Lieke van Deinsen

Achter het masker van de Muiderkring: Een nieuw portret voor Roemer Visscher (1547-1620)

Een van de meest standvastige gezichten uit de Nederlandse literatuurgeschiedenis is dat van de Amsterdamse graankoopman en dichter Roemer Pieterszoon Visscher (1547-1620) (afb.1). Steevast wordt Roemer Visscher voorgesteld als een man van gevorderde leeftijd met een volle baard. Met zijn hoofd iets naar links gebogen, kijkt hij de toeschouwer met een ernstige – maar niet onvriendelijke – blik aan. Om zijn nadenkende pose kracht bij te zetten, ondersteunt zijn rechterhand in veel gevallen zijn kin. In de regel draagt hij een breedgerande hoed. Het is het vertrouwde gezicht van een van de leidende literaire figuren uit de hoogtijdagen van de Nederlandse letteren. Roemer Visscher maakte naam met zijn vernieuwende bundel emblematische gedichten, *Sinnepoppen* uit 1614, en als een van de stuwende krachten achter de rederijkerskamer *De Eglentier*. Ondanks zijn literaire prestaties dankt Roemer Visscher zijn plaats in de literatuurgeschiedenis toch eerst en vooral aan het feit dat hij de vader was van de getalenteerde dichteressen Anna (1584-1652) en Maria Tesselschade (1594-1649). Zelden wordt hij dan ook alleen geportretteerd. Veelal verkeert hij in het gezelschap van zijn dochters of andere literaire kopstukken van zijn tijd.

Dit hardnekkige beeld van Roemer Visscher is een van de laatste erfenissen van het negentiende-eeuwse voorstelling van de Muiderkring als het kloppende hart van het letterkundig verkeer in de zeventiende-eeuwse Republiek. Op zijn buitenhuis te Muiden zou de altijd gastvrije drost en dichter P.C. Hooft de *fine fleur* van de Nederlandse letteren hebben ontvangen om zich gezamenlijk te wijden aan dichtkunst, zang en muziek. De romantische voorstelling van de Muiderkring als een intieme vriendengroep waarin nagenoeg alle grote geesten uit de Republiek verenigd waren, is sinds de vroege twintigste eeuw meermaals ontmaskerd als een negentiende-eeuws hersenspinsel.[1] De mythische Muiderkring bleek het product van de cultureel-nationalistisch wind die door het jonge Verenigde Koninkrijk waaide. De kring van moreel en artistiek vooraanstaande zeventiende-eeuwse kunstbeoefenaars werd het symbolische gezicht van negentiende-eeuwse waarden als vaderlandsliefde, saamhorigheid en verdraagzaamheid. Van een valide historisch fundament was dit alles echter amper voorzien.

In het verlengde van de twintigste-eeuwse ontmanteling van de Muiderkring werden eveneens de talrijke negentiende-eeuwse voorstellingen waarop de vriendengroep figureerde kritisch tegen het licht gehouden. Veel van deze groepsportretten bleken, zoals Mieke Smits-Veldt inzichtelijk heeft gemaakt, onrealistische mozaïeken van historische fragmenten.[2] Daarnaast werden enkele gezichten van kringleden ontmaskerd als historische falsificaties. Omstreeks 1800 doopten gretige kunstliefhebbers bestaande afbeeldingen van onbekenden om tot de portretten van 'gezichtsloze' historische figuren. Zo probeerden zij het vaderlandse verleden (letterlijk) van een gezicht te voorzien.[3] Het meest beschreven voorbeeld is zonder twijfel de onterechte identificatie van twee tekeningen van Hendrick Goltzius (1558-1617) als Anna en Maria Tesselschade.[4] Niet alleen de authenticiteit van de portretten van de gezusters Roemer Visscher, maar ook dat van hun vader werd in twijfel getrokken. Desondanks bleef sluitend bewijs over het 'ware'

1
Pieter van der Meulen naar Jan Stolker, *Portret van Roemer Visscher*, 1790-1858, prent, 21,3 x 14,0 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-OB-23.569.



gezicht van de dichter tot op heden uit. Zelfs de veel aannemelijkere *en profil*-tekening van de dichter naar een zestiende-eeuws schuttersstuk bood, om haar beperkte grootte en gedetailleerdheid, geen definitief antwoord. In haar editie van Roemer Visschers *Brabbelingen* vatte Anneke Fleurkens de kwestie kort samen. Zij concludeerde dat mogelijk alleen het achttiende-eeuws miniatuurportret van de dichter afkomstig uit het Panpoëticon Batavûm, een verzameling van ruim driehonderdvijftig portretten van Nederlandse en Vlaamse dichters, dichteressen en andere cultuurdragers, uitkomst kon bieden.[5] Van dit portret ontbrak echter vanaf een veiling in 1930 ieder spoor. Er was ook geen foto van bewaard gebleven.

Dit artikel presenteert het verloren gewaande vroeg-achttiende-eeuwse portret van Roemer Visscher en ontrafelt naar aanleiding van deze vondst de portrettraditie rond een van Nederlands beroemdste vroegmoderne dichters. Achtereenvolgens beschrijft deze bijdrage de totstandkoming van de vertrouwde fysionomie van de dichter, diens rol in de visualisaties van de mythische Muiderkring en de reeds gevoerde polemieken over de authenticiteit van de bekende voorstelling van Roemer Visscher. Ten slotte wordt aan de hand van het Panpoëticon-portret een nieuw oordeel gegeven in het, sinds de negentiende eeuw bestaande, authenticiteitsvraagstuk rond het geijkte beeld van Roemer Visscher.

2
Jan Stolker, *Portret van Roemer Visscher,* 1744-1777, tekening, 36,4 x 26,9 cm, Haarlem, Teylers Museum, inv. PP 1242.



Een negentiende-eeuwse portret van Roemer Visscher

Aan de basis van zowel de mythe van de Muiderkring als de consistente beeldcultuur rond Roemer Visscher stond de vaderlandslievende griffier en geschiedvorser Jacobus Scheltema (1767-1835). Bij aanvang van de negentiende eeuw zette Scheltema zich actief in om de zeventiende eeuw te laten herleven als de bakermat van de Nederlandse cultuur. Hij bouwde hierbij vooral voort op de biografische schetsen die predikant en historieschrijver Geeraardt Brandt (1626-1685) reeds van Hooft en Vondel had gegeven.[6] Aanhakend bij enkele opmerkingen van Brandt, beschreef Scheltema in zijn redevoering over P.C. Hooft uit 1807 de Muiderkring als een hecht literair vriendennetwerk waarin vrijwel alle muzikale en literaire geesten en geleerden uit de Republiek verenigd waren om zich te wijden aan de vaderlandse cultuur.[7] Als zodanig waren zij volgens Scheltema nog altijd het ideale voorbeeld voor zijn tijdgenoten. Een jaar later verscheen zijn *Anna en Maria Tesselschade, de dochters van Roemer Visscher* waarin hij dieper inging op de rol van de twee vrouwelijke spilfiguren van de kring.[8] In de decennia die volgden, inspireerden Scheltema's prikkelende schetsen diverse tijdgenoten tot levendige voorstellingen van het roemrijke literaire verleden.[9] De mythe van de Muiderkring was definitief geboren.

De mythevorming van de Muiderkring ging gepaard met een uitgewerkt beeldprogram waarvoor Scheltema eveneens de aanzet gaf. Voor zijn redevoering over de gezusters Roemer Visscher verzocht hij graveur Pieter van der Meulen (1780-1858) om de hoofdrolspeelsters, op basis van de reeds als hen geïdentificeerde portretten, in stippelets te vervaardigen. Uit zijn gedetailleerde relaas over de herkomst van de afbeeldingen spreekt het belang dat Scheltema hechtte aan het authenticiteit van de voorstellingen.

De prent van Maria Tesselschade liet hij maken naar 'eene schoone oorspronkelijke schilderij' dat onlangs in zijn bezit was gekomen. Over de historische juistheid van de voorstelling had hij, gezien de sterke overeenkomsten met de als Maria Tesselschade geïdentificeerde tekening van Goltzius, geen twijfel. Over de maker, vermoedelijk J. Bakker, durfde de schrijver dan weer geen definitieve uitspraken te doen.[10] Het portret van Anna – van wie, zo schreef Scheltema 'nimmer eene afbeelding [...] in druk verschenen' was – baseerde hij op de tekening van Goltzius die hij aantrof in het kunstkabinet van Jacob de Vos (1735-1833).

