De schaduw van de fotograaf

Positie en status van een nieuw beroep: fotografie in Nederland, 1839-1889

Hans Rooseboom

De schaduw van de fotograaf

Positie en status van een nieuw beroep: fotografie in Nederland, 1839-1889

The Photographer's Shadow

Position and status of a new occupation: Photography in the Netherlands, 1839-1889

(with a summary in English)

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht

op gezag van de rector magnificus, prof. dr. W.H. Gispen,

ingevolge het besluit van het college van promoties

in het openbaar te verdedigen

op maandag 6 november 2006 des ochtends te 10.30 uur

door

Hans Theo Rooseboom

geboren op 8 november 1966, te Wapserveen

promotor: Prof. Dr. W.W. Mijnhardt

Dit proefschrift werd mede mogelijk gemaakt met financiële steun van het VSB Fonds

Inhoudsopgave

Dankwoord 7

Inleiding. Literatuur, archivalia en collecties 12

I

Inkomsten

1. Twee carrières, twee uitersten 24
2. De kasboekjes van Leonard de Koningh 42

II

Klanten

3. De kasboekjes van Leonard de Koningh (vervolg) en het klantenboek van Eduard Fuchs 50
4. Bekende tijdgenoten voor de camera: van danseressen tot dominees 60
5. ‘Ik kyk altyd kwaad op myn portretten en dat is onwaar.’ Acht portretten van Multatuli 74
6. De wereld in een album (en aan de muur) 82

III

Beroepsgroep

7. Een nieuw beroep 100
8. Een nieuw nevenberoep 119

IV

Artistieke status

9. De mythe van de lijdende kunstenaar. De vermeende concurrentie van de fotografie 130
10. ‘Een schilder is geen kopieermachine’. De moeizame verhouding tussen fotografie en kunst 150
11. ‘Men erkent dat photographien somwijlen […] in engeren zin kunstwerken schijnen te zijn’. Fotografie en het auteursrecht in de negentiende eeuw 190

V

Maatschappelijk aanzien

12. Het aanzien van de fotografie 211
13. Beeld en zelfbeeld van de fotograaf 225

VI

Werkzaamheden

14. Het atelier van de fotograaf. Locatie, bouw en inrichting 258
15. Het atelier van de fotograaf. Bezoekers, medewerkers en werkzaamheden 279
16. ‘De handeling leere men bij een bekwaam Photograaf, of het is beter niet te beginnen’: de opleiding tot fotograaf 307

VII

Beroepsopvatting

17. Specialisering (of het ontbreken daarvan) 320
18. Onderlinge concurrentie en omgang 342

VIII

Invloed

19. Fotografie in Nederland, 1839-1889 354

Bijlagen 368
Summary 382
Gebruikte afkortingen 388
Aangehaalde literatuur 389
Verklarende lijst van in de tekst voorkomende fotografische termen 427
Curriculum vitae 431

Dankwoord

Van alle onbelangrijke dingen in het leven is een proefschrift misschien wel het belangrijkste. Een woord van dank aan allen die dit proefschrift mogelijk maakten of op enige wijze medewerking verleenden of belangstelling toonden is dan ook op zijn plaats.

In de eerste plaats gaat mijn dank uit naar mijn promotor, prof. dr. W.W. Mijnhardt, voor zijn waardevolle commentaren en voor zijn geduld. Hij heeft, na de eerste besprekingen van het concept, lange tijd weinig méér van me vernomen dan de mededeling dat ik me zou melden zodra ik iets substantieels op papier had gezet. Nadat ik in 2002 het grootste deel van de tekst inleverde, heb ik me opnieuw teruggetrokken om haar aan te vullen en bij te vijlen. Als buitenpromovendus die het werken aan het proefschrift verschillende keren moest stilleggen doordat andere werkzaamheden tijdelijk alle aandacht vroegen, was ik zeer gebaat bij het teken van vertrouwen dat ik, al dan niet terecht, in dat geduld zag.

Tevens wil ik prof. dr. J.J. Bolten (Universiteit Leiden) danken, die in de eerste jaren waarin ik aan dit proefschrift werkte als beoogd promotor optrad.

In 1995 zette Jan Piet Filedt Kok, destijds directeur collecties van het Rijksmuseum, me aan tot het schrijven van dit proefschrift. Hij deed toen namelijk het voorstel me gedurende twee jaar *full-time* in dienst te nemen (op een positie die mede gefinancierd werd door het VSB Fonds), waarbij ik de helft van de tijd mocht besteden aan onderzoek. Dat was voor een jonge werknemer met een tijdelijke *part-time* aanstelling een aanlokkelijk aanbod. De verlangde tegenprestatie is door het schrijven van dit proefschrift geleverd.

Sinds de afloop van dat tweejarige dienstverband en een kleine verlenging ervan werk ik, net als vóór 1995, weer *part-time* voor het Rijksmuseum. Verschillende musea, instellingen, uitgevers en fondsen gaven me sindsdien van tijd tot tijd opdrachten voor tentoonstellingen, publicaties en onderzoek, zodat de schoorsteen kon blijven roken en dit proefschrift geschreven kon worden: de Amateur Fotografen Vereniging Rotterdam, het Amsterdams Historisch Museum, Foam_Fotografiemuseum Amsterdam, de Stichting GO, uitgeverij Ludion, Museum Beelden aan Zee, het Nationaal Archief, het Nederlands Fotoarchief, Paleis Het Loo Nationaal Museum, het Prins Bernhard Cultuurfonds, het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, uitgeverij Scriptum, uitgeverij Thoth, het Universiteitsmuseum Utrecht en uitgeverij De Verbeelding.

De volgende personen hebben (een deel van) het manuscript gelezen en van commentaar voorzien, waarvoor ik hen zeer erkentelijk ben: Mattie Boom, Mieke Jansen, Mayken Jonkman, Jacco Pekelder, Jenny Reynaerts, Jan Teeuwisse en Steven Wachlin. Het hoofdstuk dat als eerste op papier stond – het huidige elfde hoofdstuk –,

werd gelezen en becommentarieerd door prof. dr. W.D.H. Asser, Peter Fuhring, Robert-Jan te Rijdt en Marcel Verburg. Ik dank ook hen voor hun op- en aanmerkingen.

Steven Wachlin gaf me verschillende malen genereus inzage in diverse krantenadvertenties van en krantenberichten over fotografen, die hij sinds jaar en dag verzamelt. Waar ik in dit proefschrift advertenties als bron gebruik, heb ik die vaak aan hem te danken. Tevens gaf hij me van vele fotografen de biografische gegevens die ik nodig had om hen in archieven te kunnen traceren en voorzag hij vele van de in het proefschrift genoemde fotografen van een geboorte- en sterfjaar. M.D. Haga bracht opheldering in een aantal genealogische en heraldische zaken. Marion Kuipers-Verbuijs was zo vriendelijk bij te houden welke fotografische ateliers ze tegenkwam bij het inventariseren van bouwtekeningen in het Gemeentearchief Amsterdam. Zonder die hulp zou het voor mij veel lastiger zijn geweest een inzicht te krijgen in de bouw en inrichting van die ateliers.

Ook de volgende personen wil ik graag danken voor hun hulp en informatie: Marga Altena, Saskia Asser, Reinier Baarsen, Norbert van den Berg, Dirk Jan Biemond, Flip Bool, F.P.M. Brieffies, Jan Daan van Dam, Jan Deiman, Peter Don, Vicky Foster, Sabine Giepmans, Henk Gras, Jeanine Grünfeld, Ebeltje Hartkamp-Jonxis, Michael Hermse, Johanna Jacobs, Steven Joseph, Hanco Jurgens, Wim van Keulen, Paul van de Laar, Huigen Leeflang, Ingeborg Th. Leijerzapf, Yuri van der Linden, Jan Madsen, Liesbet Mantel, Annabella Meddens, Karina Meister, Bianca du Mortier, David Mulder, Alied Ottevanger, Willem Ouwerkerk, Leon Penning, Joke Pronk, Willem Rappard, Tineke de Ruiter, Karin Schaffers, Erik van Scheepen, Erik Schmitz, Frits Scholten, Helen Schretlen, Monica Soeting, Jan Teeuwisse, Ursula den Tex, Anneke van Veen, Adri Verburg, Robert Verhoogt, Jan van der Waals, Cindy van Weele, Felix B. van West, Ester Wouthuysen, Reinier van ’t Zelfde, Annejet van Zijl en Annet Zondervan. De medewerkers van de diverse archieven waar ik mijn onderzoek deed, wil ik eveneens danken voor hun hulp.

Dan waren er nog enkele personen die weliswaar geen enkel aanwijsbaar belang hadden bij dit proefschrift, maar toch zo vriendelijk waren zo nu en dan te informeren hoe het ermee ging: Wilfred Areiter, Gabriëlle Beentjes, Carina Greven, Gerda van Ham, Suzanne Hautvast, Joop de Jong, Aline Nysingh, Marina Ruiz Molina, Esther Scholten, Laura Teeuwisse, Silvie Teeuwisse, Alex Thomassen, Rik Verhoeks, Gregor Verwijmeren, Sandra van Wersch, Alice Weve, Maartje Wildeman en Debbie Wilken.

Jan van Male gaf nogal eens op ironische wijze blijk van zijn verbazing over de hoeveelheid vlijt die hij – kennelijk meer dan iets anders – kenmerkend achtte voor mijn onderzoek naar negentiende-eeuwse fotografie. Zijn positie als onacademische liefhebber en privé-verzamelaar en zijn gevorderde leeftijd zullen hem dat oordeel mede ingegeven hebben. De publicaties waarin die vlijt resulteerde waren nog bescheiden van omvang. Wat hij van een *heel proefschrift* zou vinden heeft hij nooit kunnen vertellen, aangezien hij in 1995 overleed.

Ik wil ook mijn ouders, Ben en Hermien Rooseboom, danken. De vroegste kiemen van dit proefschrift moeten – waar anders? – gezocht worden in mijn ouderlijk huis. Mijn ouders zijn mijn vroegste stimulans geweest. Op mijn vierde begon ik op de typemachine van mijn vader brieven te schrijven, of wat daarvoor doorging. Volgens een wat ouder buurmeisje stond er geregeld het woord ‘onderwaterchinees’ in. Dat verbaasde me weliswaar – ik had nog niet leren schrijven –, maar oudere mensen geloof je op die leeftijd nog gauw. Ik wilde in die tijd graag postbode worden – in de veronderstelling dat je de brieven die je rondbracht ook zelf mocht schrijven. Het

plezier in het schrijven van teksten – geen overbodige luxe bij het produceren van een proefschrift – stamt uit die tijd.

Van invloed moet ook de aanwezigheid zijn geweest van allerlei boeken in de kasten van mijn ouders. Later ontdekte ik dat het niet vanzelfsprekend was om als kind tussen boeken op te groeien. Van de aanwezige encyclopedieën was er aanvankelijk maar één enigszins geschikt voor mij (want eenvoudig genoeg), maar een van de andere mocht ik – jaren later – meenemen toen ik ging studeren. Die heeft ook bij het schrijven van dit proefschrift nog haar nut bewezen.

De stimulansen die ik van mijn ouders kreeg waren – het is kenmerkend voor hun bescheidenheid – vooral *indirect*, zoals al bleek uit het ter beschikking stellen van de typemachine en de aanwezigheid van boeken. Toen ik in de eerste jaren van mijn studie een eenmanstijdschriftje maakte, werd mijn vader kennelijk herinnerd aan een blad dat hij zo'n veertig jaar eerder maakte met zijn beste vriend, Jan Gerritsen. *Klimop* werd gemaakt met behulp van een oude typemachine. De veer van het bewegende deel ervan was stuk, zodat een jongetje het op hun commando moest vasthouden. Nadat hij huilend was weggelopen, bonden de twee redacteuren er een zak met aardappelen aan. Toen ik zelf een tijdschrift begon te maken, kreeg ik een typemachine van Jan Gerritsens weduwe. Mijn vader bouwde vervolgens een eenvoudig maar doeltreffend houten apparaat waarmee ik de vellen A4 kon vouwen tot het gewenste formaat.

Ook mijn moeder vond haar manieren om mijn bezigheden te ondersteunen. Toen ik een jaar of vijftien, zestien was wilde ik fotograaf worden. Vooralsnog was het een dure hobby. Mijn moeder besloot me uit haar inkomsten als pianolerares te sponsoren. Als tegenprestatie verlangde zij dat ik een administratie bijhield van inkomsten en uitgaven. Een en ander werd officieel in een contract vastgelegd, wat de zaak naar mijn idee een professioneel karakter gaf. Dat mijn moeder in datzelfde contract óók de bepaling opnam dat ik voortaan mijn kamer netjes opgeruimd diende te houden, deed naar mijn mening veel afbreuk aan de ernst van de onderneming, maar ik heb het moeten aanvaarden. Veel heeft de tweede voorwaarde overigens niet geholpen, zoals iedereen weet die mijn werktafels thuis en op het Rijksmuseum wel eens heeft gezien. Fotograaf ben ik nooit geworden, maar een proefschrift over fotografie zit er niet veel naast.

Het is een slechte gewoonte van doctors-in-spe om in het voorwoord hun partner te beklagen om wat deze werd aangedaan of onthouden doordat er aan het proefschrift gewerkt moest worden. Toen Mayken Jonkman me leerde kennen was ik er al lang mee bezig. Ze kon dus weten waaraan ze begon. Door het proefschrift over elf jaar uit te smeren hoefde ik me bovendien bepaald niet ieder vrij uur af te zonderen. Dat ik dit boek aan haar opdraag heeft dan ook niets met *schuld*gevoelens te maken.

Onze kat Nescio was me merkbaar dankbaar dat ik zo nu en dan thuis werkte aan dit proefschrift. Hij heeft er het meest van gezien en er het minst van begrepen.

De kleine Anne Marthe werd geboren toen dit proefschrift bijna voltooid was. Ze heeft dus maar weinig in de war kunnen schoppen en mag wat mij betreft brullen wat ze wil. Dat doet ze overigens maar heel weinig.

Ik dank de Universiteit Utrecht dat ze haar promovendi niet verplicht tot het schrijven van stellingen. De geregelde publicatie van opmerkelijk geachte voorbeelden daarvan in *NRC Handelsblad* – vaak het enige uit een proefschrift dat de krant haalt – kan niet anders dan ertoe leiden dat bij menig lezer het idee postvat dat

wetenschappers zich vaak onledig houden met zaken die niets met hun vakgebied te maken hebben en die verstoken zijn van iedere relevantie. De soms maar half gelukte geestigheid van de stellingen contrasteert nogal eens op pedante wijze met de terzelfdertijd veronderstelde ernst van een geleerd proefschrift.

In de tekst voorkomende technische termen worden kort toegelicht in de *Verklarende lijst van fotografische termen*, pp. 425-428.

Bij het afsluiten van dit proefschrift was van slechts een deel van de illustraties waarnaar in de tekst verwezen wordt een digitale afbeelding beschikbaar.

Inleiding
Literatuur, archivalia en collecties

De hoeveelheid literatuur over negentiende-eeuwse Nederlandse fotografie is bescheiden. Wie vandaag begint, kan over een week of drie, vier alles gelezen hebben wat erover gepubliceerd is sinds ze een jaar of dertig geleden onderwerp werd van serieus wetenschappelijk onderzoek. Er kunnen in dat stapeltje boeken en artikelen ruwweg vier categorieën worden onderscheiden: algemene geschiedenissen die een samenhangend en min of meer compleet overzicht willen geven van de fotografie in een bepaalde periode, artikelen en boeken over één fotograaf (of één collectie, één serie, één foto), deelstudies die een specifiek thema of aspect behandelen en zich dus niet beperken tot afzonderlijke foto's en oeuvres, en inventarisaties van wie wanneer werkzaam was in een bepaalde stad of streek.

Om met de laatste te beginnen: de lokaal- of regionaal-historische inventarisaties zijn ten dele door niet-fotografiehistorici geschreven, althans door personen die verder, voor zover mij bekend, niet over de geschiedenis van de Nederlandse fotografie gepubliceerd hebben.[1] Dat betekent niét dat het belang en de kwaliteit van deze stukken gering is, maar wel dat zij soms niet veel verder gaan dan het geven van een alfabetische lijst van of chronologisch geordende tekst over fotografen met meer of minder uitgebreide biografische gegevens, zoals data van geboorte, vestiging, vertrek en overlijden, en de adressen waar zij gevestigd waren. Het nut van deze publicaties – meestal in artikelvorm geschreven – is groot: geen enkel onderzoek naar de Nederlandse fotografie kan het stellen zonder biografische informatie over afzonderlijke fotografen. Tezamen kunnen zij allerlei materiaal leveren voor een omvangrijker verhaal over de Nederlandse fotografie, waarin zij in een context geplaatst kunnen worden. Het zou zeer wenselijk zijn over méér onderzoek van dit soort te kunnen beschikken. Met name een overzicht van negentiende-eeuwse Amsterdamse fotografen wordt gemist. Nu heeft de Utrechtse fotografiehistoricus Steven Wachlin weliswaar sinds circa 1990 in bevolkingsregisters, kranten en andere bronnen op grote schaal biografische gegevens verzameld van Nederlandse beroepsfotografen die vóór of in 1880 zijn geboren, maar zijn naspeuringen zijn maar zeer ten dele gepubliceerd. Het bestuderen van de vroege Nederlandse fotografie zou een stuk gemakkelijker gaan wanneer de door Wachlin verzamelde gegevens in een of andere vorm geopenbaard konden worden.

Biografische gegevens zijn ook te vinden in de losbladige *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen* die sinds 1984 verschijnt onder hoofdredactie van Ingeborg Th. Leijerzapf

[1] Dergelijk onderzoek is tot nu toe gedaan voor Alkmaar (Boer 1973), Arnhem (Stempher 1983), Breda (Van der Pol 1992), Delft (Van Bommel 1992 en Wachlin 1992), Den Haag (Mensonides 1977), Deventer (Nalis 1984), Dordrecht (Jansen 1989), Gouda (Geselschap 1961b), Groningen (Wierts 2000), Hoorn (Havermans 2001a, 2001b en 2002), Leeuwarden (Dolk 1975 en Elzinga 1977), Leiden (Versprille 1964 en Van Heijningen-de Zoete 1988), Middelburg (Verburg/Van Bennekom 1994), Nijmegen (Janssen 1980), Roermond (Erdkamp 1989), Rotterdam (Van Wingerden 1987-1988), Utrecht (Evers 1918), Zaltbommel (Van Doornmalen 2003) en Zwolle (Otten 2001a en b). In Coppens/Altena/Wachlin 1997 is een lijst opgenomen met fotografen die werkzaam waren in Bergen op Zoom, Boxtel, Breda, Den Bosch, Eindhoven, Helmond, Roosendaal, Tilburg en Vught.

en tot op de dag van vandaag wordt voortgezet.[2] Ze bevat monografische artikelen van wisselende lengte over negentiende- en twintigste-eeuwse fotografen. Op dit moment bevat 'het lexicon' (zoals zij in de wandelgangen genoemd wordt) ongeveer 50 artikelen over fotografen die in de negentiende eeuw werkzaam zijn geweest. Het nut van de uitgave staat buiten kijf, om dezelfde reden die genoemd werd bij de lokaal- of regionaal-historische publicaties: zonder informatie over de carrières van afzonderlijke fotografen is het nauwelijks doenlijk de geschiedenis van de hele beroepsgroep te schrijven. Net als voor die inventarisaties per stad of streek geldt echter voor het lexicon dat de behandelde fotografen nauwelijks in een context worden geplaatst: het zijn losse figuren zonder achtergrond. Uit de aard van het genre blijven allerlei 'grotere' zaken (hoe groot waren de ateliers zoal, wie waren er klant, wat waren de verdiensten van fotografen?) onbesproken of in ieder geval onderbelicht. De keuze voor de opzet van het lexicon is echter een begrijpelijke en goede geweest, want ze voorzag in een belangrijke lacune. Verschillende van de nu bekende lokaal- of regionaal-historische studies waren in 1984 nog niet geschreven.

Monografische *boek*publicaties zijn sporadischer – en van nog recenter datum. Vermeldenswaard zijn met name de publicaties van Anneke van Veen over Pieter Oosterhuis en Jacob Olie en die van Mattie Boom over Eduard Isaac Asser (de eerste een beroepsfotograaf, de andere twee amateurs).[3] Aangezien de teksten in deze boeken veel omvangrijker zijn, kunnen de hoofdfiguren meer in hun tijd geplaatst worden, maar feit blijft dat ook deze boeken aan één figuur zijn gewijd en dus allerlei zaken onbesproken laten.

Publicaties over leven en werk van afzonderlijke fotografen hebben als bijkomend nadeel dat de auteurs een dermate grote sympathie voor de door hen behandelde fotograaf kunnen hebben of ontwikkelen dat diens belang gemakkelijk enigszins wordt overschat: het gaat immers om mensen van vlees en bloed die vaak voor het eerst aan de vergetelheid ontrukt worden. De literatuur overziend valt op hoezeer fotografiehistorici, althans het handvol dat zich geregeld met de negentiende eeuw heeft bezig gehouden, zich voornamelijk aan publicaties over afzonderlijke fotografen hebben gewijd. Het aantal 'thema-artikelen' in het lexicon – waarover de ondertitel rept – is klein, maar ook *buiten* die uitgave hebben maar weinig fotografiehistorici blijk gegeven van interesse in grotere verbanden en onderwerpen. Over onderwerpen uit de negentiende-eeuwse Nederlandse fotografie die het leven en werken van één individuele fotograaf te boven gaan en een bepaald aspect tot onderwerp nemen is maar weinig geschreven. Tot de uitzonderingen behoren artikelen over bijvoorbeeld de vroegste internationale fotografietentoonstellingen in Amsterdam, het genre van de architectuurfotografie, de vroegste fotografische kunstreproducties, de vroegste verzamelaars van foto's, het gebruik van de fotografie in de wetenschap en de manier waarop foto's werden uitgegeven of als illustraties in boeken en tijdschriften werden opgenomen.[4] Groot is de oogst echter niet, zodat veel onderwerpen zijn blijven liggen. Over zaken als de welstand van fotografen, hun contacten met andere beroepsgroepen, hun concurrentiepositie, het sociale aanzien van het vak, de organisatie van de ateliers, de verkoopprijzen, etcetera, weten we weinig tot niets.

Slechts een enkeling heeft zich gewaagd aan een groter overzicht van de vroege Nederlandse fotografie. De eerste poging is van de hand van G.A. Evers, en verscheen in 1914-1915 in vijf afleveringen (plus drie met bibliografische gegevens) in het fototijdschrift *Lux*.[5] Evers reconstrueerde daarin de eerste 25 jaar, dus

[2] Leijerzapf 1984 e.v.
[3] Van Veen 1993, Boom 1998, Van Veen 2000.
[4] Leijerzapf 1980, Van Thiel 1982, Boom 1986, Van Venetië/Zondervan 1989a en b, De Zoete 1991, Rooseboom 1994b en d, Boom 1995a en b, De Klerk 1995, Van Lente 1995a, Altena 1996, Rooseboom 1996a en b, Boom 1997, Rooseboom 1998, Asser 2000, Rooseboom 2000, Rooseboom 2001b, Asser/Verhoogt 2003, Boom 2003, Rooseboom 2003.
[5] Evers 1914-1915. Evers was conservator van de Utrechtse Universiteitsbibliotheek, hoofd van het fotografisch reproductie-atelier van de Utrechtse universiteit en amateurfotograaf. Zie over hem: Coppens 1986.

de periode tot 1865, en baseerde zich vooral op artikelen en advertenties in contemporaine kranten. Veel van wat hij bijeengebracht heeft, wordt tot op de dag van vandaag in de literatuur aangehaald en herhaald. Dat zal vooral zijn ingegeven door het feit dat Evers zijn bronnen zelden noemde: hij gebruikte weinig voetnoten en deed (afgezien van de drie lijsten met vroege Nederlandstalige artikelen over de fotografie) geen literatuuropgave. Om tijdrovend krantenonderzoek te besparen is er vaak betrekkelijk kritiekloos op Evers' artikelenserie geleund (zonder hem overigens altijd als bron te vermelden). Nu is Evers ongetwijfeld vaak correct geweest in zijn presentatie van feiten, maar helemaal zonder vergissingen of betwistbare interpretaties zijn de door hem geschreven artikelen niet. Evers is niet alleen de bron van verschillende feiten en veronderstellingen, ook heeft hij in belangrijke mate bijgedragen aan de canonvorming in de Nederlandse fotografie. Wie bij hem uitgebreid genoemd werd, geldt sindsdien in veel gevallen als een belangrijke vertegenwoordiger van het nieuwe medium.

Na Evers is het lang stil gebleven rond de geschiedenis van de Nederlandse fotografie. In 1948 publiceerde de verzamelaar Auguste Grégoire het boek *Honderd jaar fotografie*. Daarin vinden we echter vooral informatie van technische aard: zijn interesse ging vooral uit naar procédé's, minder naar de plaats van de fotografie in de negentiende-eeuwse samenleving. Bovendien vermengt de tekst de geschiedenis van de Nederlandse én buitenlandse fotografie – waarschijnlijk bij gebrek aan voldoende beschikbare kennis van de eerste –, zodat het belang van deze publicatie minder groot is voor het hier te ondernemen onderzoek.

Na Grégoire trad opnieuw een lange stilte in. In 1969 publiceerde Claude Magelhaes zijn *Nederlandse fotografie. De eerste honderd jaar*, dat echter vooral foto's bevatte en maar weinig tekst. In die tekst behandelde hij de geschiedenis van de fotografie vooral als de geschiedenis van een techniek: hij deelde de tekst in naar de belangrijkste technische ontwikkelingen die hadden plaatsgevonden. Hetzelfde geldt voor het boek dat hij zeven jaar later onder zijn eigen naam Jan Coppens deed verschijnen, *Een camera vol stilte. Nederland in het begin van de fotografie, 1839-1875*: ook daarin hadden foto's de overhand.[6] Een deel van de tekst werd verzorgd door de schrijver en historicus A. Alberts, die het Nederland van de negentiende eeuw beschreef en de afgebeelde foto's aldus in een breder verband plaatste. Coppens besloot het boek met een beknopte geschiedenis van de negentiende-eeuwse Nederlandse fotografie, waarbij hij er opnieuw blijk van gaf die vooral als een technisch medium te zien. *Een camera vol stilte* is echter van groot belang geweest voor onze kennis van de negentiende-eeuwse Nederlandse fotografie. Coppens heeft in dit boek namelijk vele tot dan toe onbekende – maar tegenwoordig niet meer weg te denken – foto's gepubliceerd. (In dat licht bezien was zijn aanvankelijke keuze voor het pseudoniem Claude Magelhaes een toepasselijke.) Het boek heeft daardoor onmiskenbaar invloed gehad op de canonvorming van Nederlandse fotografen: verschillende figuren die nu tot de top van de vroege fotografie gerekend worden komen in zijn boek voor het eerst voor. Doordat *Een camera vol stilte* maar zo weinig tekst bevatte – en dus nauwelijks geciteerd kan worden – en doordat verschillende foto's en fotografen inmiddels vanzelfsprekend lijken, wordt het belang van het boek tegenwoordig mogelijk onderschat.

Inmiddels was Coppens ook begonnen aan een groot aantal artikelen – in bladen als *Foto*, *Antiek* en het *Photohistorisch Tijdschrift* – waarin hij diverse fotografen voor het voetlicht bracht. Verschillende van zijn stukken lijken om den brode geschreven, maar een grote verdienste van Coppens is dat hij vele malen als eerste aandacht besteedde aan belangrijke fotografen zoals Eduard Isaac Asser, J.A. van Eijk en Willem baron van Heeckeren van Kell.[7] De kennis die hij in de loop der jaren vergaarde culmineerde in 1989 in het samen met Laurent Roosens en Karel van Deuren samengestelde en ook voornamelijk door henzelf geschreven boek "...

[6] Coppens/Alberts 1976.
[7] Zie onder andere Coppens 1972, Coppens 1972-1973, Coppens 1977b en Coppens 1978.

door de enkele werking van het licht ..." Introductie en integratie van de fotografie in België en Nederland, 1839-1869. Het boek gaf wel nieuwe feiten, maar slechts weinig nieuwe inzichten: daarvoor werden de gegevens te veel in louter chronologische volgorde gepresenteerd en is het te veel gecomponeerd rondom afzonderlijke, exemplarisch geachte fotografen. Als naslagwerk heeft *"... door de enkele werking van het licht ..."* echter onmiskenbaar kwaliteiten, juist doordat er uitgebreid uit contemporaine kranten en tijdschriften geciteerd wordt en er veel namen genoemd worden. De reden dat het boek niet zo vaak wordt aangehaald moet vooral gezocht worden in het gegeven dat het slechts de eerste drie decennia beslaat. Lang niet iedere verzamelaar of collectiebeheerder bezit foto's van vóór 1870. In de laatste jaren die in het boek behandeld worden begon de fotografie juist volwassen te worden en nam de productie flink toe. *"... door de enkele werking van het licht ..."* zal om die reden vooral door een klein, meer gespecialiseerd publiek van kenners en liefhebbers gelezen en geraadpleegd worden.

Beduidend vaker aangehaald wordt een boek dat inmiddels meer dan een kwart eeuw geleden verscheen, maar nog steeds als het belangrijkste overzichtswerk voor de vroege Nederlandse fotografie geldt, het door Ingeborg Th. Leijerzapf geredigeerde *Fotografie in Nederland 1839-1920*.[8] Het boek is een van de eerste vruchten van academische studie van de geschiedenis van de fotografie, zoals die begin jaren '70 ter hand werd genomen. Het aantal jaren dat in dat boek behandeld wordt is groter dan het aantal pagina's dat ervoor ter beschikking stond: 82 om 76. Daarmee is meteen het belangrijkste nadeel van het boek genoemd. Verschillende zaken konden er niet of slechts zeer beknopt in behandeld worden. Grotere, de hele beroepsgroep aangaande onderwerpen komen wel ter sprake, maar de omvang van het boek maakte het onmogelijk dat uitgebreid te doen. Het is er later ook niet meer van gekomen: Leijerzapf heeft sindsdien vooral monografische publicaties geschreven.

Omdat het in dit proefschrift om *Nederlandse* fotografen gaat, blijven hun buitenlandse collega's buiten beeld, afgezien van enkele nuttige uitzonderingen. Dat is ook de reden waarom twee publicaties op deze plek eigenlijk niet besproken hoeven worden, hoewel zij meer dan menig ander boek ingaan op het gebruik van foto's en op de rol en positie van de fotograaf. Beide vermengen echter de geschiedenis van de Nederlandse en buitenlandse fotografie, zodat de conclusies en veronderstellingen hier niet zonder meer overgenomen kunnen worden. Het betreft Mariëtte Havemans essay *Over fotografen. Koorddansers boven een gat in de markt* (1992) en het thematisch opgezette *Een nieuwe kunst. Fotografie in de 19de eeuw. De Nationale Fotocollectie in het Rijksmuseum, Amsterdam* (1996), waaraan diverse auteurs bijdroegen.[9] Met name de eerstgenoemde publicatie ging expliciet in op de maatschappelijke positie van fotografen en zou dan ook buitengewoon interessant zijn, ware het niet dat Haveman haar schets van de beroepsgroep schreef aan de hand van een klein aantal, merendeels buitenlandse fotografen: de Fransman A.A.E. Disdéri, de Nederlandse Alexandrine Tinne, de Amerikaanse Lee Miller en Diane Arbus en de in Hongarije geboren Amerikaan Robert Capa. Het zijn bepaald niet de minste fotografen – en evenmin de minst kleurrijke. Sterker nog: zij zijn nauwelijks representatief voor de hele beroepsgroep (zo een vijftal dat hoe dan ook kon zijn). Havemans keuze lijkt ingegeven te zijn door de karakterisering die Elizabeth Anne McCauley van de Parijse beroepsfotografen gaf in haar artikel 'Of Entrepreneurs, Opportunists, and Fallen Women: Commercial Photography in Paris, 1848-1870'.[10] Aan die

[8] Leijerzapf 1978. Het verscheen als eerste deel van een trilogie, waarvan de andere twee delen dezelfde titel hadden, zij het met de jaartallen 1920-1940 en 1940-1975 (Bool/Broos 1979 respectievelijk Barents 1978).
[9] Haveman 1992, Boom/Rooseboom 1996.
[10] McCauley 1986, later onderdeel geworden van McCauley 1994.

publicatie ontleende Haveman de conclusie dat de vroege generatie fotografen voortkwam uit beroepen 'die meer verwantschap hebben met het exploiteren van een dikke dame op de kermis dan met het schilderen van portretten en landschappen', dus meer op de kermis thuishoorden dan in artistieke kringen. Daarop voortbordurend nam Haveman in de vroege fotografie een element van goudzoekerij en avontuurlijkheid waar.[11] Disdéri heeft als acteur, handelaar in vrouwenmode, schilder en exploitant van diorama's gewerkt voordat hij in de fotografie fortuinen won en verloor. Enigszins verwante figuren zullen we in de hiernavolgende studie van Nederlandse beroepsfotografen tegenkomen, al ligt de overeenkomst meer in de diversiteit van voorafgaande of nevenberoepen dan in de mate van gefortuneerdheid. Het beeld dat Haveman van fotografen schetst is echter te romantisch, leunt teveel op de aantrekkelijke gedachte dat negentiende-eeuwse fotografen bepaald geen doorsnee achtergrond hadden en via allerlei slingerwegen bij de fotografie belandden. Het element van avontuurlijkheid wordt er te sterk benadrukt, beter gezegd: de voorbeelden zijn er te veel op uitgekozen. Van Tinne moeten we vaststellen dat, hoe mooi haar foto's ook zijn, het meest bijzondere aan haar persoon gezocht moet worden in haar rijkdom, haar reizen door Noord-Afrika en haar gewelddadige dood in 1869. Het mag opmerkelijk heten dat de meeste van haar bewaard gebleven foto's gemaakt zijn in de tuin en de directe omgeving van haar woning aan het Lange Voorhout, terwijl van haar reizen nauwelijks beelden resteren. Haar foto's behoren tot de top van de negentiende-eeuwse Nederlandse fotografie, maar avontuurlijk kunnen ze niet genoemd worden. Ook Miller, Capa en Arbus lijken vooral te zijn gekozen om hun exceptionele persoonlijkheid, om het feit dat het niet van het begin af aan vanzelf sprak dat zij fotograaf zouden worden en om de wendingen in hun carrières. Zulke personen zijn zelden representatief voor een hele beroepsgroep.

Nu gaat het er niet om Havemans essay uitgebreid te kritiseren, maar het wordt hier enigszins uitgebreid besproken omdat het tot nu toe de enige poging was de fotograaf en zijn 'domein' te karakteriseren. Uit de studie die hierna volgt zal blijken dat de verifieerbare werkelijkheid heel wat prozaïscher is dan die Haveman suggereerde. In ieder geval zal hier meer aandacht worden besteed aan de *gemiddelde* fotograaf dan aan de meest avontuurlijke exemplaren van dat *species*.

*

De beknoptheid van *Fotografie in Nederland 1839-1920* en de kennelijke voorkeur van de meeste fotografiehistorici voor onderzoek naar leven en werk van afzonderlijke fotografen heeft tot gevolg dat een goed overzicht van de negentiende-eeuwse Nederlandse fotografie in al haar aspecten ontbreekt. Dit proefschrift is geschreven om in die lacune te voorzien. Over diverse individuele fotografen weten we weliswaar het een en ander, maar over de beroepsgroep *als geheel* weten we bijna niets. Uit de tot nu toe verschenen publicaties kan bijvoorbeeld niet opgemaakt worden hoe de beroepsgroep samengesteld was, hoe ze zich ontplooide en staande hield, hoe ze een markt veroverde, en wat de positie en status van het nieuwe medium was.

Om inzicht te geven in het wel en wee van negentiende-eeuwse fotografen zullen hierna niet alleen veel meer pagina's volgen dan het aantal dat *Fotografie in Nederland 1839-1920* telde – pagina's die bovendien een veel kortere periode hoeven te behandelen, namelijk die van 1839 tot 1889 –, maar zullen ook veel meer dan tot nu toe in het vakgebied gebruikelijk is archivalische bronnen benut worden.

[11] Haveman 1992, pp. 8-10.

Voor het onderzoek dat tot nu toe werd uitgevoerd is weliswaar vaak wel enig archiefmateriaal geraadpleegd, maar dat bleef meestal beperkt tot de op ieder gemeentearchief aanwezige geboorte-, huwelijks- en overlijdensakten, bevolkingsregisters en adresboeken. Die verschaffen ons weinig meer dan gegevens over woonadressen, data van geboorte, vestiging, verhuizing, huwelijk en overlijden, de beoefende (neven)beroepen en de aangehangen godsdienst. Voor een beschouwing van de *hele beroepsgroep* kunnen zulke gegevens hun nut hebben, maar alleen als zij voor een groot aantal fotografen verzameld worden, zodat er patronen ontdekt kunnen worden. Bovendien moeten zij aangevuld worden met andere bronnen: een compilatie van louter biografische gegevens volstaat natuurlijk niet.

Incidenteel is in de bestaande literatuur gebruik gemaakt van meer persoonlijke documenten zoals brieven. Zulke bronnen zijn echter schaars, of in ieder geval lastig te vinden. Het aantal documenten dat door de fotografen zelf is nagelaten is gering: vrijwel altijd lijken zij, samen met de atelierinboedels, verdwenen te zijn. De nalatenschappen van fotografen werden kennelijk zelden de moeite van het bewaren waard bevonden. Legio is het aantal verhalen over archieven die bij het vuilnis zijn gezet. Pas in het laatste kwart van de *twintigste* eeuw zijn twee instellingen opgericht die zich toeleggen op het bewaren en beheren van negatievenarchieven van fotografen die gestopt of overleden zijn, het Maria Austria Instituut in Amsterdam en het Nederlands Fotoarchief (inmiddels opgegaan in het Nederlands fotomuseum) in Rotterdam. De bij hen in beheer zijnde archieven gaan zelden verder terug dan de Tweede Wereldoorlog. Tijdens mijn onderzoek stuitte ik, wat persoonlijke papieren betreft, op niet veel meer dan twee kasboekjes, één klantenboek en een handvol brieven. Dat is een schamele oogst: er zijn immers honderden fotografen werkzaam geweest in de hier behandelde periode. Afdrukken zijn er wel in groten getale in diverse collecties bewaard gebleven, maar negatieven, administratie en andere, meer persoonlijke documenten vrijwel niet. Het is merkwaardig te bedenken dat wanneer het aan de fotografen had gelegen en we afhankelijk waren geweest van wat zij *zelf* hadden bewaard voor het nageslacht, we vrijwel geen foto's uit de negentiende eeuw gekend zouden hebben: vrijwel alle foto's waar we tegenwoordig over kunnen beschikken zijn bewaard door hun klanten en opdrachtgevers, dus door individuele personen die zich lieten portretteren of topografische foto's kochten en door bedrijven en overheidsinstellingen die kunstvoorwerpen, bouw- en sloopprojecten, ex- en interieurs van huizen en fabrieken en dergelijke lieten vastleggen.

Tijdgenoten kochten en bewaarden wel foto's, maar noemden de makers ervan zelden in memoires, brieven en andere ego-documenten, wat te denken geeft over het aanzien van het vak en z'n beoefenaren. Fotografen willen door dit alles maar geen mensen van vlees en bloed worden. Een brief uit december 1839 van Christiaan Julius Lodewijk Portman, de eerste Nederlander van wie vaststaat dat hij gefotografeerd heeft, mag symbolisch heten voor de situatie. Hij besloot haar met de woorden:

> 'Mijn ongelukkige hand is nog lang niet beter[.] Het schrijven valt mij dus zeer moeilijk[.] Ued zult mij dus ten goede houden dat ik hierbij niets meer voeg dan de verzekering mijner hoogachting en oprechte vriendschap.'[12]

Het is een betreurenswaardige speling van het lot dat Portman juist op dát moment zulk fysiek ongemak ondervond: deze brief is namelijk een van de vroegste Nederlandse snippers papier waarin iets over de fotografie wordt meegedeeld. Portman berichtte in deze brief aan J.J.F. Wap in Breda onder andere over de kosten van een

[12] RPK, collectie kunstenaarsbrieven, brief van C.J.L. Portman aan J.J.F. Wap, 16 december 1839. De tekst van de brief is in z'n geheel weergegeven en afgebeeld in Rooseboom/Wachlin 2001.

daguerreotypie-uitrusting[13] en over proeven van het procédé die hij had gezonden. We hadden over die allervroegste tijd – de uitvinding van de fotografie was pas enkele maanden tevoren bekendgemaakt, het procédé eveneens nog maar kortelings gedemonstreerd, het aantal beoefenaars en geslaagde resultaten bijgevolg nog gering – graag wat uitgebreider vernomen.

In deze studie zijn verschillende brieven en andere documenten gebruikt. In de bestaande literatuur zijn zulke bronnen spaarzaam benut. Zij dienen daarin vooral om leven en carrière van één afzonderlijke fotograaf te verhelderen. Zij kunnen echter ook in een groter verband geplaatst worden en ons inlichten over hoe het in de fotografie gesteld was. Voorbeelden zijn een brief van een Rotterdamse fotograaf die in penibele financiële omstandigheden was geraakt, een brief van een Haagse collega waaruit blijkt dat het niet vanzelfsprekend was dat een vooraanstaand staatsman voor hem poseerde (terwijl de fotograaf in kwestie bepaald niet de minste was en zijn atelier 'op stand' gevestigd had), en twee kasboekjes van een Dordrechtse fotograaf waaruit diens productie, omzet en cliëntèle afgeleid kunnen worden.

Bij documenten die op één persoon betrekking hebben blijft het altijd gissen in hoeverre zij representatief zijn voor de hele beroepsgroep. Er zullen daarom ook bronnen gevonden en gebruikt moeten worden die gegevens verstrekken over meer dan één fotograaf. Zulke bronnen *zijn* er ook. Bij wetenschappers uit andere disciplines, met name historici, zijn zij al langer om hun bruikbaarheid bekend. Dat geldt bijvoorbeeld voor de kohieren van de directe rijksbelastingen en de kiezerslijsten, die in de archieven van verschillende gemeenten bewaard worden en die inzicht geven in de welstand van degenen die erin werden opgenomen. Terwijl in de bestaande fotografiehistorische literatuur het financiële succes (of het gebrek daaraan) van afzonderlijke fotografen nauwelijks ter sprake komt, blijkt het zeer goed mogelijk daarvan een indruk te krijgen: een flink aantal terug is te vinden in die kohieren en kiezerslijsten. Door de gegevens over individuele fotografen samen te nemen en te analyseren kan vervolgens een indruk verkregen worden hoe het fotografen gemiddeld verging.

Andere bronnen die in dit proefschrift opgevoerd worden zijn huwelijksakten, registers van trouwgelden, ledenlijsten van verenigingen, beroepstellingen, boedelinventarissen, notariële akten en bouwtekeningen. De huwelijksakten vermelden de beroepen van de ouders van de echtelieden – voor zover althans nog in leven – en kunnen daardoor inzicht geven in het maatschappelijk aanzien van fotografen. Daarbij ga ik uit van de veronderstelling dat men in de negentiende eeuw vaak binnen de eigen stand trouwde, zodat de beroepen van de schoonouders van fotografen betekenisvol genoemd kunnen worden. De registers van trouwgelden, zoals die in Amsterdam bewaard zijn, zeggen ook iets over de stand: de kosten van het trouwen, zo wordt aangenomen, waren een uitdrukking van standsverschillen.[14] Ledenlijsten van verenigingen konden duidelijk maken in hoeverre fotografen deel uitmaakten van het culturele en sociale leven in hun stad. De beroepstellingen maken het mogelijk inzicht te krijgen in de toename van het aantal fotografen in de loop van de eeuw. Boedelinventarissen en bouwtekeningen zijn lastiger te traceren of zeldzamer dan de hiervoor genoemde bronnen, maar kunnen informatie opleveren over bouw en inrichting van ateliers en woonhuizen, terwijl de eveneens moeilijk te vinden notariële akten iets kunnen prijsgeven over bijvoorbeeld samenwerkingsverbanden.

Bij deze bronnen dient opgemerkt te worden dat zij niet altijd volmaakt betrouwbaar en duidelijk zijn of slechts indirecte conclusies toelaten. De belastingbedragen bijvoorbeeld, die vermeld worden in belastingkohieren en kiezerslijsten, werden vastgesteld op basis van een aantal indirecte factoren, waaronder het

[13] Zie voor een uitleg van technische termen de 'Verklarende lijst van technische termen' achterin dit boek.
[14] De Vries 1986a, pp. 72, 75, en De Vries 1988b, p. 115.

aantal deuren, vensters en haardsteden van het huis dat men bewoonde. Van een directe inkomstenbelasting, zoals we die tegenwoordig kennen, was geen sprake, van een lineaire relatie tussen belastingaanslag en inkomsten of feitelijke welstand evenmin. Waar de bronnen in dit proefschrift benut worden, zal nader ingegaan worden op de mitsen en maren. Hier zij volstaan met de opmerking dat er soms veel druiven geperst moeten worden voor een beetje wijn: liever zou men méér willen conclusies kunnen trekken uit bronnen die minder omzichtig behandeld moeten worden en hardere cijfers opleverden. Het is echter niet anders. Gevolg is dat verschillende hoofdstukken enigszins impressionistisch zullen zijn – de een wat meer dan de ander, afhankelijk van de beschikbare bronnen en literatuur – en dat er niet altijd een volmaakt helder vergezicht zal opdoemen.

Enige voorzichtigheid kan geen kwaad. In de bestaande literatuur wordt naar mijn smaak soms te weinig onderscheid gemaakt tussen veronderstellingen (die daarbij ook nog wel eens ondoordacht zijn) en op bronnenmateriaal gebaseerde gedachten en feiten. Het is daarbij niet altijd duidelijk hoe hard de gepresenteerde gegevens zijn. Van een *overmaat* aan kritische instelling is in de geschiedschrijving van de fotografie in ieder geval geen sprake. De fotografiegeschiedschrijving is een jong vakgebied dat gekenmerkt wordt door het feit dat er in de literatuur zelden op elkaar wordt gereageerd. Het aantal te onderzoeken deelterreinen is zó groot dat de verschillende auteurs elkaar zelden in de weg zitten en hun eigen weg gaan. Veronderstellingen, vermoedens en conclusies worden daardoor zelden aangevuld, gecorrigeerd of betwist. In dit proefschrift zal weliswaar ook niet alles bewijsbaar zijn, maar heb ik in ieder geval zoveel mogelijk zichtbaar gemaakt op welke wijze ik tot conclusies en veronderstellingen gekomen ben.

De bestaande literatuur is overigens even impressionistisch als een deel van dit onderzoek: door vooral aandacht te besteden aan het werk van afzonderlijke fotografen ontbreekt veel kennis over grotere onderwerpen, onderwerpen die in dit proefschrift centraal staan. Bovendien: ondanks de nadruk op leven en werk van individuele fotografen bestaat van maar weinigen zelfs maar een *redelijk* overzicht van hun productie. Om één voorbeeld te noemen: hoewel Jacobus van Gorkom, J.G. Hameter en Julius Perger foto's maakten van grote openbare werken in aanbouw die tegenwoordig tot de top van de negentiende-eeuwse fotografie gerekend worden, kunnen we alleen maar gissen wat ze precies fotografeerden en hoeveel van zulke opnamen er bewaard zijn gebleven. Hun werk ligt verspreid over diverse collecties, en een goed en volledig overzicht ontbreekt.[15] Hiermee vergeleken beschikken kunsthistorici vaak over een jaloers makende hoeveelheid aan oeuvre- en bestandscatalogi en reproductieverzamelingen. Fotografiehistorici moeten het met veel minder doen.

*

Niet alleen zullen in dit proefschrift meer dan gebruikelijk is archivalia en andere oorspronkelijke bronnen benut worden, ook zal het vooral over fotografen gaan als de beoefenaars van een nieuw beroep. Dat is minder gebruikelijk in de Nederlandse fotografiehistorische literatuur. In monografieën wordt de fotograaf in kwestie doorgaans vooral behandeld als de maker van bepaalde – belangrijk geachte – foto's. Hoezeer monografieën ook over fotografen *lijken* te gaan, uiteindelijk gaan ze daardoor – net zoals dat het geval is in algemene werken over de stilistische of technische geschiedenis van de fotografie en in publicaties waarin meeste aandacht uitgaat naar de betekenis en de perceptie van foto's – nog steeds vooral over foto's en over de fotografie als medium. Zij

[15] De enige uitzondering onder de beroepsfotografen is Pieter Oosterhuis. Met name van zijn opdrachtenwerk bestaat een goed overzicht (Van Veen 1993). Onder de amateurs is er maar één van wie het complete oeuvre gepubliceerd is, namelijk Eduard Isaac Asser (Boom 1998). Diens oeuvre was bescheiden van omvang en wordt vrijwel in z'n geheel in één collectie bewaard.

verschillen voornamelijk van algemene overzichtswerken doordat (een periode uit) de fotografiegeschiedenis behandeld wordt aan de hand van een exemplarisch geachte fotograaf.

Het vak en zijn beoefenaren zijn niet geheel van elkaar te scheiden, reden dat in sommige hoofdstukken het medium fotografie centraal zal staan, in andere de fotografen zelf. Met name de artistieke status van de fotografie – beter gezegd: het gebrek daaraan – verdient aandacht, doordat ze afstraalde op de fotografen zelf. Die trokken zich overigens weinig aan van de algemene opvatting dat fotografie geen kunst was: ze bedienden zich vrijelijk van uit de kunsten afkomstige symbolen zoals putti en paletten en presenteerden zich graag als kunstenaars.

Zo nu en dan zal het ook over foto's gaan – het is niet helemaal te vermijden –, maar individuele fotografen en hun oeuvres blijven op de achtergrond. De esthetische of andere kwaliteiten van de gemaakte foto's doen hier nauwelijks ter zake, en de geschiedenis van de Nederlandse fotografie zal hier niet behandeld worden aan de hand van de beste fotografen. Fotografen worden zonder aanzien van de kwaliteit van hun werk behandeld. Dat neemt niet weg dat enkele personen – zowel fotografen als niet-fotografen – prominent zullen voorkomen. Het beschikbare archiefmateriaal maakt dat noodzakelijk: soms is een bron – een kasboekje of een klantenboek bijvoorbeeld – zo zeldzaam dat ze uitgebreide aandacht verdient. In andere gevallen is er zo weinig contemporaine informatie te vinden dat we alleen in meer algemene termen een onderwerp kunnen behandelen. In het ene hoofdstuk worden bepaalde kwesties daardoor gedetailleerder besproken dan in andere.

Waar foto's in deze studie figureren, zullen ze vooral gebruikt worden voor zover zij informatie kunnen verschaffen over zaken als de werkwijze van fotografen en over de wensen van hun klanten en opdrachtgevers. Daarbij zal net zo vaak naar de achterkant als naar de voorkant van de foto's worden gekeken en minstens zo vaak naar de teksten die erop gedrukt of geschreven zijn als naar de gefotografeerde voorstellingen. Handgeschreven aantekeningen op foto's kunnen inzicht geven in het gebruik dat ervan gemaakt werd: zo blijken vele portretten weggegeven te zijn uit dankbare herinnering en/of bij gelegenheid van een aanstaand langdurig vertrek naar het buitenland of de koloniën. De albums waarin veel foto's zijn terechtgekomen laten eveneens zien op welke manier foto's gekoesterd werden.

De voorzijden – de fotografische voorstellingen zelf dus – zullen in dit boek vooral opgevoerd worden wanneer zij ons iets leren over bijvoorbeeld de gekozen onderwerpen, de mate waarin fotografen zich specialiseerden en de wijze waarop fotografen hun klanten lieten poseren. Het laatste leert ons iets over de conventies waaraan fotografen zich hielden en over de omgang met klanten.

*

Het was onmogelijk om alle in Nederlandse collecties aanwezige negentiende-eeuwse foto's in dit onderzoek te betrekken: hun aantal is eenvoudigweg te groot. Ik heb vooral cartes-de-visite in de verzamelingen van het Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum (los en in albums), het Iconografisch Bureau/Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (die in de albums) en het Prentenkabinet van de Universiteit Leiden (de losse) doorgenomen, bij elkaar zo'n 25.000. Het merendeel van de in de negentiende eeuw vervaardigde foto's is nooit gepubliceerd, zodat het nog altijd de moeite loont hele collecties 'door te ploegen'.

Even onmogelijk was het om in méér dan een handvol gemeentearchieven – Amsterdam, Delft, Den Haag, Dordrecht en Rotterdam – onderzoek te doen. Het traceren en analyseren van belasting- en andere gegevens vergde te veel tijd om de illusie te kunnen koesteren een veel groter aantal steden in het onderzoek te betrekken. Het is natuurlijk de vraag of de uitkomsten anders zouden zijn geweest als ik vijf andere steden had gekozen, met name als een aantal daarvan niet in Zuid- of Noord-Holland lag. De keuze voor déze vijf werd enerzijds ingegeven door de beschikbaarheid van bepaalde bronnen, anderzijds doordat in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam een groter aantal fotografen gevonden kon worden dan in andere.[16] Het was daarom een hele geruststelling om uit *Het licht van de negentiende eeuw. De komst van de fotografie in de provincie Noord-Brabant*, het boek van Jan Coppens, Marga Altena en Steven Wachlin uit 1997, op te kunnen maken dat het geen onoverkomelijk bezwaar hoeft te zijn dat ik voor vijf gemeenten uit het relatief verstedelijkte westen van het land koos en 'de provincie' liet liggen. Weliswaar wordt in dat boek nergens de vraag gesteld (laat staan beantwoord) of de fotografie in Noord-Brabant een andere loop had dan die in andere delen van het land, maar wie de geschiedenis van de Nederlandse fotografie kent (lees: die in Noord- en Zuid-Holland), kan concluderen dat Brabant vrijwel steeds gelijke tred hield. Het moment waarop de eerste nieuwsberichten over de in Parijs bekend gemaakte uitvinding van de fotografie gepubliceerd werden, de prijzen die daguerreotypisten berekenden, het soort locaties dat rondreizende fotografen betrokken tijdens hun verblijf in een stad, de duur van zulke tijdelijke verblijven, de wijze waarop en de bewoordingen waarin fotografen hun kwaliteiten onder de aandacht van het publiek brachten, enzovoort: het patroon is steeds gelijk. Dat was een enigszins verrassende vaststelling aangezien Brabant in de negentiende eeuw relatief weinig verstedelijkt, dun bevolkt en economisch minder welvarend was. Dat had kennelijk weinig tot geen invloed op hoe de fotografie beoefend werd en zich ontwikkelde. Was het onderzoek dat ik deed in vijf andere steden uitgevoerd, dan zouden er ongetwijfeld her en der andersluidende conclusies zijn getrokken, maar het onderzoek van Coppens, Altena en Wachlin geeft goede hoop dat de verschillen per provincie gering waren, zeker wat de hoofdlijnen betreft.

Dit onderzoek behandelt de eerste 50 jaar van de fotografie na haar introductie in 1839. Natuurlijk had ook een kortere of langere periode gekozen kunnen worden, zoals dat gebeurde in Leijerzapfs *Fotografie in Nederland 1839-1920* en *"... door de enkele werking van het licht ..."* van Coppens, Roosens en Van Deuren, dat tot 1869 gaat. Ik heb besloten niet al in 1869 op te houden omdat het gevolg zou zijn dat voornamelijk de eerste, nog wat onvaste en onwennige stappen van fotografen aandacht zouden krijgen en een tweetal decennia buiten beeld zou blijven waarin de fotografie vaste voet aan de grond kreeg. Bovendien zou dan de hoeveelheid bronnen beduidend kleiner geweest zijn. De beslissing om bij 1889 op te houden werd ingegeven door de gedachte dat de fotografie in het laatste decennium van de eeuw ingrijpend van karakter, of in ieder geval van koers, veranderde. In het laatste decennium van de negentiende eeuw namelijk kwamen de amateurfotografie, het picturalisme, de prentbriefkaart en de fotografisch geïllustreerde periodieke pers op.

Vanwege deze zaken vergt de periode vanaf 1890 een aparte studie: het beroep van fotograaf werd er zeker door beïnvloed. De periode van de eerste 50 jaar omvat niet alleen de introductie van de fotografie, maar ook haar inburgering. Met name het rond 1860 geïntroduceerde carte-de-visite-portret is bij miljoenen gemaakt en heeft menig familiealbum gevuld. De fotografie werd in de hier behandelde periode volwassen, zou je kunnen zeggen, al zullen anderen beweren dat dat pas rond 1900 of tegen 1925 gebeurde, of misschien zelfs pas na de Tweede Wereldoorlog.

[16] Afgaande op de beroepstelling van 1889 namen de vijf door mij gekozen steden de eerste (Amsterdam), tweede (Den Haag), derde (Rotterdam), tiende (Dordrecht) en gedeelde veertiende plaats (Delft) in wat betreft aantallen fotografen die er gevestigd waren (zie tabel 10).

De keuze voor de periode tot 1889 werd óók ingegeven door het feit dat zowel het kiesstelsel als het belastingstelsel eind jaren ’80 veranderden, waardoor het minder goed mogelijk zou zijn de archiefbronnen te kunnen blijven vergelijken. Alleen in het geval van de beroepstellingen loont het de hele negentiende eeuw in de beschouwingen te betrekken: vóór 1890 zijn slechts twee beroepstellingen gehouden, in 1859 en 1889, die zich onderling niet goed laten vergelijken. De tellingen van 1899 en 1909 zijn daarom ook bestudeerd.

*

De tekst van dit boek is geschreven op basis van bestaande contemporaine en secundaire literatuur, archivalia en een flink aantal foto’s. Deze bronnen zijn vrijelijk door elkaar heen gebruikt. Zij zijn geen van alle compleet en kunnen elkaar daardoor aanvullen. Er zijn weliswaar veel meer bruikbare archivalia voorhanden dan vermoed kon worden na het lezen van de bestaande literatuur – die er voornamelijk over zwijgt –, maar het beeld van de negentiende-eeuwse Nederlandse beroepsfotograaf blijft enigszins onscherp. Niet alles kan boven water gehaald worden. De fotografen (of hun nazaten) zijn daar zelf grotendeels debet aan doordat zij zo weinig hebben nagelaten. Het is tamelijk verbijsterend dat er, als ik me niet vergis, geen enkele foto bestaat van het interieur van een Nederlands fotoatelier uit de hier behandelde periode. De voornaamste reden dat er in de negentiende eeuw zo weinig interieurs van huizen en gebouwen zijn gefotografeerd – de lage lichtgevoeligheid van de negatieven, die het bijna onmogelijk maakten bij weinig licht te fotograferen – ging niet op in de fotografische ateliers: die waren van zoveel glas voorzien dat er voldoende licht binnenviel. Als er in een atelier *portretten* gemaakt konden worden, dan kon het atelier zelf natuurlijk ook gefotografeerd worden. Het is er kennelijk zelden of nooit van gekomen. Het aantal exterieurs is ook al niet groot, het aantal portretten en zelfportretten van fotografen evenmin. Hoe weinig we ook van negentiende-eeuwse fotografen weten, van ijdelheid kunnen ze niet verdacht worden.

De foto die Julius Schaarwächter maakte van de St. Nicolaaskapel op het Nijmeegse Valkhof mag dan ook symbolisch heten: behalve de kapel en een mansfiguur op de achtergrond zien we de schaduw van de fotograaf en zijn camera op statief, veroorzaakt door de zon in zijn rug (afb. op omslag). De foto kan niet per ongeluk ontstaan zijn: daarvoor vergde het werken met een camera te veel handelingen en werd de fotograaf te veel tot zorgvuldigheid gedwongen. Het meest nadrukkelijke zelfportret dat we kennen is dus een opname van de schaduw van de fotograaf.

I

Inkomsten

1

Twee carrières, twee uitersten

In februari 1867 kwamen 63 leden van Pulchri Studio bijeen om te poseren voor een fotografisch groepsportret (afb. 1). Ze stelden zich op bij de kegelbaan in de tuin van de toenmalige behuizing van deze Haagse kunstenaarsvereniging, het Hofje van Nieuwkoop.[1] Aanleiding was de 80ste verjaardag van Andreas Schelfhout, succesvol schilder van vooral Hollandse landschappen en erelid van Pulchri. Het portret werd hem bij wijze van verrassing op zijn verjaardag aangeboden door de president van de vereniging, Salomon Verveer.[2] Vandaar dat Schelfhout zelf niet op de foto zichtbaar is. Wèl aanwezig was een aantal andere bekende kunstenaars, zoals J.H. Weissenbruch (de man die zijn jasje heeft uitgetrokken om te gaan gooien), David Bles, Johannes Bosboom en de broers Willem en Matthijs Maris. Er waren ook enkele zogenaamde 'kunstlievende' leden aanwezig, die geen beroepsschilder waren, maar amateur of kunstliefhebber.[3] Tot die categorie behoorden bijvoorbeeld de jurist, schrijver en kunstkenner Carel Vosmaer en de drogist en dichter S.J. van den Bergh. Het groepsportret heeft een zekere bekendheid: het is verschillende keren afgebeeld en besproken in publicaties waarin de geschiedenis van Pulchri Studio ter sprake komt.

Als tweede van rechts is de maker van de foto zichtbaar, Maurits Verveer, een broer van Salomon en van de eveneens schilderende Elchanon. Die zijn beide ook op het groepsportret afgebeeld. Maurits was schilder geweest – van vooral Scheveningse strandscènes – en nog steeds lid van Pulchri.[4] Tien jaar eerder, in 1857, was hij fotograaf geworden. Het verhaal gaat dat Verveer deze stap zette vanwege de te geringe verdiensten in het schildersvak; het vak van fotograaf zou hem mogelijk meer opleveren.[5] Verveer heeft van 1857 tot 1891 op drie verschillende adressen in Den Haag een atelier voor portretfoto's gedreven en vele bekende kunstenaars, schrijvers, wetenschappers, dominees en leden van het Koninklijk Huis gefotografeerd, plus grote aantallen gewone burgers (afb. 2).

Het valt niet meer na te gaan of Verveer in 1857 inderdaad vanwege de te verwachten grotere verdiensten fotograaf werd, maar als dat zo is dan heeft hij een goede beslissing genomen.[6] Dat kan

[1] Marius 1903, p. 399; Gram 1905, p. 79; Van Gelder 1947, pp. 28-29, 39. Gram drukte een 'sleutel' op het portret af, zodat we de namen van de voorgestelden kennen.
[2] Salomon Verveer sprak – zo zegt het jaarverslag van de vereniging over 1866-1867 – 'den Jubilaris hartelijk toe en bood hem namens Pulchri Studio eene uitmuntende fotografie aan, waarop al de leden van het genootschap, in den tuin van het lokaal bijeen, regt artistiek geposeerd zijn' (GAH, archief 59, inv.nr. 346).
[3] Zie over de kunstlievende leden van *Pulchri Studio*: De Bodt 1990, pp. 28-29, en De Vries 1990a.
[4] Zie voor biografische informatie over Verveer: Rooseboom/Wachlin 1999.
[5] Reeser 1985, p. 126: '... er was voor de kunstenaars een slechte tijd aangebroken, zodat een schilder als bv. M.L. Verveer palet en penseel neerlegde en een fotografisch atelier opende'. Vergelijk Hoogenboom 1993, p. 113, en Stolwijk 1998, p. 231.
[6] De veronderstelling bij Reeser 1985, p. 126, is mogelijk slechts een *idée reçue*; in de hoofdstukken 10 en 11 zal de verhouding tussen schilders en fotografen uitgebreider behandeld worden. Zie Koenraads 1970, p. 91, en Van Heijningen-de Zoete/Van Amerom 1987, p. 31, voor vergelijkbare veronderstellingen.

geconcludeerd worden uit de vergelijking van de belastinggegevens uit 1867 van de op het groepsportret voorkomende Pulchri-leden. Een aantal hunner bleek in goede doen en betaalde een behoorlijke som aan 'directe rijksbelastingen'. Negen van de 63 betaalden meer dan honderd gulden, wat op een zekere welstand duidt. De hoogst aangeslagene was de fotograaf, Maurits Verveer, die f 233,62 verschuldigd was.[7] Alleen degene voor wie de foto gemaakt werd overtrof hem: Schelfhout betaalde in 1867 f 279,03. Wat in 1857 zijn motief ook was om fotograaf te worden, Verveer liet door deze beslissing binnen tien jaar de meeste van zijn collega's ruim achter zich, inclusief zijn beide broers. Als schilders stonden – en staan – zij in hoger aanzien, maar hun verdiensten bleven ver achter bij die van Maurits.[8] Voor zover valt na te gaan heeft Maurits Verveer zijn relatieve welstand alleen te danken aan zijn fotografische activiteiten. Andere bronnen kunnen uitgesloten worden: hij had geen rijke schoonvader – hij trouwde in het geheel niet –, erfde niet meer dan zijn broers en was hoogstens enkele jaren, van 1857 tot 1861, nog als schilder actief.[9]

Zo gelukkig als Verveer was niet iedereen. Tegenover de geslaagde carrière van Verveer staat die van Juda de Bok, wie het lot heel wat minder gunstig gezind was. Toen in 1866 de cholera weer eens rondwaarde in Nederland, zagen de bestuurders van verschillende steden zich genoodzaakt om de jaarlijkse kermis te annuleren. Dat was uiteraard zeer ongunstig voor allen die juist dáár hun geld moesten verdienen. Zoals bekend bood de kermis niet alleen vermaak, maar ook gelegenheid tot het kopen van allerlei gebruiksvoorwerpen (aardewerk, stoffen, etcetera).[10] Ze trok veel publiek, ook van buiten de stad. Heel wat fotografen reisden – in ieder geval in de jaren '50 en '60 – de kermissen af om portretten te maken. Juda de Bok uit Rotterdam, over wie we verder nauwelijks iets weten, richtte zich naar aanleiding van de annulering van de kermis van 1866 tot de burgemeester van zijn stad.[11] Hij schreef gewoonlijk wel in staat te zijn als fotograaf te voorzien in de behoeften van zichzelf, zijn vrouw, zijn kinderen en zijn 'gebrekkige' ouders, maar zich nu, door het wegvallen van de kermisinkomsten, zorgen te maken hoe hij de naderende winter moest doorkomen. Het was al oktober toen hij zijn brief schreef. Hij verzocht de burgemeester om toestemming zijn fotografietentje op een andere plek in de stad op te mogen slaan om toch zijn geld te kunnen verdienen. B&W van Rotterdam waren doorgaans weinig genegen om buiten kermistijd en buiten het kermisterrein tentjes en andere tijdelijke bouwsels toe te laten, dus we kunnen het antwoord al zien aankomen. De Bok schreef overtuigd te zijn van de goedheid van de burgemeester en herinnerde hem aan zijn reputatie 'de hongerigen te doen spijzen, de naakten te doen kleden en de gevallenen op te richten'. Hij haalde daarmee niets minder dan het Laatste Oordeel aan, waar immers deze drie zaken genoemd worden onder de werken van barmhartigheid (Mattheüs 25:35-40). De Bok suggereerde een 'goede Rotterdammer' te zijn: hij was in de stad ingeschreven, was er getrouwd en al zijn kinderen waren er geboren. Zijn vrouw was bovendien hoogzwanger van alweer een nieuwe Rotterdammerse burger. Hij schreef

[7] Christoffel Bisschop werd aangeslagen voor de somma van f 101,15, Barend de Poorter voor f 107,81, Carel Vosmaer voor f 108,21, J.J. van Mulken voor f 116,36, C.C.A. Last voor f 118,65, Désiré von Franckenberg en Proschlitz voor f 152,07, S.J. van den Bergh voor f 186,71 en David Bles voor f 198,80. In deze opsomming zijn de bedragen in alle drie belastingen (grond-, personele en patentbelasting) opgeteld die samen de 'directe rijksbelastingen' vormden. In haar boek *Electoraat en elite. Sociale structuur en sociale mobiliteit in Amsterdam, 1850-1895* rekent Boudien die Vries degenen die meer dan 100 gulden in de personele belasting betaalden tot de gegoede burgerij (De Vries 1986, p. 25). Verveers aanslag in de personele belasting bedroeg in 1867 f 146,31, waarmee hij alleen von Franckenberg en Proschlitz voor moest laten gaan, die voor f 152,07 werd aangeslagen.

[8] In openbare Nederlandse collecties komen wel schilderijen van Salomon en Elchanon voor, niet van Maurits (Wright 1980). In de kiezerslijsten van 1867 komen Salomon en Elchanon niet voor, wat betekent dat zij te weinig belasting betaalden om de kiesdrempel te halen.

[9] NA, archief 3.06.05, inv.nr. 3700 (Memorie van Successie van L.A. Verveer); Rooseboom/Wachlin 1999, p. 5.

[10] Keyser 1976; Neven 1986; Jansen 1987; Cottaar 1996.

[11] GAR, archief 444.01, inv.nr. 2189 (ingekomen missiven 1866), nr. 4446. In het Rotterdamse bevolkingsregister wordt De Bok sjouwer, muzikant en koopman genoemd, op zijn huwelijksakte uit 1858 gaf hij op venter te zijn. De belastingkohieren 1866-1869 en 1872-1873 vermelden hem als fotograaf; hij werd alleen aangeslagen in de patentbelasting, niet in de grond- en personele belasting, wat de indruk bevestigt dat hij weinig gefortuneerd was.

ten slotte: ‘UEa zelf vader zijnde zal ligt beseffen hoe het mij te moede is’. Groot is het contrast tussen de wanhopig klinkende woorden van de fotograaf en de kort en eenvoudig geformuleerde beslissing van de burgemeester die op de achterzijde van de brief in een hoekje is genoteerd: ‘afwijzen’. Hoe De Bok de winter van 1866-1867 doorkwam is niet bekend, maar ze behoorde gelukkig niet tot de strengste.[12]

*

De meeste Nederlandse fotografen zullen een carrière hebben gehad die het midden hield tussen die van Maurits Verveer en Juda de Bok. Weinigen zullen de welstand van de eerste hebben overtroffen, weinigen zullen het moeilijker hebben gehad dan de laatste. Behalve brieven zoals die van De Bok, die incidenteel te vinden zijn, zijn er nog twee bronnen die ons over de welstand van negentiende-eeuwse fotografen kunnen informeren: de belastingaanslagen die hierboven al even gebruikt werden en de kiezerslijsten voor de Tweede Kamer, Provinciale Staten en gemeenteraden. In de archieven van verschillende steden zijn de kohieren van de directe rijksbelastingen bewaard gebleven, die ieder jaar opgemaakt werden en de aanslagen vermelden van alle belastingplichtigen.[13] In veel gevallen zijn deze kohieren verloren gegaan,[14] maar in dat geval vormen de kiezerslijsten voor de Tweede Kamer, Provinciale Staten en gemeenteraden een alternatief. Die werden eveneens jaarlijks opgesteld, werden afgeleid uit de belastingkohieren en vermelden óók de belastingaanslagen.[15] Een nadeel van de kiezerslijsten ten opzichte van de belastingkohieren is dat op de eerste lang niet alle belastingplichtigen voorkomen, maar alleen diegenen die (actief) kiesrecht hadden. Dat was voorbehouden aan Nederlandse mannen van 23 jaar of ouder die een bepaald (per gemeente verschillend) bedrag in de belastingen betaalden.[16] Dat bedrag (de *census*) was zó hoog dat maar een zeer beperkt deel van de bevolking kiesrecht had. In 1860 had 10,9% van de mannen van 23 jaar en ouder kiesrecht voor Tweede Kamer en Provinciale Staten en 18,4% voor de gemeenteraad, in 1870 11,3 respectievelijk 18,8%, in 1880 12,3 respectievelijk 20,4%.[17]

De kiezerslijsten lieten niet alleen degenen buiten beeld die de census niet haalden of jonger dan 23 jaar waren, maar ook vrouwen en buitenlanders: die hadden immers ook geen stemrecht. Aangezien onder de in Nederland werkzame fotografen een niet onaanzienlijk aantal is dat buiten Nederland werd geboren en niet genaturaliseerd was, is met name die laatste uitsluiting voor het hier ondernomen onderzoek nadelig. Dat vrouwen uitgesloten waren van kiesrecht en dus niet voorkomen op de kiezerslijsten is minder rampzalig, gezien hun beperkte aantal onder fotografen. Het aantal jeugdige fotografen zal ook gering zijn, zodat ook de uitsluiting van mannen onder de 23 jaar niet als een groot bezwaar gevoeld hoeft te worden voor dit onderzoek.

De kiezerslijsten vermelden dus veel minder fotografen dan de belastingkohieren, maar als de laatste ontbreken, zullen we het met de eerste moeten doen. In twee van de vijf steden waar ik mijn onderzoek heb uitgevoerd, zijn de belastingkohieren bewaard gebleven: Rotterdam en Dordrecht. In de drie andere steden –

[12] Van Loo 1992, p. 41.
[13] Sickenga 1883; De Vries 1971b, pp. 188-210; De Vries 1986, pp. 16-21, 151-164; Bos/Van Maanen 1993.
[14] Homburg 1988, p. 312; Bos/Van Maanen 1993, p. 33.
[15] De Vries 1988a. Zie over het kiesstelsel: De Vries 1971b, Blok/De Meere 1978 en Blok 1979.
[16] De kieswet van 4 juli 1850 stelde de census op f 112,- voor Amsterdam, f 100,- voor Den Haag en Rotterdam, f 70,- voor Dordecht, f 60,- voor Delft, Middelburg, Schiedam en Utrecht, f 50,- voor Gorinchem, Groningen, Haarlem, Leeuwarden, Leiden en Zaandam, f 46,- voor Sneek, f 44,- voor Gouda, f 40,- voor Alkmaar, Arnhem, Den Bosch, Goes, Purmerend, Vlissingen, Zierikzee en Zwolle, etcetera. Van de 1231 gemeenten waren er in 1850 maar 14 met een census van f 50,- of meer, terwijl in 493 gemeenten het minimum van f 20,- gold. In de plattelandsgemeenten was de census doorgaans lager dan in de steden; ze mocht er niet hoger zijn dan f 32,-. In geen enkel kiesdistrict werd het maximumbedrag van f 160,- gehanteerd. Alle hier genoemde bedragen betreffen de census voor het kiesrecht voor de Tweede Kamer en de Provinciale Staten; de census voor de gemeenteraadsverkiezingen bedroeg de helft daarvan. Deze gegevens zijn ontleend aan De Vries 1971b, pp. 183-184, 186, 187-188, 227-228.
[17] De Vries 1971b, pp. 184, 211.

Amsterdam, Delft en Den Haag – heb ik me moeten verlaten op kiezerslijsten.[18] De belastinggegevens van personen uit verschillende steden zijn onderling niet zonder meer vergelijkbaar om de eenvoudige redenen dat zij per gemeente verschilden.[19] Het onderzoek in de belastingkohieren en kiezerslijsten, zoals ik die in vijf steden heb uitgevoerd, kan dus niet resulteren in een gezamenlijke tabel, waarin de gevonden fotografen naar welstand worden ingedeeld. Nu gaat het er hier niet om een ranglijst of top 100 aan te leggen, alleen om een indruk te krijgen van de mate van welstand die fotografen in het algemeen bereikten, zodat het geen bezwaar is vijf tabellen te maken, voor iedere stad één.

In de genoemde vijf steden zijn van zoveel mogelijk fotografen de belastinggegevens tussen 1851 en 1887 gezocht, de periode waarin belasting- en kiesstelsel niet noemenswaardig veranderden, zodat de gegevens *per stad* min of meer vergelijkbaar zijn en fotografen gedurende hun carrière gevolgd kunnen worden.[20] Tussen 1839 (het jaar van de introductie van de fotografie en de begindatum van dit onderzoek) en 1851 gaapt weliswaar een gat van twaalf jaar, maar het is geen groot bezwaar dat eerste dozijn jaren te missen. Pas rond 1860 kreeg de fotografie vaste grond onder de voeten en ontstond er een beroepsgroep van enige omvang. In de periode 1839-1851 was het aantal fotografen nog zeer bescheiden. Bovendien was mogelijk een flink aantal van hen afkomstig uit het buitenland en verbleven zij maar kort in Nederland, van de ene stad naar de andere reizend, zonder ergens ingezetene te zijn (en dus aangeslagen te worden). Vóór 1851 missen we dus maar weinig fotografen.

Om de belastinggegevens uit de periode 1851-1887 op een overzichtelijke wijze te presenteren, is er hier voor gekozen om de indeling in klassen van personele belasting te volgen die Boudien de Vries hanteerde in *Electoraat en elite. Sociale structuur en sociale mobiliteit in Amsterdam, 1850-1895*.[21] Zij deelde de Amsterdamse kiezers (zij die voorkomen op de kiezerslijsten) in drie klassen in: zij die één tot 49 gulden, 50 tot

[18] Welk van de twee bronnen ook gebruikt wordt, bedacht moet worden dat de vermelde belastingbedragen hoe dan ook geen volmaakt inzicht geven in welstand of inkomsten. Het bedrag waarvoor men in de belastingen werd aangeslagen, bestond uit drie delen, die alle een *indirecte* indicatie zijn van welstand of inkomen: de grond-, personele en patentbelasting. Van een directe inkomstenbelasting was geen sprake: ieder werd aangeslagen op basis van een aantal indicatoren. De grondbelasting was een belasting op het bezit van onroerend goed (Sickenga 1883, dl. 1, pp. 15-68; De Vries 1971b, pp. 188-198; Blok/De Meere 1978, pp. 183-189; De Vries 1986, pp. 20-21, 151-154; Bos/Van Maanen 1993, pp. 26-28; Wytzes 2002, pp. 131-135). Wie geen grond bezat, betaalde geen grondbelasting. De personele belasting werd bepaald aan de hand van zes 'uiterlijke teekenen van welstand': de huurwaarde van het huis dat men bewoonde, het aantal deuren en vensters, het aantal haardsteden, de waarde van het meubilair, het aantal dienstboden en het aantal paarden (Sickenga 1883, dl. 1, pp. 108-134; De Vries 1971b, pp. 198-202; Van Tijn 1977a, p. 132; Blok/De Meere 1978, pp. 189-196; De Vries 1986, pp. 21, 154-162; Bos/Van Maanen 1993, pp. 28-29; Wytzes 2002, pp. 135-137). De personele belasting kan tot op zekere hoogte beschouwd worden als een belasting op consumptie (De Vries 1971b, p. 202). Tot slot werd een patentbelasting geheven. Wie een beroep wilde uitoefenen moest een patent (vergunning) nemen, waarop een belasting werd geheven (Sickenga 1883, dl. 1, pp. 68-99; De Vries 1971b, pp. 202-210; Klep/Lansink/Terwisscha van Scheltinga 1987; Wytzes 2002, pp. 143-148). Een aantal beroepen was vrijgesteld van patentrecht, maar degenen die wèl patentplichtig waren – onder wie fotografen – werden aangeslagen naar 'allerlei externe kenmerken [die] niet noodzakelijk en niet rechtstreeks evenredig [waren] met de behaalde winst of het verworven inkomen' (Klep/Lansink/Terwisscha van Scheltinga 1987, p. 18; vergelijk Sickenga 1883, dl. 1, p. 74; Blok/De Meere 1978, p. 198; De Vries 1986, p. 162; Wytzes 2002, p. 144). Toch was dat wel de intentie van de wetgever. De grondslagen voor de grond-, personele en patentbelasting hoeven hier verder niet tot in detail besproken te worden: belangrijker is de vaststelling dat zij slechts *indirect* iemands welstand of inkomsten weergeven. Andere bezittingen, zoals effecten, werden niet belast, zodat iemand die daarin zijn vermogen had belegd voor een veel lager bedrag werd aangeslagen dan iemand die hetzelfde bedrag in onroerend goed had gestoken. Ter relativering moet ook bedacht worden dat een deel van de belasting mogelijk door een echtgenote of een vennoot werd betaald. Bij het gebruik van belastinggegevens als bron moet óók bedacht worden dat zij niet laten zien uit welke bron het vermogen kwam waarover belasting betaald werd: uit een erfenis of bruidsschat, uit een nevenberoep of louter uit de fotografische activiteiten. De gegevens die aan belastingkohieren en kiezerslijsten ontleend worden moeten dus met enige omzichtigheid gebruikt worden. Toch mag veilig aangenomen worden dat *grosso modo* een hoge belastingaanslag correspondeerde met een grote welstand, een lage aanslag met een geringe welstand.

[19] Dit geldt voor zowel grond-, personele als patentbelasting: Jentink 1879, p. 11; Sickenga 1883, dl. 1, pp. 121, 127-130; De Vries 1971b, pp. 200, 202, 213; Blok/De Meere 1978, pp. 197-198; Klep/Lansink/Terwisscha van Scheltinga 1987, p. 38; Homburg 1988, pp. 313-315, 318; Bos/Van Maanen 1993, p. 27.

[20] De Vries 1971b, pp. 180-181, 198, 200, 210, 213; Blok/De Meere 1978, p. 192; De Vries 1986, p. 19; Klep/Lansink/Terwisscha 1987, p. 20; De Vries 1988a, p. 7. In Dordrecht ontbreken de kohieren over de jaren 1851-1856 en 1859-1862. In Rotterdam is wel een complete reeks bewaard gebleven, in ieder geval tot 1885, het laatste jaar dat ik bestudeerd heb. De Rotterdamse delen over 1850 zijn naar wijk ingedeeld en daarbinnen niet op alfabetische volgorde van persoon geordend, reden om dat jaar buiten beschouwing te laten; de delen over 1886 zijn incompleet.

[21] De Vries 1986, pp. 24-25. Zij baseerde zich voor deze indeling op Van Dijk 1973, pp. 191, 206, en Van Dijk 1976, pp. 132-133, en herhaalde deze indeling in De Vries 1988b, p. 110.

99 gulden en meer dan 100 gulden aan personele belasting betaalden. Zij karakteriseerde deze drie klassen als ‘kleine burgerij’, ‘hogere middengroepen’ respectievelijk ‘gegoede burgerij’. Uiteraard is deze indeling maar betrekkelijk, maar ze heeft als voordeel een overzichtelijk beeld te geven. Eveneens omwille van de overzichtelijkheid zijn in de vijf tabellen die hieronder volgen de gegevens uit een zevental steekproefjaren weergegeven.[22]

Beginnen we met de fotografen in Rotterdam en Dordrecht, waar de belastingkohieren bewaard zijn gebleven, dan krijgen we de volgende twee tabellen.[23]

Tabel 1

Aanslagen van fotografen in de personele belasting, Rotterdam

	f 1-49	f 50-99	f 100>	Totaal
1855	—	2	—	2
1860	7	2	1	10
1865	13	7	—	20
1870	9	5	3	17
1875	10	4	2	16
1880	8	6	2	16
1885	9	1	3	13

Bron: belastingkohieren, Gemeentearchief Rotterdam

Tabel 2

Aanslagen van fotografen in de personele belasting, Dordrecht

Opmerking:

De kohieren over de jaren 1851-1856 en 1859-1862 ontbreken, vandaar het jaar 1857

	f 1-49	f 50-99	f 100>	Totaal

[22] In die zeven jaren zijn in Rotterdam, Dordrecht, Amsterdam, Delft en Den Haag 92 fotografen te vinden.

[23] Voor de overzichtelijkheid is ervoor gekozen in deze tabellen een beperkt aantal jaren op te nemen, hoewel alle tussenliggende jaren ook zijn nagezien. Niet altijd is met zekerheid vast te stellen in welke jaren iemand als fotograaf werkzaam was: de belastingkohieren en kiezerslijsten vermeldden het beroep niet altijd. Soms is uit andere bronnen die informatie wel te halen, maar dan nog blijven er twijfelgevallen over. In het algemeen ben ik aan de voorzichtige kant gebleven: als er geen redelijke aanwijzing was dat de betreffende persoon in het betreffende jaar (al of nog) fotograaf was, heb ik hem niet meegeteld. Ook al wordt het beroep vermeld, dan valt niet uit te sluiten dat een nevenberoep ook werd aangeslagen; slechts in een enkel geval worden beide beroepen vermeld én worden de bedragen in de personele belasting gesplitst. Een nevenberoep zal echter lang niet altijd de oorzaak ervan zijn dat iemand in een hogere klasse van de personele belasting terechtkwam: de hier gehanteerde drie klassen zijn alle vrij ‘ruim’. Een enkele keer kan vastgesteld worden dat een fotograaf niet werd aangeslagen in de personele belasting, maar wel zijn compagnon en hun beider firma. Dit is het geval bij de Rotterdammer Constant Janssens, die van 1865 tot en met 1871 wel werd aangeslagen in de patentbelasting, maar niet in de grond- en personele belasting. De firma Janssens en Radermacher werd in diezelfde jaren in de personele belasting steeds aangeslagen voor f 46,87. Janssens compagnon Eduard Radermacher betaalde in de jaren 1865-1869 evenmin personele belasting (in 1870 en 1871 wel: f 27,77 respectievelijk 37,03). Ik heb ervoor gekozen de bedragen steeds over hen tweeën te verdelen, ongeacht de naam waarop zij in de belastingkohieren zijn gesteld. Fotografenbedienden en leveranciers van fotografische benodigdheden zijn – voor zover zij te onderscheiden waren – niet meegeteld.

1857	—	—	—	0
1865	7	—	—	7
1870	6	—	—	6
1875	5	—	—	5
1880	2	1	—	3
1885	3	1	—	4

Bron: belastingkohieren, Stadsarchief Dordrecht

In één oogopslag wordt duidelijk dat het grootste aantal fotografen in de laagste van de drie klassen werd aangeslagen. In Dordrecht zijn ze zelfs bijna *alleen maar* in die laagste klasse aangetroffen. Beseft moet worden dat daarnaast een aantal fotografen vanwege te geringe inkomsten was vrijgesteld van personele belasting, zodat ze in de belastingkohieren in het geheel niet voorkomen. Zo zijn er in Rotterdam in 1860 en 1865 tenminste vier fotografen die geen personele belasting hoefden te betalen, in 1870 tenminste drie.[24]

Het hoogste bedrag in de personele belasting werd in Rotterdam betaald door Peter Wotke in 1870: f 176,03.[25] Wotke werd vooral voor zo'n hoog bedrag aangeslagen omdat hij toen (net als in 1868 en 1869 overigens) op *twee* adressen zat, waarvan één zijn atelier, het ander zijn woonhuis zal zijn geweest. Van beide panden telde de huurwaarde, de waarde van het meubilair, het aantal deuren, vensters en haardsteden en de eventuele dienstboden mee.

Hadden we in bovenstaande tabellen niet alleen de personele belasting, maar ook de grond- en patentbelasting meegeteld, dan zou een ander als hoogstaangeslagen Rotterdamse fotograaf hebben gegolden. Jacobus van Gorkom, die in 1870 in de Rotterdamse kohieren voorkomt met een aanslag in de personele belasting van f 143,50, bezat – in tegenstelling tot Wotke – onroerend goed. Dat resulteerde in een aanslag in de grondbelasting van f 463,68, een nogal fors bedrag.[26] Van Gorkom betaalde aan grondbelasting beduidend meer dan de meeste van zijn collega's. Het merendeel van hen bezat in het geheel geen onroerend goed en huurde z'n woning en atelier. Zoals in de inleiding al werd opgemerkt, hoeft de kennelijke welstand, die gesuggereerd wordt door een hoge belastingaanslag, niet (alleen) te danken zijn aan een goedlopende zaak. De hoogte van de aanslag zegt niets over de herkomst van het vermogen; dat kan ook van rijke ouders of schoonouders of uit een lucratief nevenberoep afkomstig zijn. In het geval van Wotke en Van Gorkom worden we enigszins gerustgesteld door hun hoge aanslagen in de patentbelasting, die in theorie correspondeerde met een grote omvang en/of winstgevendheid van hun ateliers. Weinig fotografen werden voor zo'n hoog bedrag in de patentbelasting aangeslagen als deze twee, maar het hoeft niet zonder betekenis te zijn dat Van Gorkoms vader, een karottenfabrikant, in de grondbelasting werd aangeslagen voor bedragen waarbij zelfs die van zijn zoon verbleken: van 1856 tot 1869 ging het steeds om ruim 1.000 tot bijna 1.800 gulden, uitzonderlijk hoge

[24] Alleen als ze in (één van) de twee overige belastingen wèl werden aangeslagen, komen zij in de belastingkohieren voor; wie in geen van de drie belastingen werd aangeslagen, kwam in de kohieren in het geheel niet voor.
[25] In 1855 betaalde hij f 54,20, in 1860 f 103,59, in 1865 f 98,47. Zie voor biografische informatie over Wotke: Leijerzapf/Maandag 1987.
[26] In 1865 werd hij in de personele belasting aangeslagen voor f 92,46, in de grondbelasting voor f 329,67. Zie voor biografische informatie over Van Gorkom: Bavelaar/Leijerzapf 1985.

bedragen.[27] Mogelijk dankte Van Gorkom een deel van zijn vermogen aan zijn vader, maar zekerheid hierover hebben we niet.

Gezien de resultaten in Rotterdam en Dordrecht hoeft het niet te verwonderen dat van de Amsterdamse, Haagse en Delftse fotografen slechts een klein deel werd gevonden in de kiezerslijsten, die immers alleen diegenen vermelden die tenminste een bepaald – niet al te gering – bedrag in de belastingen betaalden. De kiezerslijsten geven daarom weinig tot geen inzicht in de verdeling van de welvaart onder de fotografen in Amsterdam, Delft en Den Haag. Toch is het de moeite waard ook de kiezerslijsten te onderzoeken, al is het maar om te zien of het fotografen lukte, net zoals in Rotterdam het geval was, door te dringen tot de hoogste klasse in de personele belasting, dus tot het financieel meer geslaagde deel der bevolking.

Al lag de census in twee van deze drie steden hoger dan de laagste klasse in de personele belasting (f 56,- voor de gemeenteraad in Amsterdam, f 50,- voor die in Den Haag[28]), toch vinden we in de tabellen een aantal fotografen in die laagste klasse. Dat komt doordat voor de census de bedragen van personele, grond- én patentbelasting meetelden.

Tabel 3

Aanslagen van fotografen in de personele belasting, Amsterdam[29]

	f 1-49	f 50-99	f 100>	Totaal
1855	—	—	—	0
1860	1	2	—	3
1865	—	4	1	5
1870	1	4	1	6
1875	2	3	1	6
1880	4	2	2	8
1885	5	4	1	10

Bron: kiezerslijsten, Gemeentearchief Amsterdam

Tabel 4

Aanslagen van fotografen in de personele belasting, Delft

	f 1-49	f 50-99	f 100>	Totaal

[27] De Memorie van Successie van de in 1868 overleden Jacobus van Gorkom Sr somt diens uitgebreide onroerend-goed-bezit op (NA, archief 3.06.05, inv.nr. 6385).
[28] In Delft lag de census op f 30,-, zodat ook daar de klasse 1-49 maar ten dele zichtbaar is in de kiezerslijsten.
[29] In 1880 en 1885 is Gustaaf Amand, die voor hoge bedragen werd aangeslagen – f 278,80 respectievelijk f 211,32 –, buiten beschouwing gelaten. Hij was in de eerste plaats steendrukker. Op zeker moment voegde hij weliswaar een fotografisch atelier toe aan zijn bedrijf, maar het is niet zeker dat hij daar zelf ook werkzaam in is geweest of het werk delegeerde. De adresboeken vermelden hem aanvankelijk wel als steendrukker en fotograaf, maar vanaf de editie 1884-1885 wordt het atelier vermeld als Photographie Française van Amand frères. Daarmee zullen twee van Amands zonen bedoeld zijn, Alphons Leonard Jan en Charles Eduard Theodoor, die in het bevolkingsregister fotografen genoemd worden. Met dank aan Steven Wachlin.

1855	1	—	—	1
1860	1	—	—	1
1865	1	1	—	2
1870	—	1	—	1
1875	1	—	—	1
1880	1	—	—	1
1885	—	1	—	1

Bron: kiezerslijsten, Gemeentearchief Delft

Tabel 5

Aanslagen van fotografen in de personele belasting, Den Haag

Opmerking:

De kiezerslijsten van 1880 en 1885 ontbreken, vandaar de jaartallen 1879 en 1884

	f 1-49	f 50-99	f 100>	Totaal
1855	—	—	1	1
1860	—	2	1	3
1865	1	4	1	6
1870	1	3	1	5
1875	—	1	2	3
1879	1	4	1	6
1884	—	3	1	4

Bron: kiezerslijsten, Gemeentearchief Den Haag

Net als in Rotterdam slaagde in Amsterdam en Den Haag een aantal fotografen er dus in door te dringen tot de hoogste klasse in de personele belasting. Zoals al opgemerkt werd zegt het relatief kleine aantal fotografen in de laagste klasse niets over het werkelijke aantal dat minder dan f 50,- in de personele belasting betaalde. Dat moet hoger zijn geweest dan de tabellen kunnen laten zien (met name in Amsterdam, waar veel meer fotografen actief waren dan degenen die voorkomen in tabel 3). Het ligt voor de hand te veronderstellen dat ook in Amsterdam, Delft en Den Haag het grootste deel van de fotografen in de laagste klasse zal zijn aangeslagen c.q. vrijgesteld was van personele belasting.

Van de Haagse fotografen kwamen we Maurits Verveer al tegen. Zijn naam duikt in 1864 voor het eerst op in de kiezerslijsten – en wel meteen met een relatief hoog bedrag in de personele belasting: f 140,03 – om er tot 1885 niet meer uit te verdwijnen.[30] In tabel 5 krijgt hij in 1875 krijgt hij gezelschap van Robert

[30] De kiezerslijsten van 1877, 1880, 1885 en 1886 ontbreken weliswaar, maar het zou wel erg toevallig zijn als Verveer juist in die jaren ontbrak, temeer daar zijn aanslagen zeer regelmatig zijn.

Severin, die als zijn grote concurrent beschouwd kan worden.[31] Verveer en Severin waren in elkaars nabijheid gevestigd – Verveer in de Zeestraat, Severin op het Noordeinde – en dongen naar de gunsten van hetzelfde publiek. Zij lijken elkaars activiteiten nauwlettend in de gaten gehouden te hebben en adverteerden geregeld tegelijkertijd in het *Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage*. De advertenties verschenen soms onder elkaar, waarbij Severin steeds een Franstalige tekst plaatste en Verveer meestal een Nederlandstalige.[32] Severin, die in 1860 een atelier in Den Haag opende, was in Duitsland geboren, maar werd in 1872 tot Nederlander genaturaliseerd.[33] Prompt verscheen in dat jaar zijn naam in de kiezerslijsten, met een bedrag in de personele belasting dat net boven dat van Verveer lag (f 151,77 om f 146,31). In 1873 en 1874 veranderen deze bedragen niet, maar in 1875, het jaar dat in de tabel is opgevoerd, zijn de rollen omgedraaid: Verveer werd aangeslagen voor f 159,73, Severin voor f 137,37. Na 1875 komt Severin niet meer voor in de kiezerslijsten: hij vertrok in dat jaar naar Hamburg.

In alle vijf steden is er maar één fotograaf die al in 1855 voor meer dan honderd gulden in de personele belasting werd aangeslagen, Herman Bückmann, die in 1851 in Den Haag een atelier opende en in 1864 naar Middelburg vertrok.[34] Van 1851 tot en met 1861 werd hij voor meer dan honderd gulden aangeslagen in de personele belasting (met uitzondering van dat eerste jaar steeds voor f 162,02), om in de laatste drie jaar voor zijn vertrek te zakken naar f 70,20. Of er een verband bestaat tussen Bückmanns lagere aanslag en zijn vertrek (of met de introductie van het carte-de-visite-portret kort na 1860, waarop mogelijk niet iedereen met succes overstapte), is speculatie.

Het in het begin van dit hoofdstuk uitgesproken vermoeden dat maar weinigen Verveers financiële succes zullen hebben overtroffen wordt bevestigd door de belastinggegevens: van zijn Haagse collega's werden alleen Severin en Bückmann enkele malen voor een hoger bedrag aangeslagen.[35]

De bekendste negentiende-eeuwse Amsterdamse beroepsfotograaf is – tegenwoordig althans – Pieter Oosterhuis.[36] Vanaf 1858 komt hij in de kiezerslijsten voor. Hij begon en eindigde met relatief bescheiden bedragen in de personele belasting, maar diende in 1865 en 1870 wat hogere bedragen te betalen (f 79,32 respectievelijk f 76,55) en bleef dus in de middelste klasse 'steken'.[37] Oosterhuis' tegenwoordige faam als fotograaf berust vooral op de esthetische en technische kwaliteit van zijn foto's. Vooral zijn opnamen van grote bouwkundige werken zijn bekend (afb. 3). Over de mate van financieel succes zegt die kwaliteit niets. Uit de belastinggegevens kan geconcludeerd worden dat Oosterhuis daarvan niet geheel verstoken was, maar ook niet de meest welgestelde was onder de Amsterdamse fotografen.

Voor zover Albert Greiner tegenwoordig een reputatie heeft, is dat die van de meest productieve portretfotograaf.[38] Vanaf 1862, kort nadat hij vanuit Duitsland in Nederland arriveerde, tot aan zijn overlijden in 1890 dreef hij een atelier op de Nieuwendijk in Amsterdam (en gedurende enkele jaren ook een aan het Damrak). Greiner heeft, zoals bijna al zijn collega's, voornamelijk portretten gemaakt, het merendeel op carte-de-visite- en kabinetformaat. In Nies Huijsmans' tellingen van bewaard gebleven carte-de-visite- en

[31] Zie voor biografische informatie over Severin: Boone/De Ruiter 1994.
[32] Rooseboom/Wachlin 1999, p. 7.
[33] Op de kiezerslijst is de opmerking 'Genaturaliseerd 3 Januarij 1872' te vinden.
[34] Zie voor biografische informatie over Bückmann: Geselschap 1961b, p. 87; Mensonides 1977, pp. 54-57, 72; Boom 1988; Verburg/Van Bennekom 1994, pp. 36-38, 42.
[35] Jacobus van Gorkom werd weliswaar ook in enkele jaren hoger aangeslagen dan Verveer, maar was toen waarschijnlijk geen fotograaf meer.
[36] Zie voor biografische informatie over Oosterhuis: Elligens 1987 en Van Veen 1993.
[37] Hij betaalde f 30,64 in 1858, f 24,63 in 1860, f 55,20 in 1875, f 45,01 in 1880, f 43,81 in 1885. Vergelijk Van Veen 1993, p. 46.
[38] Zie voor biografische informatie over Greiner: Krabben 1994.

kabinetfoto's neemt Greiner de eerste plaats in, zij het op de voet gevolgd door C.J.L. Vermeulen.[39] Gemeten naar de aanslagen in de personele belasting kwam Greiner *niet* op de eerste plaats. Eind 1877 genaturaliseerd, kon hij pas vanaf het daaropvolgende jaar in de kiezerslijsten voorkomen. In de jaren 1880 en 1885 haalde hij net niet de middelste klasse in de personele belasting: hij betaalde toen f 48,78 respectievelijk f 49,98. Hij zal het een stuk beter hebben gedaan dan de gemiddelde Amsterdamse fotograaf, maar kennelijk leidde de grootste productiviteit niet tot de grootste welstand. Hij deed het wel beter dan de collega's in zijn onmiddellijke nabijheid. Greiner was namelijk niet de enige fotograaf op de Nieuwendijk. Integendeel, daar waren in de loop van de negentiende eeuw meer fotografen gevestigd dan in welke andere Amsterdamse straat ook. Hij liet al deze concurrenten achter zich in de belastingen. Hoewel hij bij lange na niet de hoogste aanslag in de personele belasting kreeg, blijkt uit de andere belastingsoorten dat hij niet geheel onbemiddeld kan zijn geweest: in de grondbelasting betaalde hij een fors bedrag: f 267,09 in 1880, f 261,58 vijf jaar later. De hoge aanslagen in de patentbelasting (f 38,40 in 1880, f 57,60 in 1885) suggereren dat Greiners atelier relatief groot was.[40] Waaraan Greiner zijn hoge aanslag en zekere welstand dankte, weten we – net als bij andere fotografen – niet. Greiner onderscheidde zich niet in zijn stijl of kwaliteit: wat pose, verlichting en de afwerking van zijn foto's betreft, was hij één van velen. Zijn werkwijze kan dus niet de reden zijn geweest van de populariteit die hij kennelijk genoot.

Onder de fotografen met middelbare tot hoge belastingaanslagen zijn er verschillende die tegenwoordig nauwelijks nog bekend zijn. Aan degenen die we hierboven kort behandelden – Wotke, Van Gorkom, Verveer, Severin, Bückmann, Oosterhuis en Greiner – werd in de *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie* een artikel gewijd, aan Oosterhuis bovendien een heel boek. Over anderen die in de kiezerslijsten voorkomen – en dus een zeker succes hebben gehad – ontbreekt een dergelijke publicatie. We weten van hen eigenlijk weinig meer dan dat ze gefotografeerd hebben. Onder hen zijn W.G. Kuijer, J.W.F. Offenberg, J.P. Oppers, H.Ph.J. Schuiten en H. Sikkes uit Amsterdam, J.L. de Lavieter en J.M.W. de Louw uit Den Haag en Gerrit Hoogwinkel Jr en P.W. Roemer uit Rotterdam. De namen die op basis van de belastingbedragen komen 'bovendrijven' sporen dus maar ten dele met de huidige canon van negentiende-eeuwse fotografen. Omdat het in dit onderzoek minder om individuele fotografen gaat dan om de beroepsgroep als geheel – en ook omdat over hen veel minder bekend is – zullen deze succesvolle onbekende fotografen hier verder niet behandeld worden. Volstaan kan worden met de constatering dat populariteit of succes *toen* niet gelijk staat aan een reputatie *nu*.

*

Deden fotografen het beter of slechter dan de beoefenaren van andere beroepen? In Rotterdam en Amsterdam betaalden steeds één tot drie fotografen honderd gulden of meer in de personele belasting. Om met de hoofdstad te beginnen: daar lag het werkelijke aantal misschien hoger doordat er verschillende in het buitenland geboren,

[39] Huijsmans 1993, ongepagineerd. Amsterdamse fotografen nemen in die tellingen de eerste vier plaatsen in: Greiner, Vermeulen, W.G. Kuijer (& Zonen) en M.H. Laddé. Dit viertal was overigens niet gelijktijdig werkzaam: Greiner begon in 1862, Kuijer nauwelijks later, terwijl Vermeulen zich tegen het einde van de hier behandelde periode vestigde en Laddé pas kort daarna. Amsterdamse fotografen nemen 28% van de productie voor hun rekening in Huijsmans' tellingen, op ruime afstand gevolgd door Rotterdamse (8%) en Haagse (6,7%). De hoofdstad kende meer ateliers dan andere steden en, gelet op Huijsmans' tellingen, ook meer klanten.
[40] Hiervoor is echter al opgemerkt dat de hoogte van de patentbelasting niet alles zegt over omvang (en winstgevendheid).

niet-genaturaliseerde fotografen actief waren, die niet in de kiezerslijsten konden voorkomen.[41] Het aantal fotografen in de kiezerslijsten zou met het meetellen van deze buitenlanders echter niet zéér vergroot zijn. Onder de circa 8.000 kiezers voor de Amsterdamse gemeenteraad zijn zij hoe dan ook een kleine groep.[42] Welke beroepen de overige kiezers hadden, weten we uit de literatuur alleen in globale zin. Boudien de Vries heeft in haar al genoemde boek de Amsterdamse kiezers van 1854 en 1884 weliswaar ingedeeld naar beroepssectoren (nijverheid, handel en verkeer, maatschappelijke diensten, losse arbeiders, landbouw en zonder beroep),[43] maar zolang we niet weten tot welke categorie fotografen gerekend werden, heeft het niet veel zin de uitkomsten te vergelijken. Voor Rotterdam ontbreekt een dergelijke indeling van kiezers (of belastingplichtigen) naar beroep.[44]

Van één andere beroepsgroep, die van de kunstschilders, is op vergelijkbare wijze als hier de welstand onderzocht. Chris Stolwijk heeft de Amsterdamse kiezerslijsten van 1865 en 1880 en de Haagse belastingkohieren van 1861 en 1881 nagelopen en het aantal kunstschilders geteld. Hij hanteerde daarbij dezelfde indeling in klassen in de personele belasting als ik hierboven – in navolging van De Vries – heb gedaan. In Den Haag vond hij in 1861 iets meer dan de helft (twaalf van de 23) in de middelste klasse (f 50,- tot f 99,-), acht in de hoogste (f 100,- of meer) en drie in de laagste (f 1,- tot f 49,-). In 1881 blijkt de hoogste klasse het grootste aantal te herbergen (twintig van de 38), terwijl veertien in de middelste en vier in de laagste klasse werden gevonden. De Haagse schilders deden het dus aanzienlijk beter dan de fotografen in die stad. In Amsterdam kreeg hij een iets andere uitkomst. In 1865 waren de twintig schilders bijna gelijkelijk verdeeld over de drie klassen: zeven in de laagste en middelste klassen, zes in de hoogste. In 1880 was de situatie kennelijk veranderd: één in de laagste klasse, negen in de middelste, vier in de hoogste.[45] Merkwaardig genoeg rept de auteur niet over het feit dat in de kiezerslijsten de laagste klasse wel ondervertegenwoordigd *moet* zijn vanwege de census van f 56,- (maar het ging hem er mogelijk meer om de toe- of afname van de welvaart tussen 1865 en 1880 te meten dan om de verdeling van de welvaart vast te stellen). Het aantal schilders in de laagste klasse – zeven in 1865, één in 1880 – moet in werkelijkheid groter zijn geweest. Desondanks kan geconcludeerd worden dat ook in Amsterdam schilders vaker in de hoogste klasse eindigden dan fotografen.

Voor zover ik weet ontbreekt in andere beroepsstudies – die overigens niet talrijk zijn – dergelijk onderzoek naar de verdeling van welvaart. Rest in dit hoofdstuk nog een opmerking over de relatie van de hoogte van de belastingaanslag en de (reële) inkomsten. Boudien de Vries wees in *Electoraat en elite* op onderzoek dat in 1855 en 1884 was gedaan naar de relatie tussen huurwaarde (een belangrijk onderdeel van de personele belasting) en het inkomen.[46] Het onderzoek van 1855 is volgens haar niet betrouwbaar genoeg om bruikbaar te zijn, dat van 1884 biedt meer mogelijkheden. Wel wees zij erop dat er géén lineair verband bleek te bestaan tussen huurwaarde en inkomen. Ze becijferde – met een slag om de arm – dat een aanslag in de personele belasting tot f 49,- (de laagste klasse die we onderscheiden hebben) correspondeerde met een inkomen tot f 2.000,-, een aanslag in de middelste klasse (f 50,- tot f 99,-) met een inkomen tussen de f 2.000,- en f 3.500,-, en een aanslag in de hoogste klasse (honderd gulden of meer) met een inkomen van meer dan f 3.500,-.

[41] Om ons tot één jaartal te beperken: onder de 34 fotografen die in het Amsterdamse adresboek van 1874-1875 stonden, waren er twaalf in het buitenland geboren: tien in Duitsland, één in België, één in Frankrijk of Zwitserland (Pierre Alexis Mottu, die volgens het bevolkingsregister in Parijs, volgens het paspoortenregister in Genève geboren was). Van hen had mogelijk alleen Greiner de Nederlandse nationaliteit aangenomen.
[42] De kiezerslijst van 1875 vermeldt het aantal van 7.217 kiezers voor de gemeenteraad, die van 1880 7.952, die van 1885 8.939. De lijsten van 1860, 1865 en 1870 zwijgen over het aantal kiezers.
[43] De Vries 1986, p. 35.
[44] Noch bij Van Dijk 1976, noch bij Van de Laar 2000 is een dergelijke indeling te vinden.
[45] Stolwijk 1998, pp. 236, 243.
[46] De Vries 1986, pp. 32-33 (vergelijk pp. 66, 120, 165-166).

