

De kunst van het piskijken in de Gouden Eeuw in Nederland

Over de ontwikkeling van een apart genrestuk

Claire Witlox
Studentnummer: 0409545
Inleverdatum: 23-08-2011
Aantal woorden: 16.900
Scriptiebegeleider: Dr. G. Kieft

Inhoudsopgave

Inleiding	3
1. Het ontstaan van genrestukken	5
1.1 Inleiding	5
1.2. De middeleeuwen	5
1.3. Herintroductie in de Noordelijke Nederlanden	6
1.3.1. Haarlem	6
1.3.2. Amsterdam	7
1.3.3. Leiden	8
2. De Hollandse Gouden Eeuw en genrestukken	9
2.1. Inleiding	9
2.2. De Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden	9
2.3. Het kunstenaarsklimaat	10
2.4. Genrestukken in het algemeen	11
2.5. De kunst koper	11
2.6. Kunst aan de muur	12
3. Het ontstaan van de piskijker	14
3.1. Inleiding	14
3.2. De vroegste piskijkers	14
3.3. Emblemata	15
3.4. De eerste genremotieven van piskijkers in de schilderkunst	17
4. De piskijker	21
4.1. Inleiding	21
4.2. Gerard Dou	21
4.3. Frans van Mieris	23
4.4. Jan Steen	24
4.5. Gabriël Metsu	26
4.6. Twee Dordtse meesters: Samuel van Hoogstraten en Godfried Schalcken	28
4.7. Andere piskijkers	30
5. De piskijker na de Gouden Eeuw	31
5.1. Inleiding	31
5.2. Het einde van de Gouden Eeuw	31
5.3. Piskijkers en doktersbezoeken	32
Conclusie	34
Literatuurlijst	37
Afbeeldingen	40

Inleiding

In de zestiende eeuw begonnen schilders zich steeds verder te specialiseren in een bepaald type schilderij. In Noord-Europa richtten de schilders zich steeds meer op alledaagse taferelen. Dit type schilderij zou later bekend worden als 'genrestuk', afgeleid van het Franse woord 'genre', dat 'soort' of 'stijl' betekent. In de late achttiende eeuw ontwikkelden Franse academische theoretici een terminologie om kunst te kunnen classificeren. In verschillende West-Europese landen, waaronder Engeland, werd vanaf dat moment de term 'genrestuk' gehanteerd om schilderijen met alledaagse onderwerpen mee aan te duiden. In de zeventiende eeuw bestond deze term nog niet. De Nederlanders hielden het om te beginnen bij puur beschrijvende titels, zoals 'gezelschappen' en 'kortegarden', om respectievelijk vrolijke groepen mensen en de wachthoudende soldaten mee aan te duiden.¹ Tegenwoordig wordt de term 'genrestuk' over de hele wereld gebruikt en bestaat er geen onduidelijkheid over wat voor schilderijen daar precies mee worden bedoeld.

De bekendste genreschilder uit de Zuidelijke Nederlanden van de zestiende eeuw is Pieter Brueghel de Oude (Breda 1526/30-1569 Brussel). Brueghel schilderde vooral scènes uit het boerenleven, zoals feestvierende en werkende boeren. Zijn boerenbruiloften zijn bekend over de gehele wereld. Brueghel de Oude stond aan de wieg van het Nederlandse genrestuk en generaties schilders na hem brachten het genrestuk tot een hoogtepunt in het midden van de zeventiende eeuw.²

Eén zeventiende eeuwse schilder in het bijzonder heeft de genreschilderkunst zeer bekend gemaakt: Jan Steen (Leiden 1626-1679). Jan Steen kon, net als veel tijdgenoten, niet rondkomen van alleen de opbrengsten van zijn werken; daarom had hij een herberg om extra inkomsten te genereren en waarschijnlijk diende zijn herberg ook als bron van inspiratie. Vele Hollandse kunstenaars specialiseerden zich in genrestukken. Ze schilderden het leven van de gewone mens in vrolijke en ongekunstelde voorstellingen, zoals – in navolging van Brueghel – feestvierende boeren, huiselijke taferelen en kinderen die kattenkwaad uithalen. Vaak zat er achter deze schilderijen een moraliserende boodschap.³ Het simpele feit dat wij tegenwoordig het gezegde "*Een huishouden van Jan Steen*" kennen, geeft mijns inziens al aan wat voor een impact Steen heeft gehad op de manier waarop nu naar zijn werken en naar die van zijn tijdgenoten wordt gekeken.

Eén speciaal type genrestuk heeft mijn aandacht getrokken, namelijk de zogenaamde 'piskijker' of 'het doktersbezoek'. Dit type afbeelding is door Jan Steen verschillende malen afgebeeld, maar ook zijn tijdgenoten, zoals Frans van Mieris (Leiden 1635-1681) en Gerard Dou (Leiden 1613-1675) schilderden piskijkers. Een piskijker was een dokter die naar urine keek en aan de hand daarvan een diagnose stelde. Over het algemeen gaat het om dokters die in ouderwets aandoende kledij zijn afgebeeld, waaruit mag worden afgeleid dat het gaat om schertsdokters of kwakzalvers. De urine die wordt bekeken is van een vrouw die meestal 'ziek' op bed ligt en zij lijdt waarschijnlijk aan zogenaamde 'minnepijn', waarvoor geen medicijn bestaat. Een andere mogelijkheid is dat de vrouw in kwestie zwanger is. Maar er zijn ook piskijkers die de urine van oude vrouwen bekijken. Deze oude vrouwen zouden de dood zien naderen. Er is mij geen enkel voorbeeld bekend waarbij een man een pisdokter bezoekt.

¹ W. Franits, *Dutch Seventeenth-Century genre painting. Its stylistic and thematic evolution*, New Haven/Londen 2004, p. 2.

² E.H. Gombrich, *The story of art*, Londen/New York 1995¹⁶, pp. 381-382.

³ Gombrich 2006 (noot 2), p. 428.

Het voelen van de pols was als diagnostische methode soms nog belangrijker dan de uroscopie. De urine zei iets over de conditie van de lever, maar de pols gaf de toestand van het hart aan. Aangezien het hart belangrijker was dan de lever, werd aan polsvoelen meer waarde gehecht dan aan uroscopie. Waarschijnlijk bestond de voorkeur voor het polsvoelen ook omdat dat een eenvoudiger zaak was en tevens zal het voor pisdokters onaantrekkelijk zijn geweest om andermans urine te besnuffelen of zelfs te proeven. Daarbij zat de pols op een plaats waar de vrouw kon worden aangeraakt zonder morele bezwaren.⁴

Echte piskijkers, dus dokters die in een urinaal kijken, zullen centraal staan in deze scriptie. Polsvoelende dokters zullen in beginsel buiten beschouwing worden gelaten en alleen worden behandeld in samenhang met piskijkers als dat noodzakelijk is. Zoals uit de titel kan worden afgeleid, zal het in deze scriptie gaan om de ontwikkeling van het genrestuk 'de piskijker' in de Gouden Eeuw in Nederland. Een aantal onderwerpen is hierbij van belang. Om te beginnen zal worden onderzocht hoe en waar genrestukken precies zijn ontstaan en waar kunstenaars hun inspiratie voor bepaalde onderwerpen vandaan haalden. Daarbij is het ook belangrijk om te schetsen hoe het kunstenaarsklimaat was in de Gouden Eeuw, alsook om te bezien wie kunst kochten en waar dit werd gehangen. Vervolgens zal wordt uitgeweid over het ontstaan van het thema 'de piskijker' zelf in de eerste helft van de zeventiende eeuw. Uit de tweede helft van de zeventiende eeuw zijn een groot aantal piskijkers overgeleverd die zijn geschilderd door vooraanstaande kunstenaars. Een aantal van deze werken zullen nader worden toegelicht om het thema een plaats te kunnen geven in de beeldtraditie. Als laatste zullen enkele piskijkers die zijn geschilderd na de Gouden Eeuw worden behandeld in samenhang met het veranderende kunstklimaat aan het begin van de achttiende eeuw.

⁴ J.B. Bedaux, 'Minnekoorts-, zwangerschaps- en doodsverschijselen op zeventiende-eeuwse schilderijen', *Antiek* 10 (1975/76), p. 17.

1. Het ontstaan van genrestukken

1.1 Inleiding

De term genreschilderkunst wordt sinds de achttiende eeuw gebruikt voor een bepaald type voorstelling. Maar eigenlijk is het een verzamelnaam voor alle voorstellingen die niet vallen onder religieuze kunst, historiestukken, stillevens, landschappen of portretten. Het begrip beschrijft een geheel van voorstellingen uit het dagelijks leven. Vanaf het tweede kwart van de zestiende eeuw werden er in de Zuidelijke Nederlanden talloze volkse scènes geschilderd, waarop lieden van divers allooi een leven vol ontucht en verkwisting leidden. De Zuid-Nederlandse kunstenaars Joos van Craesbeeck (Linter ca. 1605-ca. 1657 Brussel), David Teniers de Oudere (Antwerpen 1582-1649), David Teniers de Jongere (Antwerpen 1610-1690 Brussel) en ook Adriaen Brouwer (Oudenaarde 1605/06-1638 Antwerpen) borduurden voort op deze thema's in de zeventiende eeuw en de laatste bracht het over naar de Noordelijke Nederlanden.⁵ Deze zogenaamde genreschilderkunst vindt zijn wortels vaak al in de middeleeuwse kunst en komt tot volle wasdom in de Gouden Eeuw.

1.2. De middeleeuwen

De meeste onderwerpen die worden toegedicht aan de zeventiende eeuwse meesters, vinden hun oorsprong in de schilderkunst van de vijftiende eeuw uit hetzelfde geografische gebied. Gedurende die tijd was er in de Noordelijke Nederlanden een beweging die kan worden gezien als een voorloper van het Protestantisme. De beweging 'Devotio Moderna', ofwel Moderne Devotie, kwam op in de veertiende eeuw en bevorderde de individuele devotie die onafhankelijk was van de kerkelijke hiërarchie. Hierdoor werd het religieuze leven als het ware meer geliberaliseerd. Vanwege het belang dat men hechtte aan individuele devotie, was er veel vraag naar manuscripten zoals 'Getijdenboeken'. Rond 1430 was er in Utrecht een centrum ontstaan voor de versiering van zulke Getijdenboeken met miniatuurschilderkunst. Het Getijdenboek van Catharina van Cleve, dat stamt uit 1435, is hiervan een voorbeeld. In dit Getijdenboek kunnen elementen worden teruggevonden die wij nu zien als typisch zeventiende eeuws. Zo kunnen de vele versieringen in de marges worden gezien als kleine stillevens op zichzelf, maar ook indrukwekkende landschappen en huiselijke taferelen zijn terug te vinden (afb. 1).⁶

Juist die huiselijkheid is een typisch aspect van de zeventiende eeuwse Nederlandse schilderkunst en van het genrestuk. In het Getijdenboek gaat het echter wel om de Heilige Familie die het avondmaal nuttigt, terwijl genrestukken geheel losstaan van religieuze kunst. Het gaat om de setting waarin de Heilige Familie zit: binnenshuis, voor een knapperend haardvuur, gezellig en lieflijk. Dit soort intieme inijkjes in andermans huis werden door de meesters van de Gouden Eeuw gesecculariseerd en werden kijkjes in de keuken of herbergtaferelen, zij het op een wat boerse en platte manier, zoals de huishoudens van Jan Steen.⁷

De zestiende eeuwse schilders uit de Zuidelijke Nederlanden die zich wijdden aan het genrestuk hebben weliswaar een picturale vernieuwing ingezet, maar de boodschap achter deze schilderijen stamt al van vier eeuwen eerder. Het valt te herleiden uit de

⁵ Z.a., *Van Breugel tot Rubens. De Antwerpse schilderschool 1550-1650*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1992, pp. 29, 32.

⁶ M.M. Kahr, *Dutch Painting in the Seventeenth Century*, New York 1978, pp. 21-23.

⁷ Kahr 1978 (zie noot 6), p. 24.

teksten van 'Carmina Burana' en andere liederen van de Goliarden.⁸ Deze liederen gingen voornamelijk over een leven vol drank, seks, liefde en gokken. En laten dit nou net de thema's zijn die zo duidelijk zijn terug te zien in de werken van Brouwer, de Teniersen en de Brueghels.⁹

In de jaren zeventig en tachtig van de zestiende eeuw vluchtten grote groepen Vlamingen, waaronder kunstenaars zoals de gebroeders Hals, naar de Noordelijke Nederlanden om onder de Spaanse onderdrukking en de economische malaise uit te komen. Zij namen hun beeldtaal, de technische vaardigheden en hun bronnen voor een aantal genres mee naar het Noorden. Deze massale verschuiving van talent, maakte dat de Noord-Nederlandse steden de leidende positie in de kunst overnamen van steden als Brugge, Antwerpen en Gent die in de vijftiende en zestiende eeuw toonaangevend zijn geweest voor de ontwikkeling van de kunst in Noord-Europa.¹⁰

1.3. Herintroductie in de Noordelijke Nederlanden

De Vlamingen herintroduceerden het genrestuk dus in de Noordelijke Nederlanden. Het waren tafereeltjes uit het eigentijdse leven. Zo was Pieter Brueghel de Oude de leidende kunstenaar van het zogeheten 'boerengenie', terwijl anderen zich weer specialiseerden in thema's als 'de tuin der liefde', 'de kwakzalver', 'de keisnijding', 'de boerenkermis' of 'de buitenpartij'.¹¹ Verschillende kunstenaars die actief waren in andere steden waren belangrijk voor de ontwikkeling van het genrestuk. Zo werden bepaalde thema's veel geschilderd in één stad en in een andere stad helemaal niet.

Achtereenvolgens zal de kunstontwikkeling in Haarlem, Amsterdam en Leiden worden uiteengezet. Utrecht wordt in dit geval buiten beschouwing gelaten, omdat de Utrechtse school zich op een andere manier ontwikkelde. Utrecht bleef een katholiek bolwerk in de Republiek, wat wellicht een verklaring zou kunnen zijn voor het feit dat vele Utrechtse schilders een reis naar Italië maakten. Hier maakten zij kennis met ondermeer de werken van Caravaggio (Caravaggio 1571-1610 Porto Ercole) en zijn navolgers en onder die invloed ontstond de school van de Utrechtse Caravaggisten.¹²

1.3.1. Haarlem

Haarlem had veel geleden onder de belegering van de Spanjaarden in de jaren zestig en zeventig van de zestiende eeuw. Aan het eind van de jaren zeventig was Haarlem eindelijk bevrijd van haar buitenlandse bezetters. Het gevolg hiervan was dat de stad economisch gezien wegwijnde en de bevolking was geslonken naar 20.000 inwoners.¹³

Aan het einde van de zestiende eeuw bloeide de traditionele industrie van het bierbrouwen weer op en in 1623 was het aantal inwoners verdubbeld. Ook de handel in linnen, wol en andere fijnere stoffen, zoals damast, floreerde. Dit was het directe gevolg van de immigratie van de Vlamingen, die het ambacht van het weven ook in het Zuiden hadden beoefend.¹⁴

De reden dat vele Vlamingen naar Haarlem trokken, zal waarschijnlijk moeten worden gezocht in het feit dat Haarlem al eerder grote meesters had voortgebracht,

⁸ De Goliarden waren rondtrekkende studenten en geestelijken in de late middeleeuwen.

⁹ Z.a. 1992 (zie noot 5), p. 32.

¹⁰ G. Schwartz, *The Dutch world of painting*, tent. cat. Vancouver (Vancouver Art Gallery) 1986, p. 25; H. Vlieghe, G. Kieft en C.J.A. Wansink, *De schilderkunst der Lage Landen. De zeventiende en de achttiende eeuw* (vol. II), Amsterdam 1997, p. 136.

¹¹ P. Biesboer en M. Sitt (samenstelling en red.), *Satire en vermaak. Schilderkunst in de 17^e eeuw: Het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610-1670*, Zwolle 2003, p. 6.

¹² Franits 2004 (zie noot 1), pp. 65-66.

¹³ Franits 2004 (zie noot 1), p. 17.