Scheltema had nog een primeur. In zijn *Anna en Maria Tesselschade, de dochters van Roemer Visscher* bracht hij voor het eerst in de geschiedenis de gezichten van de getalenteerde dochters samen met dat van hun vader.[11] De gravure van Roemer Visscher verbeeldt de dichter – wiens 'gelaat [...] schrander en deftig geweest' was, aldus Scheltema – gezeten aan een massieve tafel. Zijn linkerarm steunt op een boek waaronder een losse prent zichtbaar is met zijn geijkte titelvignet: een afbeelding van een 'roemer' tussen een wijn- en een waterkan met daaronder zijn adagium *Elck wat wils.* Aan de muur achter de dichter, in de rechterbovenhoek van de prent, is een wapenschild afgebeeld waarop een vos of wolf valt te herkennen die zich een weg naar boven baant op een schuine, gestreepte helling. Onder het schild staat in sierlijke letters 'Aetatis 71. 1618'. Aan de onderzijde van de prent wordt vermeld dat de gravure door Van der Meulen was vervaardigd ('P.H.L. v.d. Meulen, sc.'), naar een tekening van Jan Stolker ('J. Stolker, del.') die zich op zijn beurt beriep op een schilderij van de hand van Frans Hals ('F. Hals pinx.'). Dat Scheltema zelf, ondanks verwoede pogingen, niet in staat was gebleken om deze laatste gegevens te verifiëren, blijkt uit de begeleidende tekst waarin hij stilstaat bij de herkomst van het portret. Scheltema licht toe dat hij de prent had laten vervaardigen naar 'de schoone teekeningen [...] van J. Stolker, gemaakt naar de schilderij van Frans Hals' (afb. 2). De tekeningen bevonden zich op dat moment in het kunstkabinet van Daniel de Jong in Rotterdam.[12] 'Waar deze schilderij is', vervolgde Scheltema, 'bleef mij, in weerwil van alle nasporingen, onbekend'.

Ook de bewijsvoering voor authenticiteit van het wapenschild, dat ontbreekt op de compositie van Stolker, blijkt schimmig. In het vervolg van zijn uiteenzetting verklaarde Scheltema dat hij prentmaker Van der Meulen opdracht had gegeven om het schild toe te voegen aan de prent van Roemer Visscher.[13] Hij ontleende het wapen aan een andere tekening van Stolker, namelijk aan het portret van Anna Roemers Visscher 'in den ouderdom van een-en-veertig jaren' dat op dat moment in het bezit van Scheltema zelf was. Het portret toonde Anna staand bij een tafel waarop een uitgave van haar vaders *Sinnepoppen* ligt opengeslagen op bladzijde 120 bij de spreuk 'Intelligentibus'. Stolker zou zijn tekening gebaseerd hebben op een schilderij van de Alkmaarse schilder Nicolaas van der Heck (ca. 1578-1652). Tussen de regels door moest Scheltema echter bekennen dat hij er ook in dit geval niet in geslaagd was het oorspronkelijke schilderij op te sporen.

Het masker van de Muiderkring

Ondanks de twijfelachtige bewijsvoering voor de authenticiteit van zowel portret als wapenschild, vond het beeld dat Scheltema van Roemer Visscher neerzette volop doorwerking bij tijdgenoten.[14] In navolging van de gravure van Van der Meulen verscheen de gestalte van Roemer Visscher de hele negentiende eeuw op tal van historieschilderstukken. Het startschot werd gegeven door de Antwerpse schilder Petrus Kremer (1808-1888). Kremer presenteerde in 1826, tijdens de jaarlijkse tentoonstelling *Levende Meesters*, de eerste voorstelling van de Muiderkring (afb. 3).[15] Roemer Vischer duikt op in een select gezelschap in de tuin van het Muiderslot. Samen met gastheer Hooft, zijn dochter Maria Tesselschade en de Amsterdamse dichter en mede-*De Eglentier*-lid Laurens Reael (1583-1637) luistert Roemer Visscher in opperste concentratie naar Vondel die verzen voordraagt uit



3
Petrus Kremer, *Vondel een dichtstuk voorlezende in het paviljoen op het Slot te Muiden, voor Hooft, Reael, Roemer, en zijne dochter Maria Tesselschade*, 1826, verf op doek, 78,5 x 87 cm, Muiden, Rijksmuseum Muiderslot, inv. M1877-216.

zijn *Palamedes of de vermoorde onnozelheid* (1625). Kremers compositie is exemplarisch voor de wijze waarop historieschilders een beeld van het verleden (re)-construeerden. Zoals veel van de negentiende-eeuwse historiestukken over de Muiderkring, was ook Kremers schilderij een mozaïek van losstaande historische feiten die waren gecombineerd tot een nieuw betekenisvol geheel. De (vermeende) losse portretten van de hoofdrolspelers werden verenigd in een groepsportret van de grote geesten van de Gouden Eeuw. Voor de voorstelling van Roemer Visscher beriep Kremer zich, zoals gezegd, op de gravure van Van der Meulen, in het gelaat van Tesselschade was het meisjesportret van Golzius te herkennen en dat van P.C. Hooft ging terug op het portret dat Michiel van Mierevelt in 1629 van hem maakte. Naar alle waarschijnlijkheid was Kremers keuze om Vondel, Hooft en Reael samen te brengen ingegeven door episode die eerst door Brandt en later door Scheltema was beschreven. Omstreeks het jaar 1625 stortte het drietal zich gezamenlijk op de vertaling van Seneca's *Troades*. Dat ook Roemer Visscher, van wie toen al bekend was dat hij reeds in 1620 was overleden, deelgenoot was van het gezelschap berust mogelijk op een interpretatiefout.[16] Naar verluidt kwamen de heren bijeen in het huis van Roemer Visscher in Amsterdam, dat ook na diens overlijden dienst bleef doen als locatie voor letterkundige bijeenkomsten.[17] Dat 'Saligh Roemers huys, Wiens vloer betreden word, wiens dorpel is

4
Petrus Kremer, *Historiserende portretgallerie met de familie Roemer Visscher*, 1827, olieverf op paneel, 82 x 68 cm, Muiden, Rijksmuseum Muiderslot, inv. M1877-217.



gesleten / Van schilders, kunstenaers, van Sangers en Poëten', zoals Vondel eens dichtte, zou uiteindelijk eveneens een geliefde setting worden bij negentiende-eeuwse historici-schilders (afb. 4).[18]

Na de aanvankelijk voorzichtige interesse in de verbeelding van de Muiderkring en het gezin Roemer Visscher nam het aantal historiestukken waarop het Muiderslot of het woonhuis van Roemer Visscher dienstdeed als toneel vanaf de jaren 1840 een vlucht. De vertrouwde gestalte van Roemer Visscher figureert onder andere op het schilderij dat Herman Frederik Carel ten Kate (1822-1891) aanleverde voor de *Levende Meesters* die in 1843 plaatsvond in Den Haag. Ten Kates schilderij ging verloren, maar dankzij een litho die naar het werk werd gemaakt, is de compositie desalniettemin overgeleverd (afb. 5).[19] Met zijn *Hooft's leven op het Slot te Muiden* gaf Ten Kate als eerste het beeld van de Muiderkring als een goed bezochte literaire bijeenkomst.[20] Roemer Visscher – op de rug gezien en met zijn rechterhand in de zij – luistert samen met dertien andere genodigden

5
Anoniem naar Hendrik Frederik Carel ten Kate, *Hoofs leven op het slot te Muiden*, 1844, litho, 20,8 x 27,1 cm, in: J.A. Alberdingk Thijm (red.), *Kunstkronijk* 4, Den Haag 1843-1844, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. 110 D 2.

6
Louis Moritz, *Een feestmaal op het slot te Muiden, het oogenblik voorstellende, dat Maria Tesselschade een' door haar gegraveerden beker, vergezeld met eenige dichtregels, aan mevrouw de Groot overhandigt*, 1847, olieverf op doek, 120 x 149 cm, Muiden, Rijksmuseum Muiderslot, inv. M1911-093.