Als we De Vries' 'concordans' gebruiken, kunnen we constateren dat het merendeel der fotografen minder dan f 2.000,- zal hebben verdiend, een enkeling meer dan f 3.500,-. Uit verspreide opmerkingen uit andere literatuur over de inkomsten van verschillende beroepen en personen kunnen we enigszins afleiden hoe fotografen ervoor stonden. Amsterdamse en Haagse hervormde predikanten verdienden iets meer dan f 2.700,-, Rotterdamse en Arnhemse circa f 2.300,-, die in andere steden soms beduidend minder.[47] In de tabellen die Collenteur, Dankert en Terwisscha van Scheltinga opnamen in hun publicatie 'Patentbelasting en economische structuur, Leeuwarden 1870-1890' blijven de meeste beroepen onder de f 2.000,-.[48] Molenaars verdienden gemiddeld bijna f 2.500,- (in 1870), ruim f 2.700,- (1880) en ruim f 2.600,- (1890), terwijl in het rechtswezen de verdiensten varieerden van ruim f 2.500,- in 1870 tot f 5.300,- in 1880, om tien jaar later gedaald te zijn tot bijna f 4.000,-. In verschillende beroepen werd, blijkens diezelfde tabellen, veel minder verdiend: bakkers schommelden tussen ruim f 1.200,- (1870) en bijna f 1.600,- (1890), winkeliers zagen hun inkomsten weliswaar stijgen, maar zij kwamen niet verder dan gemiddeld nog geen f 750,- in 1890, terwijl barbiers het moesten doen met iets meer dan f 400,- (1870) tot bijna f 600,- (1880). Uit diverse publicaties blijkt dat arbeiders – uitgezonderd die in enkele bedrijfstakken – gewoonlijk niet meer dan f 400,- verdienden en dat velen van hen daar nog ver onder bleven.[49] Voor de stad Groningen constateerde Pim Kooij dat 70 tot 75% van de gezinshoofden in 1870, 1880 en 1890 minder dan f 500,- verdiende, terwijl het percentage dat meer dan f 2.000,- verdiende slechts vijf tot zeven bedroeg.[50] In Ileen Montijns boek *Leven op stand* is te lezen dat het tijdschrift *De Huisvrouw* haar lezeressen in 1878 voorrekende 'dat een inkomen van f 2500,- genoeg was voor een beginnend huishouden op stand, al moest je dan wel héél zuinig zijn'. De meeste vrouwen die een huishouden begonnen konden van een dergelijk inkomen alleen maar dromen.[51] De hier gegeven opsomming van inkomens zou gemakkelijk uit te breiden zijn, maar duidelijk is – mits De Vries' omrekening van huurwaarde naar inkomen correct is – dat fotografen het zo slecht nog niet deden.

In zijn poging een beroepenstratificatie voor de stad Groningen in de periode 1870-1914 op te stellen onderscheidde Kooij vijf lagen, die ieder voor een bepaald gemiddeld inkomen staan.[52] Hij baseerde zich op de kohieren van de gemeentelijke hoofdelijke omslag, die in Groningen sinds 1866 niet meer gebaseerd werd op de huurwaarde maar op het inkomen.[53] In die zin is het een voorloper van de later algemeen geworden inkomstenbelasting. Fotografen komen daarbij in de derde laag die Kooij onderscheidde, waarin gemiddeld f 1.000,- tot f 2.000,- verdiend werd. Ervan uitgaande dat in kleinere steden gemiddeld minder verdiensten te vinden waren dan in de grotere, hoeft zijn uitkomst niet te botsen met de hierboven gepresenteerde gegevens. Het door Kooij berekende gemiddelde zegt uiteraard niets over de onder- en bovengrens van de verdiensten van fotografen en niets over de aantallen fotografen die relatief hoge c.q. lage inkomsten hadden. Het ging de auteur er meer om een sociale (en beroeps)stratificatie op te stellen (en dus de sociale verschillen van de gehele stadsbevolking vast te stellen) dan om de inkomensverschillen binnen de beroepen te bepalen. Hierboven is al gebleken hoe groot de verschillen zijn tussen de ene en de andere fotograaf. In diezelfde derde laag plaatste Kooij ook onder andere architecten, ingenieurs, boekhouders, assuradeurs, veehouders en stationschefs.

[47] Bos 1999, p. 295.
[48] Collenteur/Dankert/Terwisscha van Scheltinga 1982, pp. 131, 133, 135.
[49] Brugmans 1958, pp. 128-136; De Jonge 1976, p. 18; Welcker 1978, pp. 30-31; De Meere 1981, pp. 395-396; Knotter 1984; De Regt 1984, pp. 37-38; Stokvis 1987, pp. 135-136; Van de Laar 2000, pp. 170-171.
[50] Kooij 1987, p. 39.
[51] Montijn 1998, p. 65.
[52] Kooij 1987, pp. 44-45.
[53] De Vries 1971a, pp. 74-76; Klep/Lansink/Van Mulken 1987, met name p. 9; Kooij 1987, pp. 36-40, 378-392.

Op Kooijs onderzoek werd voortgeborduurd door Henk Wierts, die de tussen 1875 en 1911 bijgehouden alfabetische registers op belastingplichtigen doornam op fotografen.[54] Aangezien in de Groningse kohieren van de hoofdelijke omslag circa veertig klassen – met steeds betrekkelijk kleine intervals – werden onderscheiden en al deze klassen corresponderen met een bepaald inkomen,[55] kon Wierts vaststellen welke inkomens de fotografen hadden.[56] Hij concludeerde dat in de periode 1875-1885 het gemiddelde jaarinkomen van belastingplichtige fotografen op f 600,- tot f 800,- lag.[57] Aangezien inkomens onder de f 300,- vrijgesteld waren van de hoofdelijke omslag (vanaf 1877 die tot f 400,-), is het mogelijk dat het gemiddelde van *alle* fotografen iets lager was, maar veel zal het waarschijnlijk niet schelen. Wat de uitersten waren of welke inkomens het meest voorkwamen, schreef Wierts helaas niet.[58] Opvallend is dat het door hem berekende gemiddelde een stuk lager ligt dan dat Kooij een paar jaar eerder vond, een verschil dat niet vermeld wordt, laat staan verklaard.

Nader onderzoek in de Groninger archieven leert dat de inkomens – het zal niemand verbazen – flink uiteen konden lopen. Tabel 6 laat zien dat in vrijwel ieder jaar (ruim) meer dan de helft van de aangeslagen fotografen minder dan 1.000 gulden verdiende (alleen in 1886 zijn dat er maar vijf van de elf). De laagste inkomens, die van belasting waren vrijgesteld, zijn dan niet eens meegeteld. Het gemiddelde inkomen in de periode 1875-1885 dat uit tabel 6 afgeleid kan worden, ligt overigens beduidend hoger dan het door Wierts berekende, namelijk tussen de 895 en 1.123 gulden.[59] De reden zou kunnen liggen in verschillende aantallen fotografen die zijn geteld en 'gewogen'. Het door mij berekende gemiddelde komt min of meer overeen met de plaats die Kooij de fotografen *rond 1900* gaf, namelijk onder degenen die 1.000 tot 2.000 gulden per jaar verdienden. Zij zaten daarmee aan de onderkant van die inkomensgroep, tenzij hun gemiddelde inkomen in het laatste decennium van de negentiende eeuw sterk was toegenomen. Het hoogste inkomen in tabel 6, dat van Frederik Nienhuis, die overigens mogelijk ook inkomsten uit een ander beroep had,[60] was nog bescheiden wanneer men beseft dat hij 'slechts' de negende belastingklasse haalde van de 39 die er onderscheiden werden in de jaren (1877-1879) dat zijn inkomen 2.500 tot 3.000 gulden bedroeg (waarbij één de laagste klasse was en 39 de hoogste klasse). Van de drie bekendste Groningse fotografen verdienden Johannes Egenberger en Friedrich Julius von Kolkow doorgaans tussen de 1.600 en 2.000 gulden, terwijl J.G. Kramer langzaam klom van 300 tot 400 gulden (in 1875) tot 800 tot 1.000 gulden (in de jaren 1882-1889).

Tabel 6

Aantallen fotografen in Groningen per inkomensgroep, 1875-1889

Opmerking:

[54] Wierts 1994, pp. 27-29.
[55] Kooij 1987, pp. 379, 392. De intervals variëren van f 100,- bij de inkomens van f 300,- tot f 600,-, f 200,- bij de inkomens vanaf f 600,-, f 300,- bij inkomens vanaf f 1.000,- etcetera.
[56] Het was *mogelijk* om zelf aangifte te doen; wie dat niet deed werd ambtshalve aangeslagen (Kooij 1987, p. 379). Het is uit de literatuur niet geheel duidelijk hoe de aanslag in dat laatste geval bepaald werd, met andere woorden of het een schatting betrof of niet.
[57] Dit gemiddelde liep in de loop der jaren op: in 1885-1904 lag het op f 700,- tot f 900,-, in 1904-1911 op f 800,- tot f 1.000,- (Wierts 1994, p. 27).
[58] In de boekpublicatie die voortvloeide uit zijn onderzoek (Wierts 2000) wordt niet meer gerept van de belastingkohieren en de daaruit afgeleide inkomens.
[59] Omdat iedere belastingklasse een onder- en bovengrens had, die meestal 100 of 200 gulden verschilden, zijn hier twee gemiddeldes berekend.
[60] In Wierts 2000, p. 136, wordt weliswaar geen ander beroep genoemd, maar het adresboek van 1880 noemt hem koopman.

De weergegeven bedragen zijn de jaarinkomens in guldens. In de laagste klassen werd men weliswaar slechts voor een deel van het inkomen aangeslagen, maar hier is het werkelijke inkomen geteld.
In de eerste kolom is het jaar en het aantal belastingplichtige fotografen te vinden.
In 1877 werd de laagste belastbare inkomensklasse opgeheven (inkomens tussen 300 en 400 gulden), in 1886 gebeurde hetzelfde met de klasse die toén de laagst belaste was geworden (inkomens tussen 400 en 500 gulden). Die twee inkomensgroepen konden daardoor niet meer meegewogen worden.

	300-400	400-500	500-600	600-800	800-1000	1000-1300	1300-1600	1600-2000	2000-2500	2500-3000
1875 9	1	3	–	1	1	1	–	1	1	–
1876 9	–	2	1	–	3	–	1	1	1	–
1877 8	n.v.t.	–	2	1	2	–	1	1	–	1
1878 8	n.v.t.	–	2	2	1	–	1	1	–	1
1879 8	n.v.t.	–	2	2	1	–	–	2	–	1
1880 14	n.v.t.	1	4	3	2	1	–	3	–	–
1881 11	n.v.t.	1	2	4	2	1	–	1	–	–
1882 10	n.v.t.	1	2	3	3	–	–	1	–	–
1883 10	n.v.t.	2	1	2	2	1	1	1	–	–
1884 10	n.v.t.	2	1	1	2	1	–	2	1	–
1885 13	n.v.t.	2	1	3	3	1	–	1	2	–
1886 11	n.v.t.	n.v.t.	1	2	2	3	–	1	2	–
1887 10	n.v.t.	n.v.t.	1	2	4	1	–	1	1	–
1888 9	n.v.t.	n.v.t.	1	2	4	1	–	1	–	–
1889 9	n.v.t.	n.v.t.	2	2	3	1	–	1	–	–

Bron: kohieren van de hoofdelijke omslag in de gemeente Groningen, 1875-1889, Groninger Archieven

Vergeleken met de tabellen betreffende de belastingaanslagen in Rotterdam, Dordrecht, Amsterdam, Delft en Den Haag *lijken* de inkomens in Groningen meer gespreid, maar dat komt vooral doordat in bovenstaande tabel een groter aantal klassen is onderscheiden dan in die andere vijf. Ook in Groningen vinden we het merendeel van de fotografen in de onderste regionen.

*

In ieder beroep komen ‘kruimelaars’ en grootverdieners voor, zo ook in de fotografie. De laatsten zullen vaker aan ons bekend zijn, alleen al omdat ze, zo mogen we gerust aannemen, meer foto’s hebben geproduceerd. Zoals al werd opgemerkt laten de belastinggegevens niet zien waaraan de bereikte (en belaste) welstand te danken was. Sommigen beschikten bij het begin van hun carrière als fotograaf mogelijk al over enig geld, anderen zullen dat in de loop van hun carrière bij elkaar verdiend hebben. In hoeverre de fotografie mogelijkheden bood – meer dan andere beroepen – om rijk te worden valt nauwelijks vast te stellen. Zelfs al zou bekend zijn – wat niet het geval

is – welke aantallen foto's een fotograaf produceerde, dan weten we nog niet welke winst daarop gemaakt werd en hoeveel een fotograaf overhield na zijn investeringen in en eventuele afschrijving op apparatuur, de inrichting van het atelier, het betalen van zijn medewerkers, het plaatsen van advertenties, etcetera.

Voor zover er sprake is van aanzienlijke vermogens dankzij een goedlopend fotografisch atelier, dan moeten zij gezocht worden onder de fotografen die voor (veel) meer dan honderd gulden werden aangeslagen in de personele belasting. Ik heb wel geprobeerd om vast te stellen of er verband bestond tussen een hoge aanslag en potentiële geldstromen zoals huwelijk of erfenis, door ook de belastinggegevens van een aantal in dit verband potentieel relevante vaders en schoonvaders na te gaan, maar dit leverde niets op.

Een enkele verspreide opmerking suggereert dat het inderdaad mogelijk was goede verdiensten te hebben. In 1937 publiceerde F. de Haas zijn herinneringen in het tijdschrift *Bedrijfsfotografie*. Aanvankelijk – de auteur noemde geen jaartal, maar het moet vóór 1890 zijn geweest – was hij in de leer bij een fotograaf 'in de provincie', in een stadje met ongeveer 12.000 inwoners.

> 'Zeer dikwijls kreeg mijn patroon opdracht voor groepen [= groepsportretten] bij boeren en gezien zijn ongehuwden staat, beteekende dit in den regel: niet voor den volgenden morgen thuis. Dat werden dikwijls pracht-orders! Was de fotograaf eenmaal op de boerderij, dan werd alles wat los en vast was gefotografeerd, een mooie koe, een paard, de kinderen, 't huis, enfin alles. Dit was niet gemakkelijk, doordat steeds de platen verwisseld moesten worden in de meest primitieve donkere kamers. Mijn patroon deed steeds 't zelfde verhaal van platen inleggen in een oude bedstee, die trots alle voorzorg, nog licht doorliet, zoodat hij voor de zekerheid maar onder de dekens kroop. […] Zoo'n goed beklant fotografisch atelier in [een] kleine plaats was destijds geen zeldzaamheid en vele oude collega's hebben op deze manier de schaapjes op 't drooge gekregen.'

De Haas voegde er echter aan toe: 'Velen zijn er door groote onzakelijkheid arm gestorven.'[61]

Hoe vaak dat laatste daadwerkelijk voorkwam kunnen we nauwelijks of niet achterhalen, maar het was zeker mogelijk van welgesteld een stuk minder welgesteld te worden. Dit is het geval bij Robert Severin, die we al tegenkwamen als een Haagse fotograaf in kennelijke goede doen. Twee jaar na zijn vertrek uit Den Haag, eind 1875, schreef hij een brief aan Nadar (pseudoniem van Félix Tournachon), één van de bekendste Parijse portretfotografen:

> 'Des malheurs dans ma famille, de pertes pécunaires m'ont forcé de quitter la Haye n'ayant plus les moyens, et ne voyant la possibilité de soutenir ma position acquéri dans la société. Après avoir vendu ma maison (pas l'affaire) en gardant mes titres de phot. du Roi et de la Reine, ainsi que ma décoration [de Orde van de Eikenkroon], je suis parti pour Hambourg achetant une maison assez renommée. A peine installé, je suis tombé malade attrapant le typhus que m'a tenu à l'hospital pendant trois mois. Pendant le temps on a volé ma femme de tout coté, de sorte qu'après avoir payé tout, il nous restaient presque rien. Pendant une année nous avons du habiler séparé chez la famille. Etant trop faible encore j'ai du refuser des places offertes en ascendant ma reconvalescence.'[62]

[61] De Haas 1937, p. 143.
[62] Brief van Severin aan Nadar, 19 december 1877, collectie BnF (fotokopie in documentatiebestand PL). Met dank aan Tineke de Ruiter. Zie Boone/De Ruiter 1994, p. 8, waar deze brief vermeld (en gedeeltelijk vertaald) wordt. Severins contact met Nadar was waarschijnlijk

Severin verbleef in Brussel toen hij deze brief schreef. Hij had daar samen met Louis Ghémar vanaf 1856 een atelier gedreven voordat hij zich in Den Haag vestigde en was er nu teruggekeerd om de oude zaak nieuw leven in te blazen. Ghémar was inmiddels overleden. Het werd geen succes. In zijn brief aan Nadar vervolgde Severin:

> 'maintenant me trouvant sans position, depourvu de tout, je cherche une nouvelle position le plus vite possible, et je me suis permis de m'adresser à vous espérant que j'aurai un aide. Vous savez que je parle l'anglais, le Hollandais, l'Allemand, le flammand et que j'ai une assez longue expérience en photographie, n'importe qu'elle [sic] branche. Puis élève en sciences et connaissant de différents métiers, je saurai me rendre utile.'

Het kan verkeren: de eertijds in aanzien staande en in goeden doen zijnde fotograaf moest een kennis uit het verleden om een gunst vragen in een poging in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien. Waarschijnlijk heeft Nadar hem niet kunnen helpen. Severin bleef nog twee jaar, tot eind 1879, in Brussel en vertrok toen naar Bremen. Daar is zijn naam tot in 1882 te vinden in het adresboek. Wat er verder van hem is geworden, is onbekend.[63]

*

Hoe vaak een carrière een hoge vlucht nam of een diepe val kende, is niet bekend. Brieven zoals deze van Severin aan Nadar of die van Juda de Bok aan B&W van Rotterdam zullen niet altijd (in openbare collecties) bewaard zijn gebleven. Het aantal documenten dat ons kan informeren over de wederwaardigheden van fotografen is uitermate beperkt. De kohieren van de personele en andere belastingen suggereren ondertussen dat de meeste carrières stabiel waren. Niet zelden is de aanslag jaren lang vrijwel of helemaal gelijk. Dat geldt bijvoorbeeld voor Maurits Verveer, die Severins voornaamste concurrent was, maar beduidend minder last heeft gehad van ongelukken in de familie of ander leed. De belastingaanslagen van Verveer laten van 1864 tot en met 1884 een grote gelijkmatigheid zien.

Tabel 7

Aanslagen Maurits Verveer in de grond-, personele en patentbelasting, 1864-1884

Opmerking:
De kiezerslijsten van 1877 en 1880 ontbreken

jaar	grondbelasting	personele belasting	patentbelasting
1864	65,51	140,03	33,28

ontstaan via Louis Ghémar, met wie hij voor zijn vertrek naar Den Haag een aantal jaren samenwerkte in Antwerpen en Brussel en die een nauwe vriendschap met Nadar onderhield (Joseph/Schwilden/Claes 1997, pp. 187, 189, 352).
[63] Boone/De Ruiter 1994, p. 9.

1865	65,51	160,71	33,28
1866	54,03	146,31	33,28
1867	54,03	146,31	33,28
1868	53,95	146,31	33,28
1869	53,95	146,31	33,28
1870	53,95	146,31	33,28
1871	53,95	146,31	33,28
1872	53,95	146,31	33,28
1873	53,95	146,31	33,28
1874	53,95	146,31	33,28
1875	53,95	159,73	33,28
1876	53,95	159,73	33,28
1878	53,95	159,73	33,28
1879	53,95	159,73	33,28
1881	58,03	159,73	33,28
1882	58,03	159,73	33,28
1883	58,03	159,73	33,28
1884	58,03	159,73	33,28

Bron: kiezerslijsten, Gemeentearchief Den Haag

Het is duidelijk hoe klein de wijzigingen in Verveers aanslagen zijn: soms verandert er jaren niets. Nu zegt dat misschien vooral iets over de wijze waarop de aanslag bepaald werd – zoveel gelijkmatigheid is bijna verdacht en suggereert dat men al gauw de aanslag van het vorige jaar aanhield – en het is voorstelbaar dat kleine schommelingen in bezit niet werden opgemerkt.[64] Het grote aantal jaren waarin en de gelijkmatigheid waarmee Verveer voorkomt suggereren dat zijn carrière geen grote *ups and downs* kende. Er zijn verschillende fotografen die maar korte tijd in belastingkohieren of kiezerslijsten voorkomen en/of sterk uiteenlopende aanslagen kregen, maar in het algemeen is het beeld er een van kalmte en gelijkmatigheid.

*

Faillissementen lijken onder Nederlandse fotografen nauwelijks te zijn voorgekomen. Terwijl er in Rotterdam een flink aantal fotografen werkzaam is geweest – in de loop van de negentiende eeuw verloor de stad haar tweede positie achter Amsterdam aan Den Haag –, vinden we in het archief van de arrondissementsrechtbank in de klappers op namen van gefailleerden, bijgehouden van 1838 tot 1900, slechts één fotograaf, B.Th. van Loo.[65] Op 5 juni 1867 werd hij failliet verklaard, nog geen maand nadat hij zijn atelier verplaatst had van het

[64] In de kiezerslijsten worden twee adressen van Verveer genoemd: Zeestraat 46 en 52, zonder dat de aanslagen veranderen na de adreswijziging. In werkelijkheid verhuisde Verveer al in 1863 van 46 naar 52, niet, zoals de aanslagen suggereren, pas in 1873/1874.
[65] NA, archief 3.03.17.01, inv.nr. 2961.

Weenaplein naar de Hugo de Grootstraat.[66] Welk verband er tussen die twee zaken is – was de investering te hoog of kwam ze juist te laat om het tij te keren? – kan niet vastgesteld worden.

In de belastingaanslagen werd Van Loo in 1867 voor een bedrag aangeslagen dat ongeveer de helft was van dat in het jaar ervoor: in de personele belasting zakte hij van f 50,05 naar f 21,35, in de patentbelasting van f 19,20 naar f 14,08.[67] Een jaar later, in 1868, was zijn aanslag in de patentbelasting alweer op het oude niveau en kwam er in de personele belasting tien gulden bij. Het oude bedrag in die belasting heeft hij in de resterende jaren, tot en met 1886, echter nooit meer gehaald, ook niet toen hij zijn oude vak van kunstschilder in 1877 weer opnam. Van Loo kwam de gevolgen van het faillissement kennelijk niet geheel te boven, al werd hij spoedig, in januari 1868 gerehabiliteerd, dat wil zeggen dat het faillissement werd opgeheven nadat gebleken was dat hij alle 54 crediteuren had voldaan.[68] Ook uit een ander document blijken de gevolgen van zijn faillissement. Sinds 1858 was Van Loo lid van de *Vereeniging 'Kunst en Wetenschap'*, maar in de ledenlijst die vanaf oktober 1866 werd bijgehouden is zijn naam doorgehaald.[69] Het ligt voor de hand te denken dat het lidmaatschap één van de zaken was waarop hij diende te bezuinigen. Pas in 1873 werd hij opnieuw lid.

Veel meer faillissementen lijken er, naast die van Van Loo, niet te vinden te zijn.[70] De *Nederlandsche Staats-Courant* vermeldt in de daartoe bestemde rubriek (althans vanaf 1868, toen een index werd meegebonden die het opsporen van eventuele fotografen mogelijk maakt) geen faillissementen van fotografen, maar ook weinig van beoefenaren van andere beroepen: het totale aantal faillissementen lijkt (verdacht) gering.[71] Toch moet nog tenminste één keer een faillissement zijn uitgesproken. Dat blijkt uit een discussie in het *Weekblad van het Regt* in 1866.[72] De jurist E.J. van L. stelde de vraag of fotografen als kooplieden waren aan te merken en als zodanig failliet konden worden verklaard. (Tot 1896 kon een faillissement namelijk alleen uitgesproken worden over kooplieden.) De auteur meende van wel en had daarmee een andere opvatting dan de Amsterdamse arrondissementsrechtbank, die kennelijk kort daarvoor een fotograaf failliet had verklaard. Diens naam wordt niet genoemd en ik heb hem ook niet kunnen vinden.

Het zou natuurlijk kunnen dat de bepaling dat alleen kooplieden failliet verklaard konden worden de reden is dat we nauwelijks fotografen vinden wie dat overkwam. Dat houdt de mogelijkheid open dat fotografen wel degelijk onderuit konden gaan. De conclusie van dit hoofdstuk is echter dat de meeste fotografen weliswaar niet zeer veel verdienden, maar dat het beroep geregelde inkomsten gaf. De inkomsten van fotografen konden zeer verschillen, maar dat zal in ieder beroep het geval zijn geweest. Het heeft daardoor eigenlijk niet zoveel zin de gemiddelde inkomsten in het ene beroep te vergelijken met die in andere. Wanneer we dat toch doen, blijkt dat menig beoefenaar van een ander beroep minder verdiende, maar dat de gemiddelde fotograaf bepaald niet tot de grootverdieners behoorde.

[66] Van Wingerden 1987-1988, p. 66; GAR, archief 444.01, inv.nr. 3824 volgnr. 5553, inv.nr. 2193 volgnr. 5553, inv.nr. 2196 volgnr. 625.
[67] Bij de aanslagen in de patentbelasting werd een aantal klassen gehanteerd; f 19,20 is het bedrag waarvoor fotografen werden aangeslagen die in de tiende klasse waren geplaatst, f 14,08 dat voor fotografen in de elfde klasse.
[68] NA, archief 3.03.17.01, inv.nr. 3306, nr. 97.
[69] GAR, archief 278, inv.nr. 8. In de ledenlijsten van december 1869 en september 1871 komt hij evenmin voor.
[70] Het lot trof Frederik Pronk in 1873, kort nadat hij zich vanuit Brussel in Amsterdam had gevestigd (Leijerzapf 1978, p. 103). Deze zoon van de meer bekende Henri Pronk was toen echter winkelier, geen fotograaf meer, en gebruikte de achternaam van zijn vrouw, Donker (biografische gegevens over Frederik Pronk, verzameld door S.E. Pronk, 1999, documentatiebestand PL). Volgens Notenboom 2003, p. 2, en Notenboom/Reinders 2003, p. 20, ging de Haagse fotograaf J.M.W. de Louw eind jaren '60 failliet.
[71] In de exemplaren van de Koninklijke Bibliotheek en het ministerie van Justitie is vóór 1868 geen index te vinden.
[72] *Weekblad van het Regt*, 1866 nr. 2779 (zie voor het vervolg van de discussie de nrs. 2787, 2788 en 2795).

2

De kasboekjes van Leonard de Koningh

Zoals gezegd hebben fotografen – afgezien van hun foto's – maar weinig papieren nagelaten. Een enkele brief wil nog wel eens traceerbaar zijn, maar daar blijft het zo'n beetje bij. Er is één gelukkige uitzondering: in het Dordrechtse stadsarchief worden twee kasboekjes van Leonard de Koningh bewaard.[1] Zij bestrijken de jaren 1867-1868 respectievelijk 1871-1874[2] en bieden een onverwachte kans om iets te weten te komen over zaken als de aantallen foto's die hij vervaardigde, zijn klanten en het aantal stuks dat zij gemiddeld afnamen. Ook kunnen de kasboekjes de vraag beantwoorden of het inderdaad zo is dat er in die tijd vooral carte-de-visite-portretjes werden gemaakt en er maar weinig op andere formaten werd gewerkt: wat er aan foto's bewaard is gebleven in openbare collecties, suggereert een sterke dominantie van de carte-de-visite.

Als schilder heeft De Koningh enige bekendheid, al heeft zijn vader Leendert een grotere naam. Het *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek* zegt over de zoon: 'Hij was een verdienstelijk teekenaar op steen, portret- en genreschilder. Ook legde hij zich op de photographie toe' (afb. 4).[3] De Koningh heeft ook als tekenleraar gewerkt, een nevenberoep dat wel meer kunstenaars uitoefenden. In de belastingkohieren wordt hij in 1864 voor het eerst als fotograaf vermeld. Dat blijft zo tot en met 1876, met uitzondering van 1872 en 1874: dan heet hij kunstschilder te zijn, net als vóór 1864 en na 1876. Nu hoeft die opgave van zijn beroep niet geheel te sporen met de werkelijkheid, maar de vermeldingen in de adresboeken – die in Dordrecht niet jaarlijks uitkwamen – komen er wel mee overeen. In de edities van 1865 en 1868 wordt hij 'photographe, teekenmeester' genoemd, in die van 1873 'kunstschilder photograaf'. Al verdween de aanduiding kunstschilder een aantal jaren uit belastingkohieren en adresboeken, uit de kasboekjes blijkt dat hij dat beroep steeds is blijven beoefenen. Geen van zijn bezigheden leverde hem afzonderlijk een voldoende inkomen op, is de voor de hand liggende gedachte.

Leonard de Koningh was, blijkens de bewaard gebleven portretten van zijn hand, geen opvallend goede, maar zeker ook geen slechte fotograaf. Dat hij 'doorsnee' was, maakt zijn kasboekjes alleen maar des te geschikter om er enige conclusies uit te trekken. De Koningh maakte vooral portretten en daarnaast een aantal

[1] SAD, archief 150, inv.nrs. 2273 ('Geheim Grootboek van L de Koningh / Nota's L. de Koningh 1867 / Kladboek') en 2911 (kasboekje 1871-1874). Mieke Jansen besteedde in een artikel over negentiende-eeuwse Dordrechtse fotografen kort aandacht aan het eerste kasboekje, het enige dat op dat moment in het bezit van het archief was (Jansen 1989, pp. 4-5).

[2] Beide boekjes bevatten een klein aantal bestellingen van kort vóór of na de genoemde jaren. In het tweede kasboekjes zijn een paar losse vellen gevoegd met nota's uit de jaren 1873-1876. Het tweede kasboekje is mogelijk incompleet.

[3] NNBW dl. 4, kolom 854. Zie ook de bekende naslagwerken van Scheen en Thieme-Becker voor enige biografische informatie over De Koningh. In Jansen 1989, p. 5, is een zelfportret afgebeeld, aanwezig in de collectie van het Dordrechtse stadsarchief (inv.nr. GPV K 971). Achterop staat verso in pen: 'Uit ware achting aan mijn Vriend G.N. Itz / Dordrecht / 7 Juny 1868 / L de Koningh'. In een album in de verzameling van het RPK (inv.nr. RP-F-F00884) komt dezelfde man ook een aantal keren voor, onder andere gezeten bij een ezel (afb. 4a) en in een dubbelportret (afb. 6).

topografische opnamen in en om Dordrecht. Incidenteel fotografeerde hij gebeurtenissen zoals de eerste-steen-legging van een stoomgemaal (afb. 5).[4] Wat dat betreft onderscheidde hij zich niet van het merendeel van zijn collega's. Hij lijkt echter een specialiteit gemaakt te hebben van zogenoemde dubbelopnamen, waarbij één en dezelfde persoon twee keer op de foto verschijnt en de houding en blik de indruk wekken dat zij elkaar tezelfdertijd zien (afb. 6). Een aantal voorbeelden van deze trucage door De Koningh wordt bewaard in de collecties van het Rijksmuseum en het Prentenkabinet van de Universiteit Leiden.[5] Het effect werd bereikt door eerst één helft van de plaat te belichten (de andere helft afdekkend) en daarna de andere, en de af te beelden persoon voor beide deelopnamen te laten poseren.[6]

De Koningh telde onder zijn klanten onder andere de vaders van de latere dichter Jacques Perk en van de latere kunstenaar-criticus Jan Veth, die dominee respectievelijk ijzerhandelaar waren. Hun namen komen in de kasboekjes voor. Jacques Perk is zelf ook door De Koningh geportretteerd, rond 1865, toen hij ongeveer zes jaar was. De foto, waarop ook zijn twee zusjes te zien zijn, bevindt zich in de collectie handschriften van de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag.[7] Ze is gemaakt voordat het eerste bewaard gebleven kasboekje in gebruik werd genomen. Van Jan Veth, die vroeg genoeg geboren is om door hem gefotografeerd te kunnen zijn, kennen we géén jeugdportret door De Koningh.

De Koninghs klanten waren uit heel het stadje afkomstig. In het eerste kasboekje, dat de bestellingen uit de jaren 1867-1868 bevat, zijn de klanten in alfabetische volgorde opgeschreven, in het tweede, dat de jaren 1871-1874 bestrijkt, zijn de klanten in chronologische volgorde opgenomen, wat het bijhouden van een naamsindex nodig maakte. In het eerste kasboekje is vaak de straatnaam vermeld waar de betreffende persoon woonde, in het tweede blijft die meestal achterwege. Bij één persoon, Oldenburg aan de Wollewevershaven, die in 1868 de rekening liet oplopen tot f 69,75, noteerde De Koningh 'digt bij Carlebur', een fotograaf aan diezelfde Wollewevershaven.[8] Soms staat genoteerd wiens portret de bestelling betreft ('1/2 douzijn Gijs' of '1/2 douzijn mynh[eer] / 1 douzijn jongenh[eer]'), dikwijls echter is er alleen '1/2 Douzijn' genoteerd. Bij veel namen is meer dan één bestelling genoteerd. Aangezien de data nogal eens kort op elkaar volgen, kan het heel goed zijn dat het niet zozeer nieuwe opnamen maar nabestellingen betreft. Soms is het *zeker* dat het om een nabestelling gaat: dan staat er bijvoorbeeld '1/2 douzijn Wijle Quast'. Overigens komt ook de al genoemde foto van de eerste-steen-legging van een stoomgemaal voor: D. Blussé bestelde op 19 maart 1868 '2 douzijn van t'stoomgemaal' à f 12,- en op 6 april nog eens een '1/2 douzijn' à f 3,-.

In het eerste kasboekje zijn de meeste nota's doorgehaald en voorzien van de aantekening 'ontvangen'. Het kwam voor dat een bedrag niet inbaar bleek. Een zekere Ochuiten uit Amersfoort bestelde in 1868 acht dozijn cartes-de-visite voor een bedrag van f 41,-. Onder deze bestelling staat het wat treurig klinkende 'niet te krijgen'. Soms haalde De Koningh ook prijzen door of veranderde hij ze. Of dat geweten moet worden aan slordig rekenen of aan het aanpassen van de prijs aan de beurs van de klant, moet speculatie blijven. In het tweede kasboekje zijn soms geen bedragen ingevuld achter de bestellingen.[9]

[4] Leijerzapf 1978, p. 59, afb. 157.
[5] Collectie RPK, inv.nrs. RP-F-F00884-H, -R, -AL en -AM; Leijerzapf 1989, p. 92.
[6] Robinson 1865; Schnauss 1893; pp. 40-42, Palmquist 1981.
[7] Inv.nr. 69 F 7.
[8] Het adresboek van 1868 vermeldt L.W.M. van Oldenborgh, 'particuliere', B 305 (= Wollewevershaven). François Carlebur was gevestigd op B 303. Blijkens Creman 1985, afb. 8, heeft Carlebur burgemeester De Raadt geportretteerd, die volgens een van de kasboekjes door De Koningh in 1867 een salonportret en twee dozijn cartes-de-visite en in 1868 een twaalf salonportretten liet maken. Mogelijk waren er wel meer Dordtenaren die beide (of nog andere) fotografen bezochten.
[9] Ze werden dan ook niet opgenomen in de hierna volgende berekeningen van De Koninghs omzet.

Het merendeel van de bestellingen betrof een half dozijn carte-de-visite-portretten, soms een dozijn, soms nog meer. Andere formaten komen ook wel voor, met name het 'Salon-formaat', maar zij zijn in de minderheid. Welke afmetingen het 'Salon-formaat' had, is niet geheel duidelijk.[10] Opmerkelijk is dat het kabinetformaat, dat eind 1866 in Nederland werd geïntroduceerd en een grote populariteit kreeg, geheel lijkt te ontbreken in De Koninghs assortiment. De Koningh blijkt ook nog wel eens een schilderij te hebben verkocht, of een getekend portret, en fotografische portretten op onbekend formaat (meestal zijn dat groepsportretten). Meestal gaat het om bestellingen van kleine aantallen en dus van kleinere bedragen. Enig telwerk levert de volgende aantallen en omzet op:

Tabel 8

Productie en omzet van Leonard de Koningh, 1867-1868 en 1871-1874

Opmerking:
cdv's = cartes-de-visite
Het totale aantal (kolom 2) en de totale omzet (kolom 4) is inclusief schilderijen en tekeningen

Jaar	totaal aantal	aantal cdv's	totale omzet	omzet uit cdv's
1867	2.098	1.925	f 2.298,65	f 993,10
1868	1.760	1.587	f 2.247,92	f 782,95
1871	824	695	f 2.180,35	f 335,25
1872	391	259	f 1.772,98	f 117,45
1873	153	120	f 1.206,50	f 49,-
1874	21	0	f 699,50	f 0,-

Bron: kasboekjes Leonard de Koningh, Stadsarchief Dordrecht

Over de omzetten die in andere beroepen werden gehaald weten we niet veel. Die van winkeliers zou in 1849 gemiddeld f 2.200,- zijn geweest en tot 1880 zijn gestegen tot circa f 3.000,-.[11] Weliswaar zegt een gemiddelde niet alles – zeker niet als we haar gebruiken om de omzet van één fotograaf enigszins te plaatsen –, maar er is verder weinig informatie beschikbaar. Van kunstschilders, wier belastingaanslagen we hierboven

[10] De Koninghs Tilburgse collega K.C. Festge sprak in 1866 in een advertentie onder andere over 'een Groot Salon Portret 25 dm. middell. f 5.00' (Peeters 1979, p. 1). Als we 'dm.' als duim mogen lezen, gaat het om foto's met een middellengte van circa tien centimeter. In de jaren '70 zouden echter met Salon-formaat foto's van 16 x 21 cm aangeduid worden (Leijerzapf 1978, pp. 21, 31). In een brochure van het Amsterdamse atelier Wegner & Mottu uit circa 1885 wordt gesproken over de 'zoogenaamde Salon-Portretten, welke geëncadreerd worden en tegen den muur komen te hangen. […] De meest gebruikelijke formaten zijn: 19 x 25, 24 x 30, 34 x 40 en 40 x 50 (dagmaat der Lijsten)' (Wegner & Mottu 1885, p. 10). Dat wil natuurlijk niet zeggen dat De Koningh dezelfde formaten leverde. De prijzen van De Koningh en Wegner & Mottu lopen in ieder geval nogal uiteen. De eerste rekende voor een gewoon Salon-portret meestal f 6,- (een tweede of volgende afdruk was minder duur, terwijl een verdere bewerking met bijvoorbeeld olieverf de prijs flink deed toenemen). Wegner & Mottu rekenden – tien tot twintig jaar later en in een stad met een grotere cliëntèle – veel meer: f 16,- voor een afdruk op 19 x 25 cm (f 8,- voor een tweede of volgende afdruk), f 23,- respectievelijk f 13,- voor het formaat 24 x 30 cm, f 35,- (f 23,-) voor 34 x 40 cm en f 50,- (f 35,-) voor 40 x 50 cm. Een bewerking met aquarel- of olieverf deed bij hen de prijs toenemen tot maximaal f 125,- (40 x 50 cm in olieverf).

[11] Miellet 1993, p. 16 (waar het gemiddelde van circa 60.000 winkeliers in 1859 en circa 85.000 in 1880 wordt genomen). Vergelijk De Jonge 1976, p. 28, waar gesproken wordt van een gemiddelde jaaromzet van f 2.000,- rond 1850 van winkeliers in de meeste provincies en op het Noord-Hollandse platteland. Vergelijk De Meere 1981, p. 396, die – op basis van aanslagen in de patentbelasting – een jaaromzet van f 2.517,- veronderstelt. Vergelijk Collenteur/Dankert/Terwisscha van Scheltinga 1982, p. 133 (tabel IV), die, ook op basis van patentaanslagen, voor Leeuwardense winkeliers in 1870 een gemiddelde jaaromzet van f 2.169,- berekenden.

vergeleken met die van fotografen, zijn geen omzetcijfers bekend, maar aangenomen mag worden dat als hun welstand gemiddeld groter was ook hun omzet hoger was dan die van fotografen.[12] Slechts van een enkele schilder zijn kasboekjes of andere vormen van boekhouding bewaard gebleven.[13] Die enkeling deed het veel beter dan De Koningh, maar dat is geen schande: zij verdienden ongetwijfeld ook véél beter dan de gemiddelde kunstenaar. Zo verkocht Jan Adam Kruseman zijn portretten meestal voor meer dan f 200,- het stuk.[14] Alleen in de jaren ’20 en ’30 bleef hij daar nog wel eens onder, daarna ging het niet zelden om een veelvoud van dat bedrag. Krusemans productiviteit – hij maakte circa 400 portretten[15] – leverde hem een aanzienlijk inkomen op.

De verkoopaantallen en -prijzen van De Koningh waren minder imposant. Wat de prijzen betreft moet opgemerkt worden dat geschilderde genrestukken op bescheiden formaat hoe dan ook minder opleverden dan portretten. Afgezien daarvan was De Koningh minder in trek dan Kruseman, maar – nogmaals – daar hoefde hij zich niet voor te schamen. De prijzen die hij blijkens zijn kasboekjes vroeg (of althans kréég) liggen op het niveau dat gemiddeld voor schilderijen werd gevraagd op de *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters*: Stolwijk berekende een gemiddelde van f 230,- in 1859.[16] Dan hing het uiteraard van het *aantal* verkochte schilderijen af of een kunstenaar er wel of niet van kon rondkomen. In het geval van De Koningh is dat de vraag: in de jaren die door de kasboekjes bestreken worden vond maar een klein aantal een koper.

Te oordelen naar wat zich in de grotere, dus min of meer representatieve openbare Nederlandse fotografiecollecties bevindt waren beroepsfotografen voornamelijk *portret*fotografen. Topografie, kunstreproductie en foto’s van openbare werken volgden op ruime afstand, andere onderwerpen zijn zelfs alleen marginaal beoefend. Onder de portretten domineerde de carte-de-visite. Verdere aanwijzing voor deze dominantie is het feit dat de meeste bewaard gebleven albums geschikt zijn voor cartes-de-visite en vanaf de introductie van het kabinetformaat in 1866 ook voor portretten op dat formaat.[17] Het kabinetformaat, dat circa 11 x 16 cm groot was, zal na de carte-de-visite een goede tweede zijn geweest, terwijl foto’s op andere (al dan niet gestandaardiseerde) formaten veel minder voorkomen. Uit tabel 8 blijkt dat de carte-de-visite bij De Koningh inderdaad domineerde. Het percentage gaat van 91,7 in 1867 en 90,1 in 1868 naar 85,8 in 1871 en 66,2 in 1872, om in 1873 een stijging te vertonen, tot 90,2. Wat de betrouwbaarheid van deze cijfers aangaat: de kasboekjes over de jaren 1867-1868 en 1871-1872 lijken compleet. Het alfabet (in het eerste kasboekje) en de chronologie (in het tweede) vertonen geen opvallende ‘gaten’, maar in 1873 gaat het opeens van juli naar december, in 1874 even abrupt van juli naar oktober. Natuurlijk is het mogelijk dat De Koningh in die twee jaren voor korte tijd de camera niet aanroerde of geen klanten kreeg, maar het is evenzeer denkbaar dat het tweede kasboekje incompleet bewaard gebleven is. Als we voorzichtigheidshalve de jaren 1873-1874 buiten beschouwing laten is het aandeel van de carte-de-visite groot, zij het afnemend. In het ‘minste’ jaar, 1872, zijn nog altijd twee op de drie foto’s op dat formaat gemaakt.

In de omzet dragen de cartes-de-visite minder nadrukkelijk bij, zo blijkt uit dezelfde tabel. De ‘val’ is hier zelfs nog groter dan in de neergang van het aandeel in de totale productie: van bijna de helft (43,2%) in

[12] Noch bij Hoogenboom 1993, noch bij Stolwijk 1998 zijn gedetailleerde gegevens over omzetten te vinden.
[13] Hoogenboom 1989, p. 75; Hoogenboom 1993, pp. 121-122; Stolwijk 1998, p. 285.
[14] Kam 1960 en Hoogenboom 1993, pp. 121-123. Volgens Van Ditzhuyzen 2002, p. 32, lag het gemiddelde op f 359,-.
[15] Kam 1960, p. 144, en Van Ditzhuyzen 2002, p. 32. Volgens Lipke-Deetman 2002, p. 13, waren het er circa 500.
[16] Stolwijk 1998, p. 26. Zie over de *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters*: Hoogenboom 1993, pp. 15-16, 147-153; Stolwijk 1995; Stolwijk 1998, pp. 24-31, 131-160. In enkele catalogi zijn bij De Koninghs inzendingen de prijzen vermeld waartegen hij hen wenste te verkopen; ze schommelen rondom het door Stolwijk becijferde gemiddelde.
[17] In *De Navorscher* 2 (1867), p. 4, wordt van het kabinetformaat gezegd dat het in Engeland juist was ingevoerd en in Duitsland al werd nagevolgd. Vergelijk L. 1866. K.C. Festge adverteerde al in december 1866 met het kabinetformaat (Peeters 1979, p. 1, en Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 32).

1867 en iets meer dan een derde (34,8%) in 1868 daalt het aandeel tot ongeveer een zesde (15,3%) in 1871, een veertiende (6,6%) in 1872 en een vijfentwintigste (4%) in 1873. In weerwil van de algemene en gedurende de hele negentiende eeuw voortdurende populariteit van cartes-de-visite, werden zij voor De Koningh steeds minder belangrijk. Het eveneens populaire kabinetformaat is bij hem zelfs geheel afwezig – of onherkenbaar 'vermomd' in de kasboekjes.

Bij De Koningh kwam het 'Salon-formaat', waarvan hierboven al werd opgemerkt dat niet duidelijk welke afmetingen het had, op de tweede plaats. Hij verkocht er in de meeste jaren enkele tientallen van: in 1867 84, in 1868 53, in 1871 72 (of iets meer), in 1872 63, in 1873 twaalf, in 1874 veertien. De Koningh leverde ook salonportretten die geretoucheerd waren met olieverf of oostindische inkt. Die kostten 25 tot 40 gulden (olieverf) of f 15,- (oostindische inkt). Het 'retoucheren' betekent dat De Koningh een afdruk op fotografisch papier met olieverf of inkt opwerkte of inkleurde.[18] Voor vergelijkbare prijzen als de in olieverf geretoucheerde salonportretten komen in de kasboekjes ook portretten voor waarvan de aard en/of het formaat nog minder duidelijk zijn. Zij zijn genoteerd als '1 geretouch portr: m olyverw' (f 40,-) of 'Dames Portret (Retouche olijv) ' (f 30,-). Een enkele keer is een vrijwel identiek omschreven portret echter veel duurder, zoals de '2 portretten in Olieverw ger[e]t[oucheerd]' die in 1871 samen f 150,- kostten, of het 'Portret in olieverw v Mevr:' waarvoor in 1874 honderd gulden werd betaald. De grens tussen salonportret, geretoucheerd salonportret, geretoucheerd portret op een ander formaat en een gewoon geschilderd portret dat niets met fotografie te maken heeft is niet altijd duidelijk.

Behalve carte-de-visite- en salonportretten vermelden de kasboekjes ook nog 'medallionportretten', waarvan het formaat minder gestandaardiseerd was, maar die in ieder geval – de naam zegt het al – klein waren.[19] Hun aantal was 19 in 1867, 18 in 1868, 5 in 1871, 18 in 1872. In 1873 en 1874 komen ze niet voor. De prijs was meestal één gulden, maar kon ook lager liggen.

Carte-de-visite-portretten werden naar de gewoonte van de tijd geruild met die van anderen om in een album bewaard te worden. Vandaar dat dat zij ook wel 'album-portretten' genoemd werden en dat men doorgaans een half of heel dozijn afdrukken bestelde.[20] Dat aantal zal ook bij andere fotografen gebruikelijk zijn geweest: in advertenties werden vaak de prijzen per heel en half dozijn vermeld. Salonportretten werden in veel kleinere aantallen besteld, wat uit de hogere prijs te verklaren is. Zij zullen bovendien meestal ingelijst opgehangen of neergezet zijn in het eigen huis – in de salon vooral, zoals de naam suggereert.

In 1873 en 1874 vervaardigde De Koningh beduidend minder carte-de-visite- en salonportretten dan in de jaren ervoor en was ook zijn omzet veel lager. Òf de kasboekjes zijn voor die laatste jaren incompleet òf het fotograferen was een aflopende zaak. Hoe het ook zij, De Koningh heeft niet lang daarna het fotograferen opgegeven. In het adresboek van 1873 stond hij nog vermeld als 'kunstschilder photograaf', in de volgende editie van 1879 wordt hij alleen kunstschilder genoemd. In de jaarlijks opgemaakte belastingkohieren werd tot en met 1876 fotograaf als zijn beroep genoteerd (behalve in 1872 en 1874), daarna kunstschilder. Vanaf 1877 werd hij niet meer aangeslagen in de patentbelasting. Dat kan een extra aanwijzing zijn dat hij toen niet meer als

[18] Een enkele keer retoucheerde hij ook carte-de-visite-portretten, blijkens een notitie uit 1871: '1 Douzijn vis:kaart waarvan 3 stuks in olieverw geretouch:' Visitekaart ('vis:kaart') is de Nederlandse term voor carte-de-visite.
[19] In Jones 1911, p. 495, waar een groot aantal formaten opgesomd wordt, ontbreekt iedere verwijzing naar een eventueel als zodanig bekend staand 'medallionportret'. In het tweede kasboekje is op één plek sprake van '4 medall: portretjes op 1 vis:kaart' (vergelijk Coppens/Alberts 1976, afb. 203, en Rooseboom/Wachlin 1999, afb. 13).
[20] Zie onder andere Wegner & Mottu 1885, p. 9, voor de gelijkstelling van carte-de-visite- en album-formaat. De term album-formaat is echter ook wel gebruikt voor een formaat dat (vrijwel) overeenkomt met die van het kabinet-formaat: Jones 1911, p. 495, en McCauley 1985, p. 209.

fotograaf actief was: als kunstschilder en tekenmeester was hij van die belasting namelijk vrijgesteld. De belastingbedragen die De Koningh moest betalen waren weliswaar aan veranderingen onderhevig, maar die verschillen zijn veel kleiner dan de dalende omzetcijfers zouden doen vermoeden.[21] Uit tabel 2 bleek dat bijna alle Dordrechtse fotografen in de personele belasting werden aangeslagen voor een bedrag onder de f 50,-. Wanneer we deze aanslagen nogmaals bekijken, blijkt dat De Koningh het zo slecht nog niet deed. In 1865, 1870 en 1875 liet hij zijn collega's allemaal achter zich, hoewel onder andere Daniël den Hartog[h] en François Carlebur, de eerste fotografen in Dordrecht die het vak langere tijd beoefenden, soms erg dicht in de buurt kwamen.[22] De enige fotograaf die boven de f 50,- kwam was J.G. Hameter.[23] Na een lange aanloop – hij vestigde zich in 1864 in Dordrecht en werkte al spoedig als fotograaf[24] – komt hij vanaf 1876 steeds met een dergelijk hoog bedrag voor in de belastingkohieren. De Koningh legde juist rond die tijd de camera terzijde.

Hoewel De Koningh in de tijd dat hij een fotografisch atelier dreef maar mondjesmaat een schilderij verkocht, kon hij de inkomsten daaruit niet missen. In 1867 verkocht hij één schilderij, waarvoor hij f 340,- kreeg, en maakte hij tweemaal een 'Portret in Olieverw', waarvan het een f 25,- opbracht, het andere f 75,-.[25] In 1868 verkocht hij opnieuw één schilderij (à f 300,-) en schilderde hij mogelijk een viertal portretten, die samen f 145,- opleverden. In 1871 sleet hij tien schilderijen, wat ruim duizend gulden in het laatje bracht. In 1872 verkocht hij zes schilderijen voor f 620,-. Het jaar erop verkocht hij twee schilderijen voor f 850,- en maakte hij één 'levensgroot portr in Olieverw' voor f 100,-. In 1874 tenslotte deed hij één schilderij en vier tekeningen van de hand (die hem f 80,- respectievelijk f 60,- opleverden) en maakte hij één 'Portret in olieverw' voor f 100,-. Op de totale omzet waren dit bepaald geen te verwaarlozen bedragen.

Enkele schilderijen worden in de kasboekjes kort omschreven, zoals 'Bijbellezing', 'de kaartspelers' en 'Slapend kind'. Enig bladeren in de collectie reproducties van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) en in de catalogi van *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters* waarnaar De Koningh inzond, levert het beeld op van een genreschilder die zich bepaalde tot huiselijke scènes zoals de zojuist genoemde.[26] Enkele titels komen meer dan eens voor in de catalogi: hij zond sommige naar meer dan één tentoonstelling en/of herhaalde het onderwerp. In de kasboekjes had De Koningh het meestal over 'schilderijtjes', wat op een bescheiden formaat duidt. Naast genrescènes heeft hij ook wel portretten geschilderd. In de verzamelingen van het RKD is één reproductie aanwezig van een door De Koningh geschilderd én gedateerd portret uit de jaren dat hij ook fotograaf was, een portret van een onbekende vrouw uit 1873.

---

[21] In de personele belasting betaalde De Koningh tussen 1863 en 1887 steeds f 36,17 tot f 42,30. De uitschieter in 1886 van f 195,67 berust vermoedelijk op een vergissing: ervoor en erna werd hij aangeslagen voor bedragen tussen de juist genoemde grenzen.

[22] In 1865 betaalde De Koningh f 36,17, Den Hartog[h] f 33,94, Carlebur f 30,10. In 1870 betaalde De Koningh nog steeds f 36,17, Carlebur f 35,56, Herbert van Houwelingen f 35,20. In 1875 betaalde De Koningh f 40,61, Carlebur f 33,24. Zie voor biografische informatie over Carlebur: Jansen 1989, p. 4, en Creman 1985.

[23] Zie voor biografische informatie over Hameter: Jansen 1989, pp. 6, 8, en Van Venetië/Zondervan 1990a.

[24] Volgens de literatuur (Jansen 1989, p. 6; Van Venetië/Zondervan 1989b, p. 136; Van Venetië/Zondervan 1990a, pp. 1, 3) vestigde Hameter zich in 1866 in Dordrecht, maar blijkens het 'Verblijfregister' kwam hij al in juni 1864 aan (SAD, archief 6, inv.nr. 4620). Hij wordt bovendien al in het adresboek van 1865 vermeld.

[25] Gezien de onduidelijkheid wat er precies verstaan moet worden onder de al dan niet met olieverf opgewerkte 'Salonportretten' is het niet volmaakt zeker (maar wel zeer goed mogelijk) dat deze twee portretten *geschilderd* zijn. Een 'geretoucheerd portret' dat De Koningh in 1868 maakte, kostte de opdrachtgever óók f 25,-, een 'geretouch[eerd] portr: m olyverw' en een 'geschilderd dames port[ret] olyverw' kostten in 1868 respectievelijk 1869 beide f 40,-. Waar het woord 'geretoucheerd' gebruikt wordt, moet sprake zijn van een opgewerkt fotografisch portret, maar de prijs is verdacht gelijk aan een zogeheten 'geschilderd' portret. Het is dus lastig een onderscheid te maken tussen gefotografeerde en geschilderde portretten.

[26] Zie ook de reproducties in Scheen 1969, dl. 1, afb. 30, en Scheen 1981, afb. 157. De Koningh zond in naar zowel de grote tentoonstellingen die om het jaar in Amsterdam en Den Haag werden gehouden als naar die in kleinere steden. In 1871 wist hij, blijkens het tweede kasboekje, zowel op de Arnhemse, Groningse als Zutphense tentoonstelling werk te verkopen. De tentoonstellingen zijn bekend onder de naam *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters* (zie ook noot 16). Veel catalogi zijn te vinden bij het RKD en in de bibliotheek van het Rijksmuseum.

*

Afgaande op de bewaard gebleven foto's van Leonard de Koningh, onderscheidde hij zich niet van zijn collega's door originaliteit of kwaliteit. Zijn verdiensten waren, zo blijkt uit dit hoofdstuk, evenmin buitengewoon. Hij werd weliswaar voor een (iets) hoger belastingbedrag aangeslagen dan de meeste van zijn Dordrechtse collega's, maar dat neemt niet weg dat hij slechts bescheiden inkomsten had uit zijn fotografische activiteiten. De Koningh is daarmee op te vatten als een 'doorsnee' fotograaf. Zijn kasboekjes zullen daardoor des te representatiever zijn voor de hele beroepsgroep, al valt dat nooit helemaal te bewijzen. Hierboven hebben we die kasboekjes nagelopen om te zien wat de omzet en de inkomsten waren en wat voor soort foto's De Koningh leverde. Wie zijn klanten waren komt in het volgende hoofdstuk aan bod.

II
Klanten

3

De kasboekjes van Leonard de Koningh (vervolg) en het klantenboek van Eduard Fuchs

De kasboekjes van Leonard de Koningh leren ons niet alleen iets over de omzet en inkomsten van deze fotograaf, maar geven ook inzicht in zijn cliëntèle. In 1867 werden 119 klanten ingeschreven, in 1868 124. De jaren uit het tweede kasboekje laten een flinke teruggang zien: in 1871 gaat het om 63 personen, in 1872 zijn het er 32, in 1873 zeventien, in 1874 elf. Het aantal personen dat zijn atelier betrad moet hoger hebben gelegen. De Koningh noteerde namelijk steeds alleen de naam van het 'gezinshoofd'; daaronder konden de portretten van meer dan één persoon genoteerd worden. Vaak zijn alleen aantallen en prijzen, geen namen genoemd, maar soms blijkt uit de omschrijving dat het inderdaad om portretten van verschillende personen gaat. Onder het kopje 'Broekmeyer / Gravenstraat' bijvoorbeeld vinden we in januari-februari 1867 de bestelling

> 'Mejufvr Kate 1/2 douzijn [f] 3
> – Johanna 1/2 douzijn [f] 3
> – Koba 1/2 douzijn [f] 3
> Mijnheer 3 stuks [f] 2
> Groepjes 3 – [f] 1 50
> Stadsgez: 4 st. [f] 2'.

In maart kwamen daar nog '3 groepjes [f] 1 50' en '8 mijnh Nota [f] 4' bij, in mei '8 stuks diversen [f] 4'. De makelaar J.J.B. Broekmeijer – het adresboek van 1868 vermeldt hem als 'makelaar commissionn., expediteur, cargadoor' – betaalde over 1867 dus f 24,- voor 29 carte-de-visite-portretten, zes groepsportretten en vier stadsgezichten op hetzelfde formaat en acht 'diversen'.[1]

Niet alle personen in de kasboekjes zijn in de adresboeken terug te vinden (nog afgezien van het feit dat De Koningh ook niet-Dordrechtenaren onder zijn klanten telde). Soms is de notitie zo summier dat het niet valt vast te stellen om welke persoon met die achternaam het gaat. Voor zover zijn klanten te vinden zijn in de adresboeken, blijkt het – om ons even tot 1867 te beperken en tot diegenen van wie de identiteit zeker is – naast de makelaar Broekmeijer te gaan om vier kooplieden, een apothekersweduwe, zes particulieren (personen zonder beroep, echter *niet* als werklozen te beschouwen), een boekverkoper, notaris, advocaat, winkelierster, een kantonrechter, een houtkoper annex houtzaagmolenaar, een scheepsbouwer die ook grofsmid en 'stoom-

[1] Dat het cartes-de-visite betreft blijkt uit de prijs van f 0,50 per stuk.

houtzaagmolenaar' was, twee apothekers, twee artsen, een fabrikant van patentolie, nog een houtzaagmolenaar, twee commissionairs, een juwelier of goudsmid, een gepensioneerde havenmeester, een muziekmeester en organist, een 'tangerijn' (een oud-ijzer-verkoper), een ingenieur, een klerk annex marktmeester en visafslager, een vice-consul, een kurkensnijder, de beheerder van een zeeverzekeringsmaatschappij, de ingenieur van een gasfabriek (dan wel gasfabrikant), een drogist, een 'agent van diverse ondernemingen', de burgemeester, een schoenmaker, een goud- en zilversmid, een ijzerhandelaar (G.H. Veth, de vader van Jan Veth), een handelaar in wijn en steenkolen (!), een architect, een 'makelaar in koloniale waren, agent eener brand- en levensverzekering-maatschappij' en een 'makelaar in koloniale- en houtwaren, Vice-Consul van Zweden en Noorwegen, commissionnair, reeder'. Van de niet-Dordrechtenaren is soms het beroep vermeld: zo treffen we in 1867 een chirurg uit Bleskensgraaff aan, een arts uit Sliedrecht, een student uit diezelfde plaats en een kapitein en een zeeofficier.

Afgezien van de kurkensnijder en de schoenmaker gaat het steeds om personen uit de 'hogere middengroepen' of de 'gegoede burgerij' (om maar weer de termen te gebruiken die Boudien de Vries voorstelde in haar studie naar het Amsterdamse electoraat en die we ook hier al eerder hanteerden). Geregeld vinden we in de adresboeken bij de namen van De Koninghs klanten de letters 's g' of 's g k' (kiesgerechtigd voor staten-, gemeente- en/of kamerverkiezingen). Zoals in een vorig hoofdstuk al werd opgemerkt, duidde het hebben van kiesrecht op een bovenmodale welstand.

*

Leonard de Koningh is – voor zover bekend – de enige fotograaf uit de hier behandelde periode van wie de boekhouding (gedeeltelijk) bewaard is gebleven. Van een andere fotograaf, Eduard Fuchs, is een soort klantenboek bewaard gebleven, dat ons eveneens enig inzicht geeft in de cliëntèle. De in het Duitse Hilscheid geboren Fuchs vestigde zich in 1859 in Leeuwarden en ging in 1870 (terug) naar Pruisen.[2] Het Iconografisch Bureau bezit een album met 29 bladen met bijna steeds negen foto's op carte-de-visite-formaat (afb. 7). Onder de foto's is steeds een naam geschreven, meestal die van de voorgestelde, soms echter van degene die de rekening betaalde. Onder de ruim 250 portretten komt het vijf keer voor dat er een kader getrokken en de naam van de voorgestelde opgeschreven was, maar het portret ontbreekt. Na de laatste ingeplakte foto volgen nog bijna 200 kaders en namen, maar deze vakjes zijn alle leeg gebleven. Op een onbekend moment zijn de laatste twee katernen uit het album gesneden.

Vermoedelijk heeft Fuchs een tijd lang van ieder portret dat hij maakte een afdruk in het album geplakt. Het voornaamste doel zal zijn geweest om het doen van nabestellingen te vereenvoudigen. Een andere mogelijkheid is dat het als voorbeeldenboek heeft gediend, zodat de klant attributen en/of pose kon kiezen of overtuigd raakte van de vaardigheden van de fotograaf. Fuchs was niet de enige die een klanten- of voorbeeldenboek bijhield. In 1861 verscheen in de *Algemeene Konst- en Letterbode* een bericht over de cartes-de-visite die Verveer en Severin sinds enige tijd maakten.[3] Over de laatste werd opgemerkt dat van ieder portret dat hij maakte één exemplaar bewaard werd in het 'Album van het Etablissement'. Dat kon in het atelier ingezien worden en de auteur van het stuk voorspelde dat de 'beschouwer van het Album' bij het doorbladeren verrast zou worden door de gelijkenis en vooral door het 'karakteristieke, dat daarin altijd volkomen zuiver is

[2] Dolk 1975, ongepagineerd.
[3] W. 1861.

bewaard'. Het album diende dus vooral de klanten een indruk te geven van Severins kunnen.[4] Ook in het buitenland hadden (sommige) fotografen een album ter inzage liggen. Multatuli schreef in 1875 aan zijn uitgever G.L. Funke over een portret dat van hem gemaakt was door een fotograaf in zijn woonplaats Wiesbaden, L. Wagner. De schrijver had weliswaar geen afdrukken ontvangen, maar had gehoord 'dat er 'n kabinetsformaat in 't album prykt dat in z'n wachtkamer te kyk ligt'.[5] Op een lithografische weergave van de verschillende vertrekken van Photographie Française in Amsterdam zien we een aantal vrouwen en kinderen in de 'Dames-Salon': één van hen houdt een album in de hand, op de tafel ligt nog een aantal (afb. 8).

Het is denkbaar dat veel fotografen een album in de ontvangstkamer van hun atelier hadden liggen, al zijn daarvan maar enkele voorbeelden bekend.[6] Het aantal *bewaard gebleven* klanten- en voorbeeldenboeken is nog kleiner: meestal zijn zij met de negatieven, de boekhouding en de rest van de boedel verloren gegaan wanneer de fotograaf stopte of overleed. In 1991 kocht het Getty Research Institute for Art History and the Humanities op een veiling zes albums met meer dan 26.500 carte-de-visite-portretten die de Berlijnse fotograaf Heinrich Graf tussen 1861 en het midden van de jaren '80 maakte.[7] Veel van die foto's zijn voorzien van een nummer en de naam van de geportretteerde; de fiches die een index op de voorgestelden vormen waren bij de koop inbegrepen. Gewoonlijk werden carte-de-visite-portretten op een kartonnetje van iets grotere afmetingen geplakt: het albuminepapier waarop afgedrukt werd was zeer dun en ging anders sterk krullen. In de albums van Graf en Fuchs zijn de foto's direct in het album geplakt. Van de Parijse fotograaf Disdéri, die bekend staat als degene die als eerste de commerciële mogelijkheden van het kleine carte-de-visite-formaat inzag, zijn circa 14.000 onversneden vellen bewaard gebleven.[8] Een deel daarvan werd in 1995 op een Parijse veiling te koop aangeboden en vond, al dan niet via de kunsthandel, z'n weg naar verschillende openbare collecties, waaronder twee in Nederland (afb. 9).[9] Gewoonlijk werden de zes, acht of andere aantallen afdrukken die op één vel papier van één negatief werden gemaakt van elkaar losgeknipt en ieder op een kartonnetje geplakt. Disdéri bewaarde echter zelf steeds een onversneden vel (een contactafdruk van het hele negatief), voorzien van een volgnummer en de naam van de voorgestelde. Het ligt voor de hand dat de geportretteerde uit de verschillende poses een keuze deed. Die mogelijkheid kreeg in ieder geval de Nederlandse kroonprins Willem, nadat deze eind 1859 door Disdéri was geportretteerd, zo blijkt uit een brief van de fotograaf aan de secretaris van de kroonprins.[10]

Het aantal portretten in het album van Eduard Fuchs is veel kleiner dan dat in die van Graf en Disdéri, maar zij laten wel iets zien van zijn werkwijze en cliëntèle. Bijna honderd portretten – ongeveer tweevijfde dus –

[4] Ook Offenberg had zulke albums: zie het bericht in de *Amsterdamsche Courant* van 22-23 mei 1870. Zie ook Groeneboer 1991, p. 26, waar een toneeldialoog geciteerd wordt waarbij een klant, in het album bladerend, op een idee gebracht wordt.
[5] Multatuli 1986, p. 788.
[6] Zie voor enkele andere voorbeelden van klanten- of voorbeeldenboeken: Gebhardt 1978, p. 183; Skidmore 1996, p. 122; Mulligan/Wooters 2000, p. 78. Vergelijk De Jongh 1986, p. 21, waar over de portretschilder Cornelis Ketel (1548-1616) opgemerkt wordt dat hij modeltekeningen in portefeuille had waaruit de klant een keuze kon doen, en Pointon 1984, p. 193, waar vermeld wordt dat in Reynolds' atelier een portfolio met voorbeeld-poses werd bewaard.
[7] Veiling Sotheby's New York 17 april 1991, nr. 64; Willumson 1998, pp. 34, 35.
[8] Aubenas 1997. Zie ook Sagne 1980, pp. 186-187, en McCauley 1985, pp. 225-226.
[9] Veiling Parijs (Pescheteau-Badin, Godeau et Leroy) 28 januari 1995. Het Rijksmuseum kocht in 1996 twee bladen met de in eind 1859 of begin 1860 gemaakte portretten van kroonprins Willem en één van na 1865 (inv.nrs. RP-F-1996-6, RP-F-1996-274 respectievelijk RP-F-1996-273). Paleis Het Loo verwierf twee vellen met portretten van zijn vader, koning Willem III, beide gemaakt in 1862 (inv.nrs. RL 7133 en RL 7134) en één van kroonprins Willem van na 1865 (inv.nr. RL 7135).
[10] De tekst van de brief (d.d. 25 of 29 januari 1860) luidt: 'J'ai l'honneur de vous adresser les cartes de Son Altesse Royale Monseigneur le Prince d'Orange plus une épreuve d'un des clichés pour lesquels il a posé et l'album garni de la collection que Monseigneur m'a demandé. / Lorsque j'ai reçu votre honorée, le tirage des cartes était déjà fait; pour me confirmer au désir de Monseigneur, j'ai supprimé, autant que possible, les poses qui lui plaisaient le moins. / Je joins vos cartes à cet envoi; les 18 qui se trouvent en plus de Cent, vous permettront de supprimer en partie les poses qui vous satisseront le moins. / Selon le désir que je vous ai manifesté d'obtenir le brevet de photographe de Son Altesse Royale, je viens vous prier de vouloir bien me donner votre adresse en Hollande, afin de pouvoir vous adresser officiellement ma demande comme vous me l'avez recommandé' (KHa, archief prins Willem (1840-1879), A 48-particulier secretariaat-33). Een aantekening op deze brief meldt: 'Volgens mededeeling van den gr: vBijlandt heeft ZKH de titel van "photogr. van ZKH" beloofd'. Vergelijk Van Rooijen-Buchwaldt 1992, p. 75.

betreffen personen die buiten Leeuwarden woonden; zij kwamen onder andere uit Franeker, Dokkum, Sneek en Joure, maar ook uit kleinere dorpen en steden. Het ligt voor de hand daaruit te concluderen dat er buiten Leeuwarden nog maar weinig fotografen in Friesland actief waren. Bij slechts enkele portretten heeft Fuchs het beroep vermeld: we zien een ingenieur, een (belasting)ontvanger, twee predikanten, twee pastoors, een kapelaan, een organist, een 'Capt. ter Zee', vier militairen (drie luitenants en één kapitein) en een apotheker. In maar weinig gevallen is uit een gezin meer dan één persoon geportretteerd. Het was – in Friesland althans – kennelijk nog geen gebruik met het hele gezin naar de fotograaf te gaan. Dat werd mogelijk nog als een te grote uitgave beschouwd. Groepsportretten, waarvan enkele voorkomen in Fuchs' album, zijn er op carte-de-visite-formaat niet veel gemaakt: daarvoor was het formaat eigenlijk te klein. Pendantportretten van echtelieden komen wel enkele keren voor. Fuchs posteerde de man daarbij aan de rechterkant van de tafel, de vrouw aan de linkerkant, waarbij zij naar links respectievelijk naar rechts keken, precies omgekeerd aan wat gebruikelijk was op *geschilderde* pendantportretten. Daar werd de man gewoonlijk 'heraldisch rechts' geplaatst, dat wil zeggen rechts *gezien vanuit de geportretteerde zelf*, dus links voor de kijker; voor de vrouw gold het omgekeerde.[11] Vermakelijk is om te zien dat Fuchs in zijn klantenboek eerst het portret van de man inplakte, daarna dat van de vrouw – de vrouw werd nu eenmaal ondergeschikt geacht aan haar echtgenoot[12] –, zodat zij van elkaar afgewend zijn (afb. 7). In de eigen albums van deze echtparen zal de volgorde andersom zijn geweest, zodat man en vrouw wèl naar elkaar keken.

Het is – zonder uitputtend onderzoek naar de geportretteerde personen – niet duidelijk welke periode het album beslaat. Het bescheiden aantal van iets meer dan 250 portretten suggereert een betrekkelijk korte periode. Het zegt dan ook weinig dat slechts enkele personen meer dan eens voorkomen in het album. Meer in het algemeen gesproken zijn er maar weinig particulieren van wie vastgesteld kan worden dat zij geregeld een atelier bezochten. Het Iconografisch Bureau bezit ook een portretalbum van de Amsterdamse notaris Jan Jacob Claasen dat 22 carte-de-visite-portretten van hemzelf bevat. De meeste zijn gedateerd, waaruit blijkt dat Claasen tussen oktober 1865 en oktober 1868 verschillende Amsterdamse ateliers bezocht heeft: H.Ph.J. Schuiten in oktober 1865, Carl Rensing in oktober 1867, opnieuw Schuiten in september 1868, Albert Greiner in dezelfde maand, Wegner & Mottu in oktober 1868.[13] Claasen veroorloofde het zich in enkele jaren tijds tenminste vijf keer het atelier van een fotograaf binnen te lopen, maar dat hoeft natuurlijk geen algemeen gebruik te zijn geweest. Het is denkbaar dat er in veel gevallen jaren overheen gingen voordat men opnieuw een portret liet maken; het is ook mogelijk dat velen zich slechts eenmaal in hun leven (of helemaal nooit) lieten fotograferen.

In Fuchs' album is meestal per persoon maar één portret ingeplakt, soms twee, zelden meer. De carte-de-visite bood door haar kleine formaat de fotograaf de mogelijkheid zes, acht of tien (verschillende) portretten op één negatiefplaat te maken. Voorheen werd op zo'n zelfde plaat slechts één groot portret werd opgenomen. Voor het maken van cartes-de-visite werd een camera met zes, acht of tien lenzen gebruikt (of een deel van de

[11] De Jongh 1986, p. 36. Uitzonderingen kwamen voor: zie Pigler 1962, p. 58 e.v., en De Jongh 1986, p. 35, afb. 27a en 27b, cat.nrs. 40, 52 en 53.
[12] De Jongh 1986, p. 36.
[13] Twee portretten zijn beduidend later, tussen 1883 en 1887, gemaakt door J.P. Oppers ('successeur de H.Ph.J. Schuiten'). Van Schuitens opname uit oktober 1865 is ook een variant gemaakt; deze is te vinden in een van de albums afkomstig uit de familie van zijn tweede vrouw (IB, album Kruimel I, nr. 7). In de vier 'albums Kruimel' zijn verder alleen portretten gevonden die identiek zijn aan die in Claasens eigen album (alleen de vignettering vertoont soms een klein verschil, maar dan betreft het wel een afdruk van hetzelfde negatief). Vergelijk Van Doornmalen 2003, p. 26, waar een kasboekje genoemd wordt van G.A.J. baron van Randwijck uit Rossum, waaruit blijkt dat leden van zijn familie tussen 1868 en 1871 geregeld plaats namen voor een camera (die van A.G. Schull en Leonard Stollenwerk in Den Bosch en van Wilhelm Grammann in Den Haag). Daar was in totaal f 24,50 mee gemoeid.

plaat steeds afgedekt en voor een volgende opname verschoven).[14] Uit de onversneden contactafdrukken van Disdéri blijkt dat deze fotograaf vaak twee of meer opnamen *tegelijk* maakte, zodat op een negatief van acht opnamen een aantal 'dubbelen' is en het aantal verschillende poses soms maar drie was.[15] Dat bood nog altijd het voordeel dat er vanaf één negatiefplaat tegelijkertijd van één pose meer afdrukken gemaakt konden worden, wat geen gering voordeel was bij de lange belichtingstijden die het afdrukpapier vergde. De fotografiehistorische literatuur gaat er steeds vanuit dat dit alles een grote reductie van kosten en prijzen opleverde en verklaart daar mede de grote populariteit van de carte-de-visite uit.[16] Fuchs' klanten bestelden echter kennelijk zelden meer dan twee poses. Als Fuchs wel steeds een zes-, acht- of tiental verschillende portretten maakte en zijn klanten vervolgens van slechts één of twee een aantal afdrukken bestelden, werd het kostenvoordeel grotendeels teniet gedaan. Als Fuchs zo verstandig was – door ervaring wijs geworden – om maar twee of drie verschillende opnamen per klant te maken, kon hij nauwelijks of niet gebruik maken van de mogelijkheid om snel, goedkoop en zonder veel moeite verschillende opnamen te maken.[17]

Bij gebrek aan andere klantenboeken valt niet met zekerheid te zeggen hoevéél verschillende opnamen een klant doorgaans bestelde. Het zojuist genoemde album van notaris Claasen kan enig licht op deze kwestie werpen. Het wekt door het grote aantal portretten dat binnen zo korte tijd gemaakt is – 22 – en door de nauwkeurige datering (tot op de maand, soms zelfs tot op de dag) de suggestie min of meer compleet te zijn. Van Schuiten is uit 1865 maar één foto aanwezig, maar uit de voor- en achterzijde van het eerste tussenlegvelletje valt op te maken dat op de leeg gebleven eerste twee plaatsen ook een portret van zijn hand thuishoorde.[18] Van Rensing zijn zes verschillende portretten aanwezig, uit Schuitens tweede sessie twee, van Greiner acht, van Wegner & Mottu twee.

*

De kasboekjes van Leonard de Koningh en het klantenboek van Eduard Fuchs laten zien dat de klanten van deze twee fotografen zelden uit de lagere bevolkingsklassen afkomstig waren. Op portretten van andere negentiende-eeuwse fotografen zal men eveneens zelden arbeiders, ambachtslui of dienstbodes aantreffen.[19] Tot de uitzonderingen behoort het carte-de-visite-portret van Geertrui Koning, een dienstbode die in 1874 werd geportretteerd door J.G. Hameter (afb. 10). Bedacht moet worden dat niet ieder portret voor eigen gebruik en op eigen kosten werd gemaakt. Dat zou in ieder geval heel goed kunnen gelden voor twee carte-de-visite-portretten

[14] Het is onbekend hoeveel fotografen gebruik maakten van een camera met twee, vier of een ander aantal lenzen (Sternberg 1864, p. 58; McCauley 1985, p. 34).
[15] Op een contactvel uit 1861 is Mariano Carbonell achtmaal afgebeeld, in drie verschillende poses (Boom/Rooseboom 1996, p. 60), op twee vellen met de portretten van de Nederlandse kroonprins Willem, eind 1859 of begin 1860 gemaakt tijdens een en dezelfde sessie, staat hij acht- respectievelijk zevenmaal afgebeeld, in vijf respectievelijk vier verschillende poses (collectie RPK, inv.nr. RP-F-1996-6 en RP-F-1996-274). Op een na 1865 gemaakte serie staat dezelfde kroonprins achtmaal in een identieke pose (collectie RPK, inv.nr. RP-F-1996-273).
[16] Meer of minder expliciet vindt men deze gedachte bij onder andere Gernsheim 1969, p. 294; Coppens/Alberts 1976, ongepagineerd; Leijerzapf 1978, p. 21; McCauley 1985, p. 34; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 87; Van Dorpel/Kousemaker/Zondervan 1989, p. 5; Rosenblum 1989, p. 62; Huijsmans 1993, ongepagineerd; Van Veen 1993, p. 50 (noot 67); Sagne 1994, pp. 109-110.
[17] Het ligt voor de hand te veronderstellen dat Fuchs alleen de portretten inplakte die daadwerkelijk besteld waren – om het nabestellen te vergemakkelijken.
[18] In potlood staat geschreven: 'f 1,25 / Hier behoort 1 portret bij Schuiten van 4 Oct 1865' en 'Hier behoort portret van 6 Oct 1865 bij Schuiten'. De naam van de fotograaf is niet goed te lezen. J.F.C. Schiltz komt het meest in aanmerking, ware het niet dat hij in 1860 was overleden. Het zal daarom H.Ph.J. Schuiten moeten zijn wiens portretten hier bedoeld zijn. Van hem is bovendien een portret in het album opgenomen dat ook oktober 1865 is gedateerd. Met dank aan Steven Wachlin.
[19] Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 205; Huijsmans 1993, ongepagineerd. Vergelijk Van Eeghen 1962, p. 152, waar een brief van Cato van Eeghen-Huidekoper aangehaald wordt waarin zij beschrijft hoe in juli 1871 een fotograaf het buitenhuis Pietersberg te Oosterbeek, dat de Van Eeghens sinds 1858 huurden, aandeed: 'Op dit oogenblik zit de geheele jeugdige familie met [de gouvernante] Jw. Keidel voor het huis in allerlei diverse posities, tot versiering eener photographie die van ons huis wordt gemaakt. Ik hoop dat ze goed zal uitvallen, dan zal Papa er zeker wel eene nemen. Het geheele keukenpersoneel heeft zich aan een theetafeltje eerst laten afbeelden'.

van een fruitkoopvrouw, voor wie het niet vanzelfsprekend zal zijn geweest zich te laten fotograferen. Het betreft Mie van den Dop ofwel 'Appele Mie', die fruit leverde aan menig Leids student (afb. 11). Een anoniem en ongedateerd handschrift in het Regionaal Archief Leiden memoreert haar persoon:

> 'Zij verkocht vruchten aan de "Heeren" die na het borrelen naar hunne onderscheidene studententafels gingen. Eten op de Societeit Minerva kwam tot in de negentiger jaren zelden voor. Zij bood aan elken student die na gelukt examen op de kroeg kwam een bouquetje bloemen aan. Zij was een goedige zware vrouw van het ouderwetsche Leidsche type. Zeer moeilijk ter been wegens chronische gewrichtsreumatiek liep zij met eene grooten stok en in de latere jaren aan den arm van een kleindochtertje van de Langebrug waar zij woonde tot Minerva.'

Nadat zij 50 jaar lang fruit had verkocht in Minerva, kreeg zij in 1895 van leden van de sociëteit een leunstoel en een 'som gelds' aangeboden.[20] Het Iconografisch Bureau bezit (tenminste) vier afdrukken van twee verschillende opnamen, beide gemaakt door Bernard Bruining.[21] Haar portret werd kennelijk afgenomen door haar student-klanten, mogelijk zelfs in hun opdracht gemaakt.[22]

De reden dat arbeiders, ambachtslui, dienstbodes en dergelijke zo weinig voorkomen is eenvoudig: zelfs op het kleine carte-de-visite-formaat waren portretten voor velen een te grote uitgave. Zich laten portretteren was voorbehouden aan een relatief kleine groep, bij wie het besteedbare inkomen ruimte liet voor luxe zaken zoals fotografische portretten nu eenmaal waren. Medio jaren '60 vroegen de meeste fotografen f 4,- tot f 5,- voor 12 carte-de-visite-portretten, f 2,50 tot f 3,- voor een half dozijn, één tot anderhalve gulden per stuk. Die prijzen lijken tot na de hier behandelde periode gehandhaafd te zijn.[23]

Hierboven werd al opgemerkt dat veel arbeiders minder dan f 400,- verdienden, dus minder dan acht gulden per week. Het behoeft geen betoog dat zij zich de aanschaf van één of meer carte-de-visite-portretten niet of nauwelijks konden veroorloven. In arbeidershuishoudens ging bijna al het geld op aan voeding, kleding en huisvesting.[24] Voor de post 'overige' bleef in de hier bestudeerde periode maar een paar procent van het inkomen over. Toen een Rotterdamse ambachtsman, die gehuwd maar kinderloos was, in 1865 in een ingezonden brief schreef dat hij van zijn weekloon van f 10,- er één besteedde aan tabak en sigaren en vijf cent aan was en pommade, kreeg hij van de redactie van de krant die de brief plaatste het verwijt er een overdreven levensstijl op na te houden.[25]

In 1864 publiceerde Multatuli in een van zijn *Ideën* 'de begroting van een Hollands huisgezin', namelijk dat van de Amsterdamse houtzaagmolenknecht Klaas Ris, die zes gulden in de week verdiende.[26] Hoewel Ris 'vrye woning en vry brandstof' had, was het budget krap, zoniet ontoereikend voor alle noodzakelijke uitgaven voor hemzelf, zijn vrouw en drie kinderen. Na de uitgaven aan voeding, olie (voor licht),

[20] Bibliotheek RAL, signatuur LB 41491 p.
[21] Collectie IB, albums Berg III, Gevers VII, Gratama III en Wichers Wierdsma I.
[22] Iets dergelijks kan ook gelden voor het portret van twee Groningse pedellen, gemaakt door Hendrik Jans[s]en (collectie IB, album-Van Loenen Reitsma).
[23] Vergelijk Huijsmans 1993, ongepagineerd, die stelt dat de prijzen tussen 1870 tot 1900 vrij stabiel bleven, om daarna tot ongeveer de helft te dalen. Topografische foto's – vaak op carte-de-visite-formaat afgedrukt of als stereofoto gemaakt – waren goedkoper, 20 tot 75 cent per stuk, wat verklaard moet worden uit de grotere aantallen die ervan verkocht konden worden. Zie hiervoor Van Veen 1993, pp. 46, 50 (noot 64), 53 (noot 140), 122, Boom 2003 en diverse advertenties.
[24] Brugmans 1958, pp. 162-166; Van Zanden/Van Riel 2000, p. 355. Vgl. Bonenkamp/Jacobs/Smits 2004, p. 16: 'Zeker tot halverwege de jaren zestig balanceerde het gros van de bevolking rondom het bestaansminimum.'
[25] Van de Laar 2000, p. 130.
[26] Multatuli 1951b, pp. 121-124 (*Idee* 451). Zie ook Brugmans 1958, pp. 162-163.

zeep en andere schoonmaakmiddelen, garen en band, contributie voor het begrafenisfonds, schoolgeld voor een van de kinderen, 'tabak, scheren, en soms een glas Jenever' bleef van het weekloon 22½ cent over. Daarvan moest onder andere kleding, schoeisel en onderhoud van de meubelen betaald worden. Na in een tabel deze uitgaven op een rijtje te hebben gezet, nam Multatuli de diverse uitgaven uitgebreider onder de loep.

> 'Gevraagd: Gy hebt op uw begroting 40 centen 's weeks gebracht voor sigaren, scheren, borrels en tabak… Antwoord: Ja. Maar zeer dikwyls doe ik deze uitgaaf niet. Ik gebruik zeer zelden, en dan nog weinig, jenever. Veel zou ik ook niet kunnen betalen. Maar ik beken dat ik soms voel een opwekking nodig te hebben om niet moedeloos te worden.'

Moest er een onverwachte uitgave gedaan worden, dan vroeg Ris wel eens een voorschot aan zijn baas, waarna iedere week 50 cent werd ingehouden op het loon totdat het voorschot was terugbetaald. 'In zulke dagen eten wy droog brood, en 's middags aardappelen of erwten met zout, zonder boter of vet,' aldus de houtzaagmolenknecht. Op de vraag of hij wel eens uitgaven deed om hemzelf, zijn vrouw of kinderen 'enig genoegen te verschaffen', antwoordde Ris: 'Ik weet niet waarvan ik 't betalen zou.'

Al stelde Ris zijn financiële positie iets ongunstiger voor dan zij eigenlijk was – hij werd van tijd tot tijd ondersteund door de kerk, een met hem bevriende slager zou hem wel eens van vlees voorzien hebben en hij had neveninkomsten als 'pijpvoerder' van de Amsterdamse brandweer[27] –, duidelijk zal zijn dat van het inkomen van een arbeider te weinig overbleef voor het laten maken van portretfoto's, zeker als *alle* gezinsleden vereeuwigd dienden te worden. Het valt niet uit te sluiten dat een enkeling na langdurig nijver sparen de gang naar een fotografisch atelier kon maken, al was het maar één keer in zijn leven.[28] Vaak lijkt dat echter niet gebeurd te zijn, afgaande op wat er in openbare collecties bewaard wordt.

Arbeiders, ambachtslieden, dienstbodes en andere personen die het zich nauwelijks konden veroorloven zich te laten portretteren waren niet gering in aantal. Rond 1850 maakten 'bedeelden en minvermogenden, ofte wel: paupers, arbeiders, werklieden en dienstpersoneel, ofte wel: ongeschoolde en losse arbeiders en zeer kleine neringdoenden' 60 tot 70% van de stadsbevolking uit.[29] Fotografen moesten hun klanten dus zoeken onder de rest van de bevolking, die een minderheid vormde. Het valt niet vast te stellen hoeveel mensen die het zich konden veroorloven ook daadwerkelijk naar een fotograaf gingen. Van de meeste fotografen resteren geen documenten die ons wijzer kunnen maken omtrent hun cliëntèle. Er zijn weliswaar grote aantallen portretten bewaard gebleven (vooral op carte-de-visite-formaat), maar waarschijnlijk zijn er nog veel meer verloren gegaan of in ieder geval aan het zicht onttrokken. En op de bewaard gebleven portretten is zelden de (achter)naam van de voorgestelde genoteerd, zodat we alleen kunnen raden naar hun identiteit en achtergrond. Toen Johannes Egenberger in 1864 in Groningen een atelier opende, vroeg de lokale krant zich af: 'Wie is niet in 't bezit van een digtbevolkt album?'[30] Dat kan wijzen op een zeer grote populariteit, maar bedacht moet worden dat kranten in hun berichtgeving zich soms verdacht vriendelijk en enthousiast toonden, wat twijfel wekt over de betrouwbaarheid van wat er beweerd werd. Bovendien waren kranten tot de afschaffing van het dagbladzegel in

[27] Bos 2000, p. 6.
[28] Ris heeft op latere leeftijd tenminste twee keer zijn portret laten maken (Ter Laan 1995, p. 549; Bos 2000, pp. 2, 12).
[29] Van Tijn 1977a, p. 134. Er is veel literatuur over de indeling in standen of klassen en over het gebruik van de termen 'standen' en 'klassen' (onder andere Van Tijn 1977a; Van Tijn 1977b; Stokvis 1978; Wilterdink 1984, p 55; Stokvis 1987, pp. 203-213; Prak 1994; Boonstra/Mandemakers 1995; De Vries 1998, pp. 25-26), waarin deze begrippen enigszins verschillend gedefinieerd worden, maar duidelijk zal zijn hoe groot het aandeel was van degenen die weinig financiële reserves hadden.
[30] Schuitema Meijer 1961, p. 151. Zie voor biografische informatie over Egenberger: Leijerzapf 1987.

1869 zo duur dat de oplagen bescheiden waren; dit betekent dat de vraag 'Wie is niet in 't bezit van een digtbevolkt album?' maar tot een beperkt deel der Groninger bevolking gericht was.[31]

De kasboekjes van Leonard de Koningh werpen de vraag op welk deel van de Dordrechtse bevolking klant bij hem was. Eerder in dit hoofdstuk hebben we al enige aandacht aan die vraag besteed, hier komen we er nog even op terug. In het kasboekje over 1867 en 1868 – de jaren waarvan we mogen aannemen dat de kasboekjes (vrijwel) compleet zijn – werden de namen van 119 respectievelijk 124 personen genoteerd. Aangezien zo'n 25 namen (dus ongeveer 20%) in beide jaren voorkomen, ging het in deze twee jaren om bijna 220 verschillende personen.[32] Het werkelijke aantal personen dat De Koningh portretteerde lag hoger, omdat hij alleen de naam opschreef van degene die betaalde, meestal het gezinshoofd. Als we ervan uitgaan dat het aantal mensen dat voor De Koninghs camera heeft geposeerd twee keer zo groot was – dus zo'n 440 in 1867-1868 – en zijn zes collega-fotografen van dat moment een vergelijkbare cliëntèle hadden, dan zouden in die twee jaren zo'n 3.000 personen een Dordrechts atelier bezocht hebben. Die kwamen overigens voor een deel van buiten de stad, zo blijkt uit de kasboekjes van De Koningh. Bovendien rekening houdend met de mogelijkheid dat de cliëntèles van de verschillende fotografen elkaar enigszins overlapten, zouden we kunnen concluderen dat van de toenmalige totale Dordrechtse bevolking van bijna 25.000 personen maximaal twaalf procent langskwam in 1867 en 1868.[33] Al vernieuwde de cliëntèle zich mogelijk *ieder* jaar – van de in 1872 in De Koninghs kasboekje vermelde personen bijvoorbeeld komt eveneens ongeveer 20% voor in het voorafgaande jaar, 80% niet –, de onzekerheid of het sterk afnemende aantal klanten in De Koninghs kasboek over 1871-1874 toegeschreven moet worden aan incompleetheid ervan of aan een reële neergang die ook collega-fotografen getroffen kan hebben maakt dat we niet goed kunnen inschatten met welke factor die twaalf procent moet worden vermenigvuldigd om te komen tot het totale aantal Dordrechtenaren dat zich in de loop der jaren liet portretteren.[34] Andersom redenerend: als we ervan blijven uitgaan dat een belangrijk deel van de bevolking nooit een voet over de drempel van een fotografisch atelier kan hebben gezet vanwege de te hoge kosten en alleen de meer welgestelden zich dat konden veroorloven – vrijwel alle klanten van De Koningh bleken afkomstig uit de uit de 'hogere middengroepen' of de 'gegoede burgerij' –, dan moeten we concluderen dat een grote meerderheid van dat meer welgestelde deel van de bevolking zich daadwerkelijk wel eens heeft laten portretteren.

*

Algemeen wordt aangenomen dat de carte-de-visite, rond 1860 geïntroduceerd, het fotografisch portret binnen het bereik van veel meer mensen bracht dan tot dan toe het geval was, of zelfs binnen vrijwel ieders bereik. Dat zou te danken zijn aan de lage prijs.[35] Op één grote negatiefplaat werden zes, acht of een ander aantal kleine opnamen van circa 9 x 6 cm gemaakt; dat bood de gelegenheid om tegen de kosten van één grote opname nu een

[31] Vergelijk Schuurman 1989, p. 91, tabel 3.17, waarin het aantal boedelbeschrijvingen vermeld wordt die in de Zaanstreek, Oost-Groningen en Oost-Brabant werden opgemaakt en waarin lees- en schrijfvoorwerpen voorkomen: in 1860 lag het percentage dat een fotoboek (bedoeld zal zijn: fotoalbum) vermeldt in de Zaanstreek op vijf, in 1890 in Oost-Brabant en Oost-Groningen ieder vijf, in de Zaanstreek achttien. Bedacht moet daarbij worden dat in de boedelbeschrijvingen niet altijd een scherp onderscheid zal zijn gemaakt tussen verschillende soorten boeken, zodat de percentages fotoalbums in werkelijkheid wat hoger kan zijn geweest.
[32] Nemen we ook het kasboekje over de jaren 1871-1874 erbij, dan komen we op ongever 300 verschillende klanten, van wie er bijna 50 in meer dan één jaar voorkomen. Tenminste één op de zes klanten keerde dus tenminste één keer terug. Het aantal klanten kan iets groter of kleiner zijn geweest omdat het niet altijd volmaakt is of met een en dezelfde naam één of twee personen zijn bedoeld en, andersom, of achter twee enigszins verschillend aangeduide personen niet één persoon schuilgaat. Wanneer een naam voor de tweede keer voorkomt, hoeft dat niet altijd te betekenen dat er nieuwe opnamen gemaakt werden: het kan ook om nabestellingen gaan.
[33] Het bevolkingsaantal is gebaseerd op Koopmans 1992, p. 34 (grafiek I).
[34] Daarbij moet ook gewezen worden op de piek in de populariteit van het carte-de-visite in de jaren die het eerste kasboekje beslaat.
[35] Zie noot 16.

aantal verschillende kleine opnamen te maken (afb. 9). Zo'n grote afdruk kostte in de jaren '50 al gauw enkele guldens; Leonard de Koningh rekende vele jaren later voor zijn salonportretten vier tot vijftien gulden per stuk.

Omdat voorheen, in de eerste decennia na de introductie, de prijzen van foto's nogal hoog waren (en het aantal potentiële klanten navenant laag), zullen we er hier een korte blik op werpen. In de jaren '40 kostte een daguerreotypieportret zelden minder dan f 4,- (op het kleinste formaat), maar in het volgende decennium daalde de prijs ervan tot anderhalve of twee gulden.[36] Daaraan was mogelijk vooral de concurrentie van afdrukken op papier debet, al is het lastig vast te stellen in welke aantallen die zijn gemaakt en in hoeverre zij inderdaad concurreerden met de daguerreotypie. Afdrukken op papier werden van een negatief gemaakt, terwijl een daguerreotypie een direct positief was, dat wil zeggen dat ze zonder tussenkomst van een negatief ontstond. Terwijl van een negatief naar believen afdrukken konden worden gemaakt – wat de prijs kon drukken –, was een daguerreotypie een unicaat. De daguerreotypie mag dan de vroegste jaren van de fotografie, vanaf haar introductie in 1839, gedomineerd hebben, zij verloor uiteindelijk de slag met foto's die van een negatief werden gedrukt. Na 1860 – de introductie van het kleine carte-de-visite zal er niet geheel vreemd aan zijn geweest – zijn er nog maar weinig daguerreotypieën gemaakt.

Behalve van de afdruk op papier ondervond de daguerreotypie ook concurrentie van een aantal technieken, die vaak als goedkopere en eenvoudiger varianten op dat procédé worden gezien en vanaf de jaren '50 werden gemaakt: de ambrotypie (op glas), ferrotypie (op blik) en pannotypie (op linnen).[37] Deze werden niet uitsluitend, maar waarschijnlijk wel voornamelijk door kermis- en straatfotografen gemaakt, die opdoken waar veel publiek kwam. Er is niet veel bekend over de fotografen die ambro-, ferro- en pannotypieën maakten: het aantal bewaard gebleven exemplaren is niet groot en zij zijn vaak ongesigneerd (afb. 12). De prijzen van ambro-, ferro- en pannotypieën varieerden doorgaans van circa 50 cent tot twee gulden. Zo adverteerden de Zwolse fotografen Cohen & Cie. in 1862 dat zij portretten op glas maakten voor f 0,50.[38] Hiermee moeten ambrotypieën bedoeld zijn. Niet altijd is uit de advertentieteksten duidelijk om welke techniek het gaat: vaak was de aanduiding zo algemeen dat er *niets* uit kan worden afgeleid omtrent de gebruikte techniek of was het taalgebruik er vooral op gericht de potentiële cliëntèle te imponeren met interessant, gewichtig en onbekend, dus modern, klinkende termen.[39] Nadeel van ambro-, ferro- en pannotypie was, net als bij de daguerreotypie, dat er maar één exemplaar gemaakt werd: wie meer exemplaren wenste, moest evenzoveel opnamen laten maken. Bovendien waren ferrotypie en pannotypie nogal donker van tint. Dat alles zal de reden zijn geweest dat zij geen van allen de populariteit van het carte-de-visite-portret konden evenaren. De ferrotypie heeft het nog het langste uitgehouden – tot na de hier bestudeerde periode –, vooral omdat ze ter plekke afgewerkt en meegegeven kon worden. Voor fotografen en klanten die elkaar alleen – en maar kort – op jaarmarkten, kermissen en dergelijke gelegenheden troffen was dat een belangrijk voordeel.

Een buitenbeentje als de ferrotypie even buiten beschouwing latend, deed het carte-de-visite-formaat de prijs van een fotografisch portret aanzienlijk dalen: voor f 4,- kreeg men al snel een dozijn afdrukken, terwijl voorheen één (grotere) afdruk of een daguerreotypie vaak méér kostte. Bedacht moet echter worden dat een

[36] Evers 1914-1915, afl. III, pp. 25, 26, afl. V, p. 253; Evers 1918, pp. 13, 153.
[37] Evers 1914-1915, afl. V, pp. 252-253; Evers 1918, p. 151; Grégoire 1948, p. 39; Coppens/Alberts 1976, ongepagineerd; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, pp. 81-82. Vergelijk Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 86.
[38] Otten 2001a, p. 43.
[39] Zie bijvoorbeeld de advertentie van Richardson in het *Dagblad voor Zuidholland en 's Gravenhage* in 1858: 'De Heer Richardson maakt het geëerde publiek bekend, dat hij Photographische Portretten vervaardigt, op de Amerikaansche wijze, zoodat het portret nooit verandert en volkomen gelijkt tot den lagen prijs van 40 cents per Portret en ook hooger' (Mensonides 1977, p. 97). Met de onveranderlijkheid van zijn portretten refereerde Richardson aan de kwalijke reputatie van veel foto's op papier dat zij spoedig verbleekten.

gulden anno 1860-1880 met ongeveer een factor zeven tot negen vermenigvuldigd moet worden om een indruk te krijgen van de waarde die zij nu zou hebben (in euro's),[40] zodat f 4,- voor twaalf carte-de-visite-portretten nog altijd een flinke uitgave was die lang niet iedereen zonder aarzelen zal hebben gedaan. De veronderstelling dat het carte-de-visite-portret voor vrijwel iedereen betaalbaar was, moet als onjuist worden beschouwd: daarvoor was het aantal mensen dat nauwelijks of geen financiële speelruimte had eenvoudigweg te groot. Hetzelfde geldt voor het kabinetformaat, dat in 1866 werd geïntroduceerd, een slag groter was dan het carte-de-visite (namelijk circa 16 x 11 cm) en een goede tweede is wat betreft bewaard gebleven aantallen exemplaren. De Tilburgse fotograaf K.C. Festge was waarschijnlijk een van de eersten die op het kabinetformaat werkte; hij vroeg aanvankelijk f 15,- voor 12 stuks.[41] Nog geen jaar later vroeg hij f 12,- voor hetzelfde aantal.[42] Binnen een paar jaar daalde – bij anderen – de prijs tot f 6,- voor twaalf stuks, zodat kabinetfoto's niet veel duurder waren dan cartes-de-visite. Leonard de Koningh leverde verscheidene zogenaamde medaillon-portretten, waarvan het formaat onbekend (maar klaarblijkelijk klein) was. Hij vroeg er doorgaans f 0,25 tot een gulden voor. Medaillon-portretten waren dus even duur als of goedkoper dan cartes-de-visite.

*

De prijsdaling van foto's rond of na de eeuwwisseling zal, gevoegd bij de gemiddelde stijging van de lonen en daling van de kosten van de eerste levensbehoeften,[43] tot gevolg hebben gehad dat steeds meer mensen zich konden laten portretteren. Het moment waarop dat voor vrijwel iedereen was weggelegd brak pas aan ná de hier bestudeerde periode. Tot 1889 was daarvan nog geen sprake: de kasboekjes van Leonard de Koningh, waarin een redelijk aantal klanten geïdentificeerd kan worden, laten zien dat de meeste van zijn klanten behoorden tot de 'hogere middengroepen' of 'gegoede burgerij'. Bij het klantenboek van Eduard Fuchs is het lastiger de beroepen van zijn bezoekers vast te stellen, maar ook daar vinden we geen 'minvermogenden'. Een blik op de inkomsten van arbeiders en ambachtslieden leert dat zij geen geld overhielden voor fotografische portretten. Daarvoor waren zelfs de kleine cartes-de-visite te duur.

[40] Berekening aan de hand van prijsindexen van De Nederlandsche Bank en het IISG.
[41] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 32.
[42] Peeters 1979, p. 3; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 112.
[43] De Regt 1984, pp. 37-38: rond 1870 bedroeg het gemiddelde dagloon van arbeiders circa f 1,-, in 1905 f 1,67. Vergelijk Van Tijn 1978, pp. 78-80; Stokvis 1987, pp. 135, 147; Bonenkamp/Jacobs/Smits 2004, pp. 6, 7, 12 (waar gesproken wordt over een 'enorme toename van de consumptieve bestedingen' na 1865, namelijk met gemiddeld 3,1% per jaar, terwijl in de voorafgaande decennia de jaarlijkse groei beperkt bleef tot 0,9%).

4

Bekende tijdgenoten voor de camera: van danseressen tot dominees

De Amsterdamse boekhandelaar/uitgever Johannes Leeuwenkuijl adverteerde in de *Amsterdamsche Courant* van 11 april 1863 dat hij opnieuw '500 welgelijkende Photographie Portretten, op een Kaartje [= carte-de-visite] voor de Photographie Albums' had ontvangen. Dit moeten portretten van min of meer bekende personen uit binnen- en buitenland zijn geweest. Onbekenden bestelden immers doorgaans slechts een zes- of twaalftal afdrukjes, die zij voor het eigen portretalbum of dat van verwanten en bekenden bestemden.[1] Met hun beeltenis werd daarom niet geadverteerd. Van bekende tijdgenoten konden veel meer exemplaren afgezet worden: zij vonden, naast de portretten van familieleden en kennissen, eveneens een plaats in menig album.[2]

Portretten van bekende personen werden verkocht door de fotografen zelf, maar ook door boekhandelaren en uitgevers als Leeuwenkuijl. Een van de eerste fotografen die zich toelegde op het portretteren van bekende personen was Maurits Verveer. Dat hij al in 1861, kort na de introductie van het carte-de-visite-formaat hier te lande, per advertentie de portretten van ruim honderd bekende tijdgenoten aanbood, geeft aan dat hij al snel de commerciële mogelijkheden van het kleine formaat moet hebben ingezien en voortvarend aan het werk ging.[3] Gedurende enkele jaren heeft hij dergelijke portretten min of meer seriematig geproduceerd. In de advertenties die hij plaatste en in enkele krantenberichten worden aan de serie titels gegeven als 'Tijdgenooten in Kunsten en Wetenschappen' en 'les artistes contemporains'. Een portrettenserie zoals deze van Verveer staat in een lange traditie: sinds de zestiende eeuw is een groot aantal series portretprenten verschenen die bekende en

[1] Interessant is in dit verband de tekst achterop een viertal door Wegner & Mottu gemaakte cartes-de-visite van onbekende mannen en vrouwen: 'Het cliché wordt voor verdere bestellingen bewaard. Lichtdruk of onveranderlijke Photographie met drukinkt vervaardigd wordt zeer aanbevolen bij bestellingen van ten minsten 100 Exemplaren. Proeven van het Procédé zijn aan de ateliers te bezigtigen en prijs-couranten te krijgen' (collectie PL, inv.nrs. G 2299, G 2300, 70.1246, collectie IB, losse foto in het album-Van den Berg). Deze tekst heb ik verder nooit aangetroffen op carte-de-visite-portretten van Wegner & Mottu (of van wie dan ook). De vier foto's die de geciteerde tekst droegen waren gewone albuminedrukken. Van in lichtdruk afgewerkte carte-de-visite-portretten ken ik maar één voorbeeld, een portret van Anton Neuvel, een Nederlandse pastoor in Kopenhagen. Achterop is de tekst gedrukt: 'Anton Neuvel, / Pastoor te Kopenhagen (Nörrebro), / dankbaar aan zijne weldoeners, / beveelt zich bij voortduring aan / in uw gebed / en in uwen verderen steun voor / zijn verheven werk / opdat eindelijk, na 300 jaren, / het eenvoudig kerkgebouw verrijze. / Geloofd zij Jesus Christus' (collectie Stichting Oud Wervershoof, met dank aan F.P.M. Brieffies). De foto is ongetwijfeld gebruikt bij de fondswerving voor de genoemde kerk. Er zijn vast wel meer carte-de-visite-portretten in lichtdruk gemaakt, maar hun aantal lijkt gering. Kennelijk was er weinig vraag naar zulke grote aantallen afdrukken van één portret van een privé-persoon. Van bekende tijdgenoten ken ik overigens evenmin carte-de-visite-portretten in lichtdruk. De tekst achterop de vier van Wegner & Mottu kan overigens óók opgevat worden als een poging om het lichtdruk-procédé, dat deze firma als een van de eersten in Nederland toepasten, te *pousseren*.

[2] Vergelijk bijvoorbeeld De Lepper 1962, pp. 303, 305, waar het bezoek van de Poolse vioolvirtuoos Isidore Lotto aan Breda in 1862 vermeld wordt: 'Blijkbaar maakte ook het uiterlijk van deze nauwelijks twintigjarige kunstenaar grote indruk, want wij lezen: "Hij heeft hier de algemeene sympathie van kunstkenners en kunstminnaars verworven, zoo zelfs, dat zijn photographisch portret, vervaardigd door den Heer C. Legrand, en 't welk bij eenige Boekhandelaren, en bij en vervaardiger tegen eenen matigen prijs verkrijgbaar is gesteld, door velen werd aangeschaft en nog bij voortduring koopers vindt."' Het moet overigens Dirk le Grand zijn geweest die het portret maakte: zijn zoon Karel, die ook fotograaf werd en op wie hier gedoeld lijkt, was er in 1862 te jong voor (Van der Pol 1992, pp. 11, 28).

[3] Rooseboom/Wachlin 1999, pp. 5-7. Vergelijk een brief van Severin aan koning Willem III d.d. 18 april 1861, waarin hij om toestemming vraagt zijn portret van de vorst als carte-de-visite te mogen uitgeven, daarbij refererend aan de grote belangstelling ervoor (KHa, archief Hofcommissie 1849-1919, EIb-IIb-28, nr. 100).

illustere personen in beeld brachten.[4] Met name de serie portretprenten van Antoon van Dyck, sinds de achttiende eeuw de *Iconographie* genoemd, is een bekend voorbeeld dat andere kunstenaars tot voorbeeld heeft gediend (afb. 13).[5] In Van Dycks serie komen uiteenlopende figuren voor, van vorsten en militairen tot kunstenaars en kunstliefhebbers.[6] Soms echter beperkte een dergelijke uitgave zich tot een één zeer bepaalde groep. Dat is onder andere het geval in het *Biographisch Album*, dat volgens Van Someren tussen 1857 en 1862 is uitgegeven, dus bijna tegelijkertijd met Verveers serie.[7] De ondertitel geeft de reikwijdte van die uitgave aan: *Verzameling van Portretten met levensberigten van verdienstelijke mannen uit de Geschiedenis van het Nederlandsche Zee en Krijgswezen en van de Koloniën*. Het exemplaar in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag bevat 23 portretlitho's, voornamelijk van de hand van J.H. Hoffmeister, die later zelf portretfotograaf werd.[8] In Nederland heeft, voor zover ik weet, alleen Verveer een serie – herkenbaar aan een serie*titel* – uitgegeven. Onder de buitenlandse fotografische portretseries dienen onder andere die van de Parijzenaar Disdéri (*Galerie des contemporains*, 1860-1862) en de Antwerpenaar Joseph Dupont (*L'École d'Anvers*, vanaf circa 1860) genoemd te worden.[9] De portretten in de buitenlandse series werden soms begeleid door een geschreven biografie, wat bij Verveer niet het geval was.