¹⁴ Franits 2004 (zie noot 1), p. 17.

zoals Geertgen tot Sint Jans (1455/65-1485/95) en Maarten van Heemskerck (Heemskerk 1498-1574 Haarlem). Daarnaast stichtten Karel van Mander (Meulebeke 1548-1606 Amsterdam), Cornelis Cornelisz. van Haarlem (Haarlem 1562-1638) en Hendrik Goltzius (Bracht 1558-1617 Haarlem) rond 1584 hier een kunstacademie. Hun aanwezigheid in Haarlem zal ongetwijfeld invloed hebben gehad op de keuze van Vlaamse kunstenaars om naar Haarlem te trekken.¹⁵

In Haarlem werd de traditie van het genrestuk met nieuwe variaties voortgezet door Esaias van de Velde (Amsterdam 1587-1630 Den Haag), Dirck Hals (Haarlem 1591-1656) en Hendrick Gerritsz. Pot (Amsterdam 1580/81-1657).¹⁶ In de tweede helft van de zeventiende eeuw waren zij de pioniers in het schilderen van vrolijke 'gezelschappen'. In de jaren twintig van de zeventiende eeuw werd Haarlem het centrum van het zogeheten 'boerengenre': stukken waarin het leven van de lagere standen, de boeren, centraal stonden. Deze periode valt ook samen met het hoogtepunt van het Haarlemse genrestuk. Kunstenaars als Willem Buytewech (Rotterdam 1591-1624), Jan Miense Molenaer (Haarlem 1609/10-1668) en Adriaen Brouwer geven op een onomwonden manier onbehoorlijk gedrag van allerlei soort weer. Meestal speelden deze taferelen zich af in een bescheiden interieur of net buiten een taverne. Adriaen Brouwer was de belangrijkste vertegenwoordiger van het 'boerengenre'.¹⁷

Brouwer, die uit de Zuidelijke Nederlanden kwam, is waarschijnlijk in het begin van de jaren twintig van de zeventiende eeuw naar Haarlem verhuisd. De losse toets waarmee Brouwer schildert, zou hij voor een deel danken aan de invloed van Frans Hals (Antwerpen 1583-1666 Haarlem), die hij ondermeer kende doordat beiden lid waren van de rederijkerskamer van Haarlem. In 1631 was Brouwer weer in Antwerpen, waar hij lid werd van het gilde. De invloed van vader en zoon Brueghel is duidelijk te zien in de vroegere werken van Brouwer. Grote groepen mensen staan centraal, zoals ook in de boerenbruiloften van Brueghel de Oude, en vaak voeren felle kleuren de boventoon. Nadat Brouwer naar Haarlem was verhuisd, nam hij de meer tonale stijl die daar heerste over. Juist omdat Brouwer dus ook de Haarlemse stijl incorporeerde en omdat hij een aantal zeer productieve Hollandse navolgers had, wordt hij wel tot de Hollandse schilders gerekend, terwijl zijn thema's vooral lijken te zijn afgeleid van de Brueghels.¹⁸

Later bouwden de gebroeders Adriaen (Haarlem 1610-1685) en Isaac van Ostade (Haarlem 1621-1649) en Jan Steen weer voort op de genrestukken die door hun voorgangers werden geschilderd. De één met meer variatie dan de ander. Bij Steen komt in de periode van 1661 tot 1670, toen hij woonachtig was in Haarlem, eigenlijk alles samen. Op meesterlijke wijze en met een volmaakte beheersing van compositie vertelt hij het verhaal opnieuw: de kwakzalver, de chaotische huishoudens met ouders die het slechte voorbeeld geven, de ondeugende kinderen op school, Vastenavond, Driekoningen en uiteraard de piskijker. Met een luchtige en bevrijdende lach laat hij de kijker kennis nemen van zijn vermanende levenslessen.¹⁹

1.3.2. Amsterdam

Ook Amsterdam speelde een rol in de ontwikkeling van het genrestuk in het begin van de zeventiende eeuw. Net als in Haarlem bloeide de Amsterdamse economie op. Een

¹⁵ Franits 2004 (zie noot 1), p. 17.

¹⁶ Biesboer en Sitt 2003 (zie noot 11), p. 6.

¹⁷ Kahr 1978 (zie noot 6), pp. 171-172.

¹⁸ Kahr 1978 (zie noot 6), p. 172.

¹⁹ Biesboer en Sitt 2003 (zie noot 11), p. 6.

deel van de immigranten trok naar Amsterdam, wat mede als oorzaak kan worden gezien voor de artistieke opleving in de stad in die periode. In de zeventiende eeuw groeide Amsterdam uit tot de belangrijkste stad van de Republiek en één van de belangrijkste handelscentra van Europa. Door de welvaart en de internationale faam die de stad genoot, was het een aantrekkelijke stad voor immigranten uit de Zuidelijke Nederlanden. In 1570 had Amsterdam 30.000 inwoners; dit aantal verdubbelde binnen dertig jaar, hiervan waren 15.000 inwoners Vlamingen.²⁰

De ongeëvenaarde reputatie die Amsterdam genoot en het kosmopolitische karakter, maakte de stad bijzonder aantrekkelijk voor kunstenaars. Al gedurende de laatste jaren van de zestiende eeuw verhuisden kunstenaars als Hans Bol (Mechelen 1534-1593 Amsterdam) en David Vinckboons (Mechelen 1576-1629 Amsterdam) naar Amsterdam. Maar ook Noord-Nederlandse kunstenaars volgden deze trend. Het belangrijkste voorbeeld hiervan is Rembrandt van Rijn (Leiden 1606-1669 Amsterdam).²¹

1.3.3. Leiden

Leiden als centrum van de Hollandse genreschilderkunst komt wat later in de zeventiende eeuw. Vooral de jaren die volgden na de Vrede van Münster (1648) waren belangrijk voor de reputatie van Leiden als kunstcentrum. Leiden had al een reputatie opgebouwd als Lakenstad, maar in de jaren vijftig van de zeventiende eeuw werd Leiden ook bekend om zijn kunst. De stad bereikte al snel zijn hoogtepunt van welvaart, waardoor de omstandigheden gunstig waren voor een aantal zeer getalenteerde kunstenaars om zich te ontwikkelen tot meesters van de genreschilderkunst.²²

Het aantal potentiële beschermheren ten opzichte van andere steden was zeer beperkt. Dit zou kunnen worden verklaard door de grote hoeveelheden arbeiders die werkten in de lakenindustrie en die niet genoeg verdienden om kunst te kunnen kopen. Leiden had dan ook naar rato de minste schilders in vergelijking met andere Hollandse steden. Al had Rembrandt Leiden dan ingeruild voor Amsterdam, in zijn jongere jaren was hij wel actief geweest als schilder in Leiden en hij is belangrijk geweest voor de ontwikkeling van de genreschilderkunst in zijn geboortestad. Rembrandt kan eigenlijk niet tot de genreschilders worden gerekend, maar hij ontwikkelde in zijn jonge jaren een aantal motieven en stilistische hulpmiddelen die de schilders na hem overnamen.²³

Gerard Dou, de eerste leerling van Rembrandt, is dan ook door zijn meester beïnvloed. De stijl van Dou wijkt wel sterk af van het latere werk van Rembrandt. Dou's verfijnde schilderkunst zorgde ervoor dat hij kan worden gezien als de aartsvader van de Leidse School, ofwel de Leidse fijnschilders. Dou blonk uit in de precisie waarmee hij te werk ging.²⁴ Maar van talloze motieven die door Dou zijn ontwikkeld, ligt de oorsprong in het atelier van Rembrandt, zoals geleerden in studeerkamers, voorstellingen van schildersateliers en kluisenaars.²⁵

²⁰ Franits 2004 (zie noot 1), p. 53.

²¹ Franits 2004 (zie noot 1), p. 53.

²² Franits 2004 (zie noot 1), p. 115.

²³ Franits 2004 (zie noot 1), pp. 115-116.

²⁴ Vlieghe, Kieft en Wansink 1997 (zie noot 10), pp. 249-250.

²⁵ E.J. Sluijter, M. Enklaar en P. Nieuwenhuizen, *Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760*, tent. cat. Leiden (De Lakenhal) 1988, p. 11.

2. De Hollandse Gouden Eeuw en genrestukken

2.1. Inleiding

Het genrestuk beleefde zijn hoogtijdagen in de Gouden Eeuw. Of het nu ging om vrouwen die binnenshuis aan het werk zijn, prostituees of boerentaferelen; het genrestuk was ongekend populair in de Republiek. De reden van dit succes zou liggen in het feit dat het gaat om, wat we vandaag zien als, typisch 'Hollandse kenmerken'. In vergelijking met zeventiende eeuwse schilders uit andere Europese landen zijn het bescheiden werken, maar illustreren ze op een charmante en overtuigende manier het leven en de tijd van een lang geleden verdwenen cultuur.²⁶

Het meest opvallende aspect van genrestukken, namelijk het schijnbare vermogen om onbemiddeld toegang tot het verleden te bieden, is paradoxaal genoeg de meest bedrieglijke. Ontelbare genrestukken bevatten kledingstukken die totaal niet overeen komen met heersende mode in de Gouden Eeuw, maar die uit de zestiende eeuw stammen.²⁷

De impact van picturale tradities is belangrijk om te begrijpen hoe de Hollandse schilders tot hun onderwerpen kwamen. De wortels van vele zeventiende eeuwse genrestukken liggen in het verleden. Hieraan lagen twee factoren ten grondslag. Om te beginnen had het contemporaine publiek sterke affiniteit met dat wat bekend was. Dus toen genrestukken aan populariteit wonnen in het begin van de zeventiende eeuw, was het logisch dat de schilders zich wendden tot het recente verleden voor inspiratie. Ten tweede reageerden kunstenaars enthousiast op oudere kunst en zij beschouwden het waarschijnlijk dan ook als vanzelfsprekend dat er een bepaalde samenhang met hun kunst was; originaliteit was veel minder van belang in de zeventiende eeuw dan nu. Men kopieerde elkaar als duidelijk was dat bepaalde genres goed verkochten.²⁸

2.2. De Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden

Door het Twaalfjarige Bestand met Spanje in 1609 ontstond er een zelfstandige Republiek. Vanaf dat moment ging de Republiek haar eigen weg, zowel op het gebied van religie als politiek. Het overgrote deel van de bevolking woonde in de steden en deze mensen waren goed geletterd. Kunnen lezen werd als erg belangrijk gezien - zoals in alle Protestantse landen - zodat men zich thuis in de Bijbel kon verdiepen. Uitgeverijen bloeiden als nooit tevoren. Religie en een sterke morele verplichting stonden centraal in de Nederlandse literatuur. Er wordt gesteld dat naast de Bijbel, elk huishouden een exemplaar van één van de werken van Jacob Cats in huis had. Ook emblemataboeken werden gebruikt als leerboeken en in de zeventiende eeuw bereikte de populariteit ervan een climax.²⁹

Emblemata zijn samenvoegingen van een afbeelding met een spreuk (afb. 2), waarvan de onderlinge samenhang nader wordt verklaard door middel van een versje of proza. Over het algemeen heeft een embleem een morele betekenis. Geregeld komen emblematische betekenissen en motieven voor in Nederlandse schilderijen. In navolging van De Jongh was het in de jaren zeventig en tachtig van de vorige eeuw gemeengoed om te denken dat in elk genrestuk een moraliserende boodschap was verborgen. Genrestukken zijn vaak satirisch en komen bijvoorbeeld overeen met de toneelstukken van Bredero. De vraag naar moraliserende werken mag dan misschien wel ten grondslag hebben gelegen aan de grote aanvoer van schilderijen, maar het is maar de vraag of de

²⁶ Franits 2004 (zie noot 1), p. 1.

²⁷ Franits 2004 (zie noot 1), p. 1.

²⁸ Franits 2004 (zie noot 1), p. 1.

²⁹ Kahr 1978 (zie noot 6), pp. 4, 8.

kopers werden gedreven door morele ingevingen. Wel is bekend, dat personen uit allerlei lagen van de samenleving kunst kochten en ophingen, van boer tot patriciër.³⁰

2.3. Het kunstenaarsklimaat

Er werd wel gesteld dat de kunstenaars in de Gouden Eeuw vrij waren om te schilderen wat zij wilden, men was niet meer afhankelijk van een opdrachtgever. Tegenwoordig wordt hier iets genuanceerder over gedacht en ziet men dat er een wisselwerking was tussen de kunstenaar en de kunst koper. Omdat kunstenaars voornamelijk speculeerden op een onbekende koper, waren ze gedwongen om schilderijen te schilderen die nauw aansloten bij de smaak en de verwachtingen van het publiek. Uiteindelijk was de vraag naar een bepaald type schildering bepalend voor de schilder. Dit maakte ook dat een aantal kunstenaars zich specialiseerde in bijvoorbeeld stillevens of landschappen.³¹

Essentieel voor de Hollandse schilderkunst in de zeventiende eeuw was dat zij was gericht op de handel. Kunstenaars werkten praktisch nooit in opdracht, maar een enkele keer werd er een opdracht van publieke aard gegeven. De Hollandse schilderkunst werd veel meer dan in andere landen beheerst door het verschijnsel van de kunsthandel en de daarmee in verband staande kunstverzameling.³² De kunstmarkt vercommercialiseerde in de zeventiende eeuw. Individuele kopers van verschillende achtergronden en smaak waren ontvankelijk voor een breed scala aan onderwerpen en stijlen. Grote aantallen schilderijen werden dan ook verkocht, maar het lijkt erop dat het aanbod de vraag toch overtrof. De prijzen lagen vaak laag en schilders werden niet rijk van hun ambacht. De onderlinge concurrentie was zo groot, dat slechts een beperkt aantal schilders kon rondkomen van hun werk. Om de concurrentie onderling te reguleren, bepaalde maatstaven te garanderen en om tot regels over het leerlingschap te komen, vertrouwden de schilders op de Sint-Lucasgilden.³³

Het gildesysteem was een overblijfsel uit de middeleeuwen. Elke stad had zijn eigen gilde met zijn eigen regels. Over het algemeen werd het niet-leden verboden om schilderijen te verkopen, dus het was voor een schilder van ongekend belang om lid te worden. Er waren regels over hoeveel leerlingen elke schilder mocht hebben; de toelage die door leerlingen werd betaald vormde een belangrijke bron van inkomsten voor de meester. Daarnaast werden er regels vastgesteld over hoe een leerling diende te worden opgeleid. De relatieve uniformiteit van opleidingen in ateliers heeft er waarschijnlijk toe geleid, dat de zeventiende eeuwse kunst van een zo hoge kwaliteit en aanzien is.³⁴

Paradoxaal genoeg zorgde juist de Beeldenstorm in 1566 voor een nog nooit eerder geziene bloei in de schilderkunst. De traditie om religieuze kunst te maken werd volledig doorbroken door de Beeldenstorm. De markt voor religieuze werken was dan ook zeer beperkt in de zeventiende eeuw, waardoor religieuze sentimenten en elementen hun weg vonden naar de seculaire kunst. Ondanks het feit dat religieuze kunst een veel minder belangrijke rol speelde in de Noordelijke Nederlanden dan elders in Europa, waren er nog steeds schilders die Oude en Nieuwe Testamentische voorstellingen schilderden. Zo kan uiteraard worden gedacht aan Rembrandt, maar ook Steen en Metsu hebben voorstellingen uit de Bijbel tot onderwerpen van hun werken gekozen. Portretten van heiligen, devotiestukken en afbeeldingen van Maria

³⁰ Kahr 1978 (zie noot 6), pp. 8-9.

³¹ Franits 2004 (zie noot 1), p. 3.

³² Vlieghe, Kieft en Wansink 1997 (zie noot 10), p. 139.

³³ Kahr 1978 (zie noot 6), p. 10.

³⁴ Kahr 1978 (zie noot 6), pp. 10-11.

daarentegen komt men zo goed als niet meer tegen in de Noordelijke Nederlanden in de zeventiende eeuw.³⁵

2.4. Genrestukken in het algemeen

In principe mocht alles worden afgebeeld, maar dat betekende niet dat er voor bepaalde motieven geen voorkeur bestond. Bepaalde thema's werden in grote hoeveelheden geschilderd, zowel door de grote schilders als door de kleinere meesters. Maar er zijn natuurlijk ook voorstellingen die slechts een enkele keer voorkwamen, zoals de *Sinterklaasavond*³⁶ van Jan Steen. Het Sinterklaasfeest werd en wordt nog steeds traditiegetrouw gevierd op de avond van 5 december. Het is verwonderlijk dat het slechts een enkele keer is afgebeeld in de genrekunst. Kennelijk was het zo dat genreschilders niet zozeer naar hun eigen omgeving of naar de werkelijkheid keken voor hun thema's, maar vooral naar andere schilders. Vandaar dat er sprake is van zoveel thematische reproductie in de genreschilderkunst. Het feit dat schilders soms verhuisden en niet hun hele leven in hun geboorteplaats bleven, kan een verklaring zijn voor de grote geografische verspreiding van genrestukken. Zo is er bijvoorbeeld over het leven van de Leidse schilder Gabriël Metsu (Leiden 1629-1667 Amsterdam) bijzonder weinig bekend. Stilistisch zou hij niet goed zijn te plaatsen, maar zijn thema's sluiten aan bij die van zijn Leidse en Delftse collega's. Daarnaast was Metsu één van de weinige genreschilders die in Amsterdam woonde.³⁷

Een ander voorbeeld is Gerard ter Borch (Zwolle 1617-1681 Deventer) die uit het oosten van de Republiek kwam, maar die op vrij jonge leeftijd naar Amsterdam en daarna naar Haarlem verhuisde; op latere leeftijd verhuisde hij weer naar het oosten. Ter Borch wordt gezien als één van de belangrijkste genreschilders van de zeventiende eeuw en zijn thema's sluiten haarfijn aan bij de thema's die zijn contemporaine collega's maakten en die hij heeft gezien gedurende de jaren dat hij in Holland woonde. Andersom geldt natuurlijk ook dat de tijdgenoten van Ter Borch zijn werken zullen hebben gezien in de periode die hij in Holland doorbracht. Het thema 'de briefschrijvende vrouw' zou als eerste door Ter Borch zijn geschilderd. Vermeer en Metsu hebben ditzelfde thema afgebeeld en men gaat ervan uit dat zij het van Ter Borch hebben overgenomen.³⁸

2.5. De kunst koper

De grootste afnemer van kunst was de middenlaag van de samenleving. Dit was mogelijk omdat een breed segment van de samenleving de positieve gevolgen van de welvaart ervoer. Een aanzienlijk deel van de inwoners van de Nederlandse steden had voldoende inkomen om geld uit te geven aan schilderijen. Dit leidde tot een grote vraag naar kunstwerken, al ging het wel om relatief goedkope werken die vaak van gering formaat waren.³⁹

Genrestukken die redelijk tot duur geprijsd waren en die tevens van uitstekende kwaliteit waren, werden vooral door de hogere middenklasse en de elite gekocht, zoals patriciërs, regenten, de adel en rijke koopmannen. De vraag rijst waar men deze schilderijen dan kocht. In de Gouden Eeuw waren er kunsthandelaren die ervoor

³⁵ Kahr 1978 (zie noot 6), pp. 15-16; Vlieghe, Kieft en Wansink 1997 (zie noot 10), p. 135.