7
Jan Adam Kruseman, *De Muiderkring*, 1852, olieverf op doek, 173 x 260 cm, Amsterdam, Amsterdam Museum, inv. SA 7535.



aandachtig naar een voordracht van gastheer Hooft. Als enkele jaren later de Amsterdamse schilder Louis Moritz (1773-1850) zich eveneens waagt aan de verbeelding van de Muiderkring is het gezelschap opnieuw toegenomen in omvang (afb. 6). We zien Roemer Visscher, ditmaal zonder hoed, in de ridderzaal van het Muiderslot, gezeten aan een lange tafel in een gezelschap van nagenoeg allemaal herkenbare figuren. Zij zijn getuigen van het moment dat Maria Tesselschade een door haar gegraveerde bokaal aan Maria van Reigersberch, de vrouw van Hugo de Groot, overhandigt.

Uit zowel de werken van Ten Kate als Moritz blijkt een toenemende aandacht voor de correctheid van het historische decor van de voorstelling. Ten Kate zorgde voor een meer verantwoorde historische weergave van de kleding en meubels en Moritz koos ervoor het decor, de ridderzaal van het Muiderslot, duidelijk herkenbaar af te beelden.[21] Toch was volledige historische adequaatheid voor veel historieschilders van secundair belang aan de didactische, vaderlandslievende boodschap die hun werk beoogde uit te dragen. Bij de samenstelling van het gezelschap veroorloofden zij zich nogal eens artistieke vrijheden. Op het schilderij van Moritz duikt achter Roemer Visscher bijvoorbeeld de Amsterdamse dichter en glazenmaker Jan Vos (ca. 1610-1667) op. In werkelijkheid was Vos bij het overlijden van Roemer Visscher slechts tien jaar oud. Dat het gebrek aan historische authenticiteit een groeiende ergernis voor kunstcritici was, blijkt uit de reacties die Jan Adam Kruseman (1804-1862) ontving op zijn voorstelling. Zijn *Muiderkring* uit 1852 schoot onder andere in het verkeerde keelgat van de anonieme criticus van het kunsttijdschrift *Astrea* (afb. 7). Deze trok fel van leer tegen Krusemans keuze om portretten afkomstig uit verschillende perioden met elkaar te combineren. '[Z]oo als Historiekenners opmerkten', stelde hij, was het schilderij 'een ondoordacht zamenstel van een groep *anachronistische* hier bijéén gebragte Afbeeldingen onzer groote Letteroefenaars van de XVII. eeuw'.[22]

Ondanks deze kritische geluiden vonden veel van de historiestukken de weg naar het grotere publiek in druk. De litho van het hierboven besproken *Hooft's leven op het Slot te Muiden* van Ten Kate verscheen bijvoorbeeld in het gezaghebbende culturele tijdschrift *Kunstkronijk*, vergezeld met een uitgebreid exposé over de waarde van dergelijke voorstellingen.[23] Verschillende historieschilderstukken zijn nu uitsluitend nog bekend omdat ze eveneens in druk circuleerden. In 1866 publiceerde het almanak *Aurora* een prent naar een (verloren) schilderij van Moritz Calisch (1819-1870) (afb. 8). Een verloren gegane voorstelling die Hendrik Jacobus Scholten (1824-1907) maakte van de Muiderkring is





8
Dirk Jurriaan Sluyter naar Moritz Calisch, *De Muiderkring*, 1866, ets en gravure, 9,5 x 15,5 cm, in: W.J. Hofdijk (red.), *Aurora, jaarboekje voor 1866*, Amsterdam 1866, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1908-4381.

9
Christiaan Lodewijk van Kesteren naar Hendrik Jacobus Scholten, *De Muiderkring, 1619*, 1865-1870, staalgravure, 19 x 24 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. BI-1997-1407B-16.

uitsluitend bewaard gebleven via de gepubliceerde staalgravures van de Historische Galerij van *Arti et Amicitiae* (afb. 9) en de populaire schoolplaat die J.J. Mesker (1843-1890) er vervolgens naar maakte. Ten slotte waren er nog afbeeldingen die uitsluitend voor publicatie vervaardigd werden en voortbouwden op het bestaande beeldprogram. Zo opende het eerste deel van het almanak *Tesselschade* uit 1838 met een voorstelling van het gezin Visscher (afb. 10). Aan de rechterzijde, gezeten aan zijn tafel vol boeken, is de vertrouwde figuur van Roemer Visscher te herkennen. Dankzij de doorwerking van het beeldprogram rond de Muiderkring in populair drukwerk en educatief materiaal zoals schoolplaten werd het gezicht van Roemer Visscher gegrift in het Nederlandse culturele geheugen.



10
Henricus Wilhelmus Couwenberg naar Nicolaas Pieneman, *De Muiderkring*, staalgravure, 14,5 x 10 cm, titelpagina voor: Anoniem, *Tesselschade: Jaarboekje voor 1838*, Amsterdam 1837, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1887-A-12101.

Polemiek over portret en wapen

Ondanks deze standvastige beeldtraditie werd de historische authenticiteit van het portret van Roemer Visscher al in de negentiende eeuw kritisch bekeken. De kwestie leidde in april-mei 1887 tot een felle polemiek tussen archivaris en *Oud Holland*-oprichter Nicolaas de Roever (1850-1893) en letterkundige Joseph Alberdingk Thijm (1820-1889) in het weekblad *De Amsterdammer*. Op 10 april stelde De Roever zowel het portret van Roemer Visscher als diens wapenschild ter discussie in zijn vaste rubriek 'Oud-Amsterdamsche Verscheidenheden'.[24] Directe aanleiding was de vraag of de in 1872 opgerichte *Algemeene Nederlandsche Vrouwenvereeniging Tesselschade* wel het juiste wapenschild voerde: bezoekers van de verenigingswinkel aan het Leidse Plein werden verwelkomd door een kleurige versie van het wapenschild dat op het portret van Roemer Visscher uit Scheltema's uitgave te vinden was. De Roever opende zijn bijdrage met een vurig pleidooi tegen dilettant-genealogen die alles op alles zetten om de gezichten en herkomst van bewonderde vaderlanders op te diepen. Dit streven nam zelfs dergelijke verwerpelijke vormen aan dat men zich waagde aan geschiedvervalsing: 'Vond men [...] een portret uit den tijd van een of andere beroemdheid, wiens portret niet bekend was, dan werd het aanstonds voor de beeltenis van die persoon verklaard, en stond er een wapen op, - welnu dan was dat het wapen zijner familie! Stond er geen wapen op, - een wapenschilder was gemakkelijk te vinden om in dit gemis te voorzien!'.

Dergelijke wanpraktijken lagen eveneens ten grondslag aan de toeschrijving van het portret dat men sinds Stolker voor Roemer Visscher aanzag, aldus De Roever. Hoewel het inderdaad een man verbeeldde die qua leeftijd en klederdracht voor de dichter door kon gaan, was het enige 'harde' bewijs voor de toeschrijving het familiewapen dat op de achtergrond verbeeld werd. Dat betreffende wapenschild, vervolgde De Roever, was toegeschreven aan een uit het Stiermarken afkomstige familie Visscher, waarmee de wortels van het vooraanstaande Nederlandse geslacht plots in Oostenrijk leken te liggen. Recenter onderzoek had echter uitgewezen dat de directe voorouders van Roemer Visscher vanaf het begin van de zestiende eeuw in Amsterdam woonachtig waren geweest. Daarmee was, zo stelde de archivaris, het verwantschap met de Stiermarkse familie niet uitgesloten, maar wel weinig plausibel. Veel waarschijnlijker achtte hij een bloedband met ene Jan Jacobsz Visscher, een Amsterdamse houtverkoper. Deze Visscher had in de functie van regent van het 'Leprozenhuis' een wapenschild laten vervaardigen: een blauw vlak met een dwarsbalk in wit-zilver waarin een zwemmende zwarte vis ('een steur of een walvisch?') was afgebeeld. De wetenschap dat ook Roemer Visscher ditzelfde wapenschild voerde, ontleende De Roever aan een schuttersstuk uit 1586 waarop de compagnie van handboogschutters van Egbert Pieterz Vinck (1536-1610) werd verbeeld en waarop hetzelfde wapen en de naam Roemer Visscher te zien waren. Overigens beriep De Roever zich niet op het origineel maar op een 'omslag met aanteekeningen' over de voorstelling van de Amsterdamse koopman en kunstverzamelaar Christoffel Beudeker (1676-1756) die zich op dat moment bevond in de collectie van Jhr. J.P. Six. Een en ander was voor De Roever reden genoeg om het vrouwengenootschap op te roepen de 'goed-Amsterdamsche afkomst' van hun geliefde 'Tesseltje' niet langer te bezoedelen en hun uithangbord aan te passen.