Onder de 97 namen die opgesomd worden in een ongedateerde lijst die de Amsterdamse kunsthandelaar Frans Buffa & Zonen als uitgever van Verveers serie opstelde vinden we 45 kunstschilders, zeventien toonkunstenaars, zestien letterkundigen, acht hoogleraren en zes predikanten.[10] In een album uit het bezit van de Amsterdamse kunstverzamelaar Abraham Willet zitten de portretten van verschillende door Verveer gefotografeerde kunstenaars, onder wie Johannes Bosboom, David Bles en Andreas Schelfhout.[11] Verveer kende vele Haagse schilders persoonlijk, wat het gemakkelijker zal hebben gemaakt hen over te halen om te poseren. Verveer was immers zelf schilder (geweest) en lid van Pulchri Studio. Zijn twee broers waren bovendien óók kunstenaar en lid van deze kunstenaarsvereniging. Het huis waar Maurits Verveer zijn atelier had en met zijn twee broers en vier zussen woonde – allen bleven ongehuwd –, werd door veel collega-kunstenaars graag bezocht. 'Als men in het huis der gebroeders Verveer in de Zeestraat kwam, nam men een bad van geest en humor'.[12] Met name Salomon had de reputatie erg geestig te zijn.

Om behalve degenen die in of bij Den Haag woonden ook bekende Amsterdammers te kunnen portretteren, heeft Verveer in februari 1861 in het gebouw van de hoofdstedelijke kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae* tijdelijk een atelier ingericht. Hij toonde de resultaten ervan bij Frans Buffa & Zonen. Naar aanleiding daarvan schreef de *Amsterdamsche Courant* dat tot dan toe bijna alleen buitenlandse kunstenaars fotografisch geportretteerd waren.[13] De krant oordeelde zeer vriendelijk over Verveers portretten: pose en verlichting waren beter dan bij andere fotografen ('de gewone *mechanische* beoefenaars') doorgaans het geval was. De *Algemeene Konst- en Letterbode* toonde zich kritischer. In mei 1861 schreef het blad dat Verveers serie 'zich in regtmatigen bijval [mocht] verheugen, daar toch vele Afbeeldingen, die daarin voorkomen, fraai te noemen zijn'. Het tijdschrift betreurde echter

[4] Van Someren 1888-1891, dl. 1.
[5] Vey 1962; Luijten 1999.
[6] Luijten 1999, p. 75.
[7] Van Sijpesteijn/Cornets de Groot van Kraaijenburg/De Roo van Alderwerelt/Vosmaer 1857-1862; Van Someren 1888-1891, dl. 1, nr. 222.
[8] Signatuur 1046 A 16.
[9] McCauley 1985, p. 53 e.v.; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 123.
[10] Collectie KVB, prospectussen & personalia F. Buffa & Zonen.
[11] Collectie MWH, inv.nr. KA 6895.
[12] Haaxman 1918, p. 170.
[13] *De Amsterdamsche Courant* 8 maart 1861.

> ‘dat er enkele exemplaren bij gevonden worden van physionomiën, die voor eene Collectie van vaderlandsche Mannen en Vrouwen niet te missen zijn, en zich evenwel hier op eene min gunstige wijze voordoen, het gevolg van ondoordachte plaatsing en verlichting der beelden, vooral (waar het meest, ja, uitsluitend op aankomt) van *het hoofd*.’

De recensent gaf de voorkeur aan de portretten van Robert Severin, die vanaf september 1860 een atelier had op het nabijgelegen Noordeinde.[14]

Vijf jaar nadat Verveer zijn serie begon, poseerde de Deense schrijver Hans Christian Andersen voor hem. Het *Algemeen Handelsblad* schreef op 30 maart 1866:

> ‘Onze photograaf Verveer heeft geen oogenblik verzuimd om den langen Noordschen bard voor zijn chambre obscure te lokken, diens welwillende trekken op het papier te vereeuwigen en daarmede zijn collectie célébrités contemporaines te vermeerderen’.

Dat het ene portret vlotter verkocht dan het andere, wordt gesuggereerd door het vervolg van het bericht:

> ‘De hemel geve dat het portret van den grooten schrijver hetzelfde debiet verkrijge als die van de dominés en vogue; met die van onze Nederlandsche musici, schilders en letterkundigen waren de boekverkopers reeds lang gefailleerd, indien zij in den verkoop van orthodoxe predikanten, gedecoleteerde danseuses, moderne dominés en van den Duitschen artiste, die op het laatste concert gezongen heeft, niet ruimschoots schadeloos gesteld werden.’

De dominees zullen het niet altijd op prijs hebben gesteld geassocieerd te worden met gedecolleteerde danseressen. Dat wordt ook gesuggereerd door François HaverSchmidt – als schrijver bekend onder het pseudoniem Piet Paaltjens – in een voordracht die hij in 1866 in Vlaardingen gaf (en vervolgens nog verschillende keren herhaalde). Hij hield zijn gehoor voor dat de fotografie ervoor gezorgd had dat van veel meer mensen dan voorheen een portret de wereld werd ingezonden. Vroeger ‘waren alleen dóór en dóór doorluchtige, duizelingwekkend hooggeleerde of niet te beschrijven eerwaardige lieden, wèl te verstaan hun portretten, op steen of hout of staal gedrukt, te koop’. Hij zinspeelde op het door de fotografie mogelijk gemaakte ijdele genoegen van ‘ieder, die ook maar eenigszins een openbaar persoon is, [om] zijn welgelijkende gelaatstrekken door de vensters van een boek- of kunstwinkel [te] bespeuren.’ Daar was echter ook een keerzijde aan:

> ‘Het is waar, daar liggen ook anderen bij en om ons, daar men liever niet meê op één lijn zou worden gesteld, acteurs, die geen andere verdienste hebben, dan dat zij slecht hollandsch spreken in ellendige tooneelstukken, koffiehuiszangeressen, die alleen uitmunten door een aardig gezichtje, zelfs personen, die hun vermaardheid alleen hebben te danken aan hun’ openbare terechtstelling.’[15]

[14] W. 1861.
[15] HaverSchmidt 1994, pp. 25-26. Zie Zweekhorst 1994 voor een overzicht van HaverSchmidts voordrachten.

Van gedecolleteerde danseressen, middelmatige acteurs en zangeressen die slechts een koffiehuis als podium hadden zijn overigens maar weinig portretten bewaard gebleven. Dat betekent ofwel dat HaverSchmidt en het *Algemeen Handelsblad* schromelijk overdreven, ofwel dat de bewaard gebleven portretalbums niet geheel representatief zijn. In het album zoals dat bij nette burgerfamilies van hand tot hand ging en waarin ook de eigen portretten een plaats kregen, zullen de zojuist genoemde beroepsvertegenwoordigers lang niet altijd zijn toegelaten. Het is bekend hoe laag het aanzien van die beroepen was.

Ook van personen die alleen lokale bekendheid genoten zijn portretten gemaakt en in het openbaar verkocht. Blijkens de kasboekjes van Leonard de Koningh leverde deze in 1867 aan de boekhandelaar P.K. Braat van verschillende Dordrechtse dominees een dozijn carte-de-visite-portretten (en 200 stadsgezichtjes op hetzelfde formaat). Ook aan de boekhandelaar C. Morks leverde De Koningh deze portretjes.

De Koningh rekende aan deze boekhandelaren dezelfde prijzen als aan particulieren, f 6,- voor een dozijn. Wie als particulier één afdrukje van zijn eigen portret wenste, betaalde meestal een gulden; pas bij grotere aantallen daalde de stuksprijs. Boekhandelaren verkochten portretten van bekende personen doorgaans voor bedragen die ver onder de gulden per stuk lagen: dat werd ongetwijfeld mogelijk gemaakt door de grotere oplage. De Eindhovense boekhandelaar M.F. van Piere verkocht portretten van de populaire paus Pius IX in drie formaten, voor f 0,20, f 0,55 en f 0,75, in Tilburg waren ze bij Edouard Fremau – op carte-de-visite-formaat – te koop voor een kwartje. De Bredase boekhandelaar H.J. van Wees verkocht voor hetzelfde bedrag het portret van Jean-Baptiste Marie Vianney ofwel ‘de pastoor van Ars’, een Franse heilige van eenvoudige komaf, die in het afgelegen dorpje Ars, waar hij in 1818 aangesteld was, zoveel ijver aan de dag legde dat hij van heinde en verre mensen trok.[16] Vianney was in 1859 overleden, maar zijn naam leefde kennelijk voort.[17] In Den Bosch verkocht een koper- en blikslager (!) portretten van de dwerg Tom Pouce voor 30 cent.[18] Deze als Jan Hannema geboren dwerg trad op kermissen op in admiraalskostuum, in een imitatie van de Amerikaanse dwerg Tom Thumb.[19] Deze voorbeelden zijn alle ontleend aan het boek van Jan Coppens, Marga Altena en Steven Wachlin over de negentiende-eeuwse fotografie in Noord-Brabant. Ook elders werden prijzen gevraagd die onder de gulden lagen. Zo adverteerde Andries Jager, de grootste uitgever van foto’s in de tweede helft van de negentiende eeuw, in 1862 in de *Amsterdamsche Courant* dat hij de portretten van de dominees L.S.P. Meyboom, J.P. Hasebroek, G.J. Vinke, P.R. Hugenholtz, R.F. Ternooy Apel, R. Posthumus Meyjes en C.S. Adama van Scheltema verkocht voor f 0,50, die V.H. Guye en P.H. Gagebin voor f 1,-.[20] In Alkmaar verkocht de fotograaf L.A.A. Perrin portretten van ‘allerlei figuren die in conflict waren met het toenmalige bewind’, zoals de toen kennelijk bekende Parijse moordenaar Traupman (25 cent).[21] Voor vijf cent méér verkocht dezelfde Perrin portretten van Henri Rochefort (die zich fel tegen het beleid van de Franse keizer Napoléon III keerde en daarom gevangen gezet

[16] Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 38-39.
[17] Na het overlijden van een min of meer bekende persoon werd diens portret ook wel eens als bidprentje verspreid. Dat is onder andere het geval met pater Bernard Hafkenscheid, die op 2 september 1865 overleed. In de collectie van het Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum bevindt zich een bidprentje met zijn portret (inv.nr. RP-F-F15432), met het opschrift ‘Boekh. van J.S. de Haas, te Amsterdam’. Wie het portret (oorspronkelijk) maakte is niet geheel duidelijk: een gewone carte-de-visite-uitgave van hetzelfde portret in de verzameling van het Gemeentearchief Helmond staat op naam van Wegner & Mottu (Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 38), een exemplaar in een Maastrichtse privé-collectie draagt de naam van P. Weynen & Fils.
[18] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 39.
[19] Sliggers/Wertheim 1993, pp. 80-84. Mogelijk waren de bij de koper- en blikslager te koop zijnde portretten gemaakt door de Bosschenaar Joseph Swaab: vergelijk de afbeelding op p. 82 van Sliggers/Wertheim 1993.
[20] Advertentie in de *Amsterdamsche Courant* 19 september 1862. Zie over Jager: Van West/Van Keulen 2002.
[21] Boer 1973, p. 129.

werd), van Pierre Napoléon, een telg uit het geslacht Bonaparte die in 1870 een 'oorvijg' kreeg van de journalist Victor Noir en deze daarop doodschoot, en van Noir zelf.[22]

Van vele personen zijn aldus de portretten in omloop gebracht. Niet iedereen was echter bereid te poseren. In de *Katholieke Illustratie* verscheen in de jaargang 1870-1871 een in houtsnede uitgevoerd portret van een pater:

> 'Nevenstaande houtsnede is genomen naar eene photographie van den Zeer Eerwaarden Pater Beckx, die zich tot nu toe tegen alle portretteering hardnekkig verzet had, totdat een van hoogerhand uitgaande wenk, waarbij de photographische afbeeldingen der gezamenlijke vaders van 't Vaticaansch Concilie werden aangevraagd, een einde heeft gemaakt aan zijne nederige onwilligheid, of, zoo ge wilt, aan zijne onwillige nederigheid.'[23]

Multatuli's uitgever Funke sprak in 1874 over '… die pijnkamer …' toen hij een fotografisch atelier bedoelde, waarheen de schrijver zich kennelijk liever niet begaf.[24] Inderdaad hield Multatuli er niet van zich te laten portretteren:

> 'Dát en 'haarsnyden' maken me dagen te voren byna ziek. […] als ik m'n haar moet laten snyden kryg ik terstond diarrhee! En met 'n portret is 't nog erger'.[25]

Mina Krüseman, schrijfster en feministe, sprak hem moed in:

> 'Zoo, hebt gij zoo veel last van 't poseeren? Domme gezichten, zonder expressie, hè? En 't heele menschje alsof 't van karton was, zoo stijf en zoo hoekig [negentiende-eeuwse foto's zijn, ter versteviging, vaak op karton geplakt]! Je connais ça! 't Is uw eigen schuld! Denk eens aan iets anders als aan uw portret, dan wordt 't in eens mooi! Ik heb ook die zenuwachtige periode gehad, maar ik ben haar gelukkig doorgeworsteld en nu worden al mijn portretten goed, de meeste zelfs zijn geflatteerd (dat is ook goed!).'[26]

Op Multatuli's getob met fotografen komen we in het volgende hoofdstuk uitvoerig terug.

De schrijfster A.L.G. Bosboom-Toussaint poseerde ook al niet graag. Toen de uitgever A.C. Kruseman een portret van haar wilde opnemen in de almanak *Aurora* van 1858, koos zij er in eerste instantie voor een fotografisch portret te bestemmen tot voorbeeld van de graveur.[27] Haar echtgenoot, Johannes Bosboom, schreef aan de uitgever:

---

[22] Boer 1973, p. 129. Ook van Jacob de Vletter (de inspirator van een Rotterdams oproer in 1868) en pater Bernard Hafkenscheid verkocht Perrin portretten – tegen een onbekende prijs.
[23] *Katholieke Illustratie* 4 (1870-1871) nr. 38, p. 300. Met dank aan Marga Altena.
[24] Multatuli 1986, p. 25.
[25] Multatuli 1984, p. 315 (brief aan D. Post, 25 november 1873).
[26] Multatuli 1984, pp. 565-566 (brief van Mina Krüseman aan Multatuli, 11 juni 1874).
[27] UBL, brievencollectie. Vergelijk Reeser 1985, pp. 96-97. Jaarlijks verschenen vele almanakken, waarin 'behalve kalenderwerk bijdragen in proza en poëzie' werden opgenomen (Jacobi 1986, p. 123).

> ‘Zoo als ge U herinnert had ik het oog op eene Poth: [= foto] bij Verveer. Toen het bleek dat er veel tijd verliep alvorens zijne inrigting gereed kwam [Verveer richtte juist zijn eerste atelier in], liep ik naar Buckmann [= Herman Bückmann]. Onderweg daarheen ontmoet ik Waldorp [= de schilder Antonie Waldorp], die mij alle Daguer: of Poth: [= daguerreotypie respectievelijk fotografie] ontraadt en ik – in den regel al even weinig daarmee ophebbend en waar het eene aanwending is om ‘menschen’ terug te geven bovendien eene allerongelukkigste proef met mej. Toussaint ervan hebbende genoten – ik laat mij tot van Wijngaarden overhalen die het schilderen zou …’[28]

Dat verliep echter evenmin vlot en naar tevredenheid. Verveer had zich inmiddels ‘geetablisseerd’, maar het resultaat van zijn werk voldeed niet. Na het nogmaals bij Van Wijngaarden geprobeerd te hebben, poseerde Bosboom-Toussaint een tweede keer voor Bückmann. Het portret dat deze leverde, werd het beste gevonden van alle pogingen die tot dan toe waren ondernomen, inclusief die van Couwenberg, Pieneman en Ehnle. Bosboom besloot met de woorden:

> ‘Gij zult begrijpen dat mijne vrouw haast van geen portret meer wilde hooren & nu van <u>dit</u> hoopt, dat de Graveur ermeê te regt zal kunnen.’

De voorgestelde zelf was tevreden, al merkte ze op dat het portret niet flatteus was.

> ‘Men moet in zulke uitspraak berusten. En ik berust zeer van harte, vooral ook omdat proefnemingen mij zoo weinig conveniëren.’[29]

Enkele maanden later, toen Bosboom-Toussaint de almanak ontving en daarbij nog twintig afdrukken van haar daarin gepubliceerde ‘stukje’ met het gegraveerde portret, dankte zij Kruseman omdat die overdrukken haar in de gelegenheid stelden ‘om enkelen die mij liefhebben of wel willen een cadeau te doen’.[30] Niet alleen fotografische portretten werden dus weggegeven.

Fotografen waren zich soms bewust van een (aanvankelijke en al dan niet geveinsde, door valse bescheidenheid ingegeven) onwil om te poseren. Op 16 maart 1862 deed Robert Severin per brief het verzoek aan de belangrijkste Nederlandse politicus van dat moment, Jan Rudolf Thorbecke, om te poseren:

> ‘Da so sehr viele Bewohner dieser Stadt ein gutes Portrait von Eurer Excellenz zu besitzen wünschen und ich fast täglich darum gefragt wurde, so wage ich die Bitte mir die Ehre zu schenken [?] und zehn Minuten einer fotografischen Sitzung zu widmen. Zum Zwecke einer Portrait en carte anzufertigen, welches ich mit Genehmigung von Eur. Excellenz veröffentlichen möchte. Indem ich auf eine günstige Antwort hoffe bitte ich gütigst Tag und Stunde zu bestimmen und verbleibe ich met größter Hochachtung und Ergebenheit.’[31]

[28] UBL, brievencollectie, brief Johannes Bosboom aan A.C. Kruseman, 14 mei 1857 (LTK 1401).
[29] UBL, brievencollectie, brief A.L.G. Bosboom-Toussaint aan A.C. Kruseman, 19 mei 1857 (LTK 1401).
[30] UBL, brievencollectie, brief A.L.G. Bosboom-Toussaint aan A.C. Kruseman, 11 december 1857 (LTK 1795 XIII 130).
[31] NA, archief 2.21.161, inv.nr. 73. Met dank aan dhr. W. Thorbecke (Den Haag) voor zijn toestemming deze brief te publiceren. Karina Meister wist het moeilijk leesbare Sütterlin-handschrift voor mij te ontcijferen.

Duidelijk is dat de fotograaf het initiatief nam, Thorbecke niet persoonlijk kende en hem paaide met de mededeling dat de zitting slechts tien minuten hoefde te duren. Mogelijk werd die laatste opmerking ingegeven door het geringe geduld dat Thorbecke doorgaans had om te poseren of zelfs maar een kostuum te passen of zich daar de maat voor te laten nemen.[32] Thorbeckes antwoord op Severins verzoek is niet bekend, maar hij heeft tenminste twee keer voor de fotograaf geposeerd (afb. 14).[33] Geen van de portretten die daarvan het resultaat waren kunnen met zekerheid 1862 gedateerd worden.[34]

Of fotografen bekende persoonlijkheden *betaalden* om te poseren is niet bekend. Het ligt voor de hand dat wie toestemming gaf om z'n portret te verspreiden tenminste een aantal afdrukken kreeg. Betrof het een lid van het Koninklijk Huis, dan zullen fotografen *om niet* hebben gewerkt, om de eer, vanwege de faam die zij konden verwerven met zo'n opdracht, of vanwege de te mogelijke toekenning van een predikaat. Dit was echter niet altijd het geval. Toen de Haagse fotograaf Heinrich Wilhelm Wollrabe in 1897 een portret van Wilhelmina maakte, werd hij daarvoor namelijk betaald. In een brief aan haar voormalige gouvernante schreef de koningin:

> 'I feel very proud that I now can give away as I like – it is the very first time I pay them myself.'[35]

*

Portretten werden niet alleen aangeschaft bij fotografen en boek- en kunsthandelaren: bekende personen deelden ze ook zelf uit. Dit gebruik blijkt onder andere uit het dagboek van Hans Christian Andersen, die in 1866 Nederland bezocht. Hij verbleef gedurende ongeveer anderhalve maand in ons land, van 7 februari tot 23 maart. Andersens dagboek staat vol met visites die hij maakte, brieven die hij ontving en met kwaaltjes waarvan hij hinder ondervond. Verschillende keren werden er portretten geruild. Weliswaar wordt er meestal kortweg melding gemaakt van een 'portret', maar het is anno 1866 meer dan waarschijnlijk dat het voornamelijk fotografische cartes-de-visite betrof. Andersen ontmoette op 9 februari in Utrecht zijn vertaler C.J.N. Nieuwenhuis en gaf hem een portret en een exemplaar van zijn nieuwste sprookjes. Hierna reisde hij door naar Amsterdam, waar hij logeerde bij de gebroeders Brandt, twee Deense zakenlui. De letterkundige Johannes Kneppelhout, die hij later zou bezoeken in Leiden, zond op 20 februari een brief met zijn portret. Een week later, op 27 februari, vroeg een jong meisje zijn portret – waarop hij het hare kreeg – en poseerde hij voor Wegner & Mottu, een vooraanstaand atelier in de Kalverstraat. Mottu (Wegner was in 1864 overleden) maakte niet alleen drie carte-de-visite-opnamen van de Deense schrijver, maar ook drie grote portretten. Andersen was naar Wegner & Mottu gegaan op verzoek van een van zijn gastheren, Georg Brandt. Nog dezelfde dag kreeg deze een van de grote portretten voor zijn verjaardag cadeau, met een handgeschreven opdracht:

> 'Aan mijn vriend Georg Brandt, op een langdurige vriendschap met een hartelijke groet voor een gelukkige 27 Februari. H.C. Andersen. Amsterdam 27 Februari 1866'.[36]

[32] Ekkart 1972, p. 58.
[33] Zie onder andere Boone/De Ruiter 1994, afb. 5. Een eventueel antwoord van Thorbecke is niet bekend: het is niet opgenomen in de uitgave van diens brieven en wordt ook niet vermeld in de lijst van niet-opgenomen brieven (Thorbecke 2002).
[34] In de catalogus die Rudi Ekkart van Thorbeckes portretten maakte zijn twee foto's van Severin opgenomen, die hij op circa 1865-1866 respectievelijk circa 1870-1872 dateerde (Ekkart 1972, cat.nrs. 21 en 31). Het eerste portret werd later, in Boone/De Ruiter 1994, circa 1863 gedateerd. Vergelijk Ekkart 1991, pp. 18, 39.
[35] Rooseboom 2003, p. 383. Vergelijk Taylor 1987, pp. 17, 25.

Een dag later kreeg de schrijver van een Engelse geestelijke een portret én de Evangeliën ten geschenke. Bij een bezoek aan de dominee-dichter J.P. Hasebroek, op 3 maart, kreeg hij diens portret. Hij gaf hem een paar dagen later het zijne. Ook van de schrijver/advocaat Jacob van Lennep kreeg Andersen een portret (4 maart). Hij bezocht de toneelspeler A. Peters, waarbij ook weer portretten werden gewisseld (8 maart). Hij trof Johannes Verhulst niet thuis – de componist was naar een repetitie – maar wel diens vrouw: 'Ik gaf haar mijn portret, zij koos het minst mooie, dat hier in Amsterdam gemaakt is. Mevrouw Brandt en haar zoon Andreas kregen elk een portret van mij' (9 maart).[37] Op 12 maart ruilde Andersen met de cargadoor W.P. van Hengel en diens echtgenote Henriette ten Kate portretten en stuurde hij een brief aan de met hem bevriende Edvard Collin, waarbij hij twee door Mottu gemaakte portretten voegde. Hierna vertrok Andersen naar Leiden om bij Kneppelhout te logeren. Aldaar kreeg hij van een onbekende jonge vrouw een boek toegezonden, waarop hij haar een portret schonk (15 maart). Na enkele dagen vertrok Andersen naar Den Haag. Hij bracht Camilla baronesse Bille-Brahe enkele boeken en waarschijnlijk een portret (21 maart). Diezelfde dag bracht hij een bezoek aan de schilder Johannes Bosboom,

> 'die een heel schilderachtig atelier had met antieke betimmering, houtsnijwerk enz. Zijn vrouw, de schrijfster (geboren) Toussaint ziet er erg oud uit. Zij en haar man gaven mij ieder hun portret en zij bovendien een van haar boeken. Zij ging met mij mee naar de dichter S.J. van den Bergh, die koopman is en een soort kruidenwinkel heeft. Hij bracht me naar de hoffotograaf, die mijn portret wenste te maken. Ik poseerde voor hem. Hij maakte drie opnamen. Heel moe kwam ik thuis.'[38]

Met de hoffotograaf is Maurits Verveer bedoeld (afb. 15). Tijdens een operavoorstelling kwam de dichter/jurist J.E. Banck, die hij 's morgens niet thuis had getroffen, hem begroeten en een portret vragen (22 maart). Een dag later kreeg Andersen per post een portret van Otto baron van Wassenaer, die hij een week eerder had ontmoet. Die dag vertrok hij per trein naar België. Vanuit Antwerpen stuurde Andersen op 25 maart nog een brief aan Edvard Collin, waarbij hij twee van Verveers portretten voegde, die hij zojuist had ontvangen: 'det er altid et Bidrag til 'Samlingen" (het is altijd een bijdrage aan de 'verzameling').

Andersen vond de portretten van Mottu de beste. Op het door hem gemaakte portret *en profil* vertoonde de Deen een frappante gelijkenis met Friedrich Schiller, de in 1805 overleden Duitse dichter, een gelijkenis die door diens familie werd bevestigd. Zowel Wegner & Mottu als Verveer brachten de portretten in omloop.[39] Op 14 maart noteerde Andersen in zijn dagboek:

> 'Vanmorgen was er prachtige zonneschijn; ik liep door de Kalverstraat en zag mijn portret geëtaleerd'.

---

[36] De oorspronkelijke tekst luidt: 'min Ven Georg Brandt gjennem mange Aar en hjertelig Hilsen paa en lykkelig 27 Februar. H.C. Andersen. Amsterdam 27 Februar 1866' (Andersen 1972, p. 45).
[37] 'Sagt Levvel hos Verhulst han var paa Prøtalte med Konen, hun fik mit Portræt og valgte det mindst smukke her fra Amsterdam. Fru Brandt og Sønnen Andreas fik hver et Portræt af mig' (Andersen 1972, p. 51).
[38] 'der havde et ganske malerisk Atellie med gamle udskaarne Skab & Hans Kone Digterinden født Frøken Tussaint seer meget gammel ud; hun og Manden gave mig hver deres Portræt og hun tillige een af sine Bøger. Hun fulgte mig hen til Digteren Bergh der er Kjøbmand og havde en Slags "Urtebod", han førte mig til den kongelige Photograph der ønskede at gjøre mit Portræt, jeg sad for ham, han tog tre Billeder, meget træt kom jeg hjem' (Andersen 1972, p. 61).
[39] Van de door Mottu gemaakte portretten werden alleen twee carte-de-visite-portretten voor de verkoop bestemd.

Het atelier van Wegner & Mottu was in die straat gevestigd, maar het kan natuurlijk ook een boek- of kunsthandelaar zijn geweest die het portret in de etalage plaatste. De verspreiding van zijn portret zorgde ervoor dat niet alleen Andersens naam, maar ook zijn beeltenis bekend was. In de trein naar Den Haag zat hij bij een jong paar, zo schreef hij in zijn autobiografie, 'dat vroeg of ik niet de Deense schrijver Andersen was; zij meenden mij te herkennen van een portret dat zij in Amsterdam hadden gezien.' Dit hoeft niet per se een fotografisch portret te zijn geweest: ook in andere technieken zal zijn portret wel verspreid zijn, vooral wanneer het om drukwerk ging. Bij een eerder bezoek aan Nederland, in 1847, was Andersen ook al eens herkend van een *lithografisch* portret. Nu hadden in die techniek gemaakte portretten de reputatie lang niet altijd te gelijken – we komen daar later op terug –, maar het zijne was kennelijk treffend genoeg.[40]

*

Er was in deze jaren geen noodzaak zich te laten fotograferen: voor paspoorten en dergelijke documenten was nog geen portret vereist (er werd een geschreven signalement opgenomen).[41] Slechts een enkele keer lijkt een carte-de-visite-portret als identificatiebewijs te zijn gebruikt, zoals blijkt uit een exemplaar waarvan de voorzijde gedeeltelijk, de achterzijde geheel is beplakt met papier. Dat papier is bedrukt met een tekst waaruit blijkt dat de voorgestelde, A.M.L.E. van Assendelft de Coningh-de Roever, een inzender was op de *Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling* die in 1883 in Amsterdam werd gehouden. Het carte-de-visite was daarmee tot entreebewijs (*passepartout*) omgetoverd.[42] Er zijn mij slechts enkele andere voorbeelden bekend van dergelijk gebruik van fotografische portretten, maar dat zij zo weinig lijken voor te komen kan eenvoudig verklaard worden: na hun functie verloren te hebben zullen deze portretten vaak weggegooid zijn.

Afgezien van deze voorbeelden, waren het louter verzamelwoede, vriendschaps- en dankbetuiging en de wens een herinnering aan een overleden persoon te hebben die aanzetten tot het maken van portretten.[43] Het bezoek van Hans Christian Andersen aan ons land in 1866 gaf verschillende voorbeelden van die gewoonte, zoals we hierboven zagen. Een kort, oppervlakkig en eenmalig contact kon kennelijk voldoende aanleiding zijn om portretten te wisselen. In veel gevallen zullen de portretten vooral geruild zijn tussen personen die familie van elkaar waren of elkaar goed kenden. In het archief van de familie Laman Trip vinden we bijvoorbeeld een door Jacobus van Gorkom gemaakt carte-de-visite-portret dat op de achterzijde voorzien is van de tekst

> 'Beste Coos, vergeet niet uw portret in ruil spoedig toe te zenden aan Uwe U toegenegen Louise. Rotterdam. 17 Aug. 66'.[44]

[40] Ochsner 1957, pp. 52, 54; Reeser 1976, pp. 14, 20, 22, 29, 30, 44, 53, 56-59, 61, 63, 64, 68, 69, 76, 97, 120, 146, 154-155, 176; Reeser 1980, p. 165. De vertalingen van Andersens dagboekfragmenten zijn die uit Reeser 1976. Zie voor biografische informatie over Wegner & Mottu: Rooseboom 1995a.
[41] Er zullen vast vele (dubbel)portretten gemaakt zijn ter gelegenheid van verloving en huwelijk, maar zij zijn niet of nauwelijks als zodanig te herkennen: bruidskleding zal men vóór 1890 zelden op foto's zien. Enkele van de weinige uitzonderingen die ik ken zijn te vinden bij De Nijs 2001, p. 176, en Reitsma 2002, p. 76.
[42] NA, archief 2.21.232, inv.nr. 179. De verklaring was ondertekend door 'Le Commissaire Général de l'Exposition'.
[43] Zie Coppens/Alberts 1976, nrs. 161-167, en Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 36-37, voor bidprentjes met fotografische portretten, en Krabben 1998 voor post-mortem-portretten. Het carte-de-visite, dat geacht wordt tot aan de Eerste Wereldoorlog te zijn gemaakt (Huijsmans 1993, ongepagineerd), daarna niet meer, heeft in de vorm van fotografisch bidprentje langer voortbestaan. Vele vroege bidprentjes met een portret waren feitelijk gewone carte-de-visite-portretten die, in plaats van voorzien te worden van naam, adres en dergelijke van de fotograaf, een tekst droegen die op de overledene betrekking had. Al gauw werd de vorm enigszins aangepast en kreeg het karton bijvoorbeeld een rouwrand en de tekst 'R.I.P.' of 'Bid voor mij', maar leek het bidprentje nog veel op een carte-de-visite. Later verzelfstandigde het bidprentje zich en werd de foto direct op het papier of karton gedrukt (in plaats van erop geplakt). Voorbeelden van de diverse verschijningsvormen zijn onder andere te vinden in de collectie van het Rijksmuseum (inv.nrs. RP-F-F15422 e.v.).
[44] NA, archief 2.21.170, inv.nr. 393.

In negentiende-eeuwse etiquetteboekjes lijkt overigens niet gerept te worden over de wijze waarop carte-de-visite-portretjes een rol in het sociale leven speelden.[45]

Carte-de-visite-portretten zijn vaak weggegeven en geruild als teken van vriendschap. Slechts zelden ging men *samen* naar de fotograaf gaan om de vriendschap in een dubbelportret uit te drukken. Tot de weinige voorbeelden behoren twee carte-de-visite-portretten uit een album van F.C. Donders, geneesheer-directeur van het Utrechtse Ooglijdersgasthuis en hoogleraar fysiologie. Op deze twee portretten zien we Donders samen met William Bowman respectievelijk Albert von Graefe, zijn Londense en Berlijnse collega's.[46] Bowman en Graefe hebben een belangrijke rol gespeeld in Donders' carrière. Een bezoek aan Bowmans Londense oogheelkundige kliniek in 1851 zette Donders ertoe óók de chirurgische kant van het vak op te gaan. Von Graefe heeft verschillende keren advies gegeven bij moeilijke operaties in Donders' Ooglijdersgasthuis.

Een literair onbelangrijk, maar treffend gedichtje over de redenen een portret weg te geven ('Het beste Geschenk') werd door de Nijmeegse fotograaf E.M.A. van der Burght gepubliceerd in een advertentie in de *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* van 11 augustus 1866:[47]

'Wat kan een minnaar beter schenken,
Aan zijn uitverkoren lief;
Wat doet de jongeling meer gedenken,
Beter dan de têerste brief.
Wat kunnen Ouders aan hun Kinderen,
Hun geliefdste panden op aard,
Hoe hun afzijn ook moog hinderen,

Schenken hun het meeste waard?
't Is voorzeker, onbetwistbaar,
Een wel bewerkt, zuiver, net,
En voor altijd onvergangbaar,

Frappant gelijkend PORTRET.'

Frederik van Eeden ontmoette in 1875 als vijftienjarige jongen twee Engelse zusjes, Frieda en Florence Molony, die ongeveer elf en twaalf jaar waren. De ontmoeting vond plaats in Kreuznach, waar Van Eeden met zijn moeder naar toe was gegaan vanwege een oogziekte. Hij wandelde en speelde veel met de meisjes en vond hen 'engelachtige schoonheden'. Teruggekeerd naar Haarlem ontving hij een brief van hun gouvernante, waar waarschijnlijk een foto van hen was bijgesloten. Die bracht hem in opperste verrukking. In zijn dagboek schreef hij:

[45] Op basis van de in Dongelmans 1999 opgenomen lijst van etiquetteboeken zijn de volgende publicaties nagezien: Birch 1860, Engelberts 1881, Stratenus 1887, Van Rijnkerke-Olthuis 1890 en Van der Mandele 1893.
[46] Rooseboom 2000, p. 17.
[47] Ook geciteerd in Janssen 1980, pp. 75-76.

> 'O my joy is boundless! Mijn wenschen zijn vervuld, mijn heerlijke gedachten verwezenlijkt. Ik zie hun aangezicht elken dag, ik wilde wel 'snachts over de slapende aarde heen komen zweven en hen zien slapen. Ik gaf iederen dag van mijn leven weg, die ik bij hen kon zijn.'[48]

Van Eedens generatiegenoot en latere collega-schrijver Lodewijk van Deyssel wijdde een minder aandoenlijke passage aan het portret van een geliefde. In een lange brief aan Frans Erens schreef hij in 1884 over recente wederwaardigheden:

> 'Hoereeren voor en hoereeren na, alle mogelijke kasten [= bordelen] werden afgeloopen; nu bracht ik eens een nacht door bij Marie Coenen in de Kerkstraat, dan weêr bij de lieve Berta Dorland, een negentienjarige uit de Skating Rink [een rolschaatsbaan in de Kalverstraat]. Op deze laatste raakte ik eenigszins verliefd. Ik kreeg een paar soeveniers van haar, haar portret, een gouden potloodjen, enz. Zoodoende bezocht ik haar dikwijls. Of het nu van haar kwam of van een ander weet ik niet, maar de 19e Juni merkte ik, dat ik ziek was. Ik hield mijn ongesteldheid voor gewone *blennorrae* (druiper) …'[49]

Het vragen, weggeven en uitwisselen van portretten was een gebruik dat al vóór de introductie van het carte-de-visite-formaat bestond. Zo schreef de vader van Frederik van Eeden in 1857 een brief aan de door hem bewonderde Duitse filosoof Schopenhauer en vroeg hij hem daarin om een portret.[50] Het gebruik zal nadien echter alleen maar zijn toegenomen. In de biografie die Lodewijk van Deyssel in 1893 van zijn vader, de in 1889 overleden koopman en letterkundige J.A. Alberdingk Thijm, publiceerde, schetste hij diens populariteit aan het einde van zijn leven:

> 'Meer dan voorheen ontving hij uitnodigingen om lezingen te houden. Behalve voor de katholieke gezelschappen had zich tot dan toe zijn optreden bepaald tot redevoeringen op congressen en zeldzame lezingen in de *Hollandsche Maatschappij*, *Oefening Kweekt Kennis* en dergelijke speciaal-letterkundige genootschappen. Maar nu werd hij uitgenodigd door gezelschappen, clubs of verenigingen – van studenten, van kantoorbedienden, van onderwijzers, enz. enz. – die weinig anders van hem wisten dan dat hij een 'celebriteit' was, die men behoorde te inviteren. Verschillende graveurs en professionele fotografen vroegen hem zijn portret te mogen maken en dat in de handel te brengen, beeldhouwers kwamen zijn buste maken, en hij was zo omgeven van min of meer bedaagde, kunstlievende vriendinnen, die hem om zijn handschrift in hun album of op hun waaier vroegen, dat men zich geneigd voelde hem in zeker opzicht bijna als een Nederlandse Caro Bellac te beschouwen.'[51]

Portretten waren een bewijs van bestaande bekendheid en populariteit, maar konden die twee zaken ook (verder) bevorderen. Cartes-de-visite werden dan ook wel uitgedeeld, al dan niet bij bijzondere

[48] Fontijn 1990, pp. 56-61.
[49] Prick 1997, pp. 468-469.
[50] Fontijn 1990, p. 42.
[51] Van Deyssel 1986, p. 250.

gelegenheden.[52] Zo is er een portret bekend van prins Hendrik, gemaakt door Severin, waar achterop de volgende tekst is geschreven:

> 'op het dek van ZMs Ramtorenschip Prins Hendrik der Nederlanden te Willemsoord bij den Helder uit handen van Zijne Kon. H. Prins Hendrik der Nederlanden ontvangen op den 30 Augustus 1867 / de officier van Gezondheid / Dr. W. Dammann'.[53]

Hendriks broer, koning Willem III, deelde ook wel eens portretten uit – maar dat was niet zozeer een geste om zijn populariteit te vergroten. Het betrof hier portretten van Nederlandse zouaven, soldaten in pauselijke dienst die in de jaren 1867-1870 de Kerkelijke Staat verdedigden tegen Italiaanse troepen.

> 'Na een paar roemruchte veldslagen liep [Willem III] met zouavenfoto's op zak om die bij voorkomende gelegenheden onder de neus van een angstvallige minister of generaal te duwen.'[54]

In later jaren zou de tweede echtgenote van de Nederlandse koning, Emma, zich zeer inspannen om de populariteit van het koningshuis te herwinnen door met haar dochter Wilhelmina, die in 1898 als nieuwe koningin ingehuldigd zou worden, het land te bereizen en zich overal te laten zien én door geregeld portretten van de jonge Wilhelmina te laten maken en die te verspreiden.[55] Het aantal portretten van haar zal bij haar inhuldiging een (voorlopig) hoogtepunt hebben bereikt: in dat jaar was haar facie schier onvermijdelijk.[56]

Portretten zijn bij verschillende gelegenheden weggegeven of geruild. Ze konden onder andere dienen als aandenken aan personen die overleden waren. Zo ontving de tekenaar Alexander Ver Huell in 1865 een 'photographisch portretje' van de schilder Frederik Hendrik Hendriks, die kort daarvoor was gestorven. Ver Huell, die nogal eens last ondervond van een goed geweten (en van het gevoel dat die goedheid miskend werd), had, om de weduwe te helpen die met acht kinderen achterbleef, voor een flink bedrag werk uit de ateliernalatenschap aangekocht en zich beijverd voor een gedenkteken op het graf van de overledene. Het genoemde portretje werd Ver Huell vervolgens door de weduwe gestuurd, die in een begeleidende brief schreef:

> 'Mag ik U.^{e} dit portretje, van mijnen dierbaren onvergetelyken echtgenoot, aanbieden, als een bewijs van mijn innige dankzegging voor al de <u>bewijzen</u> uwer liefde en deelneming mij bewezen.'

[52] De wel eens geopperde gedachte dat cartes-de-visite oorspronkelijk visitekaartjes in de traditionele zin van het woord waren, zij het voorzien van een fotografisch portret (zie bijvoorbeeld Evers 1934, p. 69), is bij mijn weten nooit bevestigd door bewaard gebleven exemplaren. Vergelijk Lothropp 1972, p. 6 ('If, indeed, the carte-de-visite was employed as a calling card, this was in the long run one of its lesser uses') en Mathews 1974, p. 26 ('A very few photographers liked to present their cartes just as though they were visiting cards, although it was their names that were printed on the mounts and not the sitters', with exactly the type of lettering and layout of an ordinary visiting card. But mostly the original idea of any association with a visiting card, other than name, was forgotten and the mounts were printed, embossed, silvered and gilt, in as many different ways and colours as practicable …').
[53] Bosscher/Mörzer Bruyns-de Haan/Akveld/Trausch 1975, pp. 76-77. De foto is in het bezit van Paleis Het Loo, inv.nr. A 7503.
[54] Zaal 1996, pp. 70-72.
[55] Rooseboom 2003, p. 374. Emma verzamelde zelf ook foto's. Een foto die jonkheer G.J. van Tets in november 1900 maakte van de 'rode salon' op Paleis Het Loo laat zien dat in deze zitkamer van Emma een grote serie portretten van haar dochter stond opgesteld langs de wanden (Cleverens 1994, p. 67). In 1886 had de Amsterdamse firma Wed. van der Hulst (in 'Articles de Luxe') een kamerscherm met portretten van Wilhelmina geleverd, dat in de gele salon van paleis Noordeinde, Emma's zitkamer, werd opgesteld (Cleverens 1994, p. 38, vergelijk Asser/Ruitenberg 2002, p. 82).
[56] Rooseboom 2003, pp. 376-385.

Ver Huell antwoordde: 'Het portretje van uw braven echtgenoot zal ik in waarde houden.'[57] Dat portretten wel vaker na iemands overlijden werden uitgedeeld blijkt uit een bericht in de *Tielsche Courant* van 9 juni 1872, waarin vermeld werd dat na afloop van de begrafenis van J. Thooft, oud-burgemeester van Zaltbommel, 'namens den ontslapene, diens welgelijkend photographisch portret tot een aandenken ten geschenke' werd gegeven aan de dragers van de kist.[58]

Ook werden portretten gegeven uit erkentelijkheid, uit vriendschappelijke of andere gevoelens en als levensteken uit een ver oord. Achterop een carte-de-visite-portret van Wegner & Mottu bijvoorbeeld staat in pen geschreven: 'Uit erkentelijkheid / en / tot Vriendschappelijk / aandenken / 26 Julij 1866 / v. Vollenhoven'.[59] Een door Albert Greiner gemaakt portret van een legerofficier is voorzien van de tekst '15^{e} Nov. 1876 van / den Colonel eigenhandig / ontv. den avond voor / zijn vertrek naar / O.I. [= Oost-Indië]'.[60] Kroonprins Willem, de oudste zoon van koning Willem III, schreef achterop een door Verveer van hem gemaakt portret: 'A sa bonne amie Suzanne / Lowendal, en souvenir du bon / temps / Pce d'Orange / La Haye / 24 Aout 1867'.[61] Aandoenlijk is de tekst achterop het portret van een man die al lang niet meer onder ons is: 'Aan de lieve Julia / van haar toegenegen / Julius'.[62] De tekst achterop een door Gerrit Hoogwinkel Jr gemaakt portret van de predikant en theoloog J.J. van Oosterzee was waarschijnlijk vermanend bedoeld: 'U[trecht], 31 Jan[uar]y 63 // Aandenken van / J.J. v. O. / 2 Cor. 4 : 16': In dat bijbelfragment lezen we namelijk:

> 'maar hoewel onze uitwendige mensch verdorven wordt, zoo wordt nogtans de inwendige vernieuwd van dag tot dag'.[63]

Ook onder de foto's die Andersen in 1866 weggaf en ontving waren verschillende met een opdracht, zoals een van de grote portretten die Mottu had gemaakt. Andersen gaf hem aan de Brandts met het opschrift

> 'De Heer Brandt en zijn voortreffelijke vrouw willen wel mijn portret een plaatsje in hun huis geven, waar ik zelf een Deens tehuis vond gedurende mijn verblijf in Holland. Het moge U herinneren aan Uw dankbaar toegewijde H.C. Andersen. Amsterdam, 10 Maart 1866.'[64]

Een Nederlandse zendeling op de Molukken benutte in 1882 de achterzijde van zijn portret om – in heel kleine letters – een heel verhaal te schrijven, waarin hij onder andere een belangrijke uiterlijke verandering verklaarde. Hier is een carte-de-visite-portret gebruikt als prentbriefkaart *avant-la-lettre*:

> 'Moet deze groete in mijn 70 jaar wellicht de laatste zijn aan U, mijn Vriend en Broeder [ten dele onleesbare naam]? – Om het even zoo als God het wil! Ontfang deze mijne groete <u>in</u> en <u>met</u> dit portret onder het Kruis van onzen Heer Christus. Mijne heinde en verre verwaaide kinderen wilden nog wel gaarne een laatste conterfeitsel van hunnen Vader. Daarom ook een exempl. aan enkele Vrienden, die

[57] Bervoets/Chamuleau 1985, pp. 186, 187, 193.
[58] Van Doornmalen 2003, p. 74.
[59] Collectie RPK, inv.nr. RP-F-F00677-CP.
[60] Collectie RPK, inv.nr. RP-F-F00664-AV.
[61] Collectie KHa, inv.nr. A-XIV-1069b.
[62] Collectie RPK, inv.nr. RP-F-F21602. Het portret werd vóór 1875-1876 bij Greiner in Amsterdam gemaakt.
[63] Collectie IB, album-Van Oordt VII. Vergelijk een afdrukje van hetzelfde negatief, waarop Van Oosterzee schreef: 'A.P.J. van Rossen // 20 Jan^{y} 63 / Aandenken van / J.J.v.O. / 1 Petr. 4:10 11' (collectie PL, inv.nr. 58.1630).
[64] Geciteerd naar de vertaling in Reeser 1976, p. 62.

> zich N.B. niet willen stoten aan mijnen langen baard, dien ik sedert medio Aug. 1880 liet groeijen wegens de moeite en smarten bij het scheeren met stompe messen; daar de schaarslijpers zich hier nog zoo lang laten wachten […]'[65]

De opdrachten op deze en andere foto's zijn niet wezenlijk anders dan die geschreven werden in boeken. Toen A. Molinarius (pseudoniem van J.J.A. Goeverneur), in 1863 het gedicht 'Op, bij of met mijn eigen en anderer photographisch portret' publiceerde, merkte hij in een voetnoot daarbij op dat de fotografie op dat moment 'aan de orde van de dag' was en dat iedereen zijn gezicht in zes-, twaalf- of vierentwintigvoud wilde hebben. 'Wat is echter zoo'n portret zonder eene toepasselijke inscriptie er bij?' Hij was op de gedachte gekomen

> 'om naast het photographisch atelier van de heeren Jansen, Sistingh of Hühnerjäger hier ter stede een kantoortje op te rigten, waar ik van 's morgens tien tot 's middags twee, en van 's namiddags tot 's avonds zes uur gereed zit, om achter, onder of bij ieder portret, dat door bovengenoemde heeren wordt afgeleverd, eene inscriptie – sentimenteel, pathetisch, comisch, ironisch, 'elck syns wils,' – te leveren, waardoor zoo'n portret voor altijd kenbaar en van ieder ander te onderscheiden blijft'.

Ook al zou hij bij slechts de helft van de door de drie fotografen gemaakte portretten – hij noemt het aantal van twintig per dag – een bijschrift maken à raison van f 0,50, dan nog zou hij een 'geborgen man' zijn.[66] Molinarius' voorstel was, net als zijn poëzie, weinig serieus – en is mogelijk alleen nagevolgd door Multatuli. Over hem komen we in het volgende hoofdstuk te spreken.

*

Dat fotografische portretten in de negentiende eeuw populair waren is evident: zij zijn bij miljoenen gemaakt. Ze stelden alle andere onderwerpen in de schaduw. Portretten werden zelden gebruikt ter identificatie: blijkbaar had de negentiende-eeuwer er gewoonweg plezier in portretten te bezitten van zichzelf, familieleden en bekenden én van beroemde personen die men nooit de hand had geschud. Vele albums zijn gevuld met deze beeltenissen, die men verwierf door aankoop of ruil. De verkoop van het portret van een vorst, schrijver of dominee kan voor menige fotograaf een aardige inkomstenbron zijn geweest. Zolang we echter geen oplagecijfers kennen, valt er weinig te zeggen over het financiële belang van zulke portretten. Het lijkt erop – afgaande op de inhoud van de vele duizenden portretalbums die bewaard zijn gebleven – dat het maken van zes of twaalf afdrukjes van de portretten van onbekende private klanten het fundament was en bleef onder de meeste portretateliers. Waarschijnlijk was koningin Wilhelmina, vooral ten tijde van haar inhuldiging in 1898, de eerste Nederlandse publieke persoon van wie werkelijk grote aantallen portretten werden verkocht en verspreid.

[65] Collectie PL, inv.nr. 58.1348.
[66] Molinarius 1863. Hendrik Jans[s]en, Julius Sisting en Carl Georg Hunerjäger waren allen Groningse fotografen.

5

‘Ik kyk altyd kwaad op myn portretten en dat is onwaar’
Acht portretten van Multatuli

In november 1875 schreef Multatuli aan zijn uitgever Funke:

> ‘Nog telkens ontvang ik aanvragen om portretten, en moet dan antwoorden dat ik er geen heb. Eigenlyk is ’t om kwaad te worden, want ieder weet toch dat ze geld kosten. Dan zyn er onder de vragers, soms uilen die me ’t hunne zenden, alsof me daaraan iets gelegen lag!’[1]

Tegenover zijn uitgever uitte de schrijver zich in krassere bewoordingen dan tegenover degenen die om een portret verzochten. Zo schreef hij een half jaar later aan G.J.A. Boulet, een ‘kommies 3e klasse postdienst’ in Nederlands-Indië, die op dat moment met verlof in Europa was:

> ‘Vriendelyk dank voor uw portret. Maar *ik*, beste kerel … ik bezit er geen! Tweemalen gaf ik toe in ’n begeerte die me vry algemeen toescheen, en ik deed het à contre-coeur, want ik heb groote moeite om te poseeren.’[2]

Hoe weinig portretten hij in november 1875 ook in bezit had en hoe weinig hij ook ophad met poseren (en dientengevolge met portretten), Multatuli bracht het onderwerp geregeld ter sprake in zijn correspondentie. Tot twee keer toe, in 1860 en in 1864/1865, nam hij zelfs het *initiatief* tot de verkoop van zijn portret in een poging om geld te verdienen.[3] Multatuli heeft tijdens zijn leven wel meer ondernemingen bedacht die hem veel geld moesten opleveren. Meestal kwam hij bedrogen uit. In de uitgebreide correspondentie met onder andere Tine en Mimi (zijn eerste en tweede vrouw) en zijn uitgevers R.C. Meijer en G.L. Funke komt de ‘portrettenkwestie’ een aantal keren ter sprake. Multatuli’s onwil maakte dat er – per brief – vaak geklaagd werd over het poseren, de resultaten en de gevolgen, en zorgde er bovendien voor dat er verschillende keren op hem ingepraat werd om het toch nog eens te proberen. Aangezien er verder in brieven en andere documenten van negentiende-eeuwers maar zelden woorden zijn gewijd aan poseren en aan fotografen, is het de moeite waard Multatuli’s wederwaardigheden wat uitgebreider uiteen te zetten.

[1] Multatuli 1987, p. 74. Multatuli wilde echter ook zelf wel eens z’n portret sturen, zoals blijkt uit een brief uit 1865 aan de schrijver Conrad Busken Huet: ‘Ik heb een mooi uitgevoerd portret, en wou er U gaarne een Ex: van zenden. Maar zeg my of ’t U aangenaam is? En gêneer U niet om neen te zeggen S.V.P.’ (Multatuli 1977, p. 448).
[2] Multatuli 1987, pp. 333-334 (brief aan G.J.A. Boulet, 5 april 1876).
[3] Rooseboom 2002, pp. 19-20, 24-26.

*

Nadat in mei 1860 de *Max Havelaar* was gepubliceerd, had Multatuli niet alleen goede hoop dat het boek verandering zou brengen in de omstandigheden waaronder de Javanen moesten leven, maar ook dat zijn populariteit zó groot was dat zijn portret goed zou verkopen. Beide zaken bleken een illusie. Terwijl Multatuli in Amsterdam woonde, verbleef zijn vrouw Tine met hun kinderen in Brussel. Hij vroeg haar bij een fotograaf in die stad, Jules Géruzet, te informeren naar de kosten van 500 lithografische of fotografische afdrukken van zijn portret.[4] Mocht Géruzet zelf niet in lithografie kunnen drukken, dan moest ze hem vragen tot wie ze zich daarvoor moest wenden. Het portret moest het onderschrift 'Max Havelaar' dragen.[5] Multatuli verwachtte dat zijn investering van 600 francs (bijna 300 gulden, een bedrag dat nu zou neerkomen op ongeveer 2.000 à 2.700 euro) een goede zou zijn: hij schreef Tine op dat moment de populairste man van Nederland te zijn.

> 'Telkens wordt er in geschriften en dagbladen aangehaald "dat zegt Multatuli" "Wat zou Havelaar daarvan zeggen?" enz. Hoe vind je 't? Als nu 't portret voor de glazen van de winkels komt, wordt het nog erger. Zóó moet het juist gaan!'[6]

Zó ging het echter uiteindelijk niet. De verkoop viel tegen en het portret – dat in lithografie was uitgevoerd – leverde hem voornamelijk schulden op.[7] Tegenwoordig is er geen exemplaar van bekend: Multatuli's tweede vrouw Mimi veronderstelde later dat ze vernietigd waren.[8] Het plan om een tweede portret uit te geven, nu in de gedaante van zijn *alter ego* Sjaalman, is waarschijnlijk niet uitgevoerd.[9]

De mislukking heeft Multatuli kennelijk niet onberoerd gelaten. In zijn *Minnebrieven* schreef hij namelijk een jaar later in een fictieve brief aan Tine:

> 'Wilt ge dan dat ik schryf voor *geld*? Hoe moet ik dat doen? Ik weet waarachtig niet hoe men 't aanlegt. Als ik myn portret verkoop, noemen ze dat ydel, en ik vind dat ze gelyk hebben, maar kan ik nu myn ziel fotograferen, en te koop hangen in een boekwinkel? Zoudt ge dat prettig vinden? Ware 't niet om woedend te worden, als men my betastte en beduimelde met vuile handen? Want *Publiek* is vuil en wreed …'[10]

In de volgende jaren toog Multatuli nog een aantal keren naar een fotograaf. Over deze portretten – in 1862 gemaakt door de Amsterdammer Heinrich Löwenstam[m] en rond 1864 door de in Den Haag gevestigde Robert Severin – vinden we in de correspondentie niets. We laten ze hier dan ook verder buiten beschouwing.

[4] Multatuli 1960, p. 297 (brief aan Tine, 28 augustus 1860). Zie over Géruzet: Joseph/Schwilden/Claes 1997, pp. 182-183.
[5] Multatuli 1960, p. 298 (brief aan Tine, vermoedelijk 29 augustus 1860).
[6] Multatuli 1960, pp. 305-306 (brief aan Tine, 4 september 1860). Vergelijk Multatuli 1960, p. 304: 'Ze zijn hier in de stemming om M.H. op te hangen in hun kamer' (brief aan Tine, 3 september 1860).
[7] Multatuli 1960, pp. 321, 325, 365. Vergelijk Van der Meulen 2002, p. 422.
[8] Multatuli 1912, dl. 4, p. 134. Vergelijk Du Perron 1956, p. 660; Hermans 1987, p. 81; Van Straten 1995, p. 142; Rooseboom 2002, p. 20.
[9] Multatuli 1960, p. 321.
[10] Multatuli 1951a, pp. 63-64.

Begin 1865 gaf Multatuli een circulaire uit ('Aan de lezers mijner Ideën') waarin hij de oprichting van een dagblad aankondigde.[11] Om aan het daarvoor benodigde geld te komen, wilde hij zijn portret verkopen. Het was eind 1864 gemaakt door de Brusselse fotograaf César Mitkiewicz, die een lithografische of fotolithografische afbeelding naar het voorbeeld van de foto liet maken door drukkers Simonau & Toovey, ook in de Belgische hoofdstad gevestigd (afb. 16).[12] Multatuli stelde de prijs hoog – 50 gulden voor een fotografische afdruk, tien voor een lithografische –, maar vertrouwde op voldoende afname.[13] Dagelijks kreeg hij namelijk naar eigen zeggen brieven van 'belangstellende personen' die hem vroegen hoe zij hem konden helpen. Het antwoord dat hij hen nu, per circulaire, gaf was:

> 'Ik heb mijn portret laten vervaardigen, en verzoek U dat te kopen tegen hogen prijs'.

Hij zou elk exemplaar voorzien van een spreuk of gezegde uit zijn werken.[14] Hij besloot de circulaire met de woorden:

> 'Duur? … Och, aan niemand kan deze zaak zo-veel kosten, als ze *mij* kost!'

De oproep aan zijn lezers en sympathisanten sorteerde weinig effect: net als in 1860 viel de verkoop tegen.[15] In de winkel van zijn toenmalige uitgever Meijer, bij wie hij op zolder woonde, werd een apart loketje getimmerd, waar de schrijver kon zitten om zijn portret te voorzien van een spreuk of gezegde.[16] Er kwam bijna niemand. Lezers had hij genoeg, maar zijn portret was kennelijk minder in trek. Hij stond voor een raadsel:

> 'Er moet weer iets zyn *dat ik niet weet*, een sourde tegenwerking'.[17]

Enkele maanden later uitte hij nogmaals zijn teleurstelling:

> 'Die échec met den verkoop myner portretten zal my dooden. Alles was er op berekend. Schryven voor eigen rekening, een eigen dagblad opzetten, zie, ik had met myn vrouw en kinderen kunnen zamenwonen en myn schulden betalen! En 't ergste is dat deze teleurstelling my 't werken belet, want ik heb nu niets dan bitterheid in myn ziel, en kan nu zelfs 't gewone niet doen, waarmee ik den boel zou kunnen gaande houden. […] telkens kwamen aanvragen om myn portret (vóór het bestond). Bovendien kreeg ik allerlei brieven met vragen hoe men my kon steunen. En nu ik, uit dit alles besluitende dat de meening goed was, à contre coeur besloot dat portret zóó aantebieden, zyn al die

[11] Multatuli 1977, pp. 444-446 (circulaire d.d. 1 of 2 februari 1865). Zie ook Du Perron 1956, pp. 664, 669-671; Hermans 1987, pp. 135, 138; Van Straten 1995, pp. 142-144.
[12] In M. 1904 wordt op p. 124 een brief van Multatuli aan Meijer uit november 1864 gepubliceerd waaruit blijkt dat het portret in november of december 1864 is gemaakt. Vergelijk Multatuli 1912, dl. 7, p. 22, waar Multatuli's tweede vrouw in een commentaar eenzelfde datering geeft. Zie over Mitkiewicz: Joseph/Schwilden/Claes 1997, p. 285, over Simonau & Toovey: Boom 1998, p. 34. Zie Rooseboom 2002, p. 26, voor het (foto)lithografische portret naar Mitkiewicz' opname.
[13] Vergelijk Multatuli 1977, p. 400.
[14] In de catalogus van de Multatuli-tentoonstelling van 1910 worden zeven litho's van Simonau & Toovey genoemd met een citaat uit Multatuli's werk (Multatuli 1910, nrs. 275-281).
[15] Van der Meulen 2002, pp. 505-506.
[16] Hermans 1987, p. 138. Zie over Meijer: Ter Laan 1995, pp. 3-5, en Van der Meulen 2002, pp. 447-451. Meijers uitgeverij en winkel waren gevestigd in de Kalverstraat 246.
[17] Multatuli 1977, p. 456 (brief aan Tine, 18 februari 1865).

> enthousiasten op eens dood. Daar is iets traiterigs in, en 't breekt den band dien ik meende dat er bestond tussen myn lezers en my.'[18]

Door de tegenvallende verkoop kon Multatuli zijn schuld aan Mitkiewicz (500 francs ofwel f 250,-) niet voldoen, waarop de fotograaf een deurwaarder stuurde.[19] Ruim tien jaar later, in 1876, was de schuld nog steeds niet afbetaald.[20] Ook Tine, die in dezelfde stad als Mitkiewicz woonde, kreeg bezoek, maar zij kon evenmin betalen.[21] De 'portrettenkwestie' ontnam aan Multatuli zijn elan en dompelde hem in diepere schulden dan ooit.[22] Hij zag zich zelfs gedwongen het auteursrecht op zijn werk aan Meijer te verkopen.[23] Dat was zonder twijfel een bittere pil voor iemand die zo graag onafhankelijk was. 'Waren de portretten mêe geloopen dan was ik niet zoo gedwongen geweest.'[24]

Meijer ging Multatuli's portretten los verkopen om diens schuld aan hem te verminderen en vatte bovendien het plan op een bloemlezing uit te geven dat voorzien zou worden van een portret.[25] In die jaren werden boeken wel vaker voorzien van een portret van de schrijver. Gewoonlijk werd het tegenover de titelpagina geplaatst. Soms betrof het een ingeplakte foto, soms een litho of een gravure. Het plan voor een frontispice-portret is uiteindelijk niet uitgevoerd. Nog jaren later zou Multatuli zich beklagen over Meijer, die zijn portret als een onderpand beschouwde en het in omloop bracht.[26] De uitgever handelde daarbij echter mede 'op last' van Multatuli's echtgenote, die, zoals hij schreef,

> 'door hem [= Multatuli] formeel aan haar eigen gesternte overgelaten drie maanden bij mij gewoond heeft. Thans ga ik voort met verkoopen, om ten minste nog iets binnen te krijgen van hetgeen ik van D[ekker] te vorderen heb.'[27]

In 1870 verkocht Meijer zijn rechten op Multatuli-uitgaven aan Funke, die ook van andere uitgevers werk overnam, waaronder in 1874 de *Max Havelaar*. De schrijver en zijn nieuwe uitgever raakten met elkaar bevriend en hebben jarenlang gecorrespondeerd.[28] In 1873 vroeg Funke of Multatuli – die sinds 1870 in Wiesbaden woonde – niet wilde poseren voor een fotograaf: de uitgever wilde een portret afbeelden in de eerste bundel *Ideën* en het bovendien los verkopen. Funke meende dat het door Meijer verspreide portret 'sedert lang' was uitverkocht en vond bovendien dat het te duur was om onder ieders bereik te komen. Hij gaf de voorkeur aan een fotografisch portret:

> 'Mij dunkt dat, hoewel 't veel kostbaarder is, een *photographisch* portret altijd ver te verkiezen is boven een lithographie of Staalgravure, omdat die zeldzaam de photographie trouw genoeg

[18] Multatuli 1977, pp. 484-485 (brief aan R.JA. Kallenberg van den Bosch, 18 mei 1865).
[19] Multatuli 1977, p. 481 (deurwaardersexploit, 28 april 1865).
[20] Multatuli 1987, p. 334.
[21] Multatuli 1977, p. 493 (brief van Tine aan Multatuli, vermoedelijk 29 mei 1865).
[22] Multatuli 1977, p. 488 (brief aan R.JA. Kallenberg van den Bosch, 27 mei 1865): 'En hieraan heeft die portret-historie veel kwaad gedaan. Gy zegt 't is pligt zich over zulke décepties heen te zetten. Ja, als 't een déceptie was zonder verdere strekking. Verbeeld u dat alle portretten terstond waren opgenomen, en dat de opbrengst door een ongeluk ware verloren gegaan. Dit was een verlies van betrekkelyk weinig belang geweest. Maar de loop dier zaak heeft my 't vertrouwen benomen, en dat breekt my. Ik heb geen élan meer.'
[23] Multatuli 1977, pp. 454, 456-458 (brief aan Tine, 18 februari 1865).
[24] Multatuli 1977, p. 458 (brief aan Tine, 18 februari 1865).
[25] Multatuli 1977, pp. 498, 619, 654, 686, 736.
[26] Multatuli 1982, p. 263 (brief aan S.E.W. Roorda van Eysinga, 12 december 1870). Vergelijk Multatuli 1984, p. 315, en Multatuli 1986, pp. 711-712.
[27] Multatuli 1977, p. 736 (brief van Meijer aan N. Braunius Oeberius, 14 november 1866).
[28] Zie over Funke het NNBW dl. 1, kolom 905-906; Ter Laan 1995, p. 161; Van der Meulen 2002, met name pp. 592-593.

> weêrgeven. Nóg beter zou 't zijn als Ge U in Wiesbaden of Frankfort liet photographeren en ik *de origineele platen* [= negatieven] van den photograaf kocht om ze *hier* te laten afnemen [= afdrukken]. In dat geval zou ik beter 't oog kunnen houden op zuivere afdrukken. Of zoudt Ge meenen dat zoo'n Duitsch photograaf, óok bij getallen, conscientieus zou werken? De meeste photographen doen 't niet.'[29]

Multatuli antwoordde niet onmiddellijk, zodat Funke er nog een aantal keren op moest terugkomen. Hij vermoedde dat de schrijver er weinig zin in had en benadrukte dat het niet zozeer een speculatie was, maar vooral een poging om Multatuli 'meer en meer onder ons volk te brengen'.[30] De schrijver ging accoord, maar niet van harte:

> 'Ik schreef (en schryf) u niet omdat ik t vreesselyk druk heb, en de minste afleiding brengt my in den war. Ik *moet* me zeer inspannen. Portret wacht op *voorjaars*lucht. […] Die heele portretgeschiedenis is my een zware zaak, maar … enfin!'[31]

Funke bleef aandringen en Multatuli heeft eind mei 1874 geposeerd voor Wagner, een fotograaf uit zijn woonplaats. Funke twijfelde of hij Wagner ook alle 3.000 afdrukken zou laten maken of alleen het negatief. Liever zou hij namelijk – zoals opgemerkt – de afdrukken laten maken door een fotograaf die meer in de buurt was gevestigd. Hij was daarom ook een offerte gaan vragen bij de Amsterdamse fotografen Wegner & Mottu. Zij berekenden meer dan Wagner, namelijk f 0,40 per stuk bij een oplage van duizend.

> 'Toch komt het mij begeerlijk voor ze hier te laten bewerken, omdat ik dan beter 't oog kan houden voor de afdrukken en men mij minder kan dupéren in den tijd van levering, want photographen hebben dit met kleermakers en naaisters gemeen, dat zij nooit hun woord houden.'[32]

Tijdens de eerste sessie was Multatuli erg zenuwachtig, zodat zijn oogleden trilden. Wagner verzocht hem daarom een dag later terug te keren.[33] Funke neigde er inmiddels toe de afdrukken door Wagner zelf te laten maken. De schrijver had voorgesteld de afdrukken te voorzien van zijn handtekening, als teken van echtheid. Funke ging daar graag op in, maar vroeg zich af of Multatuli wel besefte wat hij zich op de hals haalde.

> 'Als nu W[agner] U elken dag de gereed gekomen afdrukken zendt, en Ge geeft er dan dagelijks een kwartiertjen aan, dan is 't ongetwijfeld wel uit te houden.'[34]

Wagner had verschillende opnamen gemaakt, maar Mimi en Carel Vosmaer (die op dat moment bij de schrijver logeerde) waren niet tevreden.[35] Funke geloofde niet dat een nieuwe sessie betere resultaten zou opleveren, tenzij Vosmaer mee zou gaan:

---

[29] Multatuli 1984, p. 335 (brief van Funke aan Multatuli, 8 december 1873). Vergelijk idem, p. 551.
[30] Multatuli 1984, p. 397 (brief van Funke aan Multatuli, 26 januari 1874).
[31] Multatuli 1984, p. 406 (brief aan Funke, 29 januari 1874).
[32] Multatuli 1984, p. 554 (brief van Funke aan Multatuli, 27 mei 1874).
[33] Multatuli 1984, p. 558 (brief aan Funke, 1 juni 1874). Vergelijk idem, p. 732.
[34] Multatuli 1984, p. 560 (brief van Funke aan Multatuli, 2 juni 1874).
[35] Multatuli 1984, pp. 568, 584 (brieven van Funke aan Mimi en Multatuli, 14 respectievelijk 24 juni 1874).

> 'Ik geloof vast dat D[ekker] dan veel minder norsch zal kijken en ook meer op zijn gemak zal zijn. Die photographen bederven haast alle portretten doordat zij hun patienten eeuwig vermoeien met hun vervelend geplooi en gewring van ieder lichaamsdeel en door hun agiteerend calméren op 't moment van den lichtarbeid [= opname]!'[36]

Er heeft inderdaad nog een nieuwe poseersessie plaatsgevonden. Dat kan althans worden opgemaakt uit een brief van Funke, waarin hij verheugd zei te zijn over Multatuli's belofte nogmaals de 'portrettenfabriek' te bezoeken.[37] Het was inmiddels augustus 1874. In oktober twijfelde Funke tussen twee portretten (afb. 17). Op de ene keek Multatuli 'vriendelijk', op de andere 'verontwaardigd'.[38] Funke hield de laatste voor de beste. Het was naar aanleiding van deze sessie dat Multatuli de opmerking maakte waaraan dit hoofdstuk zijn titel ontleent:

> 'Als ik 's morgens opstaande er aan denk dien dag te pozeeren, vertrekt zich myn gezicht al. M'n oogleden beginnen te trillen, enz… Ik kyk altyd kwaad op m'n portretten en dat is onwaar.'[39]

Funke wilde August Allebé een litho naar de foto laten maken en het aan Vosmaer ter beoordeling voorleggen alvorens het aan Multatuli te laten zien.

> 'Hoewel portretten zeldzaam goed voldoen als ze niet photographisch zijn, gelukt toch wel eens een enkele en, mochten we nu zoo fortuinlijk zijn met het Uwe, dan zoudt Ge niet op nieuw naar de pijnkamer hoeven te gaan. Mislukt nu mijn onderneming, dan zult Ge hoop ik van Uzelf verkrijgen om in Godsnaam nogmaals te pozéren.'[40]

Nu bleek echter dat Multatuli liever zag dat het inmiddels tien jaar oude portret van Mitkiewicz gebruikt zou worden.[41] Hij had zich al vaker laten ontvallen dat hij dat portret goed vond, maar zijn weerzin om nogmaals te poseren zal niet vreemd zijn geweest aan zijn voorstel. Hij schreef Funke:

> 'Kerel, 't zit 'm niet dat ik niet poseeren wil, maar … ik *kan* niet. Uren vóór ik daartoe uitga beginnen m'n oogleden al te trillen, en – lach er niet om, 't is zoo – als ik 'smorgens wakker word met het idee, straks naar den fotograaf te gaan, *vomeer* ik [= geef ik over]. Dat alles is geen tegenzin (dien ik overwinnen moet, o zeker!) maar 'n fysisch gebrek.'[42]

Kennelijk heeft Funke enige tijd getwijfeld of hij Allebé een tweede litho zou laten maken: de eerste litho is namelijk 1874 gedateerd, terwijl de uitgever Multatuli in april van het volgende jaar vroeg voor Wegner

[36] Multatuli 1984, p. 568 (brief van Funke aan Mimi, 14 juni 1874).
[37] Multatuli 1984, p. 651 (brief van Funke aan Multatuli, 7 augustus 1874).
[38] Multatuli 1986, p. 25 (brief van Funke aan Multatuli, 2 oktober 1874).
[39] Multatuli 1986, p. 32 (brief aan J. Versluys, 4 oktober 1874).
[40] Multatuli 1986, p. 25 (brief van Funke aan Multatuli, 2 oktober 1874).
[41] Multatuli 1986, p. 42 (brief aan Funke, 7 oktober 1874).
[42] Multatuli 1986, p. 42 (brief aan Funke, 7 oktober 1874).

& Mottu te poseren (afb. 18).[43] De uitgever meldde dat August Allebé ook aanwezig zou zijn, waarschijnlijk om aanwijzingen te geven voor de houding en de verlichting.[44] De portretten van Wegner & Mottu vielen echter in het geheel niet in de smaak. Multatuli vond dat hij er 'terugstootend en isegrimmig' en als een vogelverschrikker uitzag (afb. 19).

> 'Ge zult nu inzien dat myn opzien tegen 't maken van portretten z'n grond had, en geen kuur was'.[45]

Hij vond Wagners proeven beter, maar vooral die van Mitkiewicz. Waarschijnlijk besloot Funke hierna definitief om Allebé's litho naar Wagners foto te gebruiken. In mei 1875 zond hij een circulaire rond waarin hij haar aankondigde.[46] Van een portret in de *Ideën* of een van Multatuli's andere boeken was geen sprake meer.

Meijer, de uitgever van Mitkiewicz' portret, was overigens onaangenaam verrast door de uitgave van Allebé's litho: hij had nog 'ettelijke honderden exemplaren' van het eerdere portret in voorraad, dat hij nu helemaal niet meer meende te kunnen kwijtraken, ook omdat het door Funke in omloop gebrachte portret de helft goedkoper was (f 1,25 om f 2,50).[47] Daarop besloot Funke Meijers voorraad over te nemen (of eigenlijk: Multatuli's schuld aan Meijer te betalen, waarna hij de portretten – een onderpand immers – kreeg).[48] Funke beschikte daarmee over *twee* winkeldochters. Allebé's portret bleek namelijk ook niet erg hard te verkopen.[49] Een restant van Funkes voorraad portretten van Mitkiewicz (c.q. Simonau & Toovey) en Allebé bevindt tegenwoordig nog in het Multatuli Museum te Amsterdam.

Over Allebé's portret was Multatuli niet volmaakt tevreden. Hij schreef Funke echter:

> 'Nu er 'n heele zoô van die Allebé-portretten in uw bezit is, mag ik die niet bederven door 'n ander, zoodat de kans op redres is afgesneden.'[50]

Funke antwoordde dat hij zich niet moest laten tegenhouden door de onverkochte stapel van Allebé's portret: wilde Multatuli nog eens poseren en het resultaat voor eigen rekening in de wereld zenden, dan moest hij dat zeker doen. Bleef zo'n nieuw portret achterwege, dan zou Funke het oude portret van Mitkiewicz over enige tijd weer 'opwarmen' – in een kennelijke poging ook van dié voorraad af te komen.[51]

---

[43] Multatuli 1986, p. 675 (brief van Funke aan Multatuli, 25 april 1875). Vergelijk de brief van Multatuli aan Funke d.d. 18 april 1875: 'Wilt *gy* nu my te Amst[erda]m by 'n fotograaf brengen? Ik zal doen wat ge goed vindt' (Multatuli 1986, p. 665). Er is geen aanwijzing dat de datering 1874 op Allebé's litho onjuist zou zijn.

[44] Het is mogelijk dat deze nieuwe sessie (mede) op Allebé's verzoek plaatsvond. Daarop wijst althans een brief van Allebé aan Vosmaer: 'En anders ware het den Heer Dekker wel te vragen of ZEd, waar hij nu is, opnieuw wilde pozeeren; mij dunkt een recente photo zou meer waarde hebben voor den lezer, want te beoordeelen naar het formaat moet het voor een boek komen. […] Het zou wel aardig zijn als wij vd Heer D.D. een nieuwe photographie konden krijgen, die er (zonder gezochtheid) niet alledaagsch uitzag door belichting of hoe dan ook' (NA, archief 2.21.271, inv.nr. 240, brief van Allebé aan Vosmaer, 17 oktober 1874). Vosmaer had Allebé kennelijk toevertrouwd dat de gemaakte foto's 'niet best' waren, waarop Allebé voorstelde Multatuli opnieuw te laten poseren als de bestaande portretten, die hij nog niet alle kende, inderdaad tegenvielen. Het zal overigens op basis van deze zelfde brief zijn dat in de literatuur over Allebé verondersteld wordt dat deze kunstenaar het portret van Multatuli maakte *in opdracht van Vosmaer* (De Stuers 1929, p. 76; Knoef 1947, p. 283; Loos/Van Tuyll van Serooskerken 1988, pp. 35, 214). Uit de correspondentie van Multatuli blijkt echter dat Vosmaer alleen een bemiddelende rol speelde.

[45] Multatuli 1987, p. 716 (brief aan Funke, 13 mei 1875). Drie portretten zijn bewaard gebleven: zie de afbeeldingen in Du Perron 1956, pp. 667-668; Hermans 1987, pp. 161, 173; Rooseboom 2002, pp. 32-33.

[46] Multatuli 1986, p. 709 (aanbiedingscirculaire Funke, 5 mei 1875).

[47] Multatuli 1986, pp. 711-712 (brief van Meijer aan Funke, 7 mei 1875). Vergelijk idem, pp. 709, 733.

[48] Multatuli 1986, pp. 713-714 (brief van Funke aan Multatuli, 11 mei 1875).

[49] Multatuli 1987, pp. 66, 79 (brieven van Funke aan Multatuli, 2 en 10 november 1875).

[50] Multatuli 1987, p. 74 (brief aan Funke, 5 november 1875). Zie ook Multatuli 1990, p. 162. Allebé's litho werd in de *Kunstkronijk* (1875, pp. 39-40) en in *De Nederlandsche Spectator* (1875 nr. 2, in een van Vosmaers 'Vlugmaren') overigens geprezen.

[51] Multatuli 1987, p. 79 (brief van Funke aan Multatuli, 10 november 1875). Uit een advertentie in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* van 1 december 1876 blijkt dat Funke Allebé's portret nog steeds voor f 1,25 aanbood, Mitkiewicz' litho voor dezelfde prijs en diens fotografische portret (op salon-formaat) voor f 5,- (Multatuli 1987, pp. 549-550).

Van een nieuw fotografisch portret is het – voor zover bekend – niet gekomen. In 1876 antwoordde Multatuli op een verzoek om een portret dat hij voor geen duizend gulden meer zou poseren:

'Ik betwyfel zeer of ik er ooit weer toe kom, zoo'n machine aantekyken.'[52]

Multatuli heeft in de loop der jaren voor zeker zes fotografen geposeerd en er zijn acht portretten bewaard gebleven.[53] Per saldo leverden al die bezoeken aan fotoateliers hem weinig op, eerder integendeel. Geen van de portretten verkocht goed en die van 1860 (Géruzet) en 1864 (Mitkiewicz) hadden hem alleen maar in de schulden gedreven.

*

Tot besluit van dit hoofdstuk zij opgemerkt dat de correspondentie tussen Multatuli en Funke opmerkelijke overeenkomsten vertoont met die tussen de dichter Hendrik Tollens Cz. en diens uitgever G.T.N. Suringar. Die briefwisseling hier uitgebreid weergeven zou slechts een herhaling van zetten zijn.[54] We vinden er dezelfde klagelijke opmerkingen over portretten die niet geleken, over het poseren dat een 'pijnbank' was, over teleurstellende verkopen, over het 'strak' en 'norsch en terugstootend' kijken op één der portretten. De kwestie van Tollens' portret heeft jaren geduurd en er zijn verschillende proeven gemaakt voordat de uitgever tevreden was. Uiteindelijk verscheen pas in 1855, in het eerste deel van de *Gezamenlijke Dichtwerken*, een portret, een gravure naar een daguerreotypie-portret van Herman Bückmann. Reden van de lange duur was de ontevredenheid van nu eens Suringar, dan weer Tollens over de daguerreotypieën en de verschillende proeven van litho's en gravures ernaar, ziekte en zakelijke verplichtingen van Suringar en de afstand tussen de woonplaatsen van uitgever (Leeuwarden) en dichter (Rijswijk). Net als Multatuli was Tollens niet te spreken over het uiteindelijke resultaat en had hij er spijt van er ooit aan begonnen te zijn.

Het poseren voor een fotograaf kon een langdurige kwestie zijn, dat is bekend. Zoveel weerzin als Multatuli had moet echter zeldzaam zijn geweest, zodat we bovenstaande correspondentie niet als representatief moeten opvatten. Wel maakt ze duidelijk dat het nogal wat voeten in aarde kon hebben voordat er een fotografisch portret was gemaakt dat goed genoeg was om als voorbeeld te dienen voor een met de hand gemaakte litho (of gravure, of een in een andere grafische techniek gemaakte afbeelding). Bovendien blijkt dat het ter verkoop aanbieden van een portret geen garantie voor financieel succes was: niet ieder portret van een bekende Nederlander verkocht goed. Portretten van Multatuli – algemeen als de grootste Nederlandse schrijver van de negentiende eeuw beschouwd – worden tegenwoordig maar weinig aangetroffen, in weerwil van alle pogingen en goede bedoelingen.[55]

---

[52] Multatuli 1987, p. 333 (brief aan G.J.A. Boulet, 5 april 1876). Multatuli's twijfel is mogelijk de reden geweest dat in de aan hem gewijde aflevering van *Onze hedendaagsche letterkundigen* (1885) werd teruggegrepen naar al wat een ouder portret, dat van Wagner uit 1874. De opname werd voor deze uitgave als woodburytypie gedrukt door de Parijse firma Boussod, Valadon & Co., wier namen ook onder de afdruk zijn vermeld. Die naam heeft de Multatuli-vorsers op het verkeerde been gezet, zodat het portret altijd verkeerd is gedateerd (Rooseboom 2002, p. 30).

[53] Zie het overzicht in Du Perron 1956, Hermans 1987, Ter Laan 1995 en Rooseboom 2002. Multatuli's tweede vrouw, Mimi, herinnerde zich dat er in 1855 in Duitsland ook een portret was gemaakt, maar zij had het nooit gezien (Multatuli 1912, dl. 2, pp. 149-150). Uit Mimi's beschrijving kan worden opgemaakt dat het een ambrotypie was, geen daguerreotypie zoals zij schreef. Het is het portret dat in Du Perrons opsomming nummer twee is. Door Hermans werd het als niet authentiek afgewezen.

[54] Zie voor deze correspondentie: Rooseboom 1994c.

[55] In Van Somerens portretcatalogus worden maar twee portretten vermeld: de (foto)litho van Simonau & Toovey en de litho van Allebé (Van Someren 1888-1891, dl. 2, nrs. 1386-1387).

6

De wereld in een album (en aan de muur)

Carte-de-visite-portretten van bekende én onbekende personen – voor de verkoop respectievelijk privé-gebruik bestemd – zijn steeds eender uitgevoerd en kregen vaak dezelfde bestemming, een portretalbum. De foto's werden niet ingeplakt, maar via een gleuf tussen de dubbele bladen gestoken. Uitsparingen maakten de afbeeldingen vervolgens weer zichtbaar. Naast, onder en achter elkaar werden de portretten van vorsten, kunstenaars, politici, dominees, hoogleraren, etcetera, en die van familieleden en kennissen van de samensteller/eigenaar van het album samengebracht. Waarschijnlijk zijn verschillende albums in de oorspronkelijke samenstelling bewaard gebleven.[1] Menig albumopent met portretten van leden van de verschillende vorstenhuizen, gevolgd door andere groepen en tenslotte door mensen uit de 'eigen kring'. Dit ordeningsprincipe moet afgekeken zijn van het album amicorum, waarvan het bestaan teruggaat tot de zestiende eeuw en dat aanvankelijk werd aangelegd door studenten. Daarin volgden op de vorsten en hoge adel de hoogleraren, daarna vrienden en mede-studenten. De eigenaar van het album amicorum kende niet iedereen die een bijdrage leverde goed: met name beroemde personen, die de status van het album konden verhogen, werden soms al na een eenmalige ontmoeting verzocht een bijdrage te leveren. De inhoud van alba amicorum werd gevormd door heraldische wapens, tekeningen en teksten (vaak een motto, citaat, devies of alleen maar een naam), maar vanaf de achttiende eeuw nam het aantal portretten toe, waaronder gravures uit series van 'bekende tijdgenoten' die in een eerder hoofdstuk al vermeld werden. In de negentiende eeuw waren het niet langer voornamelijk studenten die er een album amicorum op nahielden: met name onder jonge vrouwen werd het zozeer mode een album aan te leggen dat het aantal negentiende-eeuwse exemplaren het aantal uit de voorgaande eeuwen verre overtreft. Doordat het album amicorum van het universitaire naar het burgerlijke milieu verplaatst werd, veranderden ook de inscriptoren: familieleden, vrienden en kennissen leverden nu de meeste bijdragen. De gewoonte om bijdragen van beroemde personen te verzamelen bleef echter bestaan. Uiteindelijk zou het album amicorum vooral overleven in de vorm van het poëzie- of *poesie*-album, zoals dat door kinderen wordt bijgehouden.[2]

Het moge duidelijk zijn hoe schatplichtig het album met carte-de-visite-portretten is aan het album amicorum. Overigens vonden foto's soms hun weg naar alba amicorum. De twee vroegste bewaard gebleven

[1] Het is bekend dat sommige privé-verzamelaars (half-)lege albums naar eigen goeddunken vulden met portretten die ze los hadden verworven of uit een ander album haalden. Een van de vele voorbeelden is een album in de collectie van het RPK (inv.nr. RP-F-F00884), dat vele (zelf)portretten van Leonard de Koningh bevat (afb. 4a, 6). Uit aantekeningen van de vorige eigenaar, de verzamelaar L. Hartkamp, blijkt dat het album, dat kennelijk niet (geheel) gevuld (meer) was, door hem is (aan)gevuld met portretten uit een 'sloopalbum'. Vergelijk Grégoire 1948, pp. 33-34.
[2] Thomassen 1990, pp. 9, 18, 24, 25, 27, 28, 31, 40.

foto's die gemaakt zijn door een Nederlander zijn in zo'n album amicorum aangetroffen. De Zutphense apotheker Willem Hallegraeff droeg twee zoutdrukjes – een reproductie van een prent of tekening en een fotogram van een stuk kant – bij aan het album van Aarnout Jacobus van Eyndhoven. Eén van de twee is 25 november 1839 gedateerd.[3]

*

Wanneer in een fotoalbum de namen van de voorgestelden ontbreken – en dat is nogal eens het geval – kan niet of alleen met moeite vastgesteld in welke betrekking zij stonden tot de samensteller. Er zijn gelukkig uitzonderingen. Zo bezit het Iconografisch Bureau een album dat ooit toebehoorde aan de in 1878 overleden Jeanette Beets. Haar broer noteerde vele jaren later dat de inhoud gevormd werd door portretten van haar familieleden, schoolvriendinnen, schooljuffrouwen, andere vriendinnen en kennissen. Ontbreken de namen van de voorgestelden en de samensteller, dan is ook niet altijd duidelijk wat sommige inscripties of foto's betekenen. Zo wordt in een album in de collectie van het Rijksprentenkabinet gezinspeeld op droeve persoonlijke omstandigheden van de eigenaar.[4] Het eerste portret wordt namelijk voorafgegaan door de volgende dichtregels:

> 'Geduld en moed, o Bert! zijn engelen
> Die in des levens doornen kroon
> En leliën en rozen strengelen
> En welke bloemen zijn zoo schoon
> En moet gij zuchten omdat gij lijden
> Door menig pijnelijk idee
> Of met den storm des geestes strijden
> Zij hopen en zij streden mee.
> Zij doen den blik ten hemel rigte
> Wanneer de ziel langs 't kerkhof zweef[t]
> De nacht heeft zulk een schoone morgen
> Waarbij zoo vreemdzaam 't hart herleeft
> van u opregte liefhebbende vriendin
> G.F. Beijne'

Het gedicht zet onmiskenbaar de toon van het album, waarin behalve allerlei portretten ook een carte-de-visite-foto is opgenomen van een met rozen omkranst kruis. Onder die foto zijn vier regels van P.A. de Génestet gedrukt:

> 'Een kruis met rozen
> Is 't menschenlot
> Is 't rijke leven,

[3] Het album bevindt zich in een privé-collectie.
[4] Inv.nr. RP-F-F00763.

Uw gave, o God!'[5]

Aan welk sterfgeval hier gerefereerd wordt, zou misschien kunnen worden opgemaakt uit de namen die in het gedicht en achterop enkele portretten genoemd worden.

In sommige gevallen is het volmaakt duidelijk met welk doel, voor wie en door wie een album werd samengesteld. Met name in alba amicorum-achtige fotoalbums was het een goede gewoonte in schoonschrift de namen van de voorgestelden – tevens de vrienden en aanbieders – vast te leggen. In 1872 kreeg F.C. Donders, de Utrechtse fysioloog en geneesheer-directeur van het Ooglijdersgasthuis, bij gelegenheid van zijn 25-jarig ambtsjubileum een borstbeeld. Een foto van dat beeld opende het album dat hem eveneens werd aangeboden, waarna de portretten van de schenkers volgden.[6] Donders' collega Pieter Harting, hoogleraar in Utrecht in zowel de wiskunde en proefondervindelijke wijsbegeerte als in de dierkunde, had al kort na de introductie van het carte-de-visite ook een dergelijk album gekregen. Het was gevuld met portretten van leden van *Natura dux nobis et auspex* ('De natuur is voor ons leidsvrouw en waarzegster'). Harting had dit natuurhistorische gezelschap tien jaar daarvoor opgericht om op geregelde tijden met studenten samen te komen, lezingen te houden, een verzameling aan te leggen en excursies te maken.[7] Voorin staan in schoonschrift de namen van de veertig aanbieders, op het omslag staat: 'De Leden van / N.D.N.E.Au, / aan hunnen hooggeachten Praeses / Prof. P. Harting / 13 Juny 1863'. In 1881 werd de eveneens Utrechtse predikant en hoogleraar J.J. van Oosterzee ook met een album bedacht door leerlingen en oud-leerlingen.[8] Net als bij Donders was een ambtsjubileum de aanleiding: Van Oosterzee was 40 jaar predikant. Het album heeft een fraai gecalligrafeerd titelblad en op enkele bladen zijn in schoonschrift de namen van de geportretteerden vermeld (afb. 20).[9] Deze drie portretalbums staan, wat de decoratie en de reden van de samenstelling betreft, nog in de traditie van het album amicorum. Het huldigingsboek – al dan niet in de vorm van een album met fotografische portretten – kan als een variant op het album amicorum beschouwd worden.[10]

Dominee/dichter Nicolaas Beets kreeg in 1884 op zijn 70ste verjaardag een houten kist aangeboden met daarin circa 400 tekeningen, aquarellen, foto's en geschreven bijdragen van personen die de schrijver van de verhalenbundel *Camera obscura* (1839) een warm hart toedroegen.[11] Hadden veel alba de vorm van een boekcassette waarin de bijdragen op losse vellen werden bewaard, de aan Beets aangeboden kist, die 30 x 42 x 33 cm meet, is daar een bijna ontilbare variant op. Onder de 23 foto's zijn de portretten van koning Willem III,

[5] Dezelfde vier beginregels van het gedicht 'Een kruis met rozen' (1859) zijn ook – en nu wel met vermelding van de naam van de maker – gedrukt onder een door Andries Jager uitgegeven kabinetfoto met een vergelijkbare voorstelling van een kruis dat met rozen omrankt is (collectie RPK, inv.nr. RP-F-F00865-D). Dezelfde tekst is ook aangebracht op de lijst van een schilderij van Adriana Haanen, voorstellende een kruis met rozen, dat op 29 april 2003 werd geveild bij Christie's Amsterdam (cat. nr. 205). Ook is de tekst rond 1880 gebruikt in twee poesiealbums (collectie RPK, inv.nrs. RP-F-F00903 en RP-F-F00904).

[6] Collectie UM, zonder inventarisnummer. Teeuwisse 1991, pp. 118-119. Volgens mondelinge mededeling van Dirk Jan Biemond was het in de negentiende eeuw gebruikelijk dat de schenkers een foto kregen van het geschonken voorwerp. De foto van Donders' borstbeeld zou die functie gehad kunnen hebben, evenals een carte-de-visite-foto van een zilveren Vrouwe Justitia. Dát voorwerp werd aangeboden aan een afscheid nemende president van het Hof van Indië, de foto vond haar weg naar een familiealbum (collectie RPK, inv.nr. RP-F-2005-92-139). Zie daarover Biemond 1999, p. 538. Vergelijk een fotoalbum in het archief-W.H. de Beaufort waarin zich een kabinetfoto bevindt van een beeld van E. Picault, op de achterzijde voorzien van een etiket met de gedrukte tekst 'LE GÉNIE DU DROIT PROTÉGANT L'HUMANITÉ. / Beeldengroep naar E. PICAULT. / Aan geboden aan Mr. T.M.C. Asser den 20 October 1887' (NA, archief 2.21.290, inv.nr. 61).

[7] Collectie UM, zonder inventarisnummer.

[8] Collectie UM, zonder inventarisnummer.

[9] Werden de foto's in albums doorgaans alleen in eenvoudig handschrift voorzien van een naam en een datum – en zelfs dat bleef vaak achterwege –, de titelbladen zijn wel zo nu en dan in schoonschrift geschreven. Er was tenminste één calligraaf die zijn diensten op dat gebied aanbood: in 1877 adverteerde de Amsterdammer Antonie Grevenstuk dat hij allerlei soort schrijfwerk uitvoerde, waaronder 'Titels in Photographie- en andere Albums, Bijbels enz.' (Keyser 1997, p. 78).

[10] Thomassen 1990, p. 28.

[11] Collectie UBL, archief Beets; Thomassen 1990, pp. 33, 168-169; Bouwman 2003, p. 88.

koningin Emma, de Utrechtse fysicus en meteoroloog C.H.D. Buys Ballot en de zojuist genoemde F.C. Donders, en verder twee gezichten op het huis Overduin, ingezonden door de bewoner, en een gezicht op huis De Nijenburg te Heiloo (waar Beets' vrouw Aleida van Foreest als meisje had gewoond).

In de meeste albums met fotografische portretten ontbreken echter namen, opdracht en versiering (en is er geen directe aanleiding). De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat de buitenkant van een fotoalbum soms aantrekkelijker is dan de inhoud. Portretfoto's zijn in de negentiende eeuw namelijk bijna altijd op een zelfde manier gemaakt. Steeds is de geportretteerde opgesteld in een toneelmatig decor van een vloerkleed, tafel, stoel, gordijn, zuil, piëdestal en/of balustrade. Deze voorwerpen werden gebruikt zonder dat er een relatie was met de voorgestelde. Vanaf zeker moment werden deze decorstukken vaak achterwege gelaten en werden alleen hoofd en borst afgebeeld. Daarmee was iedere afwisseling uitgebannen.

*

De meeste portretalbums hebben een 'gemengde inhoud'. Soms was een album echter aan slechts één categorie gewijd. Dat is het geval bij een albumpje met 29 (oorspronkelijk 30) portretten van Europese *royalty* in de collectie van Paleis Het Loo.[12] We zien onder andere de portretten van de Franse keizer Napoléon III en zijn vrouw Eugénie, de Engelse koningin Victoria en haar echtgenoot Albert, keizer Franz Joseph van Oostenrijk en diens vrouw Elisabeth ('Sissi'), de Pruisische koning Wilhelm, en Maximiliaan, keizer van Mexico. Het Nederlandse vorstenhuis ontbreekt. Voor een deel zijn het overigens fotografische reproducties van tekeningen of gravures, voor een deel ook (illegale) kopieën van bestaande, door anderen gemaakte foto's (wat te zien is aan het flauwe contrast en de gedeeltelijke onscherpte). Het albumpje is voor- en achterin voorzien van enkele aantekeningen in potlood: '(Cad. van J.W. de R.) / 30 Sept. 1863 / de R. / 30 portretten / Hage / 30 sept. 1863 / aan / J.A. de Ruiter Mz / van / J.W. de Ruiter' en '30 portr / de R / 's Hage / 30 Sept. 1863'. Enig onderzoek in het Haags Gemeentearchief wees uit dat het album een verjaardagscadeau moet zijn geweest van Johannes Wilhelmus de Ruiter aan zijn iets oudere broer Jacobus Adrianus, die op genoemde datum 31 jaar werd. Beide waren ambtenaar.

Albums waren er in alle soorten en maten.[13] Soms was er maar voor één foto per pagina plaats, soms voor twee of vier. Soms boden ze alleen plaats aan foto's op carte-de-visite, soms – na 1866 – ook aan die op kabinetformaat. Soms waren zij zeer eenvoudig uitgevoerd, soms uitbundig versierd (afb. 21). Soms waren ze voorzien van een metalen beslag, zoals dat in vele gezinnen bekend zal zijn geweest van bijbel(tje)s. Soms waren ze niet duurder dan één foto, soms een veelvoud daarvan.[14] Ze waren te koop bij boekhandelaren/uitgevers als Johannes Leeuwenkuijl, die ook portretten uitgaf en verkocht, en in winkels waar ook andere zaken aangeboden werden – vooral galanteriën, maar ook wel 'mangels, schuiers, lampen, pendules, etc.'[15]

Het Rijksprentenkabinet bezit twee cartes-de-visite van Albert Greiner waarop de geportretteerde in beide gevallen hetzelfde fotoalbum vasthoudt.[16] Dat doet vermoeden dat het toebehoorde aan de fotograaf, niet

[12] Inv.nr. RL 7524.
[13] Leijerzapf 1978, pp. 21-27. Zie voor een voorbeeld van een mooi uitgevoerd album: Loonstra 2002, pp. 34-35, 85-86.
[14] Zie bijvoorbeeld een advertentie in het *Dagblad van Zuidholland en 's Gravenhage* van 30 april 1862: 'Fabryk en Magazijn van Photographie-Albums, in groote en rijke sorteering. Prijzen van af f 1 tot f 25 en hooger. Voor goed werk wordt geguarandeerd, als ook worden oude Photographie-Albums op de nieuw verbeterde wijze ingebonden. Rinck'sche Hof-Boekbinderij, Casuariestraat, No. 12.'
[15] Advertentie in de *Amsterdamsche Courant* van 8 oktober 1862 van een 'Verkoophuis' zonder nadere naam of adres.
[16] Inv.nrs. RP-F-F21583 en RP-F-F22141. Albums of boeken komen geregeld voor op carte-de-visite-portretten, hetzij in de hand gehouden, hetzij op tafel liggend.

aan de geportretteerde. Van een ander vrouwsportret kan echter wèl veilig worden aangenomen dat het album aan haar zelf toebehoorde: het betreft namelijk een opname van een Utrechtse amateurfotograaf, Jordaan Everhard van Rheden, die zijn eigen gezinsleven en directe omgeving in beeld bracht. Hier is de kans op de aanwezigheid van een 'geleend' attribuut verwaarloosbaar. In dezelfde serie van Van Rheden is ook een foto te vinden van het hele gezin (minus de fotograaf) rondom een portretalbum.[17]

In of kort vóór 1860 geïntroduceerd, werd het carte-de-visite vermoedelijk in 1862 populair. In 1863 publiceerde J.J.A. Goeverneur, zich bedienend van het pseudoniem A. Molinarius, in het door hem zelf geredigeerde tijdschrift *De Huisvriend* 'Op, bij of met mijn eigen en anderer photographisch portret', bestaande uit twaalf verzen.[18] Het derde en zesde refereren aan portretalbums:

> 3. AAN AGATHE.
> Gij gaârt een kleine beeldjesgalerij
> Alleen van hoogvermaarde dichterskoppen:
> Beets, Genestet en verder heel zoo'n rij;
> Hier hebt ge 't sprekende konterfeit van mij,
> En wilt ge ook dat in uw Walhalla stoppen ….
> Goed! – maar wijs liever toch me een plaatsjen aan
> In 't hoekje, waar ge uw vrienden in hebt staan.
>
> 6. AAN LAURA.
> Daar in je vriendenboek van tweeënzestig blaadjes
> Nog zestig plaatsen open staan,
> Stuur ik je mijn portret. Dat vult toch een der gaatjes!
> Waar haal je de oovrigen van daan?

Grote dichtkunst is het niet – Molinarius nam zijn werk zelf ook niet heel serieus – maar de conclusie lijkt gerechtvaardigd dat portretten en portretalbums in 1863 al bekend genoeg waren om er twaalf gedichtjes in een algemeen tijdschrift aan te wijden. Die veronderstelling wordt bevestigd door de jeugdherinneringen van W.J. Roelfsema Hzn.:

> 'De fotografie bracht weldra een andere liefhebberij mee: het verzamelen van de prentjes. Daarvoor kwamen al spoedig albums in den handel: groote boeken die vier gewone plaatjes op één bladzijde konden bergen, met mooie banden van leer en fluweel. Iedere familie die zich respecteerde, had zoo'n boek, dat te pronk lag op een tafeltje in de visitekamer. En als dan het gesprek kwijnen mocht, gaf het bekijken van die plaatjes weer stof tot discours. Ook de jonge dames waren niet tevrêe, alvorens ze in het bezit van zoo'n album waren'.[19]

[17] Coppens/Alberts 1976, afb. 125; Tigelaar 1999, pp. 38, 117.
[18] Molinarius 1863.
[19] GA, toegangsnummer 1501, inv.nr. 269, zesde cahier, p. 79. Roelfsema, zoon van een boekhandelaar, stelde aan het einde zijn leven zijn herinneringen op schrift en schonk de zes cahiers aan het gemeentearchief van Groningen. Roelfsema schreef het hoofdstuk 'Photografie in Groningen' in augustus 1932.

In 1866, toen de populariteit van het carte-de-visite-portret een hoogtepunt bereikte,[20] wijdde François HaverSchmidt er enkele woorden aan tijdens een voordracht:

> 'Deze kunst [= fotografie] heeft een nieuw soort van albums in het leven geroepen, – gij weet het, – en die albums zijn ook al weêr onuitputtelijke bronnen van genoegen. Wat kan men bijv. heerlijk bluffen met zoo'n album; als het wat dik is vooral, en toch, niettegenstaande zijn dikheid, zoo goed als vol portretten, waaronder van erg voorname en rijke menschen, die lang niet in ieders album staan. Hoe verrukkelijk te kunnen zeggen: 'daar heb je nu twee-, driehonderd van mijn intiemste vrienden en vriendinnen!'"[21]

Ook uit deze passage blijkt de vertrouwdheid van de toehoorders met portretfoto's en -albums. Met zo'n album kon de tijd goed gekort worden, vervolgde de spreker, en de portretten waren aanleiding voor het vertellen van verhalen over de afgebeelde personen.

HaverSchmidt bezat op dat moment zelf ook een album. Nadat hij zich verloofd had, kreeg hij van Eelco Verwijs, die met hem in Leiden had gestudeerd, op 6 oktober 1862 een brief:

> 'Ik hoor dat uw liefste er zeer lief uitziet, althans Gert vond het zo, die haar in uw album had gezien.'[22]

HaverSchmidt had overigens ook andersoortige portretten van zijn medestudenten en hoogleraren in zijn bezit. Het was dus niet alles fotografie wat de klok sloeg. Toen hij namelijk in 1858 in de theologie was afgestudeerd en naar Leeuwarden terugkeerde – waar zijn familie woonde –, herschiep hij de kamertjes die hij bij zijn zuster betrok in 'oud-studentenkamers', zoals hij schreef in een lange brief aan zijn studiegenoot A. van Wessem.[23] Hij deed dat met zoveel overtuiging dat hij zich soms in Leiden, op de Hogewoerd, terugwaande. Daarbij hielpen onder andere een canapé, een veldstoel en een lessenaar, maar ook 'de portretten van de Prins en Professoren en van een twintigtal kennissen en vrienden'. Dit zouden heel goed louter lithografische portretten kunnen zijn. Daarop duiden twee passages in dezelfde brief: kort voordat hij uit Leiden vertrok, liet hij zijn portret maken door Hoffmeister ('bij ontstentenis van Berghaus'), iets later ontving hij van Ch. Biccard diens portret, dat HaverSchmidt de opmerking ontlokte 'Hoffmeister heeft hem beter afgeconterfeitseld dan mij'.[24] J.H. Hoffmeister was in 1858 nog niet als fotograaf actief, alleen als tekenaar en lithograaf, en J.P. Berghaus was in Leiden in die jaren bij uitstek de man die lithografische portretten maakte van studenten, hoogleraren, dominees en andere figuren.[25] Lithografische portretten vervulden dus vóór 1860 de rol die carte-de-visite-portretten nadien zouden gaan vervullen, althans in Leidse studentenkringen.[26] HaverSchmidt heeft zeker vele

[20] Volgens Nies Huijsmans, die grote aantallen Nederlandse carte-de-visite-portretten catalogiseerde, bereikte de productie ervan een hoogtepunt in de jaren 1866-1872, om rond 1900 een tweede piek te bereiken (Huijsmans 1993, ongepagineerd). De 'hausse' – of, in Julius Schaarwächters woorden, 'visitenkaartenwoede' – was volgens hem overigens minder groot dan in het buitenland, waar ook wel werd gesproken van een 'cartomania'. Schaarwächter signaleerde in 1867 een afnemende populariteit van het carte-de-visite (*De Navorscher* 2 (1867), p. 4).
[21] HaverSchmidt 1994, p. 26.
[22] Nieuwenhuys 1964, p. 91.
[23] Nieuwenhuys 1964, p. 63. Vergelijk idem, pp. 62, 66, 67.
[24] Nieuwenhuys 1964, pp. 62, 67.
[25] Zie over Berghaus: Rooseboom 1994b, pp. 212-213, en Ekkart 1998.
[26] Ekkart 1998, p. 82, en Krul 1998, p. 132. Vergelijk Te Rijdt 2002, pp. 150, 151. Vergelijk de levensherinneringen van Tiemen Hooiberg, waarin verteld wordt over een lithografisch portret dat in een kleine oplage werd gedrukt als verjaardagscadeau (Hooiberg 1893, p. 95). Dat

fotografische portretten bezeten. Toen hij in 1881 het gedicht 'Reunie' had geschreven en het onder zijn *nom de plume* Piet Paaltjens had gepubliceerd, schreef hij aan Van Wessem:

> 'Ik ben er zo opgewonden van ['dat het oude dichtvuur er nog niet uit is'] dat ik al de fotografische portretten van de academievrienden uit mijn albums heb gehaald en achter de lijst van een plaat op mijn kamer heb gestoken. En daar zit ik nu te kijken als een mal mens, met iets van een traan in de ogen.'[27]

De Leidse studentenalmanak van 1864 bevat een artikel dat handelt over wat de afgestudeerde te wachten stond die werkt aan zijn dissertatie:

> '… ziedaar uw Avenir: sombere grijsaard op uwe maandkamer! Wat is uw Souvenir? Kom aan, gij zijt ontwaakt, gij hebt in weinige jaren een droom gedroomd, waaruit gij mischien eerst hadt moeten ontwaken, als gij rijp waardt voor den slag die u nog zoo jong, zoo kragteloos treft, waaruit gij hadt moeten ontwaken als man, niet als jongeling. Rangschik de photographieportretjes in uw album en sorteer ze, maar behoud niet alleen die u dierbaar zijn, anders wordt de collectie te klein.'[28]

Het is duidelijk dat portretten de herinnering aan geliefde familieleden, vrienden en kennissen levend hielden en hun afwezigheid moesten verzachten. Dat ook andere foto's en voorwerpen een *souvenir*-functie konden hebben, bewijst de schrijver en leraar W.J. Hofdijk, wiens zoon in 1878 op twintigjarige leeftijd naar Indië vertrok. Op de zolderverdieping van zijn huis bouwde Hofdijk 'een tweede Java':

> 'Hij las alles wat hij over het eiland vinden kon, van wetenschap tot poëzie en vele, vele reisverslagen. Kaarten, terreinschetsen, foto's, stereoscopische afbeeldingen en wat al niet dienden tot dat ene doel – dichter bij zijn zoon te zijn door Java te leren kennen als was het de twaalfde provincie van Nederland'.[29]

*

Een van de bekendste negentiende-eeuwse literaire personages, Eline Vere, een jong Haags meisje, hield veel van portretten. In de gelijknamige roman van Louis Couperus, gepubliceerd in 1889, komen geregeld foto's voor. Verliefd geworden op een operazanger, besloot Eline een album aan te schaffen

---

de lithografische portretten niet (onmiddellijk) geheel werden verdrongen door hun fotografische pendanten, blijkt uit het feit dat Lodewijk van Deyssel in 1897 zijn in dat jaar door H.J. Haverman gemaakte lithografische portret aan verschillende vrienden zond. De Leidse filosoof G.J.P.J. Bolland antwoordde hem: 'Uwe beeltenis hangt thans omlijst in mijn studeervertrek; ik mag lijden dat Gijzelf het er nog eens zult komen zien' (Prick 2003, p. 543). Ook verschillende anderen bedankten Van Deyssel schriftelijk voor de zending. Het is in dit verband misschien goed te vermelden dat Van Deyssel weinig ophad met fotografische portretten. Toen Jacqueline Sandberg hem in 1896 háár portret stuurde, antwoordde Van Deyssel: 'Het portret is werkelijk, voor zoover een portret van een gewonen fotograaf dat kan zijn, héel goed. Er is een zekere uitdrukking in, een karakteriseerende uitdrukking, – iets wat bijna nooit van een fotografie gezegd kan worden. Je haar is er ook goed op' (Prick 2003, p. 533).