³⁶ Jan Steen, *Sinterklaasavond*, ca. 1663-1665, olie op doek, 82 x 70 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

³⁷ Vlieghe, Kieft en Wansink 1997 (zie noot 10), pp. 206-207.

³⁸ Vlieghe, Kieft en Wansink 1997 (zie noot 10), p. 207; A.E. Waiboer (red.), *Gabriël Metsu*, tent. cat. Dublin/Amsterdam/Washington (National Gallery of Ireland/Rijksmuseum/National Gallery of Art) 2010, p. 36.

³⁹ Kahr 1978 (zie noot 6), pp. 9-10.

zorgden dat ze een aantal representatieve werken voorhanden hadden van schilders om te laten zien aan geïnteresseerden. Er waren kunsthandelaren die alleen de beste schilderijen verkochten, maar ook handelaren die bescheidener prijzen hanteerden en ook werken van middelmatige schilders verkochten, inclusief kopieën naar bekende meesters. Daarnaast was het ook mogelijk om schilderijen te kopen op markten, veilingen of bij een loterij die werden gehouden door liefdadigheidsinstellingen. Er was dus een levendige handel in kunst.⁴⁰

Het verzamelen van kunst om een louter esthetische reden was een betrekkelijk nieuw verschijnsel in de zeventiende eeuw. Het opbouwen van een collectie van contemporaine kunst is voor het eerst aanwijsbaar in het midden van de zestiende eeuw en begon waarschijnlijk in Italië. Voor die tijd verzamelde men al een eeuw of langer curiositeiten en antieke kunstvoorwerpen die werden bewonderd om hun exotische vaardigheid. Eigentijdse kunst daarentegen was bedoeld ter decoratie of devotie en het verzamelen daarvan voor het eigen genoegen moet dan ook anders worden gezien als het mecenaat, dat tot nut van het algemene werd gedaan.⁴¹

In de zeventiende eeuw verdween ook grotendeels de gewoonte van de vermogende burgers om hun huizen te behangen met Vlaamse tapijten, die deels als decoratie fungeerden, maar ook om de warmte 's winters binnen te houden. De zeventiende eeuwse burger hing liever schilderijen aan de muur. Het ging om het visuele aspect van het schilderij en men vrolijkte de vaak donkere huizen wat op door middel van kunst.⁴²

2.6. Kunst aan de muur

In de huizen van de meest rijke personen werden grote aantallen schilderijen, vaak van de beste kwaliteit, opgehangen in de ontvangstruimte. Wat voor schilderijen men daar ophing, maakte niet zoveel uit. Al waren portretten meer geschikt om in ruimtes te hangen die privé waren. Men hing schilderijen met dezelfde thema's bij elkaar. Schilderijen werden symmetrisch opgehangen en met lette goed op formaat, kleur en compositie om te bepalen wat naast elkaar kon hangen. De duurdere werken werden vaak boven de open haard gehangen en hadden vergulde lijsten of zelfs gordijntjes om het werk te beschermen.⁴³ Deze werken werden ook wel 'schoorsteenstukken' genoemd. In de zestiende en zeventiende eeuw was het in Antwerpen gebruik om grote keukenstukken, banketten of historiestukken boven de open haard te hangen. In de Noordelijke Nederlanden lijkt het echter niet zo te zijn geweest dat een aantal onderwerpen specifiek waren bedoeld als schoorsteenstuk.⁴⁴

Hoe en waar men schilderijen in de zeventiende eeuw ophing, kan deels worden afgeleid uit schilderijen waarin schilderijen zijn afgebeeld. Het meest opvallende aspect van schilderijen in schilderijen is dat de kunstenaars zich bijna obsessief bezig hielden met symmetrie. Het verlangen om schilderijen symmetrisch op te hangen, is een oeroude traditie. In de oudheid werden schilderijen op muren, zoals fresco's, ook zo geplaatst dat ze overeenkwamen in vorm, grootte, compositie en kleur. Dit spelen met horizontale en verticale lijnen in het interieur nam in de zeventiende eeuw een grote vlucht; niet

⁴⁰ Franits 2004 (zie noot 1), p. 3.

⁴¹ Vlieghe, Kieft en Wansink 1997 (zie noot 10), p. 142.

⁴² Vlieghe, Kieft en Wansink 1997 (zie noot 10), p. 142; J. Loughman en J.M. Montias, *Public and private spaces. Works of art in Seventeenth-Century Dutch houses*, Zwolle 2000, p. 13.

⁴³ Franits 2004 (zie noot 1), pp. 3-4.

⁴⁴ Loughman en Montias 2000 (zie noot 42), pp. 106-107.

alleen schilderijen moesten symmetrisch hangen, het hele interieur moest zo zijn ingericht. Meestal werden de grotere werken hoger in de ruimte gehangen. Men gebruikte de hele wand om schilderijen op te hangen en men hoefde zich niet te beperken tot een lijn op ooghoogte. De kleinere schilderijtjes werden wat lager gehangen, zodat men deze goed kon bekijken. De schilderijen van de Leidse fijnschilders, met hun nadruk op detail en kleine dimensies, zullen dan ook vaker lager in een ruimte hebben gehangen, omdat men anders het vakmanschap niet kon waarderen.⁴⁵

⁴⁵ Loughman en Montias 2000 (zie noot 42), pp. 111-112, 117-118.

3. Het ontstaan van de piskijker

3.1. Inleiding

Uroscopie vormt tegenwoordig nog maar een klein onderdeel van de algemene diagnostiek. Er was echter een tijd waarin de arts voor de diagnose bijna uitsluitend was aangewezen op de urine en de polsslag van de patiënt. Voor de grondslagen van deze diagnostische methode moet men teruggaan naar de geschriften van Arabische en vooral Griekse artsen, met name Hippocrates (ca. 400 v. Chr.) en Galenus (129-198). Hun geschriften werden in de middeleeuwen veelvuldig vertaald en van nieuwe commentaren voorzien.⁴⁶ Waarschijnlijk vonden Hippocrates en Galenus weer inspiratie in nog oudere bronnen die stamden uit Egypte, China en de Hindoe-traditie. Vanaf de negende eeuw zijn er korte verhandelingen over piskijken terug te vinden in Westerse traktaten, die samenvattingen lijken te zijn van zevende eeuwse Griekse stukken zoals van Theophilus en Philaretus. Latijnse vertalingen van hun werk verschenen vaak in laatmiddeleeuwse boeken en geschriften.⁴⁷

Ook het boek van Plinius de Oudere (ca. 23-79) *Naturalis Historia* stond vol met allerlei bijgelovige volksgeneeskunde, die hij weer had afgeleid uit oudere Romeinse en Griekse bronnen. De middeleeuwse dokters en schrijvers ontleenden veel aan deze geschriften.⁴⁸ Pas in de zestiende eeuw werden de eerste stappen gezet in de richting van een meer kritische beschouwing van deze aloude traktaten. Dit resulteerde dan ook in een snelle ontwikkeling van de medische wetenschap.⁴⁹

3.2. De vroegste piskijkers

Uroscopie werd gedaan om zowel tot een diagnose als tot een prognose te komen. Men dacht vroeger dat kleur, textuur, helderheid, geur en zelfs smaak van urine van een patiënt de oorzaak van de ziekte zou kunnen onthullen, de manier waarop de ziekte zou verlopen en zelfs de uitkomst van de ziekte zou blijken uit urineonderzoek. Gedurende de middeleeuwen stonden er in de praktijk van een geneesheer rijen vol met urinalen, ofwel flesjes waarin de urine goed kon worden bekeken en bewaard. De meeste middeleeuwse scènes van piskijkers laten de geneesheer zien die in het licht naar urine kijkt om te zien wat de kleur en de textuur van de urine is.⁵⁰ De vroegste nu bekende afbeelding van een piskijker stamt uit de twaalfde eeuw en is afgebeeld in de *Codex Salernitanus* uit Breslau (afb. 3).

De piskijkers uit de middeleeuwen die in allerlei codices zijn terug te vinden, verschillen echter wel van hun zeventiende eeuwse opvolgers. In de oudere afbeeldingen gaat het vrijwel nooit om het vaststellen van een zwangerschap - al zullen de geneesheren uit die tijd zeker hebben beweerd dat te kunnen op basis van urine - maar ging het erom te achterhalen waaraan iemand leed. Het ging niet om een grap; men was serieus. Daarnaast gaat het altijd om tekstverluchting of miniaturen. Het zijn geen afbeeldingen op zichzelf, maar ze ondersteunen de medische tekst waarbij ze zijn geplaatst.⁵¹

⁴⁶ Bedaux 1975/76 (zie noot 4), p. 17.

⁴⁷ L. MacKinney, *Medical illustrations in Medieval manuscripts*, Berkeley/Los Angeles 1965, p. 10.

⁴⁸ MacKinney 1965 (zie noot 47), p. 9.

⁴⁹ Bedaux 1975/76 (zie noot 4), p. 18.

⁵⁰ MacKinney 1965 (zie noot 47), pp. 10-13.

⁵¹ F. von Zglinicki, *Die Uroscopie in der bildenden Kunst. Eine kunst- und medizinhistorische Untersuchung über die Harnschau mit über 100 Abbildungen und einer Einführung von Geheimrat Prof. Dr. Med. Dr.h.c. mult. C.E. Alken*, Darmstadt 1982, pp. 23-46.

Niet zelden gaat het in de late middeleeuwen om grafische afbeeldingen van piskijkers. Het is dan ook ongebruikelijk dat een genremotief zich zou ontwikkelen uit een soort van vacuüm zonder enige grafische of getekende voorbeelden. Genremotieven zoals 'de tandarts', 'de kwakzalver' en 'de alchemist' vinden allemaal in oorsprong in de grafische kunst. En ook voor 'de piskijker' is het niet anders.⁵²

Door de ontdekking van de boekdrukkunst met losse letters door Gutenberg in het midden van de vijftiende eeuw, ontstond er een grotere vraag naar houtsneden en vanaf dat moment is het motief van de piskijker dan ook veelvuldig terug te vinden in allerlei soort bronnen, waaronder *Das Narrenschiff* (1494) van Sebastian Brant.⁵³

Rond 1500 kreeg zelfs Christus het urinaal, dat het attribuut van de dokter was, in de handen gedrukt. Christus functioneerde zo in de gedaante van een piskijker als dokter voor de ziel. In de middeleeuwen werd de dokter ook vaak afgebeeld met het teken van de dood. Dokters waren in die tijd zeker niet opgewassen tegen alle ziektes die er heersten en vaak stond de arts dus ook machteloos. Niet de dokter was opgewassen tegen de dood, maar Christus wel, zodoende werd hij afgebeeld met het urinaal.⁵⁴ Het duurde echter nog tot het tweede kwart van de zeventiende eeuw voordat de eerste genreafbeelding van een piskijker verscheen.

3.3. Emblemata

Het eerste bekende beeld, met als hoofdmotief een piskijker buiten het medische kader, is te vinden in Otto van Veens emblemenboek *Amorum Emblemata* van 1608. Het gaat om het embleem 'Amans Amanti Medicus', oftewel de ene minnaar geneest de andere (afb. 4). In deze afbeelding speelt Amor zowel de rol van de patiënt als van de arts. De patiënt ligt ziek op bed met een pijl in de borst, terwijl de liefdesgod Amor de pols voelt van de patiënt en gelijktijdig de urine bekijkt. Op het naast hem staande tafeltje zijn meerdere medicinale flesjes te zien, die de liefdesmetafoor onderschrijven. Onder de afbeelding staat een Latijns versje uit Ovidius' *Remedia Amoris* (ca. 1 na Chr.). In het Nederlands zou deze tekst het volgende betekenen: "eer te genezen van degene die je geleerd heeft lief te hebben, dezelfde hand zal verwonden en hulp bieden. De aarde brengt zowel geneeskrachtige als giftige kruiden voort en dikwijls staat de roos dichtbij de netel."⁵⁵ Dus alleen de liefde of de geliefde kan het kwaad genezen dat hij zelf heeft aangedaan. In de ontwikkeling van het motief van de piskijker wordt de liefdesziekte steeds subtieler in het werk verwerkt en is het niet meer zo voor de hand liggend als in dit geval.⁵⁶

Een tweede voorbeeld kan worden gevonden in *Trouwingh* (1634) van Jacob Cats, in het verhaal over Rhodopis (afb. 5). Rhodopis ligt ziek op bed, zij heeft een pijl in haar borst waarmee de 'ziekte' wordt aangeduid. Amor zelf is naast het bed afgebeeld. Net als in het embleem van Otto van Veen voelt de dokter met de ene hand de pols van de vrouw en in de andere houdt hij het urinaal vast. De arts is in dit geval niet meer Amor, maar is afgebeeld als een oudere man, zij het wat karikaturaal. De dood ligt op de loer op de achtergrond.⁵⁷

⁵² E. Petterson, *Amans Amanti Medicus. Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext*, Berlijn 2000, p. 55.

⁵³ Zglinicki 1982 (zie noot 51), pp. 47-49.

⁵⁴ Bedaux 1975/76 (zie noot 4), p. 18.

⁵⁵ Emblem Project Utrecht, Dutch love emblems of the seventeenth century http://emblems.let.uu.nl/v1608085.html#folio_pb169, bezocht op 20 juli 2011.

⁵⁶ Petterson 2000 (zie noot 52), pp. 55-56.

⁵⁷ Petterson 2000 (zie noot 52), pp. 56-57.

Uit het embleem van Roemer Visscher in zijn werk *Sinnepoppen* (1614), blijkt wel hoe het geloof in piskijkers was veranderd aan het begin van de zeventiende eeuw (afb. 2). Geloofde men in de vijftiende en zestiende eeuw nog heilig in de kunde van piskijkers, het versje van Visscher windt er geen doekjes om dat piskijkers niets anders dan kwakzalvers zijn. De titel van het versje is “*Raeck wel / heb wel*”, dat zoiets betekent als ‘het is maar lukraak’. Het versje luidt als volgt:

“Alsoock ick niemandt in zijn konts wil berechten, schelden noch beschimpen, soo kan ick nochtans (om dese Sinnepop uyt te legghen) niet laten of wy moeten lachen, om die verwaende godwouts Doctoren, die ses of acht maenden tot Parijs, Padua of Bononia ter scholen ghelegen hebben, haer Promotie (jae veel eer de naem van Esels) gekocht hebben, recht soo de schalcke Professores segghen: Capiamus pecuniam et remittamus Asinum in Patriam.

Dat is: Laet ons 'tgelt strijcken / en senden den Esel wederom in zijn Vaderlandt.

Dese lieve Doctoren met haer langhe Tabbaerts, goude Ringhen aen de handen, handelen het Urinael met sulcke verwaentheyd, en oordeelen daer uyt veel stouter, als de oude vervaren Doctoren souden derven bestaen: die ick in dese myne Commentarien niet eens wil geroert hebben; want dese bekennen selfs wel, dat het onseecker is (om verscheyden voetselen die in elck landt zijn, daer benefens complexien der menschen) yet seeckers daer uyt te besluyten.”⁵⁸

Het is duidelijk dat Visscher niet meer gelooft in het piskijken. Hij steekt de draak met de beoefenaars van het vak door te zeggen dat zij hun diploma's in het buitenland hebben gekocht en door te stellen dat het ezels zijn.

Al in 1589 had de Delftse arts Petrus van Foreest de eerste kritiek geuit op de middeleeuwse diagnostiek. Hij publiceerde een in het Latijn geschreven verhandeling tegen het misbruik van piskijken. In 1626 verscheen er ook een Nederlandse vertaling van dit werk onder de titel *Het onzeker ende bedrieghlick oordeel der wateren*. De schrijver bestrijdt dat louter urineonderzoek genoeg zou zijn om een diagnose te stellen. Daarnaast probeert hij de lezer duidelijk te maken dat bewondering voor de geleerdheid van een arts, die de urine als een open boek leest, volkomen misplaatst is. In het derde hoofdstuk trekt Van Foreest van leer tegen de “*Quacksalversche Pis-besienders, Goochelaars ende Meesteressen, die uut der Urinen besichtigingh veel eer leughens voortbrengchen, als dat sy waerlick van de zelve oordeelen, de welcke sy, de al te geloovige ende onervaren Menschen wijs-maken waerachtich te zijn*”.⁵⁹ Eén van die leugens was dat piskijkers beweerden te kunnen zien aan de urine of een vrouw zwanger was. In de medische wereld was het dan ook tegen het midden van de zeventiende eeuw wel gedaan met de overschatting van piskijkers. Op een schilderij van Godfried Schalcken (Made 1643-1707 Den Haag) is zo een leugenachtige diagnose te zien. De arts in kwestie ziet letterlijk dan zijn patiënte zwanger is, er bevindt zich in het urinaal namelijk een kleine foetus (afb. 6).⁶⁰

In dit verband wordt ook geregeld verwezen naar een tekstverluchting in een poëziealbum van Gesina ter Borch (Zwolle 1633-1690 Deventer).⁶¹ Het lijkt me echter

⁵⁸ L. Brummel, *Sinnepoppen van Roemer Visscher. Naar de uitgave van 1614 bij Willem Iansz. te Amsterdam, met 184 illustraties naar de oorspronkelijke gravures en van een inleiding en verklarende noten voorzien*, 's-Gravenhage 1949, p. 128.