In de daaropvolgende editie reageerde Alberdingk Thijm op het exposé van De Roever.[25] Alberdingk Thijm, die de katholieke Maria Tesselschade tot persoonlijke heilige had uitgeroepen, weigerde mee te gaan in de argumentatie van de archivaris.[26] Hoewel ook hij weet had van de vermeende kunstgrepen die tekenaar Stolker uithaalde om anonieme portretten te identificeren als gezichtloze bekende Nederlanders en de levendige fantasie die schrijver Scheltema soms parten speelde, achtte Alberdingk Thijm het onwaarschijnlijk dat het wapenschild van Roemer Visscher een historische falsificatie betrof. Juist in het gegeven dat Stolker attributen toevoegde aan de portretten om hun toeschrijving kracht bij te zetten, zag Alberdingk Thijm een argument voor de authenticiteit van het desbetreffende wapenschild. Waarom zou Stolker immers kiezen voor een 'zeer ongewoon' schild, terwijl er meer voor de hand liggende opties waren? Wat te denken van 'de zeer

bekende hollandsche wapens' van de families Visscher waarop onder andere 'zwemmende visschen' staan afgebeeld. Om zijn tegenwerping kracht bij te zetten, wees Alberdingk Thijm op de aanwezigheid van een gelijksoortig wapenschild in *Dess Heyligen Römischen Reichs Wappenbuch* (ed. 1605) van Johann Sibmacher. Ook hierin treffen we het familiewapen van een 'De Vischer' waarop een wolfachtig dier is geplaatst op een afschuining steunend op drie palen van zilver. Daarmee bestond er voor Alberdingk Thijm geen enkele twijfel meer over de juistheid van het gevoerde wapen.

In de weken die volgden verstarde de discussie en werd de toon steeds vinniger en persoonlijker. In zijn repliek van 24 april verbaasde De Roever zich er openlijk over dat een respectabel hoogleraar als Alberdingk Thijm zoveel woorden vuilmaakte 'om een fictief wapen kracht bij te zetten'. 'Thyms geloof in de geloofwaardigheid van Stolker en Jac. Scheltema grenst aan het ongelooflijke!', verzuchtte de archivaris.[27] En dat terwijl er zoveel overtuigend bewijs was dat in de richting van het andere wapenschild wees. Hoe kon hij zomaar het, goed gedocumenteerde, wapenschild van de Amsterdamse familie van Jan Jacobsz. Visscher uit het wapenboek van de regenten van het Leprozenhuis van tafel vegen? Alberdingk Thijm hield voet bij stuk. In de daaropvolgende editie diende hij De Roever van repliek.[28] Op 'strenge logika' kon men de archivaris niet betrappen, opende de verontwaardigde hoogleraar, 'alle gaven vallen ook den zelfden persoon niet ten deel'. Toch leek Alberdingk Thijm de hete adem van zijn tegenstander in zijn nek te voelen. Hij voelde althans de noodzaak om zich alvast in te dekken voor het geval hij De Roever uiteindelijk toch gelijk moest geven. Zelfs al had De Roever het bij het rechte eind en voerde Roemer Visscher inderdaad het wapenschild met de zwemmende vis, dan nog hoefde dit niet te betekenen dat dit het *enige* familiewapen was. Zeker in het 'zeer op heraldieken pronk gestelde Holland' gebeurde het geregeld dat een familienaam was verbonden aan meerdere wapens, zo stelde Alberdingk Thijm. Bovendien was daarmee nog altijd geen antwoord gegeven op de vraag waarom Stolker zich had laten verleiden het bijzonder onwaarschijnlijke Oostenrijkse wapen af te beelden terwijl 'echt Hollandsche wapens voor de hand' lagen.

Aanvankelijk leek het erop dat De Roever Alberdingk Thijm het laatste woord zou geven, maar enkele jaren later rakelde hij de kwestie toch nogmaals op. In *Uit onze oude Amstelstad* (1891), een compilatie van zijn bijdragen in *De Amsterdammer*, vatte De Roever zijn bedenkingen over de authenticiteit van het portret en wapenschild van Roemer Visscher samen.[29] Ruim vier jaar na de aanvankelijke discussie bleek De Roever weinig opgeschoven in zijn mening. Nog altijd meende hij dat er 'een Stolkersch luchtje' zat aan de hele zaak.[30]

Stolker ontmaskerd

Hoewel de discussie tussen Alberdingk Thijm en De Roever eindigde in een impasse, vond enkel de visie van laatstgenoemde neerslag in de vakliteratuur. Nog hetzelfde jaar plaatste J.F. van Sommeren, in zijn uitbreiding van Frederik Mullers *Beschrijvende catalogus van 7000 portretten van Nederlanders*, bij de beschrijvingen van de twee gegraveerde portretten van Roemer Visscher de opmerking 'beide portretten zijn niet betrouwbaar als zijnde gemaakt naar eene teekening van J. Stolker'.[31] In 1915 kreeg De Roever bijval uit onverwachte hoek. Letterkundige J.F.M. Sterck, een leerling van Alberdingk Thijm, bevestigde zijn wantrouwen ten aanzien van Stolker toen deze opnieuw de jacht opende op het portret dat Hals van Roemer Visscher zou hebben gemaakt.[32] Gezien de continue waardering voor Hals leek het Sterck ondenkbaar dat het portret van de aardbodem was verdwenen en nergens sporen had nagelaten. Zijn voorgevoel bleek te kloppen. Wat Sterck aanvankelijk niet voorzag was dat de veronderstelling dat Stolker werkte naar een portret van Hals berustte op een interpretatiefout van Scheltema. De beschrijving van het portret van Roemer Visscher in de catalogus van de nalatenschapsveiling van Stolker uit 1786 sprak namelijk niet van een werk *naar* een schilderij van Hals maar van een tekening 'by uitnemendheid breed, kragtig en meesterlyk, in de manier van *F. Hals*'.[33] In de collectie van

11
Anoniem, *Hoofd van een oude man met hoed,* zeventiende eeuw, olieverf op paneel, 25,5 x 53 cm, Groningen, Groninger Museum, inv. 1931.0104.



Cornelis Hofstede de Groot stuitte Sterck vervolgens op een zeventiende-eeuws portret van een in gepeins verzonken onbekende oude man met een breedgerande hoed dat zeer waarschijnlijk door Stolker als voorbeeld was gebruikt (afb. 11). Hofstede de Groot meende in de brede, gedurfde toets overigens niet de hand van Hals maar die van Carel Fabritius (1622-1654), de beloftevolle leerling van Rembrandt, te herkennen.[34] Tegenwoordig is ook die toeschrijving verworpen en heeft het portret van de anonieme man eveneens een anonieme maker.[35]

Dankzij de vondst werd het voor het eerst mogelijk het oorspronkelijke portret met de tekening van Stolker en de prent in Scheltema's uitgave te vergelijken. Zoals reeds werd vermoed, ontbrak op het voorbeeld, zoals ook op Stolkers tekening, het familiewapen in de rechterbovenhoek. Zodoende, zo beargumenteerde Sterck, kon definitief worden vastgesteld dat de toevoeging van het wapenschild een kunstgreep van Scheltema was.[36] Veelzeggender was het formaat van het schilderij: het zeventiende-eeuwse portret verbeeldde alleen het hoofd en de schouders van de man. Sommige tijdgenoten meenden dat het overgeleverde portret mogelijk een uitsneden betrof uit een oorspronkelijk groter geheel.[37] Veel waarschijnlijk was het echter dat Stolker zich door het portret van de anonieme man had laten inspireren tot een van zijn vele 'fantasiecomposities' van bekende figuren uit de Nederlandse geschiedenis. Door de onbekende man doelbewust te omringen met karakteristieke attributen poogde Stolker de identificatie van het portret kracht bij te zetten. Soortgelijk procedé had Stolker onder ander aangewend om tot het gefingeerde portret van een andere gezichtloze dichter, Jan Six van Chandelier (1620-1695), te komen.[38] Door dergelijke 'iconografische knoeierijen', zoals kunsthistorici Bredius en Moes de werkwijze van Stolker typeerden, bleef er van de waarheidsgetrouwheid van veel van diens portretten weinig over.[39] Het is dan ook niet verwonderlijk dat er de afgelopen decennia

fundamentele vraagtekens zijn geplaatst bij de historische authenticiteit van veel van Stolkers werken.[40]