[27] Nieuwenhuys 1964, pp. 161-162.

[28] Otterspeer 1992, p. 523.

[29] Hofdijk 1993, p. 65.

> 'voor verschillende portretten van hem, Fabrice; het zoû een klein heiligdom harer liefde zijn, waarin zij over de beeltenis van haar afgod zoû kunnen dwepen, en waarvan niemand het bestaan zoû gissen. Een heimelijk genoegen overglansde haar gelaat bij dat voornemen en bij de gedachte, dat zij zooveel te verbergen had voor het oog van anderen; zij kreeg iets zeer belangwekkends voor zichzelve, en zij gevoelde een leêgte in haar ziel zich al meer en meer vullen met de schatten van haar passie.'

Ze had er al enkele aangeschaft in een 'platenwinkel' op het Noordeinde. Verlegen blozend en bang dat iedereen haar gedachten zou raden, koos ze behalve twee portretten van Fabrice (één als Ben-Saïd en één als Hamlet) ook twee van andere zangers. Op de vraag van de winkelier of hij ze zou laten bezorgen, antwoordde ze dat ze ze direct meenam en contant afrekende. Bij het verlaten van de winkel verbeeldde ze zich dat iedereen haar aankeek. De verzameling vulde uiteindelijk een heel album.

> 'Het bevatte enkel portretten van Fabrice, in verschillende houdingen, in verschillende kostumes, en die zij reeds eenigen tijd met veel tact, maar steeds met een kloppend hart gekocht had, nu eens in dezen, dan eens in genen winkel, nooit er voor terugkomende in den zelfden, steeds bevreesd, dat de winkelier iets van haar gedachten raden zoû …'

Slechts in Amsterdam, waar toch niemand haar kende, had ze het gedurfd er zeven tegelijk te kopen. Ze beloofde zichzelf er nooit terug te keren. 'Met een oog vol dartele ondeugd bezag zij nu haar collectie', die haar gevoelens niet deed verminderen, eerder integendeel.

Met de liefde voor Fabrice werd het uiteindelijk niks en dat miste zijn effect niet op Elines fotografieverzameling. Nog eenmaal bekeek zij de portretten.

> 'Ruw, terwijl de vergulde albumbladen scheurden, schoof zij de fotografies er uit, één voor één, en zonder eenige aarzeling scheurde zij ze doormidden, daarna in vieren, één voor één, het harde bordpapier der portretten kreukende in den wraakzuchtigen greep harer fijne vingeren. De stukken wierp zij in den haard, één voor één, en terwijl de vlam ze omkrulde, volgde zij haar werk van vernietiging, en wierp er steeds meer, steeds meer in het vuur, met den pook er in woelende, tot alles verbrandde… Dat was voorbij, die schande was gelouterd… Toen rees zij op, eenigszins verlicht …'[30]

Overigens heeft Couperus *Eline Vere* eenmaal vergeleken met een portretalbum. In antwoord op Van Deyssels recensie van de roman schreef hij:

> 'Want Eline is in mijn leven veel geweest en dikwijls ben ik haar zelve geweest en waren wij een. En ze is nu voor mij dood omdat ik haar dood heb gemaakt [ze sterft in het boek] en als ik eens mijn boek ter hand neem en het doorblader is het me alsof ik een album met portretten eener dode liefde open heb geslagen, alsof ik vergeelde brieven over lees en bij samen geplukte, verdroogde bloemen golven van herinneringen voel opwellen.'[31]

[30] Couperus 1987, pp. 109-110, 125, 142-143, 167.
[31] Bastet 1987, p. 127. Volgens Bastet had Couperus in Eline verschillende trekken van hemzelf gestopt (Bastet 1987, p. 117). Zie ook Begemann 1994, pp. 67-68.

*

Vaak zullen portretalbums zonder reserves aan familieleden, vrienden en kennissen ter inzage zijn gegeven. Slechts zelden bevat een album een tekst die zinspeelt op de mate waarin het doorgebladerd mag worden. Ik ken slechts één voorbeeld, een album met de portretten van leerlingen van een meisjes-kostschool in Tiel. Het opent met een carte-de-visite met de (gefotografeerde) tekst:

> ‘Forget Me Not.
> Yes, this is my Album,
> But learn ere you look:
> That all are expected
> To add to my book.
>
> You are welcome to quiz it
> The penalty is – –
> You add your own Portrait
> For others to quiz!

Het album besluit met een carte-de-visite met de tekst

> ‘Now you’ve seen my whole collection,
> Just pause a moment for reflection,
> Young and old, great and small,
> Absent friends, I want you all,
> If not here, give me your “carte”
> Another book I shall then start,
> And, if this one has not space,
> Let volume Two contain your face.
> Finis.’[32]

Dat albums doorgaans voornamelijk of alleen in die beperkte kring rondgingen, wordt gesuggereerd door het feit dat er zelden namen bij de portretten geschreven zijn. Die waren immers aan ingewijden bekend, of werden erbij verteld. Ook dateringen ontbreken vaak. Achterop de foto’s zelf zijn ook zelden namen of data te vinden. Slechts in een enkel geval is de moeite genomen om ze nauwkeurig en consequent te vermelden. In het al genoemde portretalbum van de Amsterdamse notaris Jan Jacob Claasen, dat louter carte-de-visite-portretten van hemzelf bevat, zijn de eerste twee vakjes leeg gebleven. Op het tussenvel staat echter in potlood geschreven: ‘f 1,25 / Hier behoort 1 portret bij Schuiten van 4 Oct 1865’ en ‘Hier behoort portret van 6 Oct 1865 bij

[32] Collectie IB, album-Brugsma. Vergelijk Linkman 1993, p. 73, en Wichard/Wichard 1999, pp. 77-78.

Schuiten'. De 22 wel aanwezige cartes-de-visite – waaronder een aantal van Schuiten uit oktober 1865 en september 1868 – zijn bijna alle gedateerd.

Soms zijn de namen er pas veel later bij geschreven. Een voorbeeld daarvan wordt gegeven door Anna Steenbergen-Huidekoper, een gouvernante die aan het einde van haar leven – ze overleed in 1927 – in 32 lange brieven aan haar kleinkinderen over haar jeugd schreef:

> 'Ik heb zondagavond mijn portretalbums weer opgezocht en er aldoor maar de namen opgezet der personen die zij voorstellen. Zoovelen zijn heengegaan zonder iets van U af te weten, maar ik zou U toch zo graag nader in kennis van ze stellen …'[33]

Weinigen echter hebben op dezelfde wijze gehandeld. Wie tegenwoordig een portretalbum openslaat, ziet daardoor vaak niets meer dan een lange rij ernstig kijkende mannen en vrouwen, van wie iedere identiteit ontbreekt. Veelzeggend en ontroerend zijn de aantekeningen achterop een door Maurits Verveer gemaakt carte-de-visite-portret van een vrouw. In eerste instantie was er alleen het woord 'Mama' op geschreven, later werd dat gepreciseerd tot 'de Brauw-de Gijselaar' en (in een ander handschrift) '1815-1873'.[34]

*

Een aantal albums ging niet slechts rond in de intieme kring van familie en kennissen, maar had juist een publieke functie. Verschillende verenigingen hebben namelijk albums samengesteld met de portretten van hun leden. Juist vanwege de openbare functie zijn daarin consequent de namen van de voorgestelden vermeld. In 1864 stelde de Utrechtse hoogleraar Pieter Harting het Provinciaal Utrechtsch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen (PUG) voor om een portretalbum aan te schaffen. Drie jaar later al was een tweede album nodig, 'zoo groot was het getal der leden die aan de jaarlijk [sic] herhaalde uitnoodiging der Directie gehoor gaven, om hunne portretten in te zenden'.[35] Niet iedereen echter zond een portret in, zodat onder andere F.C. Donders in de alba ontbreekt.

Toen de in Leiden gevestigde Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde in 1866 een brief aan haar leden stuurde met het verzoek een fotografisch portret te sturen, voorzien van handtekening en geboortedatum, stuurde J.A. Alberdingk Thijm zijn portret onder protest:

> 'Ziehier, niet zonder eenig verzet, mijn fotografie. Ik moet u zeggen, dat ik het verbazend onbelangrijk vind om de, met verlof gezegd, meestal zeer onooglijke 'backhuysen' bij-een te hebben van onze leden, die toch wel niet zoo ijdel zullen wezen om voorbij te zien, dat zij voor 3/4 verschrikkelijke nulliteiten zijn, wier grootste verdienste in het geregeld betalen hunner contributie te zoeken is.'[36]

[33] Huisman 2000, p. 123.
[34] Collectie PL, inv.nr. 69.1112.
[35] Singels 1923, pp. 170-171. Vergelijk Maas 1995, p. 67, waar Buys Ballot herinnerde aan de *geringe* deelname.
[36] UBL, archief Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, inv.nr. 96 (bij het bestuur ingekomen stukken), brief van J.A. Alberdingk Thijm, 29 mei 1867.

Alberdingk Thijms portret is te vinden in een van de vijf portretalbums in het archief van de Maatschappij.[37] Het is op de achterzijde voorzien van een gedicht:

> Men wil mijn aanschijn ook, bij 't heir van menschenbeelden,
> Dat, naar de leer van Doctor Gall,
> 't Weetgierig nageslacht precies beschrijven zal
> Wat schedels men al vindt bij 't zwoegend schrijvrental,
> Die, voor 't geslacht van thands hun bonte rollen speelden.
> Wie heeft de meerderheid, die 't stichtten of verveelden?

Ook het Friesch Genootschap heeft sinds 1863 de portretten van leden verzameld.[38] In Rotterdam stelde een van de 'schalistenkwartieren' (schalisten waren gegoede burgers die in hun eigen buurt oftewel *kwartier* met een collecte*schaal* langs de huizen gingen om geld op te halen voor armen en wezen) in 1863 een album samen met de portretten van haar leden.[39] In het Koninklijk Penningkabinet te Leiden bevindt zich een aantal albums waarin portretten van numismatici zijn bijeengebracht.[40] Zij zijn echter niet op instigatie van het Penningkabinet zelf samengesteld, maar door een particulier, Pieter Otto van der Chijs, sinds 1835 beheerder van het penningkabinet en buitengewoon hoogleraar.[41] Hij zou op het idee gekomen zijn toen hij in 1864 uit Praag een 'werkje' (een publicatie dus) ontving waarin een portret van de auteur was opgenomen. Dat bracht hem ertoe beroepsnumismatici, penninggraveurs en de belangrijkste verzamelaars in Europa aan te schrijven met het verzoek een foto te sturen, vergezeld van een korte notitie met betrekking tot hun naam, functies en geboortedatum en hun handtekening.[42] In 1881 kwamen zijn albums in het Koninklijk Penningkabinet terecht.

Er zijn wel meer albums ontstaan door *per brief* allerlei personen om hun portret te vragen. Tot de omvangrijkste verzamelingen zal die van Elisabeth ('Sissi'), keizerin van Oostenrijk, behoren, wier eigen beeltenis óók door velen is verzameld. Zij schreef in 1862 aan haar zwager, aartshertog Ludwig Viktor:

> 'Ich lege mir nämlich ein Schönheiten-Album an und sammle nun Photographien, nur weibliche dazu. Was Du für hübsche Gesichter auftreiben kannst beim [Ludwig] Angerer und anderen Photographen, bitte ich Dich, mir zu schicken.'[43]

De ambassade in Constantinopel kreeg ook het verzoek portretten te zoeken:

> 'Einen besonderen Werth würde Allerhöchstdieselbe [= Elisabeth] darauf legen, nebst derlei Porträten orientalischer Schönheiten, Photographien schöner Frauen aus der türkischen Haremswelt zu besitzen.'

[37] UBL, archief Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, inv.nr. 344.
[38] Aanwezig in de collectie van het Fries Museum, Leeuwarden.
[39] Kamphuis 1999, pp. 10, 12.
[40] Van der Meer 1992, p. 15.
[41] Zie voor Van der Chijs: NNBW dl. 4, kolom 426-427.
[42] Van der Meer 1992, p. 15.
[43] Bokelberg/Hamann 1980, p. 7. Eerder had zij al een 'Familienalbum' aangelegd (idem, p. 9).

Ook de Engelse vorstin Victoria verzamelde op deze wijze: een 'lady in waiting' schreef voor haar 'to all the fine ladies in London for their husband's photographs'.[44] Leopold II liet in 1860, voordat hij koning van België werd, portretten van vorsten en aanzienlijke personen vergaren door tussenkomst van diplomaten en verzamelde ze in twee albums.[45]

*

Portretfoto's zullen vaak, maar niet altijd, in albums zijn bewaard. Een enkele keer zullen ze in de doosjes bewaard zijn waarin ze werden afgeleverd. Meestal zijn die kartonnen doosjes weggegooid, waardoor ze tegenwoordig zeldzaam zijn. Een schilderij van Louis van Erven Dorens toont een vrouw die haar portret toont (afb. 22). Dat het een fotografisch portret is, blijkt uit het doosje op haar schoot, dat nog enkele afdrukken bevat.[46]

Soms werden foto's in een kistje bewaard. Een dergelijk kistje werd door de schilder Willem de Famars Testas meegenomen op een reis naar Egypte in de jaren 1858-1860. Hij schreef op 29 juni 1858 aan zijn ouders:

> 'Uw portretten zullen mij eeuwig veel pleizier doen, ik zal mij kunnen verbeelden U te zien. De photographie is eene goddelijke uitvinding!'

Bijna drie maanden later, op 19 september, bracht hij het onderwerp opnieuw ter sprake:

> 'Gisteren heb ik eindelijk Uwe portretten ontvangen. Zij doen mij innig veel genoegen, daar ze perfect lijken en ik mij best U daaruit kan voorstellen. Niet dat ik Uwe gedaanten vergeten heb, maar een portret als dit is een aangename compagnon als men ver van zijn dierbare betrekkingen verwijderd is. Gij ziet: eergisteren schreef ik U dat ik mij niet kon begrijpen waar de portretten bleven, en nu zijn ze juist gearriveerd. [...] Ik had gehoopt hetzelve op mijn verjaardag te ontvangen, doch dit is niet mogen zijn. Den 30e Augustus is gepasseerd evenals andere dagen. [...] Verbeeld U dat ik voor het portretkistje 12.60 francs heb betaald; dit is enorm.'[47]

Portretten konden in allerlei voorwerpen 'verwerkt' worden, van medaillons tot presse-papiers. Een voorbeeld wordt gegeven in de herinneringen van Aegidius W. Timmerman. Over zijn gymnasiumtijd (die van 1871 tot 1878 duurde) vertelde hij hoe hij er eens door de rector, tevens leraar Grieks, valselijk van werd beschuldigd te liegen. Toen de man zijn vergissing inzag, wilde hij het goed maken door excuses te vragen in het bijzijn van de andere schooljongens, die er immers ook bij waren geweest toen de beschuldiging werd uitgesproken.

---

[44] Taylor 1987, p. 20.
[45] Abeels 1977, pp. 27-29.
[46] Materiaal, drager, afmetingen en huidige verblijfplaats van het schilderij zijn onbekend. In 1943 werd het geveild in Amsterdam. Het RKD bezit de hier afgebeelde reproductie, die de titel *Lijkt 't?* heeft gekregen. Die is waarschijnlijk ingegeven door Van Erven Dorens' inzending van een schilderij met die naam naar de in 1867 in Rotterdam gehouden *Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters*, Rotterdam 1867 (cat. nr. 111). Met dank aan Mayken Jonkman.
[47] De Famars Testas 1988, pp. 53, 67.

> 'Maar hij vond het blijkbaar nog niet voldoende en toen ik eenigen tijd later mijn linker arm had gebroken en om het papier vast te laten liggen een glazen presse-papier had meegebracht, waarachter een schuifje voor een foto, vond ik 's middags bij mijn terugkomst op school er een portret van hem ingeschoven en toen ik hem bedankte: 'Zie je wel, dat ik er een boord op an heb. Daarom zie ik er zoo deftig uit. Alleen een boord maakt een mensch tot professor. Ha! ha!"[48]

Uiteraard werden foto's ook thuis aan de muur gehangen of neergezet, of achter een lijst of spiegel gestoken. François HaverSchmidt, zo blijkt uit een hierboven al gegeven citaat, nam in een sentimentele stemming de portretten van zijn vroegere mede-studenten uit het album om ze 'achter de lijst van een plaat op mijn kamer' te steken. Reden was ongetwijfeld dat hij ze dan alle in één oogopslag kon zien. Het was onder studenten kennelijk gebruikelijk foto's op die wijze op te hangen, zo kan opgemaakt worden uit de herinneringen van een anonieme oud-student uit Leiden aan Israël David Kiek. Diens specialiteit – tegen wil en dank – was het maken van groepsportretten van studenten. De opnamen werden gewoonlijk 's morgens vroeg gemaakt na een nacht doorzakken, waarbij de studenten lang niet niet meer in staat waren zelfs maar goed stil te staan (afb. 23). Zij, en niet de fotograaf, bepaalden de opstelling (maar ze maakten wel *zijn* naam onsterfelijk: het 'kiekje' staat ook nu nog voor een foto die tegen alle compositieregels zondigt). Na het maken van de afdruk

> 'haastten [de studenten] zich op den achterkant van de photographie aan te teekenen, wanneer zij was gemaakt, wat zij eventueel voorstelde, en vooral wie er op afgebeeld stond'.

Anders zou dat snel in de vergetelheid raken, aldus de auteur, die kennelijk met precieser karakters omging dan anderen: op menig portret van Kiek is namelijk géén aantekening te vinden. Vervolgens werden de foto's

> 'in den rand van den spiegel gestoken – ik geloof, dat de spiegels voor studentenkamers speciaal voor die opsiering werden ingericht'.

Later belandden ze vaak als los stapeltje op een hoekje van het bureau of de secretaire, aldus dezelfde auteur.[49]

Tegenover de liefdevolle nonchalance waarmee zulke studentenportretten werden behandeld staat de respectvolle, maar enigszins clichématig verwoorde wijze waarop een portret van Alexandrine Tinne werd bekeken, de rijke Haagse vrouw die in de jaren '60 lang door Noord-Afrika reisde. Nadat eerst de met haar meereizende moeder en tante al waren overleden, werd Tinne zelf in 1869 in de buurt van Moerzoek, in het huidige Libië, vermoord, waarschijnlijk door rovers. Ze werd slechts 33 jaar. Vijf jaar later schonk prins Hendrik, ook een liefhebber van reizen, het *Aardrijkskundig Genootschap* (vanaf 1888 het *Koninklijk Nederlandsch Aardrijkskundig Genootschap*) een groot portret van Tinne. Bij die gelegenheid sprak de secretaris van het genootschap, N.W. Posthumus:

[48] Timmerman 1983, p. 80.
[49] Anoniem 1910, p. 31 (ook geciteerd in Leijerzapf 1997, p. 31). Zie voor biografische informatie over Kiek: Leijerzapf 1984 en Leijerzapf 1997. Vergelijk het door Jan Veth in 1887 geschilderde portret van Frank van der Goes, waar een hoek van een lijst zichtbaar is waarin een carte-de-visite-portret gestoken is.

> 'Wanneer ooit een oogenblik van moedeloosheid zich van ons mocht meester maken, dan zal één blik op haar, de nooit versaagde, de nooit moedelooze ons weder bezielen; wanneer wij ons ooit door een oogenblik van zwakheid laten verrassen, dan zal het aanschouwen van de beeltenis van haar, de altijd energieke, altijd krachtvolle vrouw, ons nieuwe krachten verlenen'.[50]

In de beschrijvingen die Louis Couperus gaf van Eline Veres kamers worden foto's maar één keer genoemd. Na anderhalf jaar niet in Den Haag te zijn geweest, keerde zij terug en nam ze haar intrek bij de oude mevrouw Van Raat:

> 'Zij zag rond in haar kamer en in elke hoek herkende zij haar eigen vazen, haar platen en fotografies'.[51]

In een andere bekende negentiende-eeuwse roman met een vrouwelijke heldin, Bosboom-Toussaints *Majoor Frans* (1875), wordt de 'ruime voorbovenkamer met alkoof in een gesloten huis op een der [Haagse] grachten' beschreven, waar de mannelijke tegenspeler, jonker Leopold van Zonshoven woonde.[52] Hij leefde betrekkelijk eenvoudig, aangezien hij

> 'te schraal door de fortuin bedeeld [was], om een deftig appartement te kunnen betalen, en te fatsoenlijk om op kosten van lichtgelovige burgers een staat te voeren boven zijn vermogen. En toch had zijn kamer een *air* van élégance, dat zowel voor de smaak getuigde van de jonkman van geboorte en goede opvoeding, als de behoeften kenschetste van iemand die geen gewoonte maakte van uithuizigheid'.

Foto's misstonden kennelijk niet in de kamer van een jonker:

> 'Miniatuurportretten in ivoor en fotografieën van verschillende grootte hingen overal, waar er maar een plekje te vinden was geweest. De jonker had er kennelijk zijn lust in gevonden, hier zoveel doenlijk zijn gehele familie in beeltenis vertegenwoordigd te zien.'

In negentiende-eeuwse publicaties over woninginrichting wordt een enkele opmerking gemaakt over foto's. Carel Vosmaer publiceerde in 1886 een bewerking van Lewis Foreman Days *Every-day Art. Short essays on the arts not fine* onder de titel *De kunst in het daaglijksch leven*. Over wandversiering merkte hij op:

> 'Voor het gewone gebruik zij men niet bevreesd bij enkele schilderijen ook prenten en zelfs fotografieën te hangen, mits haar geest overeenstemme.'

[50] Jansen 2003a, p. 174.
[51] Couperus 1987, p. 395.
[52] Bosboom-Toussaint 1983, p. 14. De roman speelt zich af in de jaren '60.

De lijst moest niet overheersen: 'het goud zij stil van toon, of mat, vooral voor platen en fotografieën'.[53] In hetzelfde jaar publiceerde de architect J.B. Kam *De versiering van onze Woning*. Zijn opmerking dat foto's in geen enkele woning ontbraken moet niet letterlijk genomen worden, maar geeft wel aan dat zij zeer gebruikelijk waren in de kringen tot wie de auteur zich richtte. Kam sprak zich niet uit over de status van foto's en andere vormen van wandversiering. Hij noemde ze – in één adem met schilderijen, tekeningen en andere kunstvoorwerpen –

> 'merkteekens […] van onzen levensweg […], de heldere toetsjes in onze omgeving als de bloemen in een weiland, klein tegenover de groote onderdeelen van ons vertrek, de aandacht trekkend, belangrijk, ook bij een nauwgezette beschouwing'.

Werden de portretten, boeken en kleine ornamenten weggenomen, dan werd een vertrek doods, ongezellig en schijnbaar onbewoond.[54]

Niet iedereen was zo ruimhartig als Vosmaer en Kam. In haar boek *Een eeuw Nederlandse woning* (1941) behandelde Petra Clarijs ook kort de aanwezigheid van foto's in het interieur en de 'alleszins begrijpelijke rage' in de negentiende eeuw om portretten in een album te verzamelen en dat op een tafeltje neer te leggen:

> 'Het pleit misschien voor de toenmalige égards en hartelijkheid, dat de aldus verkregen fotocollecties niet in een kast werden weggestopt, maar niet voor de goede smaak om ze aldus te etaleren.'[55]

De al meermalen genoemde J.A. Alberdingk Thijm, een vooraanstaande figuur in zaken die de smaak betroffen – hij werd in 1876 hoogleraar in de esthetica en kunstgeschiedenis aan de Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam – en een man met uitgesproken ideeën, liet portretfoto's niet overal in zijn huis toe. In de biografie die zijn zoon in 1893 publiceerde lezen we:

> 'Zoals vele artistiek ontwikkelde mensen, had Thijm geen voorliefde voor fotografieën. Fotografieën naar voorwerpen konden er nog dóór (en van superieure fotografieën naar schilderijen bijv. zoals de grote doffe van Braun, was hij een voorstander); maar naar zijn mening was de kunst van de gewone fotografen allerminst in staat het eigenaardige leven van een mensenfysionomie weer te geven. De talrijke, grotere en kleinere, fotografische familieportretten had hij op zijn slaapkamer opgehangen, terwijl al de overige kamers van zijn huis vol hingen met schilderijen.'[56]

De meningen over de status van portretfoto's als interieurdecoratie waren dus verdeeld. Tot besluit zij opgemerkt dat vorst(in)nen het niet beneden hun waardigheid achtten foto's te verzamelen – hierboven werden

[53] Vosmaer 1886, p. 164.
[54] Kam 1886, pp. 175, 207.
[55] Clarijs 1941, pp. 95-96. Vergelijk Montijn 1998, pp. 81-82: 'Veel auteurs hadden uitgesproken ideeën over wat wel, en wat niet gepast was in een salon. Zo verklaart de aristocratische Natalie Bruck-Auffenberg in 1897 dat olieverfportretten er wel, maar familiekiekjes – de zogenaamde tante's hoek – bepaald niet op hun plaats zijn. Grote crayontekeningen naar foto's evenmin, maar gravures en fotografische reproducties weer wel.'
[56] Van Deyssel 1986, pp. 64-65.

'Sissi', Victoria, Leopold II en Wilhelm II al genoemd – en in hun vertrekken op te stellen.[57] Van Victoria is bekend dat foto's van haar verwanten, 'revealing them at all ages, covered the walls'. Aan ieder bed waarin zij sliep bevestigde ze bovendien aan de achterkant 'on the right-hand side, above the pillow' een fotografisch doodsportret van haar vroeg gestorven echtgenoot Albert.[58] Deze had geregeld foto's gekocht, variërend van reproducties en panorama's van Florence tot vee en etnografische studies. De laatste Duitse keizer, Wilhelm II, had een grote collectie foto's, waarop hij zelf veelvuldig voorkomt, recruten beëdigend, parades afnemend, militaire manoeuvres bijwonend, enzovoort. De collectie van de keizer is tegenwoordig ten dele te zien in Huis Doorn, zijn laatste woonplaats.[59] Koningin Sophie, de eerste echtgenote van Willem III, heeft in de jaren '60 portretten van tijdgenoten uit de culturele wereld verzameld, zo laat een bewaard gebleven album in de collectie van het Koninklijk Huisarchief zien.[60] Achterop staan in haar handschrift de namen van de voorgestelden geschreven. Willem III zelf zal ook wel foto's in zijn bezit hebben gehad (in ieder geval de zouavenportretten die hiervoor genoemd werden). Eén anecdote vertelt hoe hij van een mogelijke aankoop afgehouden werd. Aegidius W. Timmerman vertelt in zijn herinneringen namelijk hoe hij, in de zomer van 1879 op bezoek bij zijn oom Henri in Frankfurt die daar een winkel in waaiers, colliers, broches, dasspelden en meer dergelijke luxe-artikelen dreef, de koning de winkel zag binnenstappen in het gezelschap van zijn kersverse tweede echtgenote, Emma van Waldeck-Pyrmont. De koning moest

> 'onbedaarlijk […] lachen, toen oom eenige portretlijsten – zoogenaamde Morastaender – waarin fotografieën van meer dan strikt nodig gedecolleteerde vrouwen die hun charmes etaleerden en waar de koning rondkijkende heenliep, op den tafel omkeerde met de woorden: "Uwe Majesteit houde het mij ten goede, maar dit is nu verboden waar voor uwe Majesteit, nietwaar Mevrouw?" Koningin Emma vond het maar matig, zag ik aan haar ter nauwernood glimlachende gezicht.'[61]

*

Veel portretfoto's vonden hun weg naar een album of een lijstje. Slechts een minderheid is voorzien van een aantekening die ons iets vertelt over de afgebeelde persoon of over de aanleiding tot het maken of schenken van het portret. Het zijn maar tipjes van de sluier die worden opgelicht. Uit contemporaine bronnen blijkt wel hoe levendig de cultuur van het onderling schenken van portretten ooit was. De vele bewaard gebleven albums en losse foto's zijn daarvan de stomme getuigen: de afgebeelde figuren zijn, in andermans handen liggend en door andermans ogen bekeken, nog slechts flauwe schimmen.

[57] Ter relativering moet worden opgemerkt dat Anna Paulowna, de echtgenote van de Nederlandse koning Willem II, in 1861 een album cadeau kreeg van haar hofhouding en alleen het eerste blad vulde met vier portretjes van haar Russische familieleden. De rest bleef leeg (Jansen 2003b).
[58] Strachey 1978, pp. 233, 234.
[59] Taylor 1987, pp. 12, 14, 16; Asser/Ruitenberg 2002.
[60] Van Rooijen-Buchwaldt 1992, pp. 70-71.
[61] Timmerman 1983, pp. 125-126.

III

Beroepsgroep

7

Een nieuw beroep

Uit het voorgaande bleek dat foto's – met name cartes-de-visite – op ruime schaal verzameld en geruild werden.[1] Uitgaande van de impuls die de rond 1860 geïntroduceerde carte-de-visite altijd geacht is te hebben gegeven aan de fotografie, ligt het voor de hand te veronderstellen dat het aantal beoefenaren van dat beroep vanaf dat moment flink toenam, dat zij meer gingen verdienen, hun toevlucht minder vaak hoefden te nemen tot verdiensten uit nevenberoepen, dat het aantal werknemers dat zij voor zich lieten werken steeg, en dat het aantal steden en stadjes waarin tenminste één fotograaf gevestigd was groeide, kortom, dat de fotografie volwassen werd. Daar zijn echter maar weinig bewijzen voor te leveren. Hieronder zullen enkele bronnen de revue passeren die enig inzicht kunnen geven in deze onderwerpen.

Eerst echter iets over het aantal cartes-de-visite dat gemaakt is. Dat moet, gezien de hoeveelheid bewaard gebleven exemplaren, aanzienlijk zijn geweest, maar de totale productie laat zich niet zomaar vaststellen: contemporaine aanwijzingen ontbreken vrijwel geheel. Uitgaan van wat tegenwoordig aanwezig is in collecties is riskant, maar als er geen andere methode is (met andere woorden: als er geen contemporaine gegevens beschikbaar zijn), is het verleidelijk om 'terug te rekenen'. Nies Huijsmans, die grote aantallen bewaard gebleven Nederlandse carte-de-visite-portretten catalogiseerde, heeft dat gedaan. Volgens hem moet het aantal cartes-de-visite dat Nederlandse fotografen tussen circa 1860 en 1914 maakten 'in de tientallen miljoenen lopen wellicht zelfs meer dan 100 miljoen!'[2] Zijn schatting is echter onverifieerbaar en niet op harde cijfers gebaseerd en moet dus met gepaste voorzichtigheid beoordeeld worden.

Dankzij de kasboekjes van Leonard de Koningh kennen we van welgeteld één fotograaf de productie. Als zijn productiviteit gemiddeld was – wat in het geheel niet zeker is – en we uitgaan van zijn beste jaar, 1867, kunnen we een welgemikte slag in de lucht slaan naar de totale productie. In dat jaar vervaardigde De Koningh 1925 cartes-de-visite. Uitgaande van ongeveer 216 beroepsfotografen – in 1859 waren het er (tenminste) 174, in 1889 332 –, dan zou hun totale productie in 1867 neerkomen op ongeveer 416.000.[3]

Volgens Huijsmans bereikte de productie van cartes-de-visite een hoogtepunt in de jaren 1866-1872, om rond 1900 een tweede piek te bereiken.[4] Die constatering is gebaseerd op tellingen van bewaard gebleven

[1] Stereofoto's zijn weliswaar óók in grote aantallen gemaakt – mogelijk doen ze nauwelijks onder voor cartes-de-visite –, maar in Nederland lijken ze vooral *geïmporteerd* te zijn.
[2] Huijsmans 1993, ongepagineerd.
[3] Het aantal van 174 fotografen in 1859 en 332 in 1889 is ontleend aan de hierna te behandelen beroepstellingen.
[4] Huijsmans 1993, ongepagineerd. De 'hausse' was volgens hem minder groot dan in het buitenland, waar ook wel werd gesproken van een 'cartomania'. Vergelijk Huijsmans 2004, pp. 20-21, waar 1.784 gedateerde cartes-de-visite uit de periode 1860-1914 uitgesplitst zijn naar aantallen per vijf jaar. De jaren 1865-1874 (nog geen eenvijfde van de meetellende jaren) zijn goed voor bijna eenderde (33,1%) van de geproduceerde aantallen (316 respectievelijk 275). Inderdaad nam het aantal cartes-de-visite volgens dat overzicht rond 1900 toe, maar dat is

exemplaren. De Nijmeegse fotograaf Julius Schaarwächter sprak in het door hem uitgegeven tijdschrift *De Navorscher op het gebied der photographie* in 1867 van een 'visitenkaartenwoede', maar die zou op dat moment al weer verminderd zijn.[5] Wanneer het hoogtepunt ook bereikt werd, mogelijk werd niet in ieder jaar het aantal van 416.000 gehaald. Dat aantal vermenigvuldigend met het aantal jaren waarin cartes-de-visite geproduceerd zijn – 40 tot 50 jaar, van ongeveer 1860 tot iets na de eeuwwisseling – en rekening houdend met de toename van het aantal fotografen in de loop van de negentiende eeuw (laten we een factor 1,75 nemen), dan zou de totale productie kunnen neerkomen op 29 tot 36 miljoen stuks. Deze rekensom bevat echter te veel onzekere factoren om de uitkomst al te serieus te nemen. Zeker is echter dat er ettelijke miljoenen cartes-de-visite moeten zijn gemaakt.

*

Van de *productie* terug naar de *producenten*, de fotografen. In de negentiende eeuw zijn drie keer beroepstellingen gehouden, namelijk in 1859, 1889 en 1899. *Volks*tellingen werden sinds 1829 om de tien jaar gehouden; slechts enkele keren is de gelegenheid te baat genomen ook de beroepen te turven. [6] De 'sprong' van 1859 naar 1889 is erg groot; liever hadden we kleinere intervals gezien, die beter zicht geven op de aantallen fotografen. Vervelender is dat de beroepstelling van 1859 niet volmaakt betrouwbaar lijkt en dat er in dat jaar geen onderscheid gemaakt werd tussen meester en knechts, terwijl dat in 1889 en 1899 wel werd gedaan.[7] In 1859 werd bovendien alleen het *voornaamste* beroep opgegeven, zodat de mogelijkheid bestaat dat er minder fotografen geteld werden dan wanneer alle door één persoon uitgeoefende beroepen meegeteld zouden zijn.[8] Juist vóór 1860 kwam het geregeld voor – veel meer dan in 1889 en 1899 – dat iemand naast de fotografie ook een ander vak uitoefende.

Op 31 december 1859 werden in het hele land 174 fotografen geteld, onder wie twee vrouwen.[9] In de *Uitkomsten der Vierde Tienjarige Volkstelling in het Koningrijk der Nederlanden op den een en dertigsten December 1859* werden niet alleen mannen en vrouwen onderscheiden, maar ook een (beperkte) indeling naar leeftijd gemaakt: jonger dan 10 jaar, 10 of 11, 12 tot 16, 16 tot 23 en 23 jaar of ouder.[10] Bijna alle fotografen, 160 van de 174, behoorden tot de laatste leeftijdscategorie. De veertien overigen waren tussen de 16 en de 23, behalve de twee vrouwen (meisjes), die tussen de 12 en de 16 waren. Opvallend is het geringe aantal kinderen en

---

vooral een relatieve 'hausse': het hoogste aantal uit die tijd (163 in 1900-1904) was nauwelijks hoger dan dat in de jaren 1860-1864 (159) of 1880-1884 (161). Bij deze wijze van turven moet overigens bedacht worden dat het aantal (in contemporain handschrift) gedateerde foto's niet per se in evenredige verhouding hoeft te staan tot het werkelijk geproduceerde. Het is immers denkbaar dat cartes-de-visite vooral in de begintijd, toen zij nog een noviteit waren, vaker van een aantekening (naam van de voorgestelde en/of gever, datum, aanleiding) zijn voorzien dan later, toen zij een tamelijk gewoon verschijnsel waren geworden. Bovendien moet bedacht worden dat slechts een zeer klein deel van de cartes-de-visite gedateerd is (waarbij ik onder 'gedateerd' alleen foto's versta die niet slechts een jaartal dragen, maar ook een maand of dag: het komt namelijk voor dat foto's decennia later voorzien zijn – door nazaten dan wel verzamelaars – van een geschat jaartal, dat niet zelden aantoonbaar onjuist is).

[5] *De Navorscher* 2 (1867), p. 4.

[6] De eerste volkstelling vond in 1795 plaats; vanaf 1829 zijn een eeuw lang om de tien jaar tellingen gehouden.

[7] Uitkomsten 1864, dl. 1, p. xxvi.

[8] Het voorschrift om alleen het voornaamste beroep op te geven kon tot onnauwkeurigheden leiden: Uitkomsten 1864, dl. 1, p. xxvi.

[9] Bij de beroepstelling van 1859 werden niet, zoals tot dan toe was gedaan, alleen de op die dag daadwerkelijk aanwezige personen geteld – de 'feitelijke of getelde' bevolking –, maar ook degenen die weliswaar op dat moment elders verbleven maar wel ingeschreven stonden in het bevolkingsregister – de 'werkelijke' bevolking – (Uitkomsten 1864, p. vi). Hier zijn bij de beroepstelling van 1859 de cijfers van de telling van de 'werkelijke' bevolking gebruikt, ook om vergelijking mogelijk te maken met de telling van 1889, toen alleen de 'werkelijke' bevolking geteld werd (Uitkomsten 1894-1895). Wanneer uitgegaan zou zijn van de 'feitelijke of getelde' bevolking, dan zou het aantal fotografen in 1859 153 zijn geweest. Vergelijk Oomens 1989, pp. 12-13, 17.

[10] In de categorie 12- tot 16-jarigen werden degenen opgenomen die in de jaren 1844-1847 waren geboren, in de categorie 16- tot 23-jarigen die in de jaren 1837-1843, in de categorie 23 jaar en ouder die in 1836 of eerder waren geboren.

jongeren: juist in een fotografisch atelier, waar vele kleine en eenvoudige werkzaamheden te doen waren, zou men een groter aantal kunnen verwachten.

In verschillende provincies werd in 1859 geen enkele fotograaf aangetroffen, namelijk in Noord-Brabant, Utrecht, Friesland, Drenthe en Limburg. Hierboven kwam echter Eduard Fuchs al ter sprake, die zich in 1859 in Leeuwarden vestigde.[11] Ook in de provincie Utrecht waren zeker fotografen actief. In Evers' korte geschiedenis van de fotografie in de stad Utrecht vinden we de namen van Frederik Kayser, die zich in 1854 vestigde en er ongeveer tien jaar bleef, E.A. van Blitz, die in 1857 de fotografie als nevenberoep opnam en wiens firma nog bestond op het moment dat Evers aan het begin van de twintigste eeuw zijn tekst schreef, J.C. Waal, die óók in 1857 begon en die het fotograferen gedurende tien jaar combineerde met het vervaardigen van kartonnen dozen, en Theodor Finger, een instrumentmaker die in de jaren 1858-1860 ook als fotograaf actief was.[12] Uit de titel die Steven Wachlin gaf aan zijn lijst van beroepsfotografen in Noord-Brabant – 'De voornaamste beroepsfotografen in Noord-Brabant 1860-1900' – valt op te maken dat in die provincie in 1859 weinig tot geen fotografen konden worden gevonden. Van J.B.E. Fournier is echter bekend dat hij in 1851 al actief was als fotograaf en in 1860 nog ingeschreven stond met dat beroep.[13] Twee anderen waren in 1859 waarschijnlijk ook als fotograaf werkzaam: J.F. van Elewijck was volgens Wachlin vanaf circa 1859 werkzaam in Den Bosch, terwijl J.B.P.E. Fremau zich vóór 1860 in Tilburg vestigde.[14] In Rotterdam waren volgens de beroepstelling veertien fotografen actief. Van hen waren elf 23 jaar of ouder en drie tussen de 16 en de 23; de laatsten waren dan ook mogelijk geen zelfstandig fotograaf. In de belastingkohieren van 1859 – opgemaakt in februari – werden zestien fotografen gevonden, in die van 1860 – ook in februari vastgesteld – dertien, waarbij de in beide jaren voorkomende A.Ph.F. Hermans de enige onder de 23 jaar was.

De conclusie van deze kleine steekproef is dat de in 1859 uitgevoerde telling aan de conservatieve kant lijkt: het aantal van 174 zal in werkelijkheid wat hoger hebben gelegen. Bovendien moet bedacht worden dat alleen de in het bevolkingsregister ingeschreven personen zijn geteld, zodat degenen die hier slechts tijdelijk verbleven en zich niet inschreven – de buitenlanders dus – buiten beschouwing bleven.[15] De telling werd uitegevoerd op een tijdstip – midden in de winter – dat er minder fotografen actief waren dan in andere seizoenen: door de afhankelijkheid van zonlicht werkten veel fotografen maar een deel van het jaar. Daar staat tegenover dat onder de 174 getelde fotografen mogelijk niet alleen 'meesters' waren, maar ook 'knechts': dat onderscheid werd niet gemaakt. De kans lijkt mij overigens groot dat er (afgezien van echtgenotes en kinderen) weinig assistenten werkzaam waren, al werden er in Amsterdam bij de beroepstelling 26 fotografen geteld, terwijl het adresboek van die stad in de editie 1859-1860 er slechts achttien vermeldt. De cijfers van deze beroepstelling worden overigens min of meer bevestigd door een andere telling, die van de aanslagen in de patentbelasting. Van een aantal jaren zijn statistieke tabellen opgesteld, onder andere van het dienstjaar 1860/1861.[16] Het aantal fotografen hierin is 164.

[11] Volgens Dolk 1975 was in 1859 ook A.K. Ringler in Leeuwarden werkzaam, maar deze zal slechts tijdelijk aanwezig zijn geweest: Ringler was in Amsterdam gevestigd, maar trok zo nu en dan naar andere steden om daar tijdelijk zijn diensten aan te bieden. Dolk noemt ook J.J. van Haagen, die eveneens in 1859 actief was. Hij was wel een Leeuwardenaar: hij was in die stad geboren en had er voorheen het beroep van kapper uitgeoefend.
[12] Evers 1918, pp. 13, 149-150, 152. Zie voor Kayser ook Otten 2001b, p. 86.
[13] Van der Pol 1992, pp. 13, 27; Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 20-21, 28-29, 209-210.
[14] Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 211, 215. Mogelijk was ook Leonard Stollenwerk in 1859 actief in Den Bosch (idem, p. 212), maar dat is uit de tekst niet geheel duidelijk.
[15] Ook bij de methode van de 'feitelijke of of getelde' bevolking zouden de buitenlandse fotografen (vrijwel geheel) buiten beschouwing zijn gebleven: zij waren in de winter meestal afwezig.
[16] Statistiek 1869, p. 106 e.v.

De beroepstelling van 1889 kende een indeling naar leeftijd die uitgebreider is dan die van 1859. Er werden twaalf leeftijdsgroepen onderscheiden: 12 jaar, 13, 14-15, 16-17, 18-22, 23-24, 25-35, 36-50, 51-60, 61-65, 66-70 en 71 jaar of ouder. Bovendien zijn er behalve de 'personen, die zijn: hoofd van eene zaak, van eene inrichting, van een bedrijf of onderneming *voor eigen rekening*' ook enkele andere categorieën onderscheiden: zij die voor rekening van een ander werkten, zij die in dienstbetrekking werkten maar wel belast waren met 'eenige directie, opzicht of controle' en zij die in dienstbetrekking waren en tot de '*gewone* werklieden' behoorden. Tot de 'hoofden' werden 332 personen gerekend, onder wie negen vrouwen. Onder hen werden – weinig verbazingwekkend – geen kinderen aangetroffen. Zeventien personen waren tussen de 18 en 22, twaalf 23 of 24, de rest ouder. Tot de '*gewone* werklieden' behoorden 327 personen, onder wie zes vrouwen. Onder hen was het merendeel jong of zeer jong, zodat de conclusie moet zijn dat zij in het algemeen eenvoudig werk deden. Daartoe kan het snijden en opplakken van foto's hebben behoord, mogelijk ook wel het prepareren van de negatiefplaten. Of zij ook de camera bedienden is minder zeker. Slechts vier personen leidden voor rekening van een ander een atelier. Onder de apart getelde retoucheurs – degenen die afdrukken in meer of mindere mate met inkt, potlood of verf bewerkten – zijn verschillende jonge personen te vinden, kinderen zelfs, terwijl dit vak nog wel enige status had omdat er vaardigheid bij kwam kijken (wanneer het althans op niveau werd beoefend).

Tabel 9

Uitkomsten van de beroepstelling van 1889, naar leeftijd en functie

Opmerkingen:

In de bovenste horizontale rij zijn de leeftijden weergegeven, in de rijen daaronder het aantal getelde personen in de verschillende categorieën, namelijk:

A: 'personen, die zijn: hoofd van eene zaak, van eene inrichting, van een bedrijf of onderneming *voor eigen rekening*'

B: hoofden voor rekening van een ander

C: personen in dienstbetrekking, belast met directie, opzicht of controle

D: personen in dienstbetrekking en behorend tot de '*gewone* werklieden'

R: retoucheurs

97+1: 97 mannen, 1 vrouw

	12	13	14-15	16-17	18-22	23-24	25-35	36-50	51-60	61-65	66-70	71>	totaal
A	—	—	—	—	17	12	97+1	130+1	49+3	9+1	6	3+3	323+9
B	—	—	—	—	—	—	3	1	—	—	—	—	4
C	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	0
D	2	12	41	46	81+4	29+1	69	36	4	—	1+1	—	321+6
R	—	2	1	4	9	2	5+1	10	—	—	—	—	33+1

Bron: *Uitkomsten der Beroepstelling in het Koninkrijk der Nederlanden op den een en dertigsten December 1889. Uitgegeven op last van het Departement van Binnenlandsche Zaken*, Den Haag 1894-1895

De fotografie bood in 1889 dus werk aan 697 personen, van wie ongeveer de helft onzelfstandig, voor een baas, werkte. Het was daarmee een beroepsgroep met een bescheiden omvang. Menig beroep kende – volgens

dezelfde beroepstelling – meer beoefenaars,[17] waarbij opvalt dat in veel gevallen het aantal personen in dienstbetrekking (D) veel groter was dan het aantal zelfstandigen (A), terwijl in de fotografie die twee groepen bijna gelijk waren. Er waren bijvoorbeeld niet veel meer boekbinders actief (478), maar zij hadden 2.103 mensen in dienst (het aantal personen in de categorieën B en C was klein, namelijk vijftien). Het aantal personen werkzaam in goudsmederijen bedroeg 2.350, van wie 709 zelfstandig (A) en 1.616 in dienstbetrekking (D), het totale aantal behangers was 4.360, van wie 1.221 in A en 3.112 in D.[18]

Fotografen hadden daarentegen gemiddeld slechts één assistent.[19] In de drie grote steden Amsterdam, Rotterdam en Den Haag lag de verhouding iets anders: tegenover 120 zelfstandige fotografen stonden 160 'gewone werklieden' (3:4). Daarbij moet wel rekening worden gehouden met de mogelijkheid dat in veel gevallen echtgenote en/of eigen kinderen meewerkten, zonder dat zij in de beroepstelling opgenomen zijn. In zijn boek over de schilders Eduard Karsen en diens vader Kaspar, van wie de laatste een portretatelier dreef op de Amsterdamse Nieuwendijk, schreef A.M. Hammacher Eduards liefde voor Amsterdam toe aan diens jeugdervaringen:

> 'Vaak trekken ze [= de kinderen van Kaspar Karsen] met moeder er op uit om geld op te halen voor de geleverde foto's. Ook met Kars [een uit het tweede huwelijk geboren zoon, die in het atelier hielp] gingen ze mee om foto's te bezorgen en vaak op Zaterdagavonden met den ouden Karsen.'[20]

Ook uit een advertentie van Peter Wotke uit 1865 blijkt het meewerken door kinderen van de fotograaf:

> 'Wotke, zich gesterkt ziende door zijnen Zoon, en drie Dochteren (Nu allen) bekwaam in de Photographie, staat gereed den tijdgeest te volgen. […] De Familie Wotke zal alles aanwenden om het geëerde Publiek te voldoen.'[21]

Net als bij de beroepstelling van 1859 kunnen we bij die van 1889 een vergelijking maken met de tabellen van het patentrecht, in dit geval die over het dienstjaar 1890/1891. Daarin werd een vergelijkbaar aantal fotografen geteld, namelijk 348.[22] In zijn *Photographisch Jaarboek 1891* noemde Meinard van Os – zonder te vermelden hoe hij aan het cijfer kwam – het aantal van circa 375 fotografen.[23]

*

Wanneer we iets willen weten over de toename van het aantal fotografen in de hier behandelde periode, kunnen we ons – behalve tot de beroepstellingen – wenden tot de patentaanslagen, waarvan tot drie keer toe statistische

[17] Het aantal brood- en beschuitbakkers bijvoorbeeld bedroeg 25.457 (exclusief 2.438 koekbakkers), kleermakers 23.310, slagers 11.142, geestelijken (protestant, katholiek, joods en anders) 10.445.
[18] In de meeste van de 24 beroepsklassen die bij de telling van 1889 onderscheiden werden – de fotografen behoorden tot de tweede, de 'Boek- en steendrukkerij, hout-, koper-, staalgravure, photographie, enz.' – was het aantal personen in D veel groter dan dat in A. In de zojuist genoemde tweede beroepsklasse behoorde 12,5% tot de categorie A, 85,7% tot D.
[19] Daar zou niet snel veel verandering in komen: bij de beroepstelling van 1899 werden 451 zelfstandige fotografen geteld om 504 assistenten (in de categorieën C en D), bij die van 1909 635 om 567. In deze twee tellingen werd ook het overige personeel geteld, dat bijvoorbeeld op kantoor of in het magazijn werkzaam was: in 1899 bedroeg hun aantal 29, in 1909 78 (Uitkomsten 1902 en Uitkomsten 1912-1913).
[20] Hammacher 1947, p. 34.
[21] *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 11 juni 1865.
[22] Statistiek 1892, pp. 298-299.
[23] Van Os 1891.

gegevens werden gepubliceerd, namelijk over de jaren 1860/1861, 1879 en 1890/1891.[24] Werden er in 1860/1861 164 fotografen geteld, in 1879 waren dat er 281, een stijging van 71%. In 1890/1891 was dat aantal gegroeid tot 348, een stijging van 23% ten opzichte van 1879 en 112% ten opzichte van 1860/1861.[25] Het aantal fotografen groeide, maar de jaren waarop de cijfers betrekking hebben liggen te ver uit elkaar om schommelingen en een eventuele 'groeistuip' in een korte periode aan te kunnen tonen. De Rotterdamse belastingkohieren kunnen hier enige uitkomst bieden: vrijwel alle fotografen zijn erin opgenomen – zie de uiteenzetting over deze bron in het eerste hoofdstuk – en de stad kende een flink aantal fotografen, zodat de veranderingen significant mogen heten. Hierboven, in tabel 1, werd al het aantal fotografen op een rij gezet. Het steeg van twee in 1855 tot tien in 1860 en twintig in 1865, om vervolgens licht te dalen tot zeventien in zowel 1870 en 1875, zestien in 1880 en dertien in 1885.

Willen we voor Amsterdam – de stad met het grootste aantal fotografen –ook enig inzicht krijgen in de toename van het aantal fotografen, dan zijn we aangewezen op de beroepenlijsten die achterin verschillende edities van de jaarlijks verschenen adresboeken zijn opgenomen.[26] Hierbij dient wel bedacht te worden dat die adresboeken geen toppunt van betrouwbaarheid zijn; anderzijds mag misschien aangenomen dat de onbetrouwbaarheid het ene jaar niet veel groter was dan in het andere, en dus constant is. Het adresboek van 1853-1854 vermeldde zes daguerreotypisten, dat van 1859-1860 achttien 'Photographisten'.[27] De in de tussenliggende jaren verschenen adresboeken kenden geen beroepenlijst, alleen een alfabetische naamlijst. Na 1860 kan het aantal fotografen wel van jaar tot jaar gevolgd worden. Het adresboek van 1860-1861 vermeldde er twintig, terwijl er in 1861-1862 21 werden genoemd, in 1862-1863 twintig, in 1863-1864 32, in 1864-1865 33, in 1865-1866 43, in 1866-1867 44, in 1867-1868 40, in 1868-1869 38, in 1869-1870 33, in 1870-1871 eveneens 33. Om ons vervolgens te beperken tot de ronde jaartallen: in 1875-1876 kende Amsterdam volgens het adresboek 32 fotografen, in 1879-1880 (de editie van 1880-1881 ontbreekt of is nooit verschenen) 40, om in 1885-1886 te zakken tot slechts 22. Dat laatste getal moet echter een vergissing zijn: in het volgende jaar zouden er (alweer) 32 ateliers zijn, terwijl er in 1884-1885 nog 35 waren geteld.

Duidelijk zal zijn dat het aantal ateliers in Amsterdam en Rotterdam in de eerste helft van de jaren '60 sterk steeg, geheel conform de bestaande veronderstellingen. Zowel in Rotterdam als in Amsterdam was er echter ook vóór 1860 al sprake van een sterke toename van het aantal fotografen (in Rotterdam een vervijfvoudiging in vijf jaar, in Amsterdam een verdrievoudiging in zes jaar), die niet op het conto van de 'visitenkaartenwoede' gezet kan worden.[28] Die rage ontstond namelijk niet vóór 1862. De carte-de-visite werd rond 1860 geïntroduceerd. Weliswaar is door Evers ooit gesteld dat de Amsterdamse fotograaf Friedrich Christian Heindorf het carte-de-visite al in 1855 in ons land introduceerde – wat in de latere literatuur

[24] Statistiek 1869, p. 106 e.v.; Statistiek 1880, pp. 62-63; Statistiek 1892, pp. 298-299. Het voordeel boven de beroepstellingen is niet alleen dat er uit drie jaren cijfers bekend zijn, maar ook dat de gegevens mogelijk op uniforme wijze zijn verzameld, terwijl in de beroepstelling van 1859 geen onderscheid werd gemaakt tussen meesters en knechts, bij die van 1889 wel.
[25] De constatering dat de groei in de jaren 1879-1890/1891 maar weinig kleiner was dan in de jaren 1860/1861-1879 (ze had ongeveer 115% moeten zijn ten opzichte van 1860/1861 om gelijk te blijven), heeft niet zo veel betekenis zolang we niet weten in hoeverre 1879 een 'goed' of 'slecht' jaar was.
[26] Daarbij zijn fotografen die samenwerkten in één atelier door mij ook maar één keer geteld. Het is namelijk niet altijd duidelijk in hoeverre ieder van de partners een werkzaam aandeel had. Soms staat vast dat slechts één van hen daadwerkelijk als fotograaf actief was: de naam Wegner & Mottu bijvoorbeeld bleef gehandhaafd na het overlijden, in 1864, van eerstgenoemde. Verschillende ateliers droegen één naam, gevolgd door 'en Co'; die compagnon kan heel goed een stille vennoot zijn geweest, die het atelier alleen financieel steunde.
[27] De beroepstelling van 1859 telde 26 fotografen in de hoofdstad, van wie mogelijk een aantal 'knecht' was.
[28] In theorie is het denkbaar dat door de prijsverlaging van daguerreotypieën in de jaren '50 het aantal ateliers kon toenemen, dat deze groei zijn grens bereikte, en dat op dat moment de carte-de-visite geïntroduceerd werd die verdere groei mogelijk maakte. Bewijsbaar is deze gedachte niet.

overgenomen werd –, maar als dat al zo is, dan was hij een witte raaf.[29] Evers baseerde zich vooral op advertenties en berichten in kranten, maar uitgebreid krantenonderzoek van Steven Wachlin heeft omtrent Heindorf niets opgeleverd. Van deze fotograaf zijn tegenwoordig in openbare collecties geen cartes-de-visite bekend, laat staan uit 1855, terwijl de vroegste van andere Nederlandse fotografen – voor zover zij gedateerd kunnen worden – van enkele jaren later zijn.[30] Op de in 1855 in Amsterdam gehouden *Tentoonstelling van Photographie en Heliographie* werden, voor zover dat uit de catalogus kan worden opgemaakt, geen cartes-de-visite geëxposeerd. In de catalogus van de gelijknamige tentoonstelling van drie jaar later komen zij evenmin voor. Pas in de editie van 1860 worden 'Negentien visitekaartjes' van de in Brussel gevestigde Ghémar Frères vermeld. In 1862 vinden we drie Nederlandse exposanten met (onder andere) cartes-de-visite (H.P.N. 't Hooft, Andries Jager en Louis Wegner), in 1865 negen (Matthijs Adolph Conen, F.W. Deutmann, Hulk & Vlaanderen, Janssens & Radermacher, W.H. Langerveld, C.J. Mienikus, Th. Bruggemann, H.R. Voet en Wegner & Mottu).[31]

Het vroegste jaar waarin meer dan een enkele maal een carte-de-visite-portret is gemaakt lijkt 1862 te zijn.[32] Wanneer het eerste Nederlandse carte-de-visite-portret ook gemaakt mag zijn, vóór 1862 werkten maar weinig fotografen op dit formaat, dus kan de carte-de-visite niet de (enige) reden zijn geweest van de geconstateerde toename van het aantal fotografen.

Voor enkele buitenlandse steden zijn cijfers beschikbaar die er eveneens op wijzen dat het aantal fotografen al in de jaren '50 sterk toenam. In Brussel 'sprong' het aantal fotografen van acht in 1854 en 12 in 1857 naar 23 in 1859/1860/1861, vervolgens naar 33 in 1862, 44 in 1865 en 49 in 1868 (daarna daalde het aantal tot 38 in 1875 en nam het weer toe tot 48 in 1880 en 72 in 1888).[33] Over het tijdstip waarop de carte-de-visite in België werd geïntroduceerd of populair werd, zwijgt de literatuur,[34] maar volgens Steven Joseph is de vroegste dateerbare, door een beroepsfotograaf gemaakte carte-de-visite van september-oktober 1859, werd er rond Kerstmis 1860 veel mee geadverteerd en zal het in 1862 geen nieuwigheid meer zijn geweest.[35] In Wenen steeg het aantal fotografen van 17 in 1856 tot 23 in 1857, 26 in 1858, 38 in 1859, circa 45 in 1860, 90 in 1861-1862, 99 in 1863, 115 in 1864 en 156 in 1865, waarna in de jaren tot 1869 het aantal steeds rond de 160 bleef schommelen en daarna daalde.[36] De carte-de-visite zou er in 1857 zijn geïntroduceerd, maar de onfeilbaarheid

[29] Evers 1914-1915, afl. V, p. 254; Leijerzapf 1978, p. 21; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 88.
[30] De vroegste advertentie voor cartes-de-visite is bij mijn weten die van A.J. Delboy in juli 1859 (Mensonides 1977, p. 74).
[31] Photographie 1855; Photographie 1858; Photographie 1860; Photographie 1862; Photographie 1865. De inzending van Abraham Jacobs in 1862 omvatte mogelijk ook cartes-de-visite, maar de catalogusbeschrijving (nrs. 408-415, 'Album photog.') laat ruimte voor twijfel wat er precies aangeduid wordt.
[32] In Leijerzapf 1989 (pp. 84, 85, 88) zijn weliswaar drie Nederlandse cartes-de-visite afgebeeld met een datering van vóór 1860, maar dat is slechts gebaseerd op een schatting; Auguste Grégoire, wiens verzameling in dat boek wordt behandeld, had er een handje van cartes-de-visite te vroeg te dateren. Volgens Huijsmans 1990 zijn er geen Nederlandse cartes-de-visites bekend van vóór 1860, terwijl die uit de jaren 1860-1862 vrij zeldzaam zijn. In de collectie fotoalbums van het Iconografisch Bureau bevinden zich verschillende Nederlandse carte-de-visite-portretten die 1860, 1861 of 1862 gedateerd zijn, maar jaartallen zonder verdere precisering van maand en dag dienen enigszins gewantrouwd worden: soms zijn die jaartallen veel later genoteerd, zodat zij onnauwkeurig kunnen zijn. Uit de collectie van het Prentenkabinet van de Universiteit Leiden ken ik drie vroege cartes-de-visite die tot op een maand nauwkeurig gedateerd zijn, wat hen een grotere schijn van betrouwbaarheid geeft: een anoniem portret met de aantekening 'Lise / Voor Anna / Juny 1861' (inv.nr. 58.1343), een anoniem mansportret met de notitie ''s Hage, 13 Maart 1862. / [naam onleesbaar]' (inv.nr. MM 6052), en een portret van een jongeman door de Middelburgse fotograaf H.H. Roelse, op de achterzijde voorzien van de aantekening 'Aug. 1862' (inv.nr. 58.1372). Over de anonieme portretten dient opgemerkt te worden dat zij niet noodzakelijkerwijze Nederlands zijn. Het aandeel van anonieme foto's in bovenstaande opsomming zal geen toeval zijn. Het heeft er namelijk alle schijn van dat veel van de vroegste cartes-de-visite zonder naamsvermelding van de fotograaf werden afgeleverd – maar het (op eenvoud van uitvoering en geringe dikte van de kartonnetjes gebaseerde) *vermoeden* dat deze foto's vroege exemplaren zijn kan niet gemakkelijk tot bewezen feit worden verheven. Overigens zullen er verschillende Nederlandse carte-de-visite-portretten aan te wijzen zijn die weliswaar niet van een datum zijn voorzien, maar aanwijsbaar of zeer waarschijnlijk in 1862 of eerder gemaakt zijn. Zo zijn er van Louis Wegner verschillende portretten op dat formaat bekend die gemaakt zullen zijn voordat hij zich associeerde met Mottu, wat uiterlijk in april 1862 gebeurde, waarna de foto's die het atelier verlieten beide namen droegen.
[33] Joseph/Schwilden 1993b, p. 26. De auteurs hielden daarbij wel vast aan de gedachte dat de 'vlucht' die de fotografie vanaf 1860 nam samenviel met het begin van de populariteit van de carte-de-visite (pp. 26-27).
[34] Magelhaes/Roosens 1970; Joseph/Schwilden 1993b; Joseph/Schwilden/Claes 1997.
[35] Mededeling Steven Joseph, Brussel.
[36] Starl 1983, pp. 32, 47.

van die veronderstelling is bepaald niet zeker.[37] Ook in Berlijn was al vóór 1860 sprake van een duidelijke en sterke toename van het aantal fotografen. Uit een overzicht van het aantal fotografen tot 1860 – helaas zijn alleen die jaren geteld – kan worden opgemaakt dat de jaarlijkse procentuele toename in het begin van de jaren '50 niet veel kleiner dan was aan het einde van dat decennium. In Hamburg en München nam het groeitempo aan het einde van de jaren '50 zelfs af.[38] In Parijs nam het aantal fotografen in de eerste helft van de jaren '60 weliswaar aanmerkelijk sterker toe dan in de jaren daarvoor en daarna, maar een vergelijkbare groeispurt had ook al plaatsgevonden tussen 1848 en 1852 en tussen 1854 en 1856.[39] In Londen steeg het aantal ateliers vanaf het begin tot het einde van de jaren '50 snel (van ongeveer 25 tot ongeveer 175), om vervolgens een aantal jaren bijna gelijk te blijven en begin jaren '60 een nieuwe sprong te maken (tot bijna 300). Vanaf het midden van dat decennium tot aan het einde van de eeuw fluctueerde het aantal ateliers wel, maar was er geen sprake van een grote toe- of afname: vanaf midden jaren '70 lag het aantal ateliers steeds rond de 250.[40] In heel Engeland, Wales en Schotland zou het aantal fotografen tussen 1851 en 1861 zijn toegenomen van 51 tot maar liefst 2.856.[41] Bij dergelijke formidabele groeispurten is nauwelijks nog voorstelbaar dat de carte-de-visite de populariteit van de fotografie opvallend vergrootte.

*

Terug naar Nederland. Het zal niemand verwonderen dat de eerste fotografen opdoken in de grote steden. De eerste Nederlander van wie we weten dat hij een camera ter hand nam was Christiaan Julius Lodewijk Portman.[42] Deze Amsterdamse schilder en handelaar in kunstenaarsbenodigdheden stelde drie of meer daguerreotypieën tentoon op de *Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters* die in het najaar van 1839 werd gehouden in Den Haag.[43] Proeven van Portmans kunnen waren ook in zijn eigen huis te zien. Op 3 oktober plaatste hij in het *Algemeen Handelsblad* en de *Amsterdamsche Courant* een advertentie waarin hij onder de kop 'DAGUERREOTYPE' meldde:

> 'De proeven van deze belangrijke Uitvinding zijn door den Ondergeteekende in het bijzijn van eenige respectable Kunstkenners gemaakt, en dagelijks van 1 tot 3 ure ten zijnen huize te bezigtigen. C.J.L. Portman, Singel, over de Appelmarkt, 437.'

Hij was mogelijk de auteur van de eerste Nederlandstalige handleiding voor het maken van daguerreotypieën, gepubliceerd in het *Nederlandsch Magazijn*.[44] Het is onduidelijk of Portman de nieuwe uitvinding alleen als een interessant experiment heeft opgevat of er een nieuwe broodwinning in zag. Voor zover bekend heeft hij nooit

[37] Starl 1983, p. 27: 'Um 1857 kam das Visitbild nach Wien, wo es sich – wie in anderen Großstädten Europas – bald große Beliebtheit erfreute.' De auteur verwees hierbij naar de bekende geschiedenis van de fotografie van J.M. Eder, maar merkte erbij op dat die geen bron noemde.
[38] Hoerner 1989b, pp. 90-91.
[39] McCauley 1994, p. 51.
[40] Pritchard 1994, p. 19, Figure 2. In de grafiek zijn de jaartallen niet erg duidelijk aangegeven, zodat de schommelingen moeilijk exact te dateren zijn. Vergelijk Jäger 1996, p. 60, waar het aantal nieuw opgerichte ateliers in Londen (en drie andere steden) tussen 1850 en 1860 in een grafiek is aangegeven. Deze laat met name in de jaren 1854-1857 een grote toename zien (ongeveer 35 in 1854, een veertigtal in 1855, bijna 60 in 1856, ongeveer 70 in 1857), daarna bleef het aantal gelijk (70 in 1858), om in 1859 en 1860 af te nemen tot rond de 50. Over het totale aantal ateliers zegt dat minder: het aantal ateliers dat *gesloten* werd staat er los van.
[41] Jäger 1996, p. 57. Vergelijk Seiberling 1986, p. 164 noot 4.
[42] Zie voor biografische informatie over Portman: Rooseboom/Wachlin 2001.
[43] De tentoonstelling opende op 23 september, maar de daguerreotypieën zijn mogelijk pas later toegevoegd. Dat zou kunnen verklaren waarom ze niet in de catalogus vermeld worden.
[44] Rooseboom/Wachlin 2001, pp. 6-7. Het artikel verscheen in de aflevering van begin november 1839.

een fotografisch atelier gehad en foto's van zijn hand zijn tegenwoordig onbekend. Na Portman waagde Louis Lemaire, die uit Parijs afkomstig zou zijn, zich ook aan de daguerreotypie. Eind november demonstreerde hij het procédé in Den Haag. Twee berichten in het *Dagblad van 's Gravenhage* en een advertentie in het *Journal de la Haye* maakten melding van deze demonstratie – gehouden in de Koninklijke Schouwburg in aanwezigheid van onder andere prinses Marianne – en van twee daguerreotypieën die Lemaire gemaakt zou hebben.[45] Een ervan had een huis tegenover de schouwburg tot onderwerp, de ander toonde een deel van het raadhuis. Over portretten werd niet gesproken.

Na november 1839 vernemen we over Portmans eventuele verdere fotografische activiteiten weinig. In december liet hij zijn werk nog zien bij de Bredase afdeling van de Maatschappij tot Bevordering tot Beeldende Kunst in de Nederlanden – twee berichten in de *Bredasche Courant* en een brief getuigen daarvan. Uit 1840 dateert een brief van Portman waarin hij over 'zittingen' sprak. Dat moet betrekking hebben op het maken van portretten, maar die kunnen ook in een andere techniek zijn uitgevoerd: Portman maakte immers ook portrettekeningen en -schilderijen. Een advertentie uit 1843 laat zien dat hij toen nog fotografische benodigdheden leverde. Meer weten we niet. Portman wijdde zich daarna in ieder geval weer aan het schilderen – hoewel hij daar niet erg veel succes mee lijkt te hebben gehad – en aan de kunsthandel die hij met zijn broer dreef, hield zich midden jaren '40 bezig met een aantal inpolderingen in de kop van Noord-Holland, octroieerde in 1849 een 'vloeibaar doorhaalblauw voor linnen en andere witte stoffen' en bracht 'Portmans poetspommade' in de handel. Hij verhuisde in 1851 naar Kleef, ging vervolgens een jaar of vijf later naar Parijs en overleed in 1868.[46] Lemaire, die vóór zijn kortstondige verblijf in Den Haag in enkele Belgische steden gewerkt had, dook in januari 1840 in Bremen op. Ook daar maakte hij foto's, hield hij een voordracht en bood hij apparatuur te koop aan.[47] Mogelijk was hij in meer Duitse steden actief, maar daarover is mij niets bekend.

Op de demonstraties van Portman en Lemaire volgden in april 1840 nog die van R. ten Seldam in het lokaal Lokhorst aan de Weesperzijde te Amsterdam – 'bij wijze van publieke vermakelijkheid', entrée 90 of 99 cent.[48] In Amsterdam en Den Haag kon men dus kort na de bekendmaking van de uitvinding in Parijs in augustus 1839 al wel kennis maken met de nieuwe uitvinding, maar gelegenheid om zich te laten portretteren was er nog niet. Portman, Lemaire en Ten Seldam demonstreerden het procédé, de eerste twee toonden bovendien hun werk en leverden apparatuur. Daar bleef het mogelijk bij.

Hierna werd het enige tijd stil rondom de fotografie. Het duurde tot 1842 voordat er een stroom van fotografen op gang kwam die ook daadwerkelijk hun diensten als portretteur aanboden. Het ging hierbij voornamelijk om fotografen die van stad naar stad trokken. Meestal bleven zij een paar dagen, soms werd het verblijf gerekt tot enkele weken. Slechts een enkele keer duurde het verblijf langer, zoals dat van Henri Pronk in Den Bosch, die daar van november 1851 tot maart 1852 verbleef en naar een eigen zeggen een twaalfhonderdtal

[45] Mensonides 1977, pp. 48-49, 88. Zie ook Anoniem 1839b, pp. 280-281 (waar *twee* demonstraties genoemd worden); Evers 1914-1915, afl. IV, p. 173; Joseph/Schwilden 1993a, p. 15; Van Goethem 1999, p. 12. Vergelijk Schlagenhauff 2000, p. 293, waar melding wordt gemaakt van een demonstratie van het daguerreotypie-procédé door de Berlijnse kunsthandelaar Louis Friedrich Sachse in paleis Charlottenburg op 30 september 1839 in aanwezigheid van onder anderen de Pruisische koning Friedrich Wilhelm III, diens dochter Louise en háár echtgenoot, de Nederlandse prins Frederik.

[46] Rooseboom/Wachlin 2001, pp. 5-9.

[47] Goergens/Löhr 1986, p. 21, en Hoerner 1989b, p. 103. Vergelijk Joseph/Schwilden 1993a, p. 15.

[48] Evers 1914-1915, afl. II, p. 425, en afl. IV, p. 171. Evers sprak over een vergunning van B&W waarmee Ten Seldam zou werken. Dit wordt bevestigd door een briefwisseling, aanwezig in het GAA, archief 5181, inv.nr. 926 ('Ingekomen en minuten van uitgaande stukken'), nr. 3324 (ongedateerde brief R. ten Seldam aan B&W): 'Ik ondergetekende R ten Seldam verzoek ten nederigste permissie om met de Daguerreotype te werken, en de proeven der zelve aan het publiek voor een entreegeld van negentig cents tentoontestellen, in het locaal Lokhorst aan de weesperzijde'). Het gunstige antwoord van B&W is te vinden onder nr. 3408. Terwijl in deze correspondentie een entreeprijs van 90 cent genoemd wordt, sprak Evers over 99 cent.

daguerreotypieportretten heeft gemaakt, of dat van Claus Pruter in Middelburg, van mei 1855 tot juli 1856.[49] Zeker bij de laatste is sprake van een semi-permanent verblijf. De lengte van het verblijf werd vaak nadrukkelijk vermeld in advertenties die fotografen in lokale kranten plaatsten. Ging het om een paar dagen, dan zal dat de bevolking tot enige haast hebben moeten aanzetten; werd het verblijf verlengd, dan was het nogal eens te danken aan het grote succes en de dito toeloop. Voor dat laatste moeten we uiteraard de fotograaf op zijn woord geloven.

Rondreizende fotografen namen vaak hun intrek in een hotel of bij een particulier, bij wie een provisorisch atelier werd ingericht of waar in de open lucht, in de tuin bijvoorbeeld, werd gewerkt. Slechts een enkeling vestigde zich in het eerste decennium blijvend in een stad om er een permante atelier in te richten. De advertenties die fotografen plaatsten zijn – het zal niet verbazen – vaak hoogdravend. Een willekeurig, maar typerend voorbeeld is er een van F.W. Deutmann, geplaatst in het *Dagblad voor Zuidholland en 's Gravenhage* op 14 februari 1845:

> 'DAGUERREOTYPE-PORTRETTEN! IN WEINIGE SECONDEN. Gedurende den tijd van uiterlijk veertien dagen, zullen deze Portretten, Groepen of Schilderij-kopijen, naar de volkomendste gelijkenis vervaardigd worden, van des morgens 9 tot des namiddags ten 4 ure, onverschillig welk weder, ten huize van de heer *Brongers*, Logement *de Toelast*. Daar ik mij durf te beroemen, met de beste Daguerreotypisten mij te kunnen gelijk stellen, zoo niet te overtreffen, zoowel in het vervaardigen van gekleurde als eenvoudige Beelden; ben ik tevens geneigd in voornoemd vak onderrigt te geven.'

Voor een aantal Nederlandse steden zijn lijsten opgesteld van fotografen die er in de negentiende eeuw werkzaam zijn geweest.[50] Deze publicaties zijn enigszins ongelijk van karakter – de mate van compleetheid en uitgebreidheid verschilt –, maar samengevoegd (en gecombineerd met gegevens van Steven Wachlin) leveren zij belangrijke informatie op. In 1842 en volgende jaren vinden we enkele namen in verschillende steden terug. Onder hen Auvry, die in 1842 actief was in Utrecht (mei), Arnhem en Rotterdam (juni), Zwolle (augustus) en Den Bosch (oktober) en in maart van het volgende jaar in Nijmegen.[51] In één van die twee jaren zou hij ook in Amsterdam gewerkt hebben.[52] Het ligt voor de hand te veronderstellen dat Auvry ook in andere, tussenliggende steden gewerkt heeft, maar dat zal moeten blijken. Hetzelfde geldt voor even Frans klinkende namen als A. Daru (die in 1842 Amsterdam, Arnhem, Groningen, Haarlem, Rotterdam en Utrecht aandeed, mogelijk ook Leiden), A. Derville (in 1842 in Arnhem), A. Périn (in 1842 en 1843 werkzaam in Amsterdam en Rotterdam, in het eerstgenoemde jaar ook in Delft en Zwolle), Fortuné La Moile (tussen 1848 en 1853 werkzaam in Den Haag, Rotterdam, Utrecht, Amsterdam en Arnhem), Désiré Bernard (tussen 1852 en 1859 actief in Amsterdam, Delft, Dordrecht, Hoorn, Zierikzee, Arnhem, Den Bosch Deventer en Zwolle), Victor Plumier (die rond 1855 in het zuiden des lands werkzaam moet zijn geweest) en de familie Guyard (die tussen 1844 en 1854 in verschillende steden gesignaleerd is).[53]

In enkele gevallen blijkt het verblijf in Nederland onderdeel te zijn geweest van een reis die ook naar België en/of Duitsland voerde. Over Lemaire merkten we al op dat hij, behalve in Den Haag, ook in enkele

[49] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 20; Verburg/Van Bennekom 1994, pp. 27, 49.
[50] Zie noot 1 van de inleiding.
[51] Evers 1918, p. 9; Stempher 1983, p. 134; Otten 2001a, p. 41; Otten 2001b, p. 84; Janssen 1980, 73; mededeling Steven Wachlin.
[52] Evers 1914-1915, afl. III, p. 25.
[53] De familie Guyard bestond uit Jean Simon (* 1792), zijn vrouw Elisabeth van der Plas (* Brussel 1819), hun zonen Ludiscus, Guillaume en Leon en hun dochter Euphemie. Zij werkten zowel gezamenlijk als afzonderlijk.

Belgische en Duitse steden heeft gewerkt. Derville was in 1842 in Arnhem, een jaar later in Hamburg en Bremen. La Moile heeft in 1842-1843 ook in Hamburg gewerkt. De Guyards hebben zeker in Doornik en Luik gewerkt, waarschijnlijk ook in Lille en in Pruisen. De uit Hamburg afkomstige Carl Georg Hunerjäger deed in 1849 Groningen aan, had voordien in Oost-Friesland gewerkt en was, voordat hij zich in 1862 voor enkele jaren in Groningen vestigde, ook actief in Arnhem, Nijmegen, Hameln en Hannover, mogelijk ook in andere Duitse steden.[54] Hoezeer fotografen daarbij soms in elkaars voetsporen traden, blijkt uit het feit dat J. Behrens in 1850 vanuit Hamburg naar Groningen ging (net als Hunerjäger een jaar eerder had gedaan), bij dezelfde koek- en banketbakker Kimm tijdelijk onderdak vond, en in 1854 Hameln aandeed (waarmee hij Hunerjäger twee jaar vóór was).[55] Behrens heeft overigens, in 1856-1857, ook enkele Deense steden bezocht: vanuit Hamburg kon hij zowel Noord-Nederland als Denemarken bestrijken.[56]

Vaak kennen we van deze figuren geen foto's, alleen hun namen en enkele van hun tijdelijke verblijfplaatsen.[57] Die namen suggereren vaak een Franse herkomst – wat bevestigd wordt door kwalificaties in advertenties zoals 'Madame Guyard, Artiste de Paris' en 'L. Schweig, de Paris'[58] –, maar dat schijn kan bedriegen bewijst het navolgende. Tot de bekendste vroege fotografen in Nederland behoort Edouard François. Die bekendheid dankt hij mede aan de ruime aandacht die Evers in 1914-1915 aan hem besteedde in zijn artikelen 'Hoe de fotografie in Nederland kwam'. Evers beschreef daarin de eerste 25 jaar, dus het tijdperk tot 1865. Hij baseerde zich voor een belangrijk deel op advertenties en berichten in kranten. Dat nu leverde François mede zo'n prominente plaats op: hij heeft er nogal wat geplaatst in de loop der jaren. Zijn vroege optreden als fotograaf, vanaf 1842, en de concurrentiestrijd met de Guyards, uitgevochten zonder al te veel acht te slaan op zaken als discretie en kiesheid, waren ongetwijfeld óók redenen voor Evers om zoveel woorden aan hem te wijden. In François' eerste advertentie, geplaatst in het *Algemeen Handelsblad* van 22 september 1842, liet hij weten onlangs uit Parijs te zijn teruggekeerd en nog slechts gedurende vijf dagen werkzaam te zullen zijn in Amsterdam. Evers schreef dat François sindsdien, 'na steeds den winter te Parijs te hebben doorgebracht, tot en met 1856 elk jaar in de hoofdstad terug[keerde]'.[59] François suggereerde zelf zijn winterse afwezigheid in advertenties; die in het *Algemeen Handelsblad* van 29 december 1842 bijvoorbeeld vermeldde dat hij nog tot 6 januari werkzaam zou zijn en daarna naar Parijs zou gaan. Latere fotografiehistorici hebben altijd zwaar op Evers' artikelenserie geleund. Was Evers nog zo voorzichtig alleen maar te *suggereren* dat François, net als zoveel andere vroege beoefenaars van de fotografie, een Fransman was, in latere publicaties werd geen twijfel meer gekoesterd.[60] Nu kon François echter in zijn advertenties wel beweren uit Parijs afkomstig te zijn, hij blijkt

[54] Weimar 1915, pp. 35, 40, 44; Schuitema Meijer 1961, pp. 138; Stempher 1983, p. 134; Goergens/Löhr 1986, p. 23; Hoerner 1989b, p. 112; Kaufhold 1989, p. 360; Van Venetië/Zondervan 1991, pp. 1, 4; Jäger 1996, p. 76; Joseph/Schwilden/Claes 1997, p. 201; Wierts 2000, p. 130.
[55] Advertentie van Hunerjäger in de *Groninger Courant* van 7 augustus 1849 ('Gelogeerd in de Oosterstraat, bij den Heer H.H. Kimm'); advertentie van Behrens in dezelfde krant van 19 november 1850; Hoerner 1989b, p. 112; Wierts 2000, p. 121. Het kwam wel vaker voor dat fotografen dezelfde etablissementen als tijdelijke verblijfplaats uitkozen. Voorbeelden zijn het Gouvernement van Gelderland in Arnhem (waar in 1852 Th. Jungé neerstreek alvorens zich definitief in de stad te vestigen en waar vier jaar later H.G. de Boer en D. Huisman verbleven), hotel Des Pays Bas in dezelfde stad (mevrouw Guyard in 1844 en 1845, haar man in 1846 en 1851, La Moile in 1850, Saulcy in 1852), het Haagse café Belvédère (Mayer in 1849, G.F. Eilbracht in 1850, Julius Schlegel in 1851, Delom in 1856) en De Gouden Leeuw in Utrecht (F.W. Deutmann in 1846, J.J. van der Vicht in 1854 en 1855, A.A. Vermeulen in 1860).
[56] Kempe 1979a, pp. 168-169; Ochsner 1986, dl. 1, p. 151.
[57] Op www.earlyphotography.nl, waar zoveel mogelijk vóór 1860 gemaakte en in openbare Nederlandse collecties aanwezige foto's vermeld worden, zijn van het echtpaar Guyard vijf daguerreotypieën te vinden, van François, La Moile en Plumier ieder één, van Behrens, Bernard, Daru, Derville, Hunerjäger, Lemaire, Périn en Portman geen.
[58] Advertenties in het *Dagblad voor Zuidholland en 's Gravenhage* van 5 mei 1845 respectievelijk 12 augustus 1846, geciteerd bij Mensonides 1977, pp. 80, 98.
[59] Evers 1914-1915, afl. III, p. 25.
[60] Evers 1914-1915, afl. III, pp. 21, 25-27; Magelhaes 1969, p. ix; Coppens/Alberts 1976, ongepagineerd; Coppens 1977a, ongepagineerd; Leijerzapf 1978, p. 94; Stempher 1983, p. 135; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, pp. 70, 120; Van Bommel 1992, p. 289; Wachlin 1992, p. 304; Verburg/Van Bennekom 1994, p. 45.

gewoon in Amsterdam geboren te zijn en daar zijn leven lang te hebben gewoond en gewerkt.[61] Volgens de burgerlijke stand heette hij Eduard de Prouw. Edouard François was het pseudoniem dat hij gebruikte in advertenties, adresboeken en bij het signeren van de enige daguerreotypie die we tegenwoordig van hem kennen (afb. 24). Het voeren van een Franse naam en het per advertentie verkondigen van een recent bezoek aan Parijs dienden waarschijnlijk de Amsterdamse cliëntèle te imponeren. Parijs was immers de stad bij uitstek waarmee de fotografie werd geassocieerd. De fotografie was er (mede) uitgevonden en bekend gemaakt en had er al snel een hoge vlucht genomen. De Prouw heeft Parijs mogelijk wel geregeld *bezocht*, maar dat zal dan zijn geweest om apparatuur en fotografische benodigdheden in te slaan en/of om familie te bezoeken: twee van zijn zusters huwden een Fransman, een broer een Française. Tot en met de editie van 1868-1869 vermeldde het Amsterdamse adresboek het bestaan van Edouard François; in 1860 was – voor zover bekend – de laatste advertentie verschenen. Vanaf het midden van jaren '50 hield hij zich, onder zijn eigen naam, ook met andere negoties bezig, namelijk de verkoop van handschoenen, mode-artikelen, ballonnen en piano's. Tweemaal ging hij failliet – in 1858 als winkelier in handschoenen, in 1867 als koopman in piano's –, maar in beide gevallen kon hij zijn zaak voortzetten. Hij liet hierna nog één keer publiekelijk van zich horen: in 1880 stelde de Amsterdamse gemeenteraad een adres aan de orde van De Prouw, 'waarin deze de wenselijkheid betoogde om de urinoirs in de gemeente door toevoer van fris water te doen reinhouden'.[62] In 1900 overleed hij in de stad waar hij niet slechts tussen 1842 en 1856 steeds een deel van het jaar doorbracht, maar gewoon zijn hele leven heeft gewoond. De omstandigheid dat er alleen bij goed weer gefotografeerd kon worden, maakte het voor François eenvoudiger een dubbelleven te leiden. Afwisselend werkte hij als fotograaf onder zijn pseudoniem en zal hij in de overige maanden van het jaar een ander, ons niet altijd bekend, beroep hebben uitgeoefend.

Andere Franse namen – een aantal werd al genoemd – moeten dus ook met gepast wantrouwen bezien worden. Van bijna geen enkele in Nederland actieve fotograaf met een dergelijke naam kan vastgesteld worden welke nationaliteit zij hadden: alleen van Fortuné La Moile en Hippolyte Caluyer is bekend dat zij in 1798 in Duinkerken respectievelijk in 1821 in het Franse d'Oisy werden geboren.[63] In de Franse literatuur komen zij niet voor en bij de Bibliothèque nationale de France (die over veel kennis omtrent Franse fotografen beschikt) zijn zij ook onbekend.[64] De Belgische literatuur levert weinig meer dan hun namen op. De veronderstelling dat de vroegste fotografie in Nederland gedomineerd werd door Fransen, behoeft mogelijk herziening, al is natuurlijk denkbaar dat alleen Eduard de Prouw zich een Frans klinkende naam aanmat. Overigens zette niet alleen een *Franse* naam Evers op het verkeerde been: hij veronderstelde dat H.D. Erdegaingh een Engelsman was die 'vooral te Middelburg een winstgevenden arbeid vond'.[65] Huibert Daniël Erdegaingh blijkt echter in die stad geboren te zijn en de familienaam kwam er al een eeuw lang voor.[66] Hij was niet slechts in 1842 werkzaam, zoals Evers meende, maar gedurende enkele jaren, zeker tot en met 1846.

Edouard François is hiermee niet alleen geen Fransman meer, maar ook geen tijdelijk in Nederland verblijvende fotograaf. Rondreizen deed hij overigens wel. Hij zal Amsterdam als zijn vaste locatie beschouwd hebben, maar heeft tijdelijk ook in andere steden verblijf gehouden. Zo nam hij in augustus 1846 in Den Haag

[61] Wachlin/Rooseboom 1997.
[62] Van den Hoek Ostende 1965, p. 17.
[63] Mensonides 1977, p. 73; Wachlin/Rooseboom 1997, pp. 15, 16. La Moiles geboortejaar en -plaats: mededeling van Steven Wachlin.
[64] Voignier 1993; navraag van schrijver dezes bij de Bibliothèque nationale de France in Parijs.
[65] Evers 1914-1915, afl. III, p. 25. Vergelijk Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 71, waar in Erdegaingh op grond van zijn naam nog steeds een Engelsman werd vermoed.
[66] Verburg/Van Bennekom 1994, p. 19.

heel toepasselijk zijn intrek in het Hotel de la Ville de Paris aan de Nieuwmarkt.[67] In 1851 keerde hij naar die stad terug. Verder bood hij zijn diensten aan in Groningen en Utrecht (1843), Middelburg (1845), Delft en Leiden (1846), Arnhem (1847) en Apeldoorn (1849), en mogelijk in nog meer plaatsen.

Van wel meer fotografen weten we dat ze officieel gevestigd waren in een stad – compleet met inschrijving in het bevolkingsregister –, maar ook door het land trokken. De in Amsterdam geboren H.G. de Boer woonde tot 1863 in die stad, daarna in Haarlem, mogelijk ook in Utrecht, totdat hij in 1865 naar Parijs vertrok.[68] Bij zijn huwelijk in 1826 was hij 'kapitein der stoomboot op Harlingen',[69] in later jaren werkte hij als acteur,[70] kunstschilder en (rondreizend) daguerreotypist. In december 1848 was hij – in laatstgenoemde functie – in Arnhem. Hij keerde er in juli 1852 terug, alvorens naar Doesburg te gaan. In 1849 dook hij op in Deventer en Nijmegen, in 1851, 1853 en 1854 verbleef hij korte tijd in Delft, in 1853 ook in Den Haag. In de jaren 1852-1854 was hij een of meer keren in Leiden, in 1856 en 1858 deed hij Middelburg aan. In 1856 was hij nogmaals in Arnhem. Toen ene A. Uijtenbogaart zich in 1853 in Hoorn vestigde, noemde hij zich 'opvolger en Eerste Elève' van H.G. de Boer, die er kennelijk (?) voordien had gezeten. Na enkele malen in Utrecht te zijn geweest – in 1853, 1854, 1860 en 1861 – en daar een tijdlang iedere vrijdag gewerkt te hebben, zou De Boer in 1864 het atelier van A. Kuiper hebben overgenomen. Op een onbekend moment was hij in Leeuwarden werkzaam. Bij dit alles stond zijn woning (en atelier) in Amsterdam: die stad wordt ook als zijn woonplaats genoemd in de catalogus van de eerste fotografietentoonstelling in Nederland, die in 1855 werd gehouden in het gebouw van de hoofdstedelijke kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae*.[71] We vinden die plaatsnaam ook op een etiket achterop een door De Boer gemaakt daguerreotypieportret van een onbekende vrouw.[72]

Het heeft niet zoveel zin op deze plek van alle fotografen de gangen na te gaan en weer te geven. We volstaan met nog één voorbeeld, dat van Henri Pronk, die in zijn vroege jaren veel rondtrok en later tot de gevestigde orde behoorde.[73] Deze zoon van een schuitenvoerdersbaas heeft de kost verdiend als kantoorbediende, commissionair en agent, koopman in galanterieën, fabrikant van zeemleder, kunstschilder en fotograaf. Hij heeft in verschillende plaatsen gewoond – Amsterdam (tot 1850), Rotterdam (1850-1858), Den Haag (1858-1867), Zoeterwoude (1867-1871), Leiden (1871-1874), opnieuw Zoeterwoude (1874-1884), Amsterdam (1884-1888), Berlijn (1888-1890) en Nijmegen (1890 tot zijn overlijden in 1893) – en er nog meer *bezocht*. Vanaf 1847 was hij werkzaam als fotograaf. Hij heeft ateliers gehad in Amsterdam, Utrecht, Rotterdam en Den Haag.[74] Tijdelijk verblijf heeft hij gehouden in Utrecht en Zwolle (1848), op Walcheren (1850), Middelburg en Nijmegen (1851), Den Bosch (1851-1852), Breda (1852), Leiden (1856), Delft (1856 en 1861), Arnhem (1858) en Zwolle (1864-1865). Interessant is het briefje dat hij in 1851, toen hij tijdelijk in Nijmegen was, schreef aan jonkvrouw Wijnanda Maximiliana Susanna Jacoba van Renesse van Wilp. Het lijkt erop dat Pronk het vermoeden wilde wegnemen dat hij zijn prijzen aanpaste aan de portemonnaie van de klant:

[67] Mensonides 1977, p. 78.
[68] Wachlin 1992, p. 303; Evers 1918, p. 152; Voignier 1993; McCauley 1994, p. 322.
[69] GAA, huwelijksakte Hendrik Gerbens de Boer en Lena Stevens, 26 mei 1826.
[70] Mededeling Steven Wachlin.
[71] Photographie 1855, nr. 9; Evers 1914-1915, afl. V, p. 252; Evers 1918, pp. 13, 151, 152; Dolk 1975, ongepagineerd; Mensonides 1977, pp. 57, 70, 72; Janssen 1980, p. 73; Stempher 1983, pp. 137, 139; Nalis 1984, p. 6; Van Heijningen-de Zoete 1988, p. 53; Wachlin 1992, p. 303; Verburg/Van Bennekom 1994, p. 41; Havermans 2001a, p. 31.
[72] Collectie UBA, Réveil-archief.
[73] Zie voor biografische informatie over Pronk: Leijerzapf/Pronk 1987.
[74] Evers 1918, pp. 13, 153; Leijerzapf/Pronk 1987, p. 2.

> 'Freule, De prijzen mijner Portretten zijn f 6 f 8 f 10 & f 12 in verhouding der grootte. UEd Portretten zijn die van f 10. de lijsjes kosten f 1,50 en om de kleindere soort f 1 p. stuk. Ik geef UEd tevens de verzekering dat mijne prijzen altijd en voor iedere dezelfde zijn. de Portretjes van f 6 en f 8 zijn wel kleinder formaat maar gelijken even goed en zijn ook even goed afgewerkt. Hoogachtend, UWEDWDienaar, Nijmegen 7 Sept. 51, Henri Pronk.'[75]

De voorbeelden van François, De Boer en Pronk laten zien dat er geen absoluut onderscheid gemaakt kan worden tussen rondreizende en permanent gevestigde fotografen. Het tijdperk van de (semi-)ambulante fotografen naderde echter tegen 1860 z'n einde. De publicaties over de vroegste fotografen in een twintigtal steden[76] zullen geen aanspraak op volledigheid kunnen maken, maar er kan wel uit worden opgemaakt dat het aantal rondreizende fotografen rond die tijd afnam. In de jaren '50 was hun aantal nog ongeveer gelijk aan dat in de jaren '40, maar wel nam het aantal Frans klinkende namen af en zullen zij vaker hebben moeten concurreren met een gevestigde fotograaf. Al verdwenen de rondreizende fotografen pas geheel ná de hier behandelde periode, het hoeft niet te verbazen dat zij teruggedrongen werden tot de meer perifere gebieden, waar weinig tot geen 'vaste' fotografen aanwezig waren, en dat zij veelal werkzaam waren op kermissen en jaarmarkten. De permanent op één plek gevestigde fotograaf, die deel ging uitmaken van de gewone burgerij, was na 1860 in de meerderheid. Sommige van hen waren als rondreizend fotograaf begonnen, maar in de jaren '60 nam het aantal dat zich meteen permanent op één plek vestigde sterk toe.

*

Het aantal 'gevestigde' fotografen was in de jaren '40 nog gering. Voor zover wij weten zijn Erdegaingh en François in augustus respectievelijk september 1842 de eersten geweest, gevolgd door F.W. Deutmann, van wie aangenomen wordt dat hij zich in 1844 vestigde in Haarlem.[77] De eerste fotograaf in Rotterdam van wie we het bestaan kennen is J. van der Spek, die in 1846 voor de eerste maal als daguerreotypist adverteerde in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant*.[78] In Utrecht zou Henri Pronk in 1849 gedurende korte tijd een atelier hebben gedreven; nadat die eerste poging mislukte, duurde het tot 1854 voordat Frederik Kayser arriveerde.[79] De meeste steden moesten tot de jaren '50 of '60 wachten voordat er zich een fotograaf blijvend vestigde. In Delft was Melis Stillebroer in 1850 de eerste die een permanent atelier opende.[80] In datzelfde jaar adverteerde de Dordrechtse goudsmid Hendrik Giltaij dat hij daguerreotypieportretten maakte; mogelijk heeft hij dit nevenberoep slechts kort beoefend.[81] In 1851 openden in Den Haag zowel Joseph Cohen als Herman Bückmann hun atelier.[82] In

[75] NA, archief 2.21.115, inv.nr. 1109.
[76] Zie noot 1 van de inleiding.
[77] Evers 1914-1915, afl. V, p. 248; Evers 1918, p. 12; Leijerzapf 1978, p. 93; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 71. Zie ook Wachlin 1992, p. 304. Ook Deutmann heeft het land overigens bereisd (Evers 1918, p. 12, en Mensonides 1977, pp. 50, 76). Hij zou bovendien sinds 1845 iedere donderdag en vrijdag in Den Haag in de Koninklijke Bazar van Dirk Boer werken, een grote winkel in curiositeiten, antiquiteiten, kunst in de Zeestraat, en sinds 1849 'geregeld' op woensdagen en donderdagen in Amsterdam (Evers 1914-1915, afl. V, p. 248). In 1853 vestigde hij zich definitief in die stad.
[78] Mededeling Steven Wachlin. Van der Spek komt niet voor bij Van Wingerden 1987-1988.
[79] Evers 1918, pp. 13, 149. Kayser nam weliswaar een atelier over, wat duidt op een voorganger, maar dat atelier van P. Bimermann was er nog slechts één of anderhalve maand toen Kayser in Utrecht aankwam (Evers 1918, p. 149).
[80] Van Bommel 1992, p. 290; Wachlin 1992, p. 308.
[81] Jansen 1989, p. 3.
[82] Mensonides 1977, pp. 52-57, 72, 73. Caluyer werd weliswaar in het Haagse bevolkingsregister ingeschreven, maar moet toch als een tijdelijk in Den Haag verblijvende fotograaf worden beschouwd: bij de opmerkingen staat dat hij te Parijs woonde en ingeschreven werd ingevolge van een reis- en verblijfpas (Bevolkingsregister 1849-1859, dl. 40, folio 107, vergelijk Mensonides 1977, p. 73).

datzelfde jaar werd in Breda J.B.E. Fournier behalve koffiehuishouder ook fotograaf, een jaar later was Th. Jungé de eerste permanente fotograaf in Arnhem, Julius Schaarwächter de eerste in Nijmegen.[83] Etcetera.

Het is, zolang we slechts van een bescheiden aantal Nederlandse plaatsen weten welke fotografen er actief waren, nauwelijks aan te geven in welk jaar er in *iedere* Nederlandse gemeente tenminste één fotograaf gevestigd was. Dat was echter pas het geval ná de hier behandelde periode. Bij de beroepstelling van 1889 werd namelijk in verschillende steden met 5.000 tot 20.000 inwoners géén fotograaf aangetroffen, wat wil zeggen dat er misschien wel eens een fotograaf op bezoek kwam, maar er geen permanent gevestigde fotograaf was.[84] In die beroepstelling werden alleen van gemeenten met meer dan 5.000 inwoners afzonderlijke staten van het aantal beoefenaars per beroep vermeld, maar voor het *geheel* der gemeenten beneden dit aantal inwoners bedroeg het aantal fotografen slechts twintig.[85] Zij vormden daarmee ongeveer zes procent van het totale aantal fotografen. In steden met 5.000 tot 20.000 inwoners werden 78 fotografen geteld, bijna een kwart van het landelijk totaal. Het merendeel van de fotografen was in 1889 in de grotere gemeenten – met 20.000 inwoners of meer – werkzaam, namelijk 234 van de 332 fotografen, ruim tweederde dus.[86] Nu we toch aan het opsommen zijn, ligt het voor de hand een ranglijst te geven. Alleen steden met meer dan twee fotografen zijn erin opgenomen.

Tabel 10

Aantal fotografen (‘hoofden’, ook wel op te vatten als zelfstandige fotografen) per stad, volgens de beroepstelling van 1889

Opmerking:
Nieuwer-Amstel werd in twee delen, in 1896 en 1921, door Amsterdam geannexeerd

Amsterdam	62	Dordrecht	7	Wageningen	4
Den Haag	37	Deventer	6	Alkmaar	3
Rotterdam	21	Nijmegen	6	Apeldoorn	3
Utrecht	15	Tiel	6	Breda	3
Groningen	14	Delft	5	Goes	3
Haarlem	9	Den Bosch	5	Gouda	3
Arnhem	8	Zwolle	5	Kampen	3
Leeuwarden	8	Den Helder	4	Middelburg	3
Leiden	8	Maastricht	4	Nieuwer-Amstel	3

[83] Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 20-21; Van der Pol 1992, pp. 13, 27; Stempher 1983, p. 141; Janssen 1980, p. 74.
[84] Namelijk: Ambt Almelo, Avereest, Dalfsen, Enschede, Ambt Hardenberg, Hellendoorn, Hengelo, Lonneker, Raalte, Staphorst, Steenwijkerwold, Tubbergen, Wierden en Zwollekerspel (alle in Overijssel), Haarlemmermeer, Sloten, Texel, Velsen en Weesp (alle in Noord-Holland), (Oud) Beijerland, Charlois, ’s Gravenzande, Katwijk, Maassluis, Ridderkerk, Sliedrecht en Zwijndrecht (alle in Zuid-Holland), Neuzen (Zeeland), Baarn, Rhenen en Zeist (alle in Utrecht), Boxtel, Deurne en Liessel, Etten en Leur, Loon op Zand, Oss, Princenhage, Rosendaal c.a., Schijndel, Steenbergen, Uden en Veghel (alle in Noord-Brabant), Kerkrade, Maasbree, Sittard en Venray (alle in Limburg).
[85] Uitkomsten 1894-1895. Van deze twintig fotografen werden er zes gevonden in Noord-Holland, zes in Zeeland, drie in Gelderland, drie in Zuid-Holland, één in Friesland en één in Noord-Brabant. Naast dit twintigtal werden vijf personen in dienstbetrekking en behorend tot de ‘gewone werklieden’ geteld, en twee retoucheurs. In zowel Utrecht als Limburg werd één persoon in dienstbetrekking en behorend tot de ‘gewone werklieden’ gevonden; deze was dus niet in dienstbetrekking bij een fotograaf, maar bij de beoefenaar van een ander beroep.
[86] Steden met meer dan 20.000 inwoners waren Amsterdam, Arnhem, Breda, Delft, Den Bosch, Den Helder, Den Haag, Deventer, Dordrecht, Groningen, Haarlem, Leeuwarden, Leiden, Maastricht, Nieuwer Amstel, Nijmegen, Rotterdam, Schiedam, Tilburg, Utrecht en Zwolle.

Bron: *Uitkomsten der Beroepstelling in het Koninkrijk der Nederlanden op den een en dertigsten December 1889. Uitgegeven op last van het Departement van Binnenlandsche Zaken*, Den Haag 1894-1895.

Fotografen waren vooral actief in de grotere steden. Bij de beroepstelling van 1859 werden 174 fotografen geteld, van wie bijna driekwart (128) in Noord- en Zuid-Holland werkten en bijna eenderde (55) in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam. De telling van 30 jaar later liet een iets ander beeld zien. Van de 697 personen die volgens de beroepstelling van 1889 in de fotografie werkzaam waren was 60% werkzaam in Noord- en Zuid-Holland en 42% in de drie grote steden. Het aandeel van Noord- en Zuid-Holland was dus afgenomen, dat van de drie grote steden toegenomen. De 'provincie' haalde een deel van de achterstand in, maar fotografen waren ook daar vooral in de grotere plaatsen werkzaam. Het aandeel van Arnhem, Deventer, Groningen, Middelburg, Nijmegen en Zwolle (de enige steden buiten Noord- en Zuid-Holland waarvan in de *Uitkomsten* van de telling van 1859 het aantal fotografen werd vermeld) steeg van 10,3% in 1859 tot 12,6 ('hoofden' of zelfstandige fotografen) of 14,6% (alle in de fotografie werkzame personen) in 1889.

Bij de beroepstelling van 1859 waren, zoals opgemerkt, 174 fotografen geturfd (het waren er in werkelijkheid wat meer). Tegenwoordig kennen we maar een deel van naam. De genoemde publicaties over vroege fotografen in een twintigtal steden, aangevuld met gegevens van Steven Wachlin en met enig eigen onderzoek, leveren de namen van 47 fotografen op, waarbij nog een tiental gevoegd kan worden van wie niet volmaakt zeker is dat zij in dat jaar werkzaam waren. De beroepenlijst in het Amsterdamse adresboek van 1859-1860 levert de namen van nog eens achttien fotografen op, maar van hen zijn er drie al in de bovengenoemde 47 opgenomen: zij waren behalve in dat jaar in Amsterdam ook elders actief. Het totale aantal namen komt daarmee op 62 plus de tien twijfelgevallen. Dat betekent dat we van minder dan de helft van de fotografen uit 1859 de naam kennen. Verder onderzoek – dat door Steven Wachlin in de afgelopen jaren al grotendeels is gedaan, maar nog ongepubliceerd is gebleven – zal ongetwijfeld nog enkele namen opleveren, maar aangezien de grote steden in zojuist gegeven rekensom al opgenomen zijn, zal het aantal niet zeer veel stijgen.

We kennen alleen de namen van fotografen wanneer die een duidelijk spoor hebben nagelaten, zoals advertenties, vermeldingen in het adresboek en gesigneerde foto's. In overige bronnen, zoals belastingkohieren, kan de onderzoeker hen alleen vinden wanneer hun naam hem al bekend is.[87] In november 1859 hadden tien fotografen op de Bossche Sint-Nicolaaskermis een tijdelijk atelier ingericht, van wie er twee bij hun naam werden genoemd in een artikel in de *Provinciale Noordbrabantsche en 's-Hertogenbossche Courant*.[88] Mogelijk bevond zich onder de overige acht een aantal wier namen we al kennen dankzij andere tijdelijke verblijven, maar zeker is dat niet. Tenzij hun namen genoteerd zijn in de archieven van de lokale marktmeesters of voorkomen in advertenties, zullen zij altijd naamloos blijven.

