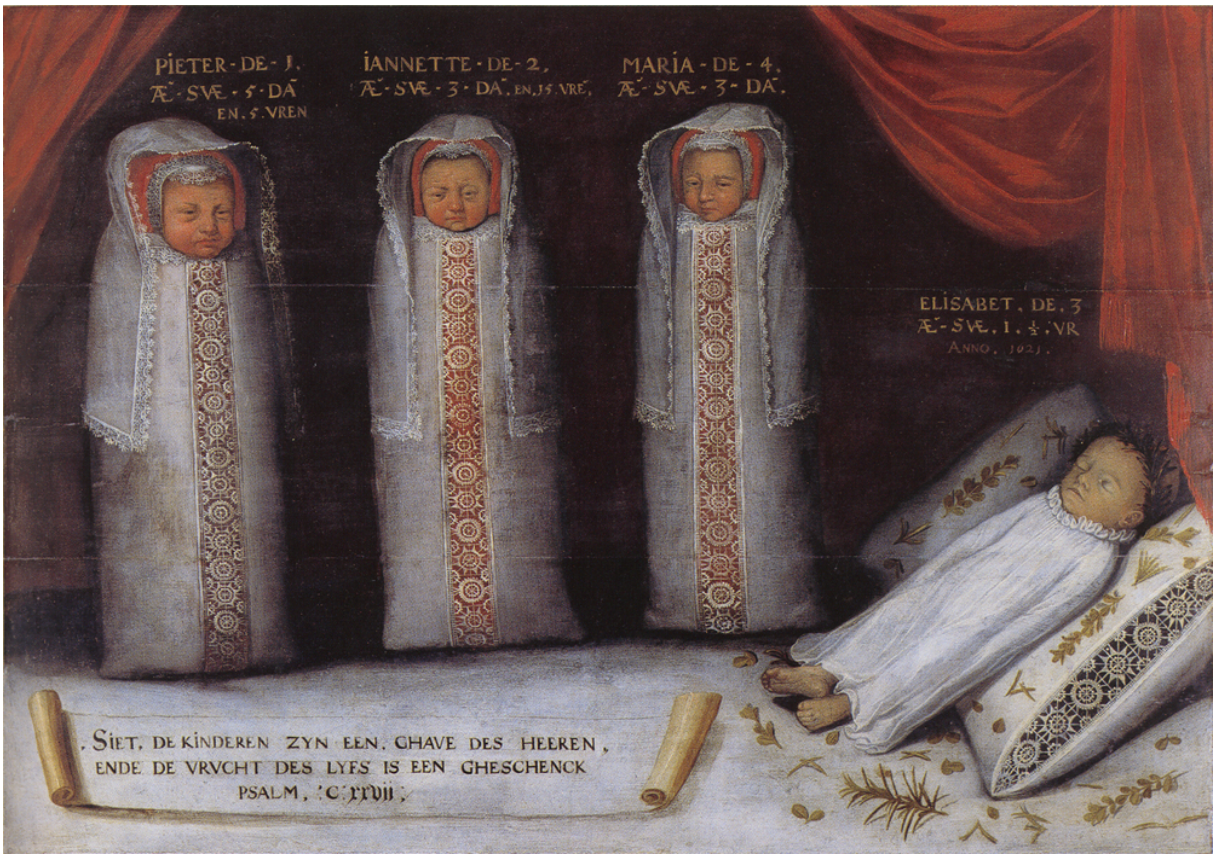


**Afbeelding 18**
J. van Teylingen, *Portret van een echtpaar met hun twee kinderen*, 1640

**Afbeelding 19**
Jan Jansz. de Stomme, *Drie kinderen uit het geslacht Tjarda van Starckenborgh*, 1654, paneel, 123 x 147,5 cm, Groninger Museum, Groningen

**Afbeelding 20**
Werner van den Valckert, *Laat de kinderen tot mij komen: Michiel Poppen en zijn gezin*, 1620, Museum het Catherijneconvent, Utrecht