Zodoende bleef alleen de door De Roever aangehaalde afbeelding van Roemer Visscher op het schuttersstuk van Vinck over als mogelijk waarheidsgetrouw portret. Hoewel dit portret lange tijd zijdelings bij de discussie betrokken was geweest, stond het altijd in de schaduw van het hardnekkige beeld dat Stolker van de dichter had opgetrokken. De eerdergenoemde aantekeningen die De Roever onder ogen had gekregen, handelden over het schilderij *Schutters van de compagnie van kapiteit Egbert Vinck* dat in 1586 was vervaardigd door Dirck Barendsz (1534-1592).[41] Het werk was een van de meer dan twintig groepsportretten dat tussen 1531 en 1653 werd besteld voor de gebouwen van de Amsterdamse Handboogdoelen.[42] Na de opheffing van de Handboogschutterij in 1672 werden de schilderijen overgebracht naar andere locaties waar zij vaak zwaar te lijden hadden. Ze werden verzaagd of versneden en verschillende, waaronder het stuk waarop Roemer Visscher stond afgebeeld, gingen compleet verloren. Veel van de schutterstukken zijn uitsluitend nog bekend dankzij zeventiende-eeuwse tekeningen die naar de schilderijen werden gemaakt door heraldicus Jacob Colijns (1614-1686). Op verzoek van de voorlieden van de Handboogdoelen vervaardigde Colijns tussen 1651 en 1653 niet alleen grisailletekeningen van de schilderijen, maar eveneens bijbehorende wapenkaarten met daarop de familiewapens en namen van de schutters.[43] Ze werden, op een na, samengebonden in een verzamelband die tegenwoordig deel uitmaakt van de Egerton-collectie in de British Library.



12a
Jacob Colijn naar Dirck Barendsz, *Schutters van de compagnie van kapiteit Egbert Vinck*, 1651-1653, Londen, British Library, inv. Ms. Egerton 983, fol. 35.



12b
Jacob Colijn naar Dirck Barendsz, *De wapenkaart van de Schutters van de compagnie van kapiteit Egbert Vinck*, 1651-1653, Londen, British Library, inv. Ms. Egerton 983, fol. 36.

Op folio 35 en 36 zijn de tekening naar het schuttersstuk van Barendsz en de bijbehorende wapenkaart te vinden (afb. 12a en 12b). Colijn bleek erin geslaagd van 17 van de 32 schutters de namen en het familiewapen te achterhalen. Aan deze informatie mag een zekere betrouwbaarheid gehecht worden, omdat Colijn de nadrukkelijke opdracht had gekregen de schutters voor de vergetelheid te behoeden en daarom uitsluitend verifieerbare informatie zal hebben overgenomen.[44] Onder nummer 7 is Roemer Visscher *en profil* afgebeeld. Hij is gezeten aan de linker tafel bij de hoofdofficieren, recht tegenover kaptein Vinck. De bijbehorende wapenkaart biedt opnieuw aanleiding om de authenticiteit van het bekende portret van Roemer Visscher te verwerpen: Volgens Colijn voerde de familie Roemer Visscher inderdaad hetzelfde blauwe schild met zwemmende vis als zijn oom Jan Jacobsz Visscher en niet het wapen met de wolf zoals was gesuggereerd. Ook een visuele vergelijking brengt fundamentele verschillen tussen de twee portretten aan het licht. Hoewel dergelijke vergelijking geproblematiseerd wordt door de schetsmatige kwaliteit van de kopie van Colijn en het aanzienlijke leeftijdsverschil tussen de 43-jarige Roemer Visscher op het schuttersstuk en de bejaarde dichter die door Stolker werd getekend, mag vrijwel zeker geconcludeerd worden dat de portretten verschillende mannen verbeelden. Onder andere de wijkende haarlijn en scherpe neus van de man op de Colijn-tekening lijken onverenigbaar met het portret van Stolker.

Daarmee leek de mogelijkheid om Roemer Visscher recht in de ogen te kijken definitief van de baan. De laatste hoop was gevestigd op een derde portret van de dichter. In zijn *Iconographia Batava: Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen* (1905) vulde E.W. Moes het overzicht van, al dan niet gefingeerde, voorstellingen van Roemer Visscher aan met een miniatuurportret dat vanaf het begin van de achttiende eeuw in omloop zou zijn geweest als onderdeel van het zogenaamde Panpoëticon Batavûm.[45]

Het Panpoëticon Batavûm-portret van Roemer Visscher

Het Panpoëticon Batavûm, grofweg vertaald 'alle Bataafse dichters', was een achttiende-eeuwse verzameling van auteursportretten van de meest vooraanstaande Nederlandse dichters, dichteressen en anderszins cultuurdragers.[46] De verzameling werd omstreeks 1700 gestart door de Amsterdamse schilder Arnoud van Halen (1673-1732). Hij schilderde hun portretjes, veelal naar bestaande voorbeelden, op gelijkvormige, metalen ovale dragers. Om de snelgroeiende verzameling onderdak te bieden, liet Van Halen zijn vriend Simon Schijnvoet (1653-1727) een speciaal kabinet ontwerpen dat hij tooide met de, eigenhandig vervaardigde, beelden van Apollo, de god van de dichtkunst, en de muzen van tragedie en komedie. In lijn met de populaire verzamelaarskabinetten kreeg het Panpoëticon Batavûm tientallen lades die uit het kabinet gelicht konden worden. Elke lade bevatte elf portretten, veelal chronologisch geordend. Zodoende kon de bezoeker steeds een episode uit de Nederlandse literatuurgeschiedenis uit het kabinet lichten en werd het Panpoëticon een tastbaar monument voor de Nederlandse dichtkunst. Van Halens initiatief sprak aan. In de loop van de achttiende eeuw zou de verzameling steeds overgaan in de handen van literatuurliefhebbers die elk nieuwe portretten aan de verzameling toevoegden of exemplaren vervingen voor beter gelijkende. Op het hoogtepunt, toen het Panpoëticon Batavûm te vinden was in de vergaderzaal van het Leidse kunstgenootschap *Kunst Wordt Door Arbeid Verkregen*, bevatte het kabinet de portretten van tenminste 336 verschillende auteurs (afb. 13).[47]

In de vergaderzaal van *Kunst Wordt Door Arbeid Verkregen* trof het noodlot de verzameling. In de namiddag van 12 januari 1807 ontplofte een schip vol buskruit nabij het Rapenburg, waardoor het Leidse stadscentrum in een ruïne veranderde. Bij de explosie raakte ook het Panpoëticon Batavûm zwaar beschadigd: de beelden op het kabinet werden aan stukken geslagen en de vloer van de vergaderzaal lag bezaaid met losse portretjes. Het genootschap zou de klap nooit te boven komen. Als laatste noodgreep om uit de financiële malaise te komen, bood het genootschapsbestuur de gehavende verzameling aan Lodewijk Napoleon aan voor het jonge Koninklijk Museum. De combinatie van de beperkte esthetische

13
Paulus Constantijn la Fargue, *De vergaderzaal van het genootschap Kunst Wordt Door Arbeid Verkregen*, 1774, olieverf op doek, 72 x 87,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-C-1775.



kwaliteit van de portretten en de buitensporige vraagprijs van vijfduizend gulden deed de koning uiteindelijk van de aankoop afzien. In 1818 werd het kabinet geveild en kwam het in handen van de Amsterdamse verzamelaar Anthonie Kluijtenaar (?-1849).[48] Hoewel de verzameling bij elkaar bleef, werden er geen nieuwe portretten meer toegevoegd: voor het eerst in de geschiedenis van het Panpoëticon was de collectie een statisch geheel. Na het overlijden van Kluijtenaar ging het kabinet opnieuw onder de hamer. Op 17 oktober 1849 kocht ene kunsthandelaar genaamd Samson het Panpoëticon Batavûm voor 750 gulden. Zijn handelsgeest bleek een zwaardere stem te hebben dan de wetenschap dat de verzameling al bijna anderhalve eeuw bijeen was gebleven. Gedreven door winstbejag deed hij de collectie in delen van de hand. Van het houten kabinet is sinds die veiling geen spoor meer te vinden. De portretten raakten verspreid door heel Europa. Een aanzienlijk gedeelte (72 portretten) werd in 1880 alsnog verworven voor de collectie van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst, een directe voorloper van het Rijksmuseum. Het merendeel van de collectie, waaronder ook het portret van Roemer Visscher, bleef onvindbaar. Moes had het miniatuurtje van de dichter dan ook nooit in handen gehad.