Pas met de komst van de permanent gevestigde fotografen was het voor de burgers van een stad mogelijk zich op ieder gewenst moment te laten portretteren, in plaats van de komst van een ambulante fotograaf

[87] De kohieren zijn namelijk op alfabetische volgorde van naam geordend. Met name in Rotterdam zijn ze zó omvangrijk dat het nauwelijks te doen is ze van kaft tot kaft na te pluizen.
[88] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 23. De twee met name genoemde fotografen waren Loek Sax & Cie. en Huysman (waarschijnlijk dezelfde als D. Huisman die genoemd wordt bij Evers 1918, p. 151, en Stempher 1983, p. 139).

te moeten afwachten. In veel steden kon er geruime tijd verstrijken voordat er weer een van hen ten tonele verscheen.[89]

*

Tot besluit van dit hoofdstuk dient nog iets gezegd te worden over het aantal fotografen van buitenlandse afkomst. Over de vroegste generatie, die voor een deel uit Fransen bestond (of wat daarvoor doorging), hebben we het al gehad. Aangezien vanaf 1851 iedere gemeente een bevolkingsregister moest bijhouden is het meestal eenvoudig na te gaan wat de nationaliteit was van de vanaf dat moment in Nederland werkzame fotografen.[90] Het contingent Duitsers is opvallend, al kan hun aandeel in de Nederlandse fotografie gemakkelijk worden overschat. Keren we even terug naar de in tabel 1 voorkomende fotografen in de Rotterdamse belastingkohieren en turven we het aantal buitenlanders, dan ligt het percentage, afgezien van 1855 en 1860 (toen hun aandeel op 50 respectievelijk 40% lag), steeds rond de vijftien: 15 in 1865, 17,6 in 1870, 12,5 in 1875, 18,8 in 1880, 15,4 in 1885. (De ene in het toenmalige Nederlands-Indië geborene is daarbij als Nederlander geteld.) De relatief grote schommelingen moeten vooral gezocht worden in het betrekkelijk kleine *corpus*, waardoor één fotograaf meer of minder een groot verschil maakt. Het grote procentuele aandeel van Duitsers in 1855 en 1860 wordt vooral veroorzaakt door het kleine totaalaantal. In 1855 was één van de twee actieve fotografen van Oostenrijkse afkomst (Peter Wotke), in 1860 was er één Belg (Jean Jacques Van der Vicht), één Duitser (Eduard Caro), één Fransman (Gustave Larauza) en één Oostenrijker (de al genoemde Wotke) onder de tien getelde fotografen. Daarna gaat het wat de buitenlanders betreft, steeds om personen van Duitse afkomst (afgezien van Wotke, die in 1870 overleed). Het percentage buitenlanders zal van stad tot stad en van provincie tot provincie verschillen, waarbij we mogen uitgaan van concentraties in de grote steden.[91] Mogelijk kende alleen Amsterdam een hoger percentage fotografen van Duitse afkomst dan Rotterdam: onder de 34 fotografen die in het Amsterdamse adresboek van 1874-1875 voorkomen, waren er twaalf in het buitenland geboren (tien in Duitsland, één in België, één in Frankrijk of Zwitserland), wat neerkomt op ruim 35%. Tien jaar eerder was dat percentage vergelijkbaar. In de meeste steden, stadjes en dorpen zal het aandeel van de uit het buitenland afkomstige fotografen kleiner zijn geweest dan in Amsterdam, in veel gevallen ook kleiner dan in Rotterdam. In het dicht bij Rotterdam gelegen Delft bijvoorbeeld waren van de 35 fotografen die er, voor zover bekend, tot en met 1889 werkten vier in Duitsland geboren (Eduard Caro, F.W. Deutmann, Emma Kirchner en de zeer tijdelijk aanwezige Julius Schlegel), ruim elf procent dus.[92] Op gezag van Steven Wachlin nam Marlou Schrover in haar boek over negentiende-eeuwse Duitse immigranten in de stad Utrecht aan dat *landelijk* ongeveer één op de twintig fotografen Duitser van geboorte was.[93] Daarmee was hun aandeel in de fotografie overigens wel *relatief* hoog: tussen 1849 en 1879 vormden de in Duitsland geborenen namelijk 1,3 tot 1 procent van de Nederlandse bevolking.[94]

[89] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 23: 'Voor zover we uit kranten kunnen opmaken, vertoefde er tot ver in de jaren 1850 nooit meer dan één fotograaf op hetzelfde moment noch in Den Bosch, noch in Breda. Hun verschijning was uitzonderlijk.'
[90] De gegevens zijn soms onvolledig: met name de geboorteplaats en nationaliteit zijn niet altijd ingevuld.
[91] Schrover 2002, p. 80.
[92] Telling gebaseerd op Wachlin 1992. Naast deze vier Duitsers was er een vier- of vijftal – Désiré Bernard, Périn en de twee of drie gebroeders Guyard – dat *mogelijk* uit Frankrijk kwam en Delft tussen 1843 en 1853 aandeed.
[93] Schrover 2002, pp. 204, 368.
[94] Schrover 2002, p. 80. Vergelijk Lucassen 2001, p. 204. Blijkens Oomens 1989, p. 31, staat 28, maakten de in Duitsland geborenen steeds zo'n 60% uit van de in Nederland wonende maar daarbuiten geboren personen.

Duitse immigranten hadden in de negentiende eeuw de reputatie armoedzaaiers te zijn.[95] De fotografen onder hen deden het echter niet slecht, zo kan uit de Rotterdamse belastingkohieren opgemaakt worden.[96] Net als in tabel 1 de driedeling hanterend van degenen die in de personele belasting werden aangeslagen voor één tot 49 gulden, 50 tot 99 gulden en meer dan 100 gulden, zat Eduard Caro in 1860 in de laagste klasse (in het gezelschap van zes van zijn negen collega-fotografen), werden Johannes Baer en Eduard Radermacher in 1865 en 1870 in de middelste respectievelijk laagste klasse aangeslagen, vinden we deze twee in 1875 beide in de middelste klasse, kregen zij in 1880 in dezelfde klasse gezelschap van Bernard Hendrik Arnold Wittkamp, waarna in 1885 Baer naar de hoogste klasse promoveerde en Radermacher in de middelste bleef. Dat is bepaald geen slecht resultaat, gezien het feit dat in de genoemde jaren 50 tot 70% van het totale aantal in Rotterdam werkzame fotografen werd aangeslagen in de laagste klasse.

Doordat we over deze Duitse fotografen-immigranten weinig weten, valt niet vast te stellen om welke reden zij naar Nederland trokken. Voor de Duitse immigranten in het algemeen wordt verondersteld dat zij een economisch motief hadden.[97] Er is geen reden voor de (kleine) groep van fotografen een ander motief te vermoeden. Of zij hun vaderland verlieten omdat dáár een overschot van fotografen bestond, zoals wel eens is verondersteld,[98] valt niet gemakkelijk aan te tonen.

De door Henk Wierts uitgesproken gedachte dat verschillende fotografen in Groningen begonnen en daarna elders in het land een succesvolle carrière kenden, is inmiddels overgenomen in de ‘lekenliteratuur’. Marlou Schrover wijdde in haar zo even genoemde boek een kort hoofdstuk aan de fotografen en merkte, onder verwijzing naar Wierts, op:

> ‘Opvallend is, dat niet de oorspronkelijke, Franse rondreizende fotografen de stap naar een gevestigd bestaan maakten, maar de Duitse. Groningen lijkt daarbij gefungeerd te hebben als de toegangspoort tot Nederland voor deze zogenaamde tweede lichting. Vanuit Groningen gingen de fotografen naar andere steden’.[99]

Wierts’ stelling is echter niet houdbaar. Het valt weliswaar niet te ontkennen dat van degenen die vóór 1889 in Groningen werkten een flink aantal de stad op zeker moment verliet om elders zijn heil te zoeken, maar dat betrof zeker niet alleen Duitsers en er is al helemaal geen sprake van dat na Groningen het land voor hen openlag om veroverd te worden. De rondreizende en zeer tijdelijk (korter dan twee jaar) in Groningen verblijvende fotografen niet meegerekend zijn er tot 1889 57 fotografen werkzaam geweest in die stad, van wie er 36 na zekere tijd vertrokken.[100] Van die 36 waren er acht in Duitsland geboren. De helft van dat achttal verliet Groningen om … naar Duitsland terug te keren. Van een Duitse ‘invasie’ via Groningen kan dus met de beste wil van de wereld niet gesproken worden. De stad lag ook veel te noordelijk om alle fotografen die van oost naar

[95] Schrover 2002, pp. 41, 48, 50.
[96] Vergelijk Lucassen 2004, pp. 99, 102, 104, 113, waar met behulp van andere bronnen een vergelijkbare conclusie getrokken wordt met betrekking tot Duitse immigranten in Rotterdam.
[97] Schrover 2002, p. 13. Vergelijk Lucassen 1993, p. 223; Lucassen/Penninx 1994, p. 56; Lucassen 2001, p. 205.
[98] Huijsmans 1993, ongepagineerd. Opvallend genoeg wijdt Schrover maar weinig woorden aan de motieven voor emigratie: kennelijk is daar weinig over bekend. Hetzelfde geldt voor Chotkowski 1996, pp. 66-72, waar gesproken wordt over Duitse immigranten in Delft. Volgens De Meere 1981, p. 385, was werkloosheid in eigen land de voornaamste reden voor Duitse arbeidskrachten om te emigreren.
[99] Schrover 2002, p. 204; Wierts 1994, p. 29 (‘Als eerste grote plaats na de grens vormde Groningen een soort ‘toegangspoort’ tot Nederland voor Duitse fotografen’); Wierts 2000, p. 10.
[100] Deze cijfers zijn gebaseerd op Wierts 2000. Degenen die Groningen slechts voor korte tijd verlieten zijn niet meegeteld. Van de 57 in Groningen werkzame fotografen waren er 24 in die stad geboren (van wie er dertien ook bleven) en vijftien in de omgeving (van wie er vier Groningen niet meer verlieten).

west trokken als in een fuik te vangen. Wat de 28 *in Nederland geboren* fotografen betreft die Groningen achter zich lieten: een klein aantal bleef dicht in de buurt (Assen, Leeuwarden, Winschoten, Appingedam en Zuidhorn). Amsterdam was met voorsprong hun belangrijkste plaats van bestemming: vijftien fotografen kwamen daar, al dan niet via een 'tussenstop', terecht.[101] Dat zegt echter meer over de wervende, aanzuigende kracht van de hoofdstad dan over Groningen als kweekplaats van jong talent (of zoiets). Grote steden als Amsterdam en Rotterdam trokken nu eenmaal veel personen – van verschillende professie – uit allerlei windstreken aan.[102] Het is daarom zeer waarschijnlijk dat behalve Groningen ook andere steden veel fotografen aan de hoofdstad verloren. Reden tot opwinding is dat niet: migratie was in de negentiende eeuw niets bijzonders.

*

In de fotografiehistorische literatuur is tot nu toe vooral aandacht besteed aan afzonderlijke fotografen. Over de omvang en samenstelling van de hele beroepsgroep vernemen we weinig tot niets. Willen we weten hoe groot het leger van onbekende en/of modale fotografen was en hoe dat was samengesteld, dan dienen we met name te kijken naar de beroepstellingen. Die wijzen uit dat het om een relatief kleine beroepsgroep ging. Het totale aantal in de fotografie werkzame personen in de jaren 1839-1889 is niet vast te stellen, maar het zal om maximaal enkele duizenden zijn gegaan. Het merendeel was te vinden in Noord- en Zuid-Holland, met name in de drie grote steden. Fotografische ateliers waren vaak klein, zo blijkt uit het gemiddelde aantal assistenten. De fotografie was een kleinschalig bedrijf. De introductie van de carte-de-visite rond 1860 heeft daar geen verandering in gebracht, hoe populair ze ook geweest is. De invloed van de carte-de-visite op de omvang van de beroepsgroep moet niet overschat worden: al voordien was een 'groeispurt' begonnen. Ook het aandeel van de buitenlanders kan gemakkelijk overschat worden, al was met name in Amsterdam en Rotterdam hun aantal verre van marginaal. Er zijn zeker buitenlandse fotografen in ons land actief geweest – en niet altijd zonder invloed of succes –, maar het is overdreven om te spreken van levendig grensverkeer.

[101] Onder deze vijftien zijn ook degenen gerekend die pas na 1889 in Amsterdam arriveerden maar wel vóór 1890 uit Groningen vertrokken waren.
[102] De paspoortregisters van Amsterdam en Rotterdam maken dat voldoende duidelijk.

8

Een nieuw nevenberoep

Fotografie was in de jaren ’40 niet alleen een *nieuw* beroep, ze was vaak ook een *neven*beroep. Met name in de eerste twee decennia was ze voor velen niet de eerste broodwinning. Dat kón het ook nauwelijks zijn, omdat de eerste fotografen in de jaren ’40, toen de fotografie ingang vond, zo oud waren dat ze al een ander beroep hadden móeten uitoefenen. Dit geldt voor A.F. Heldoorn, die in 1843 op 34-jarige leeftijd in Den Haag ging daguerreotyperen, voor Henri Pronk, die even oud was toen hij de fotografie in 1847 opnam, voor F.W. Deutmann, die zich in 1844 rond zijn 35ste verjaardag als daguerreotypist in Haarlem vestigde, voor H.D. Erdegaingh, die in augustus 1842 op 37-jarige leeftijd in Middelburg zijn atelier opende, voor Hunerjäger, die in 1849 als 43-jarige in Groningen aankwam, voor H.G. de Boer, die bijna 49 was toen hij in december 1848 voor het eerst als fotograaf opdook, en voor Leendert Springer, die al 53 was toen hij in september 1842 in Leiden als daguerreotypist adverteerde. Zij waren werkzaam geweest als schilder (Heldoorn), kantoorbediende, commissionair en koopman (Pronk), apotheker en controleur bij de Waarborg voor Goud- en Zilverwerken (Erdegaingh), miniatuurschilder (Hunerjäger), ‘kapitein der stoomboot op Harlingen’, acteur en kunstschilder (De Boer), en steendrukker, boekverkoper en kunstschilder (Springer).[1] Er waren ook jongeren. Eduard de Prouw was net twintig geworden toen hij in 1842 het pseudoniem Edouard François aannam, J. van der Spek was 26 bij zijn eerste ‘optreden’ in Rotterdam (in 1846), Gerard de Leeuw was 31 toen hij in dezelfde stad begon te adverteren als fotograaf (in 1849).[2] Van François weten we dat hij voorheen werkzaam was geweest als kapper, maar dat heeft zich mogelijk beperkt tot zijn militietijd.[3] Van Van der Spek en De Leeuw zijn de eventuele voorafgaande beroepen onbekend. De overige vroege fotografen in Nederland zijn dermate schimmig dat we hun eventuele voorafgaande of nevenberoepen niet kennen.

Van veel fotografen uit de jaren ’40, ’50 en ’60 weten we dat zij andere beroepen hebben beoefend, voordien, nadien en/of tegelijkertijd. Daar was niets ongebruikelijks aan in de negentiende eeuw. Van onderwijzers bijvoorbeeld is bekend dat zij, door hun geringe salaris, vaak nevenwerkzaamheden moesten verrichten.[4] François Haverschmidt hield in 1880 een voordracht over zijn eerste gemeente, Foudgum, waar hij in de jaren 1859-1862 dominee was geweest. Over de ruim 70-jarige schoolmeester, die voorheen schoenmaker en veldwachter was geweest, vertelde hij:

[1] Mensonides 1977, p. 81 (Heldoorn); Leijerzapf/Pronk 1987, p. 1 (Pronk); Bierman/Van Lieburg/Wittop Koning 1993 en Verburg/Van Bennekom 1993, pp. 19-20, 45 (Erdegaingh); Stempher 1983, p. 137, en Wierts 2000, p. 130 (Hunerjäger); huwelijksakte in GAA, Wachlin 1992, p. 303, mededeling Steven Wachlin (De Boer); Scheen 1969, dl. 1, p. 380, Versprille 1964, p. 93, Leijerzapf 1978, p. 106 (Springer). Springers vroegste activiteit als daguerreotypist wordt vermeld in Van Heijningen-de Zoete 1987, p. 49.
[2] De gegevens over Van der Spek en De Leeuw werden verstrekt door Steven Wachlin.
[3] Wachlin/Rooseboom 1997, p. 16.
[4] De Meere 1982, p. 70.

> 'Meester is, dat spreekt, klokkeluider, behalve bij gelegenheid van een begrafenis, wanneer dan de buren de avond tevoren en gedurende de plechtigheid zich soms wel een half uur lang van die plicht kwijten. Voorts vervult de onderwijzer het ambt van koster en voorzanger, waartoe hij om voor te lezen en te zingen, zijn hoge hoed afzet die hij anders, in hitte en storm, bij tuinarbeid en onderwijs, in huis en op visite, ophoudt.'[5]

Om nog een voorbeeld te geven: Nederlandse schrijvers konden lang niet altijd van de pen leven. De meesten vulden daarom de opbrengsten uit letterkundig werk aan met min of meer verwante arbeid, zoals vertalen, redigeren en het houden van voordrachten, of putten (het grootste deel van) hun inkomsten uit een heel ander beroep.[6]

Eerder zagen we al dat kunstschilders gemiddeld hogere inkomsten hadden dan fotografen. Dat kon niet voorkomen dat velen van hen ook nevenactiviteiten ontplooiden om zich van voldoende inkomsten te verzekeren. Met name het geven van tekenlessen kwam gedurende de hele negentiende eeuw veel voor. Bij de herdenking van het 50-jarig bestaan van de *Nederlandsche Vereeniging voor Teekenonderwijs* in 1930 schreef B.W. Wierink:

> 'Die eerste teekenmeesters [uit het begin van de negentiende eeuw], die bij de voorname families, aan de spes patriae de edele kunst van het teekenen onderwezen, waren geen speciale teekenmeesters, zooals we ze nu kennen, doch kunstschilders, die, zooals 't nog gaat, met hun penseel een zeer incompleet inkomen hadden, en het tekort door het geven van teekenonderwijs trachtten te dekken, in allen gevalle menschen die teekenaars van huis uit waren, en een zekere heilige vereering voor hun vak hadden.'[7]

Later in de negentiende eeuw zochten ook kunstenaars als Suze Robertson, G.H. Breitner en W.B. Tholen hun toevlucht tot het geven van tekenonderwijs (al kan het zijn dat zij dat vooral in het begin van hun carrière deden).[8] In de necrologie van de in 1868 overleden portret- en historieschilder Jacob Spoel schreef Tobias van Westrheene Wz. dat deze les gaf, 'want hij moest in alles voorzien wat hij noodig had om te leven'. En dat terwijl Spoel niet zonder opdrachten was. Integendeel, het aantal portretten dat hem gevraagd werd, was zó groot – net als het aantal klanten dat niet de moeite wilde doen om ervoor te poseren – dat hij soms 'eene beter of minder goed geslaagde photographie tot schier eenigen leidraad' had.[9] Ook een van de meest succesvolle negentiende-eeuwse Nederlandse schilders, Jozef Israëls, kon zich niet van meet af aan wijden aan wat hij het liefste deed. Dieuwertje Dekkers schreef dat Israëls eind jaren '40, toen hij aan het begin van zijn carrière stond,

[5] Nieuwenhuys 1964, pp. 76-77. Vergelijk Reinsma 1966, pp. 28, 30.
[6] Mathijsen 1987, pp. 71-72; Aerts 1998, p. 80. Zie ook Kuitert 1994b.
[7] Wierink 1930, pp. 49-50. Zie ook Fokke 1842, pp. 240-241; Van Tilborgh/Hoogenboom 1982, pp. 11, 43, 46; Ezendam/Reinders 1992, p. 354; Stolwijk 1998, pp. 229-232.
[8] Bionda 1991, p. 66; Reynaerts 1991, p. 92; Reynaerts 1993, p. 43; Reynaerts 2001, p. 105. Vergelijk Hoogenboom 1993, pp. 91-92.
[9] Van Westrheene 1870, p. 34.

> 'zijn brood moest […] verdienen met het schilderen van veel portretten voor "vijf, tien of hoogstens dertig gulden" en goedkope paneeltjes met romantische onderwerpen als ridders in de maneschijn of brieflezende vrouwen. Ook gaf hij tekenlessen of retoucheerde oude schilderijen voor een antiquair.'[10]

Tot de bekendste 'klaagzangen' behoort die van Gerard Bilders, een talentvolle, jong gestorven schilder (†1865). Zijn dagboek bevat verschillende opmerkingen over de roeping van het kunstenaarschap, de schrale verdiensten en de kwalijke rol van de kunsthandel. In 1863 schreef hij aan zijn mecenas Kneppelhout:

> 'Niemand moest schilder worden zonder een water- en vuurzaak[,] een schaftkelder, een garen- en bandwinkel of iets nederigs van dien aard tot broodwinning erbij. 't Is een levenslange worsteling.'[11]

Over de vaak geuite veronderstelling dat kunstschilders juist door de concurrentie van fotografen in een penibele financiële situatie geraakten en tot allerlei nevenwerkzaamheden werden gedwongen – of zelfs fotograaf werden – verderop meer. Hier volstaat de conclusie dat in diverse beroepen de verdiensten niet altijd groot genoeg waren om alleen dat ene vak uit te oefenen. Onder fotografen was dat niet anders. Uit het kasboek van Leonard de Koningh bleek al dat hij als schilder actief bleef toen hij, tussen circa 1864 en 1876, een fotografisch atelier dreef. Toen hij fotograaf was zond De Koningh niet minder vaak in naar de verschillende *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters* dan daarvoor of daarna. Hij kon de inkomsten uit de verkoop van schilderijen niet missen. Het aandeel van de verkoop van schilderijen (genrevoorstellingen én portretten) in de totale omzet wisselde, maar liep van 19% in 1867 tot bijna 79% in 1873. Overigens is De Koningh – wat uit de kasboekjes niet blijkt – ook steentekenaar en tekenleraar geweest. Die beroepen heeft hij mogelijk alleen uitgeoefend voordat respectievelijk nadat hij fotograaf was.[12]

*

De fotografie moet, zeker in het geval van De Koningh, vooral gezien worden als een nevenberoep dat voor een schilder even logisch was als dat van tekenleraar. In 1865 schreef Laurens Hanedoes in een brief over het afnemende aantal kunstenaars: '… velen worden photograaf, tekenmeester, enz. …'[13] Er moet niet te veel nadruk gelegd worden op de gedachte dat een schilder – horribile dictu – *fotograaf* werd, dus van de edele kunsten afdaalde tot iets wat misschien moeilijk definieerbaar was, maar in elk geval een lager aanzien had. Even goed kan bedacht worden: De Koningh heeft portretten geschilderd, gelithografeerd én gefotografeerd, hij heeft dus enkel de ene techniek verwisseld voor (of aangevuld met) de andere, en hij maakte portretten in de technieken die daarvoor geschikt waren. Hij heeft van predikanten niet alleen fotografische portretten gemaakt, zoals we eerder al zagen, maar ook lithografische.[14] De Koningh heeft ook – tenminste twee keer – een lithografisch portret gemaakt naar het voorbeeld van een daguerreotypie. Uit 1855 dateert zijn portret van de predikant

[10] Dekkers 1994, p. 30.
[11] Bilders 1974, p. 123.
[12] De Koninghs werkzaamheden als steentekenaar en tekenleraar worden genoemd in zijn necrologie in de *Dordrechtsche Courant* van 18 februari 1887, in het NNBW, dl. 4, kolom 854, en in Scheen 1969, dl. 1, p. 629. Het adresboek van 1883 noemde hem behalve 'kunstschilder' ook 'Leeraar Burger-Avondschool'.
[13] GAH, OV 2, schildersbrieven.
[14] Van Gijn 1908-1912, nrs. 3358, 3470, 3485, 3490, 3540, 3630, 3670 en 3704.

Leendert Schouten, waarvoor een anonieme daguerreotypie uit het jaar ervoor als voorbeeld diende.[15] Ook is er een ongedateerde, naar het voorbeeld van een foto gemaakte portretlitho van mr. Jacob Cornelis Paulus graaf van Hogendorp, die van 1848 tot zijn overlijden in 1858 rechter in Dordrecht was.[16] De Koningh was in die jaren nog niet als fotograaf werkzaam, maar hij kan er eventueel wel door op een idee zijn gekomen.[17]

Het aantal schilders dat in de hier behandelde periode ging fotograferen is niet volstrekt marginaal: naast De Koningh kunnen we ook C.H. van Amerom, François Carlebur, W.C. van Dijk, J.H. Egenberger, G.F. Eilbracht, Bernard te Gempt, J.W. Gerstenhauer Zimmerman, Jacobus van Gorkom, Johan Coenraad Hamburger, D.F. Jamin, Godfried de Jong, C.C. Kannemans, Kaspar Karsen, de broers G.W. en J.W. Kerremans, Jacobus van Koningsveld, Christiaan Marcussen, Maurits Verveer en W.F. Vinkenbos noemen. Dit waren trouwens niet allemaal portrettisten: zo was Te Gempt vooral bekend als schilder van taferelen met honden, Karsen als schilder van stadsgezichten, Carlebur als schilder van schepen en marines, en hebben Egenberger, Gerstenhauer Zimmerman, Jamin, Kannemans en Van Koningsveld alle bijgedragen aan Jacob de Vos' galerij van historiestukken.[18]

In een enkel geval weten we iets over de motieven of redenen om meer dan alleen het beroep van schilder te beoefenen. Over Maurits Verveer meldden we in het eerste hoofdstuk al dat hij mogelijk verwachtte als fotograaf meer te verdienen dan als schilder, hetgeen ook uitkwam. Frans Deutmann koos, toen het hem als schilder onvoldoende voor de wind ging, eveneens voor de fotografie, het vak dat zijn vader en grootvader ook hadden gekozen:

> 'Een van de oudere schilders die het ondanks een zekere kundigheid niet tot grote vermaardheid of succes kon brengen was Frans Deutmann. [...] In zijn Amsterdamse tijd, vanaf ongeveer 1891 had hij ernstig te kampen met financiële moeilijkheden en vatte daarom het vak van fotograaf dat zijn vader uitoefende, op. Dit duurde slechts één jaar en in 1896 betrok hij een atelier op de Rozengracht. De schilderijen, die hij in die jaren maakte weerspiegelen zijn gedeprimeerde en weinig vrolijke aard. Het waren behalve wat portretten, nogal matte voorstellingen met kippen of trieste kinderen'.[19]

Over Kaspar Karsen doet een verhaal de ronde dat bijna te mooi is om waar te zijn. In *Willem Witsen en zijn vriendenkring* schreef Charles Vergeer:

> '[Karsen] schilderde vooral historische stadsgezichten, maar welke ook zijn talenten waren, hij was niet erg begaafd in de sociale omgang. Befaamd werd zijn opmerking tot de koningin, die eens zijn werk prees, waarop de verlegen, onhandige man uitriep: "Maar dát is nu juist een prul!" Verkocht werd er op zo'n manier niet veel, en het kroostrijke gezin [bestaande uit elf kinderen] leefde in deerlijke armoede.'[20]

[15] Rooseboom 1994b, p. 210; Verburg/Van Bennekom 1994, pp. 32-33.
[16] Van Gijn 1908-1912, nr. 3377B.
[17] Voor de gedachte dat de portretfotografie *erbij genomen* werd en slechts een andere techniek was pleit ook het bestaan van portretten in verschillende technieken van een en dezelfde persoon. Van de Amsterdamse predikant Willem Broes bijvoorbeeld bezit het Rijksprentenkabinet een gelithografeerd silhouet (door Pieter Barbiers IV), twee litho's (van W.C. Chimaer van Oudendorp en J.H. Hoffmeister), een gravure (van D.J. Sluyter, naar een schilderij van Charles Howard Hodges) en een mezzotint (van Hermanus Numan).
[18] Carasso 1991.
[19] Koenraads 1970, p. 91. Zie ook Denninger-Schreuder 2003, p. 79.
[20] Vergeer 1985, pp. 117-118.

Het verhaal *is* dan ook vermoedelijk mooier dan de werkelijkheid: Karsens biograaf Hammacher citeerde dezelfde uitroep, maar bij hem slaat ze op het werk van een collega-schilder, niet op dat van hemzelf.[21] Om onduidelijke redenen maakte Vergeer ervan dat Karsen zijn *eigen* werk publiekelijk naar beneden praatte, terwijl het verhaal bij Hammacher dient om Karsens gebrek aan vleierij aan te tonen. Hoe het ook zij, als schilder had Karsen onvoldoende inkomsten. Dat wordt bevestigd door een andere publicatie, *Op zoek naar de Gouden eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850* (de catalogus bij de gelijknamige tentoonstelling in het Frans Hals Museum in 1986):

> 'Hoewel de werken van Karsen thans zeer gezocht zijn, was dit in zijn eigen tijd veel minder het geval. Belast met de zorg voor een kinderrijk gezin kon de kunstenaar zich niet op eigen kracht aan zijn "fatsoenlijke armoede" ontworstelen en hij probeerde zich daarom met bijbaantjes, onder andere als fotograaf, van een beter bestaan te verzekeren.'[22]

Volgens Hammacher verlichtte het fotografisch atelier de financiële nood nauwelijks.[23] Soms waren er wel klanten, maar wilde hij zijn schildersatelier, dat ingericht was in het achterhuis op zolder, niet verlaten; zijn zoon Kars moest hem dan waarnemen. Karsen was overigens al betrekkelijk oud – ongeveer 54 – toen hij fotograaf werd, en had zich eerder al gedwongen gezien als behangsel-, huis- en sieraadschilder (of 'kladschilder') werkzaam te zijn.[24] Dat kan er (mede) op wijzen dat hij de fotografie niet uit liefhebberij, maar uit noodzaak beoefende. Hetzelfde kan gelden voor C.J. Mienikus en Cornelis Stapert, die eveneens pas op latere leeftijd in de fotografie gingen.[25]

Het aannemen van een neven- of ander beroep kon ook andere dan economische motieven hebben, althans als directe aanleiding. Zo zou de bekende kunstschilder A.H. Bakker Korff, uit wanhoop over zijn slechte gezichtsvermogen – hij droeg soms verschillende brillen over elkaar – op een gegeven moment aardappels zijn gaan verbouwen.[26] Het verhaal komt uit familieoverlevering en kan dus heel goed onwaar zijn, maar ook enkele anderen waren door vermindering van hun gezichtsvermogen gedwongen naar een andere betrekking om te zien. De Steenwijker Hendrik Cordes kon rond 1865 het verfijnde horlogemakerswerk om die reden steeds moeilijker uitoefenen en werd fotograaf.[27]

De beroepen die De Koningh beoefende waren min of meer aan elkaar verwant. Uit de hierboven gegeven opsomming van beroepen die fotografen van voorafgaande of nevenberoepen blijkt dat dat niet altijd het geval was. J.C. Waals al vermelde kartonnen-dozenmakerij annex fotografisch atelier rond 1860 is er ook een voorbeeld van. Israël David Kiek is behalve fotograaf ook kistenmaker, schrijnwerker, slager, loterij-collectant en sigarenhandelaar geweest, Dirk le Grand was kunstschilder, 'verwer' (huisschilder), wijkmeester, fotograaf en

[21] Hammacher 1947, pp. 17-18: 'Dat Karsen niet de natuur van een hoveling had en ook geen poging deed om zich, al was het slechts tijdelijk, aan te passen, blijkt ook niet onaardig uit het volgende feit. Toen Karsen bij een officieele rondleiding van de Koningin op een tentoonstelling uitverkoren werd om H.M. voor te lichten, werd Haar aandacht getrokken door een uiterst middelmatig schilderijtje, waar Zij veel in vond te prijzen. Karsen, niet gewend tournures te bedenken om anderer oordeel te ontzien, ook niet als het een koninklijk oordeel was, kon zich niet weerhouden te roepen: "Maar dat is nu juist een prul!" Waarop de gekwetste Koningin zich verontwaardigd van hem afkeerde en zich een anderen geleider koos op haar tocht langs de schilderijen.'
[22] Van Tilborgh/Jansen 1986, p. 109. Volgens Hammacher 1947, p. 17, had Karsen uit drie huwelijken elf kinderen. Zie over Karsens precaire economische positie ook Hammacher 1947, p. 12; Bokhoven/De Groot 1976-1977, p. [ii]; Thijssen 1986, p. 61.
[23] Hammacher 1947, pp. 19-20. Vergelijk Bokhoven/De Groot 1976-1977, p. [ii].
[24] Hammacher 1947, pp. 17, 20, 21; Bokhoven/De Groot 1976-1977, p. [ii].
[25] Waarschijnlijk waren Karsen en Mienikus vanaf 1864 actief als fotograaf, Stapert vanaf 1866 of 1867 (mededeling Steven Wachlin). Zij waren geboren in 1810, 1811 respectievelijk 1811.
[26] Coebergh 1996, p. 19; Wurfbain 1996, pp. 96-97; Bolten 1999, p. 9.
[27] Hegeman 1988, p. 1. Vergelijk Dongelmans 1986, pp. 107, 117, waar vermeld wordt dat Johannes Immerzeel Jr zijn wens om schilder te worden vanwege 'gezichtszwakte' moest opgeven; hij werd boekhandelaar, uitgever, kunsthandelaar en kunstenaarsbiograaf.

conciërge.[28] Ook elders kwamen minder voor de hand liggende combinaties voor: zo begon Johan Thorn Prikker in 1893 een 'agentschap in revolvers', wat met zijn eigenlijke beroep van kunstschilder maar weinig verband hield. Het leverde hem echter wel 'een aardig winstje' op.[29] Volgens Jan Coppens kwam een combinatie van beroepen zoals die van fotograaf en doodgraver vroeger (onvermeld bleef welke tijd hij precies bedoelde) in kleinere dorpen regelmatig voor. Dit is bij nader inzien een minder vreemde combinatie: 'Het was de koster die de doden begroef na ze eerst gefotografeerd te hebben.'[30] In Amsterdam was G.R. Eijbrink tot begin jaren '70 'rouwwinkelier', daarna fotograaf. Dit wetende kijken we toch anders naar de foto die hij heeft gemaakt van het graf van de toneelspeler Jan Herman Albregt (afb. 25).

Rond 1870 was de Amsterdammer Cornelis Stapert 'zeevarende' én fotograaf, twee beroepen die zich lastig lijken te laten combineren. Meestal echter betrof het beroepen die weliswaar niet altijd veel met elkaar te maken hadden, maar in ieder geval naast elkaar en tegelijkertijd konden worden uitgeoefend. Het is overigens denkbaar dat één van de twee beroepen vooral door een echtgenote, een (ouder) kind en/of assistenten werd uitgeoefend; bewijsbaar is dit echter nauwelijks. Het is – mede bij gebrek aan nauwkeurige biografische informatie – evenmin altijd te bepalen welk van de beroepen het *hoofd*beroep was. Bij Leonard de Koningh is het een beetje een kip-of-ei-kwestie: onvoldoende inkomsten uit het schilderen deden hem waarschijnlijk besluiten ook te gaan fotograferen, maar dat leverde te weinig op om zich daar geheel aan te wijden. (Gesteld dat hij dat zou willen: de status van kunstschilder was hoger dan die van fotograaf en de negentiende-eeuwse retorica wilde dat een kunstenaar zéér hechtte aan zijn beroep, dat hij immers louter uit schier onblusbare kunstliefde beoefende. We komen later op beide zaken terug.) J.H. Egenberger, een min of meer bekende schilder uit Groningen, was vanaf 1857 directeur van en docent aan Minerva, de kunstacademie aldaar.[31] Zeven jaar later opende hij een fotografisch atelier in dezelfde stad. Zijn nieuwe betrekking kostte hem zoveel tijd dat de andere in het gedrang kwam, waarop hij zich gedwongen zag zijn functies bij Minerva op te geven.[32] Spoedig echter keerde hij er terug,[33] waaruit afgeleid kan worden dat geen van beide beroepen hem afzonderlijk voldoende inkomsten bood. Van De Koninghs Dordrechtse collega en concurrent François Carlebur is wel eens gezegd dat hij het fotograferen opgaf zodra een stijgende schilderijenverkoop dat toestond, maar aan de andere kant ook wel dat dat pas gebeurde toen de concurrentie van andere fotografen hem te machtig werd.[34] Bleven De Koningh, Egenberger en Carlebur op twee gedachten hinken, anderen zegden wel hun oude beroep van kunstschilder (vrijwel) geheel vaarwel. Maurits Verveer is er een voorbeeld van. Zijn inkomsten – we zagen het in het eerste hoofdstuk – waren er ruim genoeg voor. Pas aan het einde van zijn leven, toen hij bijna 75 was, sloot hij zijn fotografische atelier, ging hij weer inzenden naar schilderijententoonstellingen en liet hij zich in de adresboeken weer kunstschilder noemen.[35] Ook Jacobus van Koningsveld, ooit Jozef Israëls' compaan in diens Parijse tijd, gaf het schilderen er geheel aan. Hij vestigde zich in 1859 als fotograaf in Den Haag, waar hij enkele

[28] Versprille 1964, pp. 94-95, Leijerzapf 1984, en Leijerzapf 1997, pp. 11-12, 16, 23 (over Kiek); Van der Pol 1992, p. 28, en Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 210 (over Le Grand).
[29] Stolwijk 1998, pp. 229-230.
[30] Coppens 1977a, ongepagineerd.
[31] Zie voor biografische informatie over Egenberger: Leijerzapf 1987. Zie voor Egenbergers carrière als schilder onder andere: Vaderlandsch Gevoel 1978, cat. nrs. 17, 75, 76, 78-80, p. 297, en Carasso 1991, pp. 18-24, 31, 166.
[32] Schuitema Meijer 1961, p. 140. Volgens W.J. Roelfsema Hzn. nam Egenberger, '[d]aar het nieuwe vak hem vreemd was', Friedrich Julius von Kolkow in dienst, 'een heel bekwaam vakman, die zich weldra van hem losmaakte en voor eigen rekening begon' (GA, toegangsnummer 1501, inv.nr. 269, zesde cahier, pp. 77-78). Vergelijk Van Venetië/Zondervan 1991, p. 5.
[33] Schuitema Meijer 1961, pp. 140-141: 'Egenberger werd […] weer aangesteld, op voorwaarde, dat hij zich evenals in de eerste tijd 'met ijver en lust' geheel aan het onderwijs zou wijden.' Vergelijk Heij 1984, p. 58, en Leijerzapf 1987, p. 3.
[34] Necrologie van Carlebur in de *Dordrechtsche Courant* 15 april 1893; Leijerzapf 1978, p. 92.
[35] Rooseboom/Wachlin 1999, pp. 11-12.

jaren later al overleed.[36] Van Koningsveld nam na 1861 niet meer deel aan *de Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters*, waaruit opgemaakt mag worden dat hij het schilderen niet langer als een belangrijke bron van inkomsten beschouwde. Hij noemde zich begin jaren '60 nog wel 'Kunstschilder en Photograph', maar dat kan heel goed omwille van de al genoemde status zijn geweest.[37]

In de loop der jaren nam het aantal fotografen met een nevenberoep af. Het omslagpunt ligt vermoedelijk in de jaren '60: vanaf dat moment zal de fotografie meer dan in de eerste decennia voldoende bestaanszekerheid hebben geboden. Dat juist de vroegste fotografen vaak een nevenberoep hadden is niet alleen te verklaren uit de hogere prijzen die zij berekenden en de kleinere cliëntèle die daarvan een gevolg was, maar ook uit hun gebondenheid aan de seizoenen met meer licht. Hoewel ook in de wintermaanden fotografen nog wel langs de steden trokken, was het merendeel in de andere jaargetijden actief, vooral in de zomermaanden. In de wintermaanden waren zij ofwel afwezig – teruggekeerd naar hun land van herkomst – ofwel oefenden zij een ander beroep uit. Seizoensgebonden arbeid was geen onbekende in de negentiende eeuw.

*

Hierboven hebben we al enkele nevenberoepen vermeld. Zij liepen nogal uiteen. Om in kaart te brengen uit welke beroepen fotografen voortkwamen bewijzen de al meermalen genoemde publicaties over fotografen in Den Haag, Middelburg, Zwolle, enzovoort, hun nut: daaruit, uit de *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie* en uit enig aanvullend eigen onderzoek valt af te leiden dat het merendeel tevens werkzaam was, was geweest of nog zou worden in de kunsten en/of in de handel en nijverheid. Van 220 fotografen vermelden deze publicaties namelijk ook een ander beroep. Niet weinigen hebben meer dan één ander beroep uitgeoefend, zodat we in totaal 308 maal een nevenactiviteit kunnen turven.[38] Delen we die in naar een aantal categorieën, dan krijgen we het volgende overzicht. Alleen beroepen die tenminste drie keer voorkomen zijn in deze tabel opgenomen.

Tabel 11

Beroepen en nevenberoepen die fotografen voorheen, later of tegelijkertijd uitoefenden

Winkelier (incl. barbier, kapper, etc.), koopman, fabrikant	77
Kunstschilder, tekenaar, tekenleraar	68
Graveur, steentekenaar, steendrukker, drukker	35
Ambachtsman (meubelmaker, lijstenmaker, boekbinder, etc.)	26
Instrumentmaker, horlogemaker, opticien	13
Tapper, houder van café, koffiehuis, bierhuis of logement	13
Huis- of rijtuigschilder ('verwer'), porceleinschilder	12
Amanuensis, conciërge, opzichter, wijkmeester, huisknecht	8

[36] Zie over Van Koningsveld als fotograaf: Mensonides 1977, pp. 65-66, 85-86. Zie over zijn werkzaamheden als schilder: Veth 1914, pp. 97, 100; Carasso 1991, pp. 9 (noot 2), 18, 19, 24 (noot 47), 166; Vaderlandsch Gevoel 1978, cat. nr. 73, p. 298; Dekkers 1987, pp. 66-67, 71-72; Dekkers 1994, p. 29; Van Heteren/De Meere 1998, p. 123; Dekkers 1999, p. 357; Reynaerts 2001, pp. 194, 218, 220, 267, 275.
[37] Mensonides 1977, p. 66. In 1864 adverteerde hij nog: 'Il recommande également son Etablissement de Photographie et son atelier de peinture' (idem, p. 86).
[38] Daarbij zijn de nauw aan elkaar verwante beroepen al samengevoegd, zoals instrumentmaker, opticien en horlogemaker. Personen die meer dan één van deze verwante activiteiten beoefenden, zijn dus maar één keer geteld.

Kantoorbediende, ambtenaar, klerk	7
Agent, vertegenwoordiger, commissionair	5
Apotheker	5
Beeldhouwer	3
Leraar, onderwijzer	3

Bron: Boer 1973, Coppens/Altena/Wachlin 1997, Dolk 1975, Van Doornmalen 2003, Elzinga 1977, Erdkamp 1989, Evers 1914-1915, Evers 1918, Geselschap 1961b, Havermans 2001a, Havermans 2001b, Havermans 2002, Jansen 1989, Janssen 1980, Leijerzapf 1978, Leijerzapf 1984 e.v., Mensonides 1977, Nalis 1984, Otten 2001a, Otten 2001b, Van der Pol 1992, Schuitema Meijer 1961, Stempher 1983, Verburg/Van Bennekom 1994, Versprille 1964, Wachlin 1992, Wierts 2000, Van Wingerden 1987-1988

Duidelijk is het grote aantal fotografen dat een achtergrond in handel en nijverheid had of werkzaamheden vond in de kunsten en de grafische sector. Voegen we gemakshalve de kunstschilders, tekenaars, tekenleraren, de beeldhouwers en de graveurs, steentekenaars, steendrukkers en drukkers samen, dan komen deze beroepen 106 maal voor, iets meer dan een derde. Winkeliers, kooplui en fabrikanten, tezamen met de ambachtslieden en de agenten, vertegenwoordigers en commissionairs komen 108 keer voor. De overige beroepen vormden slechts een kleine minderheid. Onder de beroepen die minder dan drie keer voorkomen, vinden we onder andere dat van begrafenisondernemer, dansmeester, insectenverdelger, loterijcollectant, magnetiseur, organist, stalhouder, tolgaarder, uitdrager en 'vader' van een weeshuis. De wegen tot de fotografie – of er weer vandaan – waren legio.

Bij deze uitkomst moet wel worden bedacht dat ze in niet geringe mate afhankelijk is van de gevolgde indeling (met name van de samenvoegingen van beroepen tot één categorie), van de compleetheid van de gebruikte bronnen en van de juistheid van de opgegeven beroepen – vaak door de fotografen zelf verstrekt in advertenties, adresboeken en bevolkingsregister en op huwelijks- en andere akten, dus misschien niet volmaakt betrouwbaar. Met name onder de kunstschilders kunnen er verschillende zijn die zich alleen zo *noemden* – omdat het goed stond –, zonder dat zij ook daadwerkelijk als zodanig hebben gewerkt. Van de 68 kunstschilders vinden we er 35 of 36 terug in het bekende lexicon van Scheen.[39] Nu heeft Scheen ook niet altijd het laatste woord, maar hij gebruikte wel een belangrijke bron om negentiende-eeuwse kunstschilders te vinden, namelijk de catalogi van de *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters*, die jaarlijks, afwisselend in Amsterdam en Den Haag, werden gehouden en het podium bij uitstek waren waarop kunstenaars hun werk konden tonen.[40] Afgezien van deze en vergelijkbare, kleinere, soms gelijkluidende tentoonstellingen in andere steden, was er, anders dan nu, geen uitgebreid scala aan tentoonstellingen in kunsthandels, galerieën en dergelijke. Wie mee wilde tellen als kunstenaar, zond in naar deze tentoonstellingen.[41] Om die reden mag aangenomen worden dat Scheen een groot aantal kunstenaars heeft kunnen traceren. Het is echter denkbaar dat sommige kunstenaars zich tevreden stelden (of moésten stellen) met een zeer lokale markt en/of slechts incidenteel eens een portretje maakten, zodat

[39] Scheen 1969. In Havermans 2001a wordt ene A. Uijtenbogaart vermeld (die in 1853 in Hoorn als 'Deguerrijothijpeur' werkzaam was en zich tevens 'Miniatuur Portretschilder' noemde), die heel goed dezelfde zou kunnen zijn als de bij Scheen voorkomende, in Hoorn geboren Abraham Uytenbogaert.
[40] Exemplaren van deze catalogi zijn vooral te vinden bij het RKD en in de bibliotheek van het Rijksmuseum. Zie over de *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters*: Hoogenboom 1993, pp. 15-16, 147-153, Stolwijk 1995, en Stolwijk 1998, pp. 24-31, 131-160.
[41] Vergelijk Hoogenboom 1993, p. 105.

exposeren in ver weg gelegen steden voor hen weinig nut had. We kunnen dus degenen die niet voorkomen bij Scheen of in de catalogi van de *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters* niet zomaar als *would-be*-kunstenaars afdoen. Het is nu eenmaal niet altijd doenlijk onderscheid te maken tussen grote en kleine kunstenaars, tussen degenen die bekendheid genoten en zij die in de marge werkten. Het onderscheid tussen kunstschilders enerzijds en de 'grofschilders' – huis-, rijtuig-, decoratie-, behangsel- en uithangbordenschilders – anderzijds is ook niet altijd haarfijn te trekken en de grens tussen die twee gebieden werd nogal eens – in beide richtingen – overschreden.[42] Net als onder de fotografen was er onder de kunstenaars ongetwijfeld een grote schare schimmige figuren van wie we maar weinig weten.

Kunstenaar was een vrij beroep, zodat de status ervan zich moeilijk laat bepalen. De meeste andere (neven)beroepen die door fotografen zijn beoefend kunnen waarschijnlijk alle tot die van de middenstand en kleine burgerij gerekend worden. Onder de onderzochte fotografen is slechts één uitzondering: Henri Corneille Schuyt. Hij was in de eerste helft van de jaren '50 als fotograaf werkzaam in verschillende steden, namelijk in Arnhem, Gouda en Middelburg (alle in 1852) en Den Haag (1853).[43] In die laatste stad heeft hij langere tijd gewoond: hij adverteerde er als fotograaf en stond in het adresboek van 1853/1854 en 1854/1855 ingeschreven als 'schilder'.[44] Mensonides citeerde in zijn overzicht van vroege Haagse fotografen één van Schuyts advertenties:

> 'De heer H. Schuyt, zich te Parijs in deze beide kunsten [namelijk 'Daguerreotype – Photographie. Panorama's van Stereoscope'] geperfectioneerd hebbende, heeft zich alhier voor een' korten tijd gevestigd, en is gelogeerd bij J.H.J. Reuser, Hofstraat, no 149'.[45]

Het was een advertentie zoals die ook opgesteld had kunnen worden door elke andere fotograaf uit die jaren: Schuyt gebruikte termen die niet iedere krantenlezer ten volle begrepen zal hebben – zelfs de doorgewinterde fotografiehistoricus twijfelt wat er precies bedoeld wordt met 'Panorama's van Stereoscope' –, beweerde het vak in Parijs te hebben geleerd en verbleef tijdelijk bij een inwoner van Den Haag, een huisschilder in dit geval.

Schuyt was bepaald niet van de straat. Hij stamde uit een geslacht van landbezitters, regenten en kooplui. Zijn grootvader Albertus Cornelis Schuyt was, volgens een opsomming in het *Nederland's Patriciaat*, 'raad 1787-95, rekenmeester 1787, schepen 1788-91 en commissaris 1789-90, 1792-95' in Amsterdam en trouwde in 1782 met Johanna Albertina Geelvinck, 'dame du palais van Koningin Hortense', dochter van mr. Joan, heer van Castricum, Backum en Croonenburg.[46] De heerlijkheden Castricum, Backum en Croonenburg kwamen dankzij die verbintenis met de Geelvincken in de familie.[47] Schuyts vader, Albertus Johannes, was volgens dezelfde bron heer van Castricum, Backum, Croonenburg en Stabroek, bovendien 'Ecuyer [= stalmeester] 1808, jager en opperstalmeester van Lodewijk Napoleon, raad te Amsterdam, commandant van de

[42] Kaspar Karsen bijvoorbeeld schreef in 1840 aan de kunstenaarsbiograaf Immerzeel: 'Kort naa mijn leerjaren cirka 4 jaaren geheel van de kunst afgeweest, hebbende mij geneerd met het zoogenaams kladschilderen, doch door toevallige omstandigheid heb ik in 1834 het penceel weder met de groffe kwast verwisseld' (RPK, collectie kunstenaarsbrieven, 'vraagpunten Immerzeel', Karsen). Zie voor het grof- en fijnschilderen: Tussen zonnegoud en kaarslicht 1986, p. 7; Miedema 1987, p. 10; Bok 1992, pp. 345-346.
[43] Evers 1914-1915, afl. V, p. 252; Geselschap 1961b, p. 86; Mensonides 1977, pp. 57, 98; Geselschap 1983b; Stempher 1983, p. 139; Verburg/Van Bennekom 1994, pp. 49, 52.
[44] Zie Mensonides 1977, pp. 57, 98, voor Schuyts advertenties. In de catalogus van de grote internationale fotografietentoonstelling in Amsterdam in 1855 werd Den Haag als zijn woonplaats vermeld (Photographie 1855, nr. 39).
[45] Mensonides 1977, p. 98 (advertentie in het *Dagblad voor Zuidholland en 's Gravenhage* van 19 maart 1853). Blijkens Geselschap 1983b gebruikte hij een vrijwel gelijkluidende tekst in een advertentie in het *Goudsch Kronykske* van 1 augustus 1852.
[46] *Nederland's Patriciaat* 2 (1911), pp. 454-457. Zie over het geslacht Schuyt (van Castricum) ook *De Nederlandse Leeuw* 35 (1917), kolom 282, en Elias 1903-1905, pp. 1017-1018, 1101-1102.
[47] Henri Corneille Schuyts kinderen gingen zich Schuyt van Castricum noemen (*Nederland's Patriciaat* 2 (1911), p. 456).

schutterij aldaar', en hertrouwde in 1815 met Suzanna Maria Johanna van Marselis Hartsinck, die eveneens 'dame du palais van Koningin Hortense' was. Uit dit huwelijk werd in 1820 Henri Corneille geboren, die in de eerste helft van de jaren '50 met een camera langs Nederlandse steden trok.

Na 1855 vernemen we niets meer over Schuyts activiteiten als fotograaf. Aan de fotografietentoonstellingen van 1858, 1860, 1862 en 1865 heeft hij, in tegenstelling tot die van 1855, niet meer meegedaan. De verklaring is eenvoudig. In december 1855 overleed zijn vader en volgde Henri Corneille in diens voetsporen. Zijn atelier zou hij hebben overgedaan aan Joseph Cohen.[48] In 1858 werd hij benoemd tot burgemeester van Pernis, een jaar later tot die van Stein (bij Gouda, waar hij ging wonen) en – na de opheffing van die kleine gemeente – in 1870 tot burgemeester van Lisse.[49] Bijna een halve eeuw later, in 1915, overleed hij op zeer hoge leeftijd.

Schuyts afkomst en latere beroep maken hem tot een grote uitzondering onder negentiende-eeuwse Nederlandse fotografen. Het contrast is des te groter doordat hij een rondreizend fotograaf was, die nu eenmaal minder aanzien genoot dan vakbroeders die op één plek gevestigd waren. Een kort artikel van Geselschap over Schuyt draagt zelfs de kop 'Kermisfotograaf werd burgemeester'.[50] Of hij echt een 'kermisfotograaf' was – een pejoratief begrip, zoals we nog zullen zien – is niet helemaal duidelijk. Veel sporen heeft hij als fotograaf niet nagelaten: behalve wat advertentieteksten resteert slechts een klein aantal daguerreotypieën van zijn hand.[51] Blijkens de catalogus van de *Tentoonstelling van Photographie en Heliographie*, in 1855 door de Vereeniging voor Volksvlijt georganiseerd in het gebouw van *Arti et Amicitiae*, hield hij zich ook bezig met de fotolithografie, de methode om een afbeelding langs fotografische weg – dus zonder tussenkomst van een tekenaar – over te brengen op de lithografische steen. Hij exposeerde er een plattegrond en een Haags stadsgezicht, beide uitgevoerd in fotolithografie.[52] Waarschijnlijk is het niet verder dan een experimenteel stadium gekomen: de fotolithografie bleek moeite te hebben met het weergeven van genuanceerde tonen (tinten).[53]

Van (kermis)fotograaf tot landbezitter en burgemeester was een grote stap, al kon Schuyt zelf haar ten dele wel zien aankomen.[54] De meeste fotografen kozen een beroep dat meer nabij lag. In toenemende mate kozen zij echter in het geheel geen ander beroep meer. Vanaf de jaren '60 zijn veel carrières langdurig en ononderbroken en werden zij niet meer gekenmerkt door 'twaalf ambachten, dertien ongelukken'. Nevenberoepen en neveninkomsten waren dan ook steeds minder nodig. Tot de weinige tegenvoorbeelden behoort dat van Levy Isaak Reens, die in 1876 in Enkhuizen naast zijn atelier een bierhuis begon.[55] Een wachtkamer had Reens al, dus dié functie zal het bierhuis niet in de eerste plaats hebben gehad.

[48] Geselschap 1983b; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 287.
[49] Geselschap 1983b.
[50] Geselschap 1983b.
[51] Grégoire 1948, p. 31; Magelhaes 1969, nr. 6; Leijerzapf 1978, p. 66; Geselschap 1983b; Leijerzapf 1989, pp. 47, 57.
[52] Photographie 1855, nrs. 39a en 39b.
[53] Dat gold ook voor de experimenten van Eduard Isaac Asser. Deze Amsterdamse amateurfotograaf heeft het procédé evenmin kunnen vervolmaken. Zie over Asser en de fotolithografie: Boom 1998, pp. 32-38.
[54] Een *enigszins* vergelijkbaar geval is dat van Cornelis Rens, die in Goirle fotograaf was, maar ook gemeenteraadslid en wethouder. Zijn afkomst – zoon van een thuiswever – en zijn andere beroepen: stoelenmaker, koperslager, wiel- en houtdraaier, verwer, glazenmaker, fabrikant van onderdelen van weefgetouwen, makelaar en geldschieter, maken echter het verschil met Schuyt van Castricum duidelijk. Zijn zoon werd burgemeester van Goirle, dat weer wel. Zie over Rens: Van Gils/Peeters 1992, pp. 3, 5, 6, 7, 10, 80; Kemmeren 1992; Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 31-32.
[55] Havermans 2001b, p. 60.

IV

Artistieke status

9

De mythe van de lijdende kunstenaar
De vermeende concurrentie van de fotografie

Fotografen moesten soms hun toevlucht nemen tot een of meer nevenactiviteiten om rond te komen, maar dat gold ook voor beoefenaars van vele andere beroepen. In het vorige hoofdstuk werden al de namen genoemd van enkele kunstschilders die niet alleen van het penseel konden leven. De noodzaak van een bijverdienste zal zeker gegolden hebben voor de 'mindere goden'. De fotografie verhinderde, althans in de gangbare voorstelling van zaken, menig kunstenaar om voldoende inkomsten te behalen met de verkoop van zijn werk. Die veronderstelde kwalijke rol zal het aanzien van de fotografie geen goed hebben gedaan. En waar de fotografie – als medium en beroep – aangevallen wordt, zijn ook haar beoefenaars de klos, reden om hieronder in te gaan op de verhouding tussen kunst en fotografie.

> 'De uitvinding van de fotografie rond 1840 vormde een speciale uitdaging aan kunstenaars. Portretschilders voelden zich als eersten bedreigd …'

Aldus Vera Illés in haar boek *De Nederlandse kunstgeschiedenis in een notendop*.[1] Zij verwoordde hiermee een populaire veronderstelling die een lange traditie kent en in allerlei varianten steeds terugkeert: de schilderkunst, met name de portretschilderkunst, zou grote, zo niet dodelijke concurrentie hebben ondervonden van de fotografie – al snel nadat die was uitgevonden – om de eenvoudige reden dat portretfoto's goedkoper en gelijkender waren en sneller gemaakt konden worden dan portretschilderijen.[2] Schilders, met name die van de tweede of nog lagere rang, zouden vervolgens in groten getale zijn overgestapt op de fotografie – die meer opleverde –, de schilderkunst zou nieuwe wegen zoeken. We vinden deze gedachte onder andere in het klassieke, vaak aangehaalde boek *Art and Photography* (waarvan de oorspronkelijke editie in 1968 verscheen) van Aaron

[1] Illés 2000, p. 91.
[2] Zie bijvoorbeeld: Portretminiaturen 1910, inleiding, p. iv; Staring 1918-1919, pp. 204, 225; Staring 1948, p. 86; Geselschap 1955, p. 520; Mayor 1971, ongepagineerd; Coppens 1977a, ongepagineerd; Witsen 1977; Freund 1980, pp. 10-11, 14, 17-18; Martin 1981, p. 118; Melot/Griffiths/Field/Béguin 1981, p. 79; De Bruijn Kops 1982, p. 196; Nimmergut/Wager 1982, pp. 34, 49, 59, 61; Reeser 1985, p. 126; Hekking 1985, p. 107; Van Golberdinge/Gosselink/Verstappen 1985-1986, p. 24; Thijssen 1986, pp. 65-66; Börsch-Suppan 1988, pp. 318, 342; Maas 1990, p. 69; Blättel 1992, p. 13; Guy/Morrill 1992, p. 64; Schneider 1992, p. 10; Henisch/Henisch 1994, p. 99; Jean-Richard 1994, p. 17; Couprie 1995; Henninger-Tavcar 1995, p. 24; Jäger 1996, p. 50: McPherson 1996, pp. 224, 228, 234; d'Oench 1996, p. 787; Hofstetter/Plantade 1998, p. 13; Leijerzapf 1998, p. 14; Wierts 2000, p. 12; Ten Doesschate-Chu 2003, p. 290; Notenboom/Reinders 2003, p. 4. Recent nog werd deze gedachte uitgedragen in Braamhorst 2006, p. 96: 'Toen de fotografie net was uitgevonden, zagen veel kunstenaars dat als een bedreiging voor hun vakmanschap. Dit nieuwe medium was zo precies in de weergave van de werkelijkheid dat gevestigde kunstenaars bang waren overbodig te worden.' Vergelijk Smits/Huizinga 1974, p. 25, waar de verklaring voor de afnemende productiviteit van de rondreizende portretschilder Berend Kunst niet alleen gezocht wordt in de fotografie, maar ook in zijn gevorderde leeftijd. De tegenovergestelde mening, dat de fotografie juist aanzette tot acceptatie van het geschilderde portret, is ook te vinden, zij het beduidend minder vaak: Simon 1987, pp. 19, 132-133.

Scharf. Met name schilders van portret*miniaturen* zouden het zwaar te verduren hebben gehad en vaak emplooi hebben gevonden als inkleurders van foto's.[3] In het eveneens als klassiek geldende *Photography & Society* (oorspronkelijk in 1974 gepubliceerd in het Frans) schreef Gisèle Freund dat de fotografie rond 1850 de laatste miniatuurschilders had beroofd van hun broodwinning:

> 'For one-tenth the price of a painted portrait, the photographer could furnish a likeness which satisfied the taste of the bourgeois as well as the needs of his pocketbook'.[4]

Duidelijk zal zijn dat Illés' karakterisering van de verhouding tussen fotografie en portretschilderkunst, waarmee we de rij openden, in een traditie staat. Dat het een oude gedachte is, blijkt uit het feit dat ze al in de jaren '60 van de negentiende eeuw te vinden is in twee novellen, de een van Johan Gram, de ander van Jan ten Brink.[5] In de bundel *Onder één dak* (1867) publiceerde Gram een aantal novellen over kunstenaars die zich ernstig aan de kunst wijden en daarmee zoniet een geslaagde carrière dan toch in ieder geval de sympathie van de lezer winnen. 'Een hinkend trio' gaat over drie kunstenaars-in-spe, Doris, Frido en Willem. De toekomstplannen van de eerste komen niet uit: als zelfs het geven van tekenlessen te weinig oplevert, besluit hij een fotoatelier op te zetten.[6] De geheel op de kunst vertrouwende Frido kent evenmin succes, over Willem vernemen we eigenlijk niet zoveel meer. Ten Brinks 'N'est pas peintre, qui veut. Droevige waarheden', in 1868 gepubliceerd in de *Kunstkronijk*, is een verhaal over de schilder en tekenmeester Hendrik de Leeuw die zich in het stadje Valendam vestigt, uit tekenlessen en portretopdrachten onvoldoende inkomsten heeft, naar een grotere stad verhuist en daar helemaal aan de grond loopt, wat resulteert in een boedelverkoping.

> 'Toen hij zich te Valendam ging vestigen, had hij gehoopt zijne inkomsten te zien vermeerderen door het toenemen der lessen of door het schilderen van portretten. Doch deze hoop bleek weldra ijdel. Er mochten een paar jongelieden aan zijn tiental [waarmee hij begon] worden toegevoegd, één – Frans van der Lely – vertrok weder; en portretten, zoo die in Valendam werden gevraagd, zouden enkel besteld worden bij den een of ander fotograaf van de hoofdstad der provincie. De arme de Leeuw zag duidelijk, dat hij van zijne kunst niet zou kunnen leven.'[7]

Een huwelijk met een nicht en het schilderen van 'Eene epizode uit den Watersnood' hielpen niet: de nicht was minder vermogend dan gedacht en het schilderij werd door de tentoonstellingscommissie geweigerd. De Leeuw werd uiteindelijk klerk op de provinciale griffie.

*

Opvallend is het aantal keren dat portret*miniatuur*schilders genoemd worden als slachtoffers van de nieuwe uitvinding. Zij lijken bij uitstek gedupeerd te zijn geweest, nog meer dan hun vakgenoten die op grotere formaten en op andere materialen (papier, doek, paneel) werkten. De literatuur over het portretminiatuur bevestigt deze

[3] Scharf 1986, pp. 42, 43, 45-46.
[4] Freund 1980, pp. 10-11. Vergelijk Gernsheim 1969, p. 234.
[5] Gram 1867, Ten Brink 1868. Zie over negentiende-eeuwse Nederlandse fictie waarin kunstenaars een rol spelen: Maas 1990.
[6] Gram 1867, p. 114.
[7] Ten Brink 1868, p. 57.

indruk: steevast wordt de fotografie genoemd als oorzaak van de neergang van het miniatuur in de loop van de negentiende eeuw. In die publicaties wordt doorgaans de vroege geschiedenis van het portretminiatuur – vanaf de zestiende eeuw dus – uitgebreid behandeld en moet de negentiende eeuw het met beduidend minder tekst stellen. De infame rol die de fotografie gespeeld zou hebben krijgt gewoonlijk één passage, soms maar één zin: voor twijfel is kennelijk geen reden. Zo concludeerde Bette Viner in haar inleiding op Harry Blättels *International Dictionary* [of] *Miniature Painters Porcelain Painters Silhouettists*:

> 'After an illustrious lifetime of 300 years it was the advent of the camera in the 1840s that led directly to the downfall of the portrait miniature. Its demise was hastened by its failure to attract new artistic talent and as photography developed quickly it soon took the place of the painted miniature. So by the 1860s miniatures were no longer in such demand. The notable artists had mostly died with nobody to inherit their specialty of art. In an effort to survive, a few miniaturists were prepared to paint over a photographic base'.[8]

Gelijkluidende opmerkingen zijn te vinden in publicaties van Leo R. Schidlof, Heinz E.R. Martin, Jörg Nimmergut en Anna-Maria Wager, Pierette Jean-Richard, Karin Henninger-Tavcar, Sylvie Messinger *et alii*, Graham Reynolds, Bodo Hofstetter en Philippe Plantade, en, wat Nederland betreft, A. Staring, C.J. de Bruijn Kops, Marieke Tiethoff en Karen Schaffers-Bodenhausen.[9] In de *Catalogus der Tentoonstelling van Portretminiaturen*, in 1910 in Rotterdam gehouden, heette het:

> 'De overgroote meerderheid der ingezonden miniaturen behoort in de tweede helft der achttiende en in de eerste helft der negentiende eeuw. Daarna heeft Daguerre's uitvinding de beoefening der miniatuur-schilderkunst een gevoeligen knak gegeven, die zij nog niet te boven is gekomen. Het komt ons echter voor, dat de photografie ook op andere wijze een gezonde herleving dier kunst in den weg staat.'

Dit laatste werd verder niet toegelicht.[10]

Geen van deze auteurs was zo kort in z'n bevindingen als de historici John Guy en John Morrill. In hun boek *The Tudors and Stuarts* passeerde ook de kunst de revue. Over Nicholas Hilliard (1547?-1619), de bekendste miniaturist van zijn tijd, schreven zij met onovertrefbare beknoptheid:

> 'Hilliard's techniques were passed on to his pupil, Isaac Oliver, and finally to Samuel Cooper. The miniature was ultimately confounded by the invention of photography.'[11]

[8] Viner 1992, p. 13.
[9] Schidlof 1964, dl. 1, pp. 3-4; Martin 1981, p. 118; Jean-Richard 1994, p. 17; Henninger-Tavcar 1995, p. 24; Messinger 1995, p. 24; Reynolds 1996, p. 645; Hofstetter/Plantade 1998, p. 13; Staring 1918-1919, pp. 204, 225; De Bruijn Kops 1982, p. 196; Tiethoff 1991, pp. 24-25; Schaffers-Bodenhausen 1993, pp. 40-41.
[10] Portretminiaturen 1910, p. iv.
[11] Guy/Morrill 1992, p. 64.

Er zijn maar weinig andere, genuanceerder geluiden te horen. Tot de uitzonderingen behoort het boek dat George-C. Williamson in 1904 publiceerde, *The History of Portrait Miniatures* – hoewel uit diens woordkeus duidelijk wordt dat zijn oordeel over de negentiende-eeuwse smaak niet vrij van vooroordelen was:

> 'The introduction of photography has usually been considered as the principal factor which led to this decline [van de miniatuurkunst in de vroege negentiende eeuw]. In a sense, perhaps, it is so; but there were other reasons which helped to produce the lamentable effect.'

Tot de andere factoren behoorden de behoefte aan portretten op grotere formaten en aan portretten met hele figuren in plaats van alleen het hoofd. Williamson vervolgde:

> 'When upon all this came the advent of photography, the art of miniature painting died away …'[12]

*

De gedachte dat de fotografie de portretschilderkunst groot nadeel berokkende en zelfs het einde van de portretminiatuurkunst betekende geldt kennelijk als zó vaststaand of plausibel dat ze zelden tot nooit wordt toegelicht. Ze is niettemin betwistbaar. *A priori* geldt dat de juistheid van de door Illés en anderen geuite veronderstelling niet valt uit te sluiten, maar evenmin bewijsbaar is. We weten nu eenmaal niet welke ontwikkeling de (portret)schilderkunst zou hebben doorgemaakt als de fotografie niet, of op een ander moment, was uitgevonden of als *zij* zich anders had ontwikkeld. Dit voorbehoud mag een beetje flauw zijn – want ze kan *altijd* gebruikt worden om een bestaande opvatting te ondergraven –, maar de contemporaine bronnen zijn niet eensluidend, zodat het lastig is een definitief antwoord te geven op de vraag of de bij Illés en anderen voorkomende veronderstelling juist is of slechts berust op gemakzuchtig, kritiekloos overnemen van een *idée reçue*. Dat Gustave Flaubert dezelfde gedachte opnam in zijn *Dictionnaire des Idées Reçues* moet tot nadenken stemmen. Hij noteerde daarin onder 'Daguerréotypie': 'Remplacera la peinture'.[13]

Er zijn wel degelijk enkele contemporaine uitspraken te vinden die erop wijzen dat de schilders concurrentie te vrezen hadden van de fotografie. Helemaal uit de lucht gegrepen komen de zojuist behandelde uitspraken dus niet (en de portretminiatuurkunst is zoniet geheel verdwenen, dan toch onmiskenbaar naar de marge verbannen). In het voorjaar van 1839, toen de eerste berichten over de fotografie gepubliceerd werden maar nog vrijwel niemand precies wist wat zij inhield, drukte de *Algemeene Konst- en Letterbode* een brief van een zekere C. af waarin deze sprak over

[12] Williamson 1904, dl. 2, pp. 20-21. Vergelijk Hagedoorn, ongepagineerd, en Lugt 1917, pp. 3, 101-102, 118, voor twee eveneens meer genuanceerde opvattingen. Frits Lugt uitte zich, net als Williamson, in weinig vleiende bewoordingen over de negentiende eeuw: zo noemde hij het succes van de fotografie 'un triste symbôle du temps' (p. 108). Iets van zijn spijt over de teloorgang van de miniatuurkunst blijkt ook wel uit het feit dat hij Daguerre geen tweede- of derderangs schilder noemde, zelfs geen vierderangs, maar 'un peintre de cinquième ordre' (ibidem).

[13] Flaubert 1997, p. 66. In het manuscript dat voor de hier aangehaalde editie gebruikt werd is dit 'idée reçue' overigens later doorgehaald. In een noot wordt verwezen naar Flauberts *L'Education sentimentale*, waarin de talentloze schilder Pellerin als fotograaf eindigde. In de Nederlandse vertaling van *Bouvard et Pécuchet* vindt men: 'Zal de plaats van de schilderkunst innemen', en onder 'Fotografie': 'Zal de schilderkunst onttronen'. Het tweede komt in de hier gebruikte Franse editie niet voor.

> ‘eene Uitvinding […], die onzen Nederlandschen Schilders eene soort van schrik zou kunnen aanjagen. Men heeft er het middel gevonden, om het Zonlicht zelf tot den rang van Teekenmeester te verheffen, en de getrouwe afbeeldingen der Natuur tot het werk van weinige minuten te maken.’[14]

Hier was alleen nog sprake van een *voorspelling*. Hetzelfde geldt voor een bericht van iets later datum in hetzelfde tijdschrift, waar gesteld wordt:

> ‘Zoo de Schilderkunst door de uitvinding van Daguerre ongeschonden blijft, en veeleer van dezelve nuttige lessen zal kunnen opdoen, lijdt het wel geen twijfel, of de kunst, om door middel van het Zonlicht Teekeningen voort te brengen, zal weldra algemeen zijn. De voortbrengselen der Heliographie [= fotografie] zullen spoedig die der Lithographie opzijde streven, en, gelijk deze de Graveerkunst in een treurig verval bragt, wacht haar thans een mededinger, die in snelheid van uitvoering met de treffendste nauwkeurigheid gepaard, de Steendrukkunst overtreft, en de Houtsnijdkunst met volkomen minachting bedreigt.’[15]

Uit een bericht in de *Kunstkronijk* van 1844-1845 kan opgemaakt worden dat de in 1839 uitgesproken vrees niet geheel ongegrond was, maar evenmin op dat moment al bewaarheid was geworden. In een kort bericht over een mechanisch ‘Werktuig om te beeldhouwen’ werd namelijk opgemerkt:

> ‘de industrie, die koningin der eeuw, deed nu en dan ook eenen inval op het gebied der kunst, en zoo zij er al geene veroveringen maakte, die voor als nog als gevaarlijk kunnen worden aangemerkt, toch heeft zij er eenige punten bemagtigd en aldaar vasten voet gekregen. Zoo moesten teekenaap en camera, lucida of obscura, den teekenaar te hulp komen in het verkleinen zijner voorwerpen. Zoo wordt door het werktuig van Daguerre [= de fotografie] de zon aangesteld tot onzen gewonen konterfeiter.’[16]

Van een serieuze bedreiging was dus nog geen sprake.

Zijn deze uitspraken alle gedaan in de jaren rond de introductie van de fotografie en kon het effect daarvan nog niet goed vastgesteld worden, uit een later jaar, 1874, stamt een uitspraak van Alexander Ver Huell over de zojuist overleden C.H. van Amerom:

> ‘De man had als portretschilder goed zijn bestaan – maar twee zaken, bragten hem tot op de grens van armoede – zijn huwelijk, gezegend (?) met een troep kinderen en 2e de photographie.’[17]

Rond 1860 zou Van Amerom, die ook als tekenmeester en huis- en rijtuigschilder werkzaam was geweest, diezelfde fotografie overigens als nevenberoep opnemen om zijn inkomsten aan te vullen. In dat jaar stuurde hij

[14] C. 1839, p. 138.
[15] Anoniem 1839a, p. 360.
[16] Anoniem 1844-1845a.
[17] Van Heijningen-de Zoete/Van Amerom 1987, p. 31. Vergelijk Bervoets/Chamuleau 1985, pp. 184-185, waar blijkt dat Ver Huell in 1865 iets vergelijkbaars zei over de schilder Frederik Hendrik Hendriks: door zijn groeiende gezin zag die zich genoodzaakt een baan als tekenonderwijzer aan te nemen, wat zijn kunsttalent niet ten goede kwam. Zie hierover ook Cremer 1865, pp. 51-53.

kroonprins Willem, aan wie hij in de jaren ’50 tekenlessen had gegeven, een brief die goed doet uitkomen in welke benarde financiële positie kunstschilders terecht konden komen – door een te talrijke kroost, de fotografie, een afnemende behoefte aan tekenmeesters,[18] of door welke oorzaak dan ook. Bedacht moet worden dat Van Amerom zijn geval mogelijk iets donkerder voorstelde dan ze was: de brief diende immers om de kroonprins over te halen tot financiële ondersteuning. Van Amerom schreef aan zijn vroegere leerling:

> ‘De opbrengst mijner lessen en weinig schilderwerk was in lang reeds niet meer voldoende in de behoeften van mijn huisgezin te voorzien, hoe zuinig ook overigens en het is nu eindelijk zoo ver gekomen dat wij wel eens letterlijk gebrek lijden. Alles van mij wat waarde bezit en enigszins konde gemist worden is reeds lang te gelde gemaakt. […] Op aanraden van een mijner vrienden heb ik mij ook op Photographie toegelegd en ben hierin reeds zoo ver gevorderd dat ik spoedig zal kunnen publiceren, echter heeft die oefening in dit lopende jaar al mijn vrijen tijd weggenomen, waarin ik anders door schilderen nog kans heb iets te verdienen, daarenboven hebben zich in dit vak hier [dat wil zeggen in Leiden] reeds concurrenten opgedaan, zoodat ik vrees dat deze zaak ook zoo veel niet geven zal.’[19]

De kroonprins stuurde Van Amerom honderd gulden; later zou ook Alexander Ver Huell hem ondersteunen en kreeg Van Amerom een toelage van de Broederschap van de Orde van de Nederlandsche Leeuw.[20]

Mogelijk zijn er meer contemporaine uitspraken dan deze vijf, maar ik ken ze niet. In de overzichtswerken van Ingeborg Leijerzapf (*Fotografie in Nederland 1839-1920*) en Jan Coppens, Laurent Roosens en Karel van Deuren (*"... door de enkele werking van het licht ..." Introductie en integratie van de fotografie in België en Nederland, 1839-1869*) vinden we alleen nog een gedicht van J.F. Bosdijk uit 1840 waarin tekenaars wordt voorspeld dat de fotografie hun ‘mededinger’ zal zijn, en een opmerking in *Het Leeskabinet* van 1839 dat de nieuwe uitvinding

> ‘… eene geheele omwenteling in de kunst van teekenen en graveren bewerkt, welker gevolgen zich nog niet laten overzien’.[21]

Zestien jaar later, in 1855, werd in het jaarverslag van *Arti et Amicitiae* naar aanleiding van de in haar lokalen gehouden internationale *Tentoonstelling van Photographie en Heliographie* in vergelijkbare bewoordingen een blik in de toekomst geworpen:

> ‘Het doel dezer tentoonstelling was de bevordering van een industrievak, dat van onberekenbare gevolgen voor de beeldende kunsten worden kan’.[22]

[18] Van Heijningen-de Zoete/Van Amerom 1987, p. 29.
[19] Van Heijningen-de Zoete/Van Amerom 1987, p. 29. Op welke wijze die vermaledijde fotografie Van Amerom nu precies nekte wordt overigens niet duidelijk uit de geciteerde brief van Ver Huell of uit de monografie over de arme man.
[20] Van Heijningen-de Zoete/Van Amerom 1987, p. 30.
[21] Leijerzapf 1978, p. 67; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 41.
[22] *Verslag en Naamlijst der Leden van de Maatschappij ‘Arti et Amicitiae’, gevestigd te Amsterdam. 1855*, p. 11.

Of de kunstenaarsvereniging, die de tentoonstelling overigens niét organiseerde maar alleen onderdak bood, een paard van Troje binnenhaalde of dat de 'onberekenbare gevolgen' van meer gunstige aard waren, bleef in het midden.

In de recente studies van Annemieke Hoogenboom en Chris Stolwijk naar Nederlandse kunstschilders in de eerste respectievelijk tweede helft van de negentiende eeuw, waarin ruim aandacht wordt besteed aan hun economische positie, ontbreekt iedere verwijzing naar de fotografie als concurrent.[23] Datzelfde geldt voor de oudere standaardwerken van G.H. Marius en J. Knoef over de negentiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst: wel maakten beide een opmerking over de *stilistische* koersveranderingen waartoe de fotografie de schilderkunst dwong, maar daar blijft het bij.[24] In Knoefs 'De schilderkunst voor 1860' (in 1935 gepubliceerd in de door H.E. van Gelder geredigeerde *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*) wordt wel gesproken over portretschilderkunst, maar niet over de fotografie als spelbederver. Ook in A.B. Loosjes-Terpstra's *Moderne kunst in Nederland, 1900-1914* (1987) wordt de fotografie niet genoemd.[25]

Dit alles wil nog steeds niet zeggen dat er geen aanwijzingen voor bestaan, maar erg dik gezaaid of gemakkelijk traceerbaar zijn ze kennelijk niet. Andere geluiden, die in tegenovergestelde richting wijzen, zijn er óók, en in grotere aantallen. Een van de meest veelzeggende uitspraken, zeker in het licht van het voorgaande, werd gedaan door Dr. D. (waarschijnlijk H.M. Duparc) in zijn in 1855 in het tijdschrift *Onze Tijd* gepubliceerde artikel 'De photographie op haar tegenwoordig standpunt':

> 'Gelijk bij alle uitvindingen het geval is, zoo heeft men zich ook spoedig aan de wonderen der photographie gewend. Ja, nadat het eerste oogenblik van geestdrift voorbij was, heeft men zelfs beweerd, dat deze bewonderenswaardige ontdekking voor de kunst noodlottig zoude zijn; de ondervinding bewijst daarentegen, dat zij voor haar een nieuwen dageraad doet aanbreken, door iederen dag eene andere onverwachte uitkomst op te leveren'.[26]

Tot de belangrijkste zegeningen die de fotografie bracht zal de nauwkeurige reproductie van kunstwerken behoren, op welk onderwerp we in het volgende hoofdstuk terugkomen. Een jaar later, in 1856, schreef de *Algemeene Konst- en Letterbode*:

> 'Zoo als zij [= de fotografie] thans wordt beoefend en aanschouwd, is zij rijk aan lessen voor de kunstenaars, wien zij de geheimen van licht en bruin op eene verrassende wijze mededeelt. Zelfs tracht zij reeds het eigenlijke gebied der kunst te betreden, door voorstellingen uit het leven te nemen, en toestanden af te beelden; zoo lang echter schilderen en nabootsen nog van elkander onderscheiden blijven, behoeft de kunst hare fiere mededingster niet te vreezen.'[27]

[23] Hoogenboom 1993 en Stolwijk 1998.
[24] Marius 1903, p. 451, over Jan Veth: 'En dan, is er een ander middel, om zich aan de tirannie van de photografie, met welks vluchtig procédé in de hand, de familie van den geportretteerde den portretschilder de wetten stelt, te onttrekken, dan door òf een mooi ensemble, dus een schilderij, van een portret te maken, of zich toe te leggen op het ontcijferen van de raadsels, die een modern gecompliceerd gezicht te zien geeft?' Knoef 1948, p. 112, over het naturalisme: 'En anderzijds ging men tot een verisme over, waarbij het leek of men trachtte de mechanische verovering van het werkelijkheidsbeeld, zoals de fotografie die gaf, nabij te komen.'
[25] Knoef 1935; Loosjes-Terpstra 1987.
[26] D. 1855, p. 41.
[27] *Algemeene Konst- en Letterbode* 68 (1856), p. 31. Vergelijk een in 1839 gedane uitspraak in hetzelfde tijdschrift, waarin ook gesteld wordt dat de kunst niets te vrezen heeft van de fotografie: 'De Landschap-Schilders zullen […] belangrijke opmerkingen omtrent de afwisseling der tinten kunnen maken. Daar echter het koloriet ontbreekt […] zoo zal hunne schone kunst door deze uitvinding niet worden verdrongen, – de kunst blijft ongeschonden' (C. 1839, p. 141).

In de necrologieën van enkele schilders die veel portretten hebben gemaakt – Jan Willem Pieneman (†1853), Cornelis Kruseman (†1859), Nicolaas Pieneman (†1860), Jan Adam Kruseman (†1862), J.L. Jonxis (†1867), Jacob Spoel (†1868), H.A. de Bloeme (†1870) en J.G. Schwartze (†1874) – wordt met geen woord gerept over een nadelige invloed van de fotografie op hun carrières.[28] Nu waren zij niet de minsten in hun vak, zodat het denkbaar is dat juist zij wisten te ontkomen aan een dergelijke invloed, maar dat zou weer aanleiding kunnen zijn geweest om als bewijs van hun grootheid te dienen.

Ook in enkele andere bronnen ontbreekt de fotografie. In Frans Coenens herinneringen aan zijn grootvader Louis, die een beddenzaak dreef in de Rotterdamse Hoogstraat, wordt ook diens zwager Willem Schmidt (†1849) ten tonele gevoerd.[29] Alleen diens succes als portretschilder wordt gememoreerd, de fotografie gooit er geen roet in het eten. In een brief aan de kunstenaarsbiograaf Christiaan Kramm schreef J.J.G. van Wicheren in 1858:

> 'Na den dood van mijnen vader (in 1839) bleef ik steeds in Leeuwarden vertoeven, en had het voorregt, om in mijne betrekking als Portretschilder altijd werkzaam te kunnen zijn, door genoegzame aanvragen.'[30]

Een vergelijkbare uitlating vinden we in een brief met biografische gegevens over de schilder B.L. Hendriks, door een neef gestuurd aan Albert Plasschaert ten behoeve van diens *Korte geschiedenis der Hollandsche schilderkunst*. De neef schreef dat Hendriks zich in 1856 in Arnhem vestigde:

> 'Hij is zeer gelukkig geweest, voornamelijk door de goede gelijkenis zijner portretten, en heeft ± 300 portretten, waaronder vele van groot formaat (kniestukken) geschilderd'.[31]

In de moderne kunsthistorische literatuur wordt dit bevestigd. In haar boek over Jozef Israëls en het vissersgenre schreef Dieuwertje Dekkers:

> 'De keuze [in 1842] voor [J.A.] Kruseman [als leermeester], die behalve historieschilder ook een van de bekendste portretschilders in zijn tijd was, werd ongetwijfeld ook ingegeven door de gedachte dat een goede portretschilder altijd voorzien was van cliëntèle en derhalve een goed bestaan kon opbouwen.'[32]

*

[28] Van Lennep 1853 (over Jan Willem Pieneman); Beijnen 1859 en Van Westrheene 1859 (beide over Cornelis Kruseman); *Kunstkronijk* [Nieuwe Serie] 2 (1861), p. 95, en Ten Kate 1862 (beide over Nicolaas Pieneman); *Kunstkronijk* [Nieuwe Serie] 4 (1863), pp. 47-48 (over J.A. Kruseman); *Kunstkronijk* [Nieuwe Serie] 8 (1867), p. 32 (over J.L. Jonxis); Van Westrheene 1870 (over Spoel), *Kunstkronijk* [Nieuwe Serie] 10 (1869), pp. 59-62 (over H.A. de Bloeme); K. 1875-1876, p. 43 (over Schwartze). Vergelijk Marius 1903, pp. 100-101, over Schwartzes succes als portretschilder.
[29] Coenen 1981, pp. 50-51. De tekst werd oorspronkelijk in 1941 gepubliceerd in het tijdschrift *Groot Nederland*. Vergelijk Hoogenboom 1993, pp. 121, 123.
[30] RPK, collectie kunstenaarsbrieven, brief van J.J.G. van Wicheren aan Christiaan Kramm, 16 mei 1858.
[31] RKD, collectie kunstenaarsbrieven, brief van J. Hendriks aan Albert Plasschaert, 13 december 1911.
[32] Dekkers 1994, p. 27. Vergelijk Jansen 2000, p. 74: 'Kennelijk heeft de latere marineschilder [Louis Meijer] aanvankelijk [= rond 1836] overwogen om zich op het genre van het portret toe te leggen, een specialisme waarmee altijd wel een inkomen te verwerven was.'

Necrologieën, herinneringen van familieleden en mededelingen over zichzelf aan een biograaf zijn misschien niet altijd de meest betrouwbare bronnen, maar het zwijgen over de fotografie als spelbreker wordt inmiddels akelig groot. Enkele van de in memoriams wekken zelfs een heel andere indruk, namelijk die van een *bloei* van de portretschilderkunst in deze periode. Die bloei werd weliswaar waargenomen tegen de achtergrond van een neergang rond 1800, maar de karakterisering is er niet minder om.[33] In zijn 'Hulde aan de nagedachtenis van Nicolaas Pieneman' schreef J.J.L. ten Kate over diens vader, de niet minder bekende Jan Willem Pieneman, dat hij in 1779 werd geboren 'in een dier tijdperken van ontaarding en verval', die in elk land wel eens voorkomen. De geest wordt – aldus Ten Kate – in zulke perioden onderdrukt, ook in de kunst.

> 'De Kunst was tot handwerk verbasterd en het atelier ondergegaan in de fabriek. Zal in zulke tijden de kunst van een volslagen ondergang worden gered, dan is het noodig dat er een buitengewone geest opsta, die, even helderziend als krachtig, in frisch en oorspronkelijk zelfgevoel zich den moed bewust is en het vermogen om, al zou het ook een strijd worden van één tegen allen, zich tegen den heerschenden wansmaak te verzetten, de aangesmede boeien af te schudden, zich een eigen weg te banen, en der diepgezonkene Kunst het spoor te wijzen, waarop zij eeniglijk tot zich-zelve en hare bestemming terug kan keeren. Zulk een kampioen, wij weten het, is Jan Willem Pieneman geweest, en de overwinning heeft zijn krachtig pogen in dier mate bekroond, dat het woord, na zijn sterven binnen deze zelfde wanden op den 26sten Januari 1854 uitgesproken, door de Nakomelingschap zal worden bezegeld: "*Zijn naam blijft voor ons die der wederopbloeiing van de Nederlandsche Schilderschool.*"'[34]

Een vergelijkbare opmerking is te lezen in L.R. Beijnens 'Herinnering aan een ontslapen vriend en kunstenaar', de in 1859 overleden Cornelis Kruseman:

> 'Rustig en stil was het tweede en derde tiental van [de negentiende eeuw] voor het vaderland. Eene langzame ontwikkeling bespeurde men op alle levenswegen en ook de kunst had aangevangen eenige teekenen van ontwaken te geven.'

Kruseman behoorde echter tot degenen 'die zich van een hoogeren aanleg bewust waren en grootscher doel beoogde, dan hetgeen hem gewoonlijk in de ateliers der Amstelstad werd voorgehouden'.[35] Ook in Tobias van Westrheenes necrologie van Cornelis Kruseman moest de vroege negentiende eeuw het ontgelden: hij beschreef 'hoe de bespottelijke navolgingszucht voor al wat fransch was, ook in de kunst was doorgedrongen en den smaak had verbasterd'. Toen Kruseman nog jong was – hij werd in 1797 geboren en zond in 1814 voor het eerst in naar een *Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters* – lag Nederland,

[33] Vergelijk Kruseman 1851, pp. 4, 8.
[34] Ten Kate 1862, p. 2. Vergelijk Hoogenboom 1993, p. 46. In Van Lenneps necrologie van Pieneman vinden we gelijke uitspraken over diens aandeel in de herleving der kunsten (Van Lennep 1853, pp. 50-53, 57-58).
[35] Beijnen 1859, p. 19.

> ‘ten aanzien van de kunst, nog in een diepe dommel, en slechts in een zeer kleinen kring van uitverkoren mannen wordt een – ongetwijfeld eerbiedig tedere – eeredienst gewijd aan de vaderlandsche schilderschool.’[36]

In 1846 hield Jan Adam Kruseman, een van de kunstenaars die het herstel van de Nederlandse schilderkunst zou hebben bewerkstelligd, een redevoering waarin hij onder andere opmerkte dat de kunst in geheel Europa, ‘na eene langdurige kwijning’, zich uitbreidde en verhief, na een periode van ontaarding ‘met een vernieuwd leven is ontwaakt en wederom de grootste vorderingen heeft gemaakt’ en dat ‘de Beeldende Kunsten ook in ons vaderland bloeijende zijn’.[37]

Nu moet onmiddellijk opgemerkt worden dat Pieneman Sr en Cornelis Kruseman niet alleen portret- maar ook historieschilder waren en dat de levensschetsen waaruit we zojuist citeerden vooral betrekking hebben op de historieschilderkunst (de hoogst geachte tak van schilderkunst), maar het daarin opgeroepen beeld wordt bevestigd door een aantal stukken waarin wèl expliciet de portretschilderkunst bedoeld wordt. Over de al genoemde J.G. Schwartze schreef H. Leonardsz in 1892 dat diens kunst

> ‘een geheel andere [was], dan die, vooral in het portret, te onzent den boventoon had, toen overal, behalve in Frankrijk, de kunst deerlijk in verval was geweest en pas begon te herleven’.[38]

Een paar jaar eerder schreef Johan Gram in zijn *Schets eener Kunstgeschiedenis* dat de Nederlandse kunst aan het begin van de negentiende eeuw ‘kwijnde en verviel’, maar zich weldra herstelde.[39] Hij noemde in dat verband onder andere Pieneman Sr en diens portretten, veldslagen en genrestukken. Abraham Bredius was in zijn schets van de Nederlandse kunst uit de periode 1848-1898 nóg duidelijker:

> ‘De eerste helft der XIXe eeuw was voor onze kunst een tijd van diep verval. Het was alsof er in Nederland geen groote kunst meer bloeien kon. […] De portretkunst werd betrekkelijk nog het best beoefend. Hodges [die zich in 1788, komend uit Londen, in Nederland had gevestigd] had iets medegebracht van de groote en elegante portretschilderkunst, die sedert het einde der XVIIIe eeuw in Engeland de meesterstukken schiep, die thans nog onze bewondering wekken. Maar alles wel beschouwd, zag het er uit alsof de Hollandsche schilderkunst zou ondergaan in een bedroevend eclecticisme. Toen kwam de kentering.’[40]

---

[36] Van Westrheene 1859, pp. 9, 10.
[37] Kruseman 1846, p. 125.
[38] Leonardsz 1892, p. 6. Schwartze was in Philadelphia geboren en had in Düsseldorf zijn opleiding gehad. Van plan om naar de Verenigde Staten terug te keren, bezocht hij eerst Amsterdam om familie te bezoeken. Hij liet bij die gelegenheid ‘het portret zijner bruid zien, wat toen op hun aandrang werd tentoongesteld. Dat was iets zoo geheel anders dan het leelijke goed wat men tot dusverre hier had en bezorgde hem zoo veel bestellingen, dat hij hier bleef’ (RPK, collectie kunstenaarsbrieven, brief van A.G.C. van Duyl aan een onbekende, 9 februari 1894).
[39] Gram 1888, p. 240.
[40] Bredius 1898, p. 164. Vergelijk over de zienswijze op het tijdperk rond 1800 ook Kloek/Mijnhardt 2001, pp. 226-230, en Mijnhardt 2002, pp. 508-509, waar gesteld wordt dat de reputatie van de achttiende en vroege negentiende eeuw leed onder de vergelijking met de Gouden Eeuw, een traditie die al in de jaren ’40 van de negentiende eeuw inzette: ‘Definitieve vorm kreeg dat negatieve oordeel eerst in de laatste decennia van de negentiende eeuw. Toen had Nederland zich in de ogen van de tijdgenoten, geïnspireerd en gelouterd door internationale ontwikkelingen, weer een eigen volwaardige plaats in de wereld weten te verwerven. Nederland was eindelijk ‘geen uitgebluschte natie meer’, schreef de historicus Hajo Brugmans in 1913 ter gelegenheid van de nationale herdenking 1813. […] De groeiende afkeer van de achttiende en vroege negentiende eeuw hing ook samen met een nieuw elitair burgerideaal dat eveneens in de laatste decennia van de negentiende eeuw gangbaar was geworden. […] Drager van dit nieuwe burgerideaal was een sociale elite die er rond voor uit kwam dat ze niet meer gelijk maar exclusief wilde zijn, niet meer de cultuur van het hoge gemiddelde najoeg maar het esthetisch genot dat slechts voor de enkeling was gereserveerd.’ Vergelijk Reynaerts 2001, pp. 40-41, waar een uitspraak uit 1806 wordt geciteerd waaruit blijkt dat ook rond 1800 de kunst van de eigen tijd ongunstig werd beoordeeld: ‘de kunsten […] zijn tot zulk eene laagte […] gevallen’.

De laatste drie publicaties kunnen natuurlijk heel goed gekleurd zijn door een tijdsgebonden opvatting, temeer daar ze alle drie aan het einde van de eeuw geschreven zijn, wat een neiging tot terugblikken op die hele eeuw en het aanzetten van de contrasten in de hand kan werken.[41] De herinnering aan de bedroevende Franse tijd kan daardoor reden zijn geweest om de (portret)schilderkunst rond het midden van de eeuw te overschatten. Met name uit de rede van Jan Adam Kruseman blijkt echter dat de gedachte van een herleving van de schilderkunst niet pas tegen het einde van de eeuw post vatte.

Kruseman sprak in 1846 weliswaar over ongunstige invloeden, maar hij rekende daaronder de smaak van het publiek, de kunstkritiek en de mode en liet de fotografie ongenoemd.[42] Een redevoering als deze kan natuurlijk een flinke scheut retoriek bevatten, maar ook een minder gedragen stuk als dat in de *Kunstkronijk* van 1866 suggereert dat er in de kunst weinig te klagen viel. Op de stand van zaken in het schildersvak konden volgens dat tijdschrift wel aanmerkingen worden gemaakt, maar er was geen reden tot ernstige klachten en er werd 'vooruitgang' en 'levenskracht' in de Nederlandse schilderkunst waargenomen.[43]

Het was in de kunst niet enkel hosanna, zoals blijkt uit een brief van de schilder Louwrens Hanedoes uit 1865 aan J.D. Kruseman, waarin hij hem op de hoogte van een aantal zaken bracht: Gerard Bilders en D.F. Jamin waren gestorven, Léon en Mollinger leden beide aan de tering en zouden het ook niet lang meer maken, Bosboom daarentegen was juist weer hersteld, Cornelis Springer was ridder in de Leopoldsorde geworden, Jacob Maris was 'op eigen geluk' naar Parijs getrokken, Louis Meijer had zijn atelier verkocht en Fridolin Becker was getrouwd. Hij vervolgde:

> 'Over mijn werk kan ik weinig meer mededeelen, dan dat ik altijd druk bezig ben, het verkoopen gaat slap, de kunstzin hier te lande wordt gesmoord eerstens door het Gouvernement en voornamelijk door de dwaze luxe die de menschen tegenwoordig hebben. het ziet er treurig uit, daarbij krimt het getal artisten dagelijks in, velen worden photograaf, tekenmeester, enz. terwijl enkele naar Amerika en Frankrijk trekken.'[44]

De briefschrijver zelf miste de ondersteuning van zijn nicht en at daarom tegenwoordig thuis.[45] Hanedoes was dus wat pessimistischer dan de *Kunstkronijk*, maar weet de slappe situatie niet aan de fotografie: die was hoogstens een toevluchtsoord, een noodzakelijke bijverdienste.

Naast de door Kruseman en Hanedoes genoemde factoren die het kunstleven ongunstig beïnvloedden, valt nog de concurrentie van amateurs en van de eigen collega's te noemen. *De Nederlandsche Kunst-Spiegel* sprak in 1844-1845 van een 'schilderrazernij van een ontelbare menigte brave burgers en burgeressen'.[46] Meer recent wezen Louis van Tilborgh en Annemieke Hoogenboom op de concurrentie van amateurbeoefenaars en schreef Chris Stolwijk dat de toename van het aantal kunstschilders tot grotere onderlinge concurrentie leidde,

[41] Vergelijk Knuttel 1938, pp. 407-409, en Luns 1941, pp. 165-179, waar nog steeds een zelfde beeld van verval en herstel werd opgeroepen. In een later boek dat een overzicht van de Nederlandse schilderkunst geeft – Fuchs 1978 – is een dergelijke visie geheel afwezig.
[42] Kruseman 1846, pp. 130, 134, 135. Vergelijk Hoogenboom 1993, pp. 30, 32, 40-46.
[43] *Kunstkronijk* [Nieuwe Serie] 7 (1866), p. 67.
[44] GAH, collectie kunstenaarsbrieven, OV 2. Zie ook Stolwijk 1998, p. 228.
[45] Vergelijk Hoogenboom 1993, p. 180, waar opgemerkt wordt dat Hanedoes van welgestelde komaf was en zich geen financiële zorgen hoefde te maken.
[46] *De Nederlandsche Kunst-Spiegel* 1 (1844-1845), p. 273. Zie ook Thijssen 1986, p. 60.

wat de gemiddelde inkomsten drukte.[47] Uit Robert Verhoogts studie naar negentiende-eeuwse reproductiegrafiek kan opgemaakt worden dat ook op dat gebied uiteenlopende meningen bestonden: sommigen meenden dat de fotografie (mede) de reproductiegrafiek (en dan met name de kopergravure) de nek omdraaide, anderen vonden dat dat wel meeviel en zagen meer gevaar in bijvoorbeeld concurrentie van buitenlandse graveurs, concurrerende grafische technieken zoals de mezzotint, de staalgravure en de lithografie, of de eigentijdse eis van snelheid en economie waaraan de traditionele kopergravure niet kon voldoen.[48]

Ook vóór de uitvinding van de fotografie waren kunstenaarscarrières soms ongewis, alleen al vanwege de 'kwijning' die, zoals hierboven ter sprake kwam, de kunsten rond 1800 zou hebben getroffen.[49] Aan de oprichting van de kunstenaarsverenigingen *Arti et Amicitiae* (1839) en *Pulchri Studio* (1847) lag onder andere de wens ten grondslag de economische positie van kunstenaars, die kennelijk te wensen overliet, te verbeteren.[50] Werd hierboven een brief uit 1866 geciteerd waarin Hanedoes zich weinig optimistisch uitliet over de stand van zaken in het vak, ook vóór 1839 – toen de fotografie geïntroduceerd werd – zijn zulke uitlatingen al te beluisteren. In 1815 schreef Jacob Ernst Marcus dat 'de beeldende kunsten nimmer als broodwinning kunnen beschouwd worden'. Aangezien het nu eenmaal wel zijn vak was, moest hij zich behelpen met het vervaardigen van gegraveerde illustraties in boeken.[51] Twintig jaar later, in 1835, schreef Marinus Jacobus Stucki, die kort tevoren benoemd was tot stadstekenmeester in Alkmaar, aan zijn voormalige leermeester Kramm dat het hem vrij goed ging, maar dat het niet overhield:

> 'hier zijn geen menschen welke een gulden voor de les willen geven, integendeel 8 en 10 stuivers, en dat is dikwijls nog te veel. waarom ik dan ook besloten heb, een privaatcolege aan huis opterigten, waarvan er tegenwoordig 12 gebruik maken.'

Over Alkmaar merkte hij nog op:

> 'de kunstmin is flaauw. – men danst en zingt liever. […] er zijn hier wel gegoede burgers, doch zij beminnen hun geld te zeer, dan dat zij hunne kinderen teekenen laten leren, en patricische famieljes zijn hier weinig! ik heb echter eenige lessen en leef zoo stillekens voort. veel geld is echter tot nog toe niet te verdienen.'[52]

Het duidelijkst van allemaal is Tobias van Westrheene in zijn brochure *Een woord over kunst en kunstbescherming in Nederland* uit 1854, waarin hij dertien zaken noemt waarin 'het onvoldoende van den toestand der kunst ten onzent' tot uitdrukking komt. Daaronder vinden we een gebrek aan bescherming en

[47] Van Tilborgh/Hoogenboom 1982, p. 27; Stolwijk 1998, p. 227. Vergelijk De Rosa 1858, p. 246; Thijssen 1986, pp. 26, 56, 58; Ouwerkerk 2003, pp. 61, 63-64, 65, 109, 149, 153. Vergelijk ook Marius 1903, p. 414, waar opgemerkt wordt dat het in Amsterdam en Den Haag gemakkelijk, 'haast te gemakkelijk', was om schilder te worden.
[48] Verhoogt 2004, met name pp. 62, 68, 70-72, 74, 76-77, 96, 146. Vergelijk Rooseboom 1994b, pp. 206-207.
[49] Vergelijk Hoogenboom 1993, p. 129, en Reynaerts 2001, pp. 85, 88, 187.
[50] Thijssen 1986, pp. 27-30; De Roever 1989, p. 13; Bionda 1991, p. 53; Hoogenboom 1993, pp. 22-23; Stolwijk 1998, p. 99 ('Een eigen vereniging kon kunstschilders een middel geven de gemeenschappelijke belangen op artistiek en sociaal-economisch terrein tegenover de overheid, liefhebbers en amateurschilders te behartigen. De oprichting van de kunstenaarsverenigingen *Arti et Amicitiae* en *Pulchri Studio* (1847) en de initiatieven die deze verenigingen ontplooiden werden dan ook met "geestdrift" begroet, omdat de "aanmoediging van hooger hand" al geruime tijd was uitgebleven.').
[51] RPK, collectie kunstenaarsbrieven, brief van J.E. Marcus aan Adriaan van der Willigen, 22 april 1815.
[52] RPK, collectie kunstenaarsbrieven, brief van M.J. Stucki aan Christiaan Kramm, 8 december 1835. In Kramms *levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd* komt Stucki niet voor, wel bij Immerzeel en Scheen. Zie over Stucki ook: Rombach 1984.

ondersteuning van de kunst, het te grote aantal tentoonstellingen, de geringe rol van verzamelaars, de te grote onderlinge concurrentie, het tekortschietende kunstonderwijs, 'het weinige of onjuiste begrip van den aart en het wezen der kunst', en het feit dat de kunst te veel als een 'artikel van weelde' werd beschouwd in plaats van 'onmisbaar voor de zedelijke [en] stoffelijke welvaart van het volk'.[53] De fotografie bleef buiten schot. Zij wordt slechts één keer genoemd, namelijk waar Van Westrheene opmerkte dat de middelmatige en slechte kunstenaars 'veel en goedkoop schilderen, [wat] beslissend nadeelig terugwerkt op de stoffelijke belangen der *goede* kunstenaars'. Hij achtte het wenselijk dat deze '*parasieten*' zich niet met de 'hoogere sfeeren der kunst' inlieten maar terugkeerden 'op het terrein, waar *zij* nog veel goed zouden kunnen voortbrengen, en dat nu meestal door nog onbevoegder handen wordt bearbeid'. Hij doelde daarbij op

> 'de zoogenaamde industriële kunst; die nijverheid, welke òf de eigenlijke kunstproducten voor een grooter publiek vertolkt (door lithografie, photografie, en dergelijke toepassingen van de industrie op de kunst), òf het kunstelement in hare voortbrengselen kan opnemen door de als schoon erkende vormen daarbij in het geheel of in de détails toe te passen en te bewerken.'[54]

Met andere woorden: de fotografie wordt door Van Westrheene niet opgevoerd als gevaarlijke concurrent, maar integendeel als een discipline die de kunst zou kunnen zuiveren door allerlei figuren ervan weg te houden.

De verschillende geciteerde uitspraken resumerend: tegenslag en moeilijkheden zijn van alle tijden en kunnen niet gemakshalve op het conto van de fotografie geschreven worden.[55]

*

Het portretschilderij moet iets besmets hebben gehad in de negentiende eeuw. In necrologieën van schilders als Jacob Spoel, die zowel portretten als historiestukken schilderde, proef je een ongemakkelijkheid jegens portretschilderkunst.[56] De gedachte dat het portret afleidt van hogere aspiraties is een oude: we vinden haar al in Karel van Manders *Schilder-Boeck* uit 1604, waar hij spreekt van 'desen sijd-wegh der Consten (te weten het conterfeytselen na t'leven)'.[57] Het maken van portretten betekende, zo kan uit de verschillende publicaties opgemaakt worden, werken voor geld, in opdracht, in gebondenheid, zonder nadruk op geest en kennis (zoals bij een historiestuk wel het geval was). De schilderkunst zou daarom ook baat kunnen hebben bij de fotografie, die immers de zorg voor het maken van portretten met hun twijfelachtige reputatie kon overnemen.[58]

Van zoveel dankbaarheid is echter geen sprake en schilders hebben het maken van portretten niet opgegeven. Integendeel: opmerkelijk is dat wanneer de fotografie aangewezen wordt als boosdoener, er geheel voorbij gegaan wordt aan het feit dat de portretschilderkunst rond 1900 een nieuwe bloeiperiode doormaakte.

---

[53] Van Westrheene 1854, pp. 6, 20-22. De auteur beschouwde overigens de rol van koning Willem II als een belangrijke factor in deze: in de vijftien jaren voor diens dood in 1849 (en dus ook in de vijf, zes jaren voorafgaand aan zijn koningschap, dat in 1840 begon) zou deze 'met waarachtige liefde, den bloei der kunst [en] de belangen harer beoefenaars [hebben bevorderd]. Het was in die jaren, dat de kunst ten onzent reuzenstappen voorwaarts deed [en] van flaauw, onbeteekenend, weinig vruchtbaar als zij was, zich ontwikkelde tot eene mate van productiviteit, kracht en belangrijkheid, welke haar eerlang scheen te zullen gerechtigen om hare plaats waardig in te nemen naast de algemeene kunstontwikkeling in Europa' (idem, p. 14).
[54] Van Westrheene 1854, p. 6.
[55] Zie ook de brieven van Jacob Smies d.d. 18 oktober 1818 en Johannes Rost d.d. 24 november 1840, die een gelijke strekking hebben (RPK, collectie kunstenaarsbrieven).
[56] Van Westrheene 1870, p. 34. Zie ook Hoogenboom 1986, pp. 54, 58; Thijssen 1986, p. 20; Huys Janssen/Van de Laar 1999, p. 280.
[57] Van Mander 1969, f. 281. Vergelijk Reznicek 1963, p. 251.
[58] Vergelijk De Jongh 1986, pp. 19, 26.

Als het al zo is dat de fotografie de portretschilders in moeilijkheden heeft gebracht, dan hebben deze zich daarvan knap hersteld.[59] Jan Veth schreef in 1910 aan Pieter Haverkorn van Rijsewijk:

> 'Indien ik op het oogenblik niet zevenentwintig portretten, waarvan vèr de meeste schilderijen, op mijn schuldlijstje had staan, zou ik U reeds spoediger geantwoord hebben op Uw schrijven van den 14den. Er zijn echter oogenblikken, dat al dat werk mij bezwaart en benauwt. Toch kan ik er nog zoo moeilijk toe komen dingen af te zeggen. Maar alles weer in mijn reeds overvol programma te schuiven is soms haast ondoenlijk.'[60]

Nu zal niet iedereen zoveel opdrachten hebben verworven als Veth, maar geheel naar de marge verbannen was het portretschilderen niet. In zijn biografische schets van Veth stelde Johan Huizinga:

> 'Nuchter Nederland had […] in de photografie (in ovale gladde zwarte lijst!) genoegzame bevrediging gevonden voor de gehechtheid aan zijn dierbaren. De liefde tot het portret is hier voor een groot deel dóór de verdienste van bepaalde schilders weer gewekt. Waar J.G. Schwartze, Jozef Israëls, weldra ook Thérèse Schwartze, waren voorgegaan, daar volgden Haverman, Veth, Toorop.'[61]

Thérèse Schwartze behoefde de fotografie evenmin te vrezen: zij was, net als Veth, een goede en veelgevraagde portretschilder. In de monografie die Cora Hollema en Pieternel Kouwenhoven aan haar wijdden wordt echter nog wel gesproken over de dreiging van de fotografie:

> 'Rond 1880, de tijd waarin Schwartze zich ontwikkelde als portrettiste, bleef het geschilderde portret nog steeds een gewild artikel. De opkomende fotografie, uitgevonden in 1839, vormde hiervoor nog geen wezenlijke bedreiging.'