⁵⁹ P. van Foreest, *De incerto, fallaci urinarum iudicio*, Amsterdam 1930, p. 219.

⁶⁰ Bedaux 1975/76 (zie noot 4), pp. 22-24.

⁶¹ Petterson 2000 (zie noot 52), p. 59.

onjuist om aan te nemen dat kunstenaars haar motief als voorbeeld hebben genomen, aangezien haar broer Gerard al in 1635 een piskijker schilderde. Het lijkt dus eerder aannemelijk dat Gesina bekend is geworden met het thema de piskijker via haar broer, aangezien zij twee jaar oud was toen hij zijn eerste piskijker schilderde.

3.4. De eerste genremotieven van piskijkers in de schilderkunst

Een belangrijk verschil tussen de schilderijen en emblemen waarin piskijken centraal staat, is dat emblemen vergezeld gaan van een tekst, terwijl die in schilderijen in beginsel ontbreekt. Er zijn wel schilderijen bekend waarop een tekstje te lezen is, op bijvoorbeeld een briefje dat op de grond ligt, zoals in een werk van Jan Steen. De directe toespeling op het feit dat de patiënte zwanger zou zijn, bestaat uit een achteloos op de grond liggend briefje met woorden die direct uit de mond van de dokter lijken te zijn opgetekend. De tekst luidt: *Als ik mij niet verzind, Is deze meid met kind.*⁶² Nog zo een directe toespeling is te vinden op een werk van Steen dat zich in München in de Alte Pinakothek bevindt. Het werk is voorzien van de volgende verklarende tekst: *Der helpt geen medesyn, want het is minnepyn.*⁶³ Over het algemeen echter mist deze directe toespeling op de staat van de patiënte en moet deze eerder worden afgeleid uit andere, minder directe, toespelingen die zijn verwerkt in het schilderij. In sommige gevallen ontbreken die toespelingen zelfs in zijn geheel en moet de kijker zelf interpreteren wat hij ziet.⁶⁴

In ieder geval werden de eerste genrestukken met piskijkers geschilderd rond dezelfde tijd dat de kijk op het vak van piskijkers veranderde. Rond 1650 was men zich bewust van het feit dat piskijkers vaak kwakzalvers waren, zoals dat ook blijkt uit de emblemata. Het is niet per se zo dat de genrestukken zijn ontstaan vanuit emblemata, maar het gaat er om dat in emblemata piskijkers op de schop werden genomen. Hierdoor is het mogelijk dat schilders zich gesterkt voelden, door de ideeën die via emblemata bij de bevolking terecht kwamen, om piskijkers tot onderwerp van hun schilderijen te kiezen en om ook de draak te steken met piskijkers.

Petterson stelt dat rond 1657 het algemene verschijnsel van minnepijn zo wijdverbreid was, dat het nieuwe genremotief van de piskijker ofwel het doktersbezoek kan worden gevonden in de kunst. Hij wijst hierbij op een werk van Frans van Mieris dat dateert uit 1657. Dit schilderij richt zich echter op het polsvoelen van de patiënte, maar een gevuld urinaal staat wel op tafel (afb. 16). Het lijkt erop dat Petterson voorbij gaat aan het feit dat er vroegere piskijkers dan die van Van Mieris bekend zijn. Het is op zijn zachts gezegd vreemd dat Petterson de werken van Dou en Ter Borch – die vóór 1657 zijn gemaakt – buiten beschouwing laat. Hij stelt simpelweg dat het vroegste doktersbezoek het werk van Van Mieris is.⁶⁵ Er wordt tegenwoordig wel aangenomen dat Van Mieris één van de eersten was die een schilderij maakte waarop de dokter het liefdesverdriet vaststelt middels het polsvoelen, maar Petterson maakt geen expliciet onderscheid tussen urinekijken en polsvoelen. Vlak na het ontstaan van het werk van Van Mieris, zou Jan Steen een dozijn vergelijkbare taferelen schilderen.⁶⁶ De algemene veronderstelling dat Van Mieris de eerste polsvoelende dokter heeft geschilderd,

⁶² Vlieghe, Kieft en Wansink 1997 (zie noot 10), p. 210.

⁶³ Website van het Rijksmuseum te Amsterdam <www.rijksmuseum.nl>, bezocht op 26 juli 2011.

⁶⁴ Bedaux 1975/76 (zie noot 4), p. 24.

⁶⁵ Petterson 2000 (zie noot 52), p. 59.

⁶⁶ Q. Buvelot, *Frans van Mieris 1635-1681*, tent. cat. Den Haag/Washington (Mauritshuis/National Gallery of Art) 2005, p. 109.

impliceert in ieder geval dat het motief van piskijken al vóór 1657 werd geschilderd. Er wordt immers expliciet gesteld dat het gaat om polsvoelen en niet om urinekijken.

Van Mieris is waarschijnlijk naast de eerste schilder die een polsvoelende dokter afbeeldde, ook de eerste schilder die een jonge dame bij een dokter afbeeldde en waarin een huisbezoek door de dokter wordt afgelegd. Zijn werk zal dan ook als voorbeeld hebben gediend voor vele later geschilderde piskijkers. In de piskijkers van vóór 1657 zijn het bijna uitsluitend oude vrouwen die de dokter bezoeken. Alleen op een werk van Van Craesbeeck is een jongere vrouw afgebeeld (afb. 15). Het grote verschil is echter wel dat het vrouwtje van Van Craesbeeck op bezoek gaat bij de dokter. Daarbij lijken latere piskijkers van de Leidse fijnschilders op geen enkele manier op Van Craesbeecks doktersbezoek. Het is dan ook onwaarschijnlijk om aan te nemen dat Van Craesbeeck een inspiratiebron zou zijn geweest voor de fijnschilders. Het werk van Van Craesbeeck ligt in het verlengde van dat van Brouwer en valt dus meer onder het boerengenre. De boertigheid die Van Craesbeeck laat zien in zijn werken, is niet op een zodanige manier terug te vinden in de stijl van de Leidse fijnschilders en al helemaal niet in hun piskijkers. Het is aannemelijker om te veronderstellen dat Van Mieris de verandering van oud besje naar jong dametje bij doktersbezoeken heeft teweeg gebracht door zijn werk van 1657. Van Mieris was in ieder geval bekend geraakt met het thema doktersbezoek of piskijker door Dou, aangezien Van Mieris ondermeer is opgeleid in het atelier van Dou.

Van Gerard Dou zijn tenminste twee piskijkers bekend die worden gedateerd vóór 1657. Een eerste werk wordt gedateerd rond 1650 en hangt in de Hermitage in Sint-Petersburg (afb. 7). Een tweede, veel bekender werk, dateert uit 1653 en hangt in Wenen in het Kunsthistorisches Museum (afb. 8). Beide werken vertonen een aantal overeenkomsten. Om te beginnen zijn de werken uitgevoerd als nisstuk, wat een typisch Leids thema was. Nisstukken zijn schilderijen waarbij de voorstelling op schijnbaar rationele wijze door een geschilderd stenen venster wordt omlijst.⁶⁷ Daarnaast staat in beide gevallen een wat oudere vrouw links achter de geneesheer, die met grote geboeidheid in het urinaal staart. Tevens draagt de geneesheer een tabberd, een soort toga annex kamerjas die als attribuut van geleerden gold, waar ook naar wordt verwezen in het vers van Visscher. Deze dokters zullen waarschijnlijk aan de hand van de urine willen vaststellen dat de vrouwen lijden aan ouderdom.⁶⁸ In het Weense werk ligt rechts vooraan een boek open dat voor de ontwikkeling van de anatomische kennis zeer belangrijk is geweest. Het is *De Humani Corporis Fabrica* van Andreas Vesalius dat voor het eerst in 1543 in Basel is gedrukt. Dou heeft met het schilderen van deze afbeeldingen zeker een bijbedoeling gehad. Het boek ligt open op pagina 163, waarop over de volle lengte een skelet is afgebeeld. Naast dat de dood hierin herkend kan worden, is dit ook een verwijzing naar de grafdelver, steunend op zijn spade, zoals hij vaak in de vijftiende- en zestiende eeuwse Dodendansen werd afgebeeld. Deze illustratie zal dan ook zeker naar de naderende dood van de oude vrouw verwijzen.⁶⁹ Buvelot echter veronderstelt dat de oude vrouw een dienstmeid is die de urine van haar bazin zou komen brengen.⁷⁰ Deze veronderstelling lijkt mij onwaarschijnlijk, aangezien het in dat geval vreemd zou zijn zo een expliciete verwijzing naar de dood te maken door *De*

⁶⁷ P. Hecht, *De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1989, p. 46.

⁶⁸ L. de Vries, *Verhalen uit kamer, keuken en kroeg. Het Hollandse genre van de 17^e eeuw als vertellende schilderkunst*, Amsterdam 2005, p. 97.

⁶⁹ Bedaux 1975/75 (zie noot 4), pp. 19-20.

⁷⁰ Buvelot 2005 (zie noot 66), p. 109.

Humani Corporis af te beelden. Daarnaast is er geen enkele verwijzing in het schilderij die deze veronderstelling op de een of andere manier ondersteunt.

Er is ook een latere piskijker van Dou bekend die verwijst naar de vergankelijkheid van het aardse bestaan, namelijk het werk dat in Kopenhagen hangt (afb. 9) en dat rond 1660-65 geschilderd zou zijn. Op dit schilderij zijn de vanitaselementen als de slak, de gebroken pot en de klok bepalend voor de uitslag van het urineonderzoek. De arts constateert namelijk ook hier de eerste symptomen van een naderende dood bij zijn patiënte. Uit een vroege zestiende eeuwse Duitse houtsnede blijkt dat Gerard Dou voortborduurde op een oudere traditie (afb. 11). Het enige verschil is dat Dou, naar mag worden aangenomen gezien de veranderende opvattingen in de medische diagnostiek, niet geloofde in de voorspellende kracht van de urine, hetgeen nog wel het geval was bij zijn anonieme voorganger.⁷¹

Volgens De Vries zijn piskijker en chirurgijn bijna synoniemen. Chirurgijns waren dokters die niet net zoals kwakzalvers in de openlucht werkten, maar bij de mensen thuis. Ze verrichtten wondbehandelingen, trokken kiezen en sneden zo nodig hun patiënten van de kei. Deze behandelingen werden overigens ook gedaan door kwakzalvers die hun diensten aanboden op straat. Volgens een spreekwoord heeft een zot een kei in zijn hoofd, maar wie denkt dat deze kwaal via de operatieve weg kan worden weggenomen, is natuurlijk de grootste dwaas. Om een diagnose te stellen keek een chirurgijn naar de urine, dus hij was ook piskijker. De patiënten leden veelal dan wel aan ouderdom, dan wel aan dwaasheid, het laatste kan weer worden gezien als minnepijn.⁷²

Ook bij andere vroege piskijkers valt op dat het meestal gaat om het stellen van een diagnose voor een oude vrouw die zou lijden aan ouderdom. Het werk van Gerard ter Borch dat in de Gemäldegalerie in Berlijn hangt, is hiervan een voorbeeld (afb. 12). Dit werk dateert uit 1635 en zou daarmee de vroegste, mij bekende en gedateerde, piskijker zijn. Ter Borch zou dit werk op zeventienjarige leeftijd hebben gemaakt, hoogstwaarschijnlijk toen hij in Haarlem woonde in de zomer van 1635.⁷³ In dat jaar werd Ter Borch lid van het Sint-Lucasgilde in Haarlem en had hij blijkbaar zijn opleiding in het atelier van Pieter de Molijn (Londen 1595-1661 Haarlem) afgerond; later in het jaar vertrok Ter Borch naar Londen. Het lijkt onwaarschijnlijk dat Ter Borch de inspiratie voor zijn piskijker vond in het atelier van de Molijn, aangezien hij een landschapschilder was en niet was gespecialiseerd in genrestukken.⁷⁴ Het is mogelijk dat Ter Borch bekend was met dit type genrestuk door Adriaen Brouwer, die in Haarlem actief was in het midden van de jaren twintig van de zeventiende eeuw. Dan zou de Vlaming het genre eventueel hebben meegenomen uit de Zuidelijke Nederlanden of hij ontwikkelde het thema zelf uit de bestaande kwakzalvers, keisnijders en chirurgijns. Thans is er geen piskijker van Brouwer meer overgeleverd, maar Plietzsch veronderstelt dat Brouwer wel degelijk een piskijker heeft geschilderd. Hij stelt zelfs dat dit verloren werk, dat verloren is gegaan, zowel Teniers de Jongere (afb. 13) als Ter Borch zou hebben kunnen inspireren. Plietzsch stelt dat de afhankelijkheid van Teniers aan Brouwer niet ongewoon zou zijn. Het feit dat Brouwer in ieder geval aantoonbaar tot 1627 in Haarlem verbleef, maakt het plausibel om te denken dat Ter Borch bekend moet

⁷¹ Bedaux 1975/76 (zie noot 4), p. 19.

⁷² De Vries 2005 (zie noot 68), p. 96.

⁷³ S.J. Gudlaugsson, *Katalog der Gemälde Gerard ter Borchs. Sowie biographisches material*, Den Haag 1960, p. 55.

⁷⁴ Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie <www.rkd.nl>, via Artists database.

zijn geweest met werken van Brouwer.⁷⁵ Gudlaugsson sluit zich bij deze veronderstelling van Plietzsch aan. Daar voegt Gudlaugsson nog aan toe, dat nu Teniers het onderwerp op dezelfde wijze als Ter Borch heeft weergegeven, het aannemelijk is dat Plietzsch gelijk heeft.⁷⁶ En inderdaad, als de twee werken met elkaar worden vergeleken (afb. 12-13), blijkt dat de composities erg op elkaar lijken. Als Brouwer een piskijker heeft geschilderd, zou het waarschijnlijk een compositie zijn die heel dicht bij beide werken heeft gelegen.

Van Joos van Craesbeeck zijn ook piskijkers bekend. Volgens De Clippel is echter niet met zekerheid te zeggen hoe de werken van Van Craesbeeck moeten worden gedateerd. Eén werk dat zich in het Roemeense Sibiu bevindt, zou zijn geschilderd in de jaren dertig van de zeventiende eeuw en is mogelijk van vóór 1635, maar dit is dus niet met zekerheid te zeggen (afb. 14). In een tweede werk dat waarschijnlijk in het midden van de jaren veertig is geschilderd en in privébezit is, is wel een jongere vrouw afgebeeld (afb. 15). Op de zinloosheid van het piskijken alludeert de rebusachtige tekst op de prent onder de doodskop: *vermanen van/sterven doet sterren/derven*, wellicht te verstaan als: *“herinneren aan de dood doet afstand nemen van het ‘staren in urine’”*.⁷⁷ Niet alleen verschilt de afbeelding van Van Craesbeeck met latere piskijkers doordat de patiënte de dokter zelf bezoekt, maar ook de patiënte zelf verschilt totaal van de rijke dametjes die de Leidse fijnschilders afbeeldden. Dit vrouwtje, die met haar zoontje de pisdokter bezoekt, kan doorgaan voor een boerin of wellicht zou het hier gaan om een bediende die de urine van haar bazin naar de dokter brengt. In ieder geval zijn de vrouwen van de Leidse fijnschilders met hun zijden en bonten kledij zeker geen boerinnen.

Ook in een werk van David Teniers de Oudere is een oudere vrouw bij een piskijker te zien. Het is overigens maar de vraag of dit werk, dat in het Uffizi in Florence zou hangen, werkelijk van Teniers de Oudere is. Kunsthistorici hebben de grootste moeite om werken aan Teniers de Oudere of de Jongere toe te schrijven, aangezien er vaak grote overeenkomsten zijn tussen de werken van beide schilders. Als Plietzsch en Gudlaugsson worden gevolgd, zouden de Teniersen bij Brouwer inspiratie hebben gevonden en niet andersom. Overigens valt ook nog op te merken dan Joos van Craesbeeck een leerling van Brouwer is geweest. De piskijkers van Van Craesbeeck en die van Teniers en Ter Borch lijken dan wel qua compositie helemaal niet op elkaar, wel zijn ze alle uitgevoerd in de meer boerentraditie die typerend was voor de werken van alle vier de schilders.

Zoals al eerder is gesteld, zijn mij geen voorbeelden bekend van mannen die een pisdokter bezoeken. In dit verband valt nog op te merken dat de patiënten bij kwakzalvers op straat, tandartsen of chirurgijns over het algemeen wel allemaal van het mannelijke geslacht zijn, zoals bij Dou, Steen en Brouwer. Uit Johan van Beverwijck's *Schat der Ongesontheyt* (1642) kan worden geconcludeerd dat niet alleen vrouwen pisdokters bezochten. Van Beverwijck wijst er in zijn boek namelijk op dat een verantwoorde hantering van het urinaal zeker kon bijdragen aan het stellen van de diagnose, maar dat wilde nog niet zeggen dat men uit het water kon aflezen of dit van een man of een vrouw was.⁷⁸

⁷⁵ E. Plietzsch, *Gerard ter Borch*, Wenen 1944, p. 9.

⁷⁶ Gudlaugsson 1960 (zie noot 73), pp. 55-56; L. de Vries, *Jan Steen “de kluchtschilder”*, Groningen 1977, pp. 97, 147.