**Afbeelding 21**
Jan de Bray, *Laat de kinderen tot mij komen: Pieter Braems en zijn gezin*, 1663, doek, 136 x 175,5 cm, Frans Halsmuseum, Haarlem




**Afbeelding 22**
Anoniem, *De kinderen van Jacobus Pietersz. Costerusen Cornelia Jans Coenraadsdochter (De Dordtse vierling)*, 1621, paneel, 75 x 104 cm, Dordrechts Museum, Dordrecht

**Afbeelding 23**
A. Boeseken, *Ida van Rijn*, ca. 1900, albumine, Prentenkabinet Leiden

**Afbeelding 24**
J. Vels, *Anonieme baby*, ca. 1854, albumine, Prentenkabinet Leiden

**Afbeelding 25**
F. F. A. Van Winsen, *Anonieme baby*, eind 19e eeuw, carte- de- visite, albuminedruk, collectie Henk van Horrsen

**Afbeelding 26**
P. de Jong, *Anonieme baby*, eind 19e eeuw, bromide, Prentenkabinet Leiden

**Afbeelding 27**
Henri Pronk, *Mary Catherine Pauline (May) Twiss*, 1865, voorplaat van het boekje dat de ouders lieten uitgeven ter herinnering aan de op de zesjarige leeftijd gestorven May, albumine, Rijksmuseum, Amsterdam

**Afbeelding 28**
Onbekende fotograaf, *Anonieme baby*, 1870-1890, Center for Visual Communications, Mifflintown, Pa.

**Afbeelding 29**
Onbekende fotograaf, *De baker met klein Gerardje Coovels*, 1881, Gemeentearchief Helmond

**Afbeelding 30**
Adriaan van Beurden, *Frits Pieter Hendrik van Dooren*, 1897, collodium, Gemeentearchief Tilburg

**Bibliografie**

Caroline Bunnig (red.). *Een eeuw apart: Het Rijksmuseum en de Nederlandse schilderkunst in de 19de eeuw* (tent. cat. Rijksmuseum Amsterdam 1993). Amsterdam 1993.

Jan Baptist Bedaux en Rudolf Eric Otto Ekkart. *Kinderen op hun mooist: Het kinderportret in de Nederlanden 1500-1700* (tent. cat. Frans Halsmuseum Haarlem 2000 en het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen 2001). Gent etc. 2000.

Jan Coppens en Albert Alberts. *Een camera vol stilte: Nederland in het begin van de fotografie 1839-1875*. Amsterdam 1976.

Marijke Gijswijt- Hofstra en Florike Egmond (red.). *Of bidden helpt: Tegenslag en cultuur in Europa, circa 1500-2000*. Amsterdam 1997.

E. de Jongh. *Portretten van echt en trouw: Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw.* (tent. cat. Frans Halsmusuem Haarlem 1986). Zwolle etc. 1986.

H. L. Kok. *Thanatos: De geschiedenis van de laatste eer*. Heeswijk- Dinther 2005.

Ingeborg Theresia Leijerzapf. *Fotografie in Nederland 1839-1920* (tent. cat. Staatsuitgeverij 's- Gravenhage 1978). 's- Gravenhage 1978.

Jay Ruby. *Secure the Shadow: Death and Photography in America*. Cambridge, Mass. etc. 1995.

Bert Sliggers (red.). *Naar het lijk: Het Nederlandse doodsportret 1500- heden*. (tent. cat. Teyler's Museum Haarlem 1998). Zutphen 1998.

Derk Snoep. *Dood en begraven: Sterven en rouwen 1700-1900*. (tent. cat. Centraal Museum Utrecht 1980). Utrecht 1980.

Rik Suermondt. 'Schilderkunst, fotografie en de elektronische media'. In: *De fotograaf* 5 (1998) 6, pp. 4-7.

Joost van den Vondel. *Volledige dichtwerken en oorspronkelijk proza*. Verzorgd door Albert Verwey; opnieuw uitg. met een inl. door Mieke B. Smits-Veldt en Marijke Spies. Amsterdam 1986.

Val Williams e.a. *The Dead*. (tent. cat. National Museum of Photography, Film & Television 1995). Bradford 1995.