Waarschijnlijk hebben de auteurs van deze monografie zich niet kunnen losmaken van het idee dat de fotografie een bedreiging vormde en haar, niet goed raad wetend met de voorspoed van Schwartzes carrière, maar wat verder in de tijd verplaatst. Rond 1910 bereikte zij 'in financieel opzicht haar plafond':

> 'Nieuwe opvattingen over kunst die het werk van Schwartze achterhaald maakten en een grotere rol van de fotografie zullen hierbij van invloed geweest zijn.'[62]

[59] In 'Een praatje over portretten' van G.H. Marius, geschreven in de vorm van een fictieve samenspraak, wordt gezegd dat de fotografie een 'enorme concurrent van den portretschilder […] geweest is […], en nog is voor de kleinere portretschilders die b.v. in de 18de eeuw en ook nog in het eerste deel der 19de eeuw volop werk hadden met het portretteeren der burgerij. Maar in de laatste jaren is men op dit punt tot bezinning gekomen, en zoo men ook de macht der fotografie moet erkennen is men toch tot de herkenning harer grenzen gekomen. Hoe weinig bevredigend toch zijn de beste photografische portretten, hoe spoedig verouderd, hoe gauw verkleurd; en bovenal hoe weinig kartakteriseeren deze toevallige oogenblikken naar een gelaat, poseerend onder de ongunstigste omstandigheden, den persoon, hoe spoedig heeft men er mee afgedaan en hoe belachelijk dunken ons dikwijls oude fotografische portretten, terwijl iemand zelden zal lachen over oude miniaturen, noch over die snedige knipsels, die silhouetten uit den pruikentijd, noch over geschilderde familieportretten' (Marius 1900, pp. 492-493). Vergelijk Bijl de Vroe 1987, p. 163.
[60] RPK, collectie kunstenaarsbrieven, brief van Jan Veth aan P. Haverkorn van Rijsewijk, 18 mei 1910. Vergelijk Bijl de Vroe 1987, p. 187.
[61] Huizinga 1950, p. 393.
[62] Hollema/Kouwenhoven 1998, pp. 30, 45, 126.

Waar volgens Illés de fotografie al rond 1840 de portretkunst een slag toediende, gebeurde dat volgens Hollema en Kouwenhoven dus pas zo'n 70 jaar later. De stelligheid waarmee aangenomen wordt dat de fotografie een klap uitdeelde contrasteert met de kennelijke onzekerheid *wanneer* dat zou hebben plaatsgevonden.

*

Tot hier toe zijn allerlei uitspraken aangehaald waarvan niet altijd valt vast te stellen hoe representatief, correct en doordacht zij zijn. Harde cijfers over het aantal portretschilders en hun verdiensten ontbreken nagenoeg. Bij Hoogenboom en Stolwijk vinden we alleen opmerkingen over de *hele* beroepsgroep, dus niet alleen de portretschilders. Karin Henninger-Tavcar heeft in haar boek over portretminiaturen het resultaat van enig telwerk gepubliceerd.[63] Zij stelde een tabel samen waarin het aantal miniaturisten per stad of land en per tijdvak (van steeds 25 jaar) werd weergegeven. Voor Nederland telde zij in de periode 1750-1775 15 kunstenaars, in 1775-1800 18, in 1800-1825 23, in 1825-1850 slechts drie. In de volgende perioden (1850-1875 en 1875-1900) vond zij geen miniaturisten meer. Ook in andere steden en landen nam het aantal miniaturisten in de loop van de negentiende eeuw af: in Frankrijk daalde het van 212 in 1800-1825 tot 144 in 1825-1850, in Engeland in dezelfde periodes van 152 tot 140, in Duitsland van 111 tot 92. De neergang in de periode 1825-1850 ten opzichte van de voorafgaande kwart eeuw kan echter bezwaarlijk geheel en al op het conto van de fotografie worden geschreven, aangezien die pas in 1839 werd uitgevonden en eerst na verloop van tijd vaste voet aan de grond kreeg. De neergang moet al voordien zijn ingezet. Diezelfde tabellen overziende kan even goed geconcludeerd worden dat het aantal portretminiaturisten in de loop van de negentiende eeuw terugkeerde tot het niveau waarop het in de eerste eeuwen had gestaan. Voor de meeste in de tabel opgenomen steden en landen geldt namelijk dat het miniatuur alleen in de tweede helft van de achttiende eeuw en de eerste helft van de negentiende een zekere populariteit genoot, terwijl het daarvoor en daarna betrekkelijk marginaal was, gelet op het aantal beoefenaars. Inderdaad wordt in de literatuur over het portretminiatuur algemeen gesteld dat het in die periode een bloei kende.[64] Het weerhield Henninger-Tavcar er niet van de fotografie aan te wijzen als de oorzaak van de verminderde interesse in portretminiaturen.[65] Andere auteurs deden niet anders, zoals we hierboven al vaststelden. Het is overigens opmerkelijk dat geen enkele van de aangehaalde auteurs zich erover verbaasd heeft hoe gemakkelijk het portretminiatuur zich uit de gunst van het publiek liet dringen door een medium dat zich slechts langzaam ontdeed van belangrijke technische onvolkomenheden, dat lang niet altijd kon tippen aan het artistieke niveau van het portretminiatuur en dat bepaald niet algemeen als artistiek werd gezien, eerder integendeel. Foto's konden namelijk niet in kleur gemaakt worden (ze konden alleen met de hand ingekleurd worden), de belichtingtijden waren aanvankelijk zo lang dat vele personen nogal krampachtig en stijfjes poseerden en daguerreotypieën spiegelden zo sterk dat ze alleen onder een bepaalde lichtinval bekeken konden

[63] Henninger-Tavcar 1995, pp. 14-15.
[64] Staring 1918-1919, p. 203; Staring 1948, pp. 84-85; Schidlof 1964, dl. 1, p. 2; Martin 1981, p. 118; Jean-Richard 1994, p. 10; Henninger-Tavcar 1995, pp. 9-10; Messinger 1995, p. 17; Reynolds 1996, pp. 643, 644; Hofstetter/Plantade 1998, p. 13.
[65] Henninger-Tavcar 1995, p. 24.

worden. Dat pleit ervoor niet alleen naar de fotografie te kijken wanneer de vraag gesteld wordt waarom het portretminiatuur rond het midden van de negentiende eeuw naar de marge verdween.

In zijn boek *Art and Photography* staafde Aaron Scharf zijn opmerking dat de portretminiaturisten als eersten te lijden hadden van de fotografie met enkele cijfers: terwijl in 1830 nog 300 miniaturen te zien waren op een tentoonstelling van de Royal Academy, nam dat aantal af tot 64 in 1860 en 33 in 1870. Verderop in dat boek merkte Scharf overigens op dat het miniatuur aan het einde van de eeuw een korte herleving kende: in 1891 werden er bij de Royal Academy 106 stuks geëxposeerd, in 1900 165, in 1907 202.[66] Voor Nederland nam Leo Hagedoorn in 1917 in een artikel over portretminiaturen in het bezit van het Rijksmuseum ook een herleving waar:

> 'Alles wijst er op, dat de weinig optimistische voorspellingen van een tiental jaren terug: n.l. dat de miniatuurkunst, als zijnde niet meer van onzen tijd, zou moeten worden opgegeven, niet in vervulling zijn gegaan. Integendeel, men verwacht thans een nieuwe en schitterende renaissance, ondanks de geweldige proportiën van de toepassing der fotografie, welke algemeen wordt beschouwd als de factor, welke het miniatuur tijdelijk in verval heeft gebracht. Het is zoo ongeveer gewoonte geworden om elke studie over miniaturen te besluiten met eenige, min of meer schampere opmerkingen aan 't adres van de 'pernicieuse' uitvinding van Daguerre. Wij sluiten ons hier niet bij aan'.[67]

De door Scharf gegeven cijfers zijn aanleiding eens eenzelfde blik te werpen op de aantallen portretschilderijen, -tekeningen en -miniaturen die ingezonden werden naar de Amsterdamse en Haagse *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters*. Daartoe heb ik de catalogi uit een aantal jaren tussen 1820 tot het einde van de eeuw nagekeken. Tabel 12 laat de uitkomsten zien.

Bij de schijnbare helderheid van deze tabel moet een aantal kanttekeningen gemaakt worden. Gezien het nogal wisselende aantal inzendingen moet vooral gekeken worden naar het relatieve, procentuele aandeel van de portretten. Van het totale aantal zijn afgetrokken de inzendingen van in het buitenland werkzame kunstenaars en de werken die uitgevoerd waren in andere technieken (beeldhouwwerken, borduurwerk, etcetera). De kolom 'Totaal' slaat daardoor alleen op de schilderijen, tekeningen en miniaturen van op dat moment in Nederland werkzame kunstenaars. Dit betekent dat een kunstenaar als Charles Howard Hodges – in Londen geboren, maar lange tijd in Nederland werkzaam – wèl is meegerekend, maar de in Nederland geboren en in Parijs werkzame Ary Scheffer niet. Om cijfers van vóór en na de Belgische afscheiding te kunnen vergelijken, zijn Zuid-Nederlandse kunstenaars van vóór 1830 opgevat als buitenlanders (en dus buiten beschouwing gelaten), net zoals Belgen van na 1830. Inzendingen uit Nederlands-Indië zijn eveneens niet meegerekend. Portretten van historische personen, figuurstudies, genrestukken en dierportretten zijn niet meegeteld – voor zover zij van de overige, 'gewone' portretten onderscheiden konden worden in de summiere omschrijvingen en niet altijd duidelijke titels in de catalogi.

Deze kanttekeningen overziende is het zeer wel mogelijk dat het percentuele aandeel van de portretten bij een andere, meer of minder 'coulante' telling iets hoger of lager zou kunnen uitvallen. De percentages in de

[66] Scharf 1986, pp. 42-43, 46-47. Vergelijk Gernsheim 1969, p. 234.
[67] Hagedoorn 1917, p. 500.

opeenvolgende decennia liggen echter zo ver uiteen dat dergelijke kleine verschillen aan het algemene beeld niets afdoen.[68]

Tabel 12

Aantal en procentueel aandeel van Nederlandse portretschilderijen, -tekeningen en -miniaturen op de Amsterdamse en Haagse *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters*, 1820-1892

Opmerkingen:
'6+' (zie Den Haag 1830) betekent dat het aantal portretten meer dan zes is, zonder dat uit de catalogus kan worden opgemaakt om *hoeveel* meer het gaat.

Amsterdam

Jaar	Totaal	Portretschilderijen	Portrettekeningen	Portretminiaturen	Percentage
1820	382	45	4	10	15,4
1830	375	38	0	9	12,5
1840	621	51	8	3	10,0
1850	455	23	10	6	8,6
1860	293	18	0	0	6,1
1871	269	8	0	0	3,0
1880	347	16	0	0	4,6
1892	422	12	6	0	4,3

Den Haag

Jaar	Totaal	Portretschilderijen	Portrettekeningen	Portretminiaturen	Percentage
1821	128	14	3	0	13,3
1830	297	20	1	6+	9,4+
1841	368	33	5	4+	11,7+
1851	458	18+	8	1	6,1+
1861	337	12	0	1	3,9
1872	312	8	4	1	4,2
1881	256	10	0	0	3,9
1890	359	19	0	0	5,3

Bron: catalogi van de *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters*, 1820-1892, RKD en bibliotheek van het Rijksmuseum

Uit de tabel kan geconcludeerd worden dat het aandeel van de portretten in de loop van de negentiende eeuw weliswaar afnam, maar ook dat die daling al vóór de uitvinding van de fotografie inzette. Die daling verliep in beide steden in een vergelijkbaar tempo.

[68] Opmerkelijk is dat Chris Stolwijk op de diverse *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters* tussen 1858 en 1896 slechts 22 portretten en zelfportretten telde, wat deze categorie een marginaal aandeel van 0,6% in het gehele aanbod oplevert (Stolwijk 1998, p. 154, tabel 6). Eén blik in de catalogi bij deze tentoonstellingen leert echter dat dit onmogelijk juist kan zijn.

Het afnemende aandeel van de portretten wil strikt genomen alleen zeggen dat zij minder ingezonden werden, niet *per se* dat zij minder gemaakt werden. Daarbij komt nog iets anders. Veel van de inzenders van portretten maakten ook wel schilderijen met andere onderwerpen, wat erop kan wijzen dat die andere onderwerpen, die soms bij voorkeur gemaakt werden omdat ze meer status hadden, onvoldoende opleverden.[69] Een dalend aantal portretten kan daarom in theorie ook een teken zijn dat kunstenaars minder afhankelijk waren van de opbrengst daarvan. Portretten werden, in tegenstelling tot andere onderwerpen, meestal niet te koop aangeboden op de *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters*. Ze werden doorgaans gemaakt in opdracht en hadden dus al een koper gevonden. De tentoonstellingen dienden de portrettisten dan ook vooral als podia waarop zij hun kunnen toonden en naamsbekendheid en nieuwe opdrachten konden verwerven – voorzover zij die nodig hadden en wensten. Betekenisvol is dat in de verzameling van het RKD het aantal dozen met reproducties van portretten gemaakt door kunstenaars uit de tweede helft van de negentiende eeuw niet kleiner dan die uit de eerste eeuwhelft, wat erop duidt dat de productie niet inzakte.

*

Het is niet goed in te zien hoe de doorgaans kleine portretfoto's serieuze concurrenten hadden kunnen zijn van de portretten van schilders als Jan Adam Kruseman en Jan Willem Pieneman. Schaal en grandeur verschillen daarvoor eenvoudigweg te veel, de prijzen die ervoor werden neergeteld eveneens.[70] Getekende, gesilhouetteerde, gelithografeerde of gegraveerde portretten zouden daarentegen wel onder de fotografie geleden kunnen hebben: schaal, uitvoering en prijs komen meer overeen; bovendien konden litho's en gravures, net als foto's, vermenigvuldigd worden, dus in een oplage gemaakt. Ze hadden dus meer weg van foto's dan schilderijen. Over deze concurrentiestrijd zijn uitspraken te vinden die vergelijkbaar zijn met die over de (vermeende) worsteling tussen fotografie en portret(miniatuur)schilderkunst. Zo schreef C.J. de Bruijn Kops in 1995 in een artikel over silhouetten:

> 'De aanvankelijk grote populariteit van het als schaduwbeeld weergegeven kleine profielportret, uitgeknipt, getekend of in een combinatie van deze technieken, hield stand tot in het begin van de negentiende eeuw. Vervolgens nam de produktie langzamerhand af om na 1840, met de opkomst van de fotografie, geleidelijk het veld te ruimen'.[71]

In Johan Schwenckes boek *Portretten in Silhouetten* uit 1966 is eenzelfde geluid te beluisteren: na het midden van de eeuw zou het silhouetportret door de fotografie zijn verdrongen, zij het dat het tegen het einde van de eeuw herleefde.[72] Veel woorden worden er, ook hier, niet besteed aan het drama dat plaatsgevonden zou hebben. Op zoek naar contemporaine aanwijzingen of zelfs bewijzen daarvoor is de oogst – opnieuw – mager. We citeerden hierboven al uit de *Algemeene Konst- en Letterbode* van 1839, waarin gesteld werd dat de fotografie 'spoedig' de lithografie zou overtreffen en verdringen, zoals die eerder de 'graveerkunst in een treurig verval

[69] In enkele van de hierboven genoemde necrologieën valt op dat de overleden kunstenaar beklaagd wordt om de portretten die hij moest maken en die afleidden van ander, belangrijker werk, waaronder met name het in veel hoger aanzien staande historiestuk.
[70] Uit de kasboekjes van J.A. Kruseman blijkt dat zijn prijzen meestal boven de f 200,- lagen (alleen in de jaren '20 en '30 zat hij daar nogal eens onder) en niet zelden een veelvoud daarvan bedroegen (Kam 1960).
[71] De Bruijn Kops 1995, p. 343.
[72] Schwencke 1966, pp. 20-21, 66. Zie ook: Blättel 1992, p. 13. Vergelijk HaverSchmidt 1994, p. 25: 'nu de aarde uit het tijdperk der silhouetten tot dat der photographie is overgegaan'.

bragt'.[73] Het was slechts een voorspelling waarvan niet vaststond of ze zou uitkomen. De *Amsterdamsche Courant* verzuchtte drie decennia later dat de fotografie,

> 'zich met reuzenschreden ontwikkelende en in korter tijd dan eenig andere uitvinding zekeren trap van volkomenheid bereikt hebbende, een betrekkelijk nadeel voor de beoefening der graveerkunst [heeft] opgeleverd en dat er moed toe [behoort] en een vast vertrouwen op de toekomst, om de graveerstift op te vatten, terwijl de fotografie, voor het tegenwoordige, zoo dreigend den scepter voert'.[74]

Dertig jaar na de uitvinding van de fotografie werd het dus slechts *minder raadzaam* geacht alle kaarten te zetten op een carrière als graveur. De reden waarom nog decennialang vele portretgravures en -litho's zijn gemaakt is dat portretfoto's wel in oplage gemaakt konden worden, maar alleen door ieder exemplaar afzonderlijk met de hand af te drukken (en te fixeren, spoelen, drogen, bij te snijden, op te plakken, etcetera). Bij al die met de hand uitgevoerde handelingen leidde vergroting van de oplage niét tot besparing van tijd en kosten: de eerste afdruk vergde immers evenveel tijd en moeite als de tiende, honderdste of duizendste. Bij grafiek kon daarentegen, nadat eenmaal de plaat of steen gereed was, in relatief hoog tempo gedrukt worden en konden de aanloopkosten over de oplage verdeeld worden. Pogingen om ook foto's op de drukpers te vermenigvuldigen zijn weliswaar al onmiddellijk na de uitvinding in 1839 gedaan, maar leidden tot het einde van de hier besproken periode nauwelijks tot (een commercieel interessant) resultaat.[75] Tot in de jaren '80 van de negentiende eeuw zijn verschillende zogenaamde fotomechanische technieken uitgevonden – technieken waarbij een fotografische afbeelding op de drukvorm werd overgebracht, waarna deze op een pers afgedrukt kon worden op de wijze waarop houtsnede, houtgravure, kopergravure, ets, lithografie, etcetera, werden gedrukt –, maar ofwel hun beeldkwaliteit liet te wensen over, ofwel de drukkosten waren te hoog om voor ander dan duur drukwerk geschikt te zijn. Bovendien konden zij niet in hoogdruk, dus tegelijk met letterzetsel, gedrukt worden.[76] Zolang foto's niet op een hoogdrukpers gelegd kon worden, domineerde in de meer populaire pers de 'gewone' grafiek.[77] Daaraan kwam een einde na de uitvinding van de autotypie in de jaren '80. Het duurde vervolgens nog enkele decennia tot ook in dagbladen – waar nog meer dan in andere periodieken de illustratiekosten niet mochten oplopen – foto's de overhand namen. Graveurs en lithografen werd dus enig respijt gegund voordat de fotografische of fotomechanische wijzen van illustreren definitief toesloegen.

Voor de stelling dat de grafiek uiteindelijk het onderspit dolf, kunnen dus niet zozeer contemporaine bronnen als bewijs aangevoerd worden, maar kan de eenvoudige *waarneming* volstaan dat zij domweg verdween als illustratietechniek in eenvoudiger drukwerk. Wat restte was de 'vrije grafiek', die zich, ook tegenwoordig nog, weinig tot niets aantrekt van commerciële overwegingen (of van welke niet tot het kunstzinnige domein behorende motieven dan ook). Hetzelfde geldt voor de portretschilderkunst, die vast en zeker in 'volume' is afgenomen maar niet is verdwenen. Juist doordat geschilderde portretten van geheel andere aard zijn dan portretfoto's, worden ze nog steeds gemaakt en verdient een zeker aantal kunstenaars er een aardige boterham

[73] Anoniem 1839a, p. 360.
[74] *Amsterdamsche Courant* 13 augustus 1869.
[75] Zie over deze pogingen en over de verhouding tussen fotografie en grafiek: Ovink 1956, Van der Linden 1979, De Zoete 1991, Rooseboom 1994b, Coppens 1995, Van Lente 1995a, Altena 1996 en Rooseboom 1996a.
[76] Lichtdruk en fotolithografie waren vlakdruktechnieken, heliogravure was een diepdruktechniek. De woodburytypie kan – om deze noot niet onnodig lang te maken – als een diepdruktechniek opgevat worden, daar althans het meest mee vergeleken worden; een hoogdruktechniek was het in ieder geval beslist niet. Zie voor een kort overzicht van de verschillende fotomechanische technieken: Van Dijk/De Zoete 1988, De Zoete 1991, De Zoete 1995, Boom/Rooseboom 1996, pp. 289-293.
[77] Zie hierover Ovink 1956, De Zoete 1991, Van Lente/De Wit 1993, De Zoete 1995 en Altena 1996.

mee. Sterker nog: terwijl de portretschilderkunst nog beoefend wordt, is er bijna geen fotograaf meer die zich grotendeels of volledig toelegt op het maken van portretten. De bloeitijd van de portretateliers is al lang voorbij.[78] Alleen voor pasfoto's, die nu eenmaal aan strikte eisen moeten voldoen, wordt nog geregeld de gang naar de fotograaf gemaakt. Die richt er echter geen echte studio meer voor in: een krukje, achtergrondje, een spiegel en een camera volstaan. Met een atelier – inclusief ontvangstsalon, grote glazen ramen, verschillende decorstukken en een houten camera van behoorlijke afmetingen – heeft dat allemaal niets meer te maken. Sinds er in vrijwel ieder huisgezin een camera aanwezig is en die camera's steeds beter zijn geworden, is de behoefte aan en de afhankelijkheid van professionele portretfotografen sterk afgenomen.

*

Al met al is er weinig reden om vast te houden aan de gedachte dat de fotografie een nagel aan de doodskist van de portret(miniatuur)schilderkunst was. Het aantal uitspraken dat in die richting wijst is gering en wordt meer dan gecompenseerd door tegengestelde aanwijzingen. Een concurrent was de fotografie vast wel, maar niet in de mate die zo vaak verondersteld wordt. Er lijkt sprake te zijn van een *idée fixe*: de opmerking dat de fotografie een nadelige invloed had op de kunsten wordt zelden toegelicht. Bij kritische beschouwing blijkt dat, áls er sprake is van een neergang in de negentiende-eeuwse kunst, die onmogelijk geheel aan de fotografie geweten kan worden: de eventuele neergang zette al in voordat de fotografie werd uitgevonden en ingeburgerd raakte. Er zijn bovendien meer zaken aan te wijzen die de kunst geen goed deden.

Aan cliché's en gemakzuchtig volgehouden veronderstellingen is in de kunst- en fotografiegeschiedenis geen gebrek. Eén ervan is (of was) dat van de lijdende kunstenaar, die 'onbegrepen of ondergewaardeerd zijn dagen in armoe slijt'. Annemieke Hoogenboom, die het cliché aldus omschreef, constateerde in haar studie naar de sociaal-economische positie van kunstschilders dat dat beeld 'op zijn minst overtrokken is'.[79] Juist dat hardnekkige cliché kan heel goed de gedachte van de fotografie-als-concurrent (mede) hebben gevoed: dat lijden van kunstenaars moet tenslotte ergens door veroorzaakt zijn. De fotografie, een nieuwkomer die wat andere karaktertrekken had dan de gevestigde kunsten, kon gemakkelijk als zondebok dienen. De *jalousie de métier* kan gemakkelijk zijn bijgemengd met *dédain* voor die mechanische (en alleen daarom al onartistieke) manier om afbeeldingen te maken.[80] Aangezien dat feitelijk twee verschillende zaken zijn, wordt de artistieke status van de fotografie, of beter gezegd: het gebrek daaraan, afzonderlijk behandeld in het volgende hoofdstuk.

[78] Rooseboom 2001a.
[79] Hoogenboom 1993, p. 127.
[80] 'Many artists and critics affected to despise the new invention until […] they decided they wanted photographs of their mothers' (Rosen/Zerner 1984, p. 99).

10

‘Een schilder is geen kopieermachine’
De moeizame verhouding tussen fotografie en kunst

De negentiende eeuw heeft niet erg vriendelijk geoordeeld over de artistieke pretenties van fotografen. Legio is het aantal voorbeelden van de opvatting dat fotografie niet tot de kunsten gerekend diende te worden. Die voorbeelden zijn vooral afkomstig uit artistieke kringen. In de jaargang 1841-1842 van de *Kunstkronijk* bijvoorbeeld fulmineerde J.A. Alberdingk Thijm tegen de verwarring van ‘kunst’ met ‘natuur’ die hij in literatuur en beeldende kunst constateerde. In plaats van aan de natuur alleen de ‘grondstoffen’ te ontlenen ‘en die met zijn genie te verbinden, te bezielen’, had men de kunst opgevat als louter een afbeelding van de natuur. Na enkele laakbare voorbeelden te hebben genoemd van het zonder meer kopiëren en van het achterwege blijven van idealisering en veredeling, kreeg ook de fotografie een veeg uit de pan:

> ‘… wij moeten met onzen genie [de natuur] geen evenbeeld willen geven; wij moeten meer dan uiterst gebrekkige diagrafen en dagerreotypen zijn; wij moeten (zoo men ’t aldus genoemd wil hebben) een nieuwe, eene vergeestelijkte, Natuur voortbrengen.’[1]

Het kale, platte realisme kon in Alberdingk Thijms ogen geen genade vinden: er werd daarin geen partij gekozen voor het schone en edele. Weinig later merkte een anonieme criticus in hetzelfde tijdschrift op:

> ‘... de schilder moet […] het schoonste oogenblik in de natuur kiezen; de kunst moet de toevallige gebreken en misstanden verhelpen. [...] Een schilder is geen kopieermachine, aan de daguerreotype is de ondichterlijke, slaafsche navolging geoorloofd’.[2]

Tien jaar later, in 1852, zei de kunstenaar en tekenleraar W.B. Stoof in een rede voor de *Vereeniging ter Bevordering van Nuttige Kennis* te Utrecht ongeveer hetzelfde:

[1] Alberdingk Thijm 1841-1842, pp. 57-58. Achter het initiaal M. dat onder het stuk stond ging de nog jonge J.A. Alberdingk Thijm schuil, die zijn stukken in de *Kunstkronijk* en andere bladen in die tijd geregeld aldus signeerde (Van den Broeke 1920, p. 22; Van der Plas 1995, pp. 65-66; Streng 1997, p. 263). Het woord daguerreotypie werd in de beginjaren van de fotografie vaak gebruikt als synoniem van fotografie, hoewel zij feitelijk slechts de naam is van één fotografische techniek die sterk afweek van andere. Een diagraaf was een in de negentiende eeuw uitgevonden tekeninstrument dat gebruikt werd bij het op papier brengen van een voorstelling dat zich vóór de tekenaar bevond (zie Kemp 1990, p. 188). In zijn kritiek doet Alberdingk Thijm overigens sterk denken aan Potgieter. Die verweet immers in zijn ‘Kopijeerlust des dagelijkschen levens’ in *De Gids* van 1841 aan Klikspaans *Studententypen* en de bundel *Nederlanders door Nederlands geschetst* dat er een hoger doel aan ontbrak en – integendeel – alles er wel het onderwerp van kon zijn. Alberdingk Thijm lijkt nadrukkelijk naar Potgieter te verwijzen – zonder diens naam te noemen, die ook niet onder het stuk in *De Gids* had gestaan – door te spreken over ‘die kopiëerlust des dagelijkschen levens, gelijk *de Gids* het noemt’. Vergelijk Aerts 1997, p. 284.
[2] Anoniem 1842-1843, p. 78.

> ‘de kunst verwerpt [...] het machinaal copiëren, het teruggeven als eene Daguerréotype’.

Stoof wees op de perspectivische vertekening en onscherpte aan de randen die gewoonlijk optraden op foto’s, op de onjuiste verhoudingen tussen licht en schaduw, de onscherpte veroorzaakt door het bewegen van de geportretteerden tijdens de belichting (die immers vele seconden vergde) en de ongemakkelijkheid die hen vaak beving bij het betreden van een fotografisch atelier, waardoor zij niet hun ‘eigenaardig karakter vertoonen’. Stoof voegde er nog aan toe

> ‘dat eene machine nooit aan de vereischten van kunst kan voldoen, zoo min in het copiëren van kunstwerken als in het terug geven der beelden uit de natuur’.[3]

Weer tien jaar later, in 1862, zei Allard Pierson in zijn redevoering ‘De beteekenis der kunst voor het zedelijk leven’ dat de kunstenaar niet de slaaf van de natuur moest zijn en haar niet slechts moest nabootsen:

> ‘Kon men vroeger gezind zijn om aan de kunst een volmaakt getrouwe nabootsing der natuur, als haar hoogste taak op te dragen, ik verbeeld mij dat dit in onze dagen een onmogelijkheid is geworden, nu de uitvinding der teekening door middel van het licht [= fotografie] al het onderscheid heeft doen uitkomen dat tusschen nabootsing der natuur en een kunstwerk aanwezig is. O gij predikers van een kunst die de natuur slechts heeft na te bootsen, uw gulden tijd is aangebroken en uw ideaal, uw afgod is de photograaf! Maar de ware kunstenaar vraagt immers niet hoe de natuur zich vertoont op een gegeven oogenblik; integendeel, hij roept zich de natuur voor den geest, zoo als zij zich op de meest verschillende oogenblikken voordoet, hij denkt na en wikt en weegt en kiest en houdt juist dat oogenblik in zijn gedachte vast, waarop de natuur hem in die gestalte verschijnt, die hem het meest haar eigen ideaal doet vermoeden.’[4]

In de opmerking ‘O gij predikers van een kunst die de natuur slechts heeft na te bootsen, uw gulden tijd is aangebroken en uw ideaal, uw afgod is de photograaf!’ kunnen we overigens een echo horen van Charles Baudelaires befaamde hekeling van de fotografie, onderdeel van zijn *Salon de 1859*, waarin hij stelde dat het geloof dat de kunst een getrouwe kopie van de natuur was alles overheerste:

> ‘“Derhalve zou de industrie die een eindprodukt zou opleveren dat volkomen identiek is aan de natuur, de volmaakte kunst zijn”. Een wrekende God heeft de beden van deze massa verhoord. Daguerre was zijn Heiland.’[5]

De Utrechtse hoogleraar wijsbegeerte C.W. Opzoomer schreef in 1875 in *Het wezen en de grenzen der kunst*:

[3] Stoof 1852, pp. 32-33.
[4] Pierson 1862, pp. 17-18.
[5] Baudelaire 1990, p. 19. De oorspronkelijke tekst luidt: “Ainsi l’industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l’art absolu.’ Un Dieu vengeur a exaucé les voeux de cette multitude. Daguerre fut son messie’ (Baudelaire 1971, dl. 2, p. 20). Vergelijk Reynaerts 2001, p. 214.

> 'De ware kunstenaar is nergens kopiïst alleen. [...] Nooit is de daguerreotype of het wassen beeld, dat zoo getrouw de natuur nabootst, het doel van zijn streven. Te trouwe navolging is geen kunst meer, maar een caricatuur van de kunst; ze maakt den indruk niet van het schoone, maar van het belachelijke. [...] Gij wilt kunst, geen natuur, illusie, geen kopie. Want de kunst is iets anders dan kopie, iets anders dan bloote navolging der natuur'.[6]

In 1886 schreef de scheikundeleraar en filosoof C.B. Spruyt in De Gids

> 'photographiën naar de natuur [kunnen] slechts in tijdperken van verval voor kunstwerken doorgaan'.[7]

Het is troostrijke gedachte dat Spruyt zich ook tegen het darwinisme keerde.[8]

Als laatste voorbeeld een citaat van Jan Veth uit 1888, toen hij nog behoorde tot de *angry young men* van de Nederlandse kunst en literatuur:

> 'De meeste mensen denken dat het voorstellen van een vorm bereikt wordt door het heel correcte natekenen ervan. Als dat nu waar was, dan zouden er geen beter getekende dingen bestaan dan fotografieën. En waardoor komt het dan dat eene teekening van een groot kunstenaar zoveel meer te zeggen heeft dan eene fotografie, die toch zo juist mogelijk weergeeft de lijnen en het modelé van een lichaam? […] Zie eene maschine geeft, dom maar heel juist, wat iedereen zien kan. Maar een kunstenaar ziet, bij elk onderwerp, het juiste karakter, de expressie die het geeft. […] Begrijpt ge nu dat een fotografie dat nooit geven kan, wat er omgaat in de ziel van iemand, die veel omvat, noodzakelijk een anderen vorm moet krijgen als wat iedereen die goede ogen heeft, ook zien kan. […] Daarom heeft een krabbel van zijn hand meer te beduiden dan alle fotografieën.'[9]

De geciteerde auteurs waren gedecideerd en eensgezind in hun oordeel dat fotografie geen kunst kon zijn.[10] Ze was daarvoor te mechanisch en verhief haar onderwerpen te weinig. Het aandeel van techniek, natuur- en scheikunde in de vervaardiging van een foto was te groot, het aandeel van geest en hand te klein. Om kunstwerken te zijn zouden foto's méér moeten zijn dan het resultaat van licht, een lens, een camera en een lichtgevoelige plaat en méér moeten doen dan de platte werkelijkheid kopiëren. De wijze waarop een camera de natuur weergaf – getrouw aan de werkelijkheid, tot en met het laatste detail en zonder onderscheid te maken tussen belangrijke en minder belangrijke onderdelen van het onderwerp – was niet in overeenstemming met de wijze waarop dat volgens de heersende kunsttheorie zou moeten gebeuren.[11]

De fotografische camera was weliswaar weinig méér dan een van een lichtgevoelige plaat voorziene camera obscura, een instrument dat al heel lang het hulpmiddel was van vele schilders, maar die

[6] Opzoomer 1875, pp. 15-16.
[7] C.B. Spruyt, 'Oorsprong en wezen van den godsdienst', in: *De Gids* 1886, dl. 2, pp. 80-81, hier geciteerd naar Aerts 1997, p. 511.
[8] Aerts 1997, pp. 474-476.
[9] Geciteerd naar Hekking 1985, pp. 107-108. Vergelijk Boime 1986, p. 174.
[10] De fotografie wordt in dezelfde zin opgevoerd in Streng 1995, pp. 38, 63, 105, 110-111, 136, 146, 154, 158, 161, 162, 182-183, 202, 229, 235, 243, 253, 262, 274, 307, 355, 367, 379, 428, 434, 442, 452, 474, 504.
[11] In literatuur zoals Kosinski 1999a wordt de indruk gewekt dat de verhouding tussen kunst en fotografie beduidend subtieler en complexer is dan ze hier wordt voorgesteld, maar dat heeft dan betrekking op de periode rond 1900, die hier niet behandeld wordt.

afstamming kon niet voorkomen dat de fotografie in publicaties als de bovengenoemde opgevoerd werd als voorbeeld van hoe het *niet* moest, van wat kunst *niet* was.[12] De oorzaak van die weinig benijdenswaardige positie moet misschien gezocht worden in het feit dat een fotografische camera, veel meer dan de al langer bestaande en gebruikte optische hulpmiddelen, een deel van het creatieve werk van de kunstenaar overnam. Zij leverde namelijk niet slechts een schets, studie of geheugensteun, zoals een camera lucida of een camera obscura deden, maar bracht een complete en voltooide afbeelding tot stand.[13] De *inventie*, waaraan geen enkele kunstenaar volgens de theorie voorbij mocht gaan, bleef bij het gebruik van een fotografische camera achterwege.

De afwijzing van zoveel realisme, 'lage onderwerpen' en louter navolging van de natuur was niet alleen door de fotografie ingegeven, maar dateerde al van vóór 1839, het jaar van haar uitvinding.[14] De fotografie stond dus niet alleen. Al in de zeventiende eeuw werd Rembrandt – nog maar nauwelijks overleden – verweten de natuur na te volgen zonder haar te idealiseren en de regels voor anatomie, proporties en perspectief te verwaarlozen.[15] Een eeuw later ongeveer, in 1785, merkte Cornelis Ploos van Amstel op

> 'dat men de laagere Natuur niet verbeelden moet met die gebreken, welke men daarin, vry eigenaardig of toevallig, zoude mogen veronderstellen'.[16]

Jacob Geel ging in zijn bekende *Gesprek op den Drachenfels* uit 1835 een stap verder. Tijdens een gefingeerde beklimming van de Drachenfels (aan de Rijn bij Königswinter) discussiëren twee heren over de verhouding tussen classicisme en romantiek. De verdediger van eerstgenoemde richting, Diocles, verweet de contemporaine Franse romantische letterkunde niet te kiezen voor schoonheid, maar integendeel uitgerekend de lelijkheid te zoeken:

> 'Dat is een verdoemde kunst [...], die smaak en schoonheidsgevoel op den dwaalweg brengt […]. Wat onzinnig, wat afzigtelijk, wat afgrijslijk is, wordt bij voorkeur uitgeplozen, ontleed, in al zijn deelen blootgelegd: met kunst en talent, God beter 't! Zóó veel verstand hebben zij, dat zij gevoelen, dat het talent der beschrijving die dingen smakelijk moet maken; maar men sla dat talent niet te hoog aan! Een riool is een riool, en niets meer: de enkele melding geeft walging'.[17]

Sterker nog, de opening van *Gesprek op den Drachenfels* zou heel goed op de fotografie betrekking kunnen hebben, ware het niet dat die nog niet was uitgevonden. Diocles zei namelijk:

> '"Weldra zal er ééne minder zijn in de rei der kunsten. Het paneel en de verwen worden overtollig. Het heerlijke talent, dat voorwerpen afmaalt, om gedachten op te wekken, zal te niet gaan; maar

[12] Zie over de camera obscura en andere optische hulpmiddelen die kunstenaars ten dienste stonden: Hammond 1981 en Kemp 1990, pp. 167-220.
[13] Dat betekent niét dat er geen kritiek werd geuit op het gebruik van camera obscura's en andere optische hulpmiddelen: Kemp 1990, pp. 169, 188, 199, 220. Zie voor Nederland: De Vos 1842, p. 234-237, en Te Rijdt 1996, p. 235.
[14] Zie voor enkele voorbeelden van de afkeer van banale onderwerpen in de kunst: Van Tilborgh/Jansen 1986, pp. 15-18, 42-43, 46, 140, en Streng 1995, pp. 73, 98, 135, 147, 152-153, 161, 183, 193, 196, 199, 207, 249, 265, 273, 294, 399, 413, 434, 456, 477, 504, 512.
[15] Emmens 1979, p. 38; Boomgaard/Scheller 1991, p. 107.
[16] Van Tilborgh/Jansen 1986, p. 15.
[17] Geel 1911, pp. 157-158. Vergelijk Thomas 1987, pp. 68-70.

> de taal, die gedachten moest uitdrukken, zal tot een zielloos werktuig vernederd worden: zij zal de voorwerpen haarfijn afteekenen, en er niets bij doen denken. Het gaat alles 't onderste boven." […] Dit was, aandachtige Lezers, een uitval van Diocles tegen de verhalende en beschrijvende poëzij en proza van onze dagen.'[18]

Vergelijkbare afkeurende woorden vindt men iets later ook met betrekking tot bijvoorbeeld het Franse realisme in de letterkunde. Toos Strengs studie *'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875* geeft er diverse voorbeelden van.[19]

De afkeuring van het kiezen van 'lage onderwerpen' en van het kopiëren van de natuur werd dan ook niet door de fotografie ingegeven: zij werd – na haar uitvinding en introductie in 1839 – slechts een dankbaar, voor iedereen kennelijk begrijpelijk anti-voorbeeld. Dat verklaart waarom de fotografie in verschillende publicaties wordt genoemd, maar verder geen rol speelt in de vele discussies die in de negentiende eeuw gevoerd zijn pro en contra romantiek, realisme, impressionisme of welke richting of stijl dan ook. De fotografie stond, afgezien van haar functie als *kop van jut*, geheel buiten die debatten. Haar plaats was niet ergens tussen (bijvoorbeeld) idealisme en realisme in, maar zij stond geheel terzijde, buitenspel, en was ver verwijderd van het 'ware realisme' (dat ook bestond).[20] Zowel de vroeg-negentiende-eeuwse criticus Jeronimo de Vries, de romantische schilder Johannes Tavenraat, de letterkundige en hoogleraar J.A. Alberdingk Thijm als de Tachtiger Jan Veth – om slechts enkelen te noemen – hechtten grote waarde aan het gevoel en het temperament van de kunstenaar dat deze in zijn werk uitdrukte.[21] Het is daarom niet verwonderlijk dat zij weinig ophadden met de fotografie. Die stond te ver af van zowel het ideaal als de praktijk van de kunstenaar. De werkwijze van negentiende-eeuwse kunstenaars was een geheel andere dan die van fotografen, zodat het niet vreemd is dat het in niemand opkwam te denken dat fotografie ook kunst zou kunnen zijn. Hoezeer de opvattingen van deze kunstenaars en critici over kunst en kunstenaarschap in de negentiende eeuw ook verschilden, over één ding zouden zij het eens zijn geweest: voor de fotografie was geen plaats in de stal. We hoeven hier dan ook geen uitgebreid overzicht te geven van de negentiende-eeuwse kunstopvattingen en geen subtiel van elkaar verschillende standpunten te bestuderen.[22]

*

Ondanks deze eensgezinde weigering de fotografie als kunst te beschouwen, hebben fotografen hun producten besproken in precies dezelfde termen als in de kunsten gebruikelijk was. Ook in kranten werd dat zo nu en dan gedaan. Dat kan ten dele afgedaan worden als gemakzucht en verregaande vriendelijkheid van de schrijvende pers, die in de negentiende eeuw niet uitblonk door al te veel kennis van beeldende kunst.[23]

---

[18] Geel 1911, p. 129.
[19] Streng 1995, pp. 82, 85, 123, 126, 135, 136, 145, 162, 205-207, 423.
[20] Streng 1995, pp. 105, 207, 286, 289 (over het 'ware realisme'). Vergelijk Nochlin 1985, p. 36, waar Jules Champfleury – in vertaling – geciteerd wordt, die, hoewel hij de realistische schilder bij uitstek, Gustave Courbet, verdedigde, het verschil tussen kunst en fotografie, tussen de mens en een machine aangaf: "the reproduction of nature by man will never be a reproduction and imitation, but always an interpretation […] since man is not a machine and is incapable of rendering objects mechanically".
[21] Ouwerkerk 2003, p. 47 (over De Vries); Tavenraat 1981, pp. 121-122; Tibbe 1989, p. 33, en Tibbe 1992, p. 161 (over Alberdingk Thijm); Hekking 1985, pp. 107-108, en Bijl de Vroe 1987, p. 88 (over Veth).
[22] Een dergelijk overzicht kan gedestilleerd worden uit onder andere De Gruyter 1968, Vaderlandsch Gevoel 1978, De Leeuw/Sillevis/Dumas 1983, Sillevis/Kraan 1985, Van Tilborgh/Jansen 1986, Sillevis/Dorn/Kraan 1988, Bionda/Blotkamp 1991, Hoogenboom 1993, Streng 1995, Streng 1997, Stolwijk 1998, Ouwerkerk 2003 en De Leeuw/Reynaerts/Tempel 2005.
[23] Ouwerkerk 2003, pp. 95-100. Vergelijk Blotkamp 1971, pp. 117-123, en Blotkamp 1991, pp. 76, 79, 84.

Waar fotografen zelf, bijvoorbeeld in advertenties, termen gebruikten die zij aan de kunsten ontleenden, zullen we in veel gevallen te maken hebben met welbegrepen eigenbelang.[24] De kunst stond immers in aanzien en de fotografie moest zich nog een positie zien te veroveren.

Daarbij kwamen de scribenten en fotografen overigens niet veel verder dan het te berde brengen van zeer algemene uitdrukkingen. Voorbeelden daarvan zijn de 'buitengewone fijnheid van fraaie kleuren' (waarin de portretten van de Dordrechtse fotograaf Karel le Grand naar eigen zeggen zouden uitmunten), 'de fijnheid van tint, kracht en uitdrukking' (die de daguerreotypieën van Guyard volgens de *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* zou kenmerken), de 'sprekende gelijkenis [en] vooral […] het karakteristieke, dat daarin altijd volkomen zuiver is bewaard' (waarmee een criticus van de *Algemeene Konst- en Letterbode* Robert Severin feliciteerde), of 'de heerlijke werking van licht en bruin' (die volgens de *Amsterdamsche Courant* gevonden kon worden op de foto's van de Fransman Alphonse Bilordeaux op de in 1855 in Amsterdam gehouden *Tentoonstelling van Photographie en Heliographie*).[25]

Het hoeft niet te verbazen dat fotografen en hun uitgevers nadruk legden op datgene waar de fotografie bij uitstek goed in was: het maken van werkelijkheidsgetrouwe afbeeldingen. Bij alle kritiek die de fotografie ondervond, kon ze zich daar in ieder geval op laten voorstaan. Zo plaatste de Utrechtse uitgever J.G. Broese in 1865 in het *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* een advertentie voor het portret dat Henri Pronk van Nicolaas Beets had gemaakt. Daarin stelde hij:

> 'De uitgever gelooft te mogen verzekeren, dat dit het best gelijkende portret is, dat er tot op heden van ZWEw. bestaat'.[26]

Zulke kwaliteiten werden overigens ook niet-fotografische portretten toegedicht door uitgevers, zodat we er rekening mee moeten houden hier te maken te hebben met een vaste, clichématige uitdrukking.[27] Al was de fotografie bij uitstek geschikt goed gelijkende portretten voort te brengen, ook van niet-fotografische portretten werd geëist dat ze het uiterlijk correct weergaven.[28] Aan die eis werd niet altijd voldaan, wat reden te meer kan zijn geweest dat fotografen en uitgevers er zo veel nadruk op legden. Hier lag hun kans, want hun klanten waren er niet ongevoelig voor. In 1849 schreef de Utrechtse hoogleraar scheikunde G.J. Mulder aan een onbekende graveur of lithograaf dat hij hem een daguerreotypieportret zond. Hij waarschuwde tegen twee kleine feilen van de daguerreotypie, maar verder kon ze de graveur of lithograaf uitstekend als voorbeeld dienen:

---

[24] Overigens dient hier opgemerkt te worden dat fotografen niet alleen het vocabulaire ontleenden aan de kunstkritiek, maar hun woordkeus ook afstemden op hun publiek. Niet alleen de geregelde uitspraken over de grote gelijkenis van hun fotografische portretten vloeiden daaruit voort, maar ook aanprijzingen over de 'nette' en 'keurige' uitvoering van de geleverde foto's. In 1852 adverteerde Julius Schaarwächter bijvoorbeeld: 'De Portretten worden keurig bewerkt en de prijzen zijn civiel gesteld' (CBG, collectie familieberichten, advertentie in een onbekende krant d.d. 26 mei 1852). Vergelijk Mensonides 1977, p. 53, en Janssen 1980, p. 73.

[25] Jansen 1989, p. 6; *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* van 29 juni 1844; W. 1861; *Amsterdamsche Courant* 5 juni 1855.

[26] *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* 6 november 1865.

[27] In 1876 bijvoorbeeld schreef de uitgever/boekhandelaar Jan D. Brouwer in een prospectus over een door P.J. Arendzen gegraveerd portret van Jan Rudolf Thorbecke: 'Het Portret is volgens schriftelijke getuigenis van Mr. W. Thorbecke, te 's Hage (den zoon) het best geslaagde wat tot heden het licht zag' (KVB, prospectussen en personalia Jan D. Brouwer). Op dat moment waren er al fotografische portretten van Thorbecke in omloop.

[28] Hoewel een goede gelijkenis in een geschilderd, getekend of in prent gebracht portret als een kwaliteit gezien werd, kon ook een meer flatteuze weergave op waardering rekenen. Zie Van Westrheene 1859, p. 13, en Van Westrheene 1870, p. 35, voor de waardering voor een goede gelijkenis, en Kramm 1857-1861, dl. 2, p. 698, voor een lovend woord voor Charles Howard Hodges' flatteuze portretten (waarin een goede gelijkenis en karakteruitdrukking overigens niet uitgesloten was).

> 'Het licht in het linker oog is – zoo als het bij daguerrotypen dikwerf gebeurt – te sterk; het zwarte stipje op de regter wang bestaat in Natura niet. Andere opmerkingen heb ik Ued. niet medetedeelen. Het spijt mij, dat Ued. er thans meer moeite aan hebben zal […]. Kundige schilders zijn in het maken van mijn portret ongelukkig. – De gelijkenis van dit is volkomen.'[29]

Over de geringe gelijkenis – van met name portret*prenten* – zijn verschillende klachten te vinden. Toen in 1841 de zeventiende aflevering verscheen van de in lithografie uitgevoerde *Verzameling der portretten van de vermaarde mannen en vrouwen*, meldden de Gebroeders Van Lier, die de uitgave hadden overgenomen van Soetens & Fils, in een meegeleverd 'Berigt':

> 'daar zich onder de reeds verschenen afleveringen bevinden portretten die niet zeer gelukkig uitgevallen zijn, zoo kunnen wij bij deze de verzekering geven dat zulks in het vervolg geen plaats zal hebben en de ondergeteekenden [= Gebroeders Van Lier] zullen trachten de reeds uitgekomen afleveringen verre te overtreffen, daar dezelve door eenen vertrouwden teekenaar zullen uitgevoerd worden'.[30]

Een jaar eerder, in 1840, verscheen in de *Nederlandsche Muzen-almanak* een portret van de dichter Jan van Harderwijk Rzn. Die had de redacteur al verschillende keren gevraagd daarmee vereerd te worden – de eenmaal per jaar verschijnende almanak bevatte altijd maar één dichtersportret –, zij het dat naar zijn zeggen vooral zijn familie en bekenden het 'wel aardig' zouden vinden als híj nu eens aan de beurt kwam. Nadat Van Harderwijks bede eindelijk verhoord werd en hij een proefdruk ontving, liet hij het aan vrienden zien:

> 'Iedereen verklaarde uit eene mond dat het een geheel andere mensch is die in de afbeelding wordt voorgesteld. […] Het is een persiflage! Oud met groeven in het gelaat, niets van mijne opgeruimdheid, zoo zeggen mijne betrekkingen en kennissen is er in. Een zuurmuil, zonder geest en leven. Ik bid u, laat het er zóó niet in komen. […] en die mond, die mond! Doktoren en Heelkundigen zeggen mij, dat het een mond is van iemand die een aanval van *apoplexie* [= beroerte] heeft gehad.'[31]

Het portret verscheen in de almanak zonder een verandering te hebben ondergaan.

Er zijn meer voorbeelden te geven van de onvolkomen gelijkenis van niet-fotografische portretten.[32] Het was uiteraard niet een gebrek dat alleen in Nederland voorkwam. Niet ongeestig schreef Robert Southey in 1804 aan Samuel Taylor Coleridge over diens door George Dance gemaakte portret:

---

[29] Brief van G.J. Mulder, 10 juli 1849, archief UM (met dank aan Jan Deiman). Dat de brief niet aan een schilder gericht was, blijkt uit het *postscriptum*: 'Ued. zal wel de vriendelijkheid willen hebben mij een proefafdruk te willen zenden; er zijn misschien nog kleinigheden die dan te veranderen zijn'. Mogelijk gaat het om de door C.W. Mieling in 1849 uitgegeven litho (Van Someren 1888-1891, dl. 3, nr. 3799).
[30] Verzameling 1841, 'Berigt'.
[31] Eijssens 1993, pp. 304-307.
[32] Brief van P.G. van Os aan een onbekende, 25 november 1838; brief van A.J. Lamme aan Chr. Kramm, 24 april 1859; brief van S.L. Verveer aan Carel Vosmaer, 11 mei 1862; brief van Henri J. Zimmerman aan Frans Buffa & Zonen, 13 november 1873 (alle vier: RPK, collectie kunstenaarsbrieven); Nieuwenhuys 1964, pp. 62, 67; Multatuli 1977, p. 686; Multatuli 1984, pp. 335, 551; HaverSchmidt 1994, p. 26; Rooseboom 1994c, pp. 221, 222, 224, 225, 228, 229, 230, 234, 235, 237.

> 'Dance's drawing has that merit at least, that nobody would ever suspect you of having been the original'.[33]

Gezien de vele opmerkingen van dergelijke aard, sprak het kennelijk niet vanzelf dat een portret gelijkend was. De fotografie zal dus in een behoefte hebben voldaan – al valt niet uit te sluiten dat wanneer iemand opmerkte dat zijn portret niet goed gelijkend was, er sprake kan zijn geweest van valse bescheidenheid of bovenmatige ijdelheid.

Dat de vraag naar gelijkenis mede door de fotografie werd *bevorderd*, wordt gesuggereerd door een brief uit 1840 van de dichter/dominee J.P. Hasebroek aan E.J. Potgieter, de redacteur van de almanak *Tesselschade*. Hasebroek had hem een gedicht op de jonge Britse vorstin Victoria gezonden en vroeg zich af hoe zij in portret gebracht kon worden:

> 'Ik dacht, dat misschien de een of ander van onze teekenaars naar een Engelsche plaat, waar zij heels of halverlijfs voorkomt, wel een kopjen zou kunnen maken, *dat beide het hare en het hunne was*, vooral daar het hier op de volmaakte gelijkenis niet aan komt. De eenige Hollander, die voor zoover bekend is haar gezien heeft, had – vous vous souvenez – de hoed over de oogen, toen zij voorbijging.'[34]

De fotografie kon inderdaad aanspraak maken op grote gelijkenis van de portretten die ze voortbracht, een gelijkenis die in veel gevallen die van schilderijen, tekeningen en prenten overtrof. In 1848 ging Fortuné La Moile zo ver in een advertentie in het *Dagblad van 's Gravenhage* te beweren dat de daguerreotypieportretten die hij maakte zó volmaakt waren dat 'slechts de spraak ontbreekt'.[35] Nieuw was die frase niet. Ruim drie eeuwen eerder bijvoorbeeld, in 1533, schilderde Hans Holbein de Jongere een portret van Derich Born, dat voorzien werd van het de tekst 'DERICHVS SI VOCEM ADDAS IPSISSIMVS HIC SIT / HVNC DVBITES PICTOR FECERIT AN GENITOR' ('Wanneer u de stem toevoegt, ziet u hier Derich zelf, op zo'n manier dat u zich afvraagt of de schilder of de Schepper hem heeft gemaakt').[36]

*

In de vroege omschrijvingen van de fotografie in advertenties en artikelen werd vaak aangeschurkt tegen de beeldende kunsten, terwijl zij zelf geen kunst mocht heten. Opmerkelijker nog is dat in veel gevallen iedere verwijzing ontbreekt naar het aandeel van schei- en natuurkunde in de totstandmaking van een foto, terwijl zij een *sine qua non* waren. Hun aandeel was een belangrijke reden de fotografie geen artistieke status toe te

[33] Paley 1999, p. 33. Zie Simon 1987, p. 12, voor twee andere buitenlandse voorbeelden.
[34] Hasebroek/Beets/Bakhuyzen van den Brink 1999, p. 97. De cursivering is van mij, HR. Victoria was nog maar kort, sinds 1837, koningin van Groot-Brittannië en Ierland, reden waarom weinig Nederlanders haar in levende lijve hadden gezien. Zie over *Tesselschade* en de illustraties daarvoor: Jacobi 1986. Volgens Aerts 1997, p. 159, verscheen het gedicht uiteindelijk in de *Muzen-Almanak*.
[35] *Dagblad van 's Gravenhage* 20 december 1848.
[36] De vertaling is geciteerd naar Buck/Sander/Van Suchtelen/Buvelot/Van der Ploeg 2003, p. 94. Vergelijk Thomas 1987, p. 101, waar vermeld wordt dat de paarden van William Cavendish, Duke of Newcastle, volgens de eigenaar 'wanted nothing of reasonable creatures, but speaking'.

kennen. Groot is het aantal voorbeelden dat hier gegeven kan worden. We zullen ons hier beperken tot een handvol – om het punt duidelijk te maken – en de rest bewaren voor bijlage I.

Woorden als 'zon', 'zonlicht', 'natuur', 'tekening' en 'voortbrengen' komen in vele vroege omschrijvingen voor en suggereren dat het de natuur zelf was die ervoor zorgde dat de voorstellingen op fotografisch papier of koper werden vastgelegd. Veelzeggend is de omschrijving van de daguerreotypie in de Engelse patentaanvraag van 14 augustus 1839. Let met name op het door mij gecursiveerde woord:

> 'A New or Improved Method of Obtaining the *Spontaneous* Reproduction of all the Images received in the Focus of the Camera Obscura.'[37]

Een van de vroegste berichten in de Nederlandse pers over de uitvinding van de fotografie was die van een anonieme auteur in de *Algemeene Konst- en Letterbode* van 1839, waarin gesproken werd over 'de kunst, om door middel van het Zonlicht Teekeningen voort te brengen'.[38] De omschrijving is bloemrijk en lijkt omslachtig, maar bedacht dient te worden dat dergelijke nieuwsberichten niet geïllustreerd en verhelderd konden worden met een reproductie van een foto. De uitvinding moest in woorden toegelicht worden, terwijl ze nieuw was, de details en principes ervan nog maar nauwelijks onthuld en – als dat wèl het geval geweest was – een groot deel van het lezerspubliek vermoedelijk weinig kaas gegeten had van schei- en natuurkunde.[39]

In hetzelfde jaar verscheen in het *Nederlandsch Magazijn* een stuk met de titel 'Om de afbeeldingen in de chambre obscure (donkere kamer) standvastig af te teekenen, *door de enkele werking van het licht*'.[40] Een paar jaar later publiceerde de *Kunstkronijk* een anoniem bericht waarin gesteld werd:

> 'Zoo wordt door het werktuig van Daguerre de zon aangesteld tot onzen gewonen konterfeiter.'[41]

In 1848 plaatste de fotograaf Willem Beukma een advertentie in de *Groninger Courant* met daarin de zinsnede 'die schoone kunst, waar de natuur zelve de portretteuze is'.[42] In de catalogus van de in 1855 in de zalen van *Arti et Amicitiae* gehouden *Tentoonstelling van Photographie en Heliographie* lezen we:

> 'de Photographie – d.i.: de kunst om door het licht zelf afbeeldingen voort te brengen op papier, katoen, zilver, glas enz., of wel die in staal, steen, enz. te etsen ...'[43]

---

[37] Heathcote/Heathcote 2002, p. 3. De cursivering is van mij, HR.
[38] Anoniem 1839a, p. 360.
[39] Vergelijk de *Physiologie van Rotterdam, door Twee Rotterdammers* uit 1844, waarin de quasi-vanzelfsprekendheid wordt bespot waarmee een van de besproken typen, 'Het Fatsoenlijk Jongmensch', kennis zou hebben van uitvindingen als de fotografie: 'Hij koestert zeer liberale denkwijzen, en heeft bijzonder veel op met al, wat den vooruitgang van onzen tijd kenschetst: alle nieuwe uitvindingen hebben in hem eenen vurigen verdediger tegen de aanvallen der ouderwetsche lieden, die alles afkeuren, wat thans anders is als in hunnen tijd; hoort hij spreken van het gevaar, om langs eenen spoorweg te reizen, dan haalt hij medelijdende de schouders op; ziet hij, hoe men zich verbaast over de werking der *Daguerreötype*, van den galvanischen telegraaf, of wat het ook zij, dan speelt er een spotachtig glimlachje om zijnen mond; – want hij verwondert zich over niets, hem komt niets vreemd voor. Hij weet overal van te spreken, en al loopt het gesprek over zaken, waarvan hij niet het minste verstand heeft, zal hij mede praten op zulk eenen toon dat het niemand in het hoofd zal komen, te denken, dat hij er voor het eerst van hoort' (Physiologie van Rotterdam 1844, pp. 106-107). Vergelijk ook Snelders 1983, pp. 107, 110, 116; Snelders 1987, p. 123; Verbong/Homburg 1994, p. 251; Groen 1988, pp. 3-4, 225; Allart 2003, pp. 34-39.
[40] Anoniem 1839c.
[41] Anoniem 1844-1845a.
[42] *Groninger Courant* 6 juni 1848.
[43] Photographie 1855, p. [i].

Geheel nieuw was de beeldspraak van de kunstscheppende zon niet. In 1812 schreef J.F. Helmers in zijn bekende gedicht *De Hollandsche natie, in zes zangen*:

> 'En gij, o Rembrandt, gij Prometheus, die de stralen
> Der zon als machtig god op uw penseel deed dalen'.[44]

Het gedicht geldt tegenwoordig vooral als 'monument van de holle retoriek die rond 1800 voor poëzie werd aangezien',[45] maar dit terzijde. Interessant is dat de zon niet alleen het werk van de camera leek te doen, maar ook de plaats in leek te nemen die voorheen was gereserveerd voor de (goddelijke) inspiratie. Vergelijk bijvoorbeeld de volgende regels uit de pen van de Rotterdamse koffie- en theehandelaar en dichter Jan van Harderwijk Rzn. – die we hierboven al tegenkwamen toen zijn gegraveerde portret zo ongelukkig uitviel –, waarmee hij de schilder Ary Scheffer in 1854 vereerde:

> 'Ja, Scheffer! 't is of u, van uit de hemelzalen,
> Een Engel door den klank bezield heeft van dat lied;
> Want, zonder hooger kracht, zulk een tafereel te malen,
> Vermag het zwak penseel eens aardschen kunstnaar niet.'[46]

Waar de schei- en natuurkunde wèl genoemd worden, is er verder sprake van dezelfde wijze van omschrijven. Men kan zich afvragen hoe duidelijk de gebezigde termen waren voor de gemiddelde lezer. De Groningse hoogleraar scheikunde Sibrandus Stratingh Ezn. schreef in 1839 in de *Algemeene Konst- en Letterbode* 'Iets over de Daguerreotype':

> 'eene, voorzeker op Natuur- en Scheikundige gronden berustende nieuwe Teekeningsmanier, door het onderzoek en het vernuft van den Heer Daguerre ontdekt en in werking gebragt, en onder den naam van *Daguerrotype* aangeduid.'[47]

Stratinghs stuk werd geplaatst in het nummer van 15 maart 1839, toen er nog nauwelijks details bekend waren over het procédé. Dat kan de betrekkelijke vaagheid van deze mededeling verklaren. Ook in het wat feitelijker en technischer *Boek der uitvindingen* uit 1860 moest de auteur zich behelpen. Waar het ontwikkelen van een daguerreotypieplaat werd besproken, lezen we:

> 'Ziet men nu daardoor [door een venstertje in de kwikkast] dan is het alsof een geest er een genoegen vond met een onzigtbaar penseel iets voor ons te schilderen; wij zien de trekken hoe langer hoe duidelijker voor den dag komen, even alsof het beeld uit den grond opkomt …'[48]

[44] Kossmann 1992, p. 81.
[45] Kloek 1998, p. 420.
[46] Heij 1984, p. 117. Dat het penseel niet *per se* door hemelse krachten beïnvloed hoefde te zijn, blijkt uit een vroeg gedicht van Jacob van Lennep, geschreven nadat hij in 1823 het atelier van de Leeuwardense schilder W.B. van der Kooi bezocht: 'Verrukt en opgetogen / Van 't edel kunstvermogen / Dat met een koud penseel / Bevalligheid en leven / En geest had ingedreven / Op 't onbezield paneel' (Van Lennep 1942, p. 60). Het motief van de goddelijke inspiratie was overigens in de negentiende eeuw niet nieuw, maar kwam ook in de oude schilderkunst al voor (Mensger 2002, pp. 201, 207).
[47] Stratingh 1839, pp. 170-171. Vergelijk idem, p. 170: 'het hoofddenkbeeld, om als door den invloed van het licht te schilderen of te teekenen'.

Twee bladzijden verder werd uitgelegd dat bij afdrukken op papier het lichtgevoelige materiaal wordt gevormd door een zilververbinding:

> 'deze verbindingen worden door het licht ontleed, en het zilver als metaal uiterst fijn verdeeld vrij gemaakt; deze zilverstof teekent de donkere partijen en is als het ware de inkt voor de photographische teekeningen, gelijk het kwikzilver de ligte partijen teekent en als het witte krijt kan beschouwd worden voor de daguerreotypen.'[49]

Het is niet zo vreemd dat men zijn toevlucht nam tot vergelijkingen als die in het laatste citaat ('teekent', 'inkt' en 'witte krijt'): de schilder-, teken- of prentkunst waren min of meer bekend en zij dienden kennelijk om het fenomeen van de fotografie voorstelbaar te maken. Het eerste bericht dat de *Dordrechtsche Courant* (in juli 1839) wijdde aan de fotografie sprak over Daguerres 'uitvinding om de beelden van de chambre obscure op eene schilderij over te brengen'.[50] In een vroege technische handleiding, Theodor Dörffells *Beschrijving der Daguerréotype* (in 1845 uit het Duits vertaald), wordt met grote frequentie gesproken over 'teekeningen', 'lichtteekeningen' en 'Daguerréotype-teekeningen', in een tien jaar later verschenen artikel van J.W. Gunning, 'Over daguerrotypie en photographie', over 'photographische teekeningen'.[51] Een zekere C. had in 1839 in de *Algemeene Konst- en Letterbode* aan één kunsttechniek kennelijk niet genoeg om duidelijk te maken hoe daguerreotypieën eruit zagen:

> 'De *teekeningen*, die door de Daguerrotype worden voortgebragt, hebben veel overeenkomst met die van eene *geëtste plaat*, meer nog van de dus genoemde *zwarte-kunstbewerking*. De kleuren worden niet overgebragt, het zijn alleen de omtrekken, die, niet ongelijk aan eene *gewasschen teekening (á la sepia)*, met eene violet-kleur te voorschijn komen.'[52]

De ook wel gebezigde woorden 'betooverend' en 'tooverpenseel' kunnen opgevat worden als tekens van verbale machteloosheid van de auteurs en zullen alleen maar bijgedragen hebben aan de geheimzinnigheid die de nieuwe vinding omgaf.[53] Ze werden niet alleen gebruikt door dezelfde C. in de *Algemeene Konst- en Letterbode* ('betooverend schouwspel'), in het artikel 'Het geheim der daguerrotype' in *Het Leeskabinet* van 1839 ('tooverachtige afbeeldsels') en in J.F. Bosdijks gedicht *De spiegel der natuur of de Daguerrotype* ('Hij sprak: "ik wil de zon verovren, / En wat, door haar, mijn hand zal toovren, / Dat zij een *afdruk* der Natuur"'), maar ook in een technische handleiding van G.T. Fischer, *Photogenische Kunsten* uit 1844 (via het Duits vertaald uit het Engels):

> 'De photographie, en vooral die takken van dezelve, welke wij later zullen beschrijven, de *Kalotypie* en de *Daguerreotypie*, stellen ons in staat om de vluchtige schaduwen, terwijl zij

[48] Boek der uitvindingen 1860, p. 212.
[49] Boek der uitvindingen 1860, p. 214.
[50] Jansen 1989, p. 3.
[51] Dörffel 1845, pp. v, vii-viii, 9, 11, 14, 16, 18, 19-21, 23-30, 33, 39-45, 47-50; Gunning 1855, p. 310.
[52] C. 1839, p. 140. De cursiveringen zijn van mij, HR.
[53] Vergelijk Ayres 1985, p. 13, waar geciteerd wordt uit een van Sir Joshua Reynolds' *Discourses* uit 1778: 'It is very natural for those unacquainted with the *cause* of anything extraordinary, to be astonished at the *effect*, and to consider it as a kind of magic'.

> voorbijgaan, vast te hechten, te fixeren, en om alzoo aan de beelden, die door het tooverpenseel van het licht ontstaan zijn, duurzaamheid te geven.'[54]

*

Om tot de kern van de zaak terug te keren: fotografie werd dus niet als een (volwaardige) vorm van kunst gezien. Wat zij dan wèl was, valt niet zo eenvoudig vast te stellen. Begrippen als ambacht, toegepaste kunst, nijverheid of industrie dienen zich aan, maar zijn in contemporaine publicaties zelden of nooit in verband met de fotografie gebruikt. Deze begrippen zijn bovendien lastig te definiëren en te onderscheiden, zowel van elkaar als van de kunst: de grenzen zijn niet altijd duidelijk en soms vallen zij samen.[55] Daar komt nog eens bij dat deze begrippen soms in pejoratieve zin werden gebruikt.[56] Ambacht en nijverheid werden in ieder geval beschouwd als minder dan kunst. De enige uitspraak die ik ken waarin de fotografie een duidelijke plaats kreeg toebedeeld is te vinden in een brochure van Tobias van Westrheene uit 1854 die ik in het vorige hoofdstuk al aanhaalde. Hij sprak daarin de wens uit de middelmatige en slechte kunstenaars, die hij '*parasieten*' noemde, uit de 'hoogere sfeeren der kunst' te verbannen om hen te laten terugkeren naar 'de zoogenaamde industriële kunst'. Daaronder verstond hij dié takken van nijverheid die ofwel kunstvoorwerpen voor een groter publiek maakten ('door lithografie, photografie, en dergelijke toepassingen van de industrie op de kunst'), ofwel in haar producten schone vormen toepasten.[57] Voor de rest tasten we in het duister tot welke 'sfeer' de fotografie gerekend werd of diende te worden. We kunnen de fotografie niet op basis van één uitspraak tot de nijverheid rekenen, temeer daar het kunstzinnige aandeel in kunstnijverheidsproducten soms alleen de vorm betrof, terwijl, *wanneer* aan foto's enige kunstzinnige waarde zou worden toegekend, die eerder gezocht zou moeten worden in de voorstelling.

In de buitenlandse literatuur wordt de status van de fotografie nogal eens afgemeten aan de plaats die zij kreeg toegewezen op tentoonstellingen van kunst en (kunst)nijverheid. Daarbij wordt aan enkele belangrijke beslissingen gerefereerd en blijken de organisatoren (die deze tentoonstellingen steeds in een groot aantal afdelingen indeelden) de fotografie de ene keer gunstiger gezind dan de andere keer. Soms werd de fotografie ingedeeld bij de beeldende kunsten, soms werd ze daar verre van gehouden. Die keuzes lieten de fotografen niet koud. Op de Parijse *Exposition Universelle* van 1855, waarvan de *Salon* van dat jaar onderdeel was, was de fotografie óók vertegenwoordigd, zij het in een andere klasse en op een andere plek dan de kunsten. De fotografie werd er ondergebracht in de 'I^{re} Division – Produits de l'Industrie', daarbinnen in de 'VII^{e} Groupe – Ameublement et décoration, modes, dessin industriel, imprimerie, musique' en vervolgens in de 'XXVI^{e} Classe – Dessin et Plastique appliqués à l'Industrie, Imprimerie en caractères et en taille-douce, Photographie, etc.', terwijl de kunsten gerangschikt waren onder de 'II^{e} Division – Œuvres

[54] C. 1839, p. 139; Anoniem 1839b, p. 273; Bosdijk 1840, p. 3; Fischer 1844, p. 6. Vergelijk één van de twee hierboven gegeven citaten uit het *Boek der uitvindingen*.
[55] Martis 1985; Van Lente 1988a, p. 128; Eliëns 1990, pp. 92-96; Martis 1990, pp. 102-104; Hoogenboom 1993, p. 127.
[56] Anoniem 1844-1845b, p. 273; Ten Kate 1862, p. 2; Thijssen 1986, p. 55.
[57] Van Westrheene 1854, p. 6.

d'art', 'VIII[e] Groupe – Beaux-Arts', 'XXVIII[e] Classe – Peinture, Gravure et Lithographie'.[58] Op de *Salon* van 1857 werd de fotografie opnieuw niet toegelaten tot het domein der kunsten, maar twee jaar later gingen de organisatoren overstag.[59]

Het pleit was hiermee echter nog niet definitief beslecht: niet alleen zou deze beslissing kritiek uitlokken – Charles Baudelaires opmerkingen in zijn bespreking van de *Salon* van 1859 zijn legendarisch –, bovendien werd de klok zo nu en dan weer teruggedraaid.[60] Op de *International Exhibition* die in 1862 in Londen werd gehouden bijvoorbeeld kreeg de fotografie een heel andere plaats toegewezen:

> 'The Commissioners of the International Exhibition to be held in South Kensington […] decided not to classify photography with fine art but, to the consternation of photographers in both London and Paris, with machinery. […] The Commissioners were besieged by photographers and supporters of the stature of Frederick Pollock, the Lord Chief Baron, arguing against the demeaning classification. Finally a compromise was found. Photography was provided for as a class on its own, neither fine art nor machinery but "an independant art"'.[61]

Op de *Great Exhibition* die elf jaar eerder in Londen was gehouden had de fotografie een plaats gekregen in zowel 'Class X' ('Philosophical Instruments, and Processes depending upon their use: Musical, Horological, and Surgical Instruments') als in 'Class XXX' ('Sculpture, Models and Plastic Art, Mosaics, Enamels, etc.').[62] De catalogus geeft niet aan waarom foto's in de ene dan wel de andere klasse werden ondergebracht.

Ter relativering wijzen we op een tweetal opmerkingen die Asa Briggs maakte over de classificeerdrift op deze wereldtentoonstellingen. Hij wees op het protest van een pruikenmaker die zijn producten op de *Great Exhibition* van 1851 het liefst uitgestald wilde hebben in 'Class XXX' ('Art'), maar die zich veroordeeld zag tot de 'Vegetable and Animal Substances chiefly used in Manufacture, as Implements, or as Ornaments'. Over de *Centennial Exhibition* die in 1876 in Philadelphia werd gehouden, schreef hij:

> 'George Pullman […] found that his railway exhibits, including a gold and silver model of a sleeping car, were displayed not together but in several different sections.'[63]

Om vast te stellen hoe de situatie in Nederland was moeten we onderscheid maken tussen tentoonstellingen van fotografie, (kunst)nijverheid en kunst. Op de eerste werden fotografen uiteraard niet

[58] Exposition 1855, pp. XLVIII-XLIX.
[59] Aubert 1859, pp. 348-349; Scharf 1986, pp. 140, 143; Rouillé 1989, pp. 318-324; Rouillé 1992, pp. 291-293; Perego 1998, p. 150. In de literatuur blijft de *Salon* van 1857 meestal onvermeld. In Scharf 1986, p. 140, wordt nog vermeld dat Gustave Le Gray in 1850 enkele foto's inzond naar de *Salon*, waar de jury niet in staat bleek ze te classificeren en ze uiteindelijk indeelde bij de litho's.
[60] Uit de literatuur en uit de oorspronkelijke catalogi valt niet op te maken of de fotografie na 1859 steeds werd toegelaten op de Parijse *Salons*.
[61] Haworth-Booth 1997, pp. 78-79. Vergelijk Flukinger 1985, pp. 9-11 ('The status of photographs in the International Exhibition of 1862 serves as a metaphor for the medium's position in Great Britain from the 1850s into the 1880s. There still remained the firm line of the previous period, drawn between the established fine arts and the subservient, functional art of the photograph'), en Scharf 1986, p. 157 ('the Photographic Society's complaint that for this exhibition the Commissioners had placed photography 'amongst carpenter's tools and agricultural implements"). Zie ook McCauley 1986, pp. 92-93; Scharf 1986, p. 140; Taylor 1987, p. 15; Pohlmann 1989; McCauley 1994, pp. 86, 88-89, 91, 221-222; Edwards 1996.
[62] Great Exhibition 1851, dl. 2, pp. 394, 423, 427, 428-429, 430, en dl. 3, pp. 819, 834, 837, 839, 840. Binnen de tiende klasse was de fotografie ondergebracht bij de 'Application of Mechanical and Physical Science to Useful Purposes, not Included in any of the preceding or subsequent sections'. De 30ste klasse was niet verder onderverdeeld. Volgens Asser 2005, p. 151, waren de door de Fransen ingezonden foto's alle bij de beeldende kunsten ondergebracht.
[63] Briggs 2003, pp. 39, 74.

geweigerd of in minder vleiende categorieën ondergebracht, zodat zij hier buiten beschouwing kunnen blijven.[64] Op de belangrijkste Nederlandse (kunst)nijverheidstentoonstellingen werd de fotografie meestal onder de grafische kunsten gerangschikt.[65] Dat is het geval op de *Tentoonstelling van Voortbrengselen der Nationale Nijverheid van Nederland en zijne Overzeesche Bezittingen* (Arnhem 1852), de *Algemeene Nationale Tentoonstelling* (Haarlem 1861), de *Tentoonstelling van Nederlandsche Kunst en Nijverheid* (Arnhem 1868), de *Tentoonstelling van Kunst toegepast op Nijverheid* (Amsterdam 1877), de *Nationale Tentoonstelling van Nederlandsche en Koloniale Nijverheid* (Arnhem 1879), en op de *Nationale Tentoonstelling van Oude en Nieuwe Kunstnijverheid* (Den Haag 1888).[66] Op de *Algemeene Tentoonstelling van Nederlandsche Nijverheid en Kunst* (Amsterdam 1866) werd de fotografie in een afzonderlijke klasse geplaatst, de 26ste. Daarmee was ze gerangschikt in 'Afdeeling II', net als de 24ste klasse ('Papier, Giet-, Druk-, Boek- en Bindwerk. Cartonnages'), terwijl de 'Schoone Kunsten' in een andere afdeling een plaats kregen.[67] Op de *Tentoonstelling van Oude en Nieuwe Bouwkunst / Schilderkunst / Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid*, in 1885 georganiseerd door *Arti et Amicitiae*, onthield men zich van een verregaande indeling in klassen en groepen. De fotografie werd er toegelaten – en verdeeld over twee groepen. Onder het kopje kunstnijverheid vinden we de inzending van Wegner & Mottu – 'Proeven van Fototypie' en 'Proeven van Fotolithografie' –, de overige foto's werden in de afzonderlijke categorie 'Fotografiën' ondergebracht. Waarschijnlijk betrof het architectuuropnamen die alleen in documentaire zin de bouwkunst in beeld brachten.[68] Het hoeft geen toeval te zijn dat ook bij de landelijke beroepstelling van 1889 de fotografie ondergebracht werd in een en dezelfde beroepsklasse met de boek- en steendrukkerij en de hout-, koper- en staalgravure, al dient daaraan toegevoegd te worden dat ze bij de beroepstelling van 1859 nog onder de 'kunsten en wetenschappen' viel.

De associatie met de grafische kunsten is geen onlogische. Er valt veel voor te zeggen de fotografie op te vatten als een halfbroer van de verschillende manuele grafische technieken die er in de negentiende eeuw bestonden. Ze was er in ieder geval in zo grote mate aan verwant dat ze er voor het oog soms nauwelijks van te onderscheiden viel.[69] Was het aantal grafische druktechnieken rond 1800 nog

[64] Fotografietentoonstellingen zijn in Nederland gehouden in Amsterdam in 1855, 1858, 1860, 1862, 1865, 1874 en 1877 en in Groningen in 1869. Zie over de eerste drie: Boom 1997.
[65] Vergelijk Boom 1997, pp. 2-3.
[66] Catalogus Arnhem 1852; Catalogus Haarlem 1861, No. 1; Catalogus Arnhem 1868; Catalogus Amsterdam 1877; Catalogus Arnhem 1879; Catalogus Den Haag 1888. Op de Arnhemse tentoonstelling van 1852 was slechts één inzending van een fotograaf, Pieter Oosterhuis, wiens 'Proeven van photographie op papier' ondergebracht waren bij 'Boekdrukkers- en boekbinderswerk, cartonnages enz.' De 'Schoone Kunsten' vormden er een afzonderlijke categorie. Op de Haarlemse tentoonstelling was de fotografie ondergebracht in de 24ste klasse, gewijd aan 'Lithographie, Photographie en Graveerwerk'. In Arnhem werd de fotografie in 1868 gerangschikt onder de 'Derde Hoofd-Afdeeling. Kunst' en daarbinnen onder de 'Derde Afdeeling. Met de Kunst in verband staande voorwerpen' en de 'Graveerkunst, Photografie, Calligrafie, enz., enz.' De eerste afdeling van de 'Derde Hoofd-Afdeeling. Kunst' werd gevormd door 'Schilderijen en Teekeningen van Levende Meesters', de tweede door beeldhouwkunst en bouwkunst. Op de Amsterdamse tentoonstelling van 1877 werd 'Groep IX' gevormd door 'Kunst toegepast op de grafische kunsten: Typographie, graveerkunst, calligraphie, lettervormen en versiersels, Photographie enz.' Twee jaar later, in Arnhem, vond de fotografie een plek in de derde klasse van 'Groep VI' ('Papier, Drukwerk, Onderwijs') naast 'Steendruk [en] Kleurendruk'. Op de Haagse tentoonstelling van 1888, ten slotte, was de fotografie ondergebracht in groep IX, zijnde 'Kunst toegepast op de grafische kunsten'.
[67] Catalogus Amsterdam 1866. De 'Afdeeling II' was verreweg de grootste van de drie en omvatte 'Huis-, Water- en Scheepsbouw. – Werktuigen en Gereedschappen in gebruik bij verschillende Kunsten en Wetenschappen. – Huisraad. – Kleedingstukken. – Goud, Zilver, Edelgesteenten en ander Metaalwerk. – Vlecht- en Spinwerk. – Boek-, Druk-, en Bindwerk. – Glas- en Aardewerk'. De 26ste klasse werd in de catalogus omschreven als 'Photographien op papier, enz. Photolithographien. Heliographien. Stéréoscope Toestellen en Scheikundige Praeparaten. Papieren lijsten. Passe Partouts en andere benoodigdheden voor de photographie'.
[68] Oude en Nieuwe Bouwkunst 1885, nrs. 743-746. Vergelijk de Arnhemse tentoonstelling van 1868, waar de 'Tweede Hoofd-Afdeeling' werd gevormd door een inzending van het Koninklijk Instituut van Ingenieurs en waar verschillende foto's werden getoond (nrs. 936g, 938c en d, 940e, 942c en e, 949i, 962Hc en Nc, 974tt).
[69] Zo voegde Cornelis Veth in 1947 aan zijn biografie van de kunstenaar Charles Rochussen op een los kartonnetje een erratum toe met de volgende tekst: 'Het vergrootglas heeft mij er te laat op attent gemaakt, dat de [door Rochussen vervaardigde] illustraties bij Potgieter en Vosmaer geen houtgravures zijn, doch volgens een mechanisch procédé gereproduceerd. Aan de conclusie doet dit natuurlijk geen afbreuk' (Veth 1947). Het ging om Potgieters *Liederen en Gedichten* en Vosmaers *Amazone*, beide uit 1893.

overzichtelijk, honderd jaar later was de situatie geheel anders. In de negentiende eeuw is een groot aantal druktechnieken van uiteenlopende aard uitgevonden en toegepast. De rond 1800 bestaande grafische technieken, waarvan de koper- en houtgravure, ets, mezzotint en houtsnede de belangrijkste waren, bleven in gebruik, maar zij kregen in de loop van de negentiende eeuw concurrentie van een aantal nieuwe technieken, waarvan fotografie er slechts één was.

Het aandeel van de fotografie was tweeërlei: zij veroverde zich namelijk niet alleen een plaats *naast* maar ook *in* de grafiek. Het werd mogelijk een voorstelling – het origineel dat in prent gebracht moest worden – op fotografische wijze in plaats van met de hand aan te brengen op de drukplaat. Die voorstelling kon vervolgens als graveervoorbeeld dienen of was – na enkele bewerkingen – geschikt om zonder tussenkomst van een graveur ingeïnkt en op papier afgedrukt te worden, op vergelijkbare wijze als manuele grafiek. Verschillende grafische technieken kregen aldus een fotografische pendant: de lithografie kreeg gezelschap van de fotolithografie, de houtgravure van de fotoxylografie, de ets van de heliogravure. Mede door deze dubbele rol van de fotografie ontstond in de negentiende eeuw een 'smeltkroes' van grafische technieken: hun aantal nam flink toe en zij konden niet altijd meer op het eerste gezicht van elkaar onderscheiden worden.

De 'infiltratie' van de fotografie in de grafische technieken is een reden om haar te beschouwen als een druktechniek die behoort tot, of althans verwant is aan, de manuele grafische technieken. Aangezien het met de camera gemaakte beeld meestal een negatief was, waarvan naar believen positieve afdrukken op papier gemaakt konden worden, konden fotografische afbeeldingen op vergelijkbare wijze gemaakt worden als prenten. Fotografie bediende bovendien globaal gezien dezelfde markt als de prentkunst: de onderwerpen en de wijze waarop deze zijn weergegeven zijn vergelijkbaar, de wijze van uitgeven eveneens. Verschillende prentdrukkers en -uitgevers namen de fotografie 'erbij', zoals Rose-Joseph Lemercier, Goupil & Cie (beide in Parijs), E. Gambart & Co (Londen), T. Agnew & Sons (Londen/Manchester), Franz Hanfstaengl (München) en – in Nederland – Frans Buffa en Zonen.

Er loopt geen duidelijke 'scheidslijn' tussen de fotografie enerzijds en de gezamenlijke grafische technieken anderzijds. Verschillende nieuwe negentiende-eeuwse technieken, inclusief de fotografie, bonden namelijk de strijd aan met de oudere houtgravure, die een groot aandeel had in de illustratie van (vooral het eenvoudiger) drukwerk.[70] De grafische technieken waren niet verenigd in afkeer jegens de fotografie maar concurreerden onderling net zo hard. Wat opvalt bij de introductie van verschillende negentiende-eeuwse grafische technieken die veelvuldig gebruikt zijn voor de illustratie van boeken en tijdschriften is hun aller preoccupatie met kostenverlaging en nauwkeurige (want directe) weergave van het origineel zonder tussenkomst van een graveur. Terwijl bij een houtgravure de oorspronkelijke tekening op hout werd gebracht en daarna door een graveur werd gestoken, kon zo'n 'tussenpersoon' achterwege blijven bij zowel de lithografie (uitgevonden in 1798), de fotografie (1839), de glyfografie (1842) en de natuurdruk (1853). Deze technieken kunnen daarom, bij alle verdere verschillen van technische aard, als verwant aan elkaar beschouwd worden.

Het hoeft daarom niet te verbazen grafiek en fotografie gebroederlijk naast elkaar behandeld te zien worden in bijvoorbeeld J.-M.-Herman Hammanns *Des arts graphiques destinés à multiplier par*

[70] Zie over de houtgravure: Van der Linden 1979, pp. 45-49; De Zoete 1991, p. 5; Van Lente 1995b.

l'impression uit 1857.[71] Slechts helemaal aan het einde van het niet al te dunne boek, nadat de auteur de verschillende grafische technieken stuk voor stuk heeft behandeld en de rij heeft afgesloten met de fotografie, werpt hij de retorische vraag op of die laatste de schilders, tekenaars, lithografen en graveurs, 'comme on l'a prétendu', zal dwingen van beroep te veranderen en fotograaf te worden om te overleven. Hammann beantwoordde de vraag ontkennend. De fotografie zou die kunsten nooit geheel vervangen, net zomin als de lithografie dat had gedaan:

> 'La photographie est un procédé de plus, un moyen nouveau et des plus précieux pour la reproduction et la multiplication, une nouvelle richesse ajoutée à celles qui existent déjà dans le domaine des arts graphiques.'[72]

Het belangrijkste verschil tussen fotografie en grafiek lag in de oplage: die van foto's zal in de negentiende eeuw vermoedelijk zelden boven het honderdtal zijn uitgekomen. In veel gevallen – met name voor de portretten die voor een belangrijk deel aan particulieren werden geleverd en alleen in privé-kring rondgingen – zal ze daar ver onder zijn gebleven. Daarmee hangt samen dat in het drukkersbedrijf sprake is van voortgaande mechanisering (denk met name aan de stoompers), terwijl er in de fotografische ateliers weinig tot niets viel te mechaniseren. Vrijwel alle handelingen in het atelier werden met de hand uitgevoerd, van het opbrengen en lichtgevoelig maken van de emulsie op de negatiefplaat tot het afdrukken, retoucheren, bijsnijden en opplakken van de foto's. Terwijl in veel bedrijven in de loop van de negentiende eeuw verschillende onderdelen van het productieproces gemechaniseerd werden, bleef het fotografische atelier een kleinschalig en ambachtelijk bedrijf.[73] Zoals in het vorige hoofdstuk al werd uiteengezet, kostte bij het drukken van een zekere oplage de vervaardiging van de eerste foto net zo veel moeite als de laatste, terwijl in de grafische sector wèl sprake was van kostenverlaging per vel druks wanneer de pers eenmaal draaide.

*

Dat de fotografie door de meeste organisatoren van (kunst)nijverheidstentoonstellingen werd beschouwd als verwant aan grafiek (verwant genoeg althans om er in één categorie mee te worden opgenomen), wilde niét zeggen dat ze op kunsttentoonstellingen werd toegelaten. Grafiek mocht dan algemeen als kunst worden beschouwd, fotografie kon niet altijd op diezelfde behandeling rekenen. Op de tweejaarlijkse, afwisselend in Amsterdam en Den Haag gehouden *Tentoonstellingen van Kunstwerken van Levende Meesters* is fotografie een enkele keer toegelaten, een enkele keer geweigerd.[74] De archieven van deze tentoonstellingen zijn niet compleet bewaard gebleven, zodat we geen volledig inzicht hebben in de overwegingen van de toelatingscommissies om foto's aan te nemen of af te wijzen.

In het najaar van 1839, dus kort na de introductie van de fotografie, waren in Den Haag – het is

[71] Hammann 1857, pp. xi, 3. Met dank aan Mattie Boom. Vergelijk Fielding 1841, waarin achtereenvolgens aandacht wordt geschonken aan 'etching, soft-ground etching, line engraving, chalk and stipple, aquatint, mezzotint, lithography, wood engraving, electrography, and photography', en Bergmann 1857, p. 230, waar de fotografie zonder enige omhaal kort behandeld wordt in een uiteenzetting over houtsnedes, gravures, litho's, glyfografieën en galvanoplastiek.
[72] Hammann 1857, pp. 473-474.
[73] Over de mechanisering en industrialisering van uiteenlopende bedrijfstakken is veel geschreven, onder andere in de serie *Techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890*, Van Lente 1988a, Van Lente 1988b en Davids 1998. Daarin wordt doorgaans veel aandacht besteed aan de rol van stoommachines, die in het fotografisch bedrijf niet voorkwamen.
[74] Zie over deze tentoonstellingen: Hoogenboom 1993, pp. 15-16, 147-153; Stolwijk 1995; Stolwijk 1998, pp. 24-31, 131-160.

hierboven in een ander verband al verteld – drie of meer daguerreotypieën van Christiaan Portman te zien. Negen jaar later, in 1848, werd de inzending van zes daguerreotypieën van F.W. Deutmann geweigerd door de Amsterdamse toelatingscommissie.[75] Deutmann stuurde zijn portretten en stadsgezichten twee dagen vóór de opening in en liet ze kort nadien alweer ophalen, ruim voordat de tentoonstelling sloot. Uit dit jaar ontbreken de notulen, zodat we de redenen van de uitsluiting niet kennen. Misschien was Deutmann gewoonweg veel te laat met zijn inzending, maar het kan zijn dat de commissie zich – zonder toelichting te geven – beriep op een van de *Bepalingen voor de Tentoonstelling van Voortbrengselen van Schilder-, Teeken-, Graveer-, Bouw- en Beeldhouwkunst, te Amsterdam, voor den jare 1848*, namelijk die welke stelde dat niet toegelaten werden stukken die 'volgens het gevoelen der Kommissie, *niet genoegzaam* geschikt zijn'.[76] Volgens Annemieke Hoogenboom werd er maar weinig geweigerd (acht procent van de inzendingen in 1848), maar daaronder waren nu juist wel 'een paar kopieën, enkele daguerréotypieën [die van Deutmann dus], sierknipsels en andere kunstnijverheidsprodukten waarvoor die tentoonstellingen niet bedoeld waren'.[77]

In 1852 werd in Amsterdam ook de inzending van Louis Wegner geweerd, bestaande uit vier of zes 'proeven van Photographie'. In eerste instantie werden ze geaccepteerd en in de catalogus opgenomen.[78] Op een van de vergaderingen van de organisatoren uitte de beeldhouwer Louis Royer het verlangen

> 'dat er eene kommissie benoemd wordt, om de in te zenden kunstwerken goed of af te keuren, en tevens dat daarbij gestreng worde te werk gegaan'.

Het voorstel werd aangenomen en de commissie zou bestaan uit Royer, de graveur A.B.B. Taurel en de schrijver/jurist Jacob van Lennep.[79] Hun namen zouden overigens voor het publiek geheim blijven.[80] Op een van de volgende vergaderingen werd gesproken over bouwkundige tekeningen. Zij werden toegelaten. D.D. Büchler, voorzitter van de organiserende tentoonstellingscommissie, bracht de vergadering op de hoogte van een

> 'bij hem ingediend verzoek van onderscheidene kunstenaars, dat zouden worden weggenomen de ingezonden proeven van Photographie, als niet kunnende beschouwd worden als kunst: en wordt na wisseling van gedachten goedgevonden, eene der ingezonden proeven te houden en vijf daarvan terug te zenden'.[81]

Behalve één van Wegners inzendingen werden ook twee foto's van de Fransman Maxime Du Camp uit de serie *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie. Dessins photographiques* ongemoeid gelaten. Ze waren door de Amsterdamse boekhandelaar L. van Bakkenes ingebracht, die ook drie chromolitho's en één gravure (van anderen) inzond. Die zijn gedurende de hele tentoonstelling voor het publiek te zien geweest. Geheel consequent waren de organisatoren dus niet. De brief van de protesterende kunstenaars is niet bewaard

[75] GAA, archief 64, inv. nr. 7 (ingezonden werken, 1848), nr. 308, en inv.nr. 9 (ingekomen stukken inzenders, 1848).
[76] GAA, archief 64, inv.nr. 8 (bijlagen en ingekomen en uitgaande stukken, 1848).
[77] Hoogenboom 1993, pp. 174-175.
[78] Rooseboom 1995a, p. 4.
[79] Het was mogelijk geen toeval dat alle drie betrokken waren bij de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam (als directeur en/of lid van de Raad van Bestuur) en waarde hechttten aan academische normen en het hooghouden van de oude professies. Met dank aan Jenny Reynaerts.
[80] GAA, archief 64, inv.nr. inv. nr. 21 (notulen en kasboek 1852), vergadering d.d. 13 augustus 1852.
[81] GAA, archief 64, inv.nr. inv. nr. 21 (notulen en kasboek 1852), vergadering d.d. 25 september 1852.

gebleven, zodat we niet weten wie zich tegen de fotografie keerden.

Toen Maurits Verveer vijf jaar later drie schilderijen en één foto inzond – juist in 1857 werd hij van schilder fotograaf – was er kennelijk niets aan de hand volgens de Haagse organisatoren van de *Tentoonstelling van Kunstwerken van Levende Meesters*. Twee jaar later, in 1859, werden zijn 'Lijst met Fotografiën' en twee portretfoto's evenmin geweigerd.[82] In 1860, ten slotte, passeerde een 'Photographie van het landhuis *Sparenhout*', ingezonden door M.G.F. Tétar van Elven, de Amsterdamse toelatingscommissie.[83] Voor zover dit kleine aantal voorbeelden conclusies toelaat – mogelijk werd bij de meeste van deze tentoonstellingen door geen enkele fotograaf iets ingezonden –, lijkt het erop dat de Haagse organisatoren c.q. kunstenaars minder moeite hadden met de aanwezigheid van een klein aantal foto's op deze verder door honderden schilderijen gedomineerde tentoonstellingen.

*

Dat Amsterdamse kunstenaars méér geneigd waren de grenzen van hun vak gesloten te houden wordt óók gesuggereerd door een kwestie rondom de miniatuurschilder en retoucheur van foto's Johan Coenraad Hamburger. Op een vergadering op 5 januari 1858 van de kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae* zei deze te hebben gehoord dat er een plan was

> 'om hem, ingevolge zeker artikel in de Wetten, zijn stem en zitting in de vergadering te betwisten. Hij wenschte den persoon te kennen, die meende dat een artikel der Wet, in dien zin, op hem toepasselijk was'.

De secretaris van de vereniging, S. Altmann, antwoordde dat de 'kommissie der kunstzaal' – bestaande uit H.F.C. ten Kate (voorzitter), J.G. Schwartze, H. Hollander Cz., C.F. Philippeau en H.J. Scholten (secretaris) – 'geretoucheerde photografie-portretten heeft geweigerd te exposeeren'. Het bestuur, verantwoordelijk voor de 'handhaving der wetten', had in overweging genomen of paragraaf 3 van artikel 20 van toepassing was op Hamburger, maar nog geen besluit genomen. Het wenste namelijk

> 'niet gaarne […] te beslissen of het, tegenwoordig door den Heer Hamburger beoefend vak, tot die, bij gemelde paragraaf bedoelde, behoort'.

De op dat moment geldende *Wetten en Reglementen der Maatschappij Arti et Amicitiae* erop naziend, blijkt dat de bedoelde passage bepaalde dat wanneer gewone (dat wil zeggen: werkende) stemhebbende leden

> 'tevens een niet tot de beoefening der Beeldende Kunsten behoorend beroep aanvaarden, [zij] geene stem of zitting in de Vergadering van Gewone Stemhebbende Leden hebben'.

Hamburger zei dat hij inmiddels al twee jaar zijn beroep als retoucheur van foto's uitoefende en dat tot dan toe niemand daar bezwaar tegen had gemaakt. Volgens de notulen 'vreest [hij] geen onderzoek en is [hij]

[82] Rooseboom/Wachlin 1999, pp. 2, 5.
[83] Mogelijk gaat het hier om de architect Martinus Gerardus Tetar van Elven.

overtuigd dat zijn vak even goed kunst is als ieder ander'.

H.F.C. ten Kate, die als vice-voorzitter de vergadering geleid zal hebben (bij afwezigheid van de voorzitter, Nicolaas Pieneman), bracht in herinnering dat het bestuur niets had ondernomen en dat derhalve de kwestie niet in de vergadering behandeld kon worden. Schwartze, een van de leden van de commissie voor de kunstzaal, merkte op dat iemand die gedecoreerd was – Hamburger was in 1850 door koning Willem III tot ridder in de Orde van de Eikenkroon benoemd – niet uit de vergadering geweerd kon worden. Daarna wilde Hamburger opnieuw wel eens weten wie van mening was dat hij eigenlijk geen stemrecht diende te hebben. Een ander bestuurslid, penningmeester C.W.M. Klijn, probeerde de zaak voor het moment van tafel te krijgen door te stellen dat Hamburgers vraag niet aan de orde was. Deze moest maar een voorstel doen waarover de vergadering zou beslissen. Hamburger antwoordde 'dat hij geen voorstel te doen heeft'. Nu nam J.W. Kaiser het woord: hij stelde voor dat de zaak wèl in dezelfde vergadering zou worden opgelost door te beslissen of het retoucheren nou wel of niet behoorde tot de bezigheden bedoeld in paragraaf 3 van artikel 20. Nadat Schwartze gezegd had dat de vergadering daartoe niet bevoegd was verklaarde Hamburger van mening te zijn dat het retoucheren van foto's tot het werk van de kunstenaar behoort:

> 'Hij bezigt een model en maakt er miniaturen van, alleen bedient hij zich van den photographischen aanleg'.

Nadat Ten Kate vroeg of Hamburger ermee accoord ging de zaak even te laten rusten – wat die liever niet wilde – trok Kaiser zijn voorstel in.[84] Einde van de vergadering, einde van het eerste bedrijf.

Voorlopig gebeurde er niets.[85] Hamburger is na 5 januari 1858 nog op verschillende vergaderingen aanwezig geweest en werd een jaar later, in februari 1859, lid van een commissie die de inkomsten en uitgaven over 1858 betreffende de kunstzaal controleerde. Hij is dus niet onmiddellijk uitgesloten van stem- en zittingsrecht in de vergaderingen. Pas in juli 1859 horen we weer van de kwestie-Hamburger. Het bestuur had in mei laten weten dat voorstellen voor wetswijzigingen (die periodiek doorgevoerd werden) in juni ingezonden dienden te worden. In juli bleken er enkele te zijn binnengekomen. Om daarover te oordelen werd een driekoppige commissie benoemd. Hamburger stelde zich kandidaat, maar kreeg onvoldoende stemmen. De architect J.H. Leliman en de schilder Kaspar Karsen werden wèl verkozen, terwijl de secretaris van *Arti*, Altmann, volgens voorschrift van de wetten lid werd.[86] Een maand later bracht de commissie haar rapport uit, dat in de vergadering werd voorgelezen en gedurende veertien dagen ter inzage werd gelegd.[87] Het notulenboek vermeldt alleen het voorlezen en ter inzage leggen, maar geeft de inhoud niet weer. In het archief van *Arti* heb ik het rapport niet kunnen traceren, zodat de inhoud gedestilleerd moet worden uit opmerkingen in de notulen. Waarschijnlijk stelde de commissie ten aanzien

[84] Archief AA, inv.nr. 11 (notulenboeken), vergadering 5 januari 1858. Vergelijk over nevenberoepen: Hoogenboom 1993, pp. 91-93, 99-102, 127.
[85] Een vergelijkbare kwestie kwam in augustus van hetzelfde jaar 1858 aan de orde, toen de kunstschilder G.J. Schouten zijn stemrecht verloor vanwege het uitoefenen van een ander beroep, namelijk dat van 'Agent van een huis in byouterien' (archief AA, inv.nr. 11 (notulenboeken), vergadering 31 augustus 1858). In dit geval gold de gewraakte bepaling eigenlijk niet, aangezien ze bepaalde dat een lid zijn stemrecht verloor wanneer hij een niet-artistiek nevenberoep ging uitoefenen *nadat* de bepaling ingesteld werd. Dat was in 1849 gebeurd, terwijl Schouten naar eigen zeggen al sinds 1836 zijn agentschap vervulde. De vergadering kwam daarom op zijn besluit terug (archief AA, inv.nr. 11 (notulenboeken), vergadering 14 september 1858). Hamburger was bij deze vergadering niet aanwezig. Tijdens de vergadering van 5 januari 1858 was ook een ander vergelijkbaar geval ter sprake gekomen, dat van de kunstschilder A. Pleysier, waarvan echter niet uit de doeken gedaan wordt wat het onacceptabele nevenberoep was.
[86] Archief AA, inv.nr. 11 (notulenboeken), vergadering 5 juli 1859.
[87] Archief AA, inv.nr. 11 (notulenboeken), vergadering 9 augustus 1859.

van dit punt voor om in voorkomende, individuele gevallen te beoordelen of het nieuwe nevenberoep kunstzinnig was of niet.

Een paar weken later, bij een van de discussies over het rapport, kwam de derde paragraaf van artikel 20 ter sprake.[88] Alle 21 aanwezigen kwamen aan het woord, wat doet vermoeden dat zij expliciet om hun mening werden gevraagd. Een aantal leden bleef van mening dat personen die een niet-kunstzinnig nevenberoep uitoefenden niet toegelaten dienden te worden:

> 'dat is in strijd met de waarde der vergadering en kan een beletsel zijn voor de vrijheid der leden in de vergadering'.[89]

De bestaande passage in de *Wetten* moesten om die reden gehandhaafd blijven. Anderen meenden dat een kleine wijziging in de reglementen volstond of hadden minder fiducie in een commissie die over afzonderlijke gevallen moest oordelen. Hamburger zelf was niet geheel tevreden met het op tafel liggende voorstel. Hij zag het liefst dat het oude artikel geheel zou verdwijnen. Het was volgens hem oorspronkelijk slechts bedoeld om 'kunstkoopers' te kunnen weren. Hij vond bovendien dat het luiheid bevorderde:

> 'zoo iemand in zijn vak geene genoegzame hulpbronnen vindt, en een ander beroep wil aanvaarden, moet men hem dat niet beletten, zooals dit artikel doet, maar daartoe veeleer aanmoedigen'.

Hierin stond hij echter alleen. Hamburger leek op weinig steun te kunnen rekenen: het rapport van de commissie was hem weliswaar niet ongunstig gezind, maar van de drie opstellers was Leliman op deze vergadering afwezig en krabbelde Altmann terug: bij nader inzien was hij niet zo gelukkig met het voorstel. Toen het voorstel van de commissie in stemming werd gebracht, verwierp de vergadering het met een grote meerderheid van stemmen: vijftien tegen drie, terwijl drie leden zich van stemming onthielden.[90]

In de notulen van de volgende vergaderingen, die gewijd waren aan voorstellen tot wetswijzigingen, is er over de kwestie-Hamburger niets te vinden. De gewijzigde wetten en reglementen traden per 1 januari 1860 in werking. De bepaling waarover het hierboven ging is daarin nog steeds te vinden, zij het als artikel 18. Een steekproef in de ledenlijsten van 1865 en 1870 laat zien dat Hamburger gewoon stemhebbend lid bleef. Uiteindelijk is er dus feitelijk *niets* veranderd of gebeurd, hoewel de kwestie wel tot uiteenlopende en zeer uitgesproken opvattingen aanleiding had gegeven. In de ledenlijst van 1871 komt Hamburger niet meer voor: in dat jaar vertrok hij met onbekende bestemming uit Amsterdam.[91]

Het heeft iets ironisch dat Hamburger, nog geen jaar voordat zijn retoucheerwerk in januari 1858 zo'n kwestie werd, in Christiaan Kramms kunstenaarslexicon nog veel lof kreeg toegezwaaid:

---

[88] Archief AA, inv.nr. 11 (notulenboeken), vergadering 30 augustus 1859.
[89] Aldus F. Molenaar.
[90] Karsen, J.G. Schwartze en A.F. Zürcher waren vermoedelijk de drie die vóór stemden.
[91] Thieme-Becker, dl. 15, p. 543. Volgens Scheen 1969, dl. 1, p. 430, vertrok hij al in 1865 naar Brussel. Hamburgers overlijdensjaar staat niet vast (Thieme-Becker, dl. 15, p. 543, en Scheen 1969, dl. 1, p. 430). Volgens Blättel 1992, p. 434, overleed hij in 1871 in Amsterdam, maar er is geen overlijdensakte te vinden in het Gemeentearchief Amsterdam.

> 'De talenten van dezen, zeer verdienstelijken miniatuurschilder zijn door voortdurende oefening tot eene hoogte geklommen, die elk kenner moet verbazen; de degelijkheid zijner miniaturen, die met het schoonste olieverf-schilderwerk wedijveren, is ons niet alleen op openbare Tentoonstellingen, maar ook bij particulieren gebleken'.[92]

Noch deze lof, noch zijn langdurige lidmaatschap van *Arti* – hij werd in 1841 lid –, noch zijn benoeming in 1834 tot 'Portrait Painter in Water colours to His Majesty [= de Engelse koning William IV]',[93] noch zijn benoeming tot ridder in de Orde van de Eikenkroon, noch de opdracht om een portretminiatuur van koningin Sophie te maken konden voorkomen dat hij zijn stemrecht van *Arti* dreigde te verliezen. Dat hij lid mocht blijven is waarschijnlijk vooral te danken aan de neiging de kool en de geit te sparen, een neiging waarvan we in het volgende hoofdstuk een nog sterker voorbeeld zullen tegenkomen. Ondertussen is het interessant te beseffen dat de fotografie in de opinie van verschillende auteurs – in het vorige hoofdstuk hebben we daarover uitgebreid gesproken – vooral een concurrent was van de kunstvorm die Hamburger zèlf beoefende, die van het portretminiatuur. In die zin zou hij met zijn nevenbezigheid vooral zijn eigen broodwinning nadeel berokkenen, niet dat van de andere *Arti*-leden die hun mond roerden.