⁷⁷ Vriendelijke mededeling van dr. K. de Clippel; K. de Clippel, *Joos van Craesbeeck (1605/06 – ca. 1660). Een Brabants genreschilder*, Turnhout 2006, p. 75.

⁷⁸ Bedaux 1975/76 (zie noot 4), p. 22.

4. De piskijker

4.1. Inleiding

De vroegste piskijkers braken nog niet rigourees met oude tradities en voorbeelden. Rond het midden van de zeventiende eeuw wordt dat zeker wel gedaan en worden er tal van schilderijen gemaakt waarin minnepijn en zwangerschap centraal staan. Zoals eerder beschreven, werkten schilders meestal niet in opdracht. Het is dus aannemelijk dat ook piskijkers werden geschilderd zonder dat hiervoor een opdracht was gegeven.

Een aantal bekende kunstenaars hebben piskijkers geschilderd, die in dit hoofdstuk zullen worden behandeld. Van een aantal werken is een (bijna) volledige herkomst bekend, waaruit eventuele conclusies kunnen worden getrokken. Om te beginnen zal worden ingegaan op *De waterzuchtige vrouw* van Gerard Dou. Vervolgens zal *De doktersvisite* van Frans van Mieris die in Los Angeles hangt aan bod komen. Jan Steen heeft in zijn leven een uitzonderlijke hoeveelheid doktersbezoeken geschilderd; er zouden er bijna vijftig van hem bekend zijn. In het leeuwendeel van deze werken staat het polsvoelen centraal, maar in *De piskijker* die in bruikleen aan de Lakenhal in Leiden is gegeven gaat het, zoals de titel al doet vermoeden, om piskijken, dit werk zal dus nader worden toegelicht. Tevens zal *Het doktersbezoek* van Gabriël Metsu, dat in de Hermitage in Sint-Petersburg hangt, aan bod komen. Vervolgens zullen twee werken van de Dordtse meesters Samuel van Hoogstraten (Dordrecht 1627-1678) en Godfried Schalcken worden behandeld. Als laatste zal worden ingegaan op een aantal schilders van wie piskijkers bekend zijn om een bepaalde samenhang tussen het thema en deze schilders aan te wijzen.

4.2. Gerard Dou

Gerard Dou heeft een aantal piskijkers geschilderd waarin oude vrouwen en de naderende dood centraal staan (afb. 7-9). Daarnaast heeft Dou tenminste één schilderij vervaardigd waarin de minnepijn of minnekoorts centraal staat. Het gaat om het bekende werk *De waterzuchtige vrouw* dat in het Louvre in Parijs hangt (afb. 10). Deze titel is misleidend en de voorstelling is zeker niet uit het leven gegrepen. Zoals bekend werd uroscopie als kwakzalverij afgewezen. De afgebeelde arts lijkt ook bij nadere beschouwing tamelijk ouderwets gekleed te zijn. Het werk wordt dateert uit 1663.⁷⁹

De waterzuchtige vrouw zat in een ebbenhouten kastje dat ook aan de buitenzijde beschilderd was. Dit werk waarop een zilveren lampetkan en een schotel zijn afgebeeld, hangt ook in het Louvre. Oorspronkelijk maakte dit kastje deel uit van het beroemde Leidse kabinet van Johan de Bye en het is voor het ongelooflijke bedrag van fl. 30.000 gekocht door de keurvorst van Palts - men gaat ervan uit dat het om Karel Filips (1615-1690) gaat - die het schonk aan prins Eugenius van Savoye (1663-1736). Prins Eugenius zou het in het midden aan de zijwand van de 'Bildenzimmer' in de Belvédère in Wenen hebben gehangen.⁸⁰ Vele auteurs hebben deze veronderstelling overgenomen met een verwijzing naar *Kleine Galeriestudien* uit 1891 van Theodor Frimmel. Helaas lijkt het er bij nader onderzoek op, dat deze auteurs elkaar klakkeloos hebben gekopieerd; in ieder geval klopt de verwijzing naar een bepaalde bladzijde in het boek niet en wordt er niet verwezen naar de exacte hangplaats van Dou's werk in de Belvédère, noch naar een bepaalde kamer waarin het werk zou hebben gehangen.

Het werk van Dou was niet nieuw voor de Weners: aartshertog Leopold Willem (1614-1662) had al in 1661 werken van Dou, waaronder een piskijker (afb. 8). Na het

⁷⁹ Vlieghe, Kieft en Wansink 1997 (zie noot 10), p. 210.

⁸⁰ W. Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd in verband met het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901, p. 160.

overlijden van Eugenius in 1736 werd *De waterzuchtige vrouw* naar Turijn gestuurd, waar het in bezit kwam van de overgebleven prins van het Huis van Savoye. In 1799 kwam het stuk in het Louvre terecht, doordat Carlo Emmaunele IV het aanbood aan de Franse generaal Clausel, die het op zijn beurt aanbood aan de Franse natie. Het grootste deel van de negentiende eeuw heeft het in een ruimte in het Louvre gehangen, die was gereserveerd voor de allerbeste en mooiste werken: de Salon Carré. Maar in de loop van de negentiende eeuw sloeg de smaak om en in 1901 werd het uit de Salon gehaald.⁸¹

Dou had al eerder een mecenas gehad, namelijk de Zweedse gezant Pieter Spiering Silvercroon, die in Den Haag resideerde gedurende een aantal jaren. Maar in de jaren zestig werd Johan de Bye zijn nieuwe mecenas. De Bye had in 1665 ten minste 27 werken van Dou verzameld, die hij niet per se direct bij Dou had gekocht. In september van datzelfde jaar huurde de Bye een kamer in de Breestraat te Leiden en stelde het werk van Dou tentoon voor het gewone publiek. Het eerste werk dat in verband hiermee in het contract wordt genoemd, is *De waterzuchtige vrouw*.⁸² Zo valt te lezen in het contract dat de Bye sloot met de schilder Johannes Hannot (Leiden 1633-1684) van wie hij de kamer huurde: "*Een groot stuck daghlicht met vier beelden, een krancke vrouw met een doctor ende een urinael, van buyten met een lampeth*".⁸³

Uit het contract kan ook worden opgemaakt dat 22 van de 27 werken van Dou waren voorzien van een 'kas' en daaronder bevonden zich drie dubbelstukken zoals *De waterzuchtige vrouw*. In de zeventiende eeuw bewaarde men een schilderij wel in een soort van kastje - kas of chassis genaamd - waarvan enkele voorbeelden bewaard zijn gebleven. Omdat het destijds tamelijk moeilijk was om schilderijen te verzenden, was het soms nodig om een kastje om een schilderij te zetten, zodat het schilderij beschermd zou worden tijdens de reis. Maar ook gebruikte men kastjes om een schilderij een kostbaarder aanzien te geven. Zo is overgeleverd dat men deze truc wel toepaste om slechte schilderijen of zelfs kopieën 'smakelijk' te maken.⁸⁴ Het is niet bekend wanneer prins Eugenius Dou's werk cadeau heeft gekregen. Het lijkt echter aannemelijk dat het in ieder geval niet in opdracht is gemaakt van Karel Filips, dan zou het namelijk vreemd zijn dat de Bye het eerst tentoonstelde. Daarmee lijkt ook vast te staan dat Dou niet wist dat het werk een lange reis zou moeten ondergaan waartegen hij het werk moest beschermen en hij om die reden *De waterzuchtige vrouw* in het kastje schilderde. Wel is bekend dat de werken van de Leidse fijnschilders grote populariteit genoten, ook bij de buitenlandse vorstenhuizen. Uit het feit dat Dou zoveel werken in een kastje heeft geschilderd, kan wellicht worden afgeleid dat Dou er wel rekening mee hield dat zijn werken beschermd moesten worden tijdens vervoer of hij vond het simpelweg leuker dan een lijst.

Zoals eerder is aangehaald, was er een zeer groot aanbod van schilderijen in de zeventiende eeuw. Martin stelt daarbij dat kluchtstukken en herbergtaferelen zeer goed verkoopbaar waren. Ook eigenaardige voorstellingen waarop allerlei dieren in werden afgebeeld, zoals Teniers de Jongere apen afbeeldde, waren erg in trek. Uit de grote hoeveelheid werken die dit soort thema's als onderwerp hebben, blijkt dat 'drollighe' voorstellingen goed verkochten. Daarbij gold dat menig ander schilder, die zijn op gewone wijze geschilderde genrestukken niet kwijt raakte, op de gedachte werd

⁸¹ Sluijter, Enkelaar en Nieuwenhuizen 1988 (zie noot 25), pp. 9, 36, 267; I. Gaskell, 'Gerrit Dou, his patrons and the art of painting', *Oxford Art Journal* 5 (1982) nr. 1, p. 22.

⁸² Gaskell 1982 (zie noot 81), p. 21.

⁸³ Martin 1901 (zie noot 80), pp. 72, 171-172.

⁸⁴ Martin 1901 (zie noot 80), p. 76.

gebracht om eveneens in die richting te gaan werken.⁸⁵ Wellicht dat *De waterzuchtige vrouw* en andere piskijkers ook binnen deze traditie kunnen worden geplaatst. Zoals gesteld, is het werk van Dou waarschijnlijk niet in opdracht geschilderd. Misschien maakte Dou een schilderij dat als grappig kon worden gezien, omdat het daardoor meer kans maakte om verkocht te worden.

4.3. Frans van Mieris

In 1667 behandelt Van Mieris voor de tweede keer het onderwerp van de doktersvisite (afb. 17). De eerste schilderde hij, zoals eerder aangehaald, in 1657 en richtte zich louter op het polsvoelen (afb. 16). In het latere schilderij echter, is de kluchtige dokter druk doende met het bestuderen van het urinaal en hij lijkt nog in het ongewisse te zijn over haar 'ziekte'. Dit werk is, ten opzichte van zijn eerdere werk, uitgebreid met een drietal bezorgde bediendes, waardoor hij er een waar schouwspel van maakt vol drama en satire. De patiënte is in zwijm gevallen en een wat gezette, oudere bediende schiet haar te hulp. Een andere meid staat voor de open haard en heeft een smeulend lint in haar hand. Een motief dat op vele doktersbezoeken is terug te vinden, zoals in werken van Steen (afb. 19), en dat ook wel een 'vuurtestje' wordt genoemd. Volgens oude volkswijsheid zou de vrouw weer bij bewustzijn kunnen worden gebracht door haar te laten ruiken aan het smeulende 'schorteband', dat een blauw lint uit haar eigen kleding was. Karel Braun stelt echter dat deze uitleg twijfelachtig is en dat het brandende schorteband werd gebruikt om te testen of de patiënte snel misselijk werd van de geur, wat in de eerste maanden van een zwangerschap geen ongebruikelijke kwaal is.⁸⁶ De dokter gaat onverstoord verder met zijn onderzoek, ondanks het feit dat zijn patiënte buiten bewustzijn is geraakt.⁸⁷

In het schilderij missen de expliciete verwijzingen naar de staat van de vrouw: het blijft gissen of zij zwanger is of dat zij louter lijdt aan minnepijn. Dat haar toestand hoe dan ook door liefde is veroorzaakt, kan worden afgeleid uit het schoorsteenstuk dat Van Mieris heeft afgebeeld. Het is de fatale slotscène van het mythologische verhaal van Pirus en Thisbe, die door hun ouders verboden waren om met elkaar om te gaan.⁸⁸ Naumann stelt echter dat er geen andere betekenis aan het schilderij kan worden gegeven dan dat de in katzwijn gevallen vrouw zwanger is, omdat de bediende die met het blauwe lint in de handen staat een vies gezicht trekt en blijkbaar vindt dat er iets stinkt. Kwakzalvers staken geregeld een blauw lint uit de kleding van de vrouw aan. Dit was een alternatieve manier voor een zwangerschapstest; men oordeelde naar de reactie op de geur of iemand zwanger was of niet. Als de vrouw ziek werd van de geur, was ze zwanger.⁸⁹ Dit zou dus overeenkomen met de mening van Braun.

Van Mieris zou *De waterzuchtige vrouw* van Dou als voorbeeld hebben genomen voor deze compositie (afb. 10). De overeenkomsten met dit werk zijn duidelijk, al is Dou's patiënte nog bij bewustzijn, ze zit op ongeveer dezelfde onderuitgezakte manier in haar stoel. Beide dokters staan in dezelfde houding het urinaal te inspecteren en Van Mieris lijkt het gebaar dat de dokter met zijn linkerhand maakt zelfs letterlijk te hebben overgenomen van Dou.

⁸⁵ Martin 1901 (zie noot 80), p. 91.

⁸⁶ K. Braun, *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen*, Rotterdam 1980, p. 107.

⁸⁷ Buvelot 2005 (zie noot 66), p. 185.

⁸⁸ Buvelot 2005 (zie noot 66), p. 185.

⁸⁹ O. Naumann, *Frans van Mieris the Elder (1635-1681)* (vol. II), Doornspijk 1981, p. 102.

Het schilderij is gemaakt in opdracht van Cornelis Paets, die burgemeester van Leiden is geweest. Van Mieris had in 1665 diens vrouw en zoon geportretteerd. Arnold Houbraken (1660-1719) maakt in zijn boek *De Grootte Schouburgh* melding van de opdracht die Paets aan Van Mieris gaf: “*Gemelde Heer Korn. Paets liet hem ook aan zyn huis schilderen een Kabinetstukje, waar in verbeelt word een jong Juffertje dat in een flaaute leit, nevens een Medecynmeester en een schreiende oude Vrouw. Zoo long hy aan dit Konststukje bezig was kreeg hy voor yder uur een goude Dukaat, makende, wanneer het voltooit was een som van vyftien hondert gulden.*”⁹⁰ Uit bronnen kan worden afgeleid dat Van Mieris reeds in 1663 aan het werk was begonnen en dat hij er dus maar liefst vier jaar over deed om het werk te voltooien, aangezien het werk dateert uit 1667. Paets zou dus vijftienhonderd gulden hebben betaald voor het werk, een bedrag dat het werk volgens tijdgenoten meer dan waard was. Dat blijkt uit het feit dat de Toscaanse groothertog Cosimo III de’Medici tevergeefs heeft geprobeerd het werk voor het dubbele bedrag te bemachtigen.⁹¹ Jammer genoeg maakt Houbraken geen melding van de reden waarom Paets de opdracht gaf om een piskijker te schilderen.

Wellicht is het werk na het overlijden van Paets verkocht aan Filips Willem van Palts (1615-1690).⁹² In ieder geval was het werk in het bezit van de keurvorsten van Palts in Düsseldorf net vóór of in 1705 zoals kan worden afgeleid uit een inventaris. De verzameling van deze keurvorsten moet worden gezien als één van eerste grote verzamelingen Hollandse schilderkunst uit de zeventiende eeuw buiten de Republiek. De grondlegger van deze verzameling was Johan Willem (1658-1716). Een deel van de verzameling, inclusief het werk van Van Mieris, verhuisde in 1730 naar Mannheim, toen Karel III Filips (1661-1742) – de opvolger en broer van Johan Willem – het hof verplaatste naar deze stad.⁹³ Op een tekening van de wandindeling van het schilderijenkabinet van de keurvorsten is het werk van Van Mieris duidelijk te herkennen (afb. 18). Zoals uit de tekening blijkt, was symmetrie belangrijk en is de hele muur volgehangen. Het werk van Van Mieris hangt vrij laag, het is dan ook van een bescheiden formaat. Een werk van Adriaen van der Werff (Rotterdam 1659-1722) fungeert als pendant, dat net als het werk van Van Mieris ook een afgeronde bovenkant heeft.⁹⁴ Rond 1800 werd het schilderijenkabinet overgebracht naar München en werd het samengevoegd met de verzameling van de keurvorsten van Beieren. Deze verzameling kwam in de Alte Pinakothek terecht, waar het werk van Van Mieris dan ook een eeuw te zien is geweest. Toen de waardering voor de Leidse fijnschilders omsloeg, verkocht de Alte Pinakothek het werk in 1935 en na diverse omzwervingen in Europa, kocht het J. Paul Getty Museum in 1986 Van Mieris’ *Doktersvisite*.⁹⁵

4.4. Jan Steen

De Leidse schilder Jan Steen heeft vele verschillende doktersbezoeken, kwakzalvers en piskijkers geschilderd. Het is opvallend dat zieken - in schilderijen tenminste - meestal op bezoek gingen bij de dokter thuis, terwijl in de werken van Steen het precies andersom is en de dokter een huisbezoek aflegt bij zieke jonge dames.⁹⁶ De oude vrouwen die we zien in de vroegere piskijkers van Dou, van Craesbeeck en Ter Borch

⁹⁰ A. Houbraken, *De grootte schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. III. Schilders geboren tussen 1635 en 1659* (Editie P.T.A. Swillens), Maastricht 1953, p. 3.

⁹¹ Buvelot 2005 (zie noot 66), p. 187.

⁹² Naumann 1981 (zie noot 89), p. 84.

⁹³ Buvelot 2005 (zie noot 66), p. 188; E. Korthals Altes, ‘The collections of the Palatine Electors: new information, documents and drawings’, *The Burlington Magazine* 145 (2003) nr. 1200 (maart), p. 206.

⁹⁴ Korthals Altes 2003 (zie noot 93), p. 207.

⁹⁵ Buvelot 2005 (zie noot 66), p. 188.