Dankzij verschillende publicaties die gedurende de achttiende eeuw over het Panpoëticon waren verschenen, kon Moes zich desondanks een beeld vormen van de inhoud die het kabinet eens had. Het portret van Roemer Visscher kwam ter sprake in de twee belangrijkste contemporaine publicaties die over het kabinet waren verschenen. In 1720, kort na de voltooiing van het houten kabinet, begon de bejaarde Amsterdamse dichter en apotheker Lambert Bidloo met het bezingen van de verzameling Nederlandse dichtersportretten.[49] Het werd een lijvig lofdicht dat een kleine driehonderd pagina's besloeg, zeer los gecomponeerd, waarin Bidloo zijn lezers meenam op een rondleiding door het kabinet.[50] Een voor een haalde hij de portretjes uit het kabinet en liet hij zijn gedachten de vrije loop. Roemer Visscher kwam kort ter sprake als onderdeel van de vroege rederijkers. Bidloo prees hem, samen met Hendrik Laurensz Spiegel (1549-1612) en Dirck Volkertsz Coorenhert (1522-1590), voor zijn inspanningen om de Nederlandse taal te zuiveren van buitenlandse invloeden.[51] Met name diens *Sinnepoppen* slaagde er volgens Bidloo in om in heldere taal levenslessen over te brengen op het Nederlandstalige leespubliek.



14a
Arnoud van Halen, *Portret van Roemer Visscher (1547-1620)*, 1700-1720, olieverf op blik, 11 x 9,5 cm, particuliere verzameling.

Hoewel Bidloos aandacht voor Roemer Visscher minimaal was, leren we uit het lofdicht dat hij van meet af aan deel uitmaakte van de verzameling gezichten van de meest vooraanstaande Nederlandse dichters en dichteressen. De tweede achttiende-eeuwse publicatie waarin het portret van Roemer Visscher werd genoemd, was de gedenkbundel *Arnoud van Halen's Pan poëticon Batavûm verheerlijkt door lofdichten* (1773) die *Kunst Wordt Door Arbeid Verkregen* publiceerde kort nadat het genootschap het kabinet had verworven.[52]

14b
Arnoud van Halen, *Portret van Roemer Visscher (1547-1620)*, achterzijde, 1700-1720, olieverf op blik, 11 x 9,5 cm, particuliere verzameling.



Naast een uitvoerige geschiedenis van het Panpoëticon Batavûm en een selectie lofzangen op de verzameling bevatte de bundel een alfabetische lijst met alle tot dan toe geportretteerde dichters en dichteressen die in het kabinet te vinden waren. In het overzicht van de 199 portretten die werden geschilderd door Van Halen is ook het portret van Roemer Visscher opgenomen.[53] Zodoende kon Moes met zekerheid stellen dat ook het gezicht van Roemer Visscher in het Panpoëticon vertegenwoordigd was. Waar het portret na het uiteenvallen van de collectie was gebleven, bleef echter de vraag. Het dook nog eenmaal op, bij een Amsterdamse veiling op 24 februari 1930.[54] Na de veiling verdween het opnieuw spoorloos.

Recentelijk kwam echter in een particuliere verzameling vrijwel zeker dit verloren gewaande Panpoëticon-portret van Roemer Visscher aan het licht (afb. 14a). Het portret komt wat betreft afmetingen, materiaal en uitvoering naadloos overeen met de portretten uit het Panpoëticon Batavûm. Zoals een typisch Panpoëticon-portret is de voorstelling geschilderd op een ovalen, metalen drager van ongeveer 11 bij 9,5 cm. Ook de vergulde omlijsting in de vorm van een lauwerkrans met aan de onderzijde een cartouche is identiek aan de Panpoëticon-portretten. Conform de andere portretten staat op de achterzijde van het portret nogmaals de naam van de geportretteerde ('Roemer Visscher') in kapitalen genoteerd, aangevuld met diens geboorte- en sterftejaar ('Nat 1547' en 'Ob 1620') (afb. 14b). Daaronder bevindt zich, nagenoeg onleesbaar door een etiket, een nummer dat de plaats van het portret in de verzameling aanduidde. Het paneel waarin het portret is bevestigd, levert het laatste materiële argument voor de toeschrijving: het is vervaardigd van hetzelfde houtsoort (wortel) als de overgeleverde lades uit het kabinet die zich momenteel in het Rijksmuseum bevinden.[55]

Van Halen verbeeldde Roemer Visscher als een oude man met niet onvriendelijke ogen, een witgrijze baard en een kort kapsel. De wenkbrauwen verraden dat de dichter in jongere jaren vermoedelijk een donkere haardos had. Hij hulde Roemer Visscher in een donkerkleurige mantel met witte details aan de boorden en een traditionele plooikraag. Over zijn rechterschouder draagt hij een sjerp die mogelijk onderdeel was van zijn schutterij-uitrusting. In zijn linkerhand houdt hij een onbeschreven vel vast. Dat Van Halen zich bij het maken van deze voorstelling vrijwel zeker beriep op een (vermeend) betrouwbaar afbeelding van de dichter valt af te leiden uit diens gebruikelijke werkwijze. Voor alle Panpoëticon-portretten werkte Van Halen uitsluitend naar bestaande voorbeelden. Wanneer er geen voorbeeldportret voorhanden was, maar hij desondanks meende dat een auteur een plaats in zijn verzameling verdiende, schilderde hij in plaats van een portret een gedenkstuk, vermoedelijk een epitaaf, ter nagedachtenis aan de desbetreffende dichter.[56]

De waarschijnlijke waarheidsgetrouwheid van dit voorheen onbekende portret van de dichter geeft opnieuw aanleiding om de bekende, reeds in twijfel getrokken, voorstellingen van Roemer Visscher tegen het licht te houden. Zowel Van Halen als Stolker beelden de dichter af als een man op gevorderde leeftijd met een baard, maar daarmee houden de gelijkenis tussen beide portretten op. De golvende lokken die Stolker de dichter gaf, zijn bij Van Halen vervangen door een kort kapsel. Ook wat betreft de gelaatstrekken springen vooral de verschillen in het oog. Dat Stolker dezelfde man als Van Halen beoogde te verbeelden, is daarmee vrijwel uitgesloten. Mogelijk vond Stolker het beeld dat Van Halen van de dichter had neergezet te weinig overtuigend. Zeker is dat Stolker het Panpoëticon Batavûm heeft gekend en gezien.[57] De overeenkomsten tussen het Panpoëticon-portret en de voorstelling van Roemer Visscher op het schuttersstuk zijn – ondanks het verschil in leeftijd – veel groter: de wijkende haarlijn, fronsende blik en prominente neus blijken karakteristiek voor het voorkomen van de dichter. Het lijkt dan ook zeer waarschijnlijk dat beide voorstellingen daadwerkelijk Roemer Visscher portretteren.

Besluit

De vondst van het verloren gewaande Panpoëticon-portret van Roemer Visscher werp een nieuw licht op de langlopende discussie over de authenticiteit van het traditionele beeld van de dichter. Vanaf de negentiende eeuw gingen kritische geluiden op over het portret dat Jan Stolker van de dichter optekende en dat de basis vormde voor de nog altijd standvastige beeldtraditie. Verschillende criticasters plaatsten vraagtekens bij de juistheid van Stolkers voorstelling en bestempelden het als een van zijn historische fantasieportretten. Het portret van Roemer Visscher dat in de vroege achttiende eeuw door Arnoud van Halen voor het Panpoëticon Batavûm werd vervaardigd, onderstreept deze vermoedens en bevestigt opnieuw dat de waarheidsgetrouwheid van het bekende beeld van een van de leidende literaire figuren uit de Nederlandse Gouden Eeuw op zijn minst twijfelachtig is. Daarmee is echter niet het laatste woord over de kwestie gezegd. Op welke voorstelling Van Halen zich dan wel beriep, blijft nog altijd de vraag.

OVER DE AUTEUR

Lieke van Deinsen (1987) is als onderzoeker verbonden aan de KU Leuven (Kunstwetenschappen) en aan de Vrije Universiteit Amsterdam (Cultuurgeschiedenis) waar zij werkt aan haar NWO Rubicon-project 'Female faces, intellectual identities: Author portraits and the shaping of female intellectual authority in the early modern Dutch Republic' (2018-2020). Ze promoveerde in 2017 aan de Radboud Universiteit op *Literaire erflaters: Canonvorming in tijden van culturele crisis*. Eerder publiceerde zij als Johan Huizinga Fellow (Rijksmuseum) *The Panpoëticon Batavûm: The portrait of the author as a celebrity* (2016).