Een paar jaar later werd Hamburger fotograaf. Die stap namen wel meer kunstenaars. Van alle andere kunstenaars die ten tijde van de kwestie-Hamburger lid waren van *Arti* en op een later moment fotograaf werden – J.W. Gerstenhauer Zimmerman, Bernard te Gempt en Jacobus van Koningsveld – was alleen de laatste aanwezig bij de vergadering in januari 1858 waarop Hamburger de zaak ontketende.[94] Van Koningsveld werd in 1859 fotograaf, maar dat was in Den Haag, zodat hij geen gewoon lid meer was maar buitenlid. Dat was mogelijk voldoende reden om hem er niet op aan te spreken. Gerstenhauer Zimmerman werd vermoedelijk pas in 1865 fotograaf, toen hij inmiddels in Middelburg woonde, waar hij in 1862 was benoemd tot tekenmeester aan de Teeken-Academie.[95] Te Gempt komt in de Amsterdamse adresboeken pas vanaf 1865 voor als fotograaf, samenwerkend met E.H. van Moorsel.[96]

Het zal geen toeval zijn dat Hamburger in 1864 een fotografisch atelier liet bouwen naar een ontwerp van Leliman en daar ging samenwerken met Karsen, twee *Arti*-leden die hem in de kwestie rondom zijn persoon gunstig gezind waren. In datzelfde jaar werden de reglementen van *Arti* opnieuw herzien en was er voor ieder lid gelegenheid voorstellen in te dienen. Daarbij werd de zaak in de vergadering van 6 september opnieuw opgerakeld. Het was opmerkelijk genoeg Altmann, die in 1859 als lid van de commissie die de voorstellen tot wetswijzigingen deed het minst aan Hamburgers kant stond, die nu de vraag opwierp of de tijd gekomen was het gewraakte artikel te laten vervallen, althans 'voor hen, die bij hun kunstvak tevens

---

[92] Kramm 1857-1861, dl. 1, p. 635. Ook in Immerzeels lexicon werd zijn werk (in 1842) lovend besproken (Immerzeel 1842-1843, dl. 1, p. 12. Zie voor latere beoordelingen van zijn werk: Staring 1918-1919, p. 230; Staring 1948, p. 86; De Bruijn Kops 1982, pp. 195-196.
[93] Geboren in Duitsland vertrok Hamburger in 1828 of 1829 naar Londen, om in 1836 naar Amsterdam te verhuizen.
[94] Gerstenhauer Zimmerman, Te Gempt en Van Koningsveld waren 'gewoon lid' van *Arti*. De buitenleden laten we hier buiten beschouwing. Onder hen was een aantal die we ook als fotograaf kennen: Dirk van Lokhorst (die in 1860 in Utrecht een fotografisch atelier zou openen), Willem Rikkers (die midden jaren '60 fotograaf werd in Rotterdam), E.F. Georges en J.P. van Wisselingh (die beide begin jaren '60 een atelier openden in Utrecht) en J.H. Egenberger (die in 1864 in Groningen fotograaf werd). Louis Wegner werd in 1855 kunstlievend lid van *Arti*; daarin school kennelijk geen bezwaar, hoewel we van hem na 1852 geen activiteiten als portrettekenaar en -lithograaf meer kennen en hij alleen als fotograaf bekend stond. Van de kunstenaars/fotografen waren in ieder geval Egenberger, Te Gempt, Gerstenhauer Zimmerman, Karsen, Van Lokhorst en Van Wisselingh jaren later, in 1874, nog lid (zie Fleurbaay/Van der Wal 1984, pp. 42, 52-53). Wegner, Van Koningsveld en Rikkers waren toen inmiddels overleden.
[95] Verburg/Van Bennekom 1994, pp. 35-36, 46, en *Verslag burgemeester en wethouders Middelburg, 1862*, p. 67 (in kunstenaarsdocumentatie RPK).
[96] Het is interessant dat zij de makers zijn van een groepsportret van de vijf leden die in 1864-1865 het bestuur van *Arti* vormden, van wie er vier in 1859 hun mening hadden gegeven over Hamburgers positie.

de photographie ter hand nemen'.[97] Hij lichtte zijn vraag daarop nader toe, maar die explicatie is in de notulen niet samengevat. Aangezien de commissie die zich over alle voorstellen boog het op dit punt niet eens kon worden, had ze er geen oordeel over uitgebracht.[98] De ter vergadering aanwezigen hadden daarentegen wel een duidelijke mening. Net als in 1859 bestond er de vrees van de inmenging van niet-kunstenaars in een vereniging die vóór alles de belangen van kunstenaars behartigde. P.F. of J.C. Greive (wie van de twee bedoeld wordt is niet duidelijk) merkte op niet tegen het vervallen van de bepaling te zijn, mits de situatie zou zijn als in Frankrijk, waar kunstenaars die tevens de fotografie beoefenden kunstenaars bleven. De ondervinding had hem echter geleerd dat hier 'de kunstenaar steeds in den photograaf verloren ging'. Nog stelliger was G.A. Roth, die meende dat wanneer de bepaling kwam te vervallen, men

> 'weldra makelaars, assuradeurs, photografen in de vergadering [zou] krijgen. Het geval zou zich zelfs kunnen voordoen, dat zij de Maatschappij bestuurden en haar kern, de kunstenaars, zoude verloren gaan.'

Dit betoog kreeg volgens de notulen veel instemming van de overige negentien aanwezige leden. Twee van hen, D. van der Kellen Jr en Wilm. Steelink, wezen op het gevaar van de aanwezigheid van juist fotografen vanwege hun (niet nader toegelichte) 'nadeeligen invloed' die zij op de vereniging zouden kunnen uitoefenen. Net zoals J.H. Rennefeld, die als lid van de commissie nog vóór het voorstel tot afschaffing was, zich door Roth liet overtuigen, boog ook Altmann het hoofd, al achtte hij het gevaar dat niet-kunstenaars de bestuursmacht overnamen denkbeeldig. De voorzitter, Charles Rochussen, vroeg de aanwezigen of inderdaad het door Altmann bedoelde tijdstip tot afschaffing gekomen was. Dit werd 'door allen ontkennend beantwoord'. Artikel 18 bleef dus gehandhaafd. Sterker nog: Roth, kennelijk nog niet geheel tevreden met zijn overwinning, stelde een amendement voor die bepaalde 'dat zulk een voorstel nooit weder zal gedaan worden'. Dat voorstel haalde het echter niet, om reden dat de wetten nu eenmaal geregeld herzien werden, waarbij ieder onderdeel ter discussie gesteld zou kunnen worden. Interessant is de suggestie van Roth dat Altmann zich bij zijn voorstel had laten leiden door zijn vriendschap met kunstenaars die fotograaf waren geworden.[99] Namen werden daarbij niet genoemd. Dat het om meer dan één kunstenaar/fotograaf ging, wordt gesuggereerd door Altmanns deemoedig klinkende verklaring, nadat zijn voorstel al van tafel was geveegd en refererend aan Greives bezwaar:

> 'Stilzwijgend vooronderstelde ik, dat de door mij bedoelde personen kunstenaars bleven.'

De argumenten overziend die op de vergaderingen van 30 augustus 1859 en 6 september 1864 genoemd werden tégen het handhaven van leden die een niet-artistiek nevenberoep uitoefenden, valt op dat ze gedeeltelijk moreel van aard waren. Toelating van personen met niet-kunstzinnige nevenberoepen zou de 'waarde van de vergadering' aantasten, de kunstenaars minder vrij van opvatting en (in economische zin) minder zelfstandig maken, wie een tweede beroep koos zou 'niet meer zoo ijverig […] zijn voor de zaken

[97] Archief AA, inv.nr. 13 (notulenboeken), vergadering 6 september 1864.
[98] De 'commissie van rapporteurs' werd gevormd door Cornelis Springer (als secretaris van de vereniging), J.H. Rennefeld en Barend Wijnveld.
[99] 'De Heer Roth zegt, de Heer Altmann vele blijken van belangstelling in de Maatschappij [= *Arti*] heeft gegeven, ja die zelfs boven zijn eigen belang verkoos, dit moet hij ook met dat zijner vrienden doen.'

der vergadering, als vroeger' en hij diende ofwel exclusief voor het kunstenaarschap te kiezen of er geheel van af te zien.[100] Met name in het laatste argument is de echo te horen van de opvatting dat de ware kunstenaar alleen voor (en bijgevolg ook alleen *van*) zijn kunst leeft.[101] Zoals in het vorige hoofdstuk al werd gememoreerd, wordt tegenwoordig echter aangenomen dat de oprichting van *Arti* in 1839 mede werd ingegeven door de wens om de economische positie van kunstenaars te verbeteren.[102]

Het ging dus niet louter om ideële motieven. Toch zal bij de uitsluiting van kunstenaars met een nevenactiviteit ook een rol hebben gespeeld dat het *maatschappelijke aanzien* van het beroep hoog gehouden diende te worden. Het is eigenlijk een beetje flauw dat kunstschilders zo neerkeken op andersoortige beroepen zoals dat van fotograaf. Nog maar een paar eeuwen eerder hadden schilders zelf een ontwikkeling doorgemaakt van hand- naar hoofdwerk en dezelfde aantijgingen moeten bestrijden dat zij de werkelijkheid slechts nabootsten. Bekend is hoeveel moeite schilders moesten doen om geaccepteerd te worden als lieden die met hun hoofd werkten in plaats van met hun handen (en dus zoals alle ambachtslui hun handen vies maakten), om geaccepteerd te worden als een geletterde, een *pictor doctus* (door kennis van bijbel en mythologie te etaleren in de keuze van scènes die minder geijkt waren en alleen ingegeven konden zijn door kennis van die bronnen) en als kunstenaars die niet louter de natuur weergaven.[103] Schilders hadden in de negentiende eeuw, toen de fotografie op het toneel verscheen, een status bereikt van mensen van een hoger gehalte dan de doorsnee burger. De kunstenaar was een ziener geworden, die het goede en schone tevoorschijn haalde en met zijn kunst bijdroeg aan het zedelijk peil der natie.[104] De toename van de sociale en artistieke status van schilders werd vanaf de Renaissance krachtig bevorderd door het verspreiden van anecdotes over eerbewijzen die hen ten deel vielen en de omgang die zij met vorsten hadden. Eén van de bekendste verhalen is die over keizer Karel V die het niet beneden zijn waardigheid achtte een penseel voor Titiaan op te rapen die deze had laten vallen.[105] In de negentiende eeuw zijn in Nederland weliswaar geen equivalenten van Titiaan of Karel V te vinden, maar wel kan worden gewezen op het aanzien dat Jan Willem Pieneman zich had weten te verwerven in koninklijke kring.

> 'In Pieneman, die letterlijk met de koning aan tafel gezeten had, zag men het levende bewijs dat in de nieuwe tijd niet langer de kunstenaar zich vereerd moest voelen wanneer hij werd toegelaten tot een aanzienlijk gezelschap, maar dat omgekeerd de kunstenaar dat gezelschap tot eer strekte.'[106]

Er stond dus voor de *Arti*-leden die zich in de kwestie-Hamburger mengden wel iets op het spel. Hun nog maar betrekkelijk recent verworven aanzien[107] zou er niet mee gediend zijn als ze zich inlieten met

[100] Vergelijk Fleurbaay/Van der Wal 1984, p. 9, waar gesteld wordt dat de uit 1849 stammende bepaling die inzet van het conflict was ervoor zorgde dat 'de kern van Arti-leden gevormd [werd] door in Amsterdam wonende succesvolle kunstenaars die van hun beroep konden leven', wat suggereert dat het uitoefenen van een niet-kunstzinnig nevenberoep vooral opgevat werd als een teken van gebrek aan succes als kunstenaar. Vergelijk Thijssen 1986, pp. 32, 37, 46, 47, 61, en Reynaerts 1989, pp. 29, 40.
[101] Thijssen 1986, p. 47; Hoogenboom 1993, pp. 38, 91.
[102] Thijssen 1986, pp. 27-30; De Roever 1989, p. 13; Bionda 1991, p. 53; Hoogenboom 1993, pp. 22-23; Stolwijk 1998, p. 99.
[103] Kris/Kurz 1980, pp. 64-66; De Jongh 1983, pp. 31-33. Vergelijk Warnke 1985, pp. 213-217, en Miedema 1987.
[104] Thijssen 1986, pp. 72-73; Hoogenboom 1993, pp. 36-37; Stolwijk 1998, pp. 43-55.
[105] Kris/Kurz 1980, p. 67; Levey 1981, pp. 49-50, 56; Hoogenboom 1993, p. 48.
[106] Hoogenboom 1993, pp. 46-48. Vergelijk idem, p. 165, waar over Andreas Schelfhout verteld wordt dat hij, hoewel hij naar het schijnt een zeer ongemanierde en onbeschaafde man was en met een plat Haags accent sprak, geregelde omgang had met de koninklijke familie en met hen at. Zie ook Thijssen 1986, pp. 32, 34. Vergelijk Warnke 1985, p. 320, waar vermeld wordt dat Karel van Mander Hendrick Goltzius citeerde, die tegen een koopman zei dat hij (Goltzius) met behulp van geld wel koopman kon worden, maar een koopman met al zijn geld nooit kunstenaar kon worden. Vergelijk echter ook Ayres 1985, p. 14, waar geciteerd wordt uit Prince Hoares *Epochs of the Art* (1813): 'Our present system of opinions allows Painters to be of a liberal class, but will not allow men in the liberal classes to be painters.'
[107] Thijssen 1986, pp. 10, 19, 26, 44-45; Hoogenboom 1993, pp. 46-49.

lieden die een beroep uitoefenden dat beduidend minder hoog werd aangeslagen.[108] Dit temeer daar de praktijk nogal eens flink afweek van de hierboven geschetste theorie. In het ideale geval kon een kunstenaar het zich weliswaar veroorloven alleen door kunstliefde gedreven te worden en geen waarde aan geld te hechten, deed zijn hand wat zijn geest hem ingaf en was hij onafhankelijk van publiek, critici en opdrachtgevers.[109] In werkelijkheid echter hadden verscheidene kunstenaars moeite om voldoende te verdienen met de verkoop van hun schilderijen, zagen zij zich gedwongen om den brode werk van minder allure te produceren, waren zij verre van onafhankelijk, en miste bovendien een niet gering aantal kunstenaars het talent om nooit ongeïnspireerd 'maakwerk' te hoeven vervaardigen, om nooit eigen werk te hoeven herhalen of dat van anderen na te volgen.[110] Met name van Matthijs Maris is bekend hoe hij zich tot zijn ergernis gedwongen zag tot het maken van 'potboilers', schilderijen die als voornaamste kwaliteit had dat ze verkoopbaar waren.[111] Maatschappelijk aanzien van de gehele beroepsgroep of althans van de beste vertegenwoordigers daarvan was iets waaraan kunstenaars zich konden optrekken en waarin zij troost konden vinden: armoede werd dan in ieder geval *eerlijke* armoede.[112]

*

De vraag of de fotografie in de door sommigen als materialistisch bestempelde negentiende eeuw *aanleiding* was zoveel nadruk te leggen op de verheffende aspecten van de kunst en het kunstenaarschap kan gemakkelijk ontkennend beantwoord worden.[113] De wedijver tussen schilder- en andere vormen van kunst was ten tijde van de uitvinding van de fotografie namelijk al enkele eeuwen oud en is vooral bekend als het *paragone*-debat tussen schilder- en beeldhouwkunst.[114] Niet alleen de fotografie moest zich een status zien te veroveren die ook maar enigszins in de buurt kwam van de schilderkunst, ook de prentkunst bijvoorbeeld heeft er niet altijd als vanzelfsprekend op kunnen rekenen geheel *au sérieux* genomen te worden. Het is veelzeggend dat Karel van Mander in zijn boek met kunstenaarsbiografieën uit 1604 (*Het Schilder-Boeck waer in voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorgedraghen*) nauwelijks aandacht besteedt aan het grafische werk van de door hem behandelde kunstenaars. Waar hij het wèl deed, was het voornamelijk in negatieve zin.[115] Schilderijen waren meer in tel.

[108] Op het gevaar af een cirkelredenering te geven: dat de fotografie in minder aanzien stond dan de schilderkunst, blijkt uit het feit dat de beoefenaars van de laatste zo afgaven op de eerste én dat fotografen tamelijk *unverschämt* paletten, putti en andere zinnebeelden van de kunsten afbeeldden op de achterkant van hun foto's: de 'ondergrens' dient altijd scherp bewaakt te worden en nieuwkomers streven graag omhoog.
[109] Vergelijk Thijssen 1986, pp. 44-45: 'Om meer erkenning te verwerven trokken zij [= kunstenaars] alle registers open over het verheven kunstenaarschap en de kunst. […] Zo representeerden en vormden zij het beeld van de "ware kunstenaar", waarin we veel herkennen van het oude Renaissance-ideaal van de gentleman-artist.'
[110] Vergelijk de in het vorige hoofdstuk geciteerde uitspraken van Hanedoes en Marcus. Zie ook Reynaerts 1989, p. 31, voor de kritiek op een tentoonstelling van Arti in 1887: 'Onbeduidendheden zijn er vele op elke expositie, maar hier is meer dan de helft der geplaatste en geprezen stukken werk van lieden, die nooit geestdrift of innigheid van gevoel gekend hebben, die een schilderij maken, zooals een metselaar een muur metselt'. Vergelijk Bilders 1974, p. 123; Hoogenboom 1993, pp. 91, 181; Hoogenboom 1993-1994, p. 144; Stolwijk 1998, pp. 16, 20, 225 e.v.
[111] Maris 1943, p. 208; Stolwijk 1998, pp. 193, 208-209; Heijbroek/Wouthuysen 1999, p. 26.
[112] Vergelijk Thijssen 1986, pp. 49, 75.
[113] Voorbeelden van bezwaren tegen de materialistische geest van de eeuw zijn onder andere te vinden in het werk van J.A. Alberdingk Thijm. Deze schreef in 1851 over 'den dam, die de Kunst, (wanneer zij uit God als de bronaâr van al 't schoone haren oorsprong neemt, en wanneer zij met hare machtige taal tot het edeler beginsel in den mensch weet te spreken) kan opwerpen tegen het grof egoîsmus en het materialistiesch beginsel van onzen tijd' (Alberdingk Thijm 1851, p. 51). Vergelijk de karakterisering die Thijms dochter Catharina van hem en haar broer (Lodewijk van Deyssel) gaf, naar aanleiding van de biografie die de laatste in 1893 publiceerde over zijn vader: de 'fijnbesnaarde […] kunstenaarsziel' van de een was de 'materialistischen photographischen blik' van de ander volledig ontgaan (Geurts 1992, p. 63).
[114] Hecht 1984. Vergelijk Weststeijn 2002.
[115] De Jongh/Luijten 1997, pp. 25-26. Zie over het geringe aanzien van grafiek ook Landau 1983.

De fotografie kon, met andere woorden, in de negentiende eeuw rekenen op een behandeling die andere technieken eerder te beurt was gevallen. Ze is dus niet de aanleiding tot een geheel nieuwe wijze van denken over de (verheven status van de) kunst, maar heeft die argumenten hoogstens nieuw leven ingeblazen. Was de schilderkunst ooit, eeuwen eerder, in de aanval om zich een positie temidden van de *artes liberales* te veroveren, in de negentiende eeuw was ze in de verdediging om haar positie te behouden. Exclusiviteit – de term kan hier letterlijk opgevat worden als uitsluiting – was daarbij een belangrijk middel.

Men kan om die reden niet zonder meer beweren dat de fotografie in 1839 precies op tijd kwam en/of vooral gezien moet worden als een logische uitkomst (of zelfs het logische culminatiepunt) van een lange ontwikkeling in de westerse kunst, een ontwikkeling die begon met de toepassing van het wiskundig perspectief in de Renaissance. Dat wordt echter wel geregeld gedaan en menige geschiedenis van de fotografie opent dan ook met een overzicht van de optische middelen van vóór 1839.[116] Maar als zij zo op tijd kwam en zo goed in de traditie van camera obscura, camera lucida, physionatrace en andere optische instrumenten paste, is het ietwat merkwaardig allerhande uitspraken te lezen zoals die in het begin van dit hoofdstuk geciteerd werden. De teneur daarvan was immers dat de fotografie precies vertegenwoordigde wat kunst *niet* moest zijn. Natuurlijk was de fotografie méér dan de zoveelste *kunst*vorm en spraken niet alleen kunstenaars en kunstkenners zich over haar uit – in de wetenschap bijvoorbeeld werd ze wél met enthousiasme begroet en zo snel mogelijk ingezet –, maar juist haar artistieke status is in de eerste decennia van haar bestaan veelvuldig en expliciet betwist. Die stortvloed aan meningen valt niet te negeren en is niet goed te rijmen met de veronderstelling dat het logisch is dat de fotografie in 1839 ter wereld kwam in plaats van veel eerder of veel later.

Wie die veronderstelling desondanks aanhangt, zou kunnen wijzen op het bestaan van schilderijen en tekeningen van vóór 1839 die wat detaillering, realisme, compositie en/of uitsnede betreft fotografisch aandoen en een (schijnbaar) willekeurig gekozen, pretentieloos stuk uit de zichtbare werkelijkheid uitbeelden. Er zijn verschillende Nederlandse voorbeelden aan te wijzen, waaronder Egbert van Drielsts *Vervallen buurtje* uit 1809 en Wijnand Nuyens *Afgeknotte molen* uit 1829 (afb. 26, 27).[117] Op dergelijke schilderijen en tekeningen lettend, kan men gemakkelijk veronderstellen dat de fotografie aansloot bij een oude traditie. De aanhanger van deze gedachte kan zich gesteund voelen door het vaak aangehaalde *Before Photography. Painting and the Invention of Photography* uit 1981 van Peter Galassi, waarin deze zich ten doel stelde

> ‘to show that photography was not a bastard left by science on the doorstep of art, but a legitimate child of the Western pictorial tradition’.[118]

[116] Gernsheim 1969, pp. 17-29; Buddemeier 1970, pp. 11-13; Coe 1978, p. 9; Freund 1980, pp. 9-18; Galassi 1981, met name pp. 11-12 (‘the broad artistic transformation that catalyzed the invention of photography’), 18, 25, 28; Newhall 1982, pp. 9-11; Schwarz 1985, pp. 97-117 (‘[the *camera obscura* and the *machine à dessiner*] may be considered as among the physical presuppositions for the invention of photography’); Scharf 1986, pp. 19-23 (‘The traditional concern with the camera obscura and other implements helped to prepare the way for the acceptance of the photographic image’); Matz 1989, pp. 574, 578; Rosenblum 1989, pp. 15 (‘By the time it was announced in 1839, Western industrialized society was ready for photography. […] The photograph was the ultimate response to a social and cultural appetite for a more accurate and real-looking representation of reality, a need that had its origins in the Renaissance’), 192-194; Kemp 1990, pp. 166, 167; Frizot 1998. Vergelijk Thornton 1986. Nederlandse literatuur die de fotografie in de traditie van oudere optische en technische middelen plaatst: Grégoire 1948, pp. 7-8; Magelhaes 1969, p. vii; Leijerzapf 1978, p. 5; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, pp. 11-13, Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 11-14; Hoogenboom 1997, pp. 5, 6-7.

[117] Sillevis/Van Dishoeck/Jonker 1977, pp. 16, 52; Van Tilborgh/Jansen 1986, pp. 93-94.

[118] Galassi 1981, p. 12. Vergelijk Rosen/Zerner 1984, pp. 101-110. Ouder, maar minder bekend dan Galassi’s *Before Photography* zijn de postuum gepubliceerde teksten van Heinrich Schwarz (Schwarz 1985, pp. 97-108, 109-117). Zie hierover: Thornton 1986.

Fotografie was volgens Galassi niet enkel het resultaat van een aantal technische ontwikkelingen sinds de vijftiende eeuw, maar ook van esthetische veranderingen in de kunsten. Galassi nam in de kunstgeschiedenis een verschuiving waar van de uitbeelding van het geheel naar die van het fragment, van constructie naar selectie, van synthese naar analyse. Van die verschuiving of transformatie was de fotografie het gevolg.[119] In *Before Photography* beeldde hij vervolgens een aantal rond 1800 gemaakte schilderijen en tekeningen af, gekozen 'to mark the emergence of a new norm of pictorial coherence that made photography conceivable'.[120] De gekozen werken frapperen om hun directheid, die gesuggereerd wordt door de afsnijdingen, de geringe afstand tot het onderwerp en/of de onbeduidendheid daarvan. Het zijn niet slechts namen van kleine meesters die Galassi opvoerde: ook Camille Corot, John Constable, Caspar David Friedrich en Jean-Auguste-Dominique Ingres figureren in zijn overzicht. Niet over het hoofd gezien dient echter te worden dat Galassi – heel subtiel, bijna onopgemerkt – het voorbehoud maakte dat de door hem gekozen voorbeelden voor een belangrijk deel bescheiden (landschaps)schetsen waren die nauwelijks bedoeld waren om geëxposeerd te worden. Galassi zag daar niet zozeer het nadeel van in dat de werken minder representatief zijn, maar eerder een voordeel, namelijk dat zij minder gehinderd werden door de wensen en eisen die het publiek aan kunstwerken stelde. Zij zouden, in Galassi's opvatting, aantonen dat de geijkte normen onder druk stonden en de aankondiging zijn van een nieuwe, nog nauwelijks gewaardeerde en evenmin nog ten volle benutte wijze van afbeelden, waar fotografen later op zouden voortborduren.[121]

Toch dient bij de voorbeelden van zulke 'voorafschaduwingen' van de fotografie steeds in het oog gehouden te worden met welk oogmerk zij gemaakt werden. Daniël Vosmaers *Zicht in een Nederlands stadje* uit circa 1662 bijvoorbeeld is een opvallend gecomponeerd schilderij: de voorgrond wordt gedomineerd door een ruïneus bakstenen muurtje en de zijgevel van een bouwwerk (een huis of een schuur?) dat ook zijn beste tijd heeft gehad. Zowel de vervallen staat van muur en gebouw als hun prominente plaats in het beeld mogen opmerkelijk genoemd worden, totdat we bedenken dat hier mogelijk gerefereerd wordt aan de kruithuisramp die een aantal jaren eerder in zijn woonplaats Delft had plaatsgevonden.[122] De kapotte muur en gevel krijgen dan opeens een andere betekenis en van een willekeurig gekozen, pretentieloos *repoussoir* is dan geen sprake meer. Met P.G. van Os' bekende schilderij *De vaart bij 's-Graveland* uit 1818 is iets vergelijkbaars aan de hand. Het fotografisch aandoende realisme – we kijken uit over een groep jonge bomen en enkele huizen aan een vaart, zonder dat duidelijk is wat het hoofdonderwerp moet zijn – gaat terug op een specifieke opdracht van een Amsterdamse koopman die het uitzicht vanuit zijn zomerverblijf vastgelegd wilde hebben. Het schilderij is, mét zijn pendant, een uitzondering, geen aankondiging van een nieuwe wijze van kijken van de kunstenaar.[123] Het gouden licht waarin de scène gebaad is, doet bovendien beduidend minder fotografisch aan. Zo valt er mogelijk op meer schijnbare voorbeelden van fotografisch realisme *avant la lettre* wel iets af te dingen: onbetekenende en willekeurige uitsneden uit de natuur zijn het in ieder geval niet altijd.

[119] Galassi 1981, pp. 17, 18. Vergelijk ibidem: 'The invention of photography must then coincide with or succeed the accumulation of pictorial experiment that marks the critical period of transformation from the normative procedure of Uccello's era to that of Degas's'. Vergelijk idem, p. 28: 'the new medium was born to an artistic environment that increasingly valued the mundane, the fragmentary, the seemingly uncomposed'.
[120] Galassi 1981, p. 18.
[121] Galassi 1981, p. 18.
[122] Kersten/Lokin 1996, pp. 96-101.
[123] Van Tilborgh/Jansen 1986, p. 15.

De opvatting van Galassi dat esthetische ontwikkelingen in de kunst de weg vrijmaakten voor de fotografie doet te weinig recht aan de belangstelling die in andere kringen bestond voor de nauwkeurige en gedetailleerde wijze waarop een camera de werkelijkheid registreert. Was de fotografie een hele of halve eeuw eerder uitgevonden – wat bij de stand van kennis aangaande optiek en chemie niet volstrekt onmogelijk was geweest –, dan zou ze ongetwijfeld groot nut hebben bewezen voor wetenschap en boekillustratie en voor de vervaardiging van bijvoorbeeld topografische gezichten en portretten. Het valt moeilijk in te zien waarom de uitvinders – er is tenminste een drietal 'vaders' van de fotografie aan te wijzen: de Fransen Joseph Nicéphore Niépce en Louis-Jacques-Mandé Daguerre en de Engelsman William Henry Fox Talbot – gewacht zouden hebben totdat kunstenaars eraan toe waren de fotografische wijze van waarnemen te waarderen. Tenslotte was slechts één van hen, Daguerre, schilder, terwijl de andere twee vrijwel geheel buiten de kunsten stonden. De drie hadden bovendien in de jaren dat zij aan hun experimenten werkten nauwelijks tot geen contact met (andere) kunstenaars, zodat die in 1839 even verrast waren als ieder ander toen de nieuwe vinding wereldkundig gemaakt werd. Waarom zouden deze uitvinders wachten tot een deel van het publiek – de kunstenaars – hun goedkeuring gaven? Die kunstenaars bleken bovendien anno 1839 helemaal niet enthousiast.

De kunst ontwikkelde zich mijns inziens niet zozeer in de richting van een realisme dat culmineerde in de uitvinding van de fotografie: veeleer leunden fotografen sterk op de oudere kunstvormen. Dat is niet zo vreemd: in een jong medium dat nog geen traditie kent ligt het voor de hand om te kijken wat elders beproefd is, temeer als die kunstvormen groot aanzien hebben. De oriëntatie van fotografen op de kunsten vond haar hoogtepunt in de decennia rond de eeuwwisseling en blijft hier om die reden verder buiten beschouwing. Tegenover de stelling dat de fotografie het culminatiepunt was van een lange westerse optische traditie kan even goed een andere geponeerd worden. Gelet op de behoefte aan werkelijkheidsgetrouwe afbeeldingen die er vóór de uitvinding van de fotografie in kringen van wetenschappers, topografische tekenaars en portrettisten (en hun klanten) kan hebben bestaan en gelet op het bestaan van fotografisch aandoende schilderijen van vóór 1839 kan gesteld worden dat de *intentie* om zo realistisch mogelijk te schilderen en te tekenen vóór dat jaar al lang aanwezig was (althans in bepaalde kringen en mogelijk in toenemende mate), maar dat men tot dat jaar alleen nog niet over een middel beschikte om die wens uit te kunnen voeren. In die zin opgevat is de fotografie wel een belangrijke, maar geen grensverleggende uitvinding geweest.

Als de fotografie, zoals Galassi stelde, geen bastaard was die door de wetenschap werd achtergelaten op de stoep van de kunst, dan is ze toch in ieder geval als zodanig behandeld. Buiten de kring van fotografen en hun directe medestanders zijn er in de negentiende eeuw maar weinig personen te vinden die de fotografie in alle ernst als kunst beschouwden. De aandacht die de pers, ook de Nederlandse, besteedde aan de uitvinding, zelfs nog voordat in augustus en september 1839 de details officieel bekend gemaakt werden en Daguerre zijn procédé demonstreerde, bewijzen dat er geen gebrek aan interesse was, al dient daar direct aan toegevoegd te worden dat het na de eerste reeks publicaties een jaar of twee betrekkelijk stil werd. In die zin kwam de fotografie niet te vroeg. Alleen kwam de liefde niet onmiddellijk van alle kanten. Als het aan de kunsten gelegen had, dan had de uitvinding nog wel enkele decennia op zich mogen laten wachten. De vraag wanneer kunstenaars en hun *entourage* eraan toe zouden geweest en de fotografie omarmden, hoeft hier niet beantwoord te worden: de negentiende eeuw was toen al voorbij.

Dat de fotografie tegenwoordig wèl zonder omhaal tot de kunsten gerekend wordt, heeft meer te maken met veranderde opvattingen over wat kunst is dan met een metamorfose van de fotografie zelf. De principes die daaraan ten grondslag liggen zijn immers niet wezenlijk veranderd. Zoals aan het begin van dit hoofdstuk aangetoond werd, bracht de camera het onderwerp in beeld op een wijze die niet strookte met de heersende opvattingen. Fotografie kón eenvoudigweg niet voldoen aan de eisen en criteria die in de negentiende eeuw aan kunstwerken werden gesteld. Pas toen die eisen veranderden, kwam de fotografie binnen het domein van de kunsten te liggen.

*

De fotografie kon wèl op waardering rekenen wanneer haar rol zich beperkte tot die van voorstudie of middel tot reproductie van kunstwerken. Om met een voorbeeld van het laatste te beginnen: in 1877 schreef Charles Rochussen aan Frans Buffa & Zonen over een tweetal tekeningen die hij onder handen had. Het werk vlotte niet erg:

> 'nadat ik aan de teekeningen nog gewerkt had, zijn ze echter niet vooruit gekomen, en niet zoo geworden als ik volgens mijn idée ze hebben wilde – toen kwam ik op het denkbeeld er photographien van te laten maken, en zond ze naar Verveer. […] ik dacht dat het bezien van een photographische reproductie mij een zeer nieuw en gunstig denkbeeld zoude geven, en dien ten gevolge op de teekeningen daarna zoude kunnen gehandeld worden'.[124]

Uiteindelijk zou Rochussen de tekeningen pas het jaar erop voltooien en zouden ze, in de vorm van door Hendrik Sluyter gemaakte gravures, in 1879 door Buffa worden uitgegeven.[125] Hier wordt op neutrale wijze gesproken over het fotografisch reproduceren van een nog niet voltooide of nog niet tot tevredenheid stemmende tekeningen, waarbij besloten werd een 'tussenfase' fotografisch vast te leggen om hen met wat meer distantie te kunnen bekijken en ermee te kunnen experimenteren zonder het risico de oorspronkelijke tekening te verknoeien.[126]

Van laatdunkendheid is evenmin sprake tijdens een bezoek dat Johan Gram in 1890 aan Johannes Bosboom bracht, nadat de schilder getroffen was door een beroerte. 'Een gedienstige geest haalde, op verzoek van Bosboom, even de photographieën', reproducties van zijn tekeningen uit de collectie De Jonge van Ellemeet, die hij juist had ontvangen.

> '"Het licht hier in de kamer is te zwak," zegt de kunstenaar, gevoelig teleurgesteld, dat de photographie niet tot haar volle recht komt. "Meer licht!" zegt Bosboom kort en knorrig.'

[124] Brief Charles Rochussen aan Frans Buffa & Zonen d.d. 5 juni 1877, (RPK, collectie kunstenaarsbrieven). Met de twee tekeningen moeten 'Une lecture à la Cour de Charlemagne' en 'Melis Stoke offrant sa chronique au Comte de Hollande en 1305' bedoeld zijn (Franken/Obreen 1894, nrs. 856 en 857).
[125] Franken/Obreen 1894, nrs. 856 en 857. Zie ook Halbertsma 1997, pp. 55 (afb. III.38), 56. Van Lourens Alma Tadema is bekend dat hij een decennium eerder, midden jaren '60, toen hij in Brussel woonde, zijn schilderijen in verschillende stadia door Joseph Dupont (met wie hij zijn atelier deelde) liet fotograferen, waarna hij de foto's gebruikte om met de compositie te experimenteren en de tonen te bepalen (Verhoogt 2004, pp. 291, 315, 329-330).
[126] Vergelijk Kosinski 1999b, p. 18, en Childs 1999, pp. 29-30.

Het duurde even voordat dezelfde 'gedienstige geest' erin slaagde de juiste hoeveelheid licht de kamer laten binnenvallen, maar daarna scheen het de schilder, getuige zijn enthousiasme, in het geheel niet te storen dat hij foto's in plaats van de originelen voor ogen had:

> '"Kijk nu eens wat 'n teekening, hè!" [...] "Wat is dat goed, hè! Kijk dat licht op die zee tintelen! Zie-je die ruimte, dien gang in de figuurtjes! Best, hoor! Wat doet het goed, hè! Het is alles zoo mooi aanéén. Ja, dat is een beste, hoor!" [...] "Nu eene andere," vraagt hij. [...] "Wat zeg-je daarvan?" vraagt de enthousiaste kunstenaar, met eene stem die van aandoening en lichaamszwakte beeft. "Wat 'n diepte, hè! En die figuurtjes! Ze leven, hè! Kijk dat vrouwtje op den voorgrond! Mooi, heel mooi!" [...] Ik ben zoo blij, dat ik die teekeningen nog eens weerzie ...'[127]

Het zal evident zijn dat kunstenaars nut hadden van reproducties. Was het schilderij verkocht en de deur uit, dan was er in ieder geval nog een goede afbeelding. Dat men om die reden werk liet reproduceren, blijkt niet alleen uit het zojuist gegeven citaat van Bosboom, maar ook uit een brief van Jan Veth aan Albert Verwey, de dichter van wie hij in 1885 een portret had gemaakt. Tegenwoordig is het in het bezit van het Stedelijk Museum, maar op het moment dat Veth de bedoelde brief schreef, in december 1885, was het bij Verwey zelf. Op aanraden van zijn vrouw had Veth het idee opgevat het te laten fotograferen: ''t Is zoo vervelend in onze kunst dat men iets dat eens afgeleverd is nooit meer ziet.'[128]

Ook anderen dan de maker zouden door middel van een reproductie kunnen genieten van kunstwerken. Zo schreef de *Algemeene Konst- en Letterbode* in 1859:

> 'Meer en meer wint het beginsel veld, dat men het algemeen verkrijgen van afbeeldingen naar schoone kunstwerken zoo gemakkelijk mogelijk moet maken, en dat dit een krachtig middel is om kennis en smaak te bevorderen bij het publiek, dat zich nog te zeer met slecht uitgevoerde prenten en middelmatige voorstellingen behelpen moest, en aan hetwelk de werken der groote meesters gewoonlijk zoo goed als onbekend waren. Niets is beter in staat hieraan te voldoen dan de photographie.'[129]

En niet in de laatste plaats hadden kunsthandelaren en uitgevers financieel voordeel bij kunstreproducties, niet alleen doordat die het oorspronkelijke werk grotere bekendheid konden geven maar ook omdat de verkoop van de reproducties zelf lonend kon zijn.[130]

De reden dat reproductiefotografie met zoveel minder *dédain* en met zoveel meer welwillendheid werd behandeld, zal vooral gezocht moeten worden in het feit dat fotografische reproducties weinig tot niets toevoegden aan de oorspronkelijke kunstwerken, dat ze die alleen zo goed mogelijk wilden weergeven, en dat ze verder niets pretendeerden. Ze waren daardoor 'ongevaarlijk'. Toch was reproductiefotografie niet geheel onomstreden, juist *doordat* ze niets méér deed dan het oorspronkelijke kunstwerk zo neutraal

[127] Gram 1904, pp. 94-98.
[128] Verwey 1995, p. 114 (brief van Veth aan Verwey, 21 december 1885). Met dank aan Mayken Jonkman.
[129] *Algemeene Konst- en Letterbode* 71 (1859), p. 415.
[130] Zie hierover met name Verhoogt 2004.

mogelijk weergeven. Verschillende auteurs uit binnen- en buitenland hebben zich uitgelaten over de vraag of een reproductie – hetzij een reproductie*prent*, hetzij een reproductie*foto* – een interpretatie moet geven van het oorspronkelijke werk of juist niet. Anders dan ten aanzien van de fotografie *in het algemeen* liepen de meningen uiteen. Zo hingen verschillende personen de opvatting aan dat een kunstwerk alleen door een kunstenaar begrepen kon worden. Hieruit volgde de gedachte dat alleen een met een kunstenaarshand gemaakte tekening of prent een schilderij goed kon 'vertalen'– de kleuren van het schilderij dienden tenslotte omgezet te worden in zwart-wit-lijnen –, terwijl een camera daartoe niet in staat was. Zo citeerde P.J. Veth (een oom van de schilder en graficus Jan Veth) in 1857 in *De Gids* instemmend een opmerking van de Franse schrijver en criticus Théophile Gautier dat een gravure meer is

> 'dan eene kopij; zij is eene vertolking; zij is een werk van geduld, van liefde. De graveur moet zijn origineel liefhebben, bewonderen, begrijpen; hij moet den geest er van in zich hebben opgenomen en in zijn innigst wezen zijn doorgedrongen; want het is niet genoeg de lijnen der compositie, de omtrekken der vormen naauwkeurig weêr te geven, licht en schaduw op hunne juiste plaats aan te brengen, de halve tinten met talent te doen wegsmelten; neen van den graveur wordt meer geeischt! […] hij moet de voorwerpen in hunne betrekkelijke waarde weten te doen uitkomen, en met de graveerstift al de eigenaardigheden van het penseel des meesters weêrgeven. Geen geringe taak, voorwaar! En men vervult haar niet op waardige wijze, dan door onvermoeide studie, zorg, volharding, talent, ja zelfs waarachtig *genie*!'[131]

Van deze opvatting zijn – zeker in het buitenland – verschillende varianten te vinden, waarbij er onder andere nog op wordt gewezen dat een graveur in staat was de fouten van het penseel te herstellen, wat de camera niet kon doen.[132]

Hadden reproductiegraveurs deze veeleisende methode die Gautier en Veth voorstonden steeds gevolgd, dan zouden we gemakkelijk kunnen verklaren waarom er aan reproductiegravures soms jaren lang, in een enkel geval zelfs meer dan twintig jaar (!) werd gewerkt.[133] In de praktijk zal de opdrachtgever – meestal een kunsthandelaar of uitgever – een zo kort mogelijke productietijd hebben bedongen, zowel om de kosten te beperken als om de reproductie op de markt te kunnen brengen terwijl het kunstwerk in kwestie nog op ieders netvlies stond en op de spraak was. De opvatting van Gautier c.q. Veth zal dan ook eerder een theoretisch ideaal uitdrukken dan de praktijk weergeven.

De verwijten die graveurs en critici de reproductiefotografie maakten zijn mogelijk ten dele ingegeven door de angst voor concurrentie. Dat wordt vooral gesuggereerd door een petitie van Franse graveurs en lithografen uit 1859, waarin zij de Franse keizer Napoléon III verzochten de landen waarmee Frankrijk een overeenkomst inzake auteursrechten op kunstwerken had gesloten – Oostenrijk-Hongarije, Pruisen, Italië en de Verenigde Staten – te beletten hun kunstwerken door middel van fotografie te reproduceren en de hele wereld met die reproductiefoto's te overspoelen.[134] Ook is het denkbaar dat

[131] Veth 1857, pp. 563-564. Ook geciteerd in Verhoogt 2004, p. 184. Vergelijk Bergeon 1994, pp. 78, 87.
[132] Scharf 1986, p. 161; Rouillé 1989, pp. 226-237; Sueur 1993, pp. 4-5, 9; Bergeon 1994, pp. 82, 86; Bann 2001, pp. 31, 150; Verhoogt 2004, pp. 11, 128, 239. Zie ook Van Thiel 1982, p. 76. Vergelijk Bergeon 1994, p. 78, waar Théophile Gautier aangehaald wordt die in 1858 schreef dat zowel Paul Mercuri's gravure als Robert Binghams foto naar Paul Delaroches schilderij *Jane Gray* het origineel overtroffen.
[133] Van Thiel 1982, pp. 70-72, 76; Bergeon 1994, pp. 43-45, 51-53, 58-59, 65, 70, 83, 88; Bann 2001, pp. 2, 7, 24, 133-136, 141.
[134] Rouillé 1989, pp. 298-309; Rouillé 1992, p. 294; Bergeon 1994, pp. 40-41. Het initiatief tot de petitie was genomen door de firma Goupil & Cie., een grote uitgever van reproductieprenten en -foto's, die haar belangen bedreigd zag wanneer iedere fotograaf vrijelijk opnamen

reproductiegraveurs zich vooral in hun *status* bedreigd zagen. Hun aanzien was niet zo hoog als die van 'vrije' kunstenaars die minder gebonden waren aan hun onderwerp en minder last hadden van kritiek die de vergelijking van origineel en reproductie kon oproepen: de eigen inventie stond, zoals hierboven al werd opgemerkt, in hoog aanzien en het gehalte daarvan in reproductiegrafiek was onvermijdelijk betrekkelijk gering. Het nut van het werk van reproductiegraveurs stond vast, maar zij zagen zich nu ongetwijfeld door de fotografie voorbijgestreefd: die techniek maakte het mogelijk sneller en tegen lagere kosten kunstreproducties te maken. Reproductiegraveurs dreigden daardoor mogelijk tussen wal en schip te raken: zij werden niet door iedereen als echte kunstenaars beschouwd en hun taak werd door een nieuwe uitvinding op zijn minst concurrentie aangedaan. Het zou me niet verbazen als opmerkingen als die van Gautier/Veth over het 'begrijpen' van het originele kunstwerk, het in zich opnemen van de geest ervan en het tot 'in zijn innigst wezen' doordringen mede zijn ingegeven doordat er een positie en status te verdedigen viel. Woorden als 'geest' en 'wezen' behoorden tenslotte tot het vocabulaire van de echte kunstenaar: zie bijvoorbeeld het in het begin van dit hoofdstuk gegeven citaat van Jan Veth. Het is misschien niet zonder betekenis dat ook fotografen, die een positie te *veroveren* hadden, zich graag bedienden van begrippen en termen die aan de kunsten ontleend waren en het artistieke karakter van hun vak en van hun resultaten benadrukten.

De kunstenaars wier werk gereproduceerd diende te worden zagen intussen als voordeel dat zij dankzij de fotografie minder afhankelijk werden van de vaardigheden (en het 'begrip'!) van reproductiegraveurs. Hun hand was ten slotte niet onfeilbaar.[135] Lees bijvoorbeeld wat Lourens Alma Tadema in 1889 schreef aan de reproductie-etser Leopold Löwenstam, naar aanleiding van het reproduceren van het schilderij *A Favourite Author*:

> 'you will not look carefully at my drawing, you pay no attention to the modelling on the photo, you accept very little of my comments […] I am sorry to have to write, Lowen, that I decline to sign such works as it stands, and I trust that our meeting tomorrow at 12 Noon will make you feel that it will be a good thing if you took the plates up again and worked at it with all the might and wish to make it as well as you can.'[136]

Het hoeft daarom niet te verwonderen dat er ook personen waren die de onpersoonlijkheid van een reproductiefoto prefereerden boven de 'vertaling' door middel van een reproductiegravure. Jan Veth, toch niet de minst kritische wanneer het over fotografie en kunst ging, schreef in 1887 in *De Nieuwe Gids*:

> 'In onzen tijd, waarin men zulke volmaakte reproducties van schilderijen kan bekomen als de Braunfotografieën zijn, heeft een vlijtige, maar zoodanig geesteloze, zozeer koude, qua kleur dus gemankeerde ets, o.i. geen reden van bestaan.'[137]

---

mocht maken van kunstwerken. Vergelijk Scharf 1986, p. 153, voor een petitie die kunstenaars als Ingres in 1862 opstelden en waarin zij protesteerden tegen de gelijkstelling van foto's en kunstwerken waar het ging om auteursrechtelijke bescherming.

[135] Verhoogt 2004, pp. 298-300, 305, 310, 312.

[136] Swanson 1977, p. 33. Alma Tadema had Löwenstam voorzien van een eigenhandige tekening en een foto om naar te werken. Beiden waren in Nederland geboren, maar hadden in het buitenland hun geluk beproefd. In 1889 woonden beiden in Londen. Vergelijk Verhoogt 2004, pp. 298, 322-323.

[137] Giltay 1976, p. 98.

Ook uit eerdere en latere tijd (J.A. Alberdingk Thijm in *De Gids* van 1864 en H.P. Bremmer aan het begin van de twintigste eeuw bijvoorbeeld) vindt men dergelijke voorkeuren voor onpersoonlijke reproducties die niets oneigenlijks toevoegen.[138]

In dit verband is het ook interessant te wijzen op de petitie uit 1879 van een aantal Haagse kunstenaars, onder aanvoering van Jozef Israëls, waarin zij protesteerden tegen de uitsluiting van de beeldende kunsten in de nieuwe auteurswet die in voorbereiding was.[139] Die wet, die in 1881 van kracht werd, bood alleen gedrukte werken en de uitvoering van muziek en toneel bescherming tegen ongeoorloofde nadruk (roofdruk).[140] Aangezien de bestaande auteurswet van 1817 werd ingetrokken, vervielen de rechten van kunstenaars die door de oude wet wèl, door de nieuwe wet niet werden beschermd. De bescherming van werken van beeldende kunst zou, zo was het voornemen van de regering, geregeld worden in een afzonderlijke wet. Die heeft echter nog lang op zich laten wachten. Dat betekende dat reproductieprenten wèl beschermd werden en de originelen (schilderijen, tekeningen, beelden, etcetera) niet. De vermenigvuldigende kunsten genoten wel bescherming, de vermenigvuldigde niet. De ondertekenaars van de petitie kregen bijval van Carel Vosmaer – niet alleen kunstliefhebber, maar ook jurist –, die in *De Nederlandsche Spectator* schreef:

> ‘Thans moet de kunstenaar het lijdelijk aanzien dat zijn werk worde gereproduceerd in zeer onschoone of soms allergebrekkigste prenten, die van zijn kunststuk niet het flauwste schijnsel weergeven. En dit gebeurt maar al te vaak. Niet iedere graveur of steenteekenaar mag zich zoo maar op een kunstwerk werpen en dat op zijne, soms gebrekkige wijze, nabeelden.’[141]

Overigens dient niet vergeten te worden dat reproductiefoto’s ook niet altijd tot tevredenheid zullen hebben gestemd. Niet alleen moest men noodgedwongen afzien van de weergave van kleuren – alle pogingen daartoe bleven tot aan het begin van de twintigste eeuw steken in een experimenteel stadium –, maar daar kwam nog eens bij dat in de hier behandelde periode de negatiefemulsies niet in gelijke mate gevoelig waren voor alle delen van het spectrum. Sommige kleuren werden veel donkerder, andere veel lichter weergegeven dan het menselijk oog zou verwachten. Dat betekende dat de verhouding der tonen verstoord werd. Het kon ook tot gevolg hebben dat naast elkaar liggende vlakken die op het schilderij in verschillende kleuren waren aangebracht op de foto in één en dezelfde grijstint werden weergegeven, waardoor ze in elkaar leken over te gaan.[142] Aardig is de opmerking uit 1927 van Cornelis Hofstede de Groot, één van de eerste Nederlandse kunsthistorici, dat de fotografie voor zijn vak een belangrijk hulpmiddel was, maar niet zaligmakend:

---

[138] Alberdingk Thijm 1864, p. 387, respectievelijk Bremmer 1906, p. 220. Vergelijk Anoniem 1840-1841, p. 63, waar gesproken wordt over ‘eene nieuwe en gewigtige overwinning in het belang der kunsten’, namelijk de lithografische weergave van op steen gemaakte penseeltekeningen: ‘Thans is den schilder een middel aan de hand gegeven, de oorspronkelijke schets, zoo als dezelve op papier is gebragt, te vermenigvuldigen, zonder dat zijne manier in iets veranderd worde.’ Zie hierover ook Rooseboom 1994b, pp. 206-207.

[139] *Aan de Tweede Kamer der Staten-Generaal*, 8 maart 1879 (NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2855).

[140] Wet 28 juni 1881, art. 1: ‘Het recht om geschriften, plaat-, kaart-, muziek-, tooneelwerken en mondelinge voordrachten door den druk gemeen te maken, alsmede om dramatisch-muzikale werken en tooneelwerken in het openbaar uit- of op te voeren, komt uitsluitend den auteur en zijnen rechtverkrijgenden toe’. In de Memorie van Toelichting bij het in 1877 ingediende wetsontwerp werden schilder- en beeldhouwkunst expliciet uitgesloten van bescherming.

[141] Vosmaer 1879, ook geciteerd in Verhoogt 2004, p. 111.

[142] Vergelijk Boyer 2002, p. 131, waar de opvatting te vinden is dat deze gedeeltelijke kleurongevoeligheid de fotografie minder slaafs maakte: ‘on prête à la photographie les mêmes capacités interprétatives que la gravure en désignant ses imperfections comme des marques d’interprétations’.

> ‘de kunst om van een middelmatig schilderij een dragelijke, zoo niet goede, photo te maken, [is] thans even sterk ontwikkeld als in den begintijd der photographeerkunst die, om van een goed schilderij een slechte photo te vervaardigen’.[143]

Ondanks deze technische bezwaren is er in de loop van de negentiende eeuw een relatief grote behoefte ontstaan aan fotografische reproducties van kunstwerken. Met name grotere musea als het Rijksmuseum kregen geregeld het verzoek tot toestemming om schilderijen te laten fotograferen.[144] De uitgaven van de Franse firma Ad. Braun & Cie., die in heel Europa collecties bezocht, lijken synoniem te zijn geweest van goede kunstreproductie. Hierboven werd al geciteerd uit Lodewijk van Deyssels biografie van zijn vader J.A. Alberdingk Thijm, die ook wel iets van kunst wist. Thijm mocht dan weliswaar geen liefhebber van de fotografie zijn, maar reproductiefoto’s konden ermee door ‘en van superieure fotografieën naar schilderijen bijv. zoals de grote doffe van Braun, was hij een voorstander’.[145] Er zijn meer van dergelijke lofzangen op Braun te vinden.[146]

Ondanks de waardering die reproductiefotografen konden ondervinden van kunstenaars, was er waarschijnlijk geen sprake van al te intensieve contacten. In 1888 schreef de schilder W.B. Tholen in een brief (vermoedelijk gericht aan Frans Buffa & Zonen) dat hij bij de Haagse fotograaf Vinkenbos was geweest om hem te vragen een schilderij te reproduceren:

> ‘hij zei dat hij zou komen zien of het geschikt was, maar hij is er niet geweest. Het zou me niet verwonderen dat de schilders het hem erg lastig maken en dat hij dus maar zegt dat hij zal komen zien, om van hen af te komen.’[147]

Mooi is ook de brief van Abraham Bredius van enkele jaren eerder aan de directeur van het Rijksmuseum van Schilderijen, J.W. Kaiser. Hij verzocht namens de Duitse kunsthistoricus Wilhelm von Bode twee schilderijen van Adriaen Brouwer te laten fotograferen:

> ‘Met dit duistere weder zal het een heele toer zijn een goede fotografie te verkrijgen. Welken fotograaf beveelt U aan? W. & Mottu? of Oosterhout of hof?’[148]

Bedoeld is Pieter Ooster*huis*, maar die naam was kennelijk niet algemeen bekend.[149]

*

[143] Hofstede de Groot 1927, p. 44.
[144] Boom 1996a; Asser/Verhoogt 2003.
[145] Van Deyssel 1986, p. 64. Met de ‘dofheid’ wordt (in positieve zin) gedoeld op het matte, dus niet (hinderlijk) glanzende oppervlak van de kooldrukken.
[146] Zie *De Nederlandsche Spectator* 14 juni 1884, p. 185; Vosmaer 1886, pp. 164-165; Anoniem 1900, p. 59; Wiessing 1960, p. 101; Van Looy 1975, p. 186; Verhoogt 2004, p. 300. Zie echter ook Van Looy 1975, p. 222.
[147] Brief W.B. Tholen (aan Frans Buffa en Zonen?), 1 maart 1888 (RPK, collectie kunstenaarsbrieven).
[148] Brief van Abraham Bredius aan de directeur van het Rijksmuseum, 28 december 1881, NHA, toegangsnummer 476, inv.nr. 163 (ingekomen en minuten van uitgaande stukken, 1881-1882), nr. 78. De brief vermeldt niet de naam van de geadresseerde, maar anno 1881 was J.W. Kaiser directeur van het Rijksmuseum voor Schilderijen (Van Thiel 1981, p. 84). Met W. & Mottu is het Amsterdamse atelier Wegner & Mottu bedoeld.
[149] Oosterhuis heeft meer dan eens schilderijen gereproduceerd: zie Van Veen 1993, pp. 32-33.

Behalve als reproductietechniek bewees de fotografie de kunst ook diensten als middel om voorstudies te maken. Met de hand gemaakte schetsen heeft zij weliswaar nooit verdrongen, maar al snel na haar introductie in 1839 hebben kunstenaars fotografische afbeeldingen gebruikt. Soms maakten ze die zelf, vaak gebruikten ze foto's die door anderen vervaardigd waren en te koop waren of in tijdschriften en boeken waren gepubliceerd. Onder hen waren zeker niet de minsten. Wat de buitenlanders betreft kunnen we de namen noemen van Paul Cézanne, Gustave Courbet, Edgar Degas, Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Édouard Manet, Edvard Munch, Henri de Toulouse-Lautrec en Édouard Vuillard.[150] In Nederland gaat het om mensen als August Allebé, Louis Apol, Alexander Hugo Bakker Korff, Marius Bauer, George Hendrik Breitner, Isaac Israels, Jozef Israëls, Jan Adam Kruseman, Matthijs Maris, Hendrik Willem Mesdag, Willem Roelofs, Thérèse Schwartze, Jan Veth, Willem Witsen, Philippe Zilcken en Willem de Zwart.[151] Van een aantal hunner – Apol, Breitner en Witsen – is bekend dat zij zèlf hebben gefotografeerd. Dat betekent overigens niet *per se* dat zij vaker dan anderen naar foto's werkten en evenmin dat zij die foto's louter maakten om over voorstudies te kunnen beschikken. Met name in het geval van Breitner is het aantal bewaard gebleven opnamen te groot en het aantal aanwijsbaar (mede) op foto's gebaseerde schilderijen te klein om daar zonder meer van uit te kunnen gaan.

Al is niet altijd vast te stellen of deze kunstenaars meer dan incidenteel naar foto's werkten, deze opsomming geeft in ieder geval een indicatie van de mate waarin de fotografie werd gebruikt. Dat de camera inderdaad bepaald geen onbekend hulpmiddel was, wordt bevestigd door een brief die Jacobus van Looy in 1885 aan August Allebé schreef vanuit Rome, waar hij verbleef na het winnen van de *Prix de Rome*:

> '[Willem Johann] Martens […] maakt fotografieën naar vrouwen en schildert daarnaar. Al de schilders gebruiken dat toestel, dat wint tijd uit, zeggen ze, en dat verklaart die akelige produktie.'[152]

Er zal enige overdrijving schuilen in dat 'al de schilders', en met het 'gebruiken [van] dat toestel' zal eerder bedoeld zijn dat ze foto's gebruikten dan dat ze zelf een camera hanteerden, maar de mededeling zal wel een spreekwoordelijke kern van waarheid bevatten.

Foto's kunnen op verschillende manieren door kunstenaars zijn gebruikt. Het meest voor de hand ligt natuurlijk dat zij als een visueel voorbeeld hebben gediend. Die functie kan blijken uit een frappante overeenkomst tussen (onderdelen van) schilderij en foto – zoals in het schilderij 'De wafelbakster' van Bakker Korff (afb. 28, 29) –, maar ook uit gebruikssporen op foto's. Voorbeelden van dat laatste zijn de in potlood getrokken kwadratuurlijnen op een aantal foto's van Breitner of verfvlekken en door verf veroorzaakte vingerafdrukken op foto's die Louis Apol kennelijk onder handbereik had tijdens het

[150] Er zijn in de afgelopen decennia verschillende boeken gepubliceerd over de wisselwerkingen tussen kunst en fotografie en over het gebruik van de tweede door kunstenaars als de zojuist genoemde: Van Deren Coke 1964; Billeter/Schmoll 1977; Kaufhold 1986; Scharf 1986; Grundberg/McCarthey Gauss 1987 (over de periode na 1945); Jacobson 1996; Kosinski 1999a.
[151] Loos/Van Tuyll van Serooskerken 1988, p. 214 (Allebé); Leijerzapf 1988a (Apol); Wurfbain 1996, pp. 94-100, en Bolten 1999, p. 16 (Bakker Korff); Jansen/Kraayenga 1991, pp. 40-44 (Bauer); Hefting/Quarles van Ufford 1966, Bergsma/Hefting 1994, Van Veen 1997, Gordijn/Van de Laar/Rooseboom 2001, Keijer 2004, pp. 107, 120, 136, 138, 139 (Breitner); Wagner 1985, p. 53, en Vergeer 1990, p. 116 (Isaac Israels); Dekkers 1999, p. 186 (Jozef Israëls); Kam 1960, p. 163, en Rinkleff 1985, p. 136 (J.A. Kruseman); Heijbroek 1975, pp. 14-18, en idem 1986, pp. 220-222 (Matthijs Maris); Boom 1996b (Mesdag en Roelofs); Hollema/Kouwenhoven 1998, pp. 31, 39 (Schwartze); Van Deyssel 1986, pp. 11-14, Bijl de Vroe 1987, pp. 111, 171, 187, en Vergeer 1990, p. 116 (Veth); Maters 2003, p. 111 (Witsen); Vergeer 1985, p. 16, en Heijbroek 1996a, p. 257 (Zilcken); De Gruyter 1968, dl. 2, p. 76; Bionda 1984, p. 13, en Versteegh 2003, p. 31 (De Zwart). Zie over het mogelijke gebruik van een camera obscura door Charles Rochussen: Halbertsma 1997, p. 36.
[152] Van Looy 1975, p. 42.

schilderen.[153] Van verschillende kunstenaars weten we dat zij meer of minder uitgebreide verzamelingen foto's bezaten, onder wie Lourens Alma Tadema, Marius Bauer en Willem Roelofs. Hierboven werd al uiteengezet op welke wijze Alma Tadema en Rochussen foto's gebruikten, namelijk om een een schilderij of tekening in een tussenstadium vast te leggen.

In kunstenaarsbrieven zijn maar weinig opmerkingen over dit gebruik van foto's te vinden. Net zoals kunstenaars zich betrekkelijk zelden hebben uitgelaten over onderwerpen die latere kunsthistorici het meest interesseren – veel van hun brieven gaan over de meer praktische zaken des levens –, zo hebben maar weinigen hunner iets *principieels* over het gebruik van de fotografie geschreven. Tenminste drie keer echter is aan een aantal kunstenaars *expliciet* de vraag voorgelegd of zij van mening waren dat fotografie kunst was of niet. In 1900 zond de redactie van het *Photographisch Jaarboek* een circulaire aan dertig schilders. Slechts twee namen de moeite te antwoorden. Philippe Zilcken meende dat ook in fotografie 'persoonlijke opvatting, keuze, smaak, gevoel, gevoegd bij kennis' van beslissende invloed waren op het resultaat en dat fotografie 'wel degelijk een kunst' is. Théophile de Bock kon eigenlijk geen antwoord geven: 'Immers, onder *kunst* wordt zooveel verstaan'. Hij neigde ertoe fotografie vooral als een reproducerende kunst te zien en schreef zeer genoten te hebben van een aantal uitgaven met fotografische reproducties.[154] Twee jaar later, toen N.H. Wolf in de *Wereldkroniek* voor zijn serie 'Bij onze Nederlandsche Kunstenaars' nu eens niet het atelier van een schilder, maar dat van een fotograaf bezocht, verwachtte hij klaarblijkelijk enige kritiek. Niet alleen dekte hij zich daar bij voorbaat tegen in door het artikel te openen met de verontschuldiging dat zijn beslissing misschien 'wat brutaal' was, ook had hij vooraf enkele 'schilders van naam' gevraagd hoe die over 'fotografie-als-kunst' dachten. Het viel mee: bijna allen vonden dat fotografie kunst kon zijn, slechts één – wiens naam heel discreet onvermeld bleef – maakte er bezwaar tegen dat een fotograaf opgevoerd werd in de serie atelierbezoeken.[155] Weer twee jaar later legde de *Nederlandsche Fotografen Kunstkring* (NFK) dezelfde vraag of fotografie kunst was voor aan een aantal schilders. In een brochure werden de antwoorden gepubliceerd, zonder de vraag letterlijk te herhalen. Het lijkt erop dat de NFK in de vraagstelling al had laten doorschemeren dat het antwoord wat haar betreft 'nee' was.[156] De uitgave van de brochure werd namelijk vooral ingegeven door een controverse tussen amateurs en beroepsfotografen, waarbij de NFK (de tweede groep vertegenwoordigend) de artistieke pretenties van de eersten (met name A.P.H. Trivelli en W.H. Idzerda) bestreed en daarbij met instemming de uitspraken van de kunstenaars weergaf, al waren die soms buitengewoon negatief. Zo schreef C.A. van Waning: 'Moeten we nu ook al kunst gaan noemen die leelijke gomdrukken en die gekleurde rommel die de zalen van Pulchri zes weken heeft ontsierd?'[157] De NFK werd ook door bekende schilders als H.J. Haverman, Willem Maris en B.J. Blommers op haar wenken bediend.[158]

Aangezien in deze gevallen zelden vermeld wordt wat de redenen waren om tot deze conclusies te komen, is het nuttig te wijzen op twee brieven die W.B. Tholen in 1902 aan G.H. Marius schreef. Hij riep haar daarin op eens iets te schrijven over de kwalijke invloed van de fotografie ('de photografie stuurt de schilderkunst zoo'n verkeerde kant uit, dat het tijd wordt dat dit eens openlijk wordt uitgeroepen') en schreef

[153] Hefting 1968, pp. 166-170; Bergsma/Hefting 1994, pp. 192, 195; Van Veen 1997, pp. 39, 113; Leijerzapf 1988a, p. 4.
[154] Anoniem 1900, pp. 58-59.
[155] Wolf 1902, p. 450.
[156] De vermoedelijke auteur van de brochure, C.M. Dewald, was als geen ander van mening dat fotografie (met name het picturalisme) geen kunst was. Hij vond daarin zijn tegenpool in W.H. Idzerda, die juist nadrukkelijk ijverde voor acceptatie van de fotografie als kunstvorm.
[157] NFK 1904, p. 63.
[158] De Ruiter 1996, p. 3. Ook in het buitenland zijn rond 1900 enkele zulke enquetes gehouden, onder andere *Camera Notes* in 1902 (Hartmann 1902).

niet te zijn bezweken voor de verleiding zelf ook eens te gaan fotograferen om zich zo de moeite te besparen nog getekende studies te maken. Een kunstenaar zou er weliswaar profijt van kunnen trekken, maar hij zou er ook iets bij verliezen:

> 'Ik stel me dit geval voor dat, zittende te tobben door gemis aan studie en voorstellingsvermogen, de duivel komt en zegt: maar wat doe je een moeite, wat vermoei je je met studeren en teekenen, kijk eens hier, en hij haalt een photo uit zijn zak van het geval dat men bezig is uittebeelden. hierop staat kant en klaar wat je noodig hebt in de uiterste perfectie. Je kunt van deze ontdekking gebruik maken, het bespaart je veel tijd en moeite van naar de natuur te werken en te studeeren. Je neemt je kiekje en maakt het gewoon na, de menschen zullen verbaasd staan, je zult erdoor rijk worden en tot aanzien komen, en zult maken wat je wilt, zonder kennis van zaken. Ik wil je dat geheim zeggen, zegt de duivel, onder voorwaarde dat je *hart* aan mij zal behooren.'[159]

We kunnen in deze passage gemakkelijk het Faust-thema herkennen, en het zal duidelijk zijn hoe kwalijk Tholen het vond als een kunstenaar zijn 'hart' (ziel) zou verkopen en de artistieke worstelingen zou opgeven voor gemakkelijk te verwerven aanzien en rijkdom.

Gesteld dat kunstenaars in de genoemde enquetes hun werkelijke mening gaven en niet antwoordden wat van een echte kunstenaar verwacht werd, dan wil het feit dat zij de fotografie geen kunst vonden niet *per se* zeggen dat zij bezwaren hadden tegen het *gebruik* van foto's als hulpmiddelen bij hun werk. Dat zijn twee verschillende zaken. Het heeft er overigens veel van weg dat het niet zozeer kunstenaars waren die zich stoorden aan het gebruik van de fotografie (door collega-kunstenaars), maar de kunstcritici.[160] De eersten hebben zich waarschijnlijk vooral in praktische zin over foto's uitgelaten. Bekend is de brief van Breitner aan Witsen, geschreven tussen 1893 en 1899: 'Ik verneem van Nol [Ising?] dat ge u tegenwoordig speciaal bezig houdt met vergrootingen.' Het was kennelijk niet nodig te expliceren dat het om foto's ging. Hij vervolgde:

> 'Ik zou je nu willen vragen als je soms een stuk heidegrond (voorgrond) voor me had, zou ik je zeer dankbaar zijn. Ik ben namel[ijk] aan een schilderij bezig met groote voorgrond, met die artillerie en zo. Het moet een eenvoudig glooiende grond zonder veel tierelantijntjes van zand etc. [zijn], niets anders dan heide.'[161]

Dat kunstenaars *onderling* zonder schroom over het gebruik van foto's spraken is iets anders dan er tegenover anderen onbekommerd voor uitkomen. Het is in dit verband interessant te constateren dat tenminste drie kunstenaars – meer ken ik er niet, maar er kunnen heel goed meer zijn geweest – er geen been in zagen hun gebruik van foto's te noemen in brieven waarin zij informatie omtrent zichzelf verstrekten aan nota bene de kunstenaarsbiografen Chr. Kramm (Willem Troost in 1862) en Albert Plasschaert (Henrietta

[159] De twee brieven zijn *in extenso* weergegeven in De Jong 1993, pp. 156-157.
[160] Enkele kunstenaars – Maurits van der Valk, Jan Veth en Willem Witsen – hebben zich wel eens negatief uitgelaten over de fotografie (wat niet wegnam dat Witsen zelf fotografeerde en, net als Veth, zo nu en dan naar foto's werkte).
[161] Ongedateerde brief van Breitner aan Witsen, collectie KB. Met dank aan Mayken Jonkman.

Sophia Asscher in 1912 en P.J. Arendzen in waarschijnlijk 1913).[162] Zij konden dus weten dat die informatie 'tegen hen' gebruikt zou kunnen worden in publicaties met een grote status en bekendheid. Troost schreef desondanks zonder enige reserve:

> 'Mijn hoofdvak is portretten in potlood en vooral lithographie, ik teeken zeer veel naar daguerreoetyphe of Photogr: …'

Degenen die Plasschaert informatie omtrent zichzelf verstrekten, konden weten dat hij weinig op had met fotografie. In zijn bundel *Opmerkingen en gegevens over schilderkunst* uit 1910 was een kort stuk met de titel 'Het vergelijken van schilderwerk met photographieën' opgenomen. Die vergelijkingen vielen steevast in het nadeel van de fotografie uit: de camera interpreteert de natuur niet, maar geeft haar weer zoals ze zich aan de lens voordoet, ze rangschikt niet, wordt niet door schoonheid bewogen, streeft niet naar eenheid en evenwicht, vertolkt geen ontroering en heeft geen persoonlijkheid. Een kunstenaar heeft en doet dit alles wel. In een ander stuk (een titelloze 'korte karakteriseering' in de bundel *Studies en gegevens over schilderkunst* uit 1907) sprak hij over de nadelige gevolgen van het fotograferen: de optische afbeeldingsfouten die aan een camera eigen zijn zouden worden overgenomen in schilderijen en het zou de 'teekenkracht' van de kunstenaar verzwakken 'omdat het de hand buiten de goede oefening stelt'.[163] Desondanks schreef Arendzen hem dat hij

> 'tot 1880 meestal burijn gravures [had] gemaakt, voorstellende portretten van contemporaries [?] naar schilderijen en ook naar foto's'.

In Henrietta Sophia Asschers brief aan Plasschaert valt te lezen:

> 'Vervolgens gaf ik teekenlessen ging copieëren in het rijksmuseum, teekende craijonportretten naar photographie en met hetgeen ik daarmede verdiende, ging ik schilderen naar de natuur in de vrije tijd die mij overbleef.'

Bij Asscher is het werken naar foto's ondergeschikt gemaakt aan vrij werk – precies zoals het een kunstenaar betaamde –, maar een voorzichtiger geest had het mogelijk geheel verzwegen.

In één van deze drie gevallen is dat gebruik van foto's vermeld in de publicatie waartoe deze mededelingen dienden. Het betrof de gravures van Arendzen, 'voorstellende portretten naar schilderijen en naar photo's'.[164] Het was dus 'slechts' reproductiegrafiek, waarbij het werken naar andermans beeld als een minder groot bezwaar werd gezien. De reden van de weglating in de andere twee gevallen kan heel goed zijn

[162] De brief van Troost bevindt zich in de collectie van het RPK, die van Arendzen en Asscher zijn in het bezit van het RKD. Van de op het RKD berustende brieven aan Plasschaert heb ik alleen die doorgenomen die geschreven werden door kunstenaars geboren vóór 1875; mogelijk zijn er onder jongere kunstenaars meer mededelingen over het gebruik van fotografie. In de collectie van het RPK bevindt zich ook een brief van Jan Weissenbruch uit 1861 aan Adriaan van der Willigen, waarin hij spreekt over 'een door mij geetst prentje waarop de portretten van mij en mijnen broeder naar eene daguerreotype'. Met Adriaan van der Willigen kan niet de bekende kunstenaarsbiograaf bedoeld zijn, want die was al lang overleden. De brief moet gericht zijn geweest aan diens naamgenoot en neef, die arts en verzamelaar was en ook over kunstgeschiedenis schreef. Vergelijk J.P. Berghaus die op een aantal portretlitho's openlijk vermeldde dat ze gemaakt waren naar het voorbeeld van een daguerreotypie (Rooseboom 1994b, pp. 212-213).
[163] Zie over Plasschaert als criticus: De Vries 1990b, pp. 67-102.
[164] Plasschaert 1923, p. 84.

dat de kunstenaarsbiografen het van te weinig belang achtten voor vermelding: fotografie werd tenslotte tot diep in de twintigste eeuw door maar weinig kunsthistorici en -critici interessant gevonden. Het valt echter ook niet uit te sluiten dat het weglaten werd ingegeven door de wens een bepaald beeld van het kunstenaarschap hoog te houden. Juist de critici 'bewaakten' de verheven gedachten over het kunstenaarschap. Door menig auteur werd in tijdschriften en boeken een nogal verheven beeld geschetst van de 'ware' kunstenaar, die veel hoger stond dan de gewone mens. De kunst diende louter uit liefde ervoor te worden beoefend, niet omwille van het geldelijk gewin of persoonlijke roem, de kunstenaar diende zijn oren niet naar kopers of handelaren te laten hangen maar onafhankelijk te blijven, de kunstenaar diende schone gedachten in schone vormen uit te drukken, etcetera. Lees bijvoorbeeld – ook om de toon te proeven – wat in 1859 in de *Kunstkronijk* geschreven werd na het overlijden van Cornelis Kruseman:

> 'dat de kunst, die edele roos van 't menschelijk leven, een scherpen doorn bezit, die den kunstenaar rust noch adem vergunt, hem met allen en alles, 't meest soms met zichzelf in tweespalt brengt, hem nu in den geest tot hoogere, reinere sferen opheft, dan weder dompelt in de wereld en al hare begeerlijkheid en hem slechts verkwikking en verademing geeft, wanneer hij de schoone gestalten zijner verbeelding te helderder kan doen uitkomen, tegenover de breede schaduwen, waarin vaak zijn eigen leven is gehuld.'[165]

Overigens hielden ook kunstenaars dergelijke idealen wel in ere. In de notulen en jaarverslagen van *Arti et Amicitiae* bijvoorbeeld is menige vergelijkbare uitspraak te vinden. Gezien de emancipatie die kunstenaars bezig waren te voltooien hoeft het niet te verbazen dat zij zich zulke vleiende opvattingen gaarne lieten aanleunen. Een ander cliché duikt ook verdacht vaak op in de brieven die kunstenaars schreven aan kunstenaarsbiografen, namelijk dat zij al op jonge leeftijd de onbedwingbare neiging tot tekenen hadden en ondanks bedenkingen van hun ouders voor de kunst kozen. Dat riekt naar een voorstelling van zaken die men graag in stand hield om aan de verwachtingen te voldoen. Het lijkt erop dat dit een bijna *vereist* begin van een kunstenaarscarrière was, waarmee blijk kon worden gegeven van oprechte kunstliefde en groot doorzettingsvermogen. Het is veelzeggend dat dit cliché al enkele eeuwen oud was, zodat het de aangename mogelijkheid bood zich te spiegelen aan respectabele voorgangers.[166]

Uit publicaties als die van Annemieke Hoogenboom en Chris Stolwijk over de positie van kunstschilders in de eerste respectievelijk tweede helft van de negentiende eeuw, van Dieuwertje Dekkers over Jozef Israëls en Goupil en van Robert Verhoogt over de praktijk van het in reproductie brengen van schilderijen weten we dat het ideaal zelden of nooit werd gehaald door enig kunstenaar.[167] De officiële opvattingen over kunst en het kunstenaarschap strookten in veel gevallen niet met de praktijk. De financiën werden wel degelijk nauwlettend in het oog gehouden, kunstwerken werden soms vooral met het oog op hun reproductie en reproduceerbaarheid gemaakt en er werd met kunsthandelaren en uitgevers samengewerkt of in hun opdracht gewerkt.[168]

[165] Beijnen 1859, p. 22.
[166] Kris/Kurz 1980, pp. 29-64.
[167] Hoogenboom 1993, Stolwijk 1998, Dekkers 1994, Dekkers 1995, Verhoogt 2004.
[168] Verhoogt 2004.

Wie het traditionele ideaalbeeld van de kunstenaar in stand wilde houden en er zelf aan wilde voldoen, zal niet gauw te koop hebben gelopen met het werken naar foto's.[169] Niet iedere kunstenaar zal het risico hebben willen nemen dat zijn werk er minder gunstig om besproken zou worden: het oordeel van de kritiek was tenslotte niet zonder belang voor een geslaagde carrière. Zelfs een schilder als Breitner die (hoewel hij in de laatste jaren van zijn leven weinig belangwekkends meer toevoegde aan zijn oeuvre) als een kunstenaar van de eerste orde gold, kon ermee om de oren geslagen worden. In diens sterfjaar verscheen de *Korte geschiedenis der Hollandsche schilderkunst*, waarin Albert Plasschaert over hem schreef: 'tevens lijkt mij hier en daar de hulp te erkennen van een photographisch toestel (dat gevaar)'.[170]

Men kan zich afvragen hoe zinvol het is veel aandacht te schenken aan het gebruik van foto's door kunstenaars, te meer daar het mogelijk vooral de kunstcritici waren die zich eraan stoorden. Hun criteria zijn – onvermijdelijk – vergankelijker gebleken dan menig kunstwerk dat zij er de maat mee namen. De geregelde vermelding van het werken naar foto's in moderne monografieën of andere publicaties kan gemakkelijk de indruk wekken dat het om iets bijzonders gaat. Dat is het echter niet: het waren geen incidenten, maar het te hulp roepen van fotografische afbeeldingen was een gewoonte van een meerderheid der kunstenaars. Dat we bij lang niet iedere kunstenaar weet hebben van het gebruik van foto's – zodat een ontdekking van een nieuw voorbeeld interessant lijkt –, zal vooral komen doordat lang niet alle oeuvres uitgebreid en nauwkeurig onderzocht zijn. Ieder nieuw ontdekt voorbeeld voegt echter weinig toe aan het gegeven dat het niet uitzonderlijk was dat kunstenaars de fotografie gebruikten. Dat kunstenaars er veel gevallen over zwegen, hoeft niet *per se* verklaard te worden uit de bezorgdheid dat zij zich aan een taboe bezondigden, al wordt dit in de kunsthistorische en fotografiehistorische literatuur geregeld gedaan.[171] Bedacht moet worden dat het wel vaker voorkwam dat kunstenaars tamelijk zwijgzaam waren over hun werkwijze en techniek.[172] Inmiddels zijn de tijden veranderd en wordt er openlijk tussen kunstenaars en critici gesproken over het gebruik van foto's.[173] Dat er in de kunsthistorische literatuur geregeld aandacht wordt besteed aan het gebruik van foto's door kunstenaars heeft waarschijnlijk veel te maken met de gedachte dat fotografie en kunst twee verschillende zaken zijn of waren. Nu zijn er weliswaar allerlei verschillen tussen die twee aan te wijzen, maar het werken naar foto's moet waarschijnlijk vooral gezien worden in de traditie van het werken naar andermans tekeningen en prenten, een oude (atelier)praktijk waar niet moeilijk over gedaan wordt. In de twintigste eeuw zou de traditie voortgezet worden doordat vooral ook afbeeldingen uit tijdschriften en kranten menig kunstenaar tot voorbeeld gingen dienen.[174]

*

Fotografie en kunst hebben lange tijd een soort haat-liefde-verhouding gehad, waarbij de gevoelens niet altijd wederkerig waren. Fotografie mocht geen kunst heten of zijn, maar ze kon niet met superieur stilzwijgen genegeerd worden. Daarvoor stond ze te dichtbij, dreigde ze de status van de 'hoge' kunst te veel

[169] Vergelijk Pohlmann 1999, p. 44.
[170] Plasschaert 1923, p. 122.
[171] Hefting 1977, p. 15; Leijerzapf 1978, p. 72; Heijbroek 1986, p. 222; Hefting 1989, pp. 28, 47; De Ruiter 1994, p. 196; De Ruiter 1997, pp. 11-12, 28; Hollema/Kouwenhoven 1998, p. 39; Blotkamp 2000, p. 16; Rooseboom 2003, pp. 383-384.
[172] Hefting 1970, p. 139; Kris/Kurz 1980, pp. 155-157; Ayres 1985, pp. 13-14; Boime 1986, p. 84; Wallert/Tauber 2005, p. 324. Vergelijk Hefting 1976, p. 133.
[173] Zie bijvoorbeeld Den Hartog Jager 2004, waarin in verschillende interviews de fotografie zonder mitsen of maren ter sprake komt.
[174] Zie de voorbeelden in Steen 1998.

aan te tasten en/of werd er door de fotografie te veel tegen de kunst aangeschurkt door zich van dezelfde termen en symbolen te bedienen. Verwant of niet, gewaardeerd of niet, de fotografie ‘infiltreerde’ in de kunsten: er waren kunstenaars die de fotografie gebruikten of zelfs fotograaf werden en de traditionele grafische technieken kregen in de loop van de negentiende eeuw gezelschap van fotografische pendanten zoals de fotolithografie. Dat was een onomkeerbare ontwikkeling. Fotografie en kunst ontwikkelden zich niet onafhankelijk en gescheiden van elkaar, maar beïnvloedden elkaar over en weer. Soms liepen ze elkaar voor de voeten, soms hadden ze profijt van elkaar. Opmerkelijk is dat de fotografie met vereende krachten ‘buiten de poort’ van de kunsten gehouden werd tenzij ze als reproductiemiddel diende: dan verandert de toon opeens in een vriendelijke en welwillende. Reproductiefotografie was – net als reproductiegrafiek – dienend, ondergeschikt en ongevaarlijk. Tussen publiekelijke afwijzing en openlijke waardering was nog een plekje vrij: foto’s werden door kunstenaars ook gebruikt als voorstudies, maar daarover werd voornamelijk *gezwegen*.

11

‘Men erkent dat photographien somwijlen […] in engeren zin kunstwerken schijnen te zijn’ Fotografie en het auteursrecht in de negentiende eeuw

In het voorgaande hoofdstuk bleek dat men in de negentiende eeuw algemeen van mening was dat fotografie geen kunst was. Geen fotograaf hoefde zich echter aan die opvatting te storen, en dat lijkt ook nauwelijks het geval te zijn geweest. In het *Tijdschrift voor Photographie*, in *De Navorscher op het gebied der photographie* en in de notulen van de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging* zijn nauwelijks tot geen aanwijzingen te vinden dat men de gedachte bestreed dat fotografie volgens anderen geen kunst was: men schreef en sprak voornamelijk over zaken van technische aard, over de dagelijkse praktijk dus.[1] Dat wil niet zeggen dat zij de kunst geheel links lieten liggen. Met even weinig omhaal eigenden fotografen zich namelijk de attributen van de kunsten toe. Op de achterkanten van vele carte-de-visite-portretten zijn paletten, putti en andere voorstellingen te vinden die aan de beeldende kunsten refereren, en in een enkel geval treffen we de omschrijving ‘Photographe-Artiste’ aan.

Hoeveel aanzien degenen ook hadden die de mening verkondigden dat fotografie en kunst verschillende zaken waren en hoezeer hun opvattingen bijgevolg invloed konden hebben, feitelijk waren zulke uitspraken van particuliere heren in het geheel niet bindend. Anders lag dat in twee kwesties waarbij de *overheid* zich uitsprak over de vraag of fotografie als een kunstvorm beschouwd diende te worden. Ook al ging het hier uiteindelijk ook maar om *meningen*, ze hadden wel een bindender karakter dan die van enkele in kunstzaken gezaghebbende, maar uiteindelijk slechts op persoonlijke titel sprekende burgers. Het ene voorbeeld is de resolutie van 20 april 1857 waarin de minister van Financiën bepaalde dat fotografen ‘niet onder de kunstenaars kunnen worden gerangschikt’ en daarom niet, zoals dezen, vrijgesteld werden van patentbelasting.[2] Dit was een belasting die, zoals we in hoofdstuk 1 zagen, geheven werd op de vergunning (het *patent*) voor de uitoefening van een beroep. De patentwet van 21 mei 1819 regelde de maatstaven en tarieven die voor de verschillende beroepen golden. Een aantal beroepsgroepen, waaronder die van kunstenaars, werd vrijgesteld van patentbelasting. Deze vrijstelling moet overigens niet verklaard worden uit

[1] Vanaf circa 1890 zouden fotografen zich veel meer roeren en door middel van publicaties, tentoonstellingen en dergelijke aandacht vragen voor de artistieke potentie van de fotografie. Die werd hen toen overigens nog net zozeer betwist als in de hier behandelde periode. Een typerende uitspraak van C.A. van Waning is te vinden in het vorige hoofdstuk.

[2] *Verzameling der wetten, besluiten en aanschrijvingen betreffende de Directe Belastingen en de In- en Uitgaande Regten en Accijnsen*, 1857 nr. 40. Het bestaan van deze resolutie werd al genoemd in Mensonides 1977, p. 58. Daarbij werd geciteerd uit een bericht dat verscheen in het *Dagblad van Zuid-Holland en ’s Gravenhage* van 5 juli 1857; de tekst daarvan wijkt op enkele punten af van de tekst waaruit hier geciteerd is. In de *Kunstkronijk* 6 (1845), p. 15, was het volgende bericht opgenomen: ‘Moet de Daguerreotype onder de kunsten of onder de ambachten gerangschikt worden? Deze vraag is onlangs door de stedelijke overheid van Breslau in den laatstgemelden zin beslist geworden, hebbende zij bepaald, dat al wie zich met het vervaardigen van portretten en andere afbeeldingen door middel van de Daguerreotype bezig houdt, een patent moet nemen. – *A governo* [= als richtsnoer] voor den Nederlandschen fiscus!’

de bijzondere status van kunstenaars als scheppers van 'geestesproducten': economische motieven zullen eerder aanleiding zijn geweest.[3] De kunstenaars hadden de vrijstelling gemeen met geestelijken, advocaten, ambtenaren en hoogleraren, maar ook met kousenbreiers, touwpluizers, 'goochelaars, muzijkanten, springers en andere dergelijken, hun bedrijf langs de straten uitoefenende', pensverkopers, kaaiwerkers, schoenlappers en zo nog het een en ander.[4]

Fotografen werden dus door het ministerie van Financiën niet gerekend tot de rangen der kunstenaars. De ministeries van Binnenlandse Zaken en Justitie bleken heel wat minder resoluut toen zich niet veel later de vraag voordeed of fotografie gerekend moest worden tot de 'kunst- en letterwerken' die bij wet beschermd werden tegen nadruk. Hoewel de overheid al in of vóór 1863 geconfronteerd werd met die vraag, heeft zij er in de resterende jaren van de negentiende eeuw geen antwoord op kunnen of willen geven en heeft zij vooral *gezwegen*. Pas in de auteurswet van 1912 werd fotografie expliciet genoemd als een te beschermen medium.

Tot op heden wordt algemeen verondersteld dat fotografie in Nederland pas sinds de invoering van die wet van 1912 beschermd wordt tegen nadruk zonder toestemming van de oorspronkelijke maker of diens rechthebbende(n).[5] De voorafgaande auteurswetten van 1817 en 1881 spraken niet over fotografie en zouden haar dus die bescherming niet hebben geboden. De wet van 1817 had de uitvinding van de fotografie onmogelijk kunnen voorzien en sprak alleen in algemene termen over het recht tot het drukken van 'oorspronkelijke kunst- en letterwerken'.[6] In 1881, ruim veertig jaar na de uitvinding van de fotografie, werd een nieuwe wet op het auteursrecht afgekondigd. Deze noemde de fotografie evenmin en sprak alleen over de rechten op het drukken van 'geschriften, plaat-, kaart-, muziek-, tooneelwerken en mondelinge voordrachten' en op het in het openbaar uit- en opvoeren van muziek en toneel.[7]

In 1865 schreef E.I. Asser het te betreuren dat er in Nederland, in tegenstelling tot enkele ons omringende landen, geen auteursrecht op fotografie bestond.[8] Als jurist en vooraanstaand amateurfotograaf kon Asser als geen ander op de hoogte zijn met de juridische status van de fotografie in ons land. Merkwaardig is daarom de vondst in het Rijksprentenkabinet van negentien foto's uit de periode 1863-1880 die geannoteerd zijn op de wijze die door de wet van 1817 vereist werd van 'oorspronkelijke kunst- en letterwerken' die ingezonden werden om het auteursrecht te claimen (afb. 30). De uitgever van het te beschermen werk moest drie exemplaren inzenden, waarvan één met de verklaring van de uitgever en drukker dat zij het betreffende werk uitgegeven respectievelijk gedrukt hadden. Het recht ontstond niet stilzwijgend door het doen van de uitgave: pas wanneer de uitgever op de voorgeschreven wijze drie exemplaren inzond, kon het auteursrecht verleend worden.

Het bestaan van die foto's wekt de suggestie dat er in Nederland al in de vroege jaren '60 van de negentiende eeuw al wel degelijk auteursrecht op foto's bestond. Hun aantal én het feit dat verschillende uitgevers in verschillende jaren exemplaren inzonden maken het minder waarschijnlijk dat het incidentele vergissingen betreft. Was Asser niet goed op de hoogte of verkeerden al deze uitgevers ten onrechte in de

[3] Klep/Lansink/Terwisscha van Scheltinga 1987, p. 17. Vergelijk Wytzes 2002, pp. 143, 147.
[4] Wet 21 mei 1819, art. 3. Dit artikel somde de vrijgestelde beroepen op, waaronder 'Schilders, teekenaars, graveurs van koperen kunstplaten, penningsnijders en beeldhouwers, alle als kunstenaars beschouwd, en voor zooverre zij niets dan eigen arbeid verkoopen, noch ook voor fabrijken werken'. Zie ook Hoogenboom 1993, p. 89.
[5] Boas 1912, pp. 225-226; Dewald 1913, p. 14; *Focus Elsevier* 1981, p. 42; Wisman 1994, p. 211; Vecht 1995, pp. 207-209; Van Wijnen 2005, p. 65.
[6] Wet 25 januari 1817, art. 1.
[7] Wet 28 juni 1881, art. 10.
[8] Asser 1865.

veronderstelling dat foto's auteursrechtelijk beschermd konden worden? Het antwoord op die vraag is te vinden in de archieven van de ministeries van Binnenlandse Zaken en Justitie. Het blijkt dat de overheid wel *overwogen* heeft fotografie op dezelfde voet tegen ongeoorloofde nadruk te beschermen als de schilder-, teken- en beeldhouwkunst, maar daarover tot 1912 geen definitieve beslissing heeft kunnen of willen nemen. Ze besloot de door de uitgevers ingezonden foto's wel te accepteren, maar liet hen steeds weten dat alleen een rechter zou kunnen beslissen of foto's gerekend konden worden tot de kunstvormen die door de auteurswet bedoeld werden. Bij de voorbereiding van de auteurswet van 1881 en tijdens het ontwerp van een wet op auteursrecht op werken van beeldende kunst – die in 1884 werd ingediend maar nooit werd aangenomen – kwam de fotografie opnieuw ter sprake. Hieronder worden de discussies over de positie van de fotografie in het Nederlandse auteursrecht van de negentiende eeuw gereconstrueerd. Daarbij zullen twee wetten (die van 1817 en 1881) en één wetsvoorstel (uit 1884) de revue passeren.

*

Bij de vraag of fotografie beschermd moest worden door het auteursrecht speelde de artistieke status van de fotografie weliswaar een rol, maar was vooral de juridische en economische positie van fotografen in het geding. Door auteursrechtelijke bescherming van foto's zou ongeoorloofde nadruk strafbaar gesteld worden en dus bestreden kunnen worden. Het zou fotografen en hun uitgevers in staat stellen zélf de vruchten te plukken van hun werk en investering, in plaats van met lede ogen te moeten toezien dat anderen straffeloos hun foto's kopieerden en in de handel brachten. Het economische belang van auteursrechtelijke bescherming van foto's was niet denkbeeldig: met name portretten van bekende personen op carte-de-visite-formaat waren vanaf de jaren '60 populair. De handel erin kon lucratief zijn – en werd daardoor onderwerp van ongeoorloofde nadruk.

Zoals gezegd publiceerde E.I. Asser in 1865 een artikel waarin hij betreurde dat in Nederland de fotografie niet auteursrechtelijk werd beschermd. De vraag of er auteursrecht op foto's zou moeten bestaan was niet van actualiteit gespeend. In Groot-Brittannië bijvoorbeeld was in 1862 een wet aangenomen die schilderijen, tekeningen en foto's voor de eerste maal beschermde tegen nadruk, andere landen zouden in de jaren en decennia daarna volgen.[9] Dat wetgeving effectief kon zijn, blijkt uit de rechtszaak die enkele jaren voorafgaand aan Assers artikel in Frankrijk werd gevoerd en die ook de kolommen van het Nederlandse *Weekblad van het Regt* haalde.[10] De met elkaar samenwerkende fotografen Mayer et Pierson beschuldigden hun collega's Pierre Alexis Marcellin Betbéder en Pierre Eugène Thiébault en de handelaar Schwalbé ervan de door eerstgenoemden gemaakte portretten van Camillo Benso graaf di Cavour en Lord Palmerston zonder hun toestemming te hebben nagedrukt. Zij zochten bescherming van een wet uit 1793 waarin onder andere gesproken werd over 'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de tout autre production de l'esprit ou du génie'.[11] Aanvankelijk werden zij in het ongelijk gesteld – fotografie zou niet gerekend kunnen worden tot de schone kunsten –, maar de *Cour impériale de Paris* maakte dat vonnis ongedaan. Fotografie was volgens

[9] Zie Bigeon 1892, p. 103 e.v., voor een overzicht van de bescherming naar land (waarbij bedacht moet worden dat hij kennelijk alleen de op dat moment geldende wetten noemt en het jaar van invoering ervan, terwijl die voorafgegaan kunnen zijn door oudere wetgeving). In Frankrijk werd fotografie beschermd door een wet uit 1793. Zie over die wet: Schriks 2004, pp. 193-194.
[10] *Weekblad van het Regt* nr. 2363 (10 april 1862). In Duitsland werd in dezelfde jaren ook een aantal rechtszaken gevoerd; zie onder andere jaargang 1863 van het *Photographisches Archiv* en Peters 1979, pp. 217-218.
[11] *Décret relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs*, zoals weergegeven in Duvergier 1834, pp. 29-32.

het hof niet vrij van kunstzinnigheid. Twee van de aangeklaagden werden veroordeeld tot een geldboete, de derde ontslagen van rechtsvervolging. Het hoger beroep van de veroordeelden haalde niets uit: het vonnis werd bevestigd.[12]

Asser pleitte in zijn artikel voor auteursrechtelijke bescherming van de fotografie, maar noemde geen gevallen van (onbestraft gebleven) nadruk waarbij dergelijke bescherming van pas gekomen zou zijn. Rechtszaken zijn er in dit verband in Nederland niet gevoerd in de negentiende eeuw; in de juridische literatuur wordt er althans geen melding van gemaakt. De registers op de *Nederlandsche regtspraak of verzameling van arresten en gewijsden van den Hoogen Raad der Nederlanden en verdere regtscollegiën* en het *Repertorium van de Nederlandsche jurisprudentie en rechtsliteratuur* vermelden in de betreffende periode geen jurisprudentie.[13]

Dat wil niet zeggen dat er in Nederland geen kopieën werden gemaakt van foto's. Die praktijk heeft echter kennelijk niet tot rechtszaken geleid, hetgeen verklaard kan worden hetzij uit de mogelijkheid dat al deze kopieën met toestemming van de oorspronkelijke maker of uitgever werden gemaakt, hetzij uit de mogelijkheid dat geen van de benadeelden de moeite nam stappen te ondernemen. Voor zover ik weet is er in Nederland maar één geval bekend waarin de ene fotograaf de andere beschuldigde van ongeoorloofde nadruk. In 1880 had Wilhelm Adolph Lasinsky opnamen gemaakt van de onder water gelopen straten van Roermond. In een advertentie beweerde hij dat zijn collega Wilhelm Penning zijn foto's had nagemaakt en verkocht. Het is onbekend hoe deze zaak afgelopen is.[14]

Kopieën van foto's zijn in sommige gevallen te herkennen aan een afwijkend contrast (ofwel het diepe zwart en hoge wit ontbreekt, waardoor de foto als geheel grijzer aandoet, ofwel de middentinten zijn gedeeltelijk verdwenen, zodat de foto contrastrijker en harder geworden is) en de geringere scherpte: bij het kopiëren gaat altijd iets verloren. Er zijn verschillende van dergelijke kopieën anoniem uitgegeven, wat erop kan duiden dat de kopie zonder toestemming gemaakt was. Om te voorkomen dat hij van illegale namaak beschuldigd werd, liet de nadrukker begrijpelijkerwijs zijn naam liever achterwege. In de collectie van Paleis Het Loo bevinden zich verschillende anonieme portretten van vorstelijke personen die, gezien het geringe contrast, heel goed kopieën kunnen zijn. Het gaat om een kabinetfoto van prins Hendrik en zijn tweede vrouw Maria uit 1878, waarvan het origineel gemaakt was door Theodor Prümm, een portret van koning Willem III en koningin Emma, eveneens uit 1878, oorspronkelijk gemaakt door Th. Molsberger, en een aantal carte-de-visite-portretten in een albumpje dat in 1863 werd samengesteld.[15]

Het komt echter óók voor dat een kopie wèl voorzien is van de naam van degene die haar vervaardigde of uitgaf. Zo is er in dezelfde collectie een carte-de-visite te vinden waarop een aantal portretten van de Nederlandse koninklijke familie in miniatuur is weergegeven (afb. 31). Terwijl de naam van de Haagse fotograaf Julius Perger onder en achterop de foto is gedrukt, is het portret van koning Willem III oorspronkelijk gemaakt door Robert Severin, was Maurits Verveer de eigenlijke maker van de portretjes van koningin Sophie, prins Frederik en prins Alexander, en is kroonprins Willem waarschijnlijk gekopieerd

[12] Zie bijlage IV voor een uitgebreidere behandeling van deze kwestie, die in de fotografiehistorische literatuur wel vaak genoemd wordt, maar niet altijd correct wordt weergegeven. De namen van Betbéder en Schwalbé worden in diezelfde literatuur op allerlei wijzen gespeld; hier is gekozen voor de spelling die te vinden is in Dalloz Ainé 1863, 1e partie, pp. 52-55.
[13] De registers van de *Nederlandsche regtspraak* (verschenen vanaf 1839) werden door mij doorgenomen van 1846 tot en met 1900, die van het *Repertorium* van 1878 (het eerste jaar van publicatie) tot en met 1900.
[14] Erdkamp 1989, p. 81.
[15] Inv.nrs. BRL 239, RL 547-14 respectievelijk RL 7524.

naar het door de Parijzenaar Auguste Marie Verneuil gemaakte portret.[16] De foto van prins Hendrik kon ik niet thuisbrengen. Interessant is dat Perger onder de de foto ook het woord 'gedeponeerd' heeft gedrukt, wat suggereert dat hij, conform de eisen van de wet, drie exemplaren inzond om auteursrecht te krijgen. In het register dat de gemeente Den Haag bijhield van aan haar ingezonden werken en in de *Staats-Courant*, waar de inzendingen periodiek werden vermeld, is deze foto niet terug te vinden. De mededeling 'gedeponeerd' kan in dit geval heel goed op bluf berusten.

Deze voorbeelden betroffen steeds leden van de koninklijke familie. Niet alleen kon het lucratief zijn hun portretten te verkopen, het kon ook lastig zijn hen voor de camera te krijgen. Als een fotograaf niet tot het hof wist door te dringen, was het gebruiken van bestaande opnamen de enige mogelijkheid die resteerde. Om dezelfde reden kan de hierboven al genoemde Parijse fotograaf Thiébault besloten hebben om, behalve Cavour en Palmerston, ook het portret van paus Pius IX te kopiëren. Een exemplaar in de verzamelingen van het Nederlands Foto- & Grafisch Centrum lijkt althans een kopie te zijn.[17] Mogelijk bestond bij het nadrukken van buitenlandse foto's minder kans op ontdekking: de portretten van Cavour en Palmerston, waarmee Betbéder, Thiébault en Schwalbé tegen de lamp liepen, waren oorspronkelijk door stadgenoten gemaakt en konden hen dus des te gemakkelijker onder ogen komen.

In een aantal gevallen plaatsten fotografen openlijk de woorden 'Copij' of 'Réproduction' op de door hen vervaardigde kopieën.[18] Ook uit advertenties blijkt dat fotografen behulpzaam wensten te zijn bij het maken van kopieën. In 1867 adverteerde de in Nieuwe Diep (Den Helder) gevestigde Petrus Paul van Rosendael dat hij kopieën naar cartes-de-visite maakte 'welke alle anderen tot heden bestaande kopieën in fijnheid overtreffen'.[19] Van Rosendael was vast de enige niet. Voor de meeste fotografen zal het maken van fotografische kopieën bijwerk zijn geweest. Anders lag dat – dat suggereert althans de naam – voor de London and Continental Photographic Copying Company, waarvan de werkzaamheden zich tot in ons land uitstrekten. In 1865 adverteerde de Hoornse boekhandelaar C. Boldingh Hz. dat hij bestellingen aannam voor die firma. Een bestaand carte-de-visite-portret kon worden ingeleverd bij de boekhandelaar, die het overzee zond. 'De Copiën worden met zorg bewerkt, netjes gemonteerd en zijn in alle opzigten aan de originelen gelijk.'[20] Dat laatste werd niet altijd waargemaakt, zoals hierboven al werd opgemerkt. De prijzen waren ongeveer de helft van die van originele opnamen. Er zijn – zeker in Engeland – meer van zulke firma's actief geweest, met namen als de London & Provincial Photographic Company en de Pimlico Photo Copying Company, beide in Londen.[21] Het aantal bewaard gebleven voorbeelden van door dergelijke firma's

[16] Collectie PHL, inv.nr. BRL 262. Het is niet waarschijnlijk dat Perger de oorspronkelijke maker van de portretten was en dat de anderen de zijne kopieerden. In het Koninklijk Huisarchief zijn geen afzonderlijke portretten van Perger bekend. Uit de adressen van fotograaf, uitgever (J. Meeussen & Zn) en verkoper (C.H.A. Mirande) kan worden opgemaakt dat dit exemplaar rond 1870 is verkocht.
[17] NFGC, collectie Teding van Berkhout. Pius IX was paus van 1846 tot zijn overlijden in 1878. Vergelijk de advertentie(s) van J.F. Hulk & Co. (Rotterdam), waarin zij zeggen kopieën van portretten van beroemde personen te verkopen (Leijerzapf 2003b, p. 2).
[18] RPK, inv.nrs. RP-F-F00894-AP (een carte-de-visite-portret door F.W.H. Deutmann met een vrij vlak contrast, waarop verso in pen 'Réproduction' is geschreven) en RP-F-F00665-DB en RP-F-F00663-CQ (twee cartes-de-visite door Hermanus Siderius, waarop verso in potlood is aangetekend: 'H. Siderius / Phot. / Harlingen / Copij'). F.W.H. Deutmann werkte van 1865 tot circa 1900 in Zwolle, Siderius was tot 1884 in Harlingen gevestigd. In de collectie van het RPK bevinden zich drie afdrukken van een en hetzelfde negatief, waarvan één de naam van Albert Greiner vermeldt, en twee, die een harder contrast vertonen, volgens de opdruk achterop 'Reproductiën' zijn, vervaardigd door het Engelsch Photographisch Etablissement (inv.nrs. RP-F-2001-17-4 t/m 6).
[19] Boer 1973, p. 125.
[20] Havermans 2001a, p. 34. Vergelijk een door The London and Continental Photographic Copying Company gekopieerd portret waarop verso in pen 'W Wintgens / 1872' is geschreven (collectie IB, album-Rutgers van Rozenburg). In de collectie van het RPK bevindt zich een drietal afdrukken van een en hetzelfde negatief, waarvan twee anoniem (inv.nrs. RP-F-2001-17-7 en 8) en één gemaakt door The London and Continental Photographic Copying Company (RP-F-2001-17-9). Waarschijnlijk heeft de tweede anonieme foto als voorbeeld gediend voor de laatste: achterop staat in pen geschreven '7640 / 12 copies'.
[21] Collectie RPK, inv.nr. RP-F-F15225 ('Copied by the / London & Provincial / Photographic Company. / 443, West Strand. London, W.C. / Opposite / Charing Cross Railway Station') en privé-collectie ('Copied by the Pimlico Photo Copying Comp^{y} / 1, Belgrave Terrace,

gemaakte kopieën lijkt beperkt te zijn. In hetzelfde jaar 1865 adverteerde Boldinghs collega F.A. Kramps dat hij als agent optrad voor de Nederlandsche Photographische Copieervereeniging, die vrijwel dezelfde prijzen hanteerde.[22] Wie achter deze firmanaam schuil ging is niet bekend. Op dezelfde wijze, dus door tussenkomst van een boekhandel, leverde de Haarlemse firma Binger & Chits kopieën van bestaande portretten, zij het in dit geval op kleiner formaat. De firma, die vanaf 1872 bestond, gaf het zogenaamde *Regnib's Miniaturen Album* uit, waarin foto's konden worden geplakt die het formaat van een postzegel hadden. Behalve de portretten van bekende personen kon men het album, blijkens de inleiding, ook gebruiken voor portretten van familieleden, vrienden en bekenden:

> 'Men behoeft daartoe eenvoudig het portret dat men voor zijn Miniaturen-Album wenscht, aan de Photographische Copiëer-Inrichting der Firma Binger & Chits te Haarlem door bemiddeling van den Boekhandel te zenden, en men ontvangt spoedig daarna 25 Miniatuur-Portretten, bepaaldelijk voor het Album ingericht, tegen een betrekkelijk geringen prijs.'[23]

Niet alleen kon een lagere prijs of de wens een afdruk op miniatuurformaat te bezitten reden zijn een bestaand portret te laten kopiëren, het is ook denkbaar dat de geportretteerde verhuisd of de fotograaf gestopt of overleden was, of dat de oorspronkelijke opname tijdens een buitenlands verblijf was gemaakt, zodat het minder voor de hand lag bij de oorspronkelijke fotograaf een nabestelling te doen. Dat lijkt bijvoorbeeld het geval bij een afdruk die de Maastrichtse fotograaf Théodor Weijnen maakte naar een portret dat oorspronkelijk rond 1870 gemaakt was door de Parijzenaar A.A.E. Disdéri.[24] Een nieuwe reis naar de Franse hoofdstad zat er kennelijk niet in.

Veel fotografen vermeldden achterop hun cartes-de-visite dat de negatieven bewaard werden met het oog op nabestellingen. We mogen aannemen dat zij om die reden niet erg enthousiast zijn geweest over activiteiten van deze kopieerfirma's. Er zijn echter geen aanwijzingen dat zij stappen ondernamen.

*

Terug naar de negentien foto's in de collectie van het Rijksprentenkabinet die de vraag opwierpen of fotografie toch al niet vóór 1912 werd beschermd tegen ongeoorloofde nadruk. De negentien zijn voorzien van een annotatie die duidelijk verwijst naar de wet van 1817. Zo schreef Rudolph Guicherit op drie foto's die hij in 1866 maakte van de aanleg van het Noordzeekanaal:

> 'Aangeboden aan het Gemeente Bestuur der stad Amsterdam door den ondergeteekenden als Vervaardiger en Uitgever dezer Photographische Afbeeldingen ter voldoening aan de Wet van 25 Januarij 1817 / Amsterdam 22 Mei 1866 / R. Guicherit' (afb. 30).

Dulwich. / S.E. / Removed from 47, Tachbrook S^{t} / Cartes de Visite Copied ^{2}/6 Doz / Send Carte & Stamps'). De eerste firma was vanaf 1864 gevestigd op het adres 443 Strand W.C. (Pritchard 1994, p. 81).

[22] Havermans 2001a, p. 34.

[23] RPK, inv.nr. RP-F-F01110. Het album was overigens vooral voor kinderen bedoeld.

[24] Mededeling Ingrid Evers. Het lijkt ook te zijn voorgekomen dat een fotograaf een oude opname *van eigen hand* kopieerde (waarschijnlijk doordat het oorspronkelijke negatief niet meer beschikbaar was): van een portret van E.M. Fruin-Perk zijn vijf exemplaren bekend, waarvan twee oorspronkelijk lijken en een oud stempel dragen en drie – door hun vlakke contrast – latere kopieën lijken te zijn en een stempel uit later tijd hebben (NA, archief 2.21.222, inv.nr. 248).