⁹⁶ L. de Vries, *Jan Steen. Prinsjesdag*, Bloemendaal 1992, p. 26.

gingen wel op bezoek gingen bij de dokter. De Vries stelt zelfs dat Dou het idee om een huisarts af te beelden in *De waterzuchtige vrouw* zeker heeft te danken aan voorbeelden van minzieke meisjes van Steen. En ook het feit dat Dou een jonge vrouw heeft afgebeeld, zou van Steen zijn overgenomen. Anders dan voor Dou was erotiek voor Steen geen bijzaak maar hoofdzaak, terwijl vanitaselementen door de laatste niet ter sprake worden gebracht, tenzij een enkele hangklok als zodanig wordt geïnterpreteerd.⁹⁷ Hierdoor wekken de schilderijen toch een andere illusie, waar het bij Steen voornamelijk lijkt te gaan om de grap, lijkt het bij Dou allemaal wat serieuzer te zijn. Deze veronderstelling van De Vries dat Dou zich zou hebben laten inspireren door Steen, zou mogelijk zijn, maar De Vries ‘vergeet’ daarbij te melden dat Steen zich waarschijnlijk weer liet inspireren door Van Mieris. Steens Praagse dokterstafereel⁹⁸ zou volgens De Vries de eerste piskijker in het oeuvre van Steen zijn, dit werk zou uit 1662 dateren, dus in ieder geval is het van later dan het werk van Van Mieris uit 1657.⁹⁹

Zoals gesteld heeft Steen een uitzonderlijk aantal doktersbezoeken geschilderd. In de meeste dokterstafereelen is wel een urinaal aanwezig, maar louter als attribuut van de voorgestelde medicus. Pas in het paneel dat in bruikleen is gegeven aan de Lakenhal en dat is geschilderd tussen 1663-65 is een piskijker in actie te zien (afb. 19). Tegelijkertijd voelt de dokter ook de pols van de vrouw. De dokter is, evenals de oude vrouw die volgens De Vries als koppelaarster moet worden gezien, geamuseerd door het resultaat van het onderzoek. De kijker wordt hierover ingelicht door het schilderij dat zich op de achtergrond bevindt en waarop een minnend mythologisch paar is afgebeeld.¹⁰⁰ Een nasmeulend lint ligt op de voorgrond, een motief dat we ook al in het werk van Van Mieris zagen. Het feit dat het hier moet gaan om een kwakzalver wordt nog extra door Steen benadrukt door de dokter met zijn schoenen andersom aan af te beelden, wat een kluns! De kleren waarin de dokter is afgebeeld, zijn ook niet bepaald modieus, ze doen zelfs denken aan de schertsdokters uit het *Commedia dell’Arte*, het Italiaanse straattoneel (afb. 26).¹⁰¹ De dokter draagt een baret met een nauw zwart sluitend jasje en een hoge boord met een kleine, witte plooi kraag; deze kledij was in de mode rond 1560-1570 en was dus hopeloos ouderwets honderd jaar later toen Steen dit werk schilderde.¹⁰² ‘Il dottore’, de dokter uit het *Commedia dell’Arte*, had ongeveer dezelfde kledij. Ook hij draagt een zwart pak met witte kraag, een soort van mantel om de schouders en een zwart hoedje op het hoofd. En ook de schoenen lijken dezelfde als de schoenen die Steens dokter draagt.

Ook Robinson gelooft dat de piskijkers van Steen de schakel zouden zijn tussen de piskijkers van Dou en van Van Mieris. Het feit dat veel werken van Steen ongedateerd zijn, maakt dat deze hypothese moeilijk te bewijzen is. Naumann echter veronderstelt dat Steen is begonnen met het schilderen van doktersbezoeken nadat hij naar Warmond was verhuisd in 1656, een dorp vlakbij Leiden. Hij veronderstelt dit omdat het thema van de piskijker wezenlijk is verbonden met de stad Leiden. De oorzaak hiervan zou zijn dat de wetenschappelijke en medische activiteiten van de universitaire professors dit soort afbeeldingen zouden stimuleren.¹⁰³ Er bestaat geen twijfel over dat het thema piskijker op een bepaalde manier is verbonden met de stad Leiden. Maar Amsterdam,

⁹⁷ De Vries 1977 (zie noot 76), p. 98.

⁹⁸ Jan Steen, *Dokter die een recept schrijft*, 1662, olie op paneel, 49 x 46 cm., Praag, Národní Galerie.

⁹⁹ De Vries 1977 (zie noot 76), p. 98.

¹⁰⁰ De Vries 1977 (zie noot 76), p. 99.

¹⁰¹ P.C. Sutton en M.H. Butler, ‘Jan Steen. Comedy and admonition’, *Bulletin Philadelphia Museum of Art* 78 (1982/83) nr. 337-338 (winter/lente), p. 22.

¹⁰² Website van het Rijksmuseum te Amsterdam <www.rijksmuseum.nl>, bezocht op 27 juli 2011.

¹⁰³ Naumann 1981 (zie noot 89), p. 73 (nt. 48).

Utrecht en Groningen hadden ook alle in het midden van de zeventiende eeuw een universiteit met een medische faculteit, maar van de schilders uit deze steden kan niet worden gezegd dat zij piskijkers hebben geschilderd. Het is dus ook maar zeer de vraag in hoeverre deze veronderstelling van Naumann hout snijdt. Helaas heeft hij niet nader gespecificeerd waarom schilders uit andere universitaire steden dan geen piskijkers hebben geschilderd. Eventueel zou het een deel van de reden kunnen zijn. Daarnaast lijkt het mij heel belangrijk om ook vooral te kijken naar de invloed die de kunstenaars op elkaar hadden, het is duidelijk dat men thema's van elkaar kopieerde. Als Leiden en omgeving kunnen worden gezien als de plek waar de piskijker is ontstaan, is het logisch dat de kunstenaars die daar actief waren deze schilderden en derhalve kunstenaars van elders niet of veel minder. Er zijn natuurlijk altijd enkele uitzonderingen, maar wat hiermee in verband wellicht van belang kan zijn, is dat kunstenaars vooral werken kopieerden waarvan men zag en wist dat ze goed verkochten. Wellicht verkochten piskijkers simpelweg niet goed buiten Leiden, maar het is ook plausibel om te denken dat zolang een enkele schilder buiten Leiden een piskijker schilderde dit niet als populair thema kon worden gezien; er is maar één schaap over de dam gegaan, de rest wilde blijkbaar niet volgen.

Over de herkomst van *Het bezoek van de dokter* van Jan Steen is niets bekend van vóór 1842. In dat jaar was het bij verzamelaar Van Loon in Amsterdam. Vervolgens was het in Londen op een veiling van Albert Levy in 1884, waar het werd gekocht door Colnaghi. Aan het begin van de twintigste eeuw bevond het zich in de verzameling van Stephenson Clarke in Londen, aangezien onder andere Hofstede de Groot daarvan melding maakt.¹⁰⁴

Als de theorie van Martin wordt gevolgd en herbergtaferelen en kluchtstukken inderdaad makkelijk verkochten, was Steen in ieder geval koning op dit gebied. Niet alleen zijn hoeveelheid doktersbezoeken zijn ongeëvenaard, maar ook zijn herberg- en bordeeltaferelen zijn talrijk, alsook kwakzalvers en chirurgijns. Klaarblijkelijk brachten de schilderen die hij gemakkelijk verkocht niet voldoende op om daarvan rond te kunnen komen. Dus deze stelling van Martin moet mijns inziens met een korreltje zout worden genomen.

4.5. Gabriël Metsu

Metsu's *Doktersbezoek* dat in Sint-Petersburg in de Hermitage hangt, is geschilderd tussen 1664-67 (afb. 20). Metsu werd geboren in Leiden, maar verhuisde rond 1657 naar Amsterdam. *Het Doktersbezoek* van Metsu is dan ook een uitzondering onder de piskijkers, omdat het is vervaardigd in Amsterdam. Maar het is mogelijk dat Metsu een deel van zijn opleiding heeft genoten in het atelier van Dou. Daarnaast dateert het werk van Van Mieris van 1657, dus Metsu zou heel goed bekend kunnen zijn geweest met het werk. In het oeuvre van Metsu zijn ook zeker een heel aantal schilderijen aan te wijzen die kunnen worden gerekend tot de Leidse fijnschilderstijl. Ook onderwerpen en motieven die typisch Leids waren, kunnen worden teruggevonden in het oeuvre van Metsu. Metsu's *Doktersbezoek* vertoont volgens Naumann grote overeenkomsten met het werk van Van Mieris uit 1667. Net als Van Mieris, besteedt Metsu veel ruimte aan de zorgvuldig weergegeven vloerdelen op de grond. Beide werken zijn ook ongeveer in dezelfde periode tot stand gekomen.¹⁰⁵ Zoals bekend, heeft Van Mieris van 1663 tot 1667 aan zijn *Doktersbezoek* gewerkt. Ikzelf vind dat de verschillen veel groter zijn dan

¹⁰⁴ C. Hofstede de Groot, *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts* (vol. I), Stuttgart 1907, pp. 40-41.

¹⁰⁵ Naumann 1981 (zie noot 89), p. 73 (nt. 48).

de overeenkomsten en anders dan de vloerdelen en het rode 'jakje' dat het ongelukkige dametje draagt, zie ik niet meer overeenkomsten.

Metsu had in Amsterdam verschillende beschermheren die hem opdrachten gaven om portretten te schilderen, maar die ook zijn genrestukken kochten. Jan Agges en zijn vrouw Anna Franck waren dan ook belangrijke klanten voor Metsu. Agges bezat op een bepaald moment maar liefst negenentachtig schilderijen, zoals blijkt uit een inventaris, drie daarvan waren van Metsu. In de 'salon' hing een portret van "*de overledenen en vrouw zaligers*" van Metsu, "*een zieke, doctor etc.*" van dezelfde en in de 'beste' kamer hing "*een hoenderwif*", ook van Metsu. Er is niet met zekerheid vast te stellen om welke schilderijen het precies ging, maar men veronderstelt dat "*een zieke, doctor etc.*" verwijst naar *Het doktersbezoek* van Metsu.¹⁰⁶

De verzameling van Agges was beroemd in zijn tijd en toen zijn nabestaanden in 1702 besloten om een groot deel van de collectie te verkopen, maakten zij hier handig gebruik van: er werden advertenties geplaatst in kranten, er werd pamfletten uitgedeeld en men stuurde catalogi van de collectie naar eventuele buitenlandse geïnteresseerden. Bij de werken die zouden worden verkocht zat ook *Het doktersbezoek* van Metsu. De andere twee werken van Metsu werden geërfd door Anna Agges, de oudste dochter.¹⁰⁷

Er bestaat ook de mogelijkheid dat *Het doktersbezoek* in bezit was van een andere Amsterdams koppel, namelijk koopman Jan de Wijs en zijn vrouw Catharina van Os. Zij hadden vier werken van Metsu in bezit, waarvan er één werd beschreven als "*een siecke vrou*" dat dus ook zou kunnen verwijzen naar *Het doktersbezoek*, maar het zou ook *Een zieke vrouw met een huilende meid* kunnen zijn, dat zich in Berlijn in de Gemäldegalerie bevindt.¹⁰⁸ Aangezien op dit schilderij geen dokter is afgebeeld, lijkt het plausibel om aan te nemen dat *Het doktersbezoek* in bezit was van Agges en niet in het bezit van De Wijs. Hofstede de Groot vermeldt ook in de herkomst van *Het doktersbezoek* dat het is geveild door de nabestaanden van Jan Agges op 16 augustus 1702 en voor fl. 200 is verkocht.¹⁰⁹

Hoe het ook zij, het werk is in eerste instantie in Amsterdam gebleven. In 1767 was het echter in Parijs in de collectie van Jean de Julienne, een verzamelaar en kunstkenner. Catharina de Grote (1729-1796) was in die tijd de tsarina van Rusland en zij breidde de collectie van Peter de Grote (1672-1725) enorm uit. Peter was vooral geïnteresseerd in Hollandse schilderijen, waarvan hij er dus ook een aantal in bezit had. Als Verlicht vorstin moest Catharina ook de kunsten stimuleren. Tussen 1764 en 1775 liet ze de Kleine Hermitage bouwen voor haar steeds groter wordende collectie. Al snel bleek dat de omvang van de collectie de Kleine Hermitage oversteeg en tussen 1771 en 1787 liet ze de Grote of Oude Hermitage bouwen. De belangrijkste plaats voor Catharina om meesterwerken te kopen was Parijs. Door tussenkomst van verschillende vooraanstaande handelaren wist ze de mooiste werken te bemachtigen. Uit de collectie van Jean de Julienne kocht ze onder andere in 1767 het werk van Metsu voor fr. 6020.¹¹⁰ Het is niet bekend in welke Hermitage het werk van Metsu werd gehangen.

¹⁰⁶ Waiboer 2010 (zie noot 38), p. 108.

¹⁰⁷ Waiboer 2010 (zie noot 38), p. 108.

¹⁰⁸ Waiboer 2010 (zie noot 38), p. 110.

¹⁰⁹ Hofstede de Groot 1907 (zie noot 104), p. 284.

¹¹⁰ <www.artdaily.com>, bezocht op 1 augustus 2011, *The Romanovs, tsars and art collectors at the Pinacothèque de Paris*; Hofstede de Groot 1907 (zie noot 104), p. 284.

4.6. Twee Dordtse meesters: Samuel van Hoogstraten en Godfried Schalcken

Houbraken schrijft dat Godfried Schalcken eerst in Dordrecht werd opgeleid in het atelier van Van Hoogstraten tussen 1656 en 1662 en dat Schalcken daarna zijn opleiding vervolgde in het atelier van Dou. Dou en Van Hoogstraten waren op hun beurt allebei leerlingen van Rembrandt.¹¹¹ Van Hoogstraten en Schalcken hebben ieder piskijkers geschilderd die zich heden nog in Nederlandse kunstcollecties bevinden. *De bleekzuchtige dame* van Van Hoogstraten hangt in het Rijksmuseum te Amsterdam (afb. 21) en *Het onderzoek van de dokter* van Schalcken hangt in het Mauritshuis in Den Haag (afb. 6).

De bleekzuchtige dame van Samuel van Hoogstraten is geschilderd in de jaren zestig van de zeventiende eeuw (afb. 21). De schilder heeft aan aantal indirecte toespelingen gemaakt op het leugenachtige karakter van de dokter. Een bleke vrouw hangt passief en lusteloos in haar stoel met haar vingers ineengestremgeld. De ouderwets geklede dokter bekijkt haar urine, terwijl de man naast hem bezorgd meekijkt in het urinaal. Lange tijd heeft dit werk er anders uitgezien; de man is bij de restauratie in 1988-89 pas weer tevoorschijn gekomen. Er wordt verondersteld dat men hem in de negentiende eeuw heeft overgeschilderd, omdat men de direct verwijzing naar een ongewenste zwangerschap niet netjes vond. Onder de stoel van de vrouw zit een kat met een muis tussen zijn poten. Ook dit muisje was een beetje weggemoffeld en werd bij de restauratie hersteld. Daarmee zou de verwijzing naar een ongewenst zwangerschap compleet zijn. Volgens De Jongh zou de kat namelijk symbool staan voor de wellust. Met de muis tussen zijn poten zou dan worden verwezen naar het paar dat in de 'klauwen van de wellust' terecht is gekomen. Het is maar de vraag in hoeverre deze interpretatie hout snijdt. Om een voorbeeld te noemen: Hall maakt zijn *Iconografisch handboek* geen enkele verwijzing naar een kat of muis in samenhang met wellust, wel worden verschillende andere dieren hiermee in verband gebracht. Verder verwijzingen naar de erotische lading van het schilderij kunnen worden gevonden in de geschilderde naaktfiguren in het tafelkleed. Bovendien laat het schilderij boven de deur een voorstelling van Venus zien. Van Hoogstraten heeft ook een boek geschreven, getiteld *Hooge schoole der schilderconst* (1678), waarin hij uitweidt over handgebaren, zoals de vrouw op zijn schilderij maakt, dus de handen ineenvouwen, die hij in verband brengt met een zwangerschap.¹¹²

Het werk is in ieder geval sinds 1885 door A. van der Hoop uitgeleend aan de stad Amsterdam en is via een legaat in het bezit gekomen van Amsterdam. Voordat het bij Van der Hoop was, is het werk mogelijk bij Iman Pauw geweest.¹¹³ De rest van de herkomst blijft een raadsel.

Van Schalcken zijn in ieder geval twee piskijkers bekend, waarvan de ene in het Mauritshuis hangt (afb. 6) en de andere zich, voor zover bekend, in een privécollectie zou bevinden in Duitsland (afb. 22). Deze laatste zou het eerste bekende werk van Schalcken zijn en zou uit 1669 dateren. In dit werk is de invloed van Dou beter te zien dan de invloed van Van Hoogstraten, het is een precies werkje met een afgeronde bovenkant, zoals Dou's werken ook geregeld hebben. Ook het gordijn is een motief dat in veel werken van Dou is terug te vinden. Er wordt zelfs verondersteld dat Dou's Weense

¹¹¹ Houbraken 1953 (zie noot 90), pp. 137-138.

¹¹² E. de Jongh, *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum), p. 135; Website van het Rijksmuseum te Amsterdam <www.rijksmuseum.nl>, bezocht op 27 juli 2011.

¹¹³ W. Sumowski, *Gemälde der Rembrandt-Schüler* (vol. II), Landau 1983, p. 1295.

piskijker (afb. 8) uit 1653 de inspiratiebron zou zijn voor het werk van Schalcken.¹¹⁴ Al zijn de verschillen in mijn ogen groter dan de overeenkomsten. Het werk is voor het eerst opgedoken in 1964 bij een veiling van Christie's in Londen, waardoor over de herkomst van het werk niets bekend is van vóór die tijd.