NOTEN

Met dank aan Jan de Hond voor zijn bijdrage aan de totstandkoming van dit artikel; aan Jenny Reynaerts en Ton van Strien voor hun commentaar op een eerdere versie; aan Geerte Broersma die mij wees op enkele interessante Muiderkring-voorstellingen; en aan de huidige eigenaren van het portretje dat Arnoud van Halen maakte van Roemer Visscher.

1 H.W. van Tricht, *Het leven van P.C. Hooft,* Den Haag 1980, spec. pp. 171-194; L. Strengholt, 'Over de Muiderkring' in: J. Andriessen e.a. (red.), *Cultuurgeschiedenis in de Nederlanden van de renaissance naar de romantiek*, Leuven 1986, pp. 265-277; M.B. Smits-Veldt, 'Van anekdotes tot mythen: De dochters van Roemer Visscher', *Amstelodamum* 81 (1994) 2, pp. 34-42; M.B. Smits-Veldt, *Maria Tesselschade: Leven met talent en vriendschap,* Zutphen 1994, p. 11.

2 M.B. Smits-Veldt, 'De Muiderkring in beeld: Een vaderlands gezelschap in negentiende-eeuwse schilderijen', *Literatuur* 15 (1998), pp. 278-288.

3 Dit fenomeen werd, wat betreft de portretkunst, onder anderen aangekaart door H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800: Een iconologische studie*, 2 dln, Den Haag 1952. Zie ook B. Luger, 'Gezicht en vergezicht: Perspectiefproblemen in het beeld van de zeventiende en negentiende eeuw', *De Negentiende Eeuw* 9 (1985) 3, pp. 131-144. Zie voor een introductie op historieschilderkunst als uiting van vaderlandsgevoel S.H. Levie e.a. (red.), *Het Vaderlandsch gevoel: Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis*, Amsterdam 1978.

4 Over de onjuiste identificatie van de portretten van Anna en Maria Tesselschade, zie Van de Waal (noot 3), dl 1, pp. 239-241 en dl 2, pp. 114-116; R. Kistemaker, 'De verguisde beeltenissen van Anna en Maria, de dochters van Roemer Visscher', *Amstelodamum* 81 (1994), pp. 43-50, spec. p. 43; M. Leesberg, *The new Hollstein Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450-1700*: *Hendrick Goltzius*, dl 4, Ouderkerk aan den IJssel 2012, nr. 783 en 784. De onjuiste identificatie van de portrettekening van Maria Tesselschade komt, naar alle waarschijnlijkheid, op conto van Cornelis Ploos van Amstel, zie T. Laurentius e.a., *Cornelis Ploos van Amstel, 1726-1798: Kunstverzamelaar en prentuitgever*, Assen 1980, p. 18. Beide tekeningen bevinden zich momenteel in het Amsterdam Museum (inv. TA 10184; TA 10185).

5 A.C.G. Fleurkens (red.), *Roemer Visscher, Brabbelingen (1614): Studie-uitgave met inleiding, annotaties en commentaar*, 2013, paragr. I.1.2, dbnl.org (geraadpl. op 13 mei 2018).

6 G. Brandt, *Lykreeden over den Heer P.C. Hooft*, Amsterdam 1647; G. Brandt, 'Het leven van Joost van den Vondel', in: G. Brandt, *J.V. Vondels Poëzy of Verscheide Gedichten*, Franeker 1682.

7 J. Scheltema, *Redevoering over de brieven van Pieter Corneliszoon Hooft*, Amsterdam 1807. Over Scheltema's ideologische omgang met de zeventiende-eeuwse bronnen, zie E.M. Wiskerke, *De waardering van de zeventiende-eeuwse literatuur tussen 1780 en 1813*, Hilversum 1995, spec. h. 6.

8 J. Scheltema, *Anna en Maria Tesselschade, de dochters van Roemer Visscher*, Amsterdam 1808.

9 Zie bijvoorbeeld A. Beeloo, *Maria Tesselschade Visscher, op het slot te Muiden, blijspel*, Amsterdam 1819; J. Koning, *Geschiedenis van het slot te Muiden, en Hoofts leven op hetzelve*, Amsterdam 1827.

10 Scheltema 1808 (noot 8), pp. 230-231.

11 Zie ook Fleurkens 2013 (noot 5).

12 Scheltema 1808 (noot 8), p. 80.

13 Scheltema 1808 (noot 8), pp. 147-148.

14 Mogelijk dienden de prenten die Scheltema liet maken van Roemer Visscher en zijn dochter niet uitsluitend om ingevoegd te worden in de bundel, maar werden ze eveneens los verkocht. Over de eerdere prent van Anna meldt Scheltema althans dat 'Eenige Proefdrukken [...], zonder letters, zijn bij den Uitgever voor den liefhebbers tegen een' billijken prijs te bekomen', Scheltema 1808 (noot 8), p. 148.

15 Anoniem, *Lijst der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters, welke zijn toegelaten tot de tentoonstelling van den jare 1826*, Amsterdam, 1826-1827, p. 11. Kremers werk staat vermeld als nr. 206. Getuige een geannoteerde catalogus was de vraagprijs vijfhonderd gulden. Het werk werd gekocht door de Nederlandse Staat. Zie ook Levie 1978 (noot 3), pp. 145-146.

16 P.G. Witsen Geysbeek, *Biographisch anthologisch en critisch woordenboek der Nederduitsche dichters*, dl 6, Amsterdam 1827, pp. 5-13.

17 G. Brandt, *Het Leven van Joost van den Vondel*, (red. P. Leendertsz.), Den Haag 1932, p. 12; Scheltema 1808 (noot 8), pp. 5-6.

18 J. van den Vondel, 'het lof der zee-vaert', in: J.F.M. Sterk e.a. (red.), *De werken van Vondel*, dl 2, Amsterdam 1929, pp. 431-455. Opnieuw nam Kremer het voortouw: in 1827, amper een jaar na zijn eerste Muiderkring-stuk, waagde hij zich aan een voorstelling van het gezin Roemer Visscher in hun Amsterdamse woning.

19 Smits-Veldt 1998 (noot 2), p. 281.

20 Anoniem, *Tentoonstelling van schilder- en kunstwerken van levende meesters*, Den Haag 1843, p. 42, nr. 481.

21 Smits-Veldt 1998 (noot 2), pp. 283-284.

22 Anoniem, *Astrea: Maandschrift voor schoone kunst, wetenschap en letteren* 2 (1852), pp. 300-301.

23 Zie *Kunstkronijk* 4 (1843-1844).

24 N. de Roever, 'Het portret van Roemer Visscher en het wapen van Tesselschade', *De Amsterdammer* (10-04-1887), p. 5.

25 J. Alberdingk Thijm, 'Het wapen der familie Roemer Visscher', *De Amsterdammer* (17-04-1887), p. 4.

26 Over Alberdingk Thijms fascinatie voor de katholieke Tesselschade, zie M.T. Leuker, '"Vondel op wijwater" of de legitimiteit van de nonconformiteit', *De Negentiende Eeuw* 30 (2006), pp. 65-78.

27 N. de Roever, 'Nog eens het wapen van Tesselschade', *De Amsterdammer* (24-04-1887), p. 4.

28 J. Alberdingk Thijm, 'Nog even het wapen van Tesselschade', *De Amsterdammer* (01-05-1887), pp. 3-4.

29 N. de Roever, 'Tweeërlei over Roemer Visscher', N. de Roever, *Uit onze oude Amstelstad: Schetsen en tafereelen betreffende*

de geschiedenis der veste, het leven en de zeden harer vroegere bewoners, dl 3, Amsterdam 1891, pp. 90-95.

30 De Roever 1891 (noot 29), p. 94.

31 F. Muller, *Beschrijvende catalogus van 7000 portretten van Nederlanders*, Amsterdam 1853, nrs. 5711-5712; J.F. van Someren, *Beschrijvende catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders*, dl 3, Amsterdam 1891, p. 657.