De herkomst van het werk dat in het Mauritshuis hangt, is daarentegen wel voor een heel groot deel te herleiden. Het werk is samen met zijn pendant *De nutteloze zedenles* tot 1713 in het bezit geweest van Evert van Sypesteyn, van wie Schalcken ook een portret heeft geschilderd. Het is dus wel mogelijk dat Van Sypesteyn het werk direct bij Schalcken heeft gekocht. In 1713 is het samen met de pendant voor fl. 450 verkocht aan Adriaan Bout die in Den Haag woonde en die het werk tot 1733 bezat. Hij verkocht het samen met de pendant voor fl. 930 aan Prins Willem IV die ook resideerde in Den Haag. Na zijn dood kwam het in bezit van zijn opvolger Prins Willem V, waardoor er in de inventaris van Paleis het Loo in 1763 melding van wordt gemaakt. Willem V heeft het werk later weer naar Den Haag teruggebracht waar het nu nog steeds te zien is samen met de pendant. Vreemd genoeg maakt Hofstede de Groot in de herkomst van *De nutteloze zedenles* melding van nog een eigenaar in 1738, namelijk Graaf Fraula in Brussel die het werk zou hebben gekocht op een veiling.¹¹⁵ Overigens wordt dit onderdeel van de herkomst weggelaten in de catalogus van het Mauritshuis van 2004.¹¹⁶ Een ander saillant detail in de herkomst die wordt vermeld in de monografie over Schalcken, is dat het werk een tijdje in het Louvre heeft gehangen ten tijde van Napoleon Bonaparte. Het zou onderdeel zijn geweest van de stadhouderlijke verzameling die in 1795 als oorlogsbuit was meegenomen naar Parijs en die werd ondergebracht in het Musée Napoléon. Het werk werd in 1815 teruggegeven toen Napoleon in een nederlaag liep in de Slag bij Waterloo. Overigens blijkt uit de herkomst van de pendant, dat alleen de piskijker in Parijs heeft gehangen.¹¹⁷

Het feit dat de pendant *De nutteloze zedenles* heet, zou van bijzonder belang kunnen zijn om *Het onderzoek van de dokter* te kunnen interpreteren. Stel dat het in opdracht is gemaakt van Van Sypesteyn, dan zou daarin een moraliserende boodschap kunnen hebben gelegen. Eigenlijk is het opvallend dat er geregeld melding wordt gemaakt van de piskijker van Schalcken, omdat er een foetus in het urinaal zwemt is het een bijzonder uitdrukkelijke boodschap voor de huilende vrouw achter hem, tevens is deze directe toespeling op een (ongewenste) zwangerschap nergens op dezelfde manier terug te vinden, maar nergens wordt erbij vermeld dat het werk een pendant heeft, die waarschijnlijk moet worden gezien als voorbode voor *Het onderzoek van de dokter*. Nog een opvallend detail is dat Van Sypesteyn zelf dokter was. Het lijkt enigszins vreemd dat een dokter een satirisch schilderij over zijn eigen professie in huis heeft. Maar helaas, het is niet bekend hoe Van Sypesteyn aan het schilderij is gekomen. Heeft hij het gekocht toen het al geschilderd was of werd het in opdracht geschilderd. De opdracht voor het portret van hem en zijn vrouw lijkt in ieder geval van latere datum te zijn, aangezien beide werken uit 1702 dateren en *Het onderzoek van de dokter* wordt gedateerd tussen 1670-1685.

¹¹⁴ P.C. Sutton (ed.), *Masters of Seventeenth-Century Dutch genre painting*, tent. cat. Philadelphia/Berlijn/Londen (Philadelphia Museum of Art/Gemäldegalerie/Royal Academy of Arts) 1984, p. 299.

¹¹⁵ Hofstede de Groot 1907 (zie noot 104), pp. 349, 364.

¹¹⁶ Q. Buvelot (ed.), *Royal Picture Gallery Mauritshuis. A summary catalogue*, Zwolle 2004, p. 286.

¹¹⁷ T. Beherman, *Godfried Schalcken*, Parijs 1988, pp. 268, 272.

4.7. Andere piskijkers

Opvallend genoeg is het overgrote deel van de piskijkers geschilderd vanaf circa 1660 tot 1680. Tal van andere voorbeelden, dan degene die hiervoor zijn behandeld, zijn tegenwoordig nog bekend. Zo zijn er piskijkers bekend van onder andere Quiringh Brekelenkam (Zwammerdam na 1622-ca. 1669 Leiden), Hendrick Heerschop (Haarlem 1626/27-1690), Jacob Ochtervelt (Rotterdam 1634-1682 Amsterdam), Caspar Netscher (Heidelberg 1639-1684 Den Haag), Jacob Toorenvliet (Leiden 1640-1719 Oegstgeest) en Richard Brakenburgh (Haarlem 1650-1702). Al deze schilders zijn op een of andere manier in verband te brengen met de stad Leiden, de Leidse fijnschilders of Jan Steen - die daartoe niet kan worden gerekend. Zo worden Toorenvliet en Brekelenkam zelf tot de Leidse fijnschilders gerekend. Heerschop en Ochtervelt waren actief in Haarlem, waar zij bekend zullen zijn geraakt met het werk van Jan Steen die van 1661 tot 1670 in Haarlem woonde. *Het bezoek van de dokter* (afb. 19) is tot stand gekomen toen Steen in Haarlem resideerde, maar er zijn nog meer doktersbezoeken die Steen in dat decennium schilderde, zoals *Het doktersbezoek* dat in Apsley House in Londen hangt. Richard Brakenburgh is een navolger van Jan Steen, dus het is niet verwonderlijk dat er ook in zijn oeuvre een piskijker wordt aangetroffen, aangezien Steen er vele heeft geproduceerd. Als laatste, Caspar Netscher die de laatste twintig jaar van zijn leven in Den Haag actief was. In het oeuvre van Netscher is het het meest opmerkelijk dat er een piskijker wordt aangetroffen. Netscher is een tijdje leerling geweest van Ter Borch rond 1654 en het oeuvre van Netscher sluit ook goed aan bij dat van Ter Borch. Vaak zijn Netscher's werken elegant en de aandacht voor stofuitdrukking, zoals ook bij Ter Borch, is groot. Maar Netscher is wel een fijnschilders, dus in die zin is het dan weer minder opmerkelijk om een piskijker aan te treffen van hem. Ook kan de geringe afstand tussen Den Haag en Leiden een rol spelen.¹¹⁸

Duidelijk is in ieder geval dat het thema de piskijker op een bepaalde manier verbonden is met de stad Leiden. Haarlem komt ook geregeld terug en als ervan uit mag worden gegaan dat Haarlem de stad is waar de eerste piskijker is geschilderd door Brouwer, is dat ook niet verwonderlijk. Al kan wel worden gesteld dat het thema onder invloed van de Leidse fijnschilders bekend is geworden, waarna Steen het thema weer in Haarlem zou kunnen hebben geïntroduceerd toen hij daar woonde.

¹¹⁸ Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie <www.rkd.nl>, via Artists Database.

5. De piskijker na de Gouden Eeuw

5.1. Inleiding

Zoals is geconstateerd is de eerste piskijker als genremotief hoogstwaarschijnlijk ontstaan in de jaren dertig van de zeventiende eeuw. Het motief beleefde zijn hoogtepunt tussen ongeveer 1660 en 1680. Het overgrote deel van de overgeleverde piskijkers dateren uit die periode, enkele uitzonderingen daargelaten. Het motief is dus in een korte periode een aantrekkelijk onderwerp geweest, maar wat gebeurde er daarna met het motief? De Gouden Eeuw kwam ten einde en de populariteit van genrestukken was over zijn hoogtepunt heen. De vraag is dus hoe de kunst zich aan het einde van de zeventiende eeuw ontwikkelde en hoe de piskijker daarin kan worden geplaatst.

5.2. Het einde van de Gouden Eeuw

Het einde van de Gouden Eeuw moet worden gezien als een geleidelijk proces van veranderingen die plaatsvonden gedurende het laatste kwart van de zeventiende eeuw. Uiteraard zijn er ook schilders van wie de creativiteit pas tot volle wasdom kwam gedurende deze periode, maar over het algemeen zijn de werken die zijn gemaakt aan het einde van de zeventiende eeuw vrij droog en derivatief; de grote creatieve golf was tot een eind gekomen tegelijkertijd met het einde van de (snelle) economische ontwikkelingen. De smaak wijzigde zich en de meer barokke stijl van Vlaamse schilders als Jacob Jordaens (Antwerpen 1593-1678) werd populair. Noord-Nederlandse schilders die deze Antwerpse stijl hadden overgenomen, zoals Gerard van Honthorst (Utrecht 1592-1656) en Jan Lievens (Leiden 1607-1674), waren en bleven erg in trek. Maar ook de werken van Govert Flinck (Kleef 1615-1660 Amsterdam) en Ferdinand Bol (Dordrecht 1616-1680) straalden een meer internationale barokke stijl uit dan de werken van de Leidse fijn- en genreschilders. Deze internationale barokke stijl werd geassocieerd met politiek, waardoor werken die in deze stijl werden uitgevoerd zeer geschikt waren om bijvoorbeeld stadhuizen mee te versieren om een bepaalde internationale grandeur mee weer te geven.¹¹⁹

Al voor de Vrede van Münster in 1648 was er de nodige Franse invloed op literatuur en klassieke studies in de Provinciën. Op de kunst na, hadden de Nederlanders nooit echt een eigen onafhankelijke cultuur ontwikkeld. De Franse smaak voor mode, literatuur, etiquette, maar ook voor kunst was altijd al prominent aanwezig aan het Haagse Hof en deze invloed werd groter gedurende het laatste kwart van de zeventiende eeuw onder de Nederlandse bevolking. De Franse stijl overwon de Nederlandse Republiek. Deze invloed valt bijvoorbeeld ook op te maken in Samuel van Hoogstraten's *Hooge schoole der schilderconst*, aangezien hij in zijn boek wijst op het belang van vaststaande regels. Daarnaast stelt hij dat alleen charmante en elegante voorstellingen het waard zijn om geschilderd te worden, waarbij hij Rembrandt bekritiseert om zijn gebrek aan smaak en zijn keuze voor vulgaire onderwerpen. Dit streven naar een meer aristocratische en ontwikkelde stijl met meer pretentieuze onderwerpen leidde in de schilderkunst tot een meer academische schilderijstijl die was gebonden aan regels. Alleen naar werken in de stijl van de Leidse fijnschilders bleef nog enigszins vraag gedurende de achttiende en zelfs negentiende eeuw.¹²⁰

Haak is van mening dat de Gouden Eeuw al rond 1680 voorbij was, aangezien er in de jaren zeventig en tachtig duidelijke stagnaties in de ontwikkelingsprocessen van

¹¹⁹ Kahr 1978 (zie noot 6), pp. 299-300.

¹²⁰ Kahr 1978 (zie noot 6), p. 300.

kunstenaars is waar te nemen. De nieuwe generatie bracht slechts op enkele punten vernieuwing, maar bleef in zijn geheel in kwaliteit duidelijk achter bij hun voorgangers. De schilders van het 'burger-figuurstuk' baseerden zich allen grotendeels op de werken van Dou en Van Mieris. Jan Verkolje (Amsterdam 1650-1693 Delft) zette de fijnschildertraditie voort in Delft tot zijn dood; Eglon van der Neer (Amsterdam 1634-1703 Düsseldorf) deed hetzelfde in Amsterdam tot aan zijn vertrek in 1690 naar Düsseldorf en Godfried Schalcken deed dit in Dordrecht. De hierop volgende generatie liet zich hoofdzakelijk door de oudere voorbeelden inspireren, zonder veel te vernieuwen. Zo zijn er tal van vensterstukken uit de achttiende eeuw en ook naar intieme huiselijke tafereeltjes op klein formaat bleef vraag bestaan. Het boerengenre stierf uit nadat Cornelis Dusart (Haarlem 1660-1704), leerling van Adriaen van Ostade, overleed. Het onderwerp paste niet langer in het patroon van de classicistische kunsttheorie, waarin alles wat niet schoon en verheven was, niet geschikt werd geacht om af te beelden.¹²¹

Een uitzondering op de regel is Adriaen van der Werff, een leerling van Eglon van der Neer. Van der Werff zette in Rotterdam de stijl van de Leidse fijnschilders voort en deed dat op geheel eigen wijze. Zijn werken zijn vaak geraffineerd van kleur en hebben dikwijls een hoge mate van elegantie. Hij voldeed in kleurgebruik, schilderwijze en in de keuze van zijn onderwerpen aan de normen van zijn tijd en had dan ook groot succes. Johann Willem van Palts bezat verschillende werken van hem. In 1696 nodigde hij Van der Werff uit om aan zijn hof te komen schilderen en later verhief hij hem zelfs in de adelstand. Adriaen van der Werff was een schilder die wel voortborduurde op de zeventiende eeuwse tradities, maar hij paste de normen van zijn eigen tijd daarop toe en gaf het dus een eigen vorm.¹²²

5.3. Piskijkers en doktersbezoeken

Talrijk zijn de overgeleverde piskijkers en doktersbezoeken uit de achttiende eeuw zeker niet. De vraag is onder welk genre de piskijker precies moet worden ondergebracht. Mijns inziens hoort het niet per se bij het overkoepelende boerengenre, maar ook niet bij het burgergenre. Piskijkers, keisnijders, kwakzalvers en andere charlatans vormden een eigen genre op zichzelf in de zeventiende eeuw, waar in de achttiende eeuw nauwelijks tot niets van is overgebleven.

Er zou grofweg een onderscheid kunnen worden gemaakt tussen de vroege piskijkers van vóór 1650 en de piskijkers van daarna. De eerste groep zou in mijn ogen tot het boerengenre kunnen worden gerekend, aangezien deze piskijkers overeenkomsten hebben met werken van Adriaen Brouwer en Teniers de Jongere. Donkere tinten overheersen, er is geen sprake van een chique ambiance, maar het urineonderzoek lijkt eerder in een soort van omgebouwde stal plaats te vinden, de vrouwtjes zien eruit als boerinnetjes en al met al hebben deze werken veel weg van de zogenaamde 'vuiltjes' van Brouwer, schilderijtjes waarin bruintinten overheersen en die werden gerekend tot het boerengenre.¹²³

De werken van de Leidse fijnschilders zouden meer tot het overkoepelende burgergenre kunnen worden gerekend, aangezien hierin chique dametjes centraal staan, de dokter een huisbezoek aflegt bij gegoede burgers die genoeg geld hebben om zich te kleden in zijde en bont en de gehele uitstraling van de werken eleganter en chiquer is. Dit bezien, is het niet verbazingwekkend dat piskijkers die tot het boerengenre kunnen

¹²¹ B.Haak, *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Milaan 1984, p. 499.

¹²² Haak 1984 (zie noot 121), p. 501.

¹²³ Vriendelijke mededeling van dr. K. de Clippel.

worden gerekend, niet meer werden geschilderd in de achttiende eeuw, dit genre stierf immers uit, omdat de elegantie ver te zoeken is.

Wel zijn er enkele piskijkers uit de achttiende eeuw die meer tot het burgergenre kunnen worden gerekend. Zo is er een werk van Louis de Moni (Brede 1698-1771 Leiden) uit 1730 van een piskijker die is afgebeeld in een vensternis (afb. 23). De Moni behoort tot de laatste generatie Leidse fijnschilders. Hij was één van de weinige fijnschilders voor wiens werken nog flinke bedragen werden neergelegd door Hollandse verzamelaars van aanzien, waaronder Gerrit Braamcamp.¹²⁴ Van de generatiegenoten van De Moni die ook tot de fijnschilders worden gerekend, namelijk Pieter Catel (Leiden 1712-1759) en Nicolaas Rijnenburg (Leiden 1716-1782/1802 Delft), zijn voor zover mij bekend geen piskijkers overgeleverd.

Daarnaast is er een piskijker bekend van Willem Joseph Laquy (Keulen 1738-1798 Kleef) (afb. 24). Gerrit Braamcamp had in de jaren zeventig van de achttiende eeuw één van de grootste kunstcollecties in Amsterdam. In 1766 zou hij meer dan 378 schilderijen bezitten. Braamcamp zou ondermeer de mecenas zijn geweest van Laquy, net zoals van andere contemporaine kunstenaars van wie hij werken verzamelde. Men veronderstelt dat Laquy zich wilde ontwikkelen tot fijnschilder door Braamcamps oude meesters te bestuderen. De collectie van Braamcamp was hier ideaal voor, hij bezat werken van Dou, Metsu en vele andere meesters. Braamcamp bezat ook een doktersbezoek van Steen dat nu in München hangt.¹²⁵ Hoewel Laquy's doktersbezoek in geen enkel opzicht lijkt op het werk van Steen, kan hij wel via dit werk bekend zijn geraakt met het thema. Het lijkt in ieder geval niet verbazingwekkend dat Laquy een piskijker heeft geschilderd, aangezien hij Leidse fijnschilders als inspiratiebron heeft genomen.¹²⁶

Ook Adriaen van der Werff zou een doktersbezoek hebben geschilderd waarvan de huidige bewaarplaats onbekend is. Het werk is daarentegen wel uitgebreid gedocumenteerd en het is voor het laatst gesignaleerd in 1918 in Londen op een veiling. Men veronderstelt dat het werk veel moet hebben geleken op een werk van Eglon van der Neer (afb. 25). Dit lijkt geen toeval, aangezien het werk van Van der Neer zich ook in de collectie van Johan Willem van Palts bevond. Aangezien Van der Werff bij hem aan het hof heeft geschilderd en hij de leerling was van Van der Neer, is het zeker niet vreemd om aan te nemen dat de werken grote gelijkenis moeten hebben vertoond.¹²⁷ Het werk van Van der Neer doet in eerste instantie niet denken aan een piskijker, maar als het werk wordt vergeleken met het werk van Van Mieris (afb. 17) zijn de overeenkomsten tussen de twee in katzwijn gevallen vrouwen duidelijk en is ook te zien dat de werken lijken te zijn gespiegeld.¹²⁸ Waarschijnlijk vond Van der Neer het vulgair om zomaar een beker pis af te beelden en streefde hij een elegantere manier na om hetzelfde onderwerp te schilderen. Aangezien algemeen wordt aangenomen dat het werk van Van Mieris als voorbeeld heeft gediend voor het werk van Van der Neer, staat daarmee buiten kijf dat het om een doktersbezoek gaat, waarmee dus ook kan worden gesteld dat Van der Werff een doktersbezoek heeft geschilderd.