32 J.F.M. Sterck, 'Aanvullingen tot het "Leven" van Roemer Visscher', *Oud Holland* 33 (1915), pp. 210-212.

33 Anoniem, *Catalogus van eene uitmuntende verzameling gecouleurde- en ongecouleurde teekeningen door en naar de beroemste meesters, als mede eenige konstige schilderyen* [...] *nagelaaten door wylen den Heere Jan Stolker*, Rotterdam 1786, p. 49, lot 196.

34 C. Brown, *Carel Fabritius: Complete edition with a catalogue raisonné*, Oxford 1981, pp. 132-133.

35 Online collectiecatalogus van het Groninger Museum, inv. 1931.0104, collectie.groningermuseum.nl (geraadpl. op 13 mei 2018).

36 Sterck 1915 (noot 32), pp. 211-212.

37 K. Freise, 'Gemälde aus der Sammlung Dr. Hofstede de Groot im Haag', *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 2 (1909) 1, pp. 22-37; M.N. Benisovich, 'Notes sur Jan Stolker (1724-1785)', *Oud Holland* 61 (1946), p. 189.

38 G. Wuestman, 'Een portret van Jan Six van Chandelier?', *Maandblad Amstelodamum* 98 (2011), pp. 147-154.

39 A. Bredius en E.W. Moes, 'De schildersfamilie Ravesteyn', *Oud Holland* 10 (1892), p. 46.

40 J.W. Niemeijer, 'Jan Stolker', in: T. Laurentius e.a., *Cornelis Ploos van Amstel 1726-1798: Kunstverzamelaar en prentuitgever*, Assen 1980, pp. 179-186; A.J. Elen, 'Onverbloemd kopiist Jan Stolker en zijn kunsthistorische documentatie', *Delineavit et Sculpsit* 41 (2017), pp. 123-134; N. den Dekker, 'Een bijzonder portret: Stolkers getekende biografie van Jan Six', in: M. Jonker (red.), *Rembrandt en Jan Six: De ets, de vriendschap*, Amsterdam 2017, pp. 47-52.

41 W. del Court en J. Six, 'De Amsterdamsche schuttersstukken', *Oud Holland* 21 (1903), pp. 65-86. Zie ook J.G. van Dillen, *Amsterdam in 1585: Het kohier der capitale impositie van 1585: Met een historische inleiding en aantekeningen*, Amsterdam 1941.

42 L. Leermakers, 'Eenheid in de doelen: Gerard Schaep, Jacob Colijns en de schuttersstukken in de Amsterdamse handboogdoelen', *Amstelodamum* 105 (2013), p. 129.

43 Voor een gedetailleerde beschrijving en reproductie van het album, zie Leermakers 2013 (noot 42), p. 177.

44 Fleurkens 2013 (noot 5).

45 E.W. Moes, *Iconographia Batava: Beredeneerde lijst van geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Noord-Nederlanders in vorige eeuwen*, dl 2, Amsterdam 1905, nr. 8546.

46 Voor een uitgebreide geschiedenis van het Panpoëticon Batavûm en de collectie auteursportretten, zie L. van Deinsen, *The Panpoëticon Batavûm: The portrait of the author as a celebrity*, Amsterdam 2016; L. van Deinsen, *Literaire erflaters: Canonvorming in tijden van culturele crisis, 1700-1750*, Hilversum 2017, pp. 149-242.

47 Voor een beargumenteerde reconstructie van de opgenomen portretten in het Panpoëticon Batavûm, zie Van Deinsen 2016 (noot 46), appendix 2, pp. 271-310.

48 Anoniem, *Catalogus van eene fraaije verzameling van schilderijen, door Nederlandsche meesters; voorts van het alomberoemde Pan Poëticon Batavum, of Verzameling van drie honderd en vijftig geschilderde Portretten der eerste Dichters, Dichteressen en Geleerden van ons Vaderland* [...] *Al hetwelk verkocht zal worden op Donderdag den 9den April 1818* [...] *Door de makelaar: Cornelis Sebille Roos, Jeronimo de Vries en Albertus Brondgeest*, Amsterdam 1818.

49 L. Bidloo, *Panpoëticon Batavûm, kabinet, waar in de afbeeldingen van voornaame Nederlandsche dichteren, verzameld, en konstig geschilderdt door Arnoud van Halen, en onder uytbreyding, en aanmerkingen, over de Hollandsche Rymkunst*, Amsterdam 1720.

50 Over Bidloos lofdicht, zie T. van Strien, 'De schatkist: Lambert Bidloos Panpoëticon Batavûm', *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 130 (2014) 3, pp. 237-260; L. van Deinsen en T. van Strien, 'Gebabbel van een bevlogen lezer: Lambert Bidloos verkenning van vergeten schrijvers', *Vooys* 35 (2017) 3, pp. 76-82.

51 Bidloo 1720 (noot 49), pp. 230 en 242.

52 Kunst Wordt Door Arbeid Verkregen, *Arnoud van Halen's Pan poëticon Batavûm verheerlijkt door lofdichten* [...] *getrokken uit het stamboek van Michiel de Roode*, Leiden 1773.

53 Kunst Wordt Door Arbeid Verkregen 1773 (noot 52), p. 17.

54 Gelijktijdig werden ook de Panpoëticon-portretten van Romein de Hooghe, Jan Harmensz Krul, Dirck Pietersz Pers en Josephus Justus Scaliger geveild, P.J.J. van Thiel e.a., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam: A completely illustrated catalogue*, Amsterdam 1976, p. 725.

55 Voor een materiële analyse en digitale reconstructie van het Panpoëticon Batavûm zie L. van Deinsen en T. De Paepe, 'Visualising literary heritage: A viable approach? The case of the Panpoëticon Batavûm (1772-1780)', *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage* 4 (2017), pp. 49-58.

56 In lijst van de portretten in het kabinet die de leden van *Kunst Wordt Door Arbeid Verkregen* in 1773 publiceerden, staat steeds aangegeven wanneer dit het geval is. Onder anderen bij Anna en Maria Tesselschade vermelden zij dat Van Halen 'geen Afbeeldsel kunnen magtig worden en [...] daerom, voor ijder van haer, een Gedenkstuk [heeft] gemaeld', Kunst Wordt Door Arbeid Verkregen 1733 (noot 52), p. 16.

57 Stolker, die zijn opleiding had genoten bij Panpoëticon-schilder Jan Maurits Quinkhard, richtte, geïnspireerd door het Panpoëticon, zelf een kabinet op waarin hij een 'Verzameling Portretten van Neder- en Hoogduitsche Schilders' van circa 155 kleine portretten op koper onderbracht, zie Van Deinsen 2016 (noot 46), p. 142.

SUMMARY

The authenticity of the portrait of the Amsterdam poet Roemer Pieterszoon Visscher (1547-1620) – depicted as an old man with a beard and distinctive hat – has been a subject of debate ever since it was printed in Jacobus Scheltema's *Anna en Maria Tesselschade, de dochters van Roemer Visscher* (1808). Although the portrait formed the basis for the likeness of Roemer Visscher in popular nineteenth-century depictions of the mythical *Muiderkring*, its accuracy was quickly put into question. In 1887, the matter resulted in a heated argument between Joseph Alberdingk Thijm (1820-1889) and Nicolaas de Roever (1850-1893) in the journal *De Amsterdammer*. The latter suspected that the iconic portrait was one of many historical falsifications of Jan Stolker (1724-1785) and was thereafter falsely incorporated into contemporary images that featured literary and intellectual frontrunners of the nation's Golden Age.

According to De Roever, a far more likely representation of the seventeenth-century poet and his coat of arms was included on the militia piece *Schutters van de compagnie van kapitein Egbert Vinck* (1586). Unfortunately, the painting was lost and the composition survived only through a drawing by Jacob Colijn from almost a century later. By that time only a sketchy *en profil* portrait of Roemer Visscher was available. Due to a lack of conclusive evidence, the dispute eventually ended in an impasse. Although later research supported De Roever's suspicions and rejected the well-known portrait of Roemer Visscher as an accurate likeness, knowledge about the real portrait of the popular poet was still limited.

However, a long lost early eighteenth-century portrait by Arnoud van Halen (1683-1732) sheds new light on the subject matter. The small oval painting was part of the so-called *Panpoëticon Batavûm*, an eighteenth-century collection of author's portraits placed in a wooden cabinet, which features the highlights of Dutch literary and intellectual history. By presenting this portrait of Roemer Visscher, we can now, for the first time, connect the face with the words of one of the leading early modern Dutch poets.