¹²⁴ Sluijter, Enklaar en Nieuwenhuizen 1988 (zie noot 25), p. 45.

¹²⁵ Jan Steen, *Der helpt geen medesyn, want het is minne pyn*, ca. 1661-63, olie op doek, 61 x 52,1 cm., München, Alte Pinakothek.

¹²⁶ G. Korevaar, 'Willem Joseph Laquy copies Gerrit Dou', *The Rijksmuseum bulletin* 59 (2011) 2, pp. 138-139, 146.

¹²⁷ B. Gaehtgens, *Adriaen van der Werff 1659-1722*, München 1987, p. 415.

¹²⁸ E. Schavemaker, *Eglon van der Neer (1635/36-1703). His life and his work*, Doornspijk 2010, p. 53.

Conclusie

In de vijftiende en de zestiende eeuw waren de steden Antwerpen, Gent en Brugge de centra van de Noord-Europese schilderkunst. Door de Spaanse overheersing en de economische malaise die daarop volgde, trokken grote groepen immigranten, waaronder kunstenaars, richting de Noordelijke Nederlanden. Zij namen de techniek en de beeldtaal mee uit de Zuidelijke Nederlanden en herintroduceerden deze in de steden Haarlem en Amsterdam, die de twee belangrijkste kunstcentra waren in de eerste helft van de zeventiende eeuw. De reputatie die deze steden opbouwden in die periode is ook zeker aan een aantal vooraanstaande Vlaamse kunstenaars te danken, zoals de gebroeders Hals in Haarlem en Vinckboons in Amsterdam. Pas rond de tweede helft van de zeventiende eeuw werd Leiden een belangrijke kunststad door met name de Leidse fijnschilders, maar ook Jan Steen moet in dit verband worden genoemd. Een aantal Leidse kunstenaars wordt nu nog gezien als de grootste meesters van de Gouden Eeuw, zoals Gerard Dou en Frans van Mieris.

De Gouden Eeuw verschilde van voorgaande eeuwen. Schilders werkten over het algemeen niet meer in opdracht, maar zij vrij waren in het kiezen van hun onderwerpen. In zekere zin was de vraag naar bepaalde werken en een bepaalde stijl wel bepalend voor de keuzes die schilders maakten. Originaliteit was niet van belang voor de zeventiende eeuwse schilders; als een bepaald onderwerp goed aansloeg bij het publiek, volgde de rest vanzelf. Het ging erom of een bepaald stuk commercieel goed was en het was niet van belang wie het had bedacht.

De kunsthandel floreerde in de zeventiende eeuw. Duurdere stukken van bekende meesters werden vooral door de elite gekocht. Er werd ontzettend veel kunst gemaakt, ook van mindere kwaliteit, en de middenklasse vormde de grootste afzetmarkt voor schilderijen. Kunst werd vooral gekocht vanwege de esthetische functie: men wilde de vaak donkere huizen decoreren met wat kleur. Er werd van alles geschilderd en de koper kon het hangen waar hij wenste. Het was niet zo dat bepaalde thema's geschikt waren voor bepaalde ruimtes, al valt daarbij op te merken dat portretten bij voorkeur in privévertrekken werden gehangen. De schilderijen konden tot aan het plafond reiken, zolang er maar een bepaalde symmetrie in het geheel was. Kleur, compositie, formaat en onderwerp werden op die manier geordend. Meestal gold dat de grote werken hoog in een ruimte hingen en de kleinere werkjes wat lager en dus meer op ooghoogte.

In de middeleeuwen werden piskijkers gezien als betrouwbare dokters en men geloofde dat ziektes aan de hand van uroscopie konden worden gediagnosticeerd en geprognosticeerd. Aan het einde van de zestiende eeuw begon men kritischer naar piskijkers te kijken. Door medische traktaten en emblemenboeken werd de bevolking bekend gemaakt met de kwakzalverij van piskijkers. In emblemenboeken werd de draak gestoken met piskijkers en werd er met minachting geschreven over hen die in het buitenland hun diploma's hadden gekocht.

De eerste genreafbeeldingen van piskijkers worden dan ook in de eerste helft van de zeventiende eeuw gevonden. Er is niet met zekerheid te zeggen wie de eerste piskijker schilderde. Het is duidelijk dat het in deze schilderijen in ieder geval gaat om oplichters, die zogenaamd aan de hand van de urine de dood zien naderen van een oudere vrouw. Het vroegst gedateerde werk van een piskijker is van Gerard ter Borch. Maar de hypothese dat hij dit thema bij zijn Haarlemse tijdgenoot Adriaen Brouwer heeft gezien, is zeker niet onaannemelijk. De veronderstelling van Plietzsch en Gudlaugsson dat Brouwer een piskijker moeten hebben geschilderd is extra plausibel, omdat rond dezelfde periode meerdere piskijkers werden geschilderd in zowel de

Zuidelijke- als de Noordelijke Nederlanden, door bijvoorbeeld Ter Borch en Teniers de Jongere. Juist het feit dat Brouwer actief was in het midden van de jaren twintig in Haarlem en in ieder geval in 1631 weer terug was in Antwerpen, maakt het zeer goed mogelijk dat Brouwer inderdaad als eerste het thema 'de piskijker' schilderde; hij zou het thema zowel in het noorden als in het zuiden hebben kunnen verspreiden.

Het is opvallend dat de vroegste genrestukken van piskijkers geen jonge dames uitbeelden die lijden aan minnepijn of zwanger zijn. Waarschijnlijk wilden de kunstenaars nog niet radicaal breken met beeldtradities. Wel werden de eerste stappen gezet in de richting van piskijkers die nog bekend zijn uit de tweede helft van de zeventiende eeuw, waarin minnepijn en zwangerschap wél centraal staan. Men richtte zich met name nog op oudere voorbeelden en schilderde die zo dat het voldeed aan de contemporaine smaak en mode en bovendien de juiste visie uitdroeg, namelijk dat piskijkers charlatans waren.

Vanaf het midden van de jaren vijftig werd er definitief gebroken met de beeldtraditie en werd er een nieuwe beeldtaal gevormd door de Leidse fijnschilders. Waarschijnlijk heeft Van Mieris als eerste een jonge dame afgebeeld in plaats van een oud besje dat op doktersbezoek ging. Hierbij ging het dan ook zeker niet meer over de naderende dood, maar probeerde de piskijker vast te stellen of de dame leed aan minnepijn of dat zij zwanger was. Na het werk van Van Mieris dat dateert uit 1657, schilderde Jan Steen een dozijn vergelijkbare schilderijen, maar ook Dou schilderde een doktersbezoek met een jonge dame.

Als Martin het bij het juiste eind heeft, namelijk dat kluchtstukken en herbergtaferelen goed verkochten in de zeventiende eeuw, is het niet vreemd dat piskijkers werden gemaakt, daar was dus een markt voor. De vraag naar piskijkers lijkt zich in eerste instantie wel grotendeels te beperken tot Leiden. Er zijn slechts enkele voorbeelden bekend van piskijkers die buiten Leiden zijn geschilderd en als die nader worden onderzocht blijkt er vaak toch een bepaalde link met Leiden te bestaan, zoals dat bij Metsu, van Hoogstraten en Schalcken het geval is.

Als wordt gekeken naar de eigenaren van piskijkers, blijkt dat het niet werd gezien als een vulgair onderwerp, men vond het waarschijnlijk eerder geestig. In ieder geval was de kijk op dit thema volkomen anders dan wij tegenwoordig gewend zijn; als die hetzelfde zou zijn geweest zou er in menig huishouden een zwangerschapstest aan de muur hangen om de draak te steken met de vrouwen die per ongeluk zwanger zijn geraakt. Vooraanstaande lieden, zoals verschillende Europese vorsten, bezaten een piskijker of men probeerde er, zoals Cosimo III de' Medici, eentje te bemachtigen. En uit het feit dat de piskijker van Van Mieris ook nog eens midden in een kunstkamer heeft gehangen, blijkt dat men het geen genante vertoning vond.

Het kan niet anders of de verschillende kunstenaars waren bekend met elkanders werk. De piskijkers bestaan over het algemeen uit een paar vaststaande elementen en een aantal variabelen. Een kluchtige dokter staart in het urinaal, terwijl hij vaak ook nog even de pols van het meisje voelt, dat geregeld in katzwijn is gevallen of in ieder geval haar verdriet en onrust uit. De hoeveelheid mensen om dit stel heen varieert. Ook wordt er vaak een zogenaamd vuurtestje aangetroffen. Daarnaast wordt er door middel van een schilderij in een schilderij met mythologische onderwerpen, extra benadrukt dat het moet gaan om minzieke meisjes.

Het overgrote deel van de piskijkers is geschilderd in de periode 1660 tot 1680. Tal van andere voorbeelden, dan die zijn behandeld, zijn tegenwoordig nog bekend. Het grootste deel van de schilders van wie nog piskijkers bekend zijn, zijn op een of andere manier in verband te brengen met de stad Leiden, de Leidse fijnschilders of Jan Steen.

Doordat de smaak omsloeg aan het einde van de zeventiende eeuw, veranderden schilders de onderwerpen van hun werken. Piskijkers zouden kunnen worden gezien als een vulgair onderwerp, waardoor er maar enkele van zijn geschilderd in de achttiende eeuw. Deze schaarse voorbeelden zijn wederom te herleiden tot de Leidse fijnschilders.

De fijnschilders van de generaties na Van Mieris en Dou bleven zich vastklampen aan de beeldtaal die door hun voorgangers was gevormd; zij waren niet meer zo creatief. Een uitzondering hierop vormt de schilder Adriaen van der Werff, die wel bijzonder succesvol is geweest in zijn tijd. Hij gebruikte wel de oudere voorbeelden van de fijnschilders, maar wist daar een eigen bijzondere draai aan te geven, waardoor zijn werken vaak geraffineerd van kleur zijn en hij een hoge mate van elegantie weet te bereiken. Deze elementen vonden de achttiende eeuwse kopers mooi en belangrijk. Ook Louis de Moni, die één van de laatste vertegenwoordigers van de Leidse fijnschilderstijl was, had nog succes in zijn tijd. De schilders die zich lieten inspireren door de oude Leidse meesters hebben nog wel eens een piskijker geschilderd, maar buiten dat kader is het thema eigenlijk niet meer terug te vinden in de kunst.

Literatuurlijst

Bedaux, J.B., 'Minnekoorts-, zwangerschaps- en doodsverschijnselen op zeventiende-eeuwse schilderijen', *Antiek* 10 (1975/76), pp. 17-42.

Beherman, T., *Godfried Schalcken*, Parijs 1988.

Biesboer, P. en M. Sitt (samenstelling en red.), *Satire en vermaak. Schilderkunst in de 17^e eeuw: Het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610-1670*, Zwolle 2003.

Braun, K., *Alle tot nu toe bekende schilderijen van Jan Steen*, Rotterdam 1980.

Brummel, L., *Sinnepoppen van Roemer Visscher. Naar de uitgave van 1614 bij Willem Iansz. te Amsterdam, met 184 illustraties naar de oorspronkelijke gravures en van een inleiding en verklarende noten voorzien*, 's-Gravenhage 1949.

Buvelot (ed.), Q., *Royal Picture Gallery Mauritshuis. A summary catalogue*, Zwolle 2004,

Buvelot, Q., *Frans van Mieris 1635-1681*, tent. cat. Den Haag (Mauritshuis) 2005.

Clippel, K. de, *Joos van Craesbeeck (1605/06 - ca. 1660). Een Brabants genreschilder*, Turnhout 2006.

Emblems Project Utrecht, Dutch love emblems of the seventeenth century, <<http://emblems.let.uu.nl>>.

Franits, W., *Dutch Seventeenth-Century genre painting. Its stylistic and thematic evolution*, New Haven/Londen 2004.

Foreest, P. van, *De incerto, fallaci urinarum iudicio*, Amsterdam 1930 (de Latijnse tekst van 1589 met de Nederlandse vertaling van 1629).

Gaehtgens, B., *Adriaen van der Werff 1659-1722*, München 1987.

Gaskell, I., 'Gerrit Dou, his patrons and the art of painting', *Oxford Art Journal* 5 (1982) nr. 1, pp. 15-23.

Gombrich, E.H., *The story of art*, Londen/New York 1995¹⁶.

Gudlaugsson, S.J., *Katalog der Gemälde Gerard ter Borchs. Sowie biographisches material*, Den Haag 1960.

Haak, B., *Hollandse schilders in de Gouden Eeuw*, Milaan 1984.

Hecht, P., *De Hollandse fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1989.

Hofstede de Groot, C., *Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten Holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts* (vol. I), Stuttgart 1907.

Houbraken, A., *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen. III. Schilders geboren tussen 1635 en 1659* (Editie P.T.A. Swillens), Maastricht 1953.

Jongh, E. de (red.), *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1976.

Kahr, M.M., *Dutch painting in the Seventeenth Century*, New York 1978.

Korevaar, G., 'Willem Joseph Laquy copies Gerrit Dou', *The Rijksmuseum Bulletin* 59 (2011) 2, pp. 134-151.

Korthals Altes, E., 'The collections of the Palatine Electors: new informations, documents and drawings', *The Burlington Magazine* 145 (2003) nr. 1200 (maart), pp. 206-218.

Loughman, J. en J.M. Montias, *Public and private spaces. Works of art in Seventeenth-Century Dutch houses*, Zwolle 2000.

MacKinney, L., *Medical illustrations in Medieval manuscripts*, Berkeley/Los Angeles 1965.

Martin, W., *Het leven en de werken van Gerrit Dou beschouwd in verband met het schildersleven van zijn tijd*, Leiden 1901.

Naumann, O., *Frans van Mieris the Elder (1635-1681)* (vol. II), Doornspijk 1981.

Petterson, E., *Amans Amanti Medicus. Das Genremotiv Der ärztliche Besuch in seinem kulturhistorischen Kontext*, Berlijn 2000.

Plietzsch, E., *Gerard ter Borch*, Wenen 1944.

Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie <www.rkd.nl>.

Schavemaker, E., *Eglon van der Neer (1635/36-1703). His life and his work*, Doornspijk 2010.

Schwartz, G., *The Dutch world of painting*, tent. cat. Vancouver (Vancouver Art Gallery) 1986.

Sluijter, E.J., M. Enklaar en P. Nieuwenhuizen, *Leidse Fijnschilders. Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760*, tent. cat. Leiden (De Lakenhal) 1988.

Sumowski, W., *Gemälde der Rembrandt-Schüler* (vol. II), Landau 1983.

Sutton, P.C. en M.H. Butler, 'Jan Steen. Comedy and admonition', *Bulletin Philadelphia Museum of Art* 78 (1982/83) nr. 337-338 (winter/lente), pp. 1-64.

Sutton (ed.), P.C., *Masters of Seventeenth-Century Dutch genre painting*, tent. cat. Philadelphia/Berlijn/Londen (Philadelphia Museum of Art/Gemäldegalerie/Royal Academy of Arts) 1984.

The first art newspaper on the net <www.artdaily.com>.

Vlieghe, H., G. Kieft en C.J.A. Wansink, *De schilderkunst der Lage Landen. De zeventiende en de achttiende eeuw* (vol. II), Amsterdam 1997.

Vries, L. de, *Jan Steen "de kluchtschilder"*, Groningen 1977.

Vries, L. de, *Jan Steen. Prinsjesdag*, Bloemendaal 1992.

Vries, L. de, *Verhalen uit kamer, keuken en kroeg. Het Hollandse genre van de 17^e eeuw als vertellende schilderkunst*, Amsterdam 2005.

Waiboer, A.E. (red.), *Gabriël Metsu*, tent. cat. Dublin/Amsterdam/Washington (National Gallery of Ireland/Rijksmuseum/National Gallery of Art) 2010.

Website van het Rijksmuseum te Amsterdam <www.rijksmuseum.nl>.

Z.a., *Van Bruegel tot Rubens. De Antwerpse schilderschool 1550-1650*, tent. cat. Antwerpen (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) 1992.

Zglinicki, F. von, *Die Uroskopie in der bildenden Kunst. Eine kunst- und medizinhistorische Untersuchung über die Harnschau mit über 100 Abbildungen und einer Einführung von Geheimrat Prof. Dr. Med. Dr.h.c. mult. C.E. Alken*, Darmstadt 1982.