Die wet regelde het 'regt van kopij of van kopiëren door den druk', het auteursrecht dus, dat toendertijd *kopijregt* genoemd werd. Zij kende de auteur of zijn 'regtverkrijgende' het exclusieve recht toe om hun

> 'oorspronkelijke letter- en kunstwerken, geheel of gedeeltelijk, verkort of verkleind, zonder onderscheid van vorm of in kleeding, in eene of meer talen, met of zonder hulp der graveerkunst, of eenige andere tusschenkomende kunst, door den druk gemeen te maken, te verkoopen en te doen verkoopen'.[25]

De wet van 1817 stelde een aantal voorwaarden aan het uitoefenen van het auteursrecht. Druk en uitgave van het betreffende werk moesten in Nederlandse handen zijn. De wet beschermde namelijk alleen Nederlandse uitgaven; buitenlandse waren hier rechteloos. Vandaar dat zowel uitgever als drukker zich bekend moesten maken.

Het is precies deze verklaring die ook op de negentien foto's in het Rijksprentenkabinet te vinden is.[26] Van een verplicht depot, zoals dat in Frankrijk bestond, was geen sprake.[27] Uitgevers waren immers niet verplicht om van al hun uitgaven een of meer exemplaren af te staan: alleen indien zij het auteursrecht daarop wilden veilig stellen, dienden zij dat te doen. Bleef die inzending achterwege, dan kon het auteursrecht niet uitgeoefend worden.[28] Op een aantal foto's waarop auteursrecht werd geclaimd is het woord 'gedeponeerd' gedrukt, zoals op buitenlandse foto's wel het woord 'déposé' of 'registered' voorkomt.[29]

Het aantal geannoteerde foto's in de collectie van het Rijksprentenkabinet – dat de foto's op een onbekend moment verwierf – en het aantal vermeldingen van foto's in de gemeentelijke registers en in de *Nederlandsche Staats-Courant* is niet erg groot.[30] Bovendien betreft het onder andere een groep van zes

[25] Wet 25 januari 1817, art. 1. Na de afschaffing, in 1803, van de uit eerder eeuwen bekende privileges zijn er in en na de Franse tijd verschillende regelingen van kracht geweest die betrekking hadden op de bescherming van uitgegeven werken; na de inlijving van Nederland bij Frankrijk in 1810 werd het hierboven al genoemde Franse decreet uit datzelfde jaar ook in ons land geldig. Zie Van de Kasteele 1885, pp. 36-37; Swart 1891, p. 8; Van Eeghen 1978, p. 210; Kelder 1974; Orenstein/Leeflang/Luijten/Schuckman 1993, pp. 173-174, 181, 186. De privileges waren in Noord-Holland al in 1796 afgeschaft; in 1803 volgde de rest van Nederland.

[26] Hoewel de wet alleen van de uitgever en de drukker, niet van de vervaardiger een verklaring eiste, is op ieder van de annotaties zo'n verklaring van de fotograaf te vinden, ook wanneer hij niet zelf de uitgever was van de foto. (Vergelijk Swart 1891, p. 15.) Fotografen beschouwden zich kennelijk als drukkers; in slechts één geval noemde de fotograaf zich ook letterlijk de drukker van het betreffende werk, in de overige gevallen verklaarde de fotograaf de foto vervaardigd te hebben.

[27] Zie over het Franse wettelijke depot en de foto's daarin: Seguin 1980, pp. 11-13. Deponering bracht in Frankrijk géén auteursrechtelijke bescherming met zich mee. Zonder voorafgaande toestemming van de overheid mochten foto's, evenals tekeningen of prenten, niet verkocht worden (Santini 1902, p. 61); deponering diende ter controle van de overheid op de voortbrengselen van de drukpers. Deponering kon wel op indirecte wijze het auteursrecht dienen: doordat de deponering werd geregistreerd, kon worden vastgesteld wie de eerste uitgever van een bepaald werk was.

[28] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1880-1881*, 15 nr. 1, p. 4.

[29] Van een foto die de uitgever Louis D. Petit in 1875 inzond bezit het RPK alleen een exemplaar zonder uitgeversverklaring, maar met de opdruk 'Gedeponeerd' (inv.nr. RP-F-00-2172). De foto wordt vermeld in zowel het Amsterdamse register (ingeschreven d.d. 28 augustus 1875) als in de *Nederlandsche Staats-Courant* van 1875 nr. 256.

[30] Bij de overgang van de zorg voor het auteursrecht in 1881 van het ministerie van Binnenlandse Zaken naar dat van Justitie, heeft eerstgenoemd ministerie de ingezonden drukwerken en de daarmee samenhangende administratie ook overgedragen (NA, archief 2.04.13, inv.nr. 3047). De overdracht aan Justitie zou begin 1882 plaatsvinden, welke datum ongetwijfeld samenhing met de inwerkingtreding op 1 januari 1882 van de nieuwe auteurswet. Onder de nieuwe wet zijn geen foto's meer ingeleverd ter claiming van het auteursrecht; hierover verderop meer. Justitie heeft op een onbekend moment afstand gedaan van de bij haar ondergebrachte ingezonden werken. Dat moet althans afgeleid worden uit de aanwezigheid van de negentien geannoteerde foto's, plus enkele tientallen litho's en een klein aantal gravures in het RPK. Het is niet bekend of de werken direct aan die instelling zijn toegekomen. De gedeponeerde boeken werden overgebracht naar de KB, nadat deze instelling al eerder – meer of minder geregeld – gedeponeerde boeken had ontvangen. Zie daarvoor de hierboven al genoemde stukken in het NA en Brummel 1939, pp. 136-137, 169-170, en Kelder 1974, pp. 196, 197. De verhouding tussen het aantal litho's en gravures in het RPK komt overeen met die in de gemeentelijke registers: voornamelijk van de eerste soort namelijk en nauwelijks van de tweede. Een vijftigtal van de litho's heeft een etiketje, meestal in de linkerbovenhoek geplakt, met een nummer, bijna steeds in hetzelfde handschrift. De numerieke volgorde is gelijk aan de chronologische. Het laagste nummer, 4k, is 1823 gedateerd, het hoogste, 942, is 1866 gedateerd. Vijf foto's dragen ook een dergelijk nummer, waarvan één 1002. Met uitzondering van twee litho's hebben de in het RPK aanwezige geannoteerde prenten en foto's geen inventarisnummer aan de hand waarvan hun herkomst te achterhalen zou zijn. De twee uitzonderingen, litho's van J.B. Clermans die in 1831 gedrukt werden door Desguerrois & Co. en uitgegeven door A.J. van Tetroode, zijn

verwante en een groep van drie verwante foto's, zodat we feitelijk maar met een klein aantal verschillende foto's en series te maken hebben. Op het totale aantal van de in de jaren '60 en '70 vervaardigde foto's is het zelfs marginaal. Hetzelfde geldt echter voor uitgaven waarvan buiten kijf stond dat zij behoorden tot de 'kunst- en letterwerken' die de auteurswet van 1817 wilde beschermen. De boeken, tijdschriften, kranten, prenten en kaarten die door de uitgevers werden ingezonden maken eveneens een uiterst klein deel uit van de totale productie van dat drukwerk.[31] Het aantal foto's dat in Amsterdam, Den Haag, Leiden en Utrecht werd ingezonden is, vergeleken met het aantal prenten, nog niet eens zo klein.[32]

De registers van Amsterdam, Leiden, Den Haag en Utrecht overziende, heeft het er alle schijn van dat uitgevers van boeken en prenten het nauwelijks de moeite vonden om drie exemplaren af te staan. In 1879, ruim 60 jaar na de afkondiging van de wet van 1817, had het depot van ingezonden werken een omvang van 800 strekkende meter bereikt, wat neerkomt op een gemiddelde van circa 13 meter per jaar.[33] Het geringe animo om in te zenden moet waarschijnlijk vooral verklaard worden uit de tekortschietende strafbaarstelling.[34]

De annotaties onthullen in een aantal gevallen de naam van de fotograaf en de datering die anders onbekend zouden zijn gebleven. Guicherit bijvoorbeeld heeft de niet-geannoteerde afdrukken van het Noordzeekanaal, waarvan er vier aanwezig zijn in het Rijksprentenkabinet, niet gesigneerd of gedateerd. De naam van de fotograaf en de datering zijn niet altijd uit andere bronnen te achterhalen: de vermelding ervan werd vroeger zelden de moeite waard gevonden in publicaties en bronnen. De geannoteerde foto's leren ook iets over de wijze waarop zij in de handel werden gebracht. Van de negentien opnamen zijn er dertien of veertien door de fotograaf zelf uitgegeven.[35] Het aantal geannoteerde foto's is echter te klein in aantal om algemene conclusies toe te laten over de verhouding tussen in eigen beheer en door derden uitgegeven foto's. Dezelfde beperking geldt voor het maken van opmerkingen over de meest voorkomende onderwerpen.

---

beide in 1921 ingeschreven in de inventarisboeken. Zij werden al jaren eerder, in 1905, verworven van Frederik Muller & Co. en waren vóór 1875 in het bezit geweest van de Duitse kunsthandelaar W.E. Drugulin. Deze twee litho's vormen óók een uitzondering doordat zij op een wijze zijn genummerd die op de overige geannoteerde prenten en foto's niet voorkomt: zij zijn in potlood 'A1' en 'A2' genummerd. Op één van de litho's is in potlood geschreven 'Kon bibl / 14 Maart 1831'; het handschrift van deze aantekening is hetzelfde als die van de etiketjes met nummers op andere prenten. Hoe Drugulin de prenten al zo vroeg verwierf – voordat zij bij de ministeries van Binnenlandse Zaken en Justitie hun functie als depot- of bewijsstuk verloren – is niet bekend. Mogelijk was het auteursrecht vervallen toen Drugulin de twee prenten in bezit kreeg van het ministerie van Binnenlandse Zaken. De wet van 1817 stelde de duur van het auteursrecht op 20 jaar na het overlijden van de auteur. Het overlijdensjaar van Clermans, die in 1839 uit Amsterdam vertrok, is onbekend. Zie over de collectie Drugulin, de aankoop daarvan in 1875 door Frederik Muller en de verkoop aan het RPK in 1905: Heijbroek 1981, p. 13, en Heijbroek 1996b, p. 61. Met dank aan M.D. Haga, die ooit de door hem her en der aangetroffen geannoteerde litho's bij elkaar bracht in één portefeuille en mij op het bestaan ervan attendeerde.

[31] Enkele voorbeelden zullen volstaan om dat aan te tonen. In het register dat in Amsterdam werd bijgehouden zijn enkele jaren geheel blanco en bestond in de jaren '30 en '40 ongeveer de helft van de inzendingen uit bladmuziek. In Leiden was de uitgever A.W. Sijthoff jarenlang veruit de ijverigste inzender. In dat register werden in het jaar 1857 in totaal slechts twee uitgaven ingeschreven. In het Haagse register hadden juridische uitgaven een onevenredig groot aandeel; het aantal letterkundige werken bleef er ver bij achter. Voor Amsterdam, Den Haag en Leiden geldt dat de weinige ingezonden prenten bijna alleen litho's zijn, nauwelijks of geen gravures, etsen of voorbeelden van andere prenttechnieken.

[32] Het Amsterdamse register loopt van 1833 tot en met 1876, het Haagse van 1843 tot en met 1877, het Leidse van 1845 tot en met 1881, het Utrechtse van 1847 tot en met 1881. Of in alle Nederlandse gemeenten dergelijke registers zijn bijgehouden en bewaard gebleven is mij niet bekend. Niet alle foto's die in de registers van genoemde steden voorkomen zijn ook in de *Staats-Courant* aangekondigd.

[33] NA archief 2.04.13, inv.nr. 3047. Vergelijk Brummel 1939, pp. 136-137, 169-170.

[34] Van Hettinga Tromp 1863, p. 3; *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1876-1877*, 202 nr. 3, p. 3; Veegens 1895, p. 32 e.v.; Brummel 1939, pp. 136-137; Kelder 1974, pp. 192-193.

[35] Bij de foto van Jacobus van Gorkom is niet geheel duidelijk of hij ook als uitgever optrad: hij verklaarde enkel de foto vervaardigd te hebben. Een verklaring van een uitgever ontbreekt op deze foto.

*

De in het Rijksprentenkabinet aanwezige geannoteerde foto's suggereren – in weerwil van wat Asser in 1865 opmerkte – dat fotografie onder de bescherming van het auteursrecht viel. Het is onwaarschijnlijk dat het ministerie van Binnenlandse Zaken, dat het auteursrecht in zijn portefeuille had, foto's accepteerde en hun inzending in de *Nederlandsche Staats-Courant* bekendmaakte op dezelfde wijze als boeken, tijdschriften, prenten, etcetera, als de wet niet die bedoeling had.[36] Zouden foto's tot de 'kunst- en letterwerken' behoren die de wet van 1817 zei te beschermen, dan moet daartoe op een zeker moment zijn besloten. Als nieuwkomer die, zoals hierboven werd uiteengezet, door velen als onartistiek werd beschouwd, zou de fotografie toch niet onmiddellijk en zonder slag of stoot worden geaccepteerd als behorende tot de te beschermen werken. Er zou tenminste enige twijfel of discussie moeten zijn geweest bij gemeenten en/of Binnenlandse Zaken of de bescherming zich zou uitstrekken tot dit soort uitgaven. In het archief van Binnenlandse Zaken is uit de jaren '60 – toen de eerste foto's werden ingezonden – echter geen spoor van een dergelijke discussie te vinden. In de indices op de correspondentie uit de jaren 1855-1876 in het archief van dit ministerie komt geen verwijzing voor naar dit onderwerp.[37]

Wat de reactie was van Binnenlandse Zaken op de inzending van foto's blijkt uit een aantal bewaard gebleven stukken die dateren van het eind van de jaren '70, bijna vijftien jaar nadat fotografen en hun uitgevers waren begonnen met het claimen van het auteursrecht. Toen Burgemeester & Wethouders van Leeuwarden namelijk op 12 mei 1877 drie exemplaren zonden van 'drie verschillende photographien, vervaardigd door den photograaf J.F. Lomans en in den handel gebragt door de boekhandelaars W. Eekhoff & Zoon alhier', heeft jhr. mr. Victor de Stuers, referendaris van de afdeling Kunsten & Wetenschappen, op de begeleidende brief in potlood aangetekend:

> 'Geven wij die lieden niet een bedriegelijke gerustheid door photographien als drukwerken aan te nemen'.[38]

In dit geval bleek de uitgever niet voldaan te hebben aan alle formaliteiten – de naam van de uitgever en de plaats en datum van de uitgave waren niet op de foto's vermeld –, zodat Binnenlandse Zaken ze retour kon zenden en de door De Stuers opgeworpen vraag niet hoefde te beantwoorden. Het Leeuwardense college meldde vervolgens de foto's teruggegeven te hebben aan de 'belanghebbenden [...] tegen intrekking van het daarvoor uitgereikt bewijs van ontvang'.[39]

Een maand later zonden B&W van Leeuwarden opnieuw foto's in, ditmaal drie exemplaren van tien verschillende opnamen die uitgegeven waren door dezelfde Eekhoff & Zoon.[40] Ook nu antwoordde het ministerie dat het een en ander ontbrak in de annotatie, namelijk de aanduiding van plaats en datum. In een

[36] De aankondigingen van ingekomen drukwerken verschenen onregelmatig (ongeveer eens per maand) in de *Nederlandsche Staats-Courant*. De foto's werden steeds onder de 'prent- en plaatwerken' vermeld. De jaargangen 1858-1881 van de *Staats-Courant* zijn door mij nagekeken op aankondigingen van foto's.
[37] NA, archief 2.04.08, inv.nrs. 773-794. Van de wet op het kopijregt bestaat – in tegenstelling tot veel andere wetten – geen dossier waarin allerlei stukken zijn bijeengebracht die in verband staan met de betreffende wet.
[38] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2962, brief van B&W Leeuwarden aan het Ministerie van Binnenlandse Zaken d.d. 12 mei 1877. Zie over Victor de Stuers, die een belangrijke rol speelde in het Nederlandse cultuurleven in de laatste decennia van de negentiende eeuw: Perry 2004.
[39] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2962, brief van Binnenlandse Zaken aan B&W Leeuwarden (kladversie) d.d. 19 mei 1877 en een brief van B&W Leeuwarden aan Binnenlandse Zaken d.d. 24 mei 1877.
[40] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2962, brief van B&W Leeuwarden aan Binnenlandse Zaken d.d. 29 juni 1877.

brief aan het college deelde de minister zijn twijfels mee over de geldigheid van de aanspraken van fotografen en uitgevers op bescherming door de auteurswet:

> 'Ofschoon het mij twijfelachtig voorkomt of photogrammen volgens de bedoeling der bovengenoemde Wet [= die van 1817] zoodanige kunstwerken zijn welke tegen eventuelen nadruk onder hare bescherming kunnen gesteld worden, zoo vind ik deze bedenking niet overwegend genoeg, om de hierbijgevoegde photogrammen [= foto's], nadat de aanvulling, waarop hierboven gewezen is, zal plaats hebben gehad, te weigeren in depôt aantenemen. Mogt over het betwistbare punt het oordeel des regters worden ingeroepen, dan zal deze te beslissen hebben of photogrammen geacht kunnen worden kunstwerken te zijn welke door de wet op het kopijregt beschermd worden. Ik verzoek van een en ander aan belanghebbenden mededeeling te doen.'[41]

Eekhoff & Zoon herstelden hun fout, waarna de foto's alsnog geaccepteerd werden.

B&W van Den Haag kregen een vrijwel gelijkluidende brief toen zij eind 1877 twee portretten van Johannes Verhulst, gemaakt door Maurits Verveer, aan het ministerie zonden.[42] Het college stelde de fotograaf een afschrift van de brief ter hand.[43] In 1879 kregen B&W van Bolsward ook zo'n brief. Ditmaal ging het om drie exemplaren van twaalf foto's (acht van gothische banken en vier van een preekstoel), vervaardigd door Carel Frederik Cordes en uitgegeven door G.M. Märkelbach.[44] Mr. C. Telders, werkzaam op de afdeling Kunsten & Wetenschappen van het ministerie, schreef in een notitie aan zijn chef Victor de Stuers:

> 'Voorzigtigheidshalve heb ik een brief opgemaakt zooals gewoonlijk geschiedt bij het aannemen van fotogrammen gedeponeerd voor kopijregt.'[45]

Dat er sprake was van een gewoonte blijkt ook uit een notitie die Telders in januari 1878 – naar aanleiding van de twee ingezonden portretten van Verhulst – opstelde voor de twee maanden daarvoor aangetreden nieuwe minister, J. Kappeijne van de Coppello. Het was de eerste maal dat deze geconfronteerd werd met een inzending van foto's.[46] Telders schreef:

> 'Naar mijne meening strekt zich de bescherming der wet niet uit over bedoeld soort van "kunstwerken", welke niet door den druk gemeen gemaakt worden in den zin van die geheele wet en vooral van haar art. 1. Door den Minister Heemskerk [= J. Heemskerk Azn., die in de jaren 1866-1868 en 1874-1877 Binnenlandse Zaken bestierde] werden fotogrammen wel aangenomen in depôt, maar onder zeker voorbehoud, waardoor belanghebbenden werden beduid dat hun

[41] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2962, brief van Binnenlandse Zaken (kladversie) aan B&W Leeuwarden d.d. 14 juli 1877.
[42] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2962, brief Binnenlandse Zaken (kladversie) aan B&W Den Haag d.d. 5 januari 1878. De brief van het Haagse college dat de drie exemplaren van beide portretten begeleidde dateerde van 28 december 1877; zij is niet bewaard gebleven in dit dossier.
[43] GAH, beheersnummer 353, agendastukken, nr. 116: 'Gelezen den brief van den Minister van Binnenlandsche Zaken van 5 Januarij l.l. no. 28, afdeeling Kunsten & Wetenschappen, over de inzending van twee photographische portretten, gedrukt en uitgegeven door de photograaf M.L. Verveer alhier; wordt besloten den Heer Verveer bij afschrift dezer een copie van dien brief ter kennisneming toetezenden.' In het Haagse register op ontvangen en aan Binnenlandse Zaken doorgezonden uitgaven komen de door Verveer gemaakte portretten van Verhulst niet voor, in de *Nederlandsche Staats-Courant* 1878 nr. 35 wèl.
[44] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2962, brief van B&W van Bolsward aan Binnenlandse Zaken d.d. 18 juli 1879.
[45] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2962, notitie van Telders aan De Stuers d.d. 31 juli 1879.
[46] De laatst voorafgaande aankondiging van foto's verscheen op 2 oktober 1877 in de *Staats-Courant*.

> verkregen regt tamelijk illusoir is. De vroegere beslissingen van bedoelden Minister gaan ter Uwer voorlichting hierbij. Zullen nu de laatst aangekomen fotogrammen geweigerd of weêr met de gewone opmerkingen aan belanghebbenden aangenomen worden?'[47]

In potlood noteerde Victor de Stuers onder deze mededeling:

> 'Ik was steeds van meening dat de wet van 1817 de photogrammen niet beschermt.'

De 'vroegere beslissingen' van minister Heemskerk, die Telders bijgevoegd had, ontbreken in het huidige dossier. Een bijbehorende notitie van Kappeijne van de Coppello luidt als volgt:

> 'In hoeverre photografien vallen in de bescherming verleend bij de wet van den 25 Jan. 1817 (Stbl. no. 5) zou alleen de regter kunnen beslissen. Eene reden om het dépôt te weigeren bestaat niet. Er kan eventueel bijgevoegd worden, dat het alleen geschiedt behoudens 's regters oordeel, zoodanig als dit gedaan werd in de rescriptie [= beantwoording van een request] van 8 Sept. Nodig acht ik het niet.'[48]

Uit deze brieven blijkt dat Binnenlandse Zaken geen antwoord kon of wilde geven op de vraag of foto's beschermd zouden moeten worden. Dat er onder fotografen wel behoefte zou kunnen zijn aan auteursrechtelijke bescherming wordt gesuggereerd door een 7 augustus 1883 gedateerde, door Victor de Stuers opgestelde *Nota wetsontwerp op artistieken eigendom*. Daarin merkte hij op:

> 'M.i. is er alle reden om ook den oorspronkelijken vervaardiger eener photographie te beschermen (mits hij zijn werk deponeere). Is het billijk den photograaf onbeschermd te laten, die b.v. met groote kosten veraf gelegen of moeilijk genaakbare monumenten, gezichten [= landschappen en/of stadsgezichten], of personaadjes [= personages, personen] photografeert, of die met groote kosten artistieke groepen of gedrapeerde en gecostumeerde figuren enz enz photografeert. Op dit gebied juist wordt enorm gebraconneerd [= gestroopt].'[49]

De door De Stuers genoemde stroperijen hebben – afgaande op de juridische literatuur – niet geleid tot rechtszaken. Mogelijk lieten fotografen en uitgevers zich daarvan weerhouden door de opmerking van Binnenlandse Zaken dat 'hun verkregen regt tamelijk illusoir' was. De tekortschietende bestraffing van overtredingen van de wet was, zoals hierboven al werd opgemerkt, voor veel uitgevers (ook die van boeken en ander drukwerk) waarschijnlijk reden om slechts weinig van hun uitgaven te laten beschermen.

[47] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2962, notitie van Telders aan Kappeijne van de Coppello, d.d. 2 januari 1878.
[48] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2962, notitie van 'K' (= Kappeijne van de Coppello). De rescriptie waaraan gerefereerd wordt heb ik niet kunnen vinden.
[49] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2854, *Nota wetsontwerp op artistieken eigendom* d.d. 7 augustus 1883.

*

Met name de boekhandelaren en -uitgevers, verzameld in de *Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels*, hebben vele jaren gepleit voor een betere auteurswet.[50] In 1860 stelde deze vereniging zelf een ontwerpwet op; het hoeft niet te verwonderen dat daarin alleen gesproken werd over *gedrukte* werken, niet over beeldende kunsten.[51] De minister van Binnenlandse Zaken besloot advies in te winnen van de *Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten* en de *Koninklijke Akademie van Wetenschappen*, beide te Amsterdam, vooral waar het ging om de positie van de beeldende kunsten. De Raad van Bestuur van de *Akademie van Beeldende Kunsten* beoordeelde het ontwerp van de *Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels* ongunstig, onder andere omdat het werk van kunstenaars, componisten, redenaars en toneelschrijvers in het wetsontwerp niet genoemd werd.[52] De *Koninklijke Akademie van Wetenschappen* antwoordde zeer beknopt met zeventien stellingen, waarvan drie aan de beeldende kunsten gewijd waren, en een *Memorie van Toelichting*. Het ontwerp van de *Vereeniging* bleef onbesproken.[53]

Na het uitbrengen van deze adviezen gebeurde lange tijd niets. Pas in 1877 zou de regering een wetsontwerp indienen bij de Tweede Kamer. De Eerste en Tweede Kamer beoordeelden dat ontwerp gunstig en drongen slechts aan op kleinere wijzigingen, zodat het *Staatsblad* op 22 juni 1881 de nieuwe wet op het auteursrecht kon afkondigen.[54] Zij trad op 1 januari 1882 in werking. Het auteursrecht berustte sindsdien niet meer bij Binnenlandse Zaken maar bij Justitie. De wet verlangde nu deponering van *twee* exemplaren van de uitgave waarvoor bescherming werd gevraagd. Deze moesten direct aan het ministerie worden gezonden, dus niet door tussenkomst van gemeentebesturen. Justitie hield in een register de inzendingen bij.[55]

Beschermde de voorafgaande wet van 1817 nog ‘kunst- en letterwerken’ die verder niet met name gespecificeerd werden, de wet van 1881 sloot de beeldende kunsten uit en beschermde alleen ‘geschriften, plaat-, kaart-, muziek-, tooneelwerken en mondelinge voordrachten’.[56] Dat betekende dat reproductieprenten wèl beschermd werden en de originelen (schilderijen, tekeningen, beelden, etcetera) niet. De bescherming van werken van beeldende kunst zou, zo was het voornemen van de regering, geregeld worden in een afzonderlijke wet.

Fotografie werd door de minister van Binnenlandse Zaken niet gerekend tot de in de wet genoemde ‘plaatwerken’. In september 1881 schreef hij aan zijn ambtgenoot van Justitie namelijk dat het

[50] Loosjes 1915, pp. 58-63. Over de verhouding van de wet van 1817 tot de Nederlandse letterkunde en boekproduktie – met name het vertaalrecht – is het een en ander gepubliceerd: Van Waterschoot 1991, Saalmink 1993a en 1993b, en Schriks 1996.
[51] Dit ontwerp werd opgenomen in de *Bijlagen van het Verslag der Handelingen der Tweede Kamer der Staten-Generaal 1876-1877*, 202 nr. 4. De bijbehorende *Memorie van Toelichting* ontbreekt daar. De tekst van het wetsontwerp én van de Memorie van Toelichting werd gepubliceerd in Kruseman 1886, dl. 2, pp. 708-730. Artikel 1 van het wetsontwerp luidde: ‘Het regt van kopij of van kopiëren door den druk is het uitsluitend regt om letter-, plaat-, kaart- en muziekwerken door den druk gemeen te maken, te verspreiden, te verkoopen of te doen verkoopen, zoowel geheel als gedeeltelijk, in een of meer talen of formaten.’
[52] NA, archief 2.09.47, inv.nr. 173, ongetiteld commentaar van de Raad van Bestuur van de *Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten* aan het ministerie van Binnenlandse Zaken d.d. 16 maart 1861 (ondertekend door Jacob de Vos Jacobsz. en W.J. Hofdijk).
[53] *Punten of grondstellingen betreffende den zoogenaamden letterkundigen en kunsteigendom, vastgesteld ingevolge besluit der Letterkundige Afdeeling van de Koninklijke Akademie van Wetenschappen ...*, in: *Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. Afdeeling Letterkunde*, dl. 6, Amsterdam 1862, pp. 345-347. De *Memorie van Toelichting* werd gepubliceerd op pp. 348-359.
[54] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1876-1877*, 202 nrs. 1-4; idem *1880-1881*, bijlage 15 nrs. 1-4; Wet 28 juni 1881. Zie ook Veegens 1895, pp. 39-47.
[55] Wet 28 juni 1881, art. 10. Vergelijk art. 11. Zie ook Kelder 1974, p. 197. Het register van Justitie op ingezonden werken wordt bewaard op het NA, archief 2.09.33.
[56] Wet 28 juni 1881, art. 1: ‘Het recht om geschriften, plaat-, kaart-, muziek-, tooneelwerken en mondelinge voordrachten door den druk gemeen te maken, alsmede om dramatisch-muzikale werken en tooneelwerken in het openbaar uit- of op te voeren, komt uitsluitend den auteur en zijnen rechtverkrijgenden toe’. In de *Memorie van Toelichting* bij het in 1877 ingediende wetsontwerp werden schilder- en beeldhouwkunst expliciet uitgesloten van bescherming.

deze wel bekend zou zijn 'dat de regten van vervaardigers van werken der beeldende kunsten, van vormen en modellen en van photographien' niet door de wet van 1881 beschermd werden.[57] Zo eenvoudig lag het echter niet. Nadat de Tweede Kamer in 1878 in haar voorlopige oordeel over het wetsontwerp de vrees had uitgesproken dat de uitdrukking 'door den druk gemeen maken' in artikel 1 niet algemeen genoeg was en aanleiding zou kunnen zijn tot omzeiling door bijvoorbeeld de fotografie te gebruiken, antwoordde de minister van Justitie dat de wet 'elk mechanisch afdrukken, in hoedanigen vorm dan ook' bedoelde. Aangezien ook foto's verkregen worden door afdrukken, hoefde naar de mening van de minister de formulering 'door den druk gemeen maken' niet veranderd te worden.[58] Hieruit volgt – en de jurist J. van de Kasteele wees daar in 1887 ook op – dat foto's ook beschermd moesten worden door de wet, net zo goed als litho's en andere plaatwerken.[59] Het enige dat bestreden zou kunnen worden is dat foto's tot de plaatwerken gerekend dienden te worden. De wet van 1881 deed dat nergens expliciet.[60]

Met de bescherming van plaatwerken viel het in de praktijk overigens nogal tegen. Uit een opmerking uit 1883 van Telders blijkt althans dat de wet van 1881 geacht werd vooral *teksten* te beschermen:

> 'Voor de wet v. '81 is een vereischte, dat de text hoofdzaak zij, de platen alleen ter opheldering of illustratie dienen. Justitie weigert afzonderlijke platen en zelfs prenten met kleine onderschriften.'[61]

Toen de Raad van State in 1883 enkele kanttekeningen plaatste bij de positie van plaatwerken in de wet van 1881 en in het wetsontwerp op auteursrecht op beeldende kunst, merkte Telders op dat in geval van twijfel de rechter maar uitkomst moest bieden.[62]

---

[57] NA, archief 2.09.47, inv.nr. 257, brief van Binnenlandse Zaken aan Justitie d.d. 19 september 1881.

[58] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1877-1878*, 202 nr. 3, p. 6, idem 25 nr. 7, pp. 3-4, idem *1880-1881*, 15 nr. 1, pp. 2-3.

[59] Van de Kasteele 1887, p. 3: 'De eenige vraag blijft nu of *origineele* photographieën zelve bescherming genieten, d.i. zelve als plaatwerken worden beschouwd. Dit kan niet twijfelachtig zijn. Wanneer toch van een plaatwerk photographieën worden genomen, dan heeft slechts plaats eene reproductie van de voorstelling, en de vinding, de artistieke compositie, de vaak geniale gedachte van den auteur wordt door een ander geexploiteerd, maar de artistieke bewerking [= de gebruikte techniek] wordt niet overgenomen. Integendeel, eene geheel andere bewerking, zij het ook eene die op zich zelve artistieke waarde heeft, treedt er voor in de plaats. Alleen het object der artistieke behandeling dus, de voorstelling, moet en kan door het recht beschermd worden, maar dan is die bescherming ook onafhankelijk van het middel waardoor dat denkbeeld des auteurs wordt uitgedrukt, en waar nu de wet uitdrukkelijk het recht regelt om plaatwerken door den druk gemeen te maken, waar de geschiedenis leert dat onder dit door den druk gemeen maken ook photographeeren wordt verstaan, daar zou het contra rationem legis wezen om aan te nemen dat wèl het auteursrecht wordt erkend van steendrukken [die ook vaak reproducties waren], maar niet dat van photographieën.' In zijn proefschrift *Het auteursrecht in Nederland* schreef Van de Kasteele van mening te zijn dat onder de 'plaatwerken' waarover de wet sprak niet alleen gravures gerekend moesten worden, maar ook 'etsen, lithographiën, photogravuren, photolithographiën, photographiën en dergelijke' (Van de Kasteele 1885, p. 80).

[60] Van de Kasteeles opvatting werd enkele jaren later bestreden door een collega-jurist en ondersteund door een andere. Deze twee gaven geen argumenten voor hun opvatting. Swart 1891, p. 15: 'Het komt er dus op aan welke beteekenis men aan het woord 'plaatwerken' in art 1 moet hechten. Dat schilderijen of teekeningen hier nooit onder kunnen vallen, behoeft wel geen betoog, maar evenmin zal men m.i. met Mr. van de Kasteele photografie en dergelijke procédés onder dit begrip mogen brengen.' Veegens 1895, p. 80: 'Photographische afbeeldingen kunnen mijns inziens evenzeer plaatwerken zijn en als zoodanig onder de wet vallen als houtsneden, lithographiën, gravures.' Vergelijk Fresemann Viëtor 1877, pp. 30-31, waar de auteur van mening is dat de uitdrukking 'door den druk gemeen maken' niet duidelijk genoeg is, zich afvraagt of fotografie daar wel onder valt en twijfelt of foto's tot de 'plaatwerken' behoren. In 1909 wijdde H.L. de Beaufort enkele regels aan de fotografie in zijn proefschrift *Het auteursrecht in het Nederlandsche en internationale recht*: 'Iedereen zal het er wel over eens zijn, dat de photographie niet op eene lijn is te stellen met teeken-, schilder- en beeldhouwkunst; daarvoor is zij te weinig persoonlijk, te veel mechanisch. Een gedeelte van het werk wordt niet door den photograaf, maar door het toestel gedaan. Aan den anderen kant kan niet worden ontkend, dat met behulp der photographie afbeeldingen zijn te verkrijgen, die wat het aesthetisch effect betreft, dat ermede is bereikt, niet behoeven onder te doen voor menige teekening' (De Beaufort 1909, pp. 230-231). De Beaufort pleitte overigens wel voor auteursrechtelijke bescherming van foto's.

[61] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2854, *Beantwoording der Dubia van Zijne Exc. den Minister van Binnenl. Zaken dd 24 Juni '83*. In de *Memorie van Toelichting* bij het in 1877 ingediende wetsontwerp wordt gesproken van 'geschriften en [...] werken die daarmede onafscheidelijk zamenhangen'. Volgens de *Memorie van Toelichting* bij het in 1884 ingediende wetsontwerp op werken van beeldende kunst worden 'sommige reproductiën van kunstwerken, als voorwerpen van den boekhandel, op zeer beperkte schaal beschermd, namelijk voor zoover zij zijn *plaatwerken*, welker uitgave en thans ook de auteur ze hier te lande tegen *nadruk* kan beveiligen'.

Kennelijk waren uitgevers zich ervan bewust dat de nieuwe auteurswet weinig bescherming bood aan plaatwerken. De registers van na 1881 ingezonden werken vermelden zeer weinig prenten, kaarten en plaatwerken, nog veel minder dan voorheen. Onder de eerste 10.333 inzendingen (die van 1882 tot en met 1890) komt geen enkele foto voor.[63]

*

De wet van 1881 hielp de fotografie dus weinig, maar er volgde een nieuwe kans. Kort na de publicatie van de nieuwe auteurswet in september 1881 stelde de minister van Binnenlandse Zaken aan zijn ambtgenoot van Justitie voor om de wet op het auteursrecht op werken van beeldende kunsten gezamenlijk voor te bereiden, net zoals dat bij de wet van 1881 gebeurd was.[64] Hierboven werd al vermeld dat die laatste geen bescherming bood aan de beeldende kunsten. Doordat de wet van 1817 – die dat nog wel gedaan had – vervallen was, waren beeldend kunstenaars opeens vogelvrij.[65] De regering meende te kunnen volstaan met de beperkte bescherming die de wet van 1881 bood omdat zij een afzonderlijke wet wilde maken die de beeldende kunsten moest beschermen. Reden om *twee* wetten op te stellen in plaats van één was dat drukwerken en kunstwerken te veel van elkaar verschilden om hen met gelijke bepalingen afdoende te kunnen beschermen.[66]

Mr. C. Telders en de adjunct-commies van Justitie mr. F.W.J.G. Snijder van Wissenkerke werden belast met de voorbereiding van de nieuwe wet.[67] Ongeveer tweeënhalf jaar later, op 12 februari 1884, kon het 'ontwerp van wet tot regeling van het auteursrecht op werken der beeldende kunsten' aan de Tweede Kamer worden gezonden, vergezeld van een *Memorie van Toelichting*.[68] Een uit leden van de Tweede Kamer samengestelde *Commissie van Rapporteurs* oordeelde in een *Voorloopig Verslag* d.d. 25 maart 1885 ongunstig over het wetsvoorstel.[69] Ze vond dat er onvoldoende aanwijzing was dat kunstenaars de bescherming verlangden die de voorgestelde wet zou bieden en vreesde bovendien dat het aannemen van het wetsontwerp een stap zou betekenen in de richting van herinvoering van octrooien. De regering kwam daarop met een gewijzigd wetsontwerp, maar dat mocht niet baten.[70] Het wetsontwerp bleef namelijk liggen en werd – mede door een aantal kort op elkaar volgende kamerontbindingen – nooit in stemming gebracht, laat staan aangenomen.[71]

In het wetsvoorstel zoals dat in 1884 naar de Tweede Kamer was gezonden, werd fotografie niet met zoveel woorden beschermd. Artikel 1 sprak alleen over 'een werk van beeldende kunst'.[72] Het wetsvoorstel liet in het midden wat daar onder verstaan moest worden. Slechts de voortbengselen van de

[62] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2854, *Nota van opmerkingen over het Advies van den Raad v. State nopens het wetsontwerp tot regeling van het auteursrecht op werken der beeldende kunsten* d.d. 14 december 1883.
[63] NA, archief 2.09.33, inv.nrs. 1-4.
[64] NA, archief 2.09.47, inv.nr. 257, brief van Binnenlandse Zaken aan Justitie d.d. 19 september 1881.
[65] De wet van 1881 verving alle voorafgaande wettelijke bepalingen omtrent het auteursrecht.
[66] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1876-1877*, 202 nr. 3.
[67] Aanvankelijk zou Telders samenwerken met mr. P.C. La Chapelle, adjunct-commies van Justitie, maar deze overleed al in 1882.
[68] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1883-1884*, 166.
[69] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1884-1885*, 72 nr. 3. Zie ook Veegens 1895, p. 48.
[70] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1884-1885*, 72 nrs. 4 en 5.
[71] Veegens 1895, pp. 47-49. Zie ook Kabel 1991, pp. 68-69, 71-73.
[72] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1883-1884*, 166 nr. 2. De enige zinspeling in het wetsvoorstel op bescherming van foto's werd gedaan in het zevende artikel, dat bepaalde dat het auteursrecht verviel als de maker of zijn rechtverkrijgende niet binnen dertig dagen na openbaring (tentoonstelling, levering, aanbieding ter verkoop of bezichtiging) van het kunstwerk een beschrijving ervan naar het ministerie van Binnenlandse Zaken zond. Dat artikel besloot namelijk met de volgende zin: 'Bestaat het kunstwerk in platen, afgietsels, gravures, photographieën of andere verveelvuldigde afbeeldingen, dan wordt bij de beschrijving een exemplaar ingezonden.'

bouwkunde werden met name genoemd – en uitgesloten van bescherming, terwijl, als uitzondering daarop, bouwkundige tekeningen en modellen genoemd werden als zijnde wèl bedoeld als 'werk[en] der beeldende kunst'. De *Memorie van Toelichting* verklaarde dat

> 'hoofdzakelijk [...] de werken der schilder-, teeken- en beeldhouwkunst bedoeld waren als de soorten van voortbrengselen der beeldende kunst [...], welker bescherming dit wetsontwerp beoogt'.

Reden om in het wetsontwerp zelf de te beschermen kunsten niet met name te noemen was om 'geen gevaar te loopen, eene uiting van den vindingrijken geest te vergeten'.[73] Wanneer een kunstwerk werd gereproduceerd in een andere techniek en met toestemming van de maker van het oorspronkelijke werk, dan werd aan de maker van de reproductie het exclusieve recht op verveelvoudiging toegekend, zij het voor een kortere duur dan aan de maker van een oorspronkelijk kunstwerk. Zo zouden reproductiefotografie en -grafiek wèl beschermd kunnen worden tegen nadruk, maar oorspronkelijke fotografie en grafiek niet.[74]

Fotografie, grafiek en kunstnijverheid bleven ongenoemd, terwijl bouwkunst expliciet van auteursrechtelijke bescherming werd uitgesloten. Deze vier zijn wel onderwerp van discussie geweest bij de voorbereiding van het wetsvoorstel. De *Memorie van Toelichting* bij het wetsvoorstel noemde de fotografie wèl als reproductietechniek *waartegen* kunstwerken beschermd moesten worden:

> 'Het is noodig, wil men de vervaardigers van werken der beeldende kunsten alle vruchten van hun arbeid doen genieten, hen niet alleen tegen eigenlijke copie of nabootsing door dezelfde kunst te beschermen, maar hen ook te vrijwaren tegen nabootsing door andere beeldende kunsten, en tegen den namaak > langs mechanischen weg' te verkrijgen. Hiermede wordt bedoeld geheele of gedeeltelijke reproductie door hout-, steen-, staal- en kopergravure; het afgieten, afstempelen, of eenig ander plastisch namaken of eindelijk door de photographie en de daarmede overeenkomende mechanische bewerkingen. Juist door deze reproductie wordt een andere ofschoon somtijds lagere kunstvorm verkregen, door welke de winstgevende verveelvoudiging van het oorspronkelijke kunstwerk mogelijk wordt.'[75]

De dubbele rol van de fotografie, enerzijds als reproductietechniek of kunstvorm die beschermd zou moeten worden en anderzijds als reproductietechniek waartégen kunstwerken beschermd dienden te worden, is kenmerkend voor de onduidelijke status die zij in de negentiende eeuw had. De bezorgdheid over het gevaar dat reproductiefotografie vormde lijkt vooral te zijn ingegeven door haar mechanische karakter, dat immers schaalvergroting mogelijk maakte van het gebruik – en daarmee ook van de overtredingen. Overigens moest niet alleen de kunst beschermd worden tegen fotografische verveelvuldiging, zoals uit de in

[73] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1883-1884*, 166 nr. 3, pp. 3-4. Het gewijzigd wetsontwerp, op 30 november 1884 ingediend bij de Tweede Kamer na het *Voorloopig Verslag* van een *Commissie van Rapporteurs* uit die kamer, week niet af van het eerste ingediende wetsontwerp op punten die hier van belang zijn (*Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1884-1885*, 72 nr. 5).

[74] Zie het wetsvoorstel (artt. 4 en 11) en de *Memorie van Toelichting* (p. 5, ad art. 4, en pp. 6-7, ad art. 11) in de *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1883-1884*, 166 nrs. 2 en 3. Artikel 4 onderging geen veranderingen in het gewijzigde wetsontwerp, de *Memorie van Toelichting* werd onveranderd aangeboden.

[75] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1883-1884*, 166 nr. 3, p. 4, § 3. De fotografie kreeg niet alleen in Nederland een dubbele rol toebedeeld. Zie bijvoorbeeld Royal Commission on Copyright, Londen 1878, § 113 en 118.

dit hoofdstuk behandelde discussies blijkt. Ook *privacy* en de goede zeden werden kwetsbaar geacht: fotografen mochten portretten en pornografische voorstellingen niet zomaar naar eigen believen gebruiken. Er zijn in het buitenland verschillende zaken bekend waarin iemand bezwaar maakte tegen het exposeren van zijn of haar eigen portret of dat van een overledene.[76] De door Mayer et Pierson aangeklaagde Thiébault was in 1855 en 1858 ook al eens in aanraking gekomen met justitie wegens belediging (‘outrage’) van de publieke moraal en de goede zeden.[77]

*

Beide aspecten van de fotografie, die van potentieel ‘slachtoffer’ en ‘dader’, kwamen ook ter sprake in de verschillende concepten die voorafgingen aan het wetsontwerp op auteursrecht op beeldende kunst. Uit de bewaard gebleven stukken blijkt dat Telders, zijn collega van Justitie Snijder van Wissenkerke, zijn chef Victor de Stuers (de referendaris van de afdeling Kunsten en Wetenschappen), en de achtereenvolgende ministers van Binnenlandse Zaken en Justitie allen hun aandeel hebben gehad in de definitieve redactie van het wetsvoorstel en de daarbij behorende *Memorie van Toelichting*. De stukken getuigen vooral van de bemoeienis van Telders, De Stuers en Heemskerk (die van 1883 tot 1888 voor de derde maal minister van Binnenlandse Zaken was). Het aandeel van Justitie is daarentegen vrijwel onzichtbaar.

Van hen was De Stuers het meest geneigd om ook foto’s te laten beschermen door de voorgenomen wet. De verschillende concepten, de daarbij gemaakte kanttekeningen en de bijbehorende notities en correspondentie tonen verschillen van opvatting aan over de positie van de fotografie. In een aantal gevallen kan, door vergelijking van handschriften en inhoudelijke opmerkingen, met zekerheid worden vastgesteld wie voor welke opvatting verantwoordelijk was. De meeste overwegingen zijn overigens in de loop van de voorbereiding van het wetsontwerp gesneuveld. Uiteindelijk werd de fotografie vooral de rol toebedeeld van potentiële schender van de belangen van makers van kunstwerken.

Uit een conceptversie van de *Memorie van Toelichting*, waarin later nog veel veranderingen zijn aangebracht, blijkt dat overwogen is om de fotografie te laten beschermen door de voorgenomen wet:

> ‘Het heeft een punt van overweging uitgemaakt of in ’t algemeen de voortbrengselen der photographie, evenals die der graveerkunst, ook onder de bescherming van dit wetsontwerp zouden gesteld behooren te worden. Men erkent dat photographien somwijlen, hoewel in geringe mate, eene aesthetische uitwerking hebben en in engeren zin kunstwerken schijnen te zijn. Maar aanstonds springt het in het oog, dat bij photographische reproductie van een kunstwerk geen sprake kan zijn van eenige de minste oorspronkelijkheid en van andere dan van mechanische vaardigheid. Het schijnt daarom niet raadzaam de voortbrengselen der photographie <u>in het algemeen</u>, ten minste in dit wetsontwerp, in bescherming te nemen. Wellicht blijkt later de

[76] Zie Bigeon 1892 en Santini 1902. Zie voor pornografie ook Rouillé 1989, pp. 419-425. In Drujon 1879, pp. xxix-xxxii, worden de namen genoemd van personen die in Frankrijk veroordeeld waren wegens de verkoop van ‘photographies obscènes ou prohibées’. Zie voor de strijd van de wetgever tegen fotografische pornografie: Drujon 1879, Hart 1983, pp. 287-299, en Demange 1997.
[77] Pellerin 1995, p. 111.

> noodzakelijkheid, om evenals de Duitsche Regeering gedaan heeft bij de wet van 10 Januari 1876, de photographien in het algemeen tegen ongevraagde nabootsing te beveiligen.'[78]

Hieraan werd nog toegevoegd dat het 'billijk' zou zijn om reproductiefoto's van kunstwerken, die gemaakt waren met toestemming van de maker van het oorspronkelijke kunstwerk, wèl te beschermen 'tegen nabootsing van anderen door photographie', zij het gedurende kortere tijd dan het oorspronkelijke kunstwerk, namelijk vijf jaar.[79] Redenen van deze bescherming waren de hoge kosten en moeite die de fotograaf zich vaak moest getroosten. Reproductiegrafiek zou dezelfde beperkte bescherming moeten krijgen.

Al werd in de geciteerde passage gesproken over fotografie in het algemeen, dus niet alleen over reproductiefotografie maar ook over die 'naar de natuur', het ontbreken van enige oorspronkelijkheid in reproductiefoto's gaf kennelijk de doorslag. In een voorafgaande passage in deze conceptversie van de *Memorie van Toelichting*, die later werd doorgehaald, werd nadrukkelijk onderscheid gemaakt tussen enerzijds oorspronkelijke en anderzijds reproducerende of nabootsende kunsten:

> 'Er zijn twee soorten of rangen van beeldende kunsten, namelijk de groote welke de schilder-, teeken-, beeldhouwkunst en bouwkunst omvat, en die van den tweeden rang, de zoogenaamde reproduceerende of nabootsende kunsten waartoe behooren de onderscheiden wijzen van graveeren. De eersten zijn in de hoogste mate oorspronkelijk, zij alleen openbaren de eigen scheppingen der beeldende kunstenaars. De nabootsende kunsten daarentegen geven, hoe verdienstelijk ook uitgevoerd alleen, zooals hare benaming reeds aanduidt, eene reproductie van het oorspronkelijke kunstwerk terug. Het voortreffelijkste dat de fijne etsnaald van den beroemden artist Prof. William Unger voortbrengt, is en blijft niettemin reproductie van oorspronkelijk uitgedachte en zelfstandig voortgebrachte werken van oude en nieuwe meesters in de schilderkunst.'

Net als fotografie werd grafiek voornamelijk opgevat als reproductietechniek en er werd daarbij voorbijgegaan aan oorspronkelijk werk in deze technieken dat er uiteraard ook was. In dezelfde *Memorie van Toelichting* viel, iets verderop, nog de opmerking dat

[78] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2854, conceptversie *Memorie van Toelichting*, 1883. In een latere versie van deze *Memorie van Toelichting* is in de toelichting op artikel 1 (dat de reikwijdte van de wet aangaf) de opmerking doorgehaald dat fotografie ten dele viel onder de te beschermen werken. In eerstgenoemde *Memorie van Toelichting* komt nog de volgende opmerking voor: 'De verschillende soorten van kunstwerken waarop dit wetsontwerp betrekking heeft, worden aangewezen door de bewoordingen 'werk der beeldende kunsten' in den aanvang van dit art. gebezigd. Hieronder zij te rangschikken de werken der teeken-, schilder-, beeldhouw- en bouwkunst, terwijl van de bescherming zullen uitgesloten zijn de voortbrengselen der kunst-industrie en ten deele der photographie [de woorden 'ten deele' werden later ingevoegd]. [...] de voortbrengselen der photographie en daarmede gelijkstaande mechanische kunstbewerkingen zijn uitgesloten van de bescherming in dit wetsontwerp bedoeld ...' In de definitieve *Memorie van Toelichting* is de opmerking over de uitsluiting van kunstnijverheid ('de voortbrengselen der kunst-industrie') en fotografie verdwenen. De tekst van de bedoelde Duitse wet van 10 januari 1876 is te vinden in Grünewald 1888, pp. 77-79. Deze wet volgde op een één dag oudere wet die de bescherming van werken van beeldende kunst regelde. Van afzonderlijke bescherming van foto's, waarop in de *Memorie van Toelichting* gezinspeeld werd onder verwijzing naar een dergelijke regeling in Duitsland, is het nooit gekomen.

[79] In het aan de Tweede Kamer aangeboden wetsontwerp zou dat recht op tien jaar gesteld worden en zou in meer algemene termen gesproken worden over reproductie 'door eene andere beeldende kunst of door eene mechanische bewerking' (*Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1883-1884*, 166 nr. 2, art. 4). In de *Memorie van Toelichting* werd hieraan toegevoegd dat graveurs en fotografen op deze wijze een beperkte bescherming konden krijgen (idem, 166 nr. 3, ad art. 4).

> 'noch het werk van den graveur en nog veel minder dat van den photograaf, een oorspronkelijk voortbrengsel van den geest kan geacht worden'.[80]

Victor de Stuers was het niet eens met deze zienswijze. In zijn *Nota wetsontwerp op artistieken eigendom* uit 1883 verwierp hij het onderscheid tussen 'groote kunst' ('schilderijen, sculptuur, bouwkunst'), 'kleinere kunst, of kunst van den 2^{en} rang' ('graveerkunst'), 'kunst toegepast op nijverheid' en 'oorspronkelijke photographien':

> 'Dit komt mij onjuist voor. L'art est un. Hetzij Lacomblé een Victorie boetseere voor het Loo, hetzij Benvenuto Cellini een Zoutvat make voor Frans I, men heeft te doen met kunst, met beeldende kunst – in tegenoverstelling van techniek – en somtijds staat het Zoutvat hooger dan het beeld van de Faam.'[81]

De formulering 'een werk der beeldende kunst' in artikel 1 van het wetsvoorstel volstond volgens De Stuers niet. Hij wilde namen noemen en rekende ook foto's tot de te beschermen werken. In een toelichting schreef hij:

> 'M.i. is er alle reden om ook den oorspronkelijken vervaardiger eener photographie te beschermen. […] Ik zie ook geen grond om de photographie, en haar talrijke toepassingen hier uit te sluiten (photogravure, photolithographie, zincographie enz). M.i. moet de photograaf-nabootser die rechtverkrijgend[e] van den oorspronkelijken maker is, vijftig jaren lang het kopijregt bezitten. Is hij schepper van een oorspronkelijke photographie, evenzeer.'[82]

De Stuers herhaalde zijn opvattingen in zijn kanttekeningen bij een door Telders gegeven reactie op het advies dat de Raad van State in november 1883 had uitgebracht over het wetsontwerp. Over het vierde artikel van het wetsontwerp, waarin de beperkte bescherming geregeld werd van reproducties die de instemming hadden van de maker van het oorspronkelijke kunstwerk, merkte De Stuers op:

---

[80] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2854, conceptversie *Memorie van Toelichting*, 1883.

[81] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2854, *Nota wetsontwerp op artistieken eigendom* d.d. 7 augustus 1883. Vergelijk *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1884-1885*, 72 nr. 4, p. 8.

[82] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2854, *Nota wetsontwerp op artistieken eigendom* d.d. 7 augustus 1883. Nadat de Tweede Kamer in 1885 het wetsontwerp ongunstig had beoordeeld, uitte De Stuers zich nogmaals over deze kwestie. De Kamer maakte een onderscheid tussen de nadruk van geschriften, waarbij sprake was van louter 'machinale reproductie', en de nabootsing van kunstwerken, die 'eene eigen, zelfstandige kunst vordert – men denke slechts aan etsen, boetseeren, photographeeren enz. – die als zoodanig een eigen recht van bestaan en eene eigen waarde bezit en waarvan de vrije uitoefening en ontwikkeling door den voorgestelden maatregel [namelijk een verbod op nabootsing] in hooge mate zal worden beperkt en belemmerd'. De minister reageerde hierop met een *Memorie van Toelichting*, waarin hij erop wees dat reproductie van kunstwerken ook langs mechanische weg verkregen kan worden. Waarschijnlijk heeft De Stuers de hand gehad in dat antwoord: in twee notities gaf hij een gelijkluidende reactie op de mening van de Tweede Kamer. In één van die notities schreef hij: 'De Kamer zegt dat het nabootsen een eigen, zelfstandige kunst vordert. Ook dit is – in 't algemeen – onwaar. Het reproduceeren van gravuren of teekeningen door phototypie en van schilderijen door photographie of photogravure, het reproduceeren van beelden door afgietsels is machinaal, geen kunstbewerking' (NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2855, ongetitelde en ongedateerde notitie van De Stuers, [p. 2].). De andere notitie geeft in essentie dezelfde opvatting weer, maar daarin klonk nog iets meer bezorgdheid door over mechanische kunsten: 'Nabootsing van kunstwerken is evengoed op machinale wijze denkbaar als door middel van een zelfstandige kunst. In den regel zal de kunstenaar zelfs meer tegen machinale reproductie dan tegen andere beschermd moeten worden. Men denke slechts aan de reproductie door middel van afgietsels en van de steeds talrijker wordende industrieele procédés bv. heliographie, phototypie, electrotypie enz.' (NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2855, notitie van De Stuers d.d. 1 juli 1885, [p. 1].)

> 'Art. 4 beschermt reproducties, die op zich zelf bijna oorspronkelijke kunstwerken zijn: als prenten en photographien. Aan haar oorspronkelijkheid ontbreekt alleen dat zij een vreemd model hadden. Maar het zijn vertolkingen op zich zelven van Kunstvaardigheid getuigend (evenals vertalingen). Iemand die een gravure, waaraan jaren met groote kunst gearbeid is, in phototypie namaakt, moet zich er niet op kunnen beroepen dat de graveur arbeidde naar een anders schilderij of beeld.'[83]

De minister nam de laatste zin nagenoeg letterlijk over in een brief aan de koning van nog geen maand later, maar liet De Stuers' voorafgaande opmerking weg dat prenten en foto's bijna oorspronkelijk zijn.[84] Uiteindelijk zou de fotografie in het wetsvoorstel zoals dat in 1884 werd aangeboden aan de Tweede Kamer nauwelijks voorkomen. De argumenten van vooral De Stuers vóór bescherming van fotografie vermochten de minister kennelijk niet te overtuigen. Veel zou dat overigens niet uitmaken: het wetsvoorstel werd nooit in stemming gebracht. De vraag welke media gerekend moesten worden tot de in het wetsvoorstel genoemde beeldende kunsten bleef – mét het wetsvoorstel – liggen. Uit een aantekening bij de ongedateerde *Aanmerkingen van Zijne Excellentie den Minister van Binnenlandsche Zaken* op het wetsontwerp blijkt dat de rechter dezelfde rol kreeg toebedeeld als bij de uitvoering van de wetten van 1817 en 1881:

> 'Waar is de grens? Ware het niet 't best aan den rechter over te laten bij mogelijk geschil te beslissen tot welke der beeldende kunsten het kunstproduct te rekenen is.'[85]

Tot een rechterlijke uitspraak is het, voor zover ik weet, nooit gekomen.

*

Al met al hebben fotografen tot 1912 weinig aan de Nederlandse wetgever gehad. In de auteurswet van 1881 en de ontwerpwet op auteursrecht op beeldende kunst werd de fotografie niet uitgesloten, maar wel genegeerd. De wetgever liet een beslissing liever over aan de rechter. Dat zou aangemerkt kunnen worden als een gebrek aan daadkracht, maar het kan ook als verstandig beleid opgevat worden om aldus te handelen in een omstreden kwestie – en daarvan was hier sprake. De stilte waarmee de overheid haar weifelende houding omgaf heeft er in ieder geval toe geleid dat fotografen nauwelijks op de hoogte waren van de – al dan niet illusoire – mogelijkheid om foto's te beschermen. Niet alleen Asser wist er kennelijk niet van, ook de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging* verkeerde in 1872 in de veronderstelling dat 'er hier te lande geen wet bestaat tegen nadruk van photographiën'.[86]

Zou de ontwerpwet van 1884 zijn aangenomen, dan zou er heel goed twijfel kunnen zijn ontstaan of fotografie er wel of niet door beschermd werd, net zoals er twijfels waren over de reikwijdte van de wetten van 1817 en 1881. Er werd immers alleen in algemene termen gesproken over 'werken van beeldende kunst'. De auteurswet van 1912 maakte aan de onzekerheid een einde door de fotografie expliciet te noemen

[83] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2854, *Nota van opmerkingen over het Advies van den Raad v. State nopens het wetsontwerp tot regeling van het auteursrecht op werken der beeldende kunsten* d.d. 14 december 1883.
[84] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2854, brief van Binnenlandse Zaken aan de koning d.d. 8 januari 1884.
[85] NA, archief 2.04.13, inv.nr. 2854.
[86] *Tijdschrift voor Photographie* 1 (1872-1873), p. 36.

onder de te beschermen media. Welke overwegingen daarbij een rol hebben gespeeld is onbekend: in het dossier van deze wet is daarover niets te vinden en in de besprekingen in het parlement is niets over fotografie gezegd. Bepaalde de wet van 1881 nog dat het auteursrecht weliswaar ontstond mét het auteurschap, maar dat inzending van twee exemplaren voorwaarde was tot de *uitoefening* van dat recht,[87] de wet van 1912 verlangde geen deponering meer.

De laatstgenoemde wet verenigde letterkunde en beeldende kunst, die in 1881 van elkaar gescheiden waren, weer onder één auteurswet. Ze is nog steeds van kracht, zij het dat ze in de loop der jaren op enkele punten is gewijzigd. Nederlandse fotografen hebben in de loop der jaren verschillende keren gebruik gemaakt van de mogelijkheden die deze wet bood om hun werk te beschermen tegen nadruk of misbruik.

Het auteursrecht op foto's mocht dan geregeld zijn in 1912, de oude vraag of fotografie kunst was werd er niet definitief door beantwoord. De wet van 1912 beschermde de fotografie zonder zich uit te spreken over het artistieke gehalte van het medium. Zou in de negentiende eeuw het auteursrecht op foto's wèl zijn geregeld, dan zou zich misschien de interessante vraag hebben voorgedaan of het toegestaan was om prenten te maken naar het voorbeeld van een foto. Er zijn met name vele prenten op die wijze gemaakt.[88] De ontwerpwet van 1884 bepaalde weliswaar dat *vrije navolging* niet beschouwd kon worden als ongeoorloofde nabootsing, maar vergelijking van prenten met hun fotografische bron leert dat er van vrije navolging meestal geen sprake is: de foto is vaak tot in detail nagevolgd.[89] In de tweede helft van de negentiende eeuw werden foto's nog veelvuldig in prent gebracht – in plaats van op fotografische wijze vermenigvuldigd te worden – doordat het nog niet mogelijk was om negatieven zonder veel moeite en kosten over te brengen op een drukvorm en die vervolgens op een pers te drukken. In 1912 – toen de nieuwe auteurswet werd ingevoerd die eventueel die nabootsing aan banden had kunnen leggen – was het drukken van foto's in kranten, tijdschriften en boeken dankzij de uitvinding van de autotypie geen zeldzaamheid meer en hadden prenten die naar het voorbeeld van foto's waren gemaakt veel terrein verloren.[90]

[87] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1880-1881*, 15 nr. 1, p. 4. Zie ook Kelder 1974, pp. 194-197.
[88] Vergelijk de Amsterdamse steendrukker H. Dilcher & Co. die rond 1873-1875 een reclamekaart uitgaf waarop hij een opsomming gaf van wat hij kon leveren, waaronder 'Portret-Teekeningen naar Photographische Albumkaarten' (privé-collectie).
[89] *Bijlagen van het Verslag der Handelingen van de Tweede Kamer der Staten-Generaal 1883-1884*, 166 nr. 2, artikel 3. Zie voor grafiek naar fotografie: Rooseboom 1994b, met name pp. 209-214.
[90] De autotypie was weliswaar al in het begin van de jaren '80 uitgevonden, maar het duurde nog jaren voordat zij op grote schaal werd gebruikt.

V

Maatschappelijk aanzien

12

Het aanzien van de fotografie

Hierboven zagen we dat fotografen, voordat zij zich tot de camera hadden bekeerd, uiteenlopende beroepen hadden uitgeoefend. We zagen ook dat zij soms heel behoorlijke inkomsten hadden toen zij eenmaal fotograaf waren geworden. Over het *sociale* of *maatschappelijke aanzien* van hun vak zegt dat echter niets. In de negentiende eeuw werd de bevolking veel meer dan tegenwoordig ingedeeld naar klassen of standen en was het niet zo gemakkelijk om te 'stijgen'. Met name in de jaren '70 en '80 van de twintigste eeuw is er veel geschreven over die indeling in standen en klassen, over het verschil tussen die twee, over de stijgingsmogelijkheden en over het prestige van beroepen (resulterend in een beroepens*tratificatie*).[1] Volgens Theo van Tijn, die het onderwerp meermalen behandelde, was er in de negentiende eeuw sprake van een indeling in standen, waren deze herkenbaar aan de welstand die iemand toonde, was de gradatie in standen en substanden groot, en bleef men doorgaans binnen de stand waarin men was geboren. Iedereen had zijn plaats in de maatschappij en kende die ook.[2] De mogelijkheid om te stijgen nam toe naarmate de economische omstandigheden gunstiger waren.[3] Om het bestaan van de verfijnde indeling naar standen aan te tonen, citeerde Van Tijn – en hij zou in deze niet de enige zijn – een passage uit Multatuli's *Woutertje Pieterse*:

> 'Burgerstand, III klasse, zevende onderafdeling. Burgermensen 'op kamers' wonende. a) Vrye opgang. Drie ramen. Twee verdiepingen met achterkamers. […] De meisjes heten Lena, Maria, soms – maar zelden – Louise. [Etcetera]'[4]

Multatuli liet er nog een paar categorieën op volgen, waarbij de verschillen zo gering zijn en de afkorting 'III, 7, b2 (Pp)' nog zo vaak in het verhaal terugkeert, dat het duidelijk is dat Multatuli de spot dreef met de indelingsdrift. Van Tijn stelde een eenvoudiger indeling voor:

> 'Men onderscheidt, welke criteria ook gehanteerd worden, vanzelf de hoogsten en de laagsten en heeft dan de middengroepen over.'[5]

[1] Van Dijk 1976, p. 123 e.v.; Van Tijn 1977a, pp. 132-137, 154-157; Van Tijn 1977b; Stokvis 1978; De Vries 1986, met name pp. 9-15, 34-35; Stokvis 1987, pp. 203-213. Zie voor een kritische beschouwing van dergelijk onderzoek: Prak 1994, pp. 121-127, 139-140; Boonstra/Mandemakers 1995; De Vries 1998.
[2] Van Tijn 1977a, pp. 132-133; Boonstra/Mandemakers 1995, p. 126. Zie ook Van Tijn 1977b.
[3] Van Tijn 1977a, p. 154.
[4] Multatuli 1951a, p. 551.
[5] Van Tijn 1977a, p. 134.

Rond 1850 zouden die onderste groepen ('bedeelden en minvermogenden, ofte wel: paupers, arbeiders, werklieden en dienstpersoneel, ofte wel: ongeschoolde en losse arbeiders en zeer kleine neringdoenden') 60 tot 70% van de stadsbevolking uitmaken, de hoogste lagen ('gegoed en rijk milieu; middelburgerij en gegoeden; grote burgerij, al naar gelang de verschillende criteria en de terminologie') vier tot zeven, zodat er voor de middengroepen een kwart tot een derde overbleef.[6] De Utrechtse hoogleraar G.J. Mulder formuleerde het in zijn postuum in 1881 gepubliceerde autobiografie even eenvoudig: 'Het groote voorregt is mij te beurt gevallen uit den burgerstand te zijn voortgekomen. Noch weelde, noch armoede heb ik gekend …' Tussen de 'twee uitersten' bevond zich de 'middelstand'.[7]

Het criterium waarop de standen zich volgens Van Tijn van elkaar onderscheidden was de uiterlijke welstand, die uitgedrukt werd in de in het eerste hoofdstuk al genoemde personele belasting, die geheven werd op zaken als de huurwaarde van het huis dat men bewoonde, het aantal deuren en vensters en het aantal dienstboden.[8] Ook het uitgeoefende beroep werd door een aantal onderzoekers in aanmerking genomen, al is er het bezwaar dat niet van ieder beroep de status gemakkelijk vastgesteld kan worden en er bijvoorbeeld onder de kooplui en winkeliers grote en kleine beoefenaren waren.[9]

In de jaren '90 heeft een aantal auteurs zich afgevraagd in hoeverre een verregaande, verfijnde indeling van beroepen naar hun prestige overeenkomt met de negentiende-eeuwse werkelijkheid en in hoeverre een globale indeling in hogere, lagere en de als vanzelf overblijvende middengroepen iets oplevert.[10] Het lijkt dus raadzaam enige voorzichtigheid te betrachten bij een poging het aanzien van een beroep vast te stellen. We hoeven de indeling van beroepen naar aanzien echter niet helemaal terzijde te schuiven. Bij een aantal beroepen – burgemeester, prostituée, notaris, marskramer – is geen diepgaand onderzoek nodig om te bepalen of zij 'hoog' dan wel 'laag' waren. Voor veel andere beroepen ligt dat echter anders, zeker als ze nieuw waren en nog niet waren 'gewogen', als ze nog nauwelijks de tijd hadden gehad een bepaalde status te verwerven. De fotografie was zo'n nieuw beroep.

Er is mij maar één uitspraak bekend van een negentiende-eeuwse Nederlander waaruit zonneklaar blijkt hoe deze dacht over het aanzien van een fotograaf. Het betreft de burgemeester van Zwolle, die antwoord gaf op een vraag van de adjudant van koning Willem III. De koning had een zevental foto's ten geschenke gekregen die gemaakt waren door Johannes Jacobus Meinsma, kort na de grote brand die in 1862 een belangrijk deel van Enschede in de as legde. De koning wist kennelijk niet goed wat hij met de zending aan moest en liet zijn adjudant bij de fotograaf informeren of het louter een geschenk betrof, òf dat hij geacht werd in te tekenen, òf dat er nog een ander doel mee beoogd werd.[11] Meinsma, die volmaakt duidelijk meende te zijn geweest dat het een schenking betrof, maakte van de gelegenheid gebruik om een kennelijk diep gevoelde wens kenbaar te maken:

[6] Van Tijn 1977a, p. 134. Vergelijk Wilterdink 1984, p. 55.
[7] Geciteerd naar Stokvis 2005, pp. 25-26.
[8] Van Tijn 1977a, p. 132. Vergelijk Wilterdink 1984, p. 55.
[9] Van Dijk 1976, pp. 127-128; De Vries 1986, p. 34; Boonstra/Mandemakers 1995, pp. 127-128. Vergelijk Stokvis 1978, p. 71, en Stokvis 1987, pp. 203-204.
[10] Prak 1994, p. 123; Boonstra/Mandemakers 1995, pp. 126, 137-138; De Vries 1998, pp. 26-27.
[11] Mogelijk verwarde Willem III de toegezonden foto's van Meinsma met een litho die gemaakt was naar een foto van dezelfde Enschedese puinhopen en waarvan de opbrengst 'ten voordeele der Ongelukkigen aldaar' werd bestemd (Stempher 1983, p. 143). Deze foto was gemaakt door C.E. Westerborg, de litho door C.C.A. Last.

> ‘Mijn doel was niet er eene geldelijke speculatie van te maken, in dien geest laat het vak zulks niet toe, dewijl het publiek er geen genoegzaam gebruik van maakt. De nieuwsgierigheid dreef mij naar Enschedé, ik profiteerde van de gelegenheid en werkte tevens, het resultaat zond ik den Koning, thans vraagt UHEdG welk ander doel daarmede wordt beoogd? – waarop ik nu verpligt ben te antwoorden, dat mogten mijne proeven de attentie van Zijne Majesteit trekken, ik daarvoor eenige onderscheiding mogt genieten, die op de uitoefening van mijn vak gunstig kon influenceeren, ’t zij door de bevoegdheid het Koninklijk Wapen te mogen voeren met eene aanstelling van Photograaf des Konings, iets dat elders bestaat, doch voor zoover mij bekend is, hier te lande aan niemand nog is verleend, of iets dergelijks waardoor de attentie van het Publiek meer op mij en mijne werkzaamheden gevestigd wordt.’[12]

Daarop schreef des konings adjudant aan de burgemeester van Zwolle, Meinsma’s tijdelijke woonplaats, met het verzoek hem in te lichten over de ‘maatschappelijke positie’ van de fotograaf. De burgemeester antwoordde dat Meinsma nog maar enkele weken in Zwolle was, zodat hij weinig over hem wist.

> ‘Voor zoover mij bekend is zijn gedrag onberispelijk, doch zijne maatschappelijke positie is althans te oordeelen naar de door hem hier tijdelijk betrokken woning zeer gering.’

Meinsma’s atelier was waarschijnlijk betrekkelijk eenvoudig en stond op een bleekveld. Een koninklijk wapen aan de gevel kwam de burgemeester kennelijk voor als een vlag op een modderschuit. Hij adviseerde de adjudant dan ook het predikaat niet te verlenen. Meinsma ontving in plaats daarvan vijfentwintig gulden, als tegemoetkoming in de gemaakte onkosten. Over het predikaat werd in de correspondentie met hem niet meer gesproken, evenmin over de redenen om tot deze beslissing te komen.[13]

*

Aan één dergelijke uitspraak kunnen niet te veel conclusies verbonden worden. Er is echter een bron die inzicht kan geven in het aanzien van het vak, namelijk de huwelijksakten. Er even van uitgaande dat men inderdaad doorgaans binnen de eigen stand bleef én trouwde,[14] is het interessant het beroep te kennen van de vader, bruid en schoonvader van de huwende fotograaf. Die beroepen worden in de huwelijksakten vermeld, voorzover althans de vader en schoonvader nog in leven waren, anders werd alleen hun naam en het feit dat zij overleden waren vermeld. In vijf steden – Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Delft en Dordrecht – heb ik de huwelijksakten van aldaar getrouwde fotografen nagekeken. De bruid blijkt meestal ‘zonder beroep’, wat

[12] Helemaal gelijk had Meinsma niet: twee Nederlandse fotografen hadden op dat moment al toestemming gekregen het koninklijk wapen te voeren.
[13] KHa, archief Bibliotheek des Konings, E14A-II-37, brieven van Meinsma aan de koning, van diens adjudant aan Meinsma en de Zwolse burgemeester en een notitie van de adjudant aan Willem III. Met dank aan Mieke Jansen.
[14] Van Tijn 1977a, pp. 132-133; De Vries 1986, pp. 10, 69-70, 73, 103-105, 122, 132; Stokvis/Mathijsen 1994, p. 162. In een artikel over de sociale positie van (hervormde) predikanten in de negentiende eeuw schreef David Bos: ‘Wat een dominee waard was, bleek op de huwelijks- en arbeidsmarkt, uit de echtgenoten die hun dochters en de betrekkingen die hun zonen wisten te vinden’ (Bos 1997, p. 18). Vergelijk Van Leeuwen/Maas/Mandemakers 2005, pp. 72-73, waar vastgesteld wordt dat in de periodes 1860-1879 en 1880-1899 bij 50% van de huwelijken de partners uit dezelfde sociale laag kwamen. Vergelijk Aerts 1997, p. 209, en De Nijs 2005, p. 327. Vergelijk ook Quack 1977, p. 145: ‘In de oude bisschopsstad [= Utrecht] heerschten, toen ik er in 1868 aankwam, overal in de samenleving nog gezag en orde. Vaste vormen bleven bewaard, en de afstand tusschen de verschillende rangen en standen der maatschappij werd in ouderwetschen stijl in acht genomen. Het was een samenstel van kringen. De kring van professoren was een kleine zelfstandige wereld op zich-zelf.’

waarschijnlijk vooral te maken heeft met het feit dat een werkende vrouw minder aanzien had dan een die niet uit werken ging. Gehuwde vrouwen werden niet geacht betaald werk te verrichten.[15] Blijven over de beroepen van de vaders en schoonvaders. In bijlage II zijn de gegevens uit de huwelijksakten van 173 fotografen weergegeven.

Die bijlage overziend blijkt dat onder de bruiden geen enkele dochter van een burgemeester, notaris of advocaat is: in die kringen maakten fotografen kennelijk geen kans. Het merendeel van de schoonvaders was arbeider, kantoorbediende, of werkzaam in de handel en nijverheid. Er zitten ook twee deurwaarders bij, twee boekhouders, een glasfabrikant, drie boekhandelaren, drie commissionairs, een graanhandelaar, een makelaar, een achttal kooplieden, drie kunstschilders, een 'kommissaris bij de Stedelijke belastingen', een arrondissementsijker, een rijtuigfabrikant, een 'hofcourier', twee ambtenaren, een reder en een 'priester bij de apostolische gemeente', maar zij zijn in de minderheid en achter deze beroepsaanduidingen kunnen zowel 'grote' als 'kleine' vertegenwoordigers van die beroepen schuilgaan.

De uitkomst van de vergelijking van de huwelijksakten is eenduidig: fotografen huwden niet in de hogere (beroeps)kringen. De beroepen van hun schoonvaders komt overeen met de beroepen die zij zelf (eventueel) uitoefenden naast de fotografie. Ook hun eigen vaders beoefenden vergelijkbare beroepen, waarbij 'aan de bovenkant' een rechtbankgriffier, zes ambtenaren en twee commiezen, vijf kunstschilders, een procureur, een architect, drie kooplieden, twee fabrikanten, een graanhandelaar, een apotheker, een deurwaarder, een commissionair, een boekhandelaar, een grondeigenaar, een hoofdonderwijzer en een 'Gezagvoerder van het Nederlandsch IJzeren fregatschip Amsterdam' opvallen. Ook voor de vaders geldt dat zij – met name de kooplieden, de graanhandelaar, de fabrikanten en de commissionair – niet noodzakelijkerwijze 'in het groot deden'.

Hoe eenduidig de uitkomsten ook zijn, er konden binnen één familie verschillen optreden, zoals bij de gebroeders Bückmann en vader en zoon Offenberg. Terwijl Herman Bückmann, de hierboven al eens genoemde Haagse fotograaf, in 1845 trouwde met de dochter van een *rijtuigfabrikant*, koos zijn eveneens fotograferende broer vier jaar later de dochter van een *koetsier*. De Amsterdamse fotograaf J.W.F. Offenberg, zoon van een *architect*, trouwde in 1871 met de dochter van een *schoorsteenveger*.

Zouden er fotografen te vinden zijn die met een weduwe trouwden, dan zou het interessant zijn te zien welke beroepen de overleden eerste echtgenoten hadden uitgeoefend. Onder de onderzochte fotografen komt dat echter maar één keer voor. In 1874 trouwde Charles Frédéric Joseph Behr in Den Haag met Martina Maria van der Klugt, die vijf jaar daarvoor weduwe was geworden. Haar eerste man was óók fotograaf (Willem Matla), zodat dit geen enkel inzicht oplevert omtrent de status van het beroep fotograaf.

Resteert ons nog één bron die iets kan leren over de stand die Amsterdamse fotografen bij hun huwelijk wensten op te houden: de registers van trouwgelden. Boudien de Vries heeft er in haar meermalen genoemde studie naar het Amsterdamse electoraat ook gebruik van gemaakt. Trouwen was in de hoofdstad gratis, tenzij men een bijzondere tijd of plaats koos. Voor f 3,90 (vanaf 1858 f 4,-) kon in een iets chiquere dan de gewone trouwkamer gehuwd worden (derde klasse), voor f 15,50 (later f 16,-) in de Besoignekamer (tweede klasse), voor f 43,- (later f 50,-) in de Raadskamer (eerste klasse). Vanaf 1858 was er nog een vierde mogelijkheid: trouwen in de Besoignekamer op een bijzondere dag, waarvoor f 25,- werd gerekend.[16] Volgens De Vries trouwde iedereen die 'iets te besteden had' in de derde, tweede of eerste klasse en waren

[15] Brok-ten Broek 1977, p. 65; Morée/Schwegman 1981, pp. 112-113; Van Eijl 1994, p. 83. Vergelijk Van Essen 1990, pp. 67-68.
[16] De Vries 1986, pp. 71-72, 75-78. Zie ook De Vries 1988b.

de trouwgeldklassen een uitdrukking van standsverschillen. Het trouwgeld kan worden beschouwd als een indicatie van de stand en het standsbewustzijn van de huwenden.[17] De Vries stelde dat on- en minvermogenden *grosso modo* gratis trouwden, de kleine burgerij f 3,90/4,- neertelde, de hogere middengroepen f 15,50/16,- of f 25,-, de gegoede burgerij f 43,-/50,-.[18] Zoeken we de in Amsterdam gehuwde fotografen in de registers van trouwgelden, die van 1852 tot 1873 bewaard zijn gebleven, dan blijkt dat van de 30 huwelijken er tweederde voor f 3,90/4,- werden gesloten en eenderde voor f 15,50/16,-.[19] Zes huwelijken konden niet teruggevonden worden, zodat verondersteld mag worden dat deze gratis werden gesloten. De hoogste tarieven (f 25,- en f 43,-/50,-) werden geen enkele keer neergeteld door een fotograaf. Op grond hiervan moet het merendeel van de Amsterdamse fotografen-bruidegoms tot de kleine burgerij gerekend worden. Alle Amsterdamse huwelijken uit 1852-1854, 1862-1864 en 1872-1874 overziend, constateerde Boudien de Vries dat het merendeel gratis of in de derde klasse werd gesloten (85 tot 89%), minder dan één procent in de eerste klasse, en het restant (10,3 respectievelijk 10,0 en 14,8%) in de tweede klasse. De fotografen trouwden dus wat chiquer dan de gemiddelde Amsterdammer. Daarentegen was hun 'stand' beduidend geringer dan die van de kiesgerechtigde Amsterdammers (die slechts 6 tot 7% uitmaakten van de mannelijke bevolking van 23 jaar of ouder): van hen namelijk koos iets meer dan de helft voor de Besoignekamer (de tweede klasse) en 6,5% voor de Raadskamer (de eerste klasse).[20]

Ook al zijn fotografen, afgaande op De Vries' karakterisering van de trouwgeldklassen, niet tot één sociale groep te herleiden, hun stand is tamelijk eenduidig. En met voorbijgaan aan verschillen die incidenteel binnen één familie optraden – de gebroeders Bückmann, vader en zoon Offenberg – kan geconcludeerd worden dat fotografen binnen hun stand bleven, ook na hun huwelijk. Vaak afkomstig uit wat eenvoudiger kringen, was het huwelijk dus voor hen geen middel om te stijgen op de sociale ladder. Hieruit volgt dan overigens óók dat fotografen maar weinig mensen uit hun eigen kring tot klant zullen hebben gehad: arbeiders, ambachtslui en dergelijke hebben zich immers in de hier behandelde periode maar zelden laten portretteren.

*

Wanneer we uit de beroepen van de bruid, bruidegom, ouders en schoonouders de sociale status van het beroep fotograaf willen afleiden, dienen we te bedenken dat het (sluiten van een) huwelijk slechts een momentopname is, temeer daar men vaak op jongere leeftijd trouwde. Uit het feit dat de beroepen van de schoonvaders in de loop van de hier bestudeerde periode niet noemenswaardig veranderden, mag echter worden afgeleid dat het sociale aanzien van het beroep fotograaf niet toenam. Naast de status van de huwelijkspartners en de keuze van de manier van trouwen is er nóg een indicatie van het sociale aanzien van fotografen, namelijk de mate waarin zij deel uitmaakten van de 'culturele elite', precieser gezegd: de mate waarin zij lid waren van genootschappen, sociëteiten en verenigingen. Daar waren er vele van in de negentiende eeuw:

[17] De Vries 1986, pp. 72, 75; De Vries 1988b, p. 115.
[18] De Vries 1986, p. 76.
[19] GAA, archief 5176, inv.nrs. 22-24 (kasboeken van ontvangen trouwgelden, 1852-1873).
[20] De Vries 1986, p. 75, tabel III.2.

> 'Rond 1815 was Nederland overdekt met een netwerk van culturele genootschappen, gezelschappen en maatschappijen die stuk voor stuk de verspreiding van kennis en kunde hoog in het vaandel hadden geschreven, al was het maar onder de eigen leden. Elke stad van betekenis telde wel enkele leesgezelschappen, vrijmetselaarsloges, een Nutsdepartement, literaire sociëteiten en natuurwetenschappelijke genootschappen of combinaties van die twee, terwijl zelfs de kleinste dorpen over een leesgezelschap beschikten. Deze genootschappen hielden lezingen, schreven prijsvragen uit, publiceerden verhandelingen, organiseerden tentoonstellingen, exploiteerden bibliotheekjes en leesportefeuilles, verzorgden onderwijs of waren anderszins actief op het terrein van de wetenschapsbevordering en cultuurspreiding'.[21]

Onderzoek naar het lidmaatschap van de verenigingen kan duidelijk maken of fotografen zich afzijdig hielden of deel uitmaakten van het culturele en sociale leven van hun stad.

Genootschappen en andere verenigingen stonden niet altijd voor iedereen open: ballotage en lidmaatschapsgeld waren drempels die velen buitensloten:

> 'De leden van leesgezelschappen behoorden over het algemeen tot de maatschappelijke bovenlaag, die geld genoeg had voor het lidmaatschap en tijd genoeg om te lezen.'[22]

In dit onderzoek is er, heel praktisch, voor gekozen dié verenigingen te onderzoeken waarvan uit de periode 1839-1889 ledenlijsten bewaard zijn gebleven in de gemeentearchieven van Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Delft en Dordrecht, 37 in totaal. Daaronder vinden we sociëteiten, leesgezelschappen en -musea, schutterijen, vrijmetselaarsloges, dierentuinen en literaire en kunstzinnige verenigingen. Een volledige opsomming is te vinden in bijlage III; hier noemen we als voorbeelden alleen het *Koninklijk Zoölogisch Genootschap 'Natura Artis Magistra'* en het genootschap *Felix Meritis* (beide in Amsterdam), het *Lees-Museum* (vanaf 1864 de *Handelssociëteit*) en de *Vereeniging 'Kunst en Wetenschap'* (beide in Rotterdam), de *Sociëté de tir Petit Saint Hubert* ofwel het *Scherpschuttersgilde Petit Saint Hubert*, de *Maatschappij voor natuur- en letterkunde Diligentia* (sinds 1859 de *Maatschappij voor natuurkunde onder de zinspreuk Diligentia*) en de kunstenaarsvereniging *Pulchri Studio* (alle drie in Den Haag), het Delftse leesgenootschap *'Tot nut en vermaak'*, het Dordrechtse *Teekengenootschap 'Pictura'* en de vereniging *'Dordrechts Museum'*.

Aard, exclusiviteit en werkterrein van deze organisaties konden zeer verschillen, maar voor het merendeel geldt dat er culturele, kunstzinnige en/of (populair-)wetenschappelijke activiteiten in verenigingsverband werden beoefend. Schutterijen en vrijmetselaarsloges hadden weliswaar een ander doel, maar het sociale element was er evenzeer aanwezig als bij de andere verenigingen. Bij het Amsterdamse *Felix Meritis* bijvoorbeeld, opgericht in 1777, werden de bevordering van kunst, wetenschap en koophandel nagestreefd. Er werden besloten concerten gegeven, lezingen gehouden, natuurkundige proeven gedaan, er was een leestafel, een observatorium en een amfitheater, en men kon lid worden van de departementen Koophandel, Letterkunde, Natuurkunde, Tekenkunde en Muziek.[23] Van *Felix* zijn – voor zover bekend –

[21] Mijnhardt 1990, p. 38.
[22] De Vries 1993, p. 180.
[23] Van Berkel 1985, pp. 88, 89; De Vries 1986, pp. 82-83; Bruinsma 1987, pp. 31, 66-67, 72, 82. Zie ook Quack 1977, pp. 411-413.

geen fotografen lid geweest, ondanks het feit dat het genootschap al vroeg over een daguerreotypie-uitrusting beschikte. Die was in 1844 geschonken door jhr. Hendrik Six van Hillegom, mede namens de juist overleden Jacob de Vos Wzn., met wie hij de uitrusting in 1839 zou hebben gekocht.[24] Toen De Vos nog leefde, zouden er in hun beider bijzijn daarmee al 'onderscheidene welgelukte proeven' gedaan zijn. Hoewel *Felix Meritis* zeer ingenomen was met de schenking, is er – voor zover uit het archief blijkt – van het voornemen om ermee te werken niets gekomen.

De hoge contributie (f 30,- of f 60,- per jaar) was mogelijk de belangrijkste reden waarom er geen fotografen te vinden zijn onder de leden van *Felix Meritis* (hoewel de contributie van *Artis* ook niet gering was en daar wèl verscheidene fotografen lid van zijn geworden). Het was echter niet alleen een kwestie van geld: *Felix Meritis* was een deftig genootschap waarin niet ieders aanwezigheid op prijs werd gesteld.[25] Over de besloten concerten merkte een krant in 1887 op:

> 'Wie er een concert bezoekt, behoort zich de moeite te getroosten *en frac* te verschijnen en is gehouden pels en hoed bij het binnengaan aan den bediende ter bewaring af te geven. De muzen in *Felix* wenscht men met een zekere distinctie behandeld te zien.'[26]

Het genootschap had in 1854 ruim 350 leden, in 1884 minder dan 250.[27] Ondernemers waren niet prestigieus genoeg om toegelaten te worden.[28] Dat gold ook voor de Haagse sociëteit *De Witte*.[29] Wie zich daarvan uitgesloten zag, zocht zijn heil in andere verenigingen, maar vooral in het *Koninklijk Zoölogisch-Botanisch Genootschap* (de dierentuin).[30] De openheid van die andere verenigingen en de dierentuin was betrekkelijk: ook daar gold een lidmaatschapsgeld dat velen buiten hield. Waarschijnlijk waren veel verenigingen het domein van de burgerij of de 'betere kringen'.[31]

Bij alle verschillen gold voor alle verenigingen dat maar een klein deel van de bevolking lid was, hetzij vanwege de financiële drempel, hetzij vanwege de sociale barrières.[32] Wie deel uitmaakte van het sociale verenigingsleven, moest over enig geld en aanzien beschikken, daar in ieder geval niet geheel en al van verstoken zijn. In tabel III vindt men de onderzochte verenigingen en het aantal fotografen dat op de ledenlijsten werd aangetroffen.

Deze gegevens geven slechts een impressie: van lang niet alle verenigingen is het archief in een gemeentearchief terechtgekomen, niet altijd zijn er ledenlijsten bewaard gebleven, soms is er maar over een

[24] Hofman-Allema 1968; Koolhaas-Grosfeld 2001, pp. 24, 46. Six van Hillegom en De Vos waren beide kunstverzamelaar en lid van de Raad van Bestuur van de hoofdstedelijke *Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten*. Zie over Hendrik Six van Hillegom: Van Lennep 1962, pp. 124-125; Reynaerts 2001, pp. 128, 144, 146, 150, 195 (noot 105), 263; Cok-Escher 1991, p. 289. Zie over Jacob de Vos Wzn.: Van Eeghen 1980; Carasso 1991, pp. 12-13; Koolhaas-Grosfeld 2001; Reynaerts 2001, pp. 85, 89-96, 98-102, 118, 121, 122, 128, 132, 142-147, 149, 150, 216, 263.
[25] De Vries 1986, p. 83. Tot 1862 waren bovendien joden uitgesloten van lidmaatschap. Dat was overigens ook het geval bij enkele andere verenigingen: Bruin 1980, p. 46.
[26] De Vries 1986, p. 83.
[27] De Vries 1986, pp. 82, 83.
[28] De Vries 1986, pp. 90-91; De Vries 1988b, p. 111.
[29] Eyssell 1879-1882, p. 37. Zie ook Montijn 1902 en Stokvis 1987, p. 210.
[30] Eyssell 1879-1882, p. 78.
[31] De Vries 1986, p. 81. Niet alle verenigingen bleven gesloten voor minder welgestelden. Volgens Henk Gras was het Rotterdamse letterlievende genootschap *Vriendschappelijke Letteroefening* 'vooral een gezelschap van laagbetaalden in de ambachts- en neringdoende beroepen en dienstverlening' (Gras 2000, p. 267). Vergelijk Van den Berg 1983, p. 156, waar opgemerkt wordt dat de in Amsterdam gevestigde *Kunst en wetenschap bevorderende maatschappij V.W.* minder gesloten was dan andere genootschappen: 'In de eerste plaats stelt het zijn toelatingseisen heel wat lager dan het gemiddelde genootschap en laat naast notabelen ook schilders, toneelspelers, kantoorbedienden, kruideniers, boekbinders, onderwijzers etc. toe, tot een maximum van 150.'
[32] Volgens Mijnhardt 1992, pp. 22-23, werd het 'boekhandels- en genootschapspubliek' rond 1850 gevormd door ongeveer 4% van de huishoudens.

klein aantal jaren een dergelijke lijst. Toch valt er wel iets te concluderen. Fotografen maakten meer dan eens deel uit van deze verenigingen, maar waren slechts zelden lid van een sociëteit. Slechts bij de Delftse *Buiten-Sociëteit 'Reineveld'* treffen we twee personen aan die als fotograaf werkzaam zijn geweest, A.L. Oversluijs en H.R. Voet. Beide hadden dat (neven)beroep echter mogelijk al opgegeven toen zij lid waren van *'Reineveld'*.

Opvallend is de populariteit van de Amsterdamse dierentuin *Artis*, waar elf of twaalf fotografen lid van waren. Bij de Rotterdamse evenknie is daarentegen geen fotograaf te bespeuren. Dat zal vooral aan de onvolledigheid van het bewaard gebleven archiefmateriaal van de Rotterdamse tuin liggen: het is niet erg aannemelijk dat Amsterdamse fotografen veel meer van dieren hielden dan Rotterdamse. De Haagse kunstenaarsvereniging *Pulchri Studio* is een goede tweede wat betreft het aantal fotografen onder de leden: acht of negen. Hun relatief grote aandeel moet vooral verklaard worden uit hun achtergrond als kunstschilder. Maurits Verveer, die als schilder begon en eindigde, maar vooral als fotograaf werkzaam is geweest, is daarvan slechts één voorbeeld. Een zes- of zevental fotografen is lid geweest van het letterlievende genootschap *Vriendschappelijke Letteroefening* in Rotterdam, dat van 1850 tot 1886 bestond en – naast vermaak en vriendschappelijke, dus sociale omgang – beschaving en verheffing wilde brengen.[33] De in 1866 vastgestelde *Wet* noemde als doel van de vereniging

> 'een goede voordragt in Poëzy en Proza aan te kweeken. De voordragt zal niet langer duren dan *een half uur*, en kan bestaan uit eigen of ontleend werk. Stukken, betrekking hebbende op Kerk en Staat, alsmede van kwetsenden inhoud, zijn stiptelijk verboden'.[34]

Zeven jaar later werd de *Wet* herzien en verviel de bepaling omtrent kerk en staat. 'Stukken van zedekwetsende inhoud' bleven wel verboden.[35] Wekelijks vonden bij deze vereniging 'spreekbeurten' plaats, gehouden door de werkende leden en bijgewoond door de gewone leden. De fotograaf C.A. Pieterman behoorde tot de werkende leden, W.F. Fransen (voor zover het inderdaad de fotograaf was die lid was en geen bijna-naamgenoot) tot de gewone.[36] Op een bewaard gebleven, ongedateerd 'Bewijs van lidmaatschap' zijn de namen van Vondel, Bilderdijk, Helmers, Van der Hoop, Borger, Tollens, Van der Palm en Reinvis (sic) Feith in de randversiering opgenomen.[37] Deze namen geven aan waar de literaire voorkeur van de vereniging naar uitging. Voor zedekwetsende teksten hoefde men daarbij niet erg bevreesd te zijn.

De enige andere Rotterdamse vereniging waarvan fotografen onder de leden gevonden werden is *'Kunst en Wetenschap'*. Het Reglement van 1874 stelde dat

> 'Het doel van de Vereeniging is, beoefenaars van Kunsten en Wetenschappen onderling meer te verbinden. […] Om dit doel te bereiken worden er geregeld bijeenkomsten gehouden.'[38]

[33] Gras 2000, p. 266.
[34] GAR, archief 184, inv.nr. 7, *Wet* 1866, art. 1.
[35] GAR, archief 184, inv.nr. 7, *Wet* 1873, art. 1.
[36] GAR, archief 184, inv.nr. 9.
[37] GAR, archief 184, inv.nr. 7.
[38] GAR, archief 278, inv.nr. 8.

Op die bijeenkomsten werden wetenschappelijke of letterkundige voordrachten gehouden, werd er muziek uitgevoerd en werden vragen beantwoord die door de leden schriftelijk waren gesteld (na door het bestuur op ontvankelijkheid te zijn beoordeeld). Lid van de vereniging konden alleen personen zijn die kunst of wetenschap als beroep uitoefenden 'of daartoe de geschiktheid bezitten'. Vier fotografen – Willem Rikkers, B.Th. van Loo, Jacobus van Gorkom en Jan Bikkers – waren lid. Dat zij alle vier ook kunstschilder waren, verklaart mogelijk dat zij gerekend werden tot de beroepsbeoefenaren voor wie *'Kunst en Wetenschap'* bedoeld was.

Het lidmaatschap van een vereniging bracht fotografen in contact met velerlei plaatsgenoten. Om slechts één voorbeeld te noemen: het Haagse departement van de *Maatschappij tot Nut van 't Algemeen* telde onder zijn leden niet alleen de fotografen J. van Koningsveld (die een jaar voor zijn overlijden in 1866 lid werd), Robert Severin (lid geworden in 1870) en C.P. Wollrabe (1877), maar ook de letterkundigen W.J. van Zeggelen (lid vanaf 1847), Gerard Keller (1851), C.E. van Koetsveld (1850), Carel Vosmaer (1863) en Mark Prager Lindo (1869), de boekhandelaren/uitgevers K. Fuhri (1837), W.P. van Stockum (1845), P.M. van Cleef Pzn. (1851), Martinus Nijhoff (1869), D.A. Thieme (1875) en M.M. Couvée (1875), de schilders Andreas Schelfhout (1846), Jozef Israëls (1871), David Bles (1873), Hendrik Willem Mesdag (1877), Jacob Maris (1879), Willem van Konijnenburg (1880), Anton Mauve (1882) en B.J. Blommers (1885), de steendrukker S. Lankhout (1871), de lithograaf C.C.A. Last (1874), de kunstcritici Johan Gram (1867) en Tobias van Westrheene Wzn. (1869), de architect W.N. Rose (1869) en de bibliothecaris van de *Koninklijke Bibliotheek* M.F.A.G. Campbell (1867).[39]

De leden van het *Nut* zullen vooral de lezingen hebben bezocht en de leesbibliotheek hebben gebruikt. Tot de andere activiteiten van deze in 1784 opgerichte organisatie, die een groot aantal onderafdelingen door het hele land had, behoorde de verspreiding van nuttige kennis door middel van de publicatie van populaire werken, hervorming van het lager onderwijs en de aanzet voor een openbaar bibliotheekwezen.[40] Het *Nut* was minder exclusief dan menig groot geleerd genootschap: het lidmaatschap stond open 'voor een ieder die bereid was zijn christelijke en verlichte doelstellingen te onderschrijven en jaarlijks f 5,25 aan contributie op tafel te leggen'.[41]

Een aantal Nutsleden was ook lid van de in 1847 opgerichte Haagse kunstenaarsvereniging *Pulchri Studio*. Onder degenen die voorkomen op het door Maurits Verveer in 1867 gemaakte groepsportret van *Pulchri*-leden (afb. 1) zien we de Nutsleden Blommers, Last, Van Westrheene, Gram, Vosmaer, Lindo en Bles, terwijl daarnaast ook Johannes Gram, Jozef Israëls, Jacobus van Koningsveld, Jacob Maris, Martinus Nijhoff, Andreas Schelfhout, W.P. van Stockum en Tobias van Westrheene Wz. van beide verenigingen lid zijn geweest. De fotografen die lid waren van *Pulchri* – Verveer (1850-1857, 1862-1903), H.P.N. 't Hooft (1850-1854, 1867-1868 of 1869), J. van Koningsveld (1859-1865), J. van der Kruk (1860-1865), J. Hohman (van 1856 tot tenminste medio jaren '80), A. Polman (1856-?) en Jacobus van Gorkom (vanaf 1870, waarschijnlijk tot zijn dood in 1880) – waren ten dele werkende leden, ten dele kunstlievende leden.[42] Bij *Pulchri* werd naar model getekend, werden kunstbeschouwingen gehouden (avonden waarop tekeningen of prenten werden bekeken en besproken), vanaf 1855 beschikte de vereniging over een sociëteit

[39] GAH, beheersnummer 202.2, inv.nrs. 101, 111, 112.
[40] Mijnhardt 1990, pp. 37, 62-65. Zie ook Mijnhardt/Wichers 1984.
[41] Mijnhardt 1990, pp. 56-58, 64. In voorkomende gevallen vroeg het *Nut* een gulden extra contributie.
[42] GAH, beheersnummer 59.1, inv.nr. 229 (ledenlijsten 1847-1886/1887, 1898/1899 en z.d.). Verveer en Van Gorkom zijn zowel gewoon of werkend lid als kunstlievend lid van *Pulchri* geweest.

waar 'gezellige avonden' gehouden werden, en vanaf 1867 organiseerde de vereniging tentoonstellingen. Ook de kegelbaan bood de gelegenheid tot vermaak.[43] Johan Gram heeft eens een beschrijving gegeven van zo'n kunstbeschouwing, waar zowel werkende als kunstlievende leden aanwezig mochten zijn (en vanaf 1851 ook vrouwen). De avonden werden lange tijd gehouden bij de vrijmetselaren aan de Fluwelen Burgwal:

> 'In de groote Logezaal zat men rustig en aangenaam, zoo juist geschikt om kalm en op zijn gemak te genieten, aan een groote, breede tafel, welke, in den vorm van een hoefijzer, rondom de geheele zaal liep. Elke teekening ving haar loop aan van een der uiteinden en werd van hand tot hand overgeleverd. Zoo schoof zij langzaam voort, beoordeeld, bewonderd, gewikt en gewogen door ieder paar oogen, dat volkomen den tijd had om aan het kunstwerk te gast te gaan. […] De heeren bleven dikwijls ambulant, ten einde hier en daar achter de stoelen der gezeten dames enkele bijzonder mooie teekeningen te kunnen volgen, als kamerheeren eener voorbij wandelende Majesteit. En het was daarbij een opmerkelijk verschijnsel, dat die aquarellen, welke vóór de liefste kopjes en fraaist gevulde halzen gevangen bleven, ook zeer stellig de heeren het allermeest boeiden!'[44]

Koningin Sophie, prins Hendrik en diens echtgenote bezochten de kunstbeschouwingen geregeld, wat de aantrekkingskracht uiteraard verhoogde.[45] Niet alleen eigen werk van de leden werd op deze wijze getoond, ook verzamelaars als C.J. Fodor en J. de Vos Jbzn. en verenigingen als *Arti et Amicitiae* en *Teylers Genootschap* gaven hun portefeuilles ter inzage.[46] *Pulchri* telde in 1867-1868 62 werkende leden (die jaarlijks f 10,- contributie betaalden) en 207 kunstlievende leden (die de helft betaalden); in 1883-1884 was het ledental het hoogst: 84 werkende, 311 kunstlievende leden.[47]

Het ledenbestand van *Pulchri* overlapte niet alleen met het *Nut*, maar ook met het *Letterlievend genootschap onder de zinspreuk 'Oefening kweekt kennis'*, dat in 1834 was opgericht, vanaf 1836 jaarlijks een bundel poëzie en proza uitgaf en sprekers liet optreden.[48] Er was één fotograaf lid van, J.R.F. Nievergeld, die in 1859 toetrad. Hij was overigens ook fabrikant van galvanoplastische voorwerpen, technische preparaten, later (ook) van lucifers.[49] Tot de andere leden van *'Oefening kweekt kennis'* behoorden de kunstenaars Johannes Bosboom, W.C. Nakken en C.C.A. Last (die alle drie ook lid van *Pulchri* waren, Last bovendien ook nog eens van het *Nut*) en Louwrens Hanedoes, en de componist Johannes Verhulst. Voordrachten werden er gehouden door onder andere de historicus R.C. Bakhuizen van den Brink, de dominee/dichters P.A. de Génestet, J.J.L. ten Kate en Bernard ter Haar, dominee/filantroop O.G. Heldring, de theoloog Abraham des Amorie van der Hoeven, de letterkundigen Conrad Busken Huet, J.J. Cremer, J.H. Hofdijk, Johannes Kneppelhout en Jacob van Lennep, de dichter Hendrik Tollens, de al meermalen genoemde J.A. Alberdingk Thijm en Carel Vosmaer, en de theoloog/wijsgeer/kunsthistoricus Allard Pierson. Voorwaar niet de minsten in het land. Gerard Keller heeft onder in 1878 het pseudoniem Conviva zijn

[43] De Bodt 1990, pp. 28-29, 31, 34-35, 37; Van Delft 1980, pp. 149, 153 e.v.
[44] Geciteerd naar De Bodt 1990, pp. 29-31. Zie ook Van Delft 1980, p. 155.
[45] Van Delft 1980, p. 155.
[46] Van Delft 1980, p. 157; De Bodt 1990, p. 33.
[47] Van Delft 1980, p. 152; De Bodt 1990, p. 29.
[48] De Bodt 1990, p. 35; GAH, beheersnummer 53.1, inv.nr. 24.
[49] Advertenties in het *Dagblad van 's Gravenhage* (vanaf 1853 *Dagblad van Zuidholland en 's Graven*hage), 25 mei 1851 en 26 december 1857. Volgens Mensonides 1977, pp. 90, 104, was Nievergeld van 1864 tot 1868 als fotograaf werkzaam. Zijn huwelijksakte uit 1865 noemt hem ook fotograaf.

herinneringen aan *'Oefening kweekt kennis'* gepubliceerd. Keller gaf zijn herinneringen de titel *Het Servetje* mee, wat de naam was van het souper na afloop van de veertiendaagse lezingen. Aan het 'servetje' zaten de spreker van de avond en de president aan, evenals eventuele gasten en de aanwezige werkende leden en bestuursleden van *'Oefening kweekt kennis'*. Soms waren er meer dan twintig aanwezigen,

> 'waaronder [tal] van de meest bekende namen. Daar vond men de letterkundigen van den eersten, tweeden, derden en vierden rang; schilders, musici, beoefenaars, beschermers en liefhebbers van de kunst bijeen en in die dagen [de jaren '60] duurde het tot twee, drie uur in den nacht, eer men scheidde'.[50]

Keller schreef verder dat 'de haagsche burgerij […] over het algemeen meer van iets vrolijks [houdt] dan van ernst'.[51] Zij zullen niet altijd op hun wenken bediend zijn. Over Bakhuizen van den Brink merkte Keller namelijk op:

> 'In Oefening kwam hij niet dikwijls, hij vond verhandelingen te oppervlakkig en te veel op het effect gemaakt; slechts een enkele maal liet hij zich bewegen om op te treden en – hij maakte totaal fiasco. Hij las over den koopman en reiziger Le Maire, maar hij had zijn onderwerp zoo breed behandeld, dat de lezing uren duurde en voor het merendeel der hoorders veel te geleerd was.'[52]

Enkele decennia vóór Keller had W.J.A. Jonckbloet, die ook lid was, een karakterisering van *'Oefening kweekt kennis'* gegeven die min of meer gelijk van strekking is. In 1843 publiceerde hij *Physiologie van Den Haag door een' Hagenaar*, één van de Nederlandse navolgingen van een kortstondig populair Frans genre, de fysiologie, waarin steden, hun instellingen en bewoners puntig en met spot beschreven worden. Jonckbloet schreef in zijn bijdrage aan het genre over enkele Haagse verenigingen. Over het *Nut* merkte hij op dat het

> 'beter [wordt] bezocht [dan de *Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten* en *Diligentia*], maar het is er alleen vol als des Amorie v.d. Hoeven zijne professorale en theatrale kunsten en berekende coups de théatre vertoont, of als Timmers Verhoeven zijne min of meer bekende verhandelingen over Bellamy of Abraham den aartsvader voordraagt. […] Het meest van allen bloeit zeker het jongste dier genootschappen, dat onder de zinspreuk *Oefening kweekt Kennis* te samen komt om zich over zijn eigen bloei vrolijk te maken. Het bloeit, maar draagt geene vruchten; en zoo men er talrijker opkomt dan elders is het omdat het personeel bestaat uit eene jeugd zoo frisch als men zich die in den Haag mag veronderstellen; omdat na de openbare vergadering de werkende leden op het zoogenaamd *nanut* metter daad toonen dat Bachus en Ceres door hen als de goden van de gezelligheid worden gehuldigd; maar vooral, omdat de jaarlijksche

[50] Conviva 1878, p. 4. Vergelijk Dyserinck 1909, pp. 334-335: 'Van honorarium der sprekers was de eerste jaren geen sprake. In een feestelijke ontvangst aan het zoogenaamde *Servetje* bestond de vergoeding.'
[51] Conviva 1878, p. 3.
[52] Conviva 1878, p. 50.

> gedachtenisviering van de stichting des gezelschaps met een bal gevierd wordt, waarop men zich in het belang der letteren dapper in het zweet galoppeert of zich des noods een tering in de borst walst. Men noemt dat vooruitgaan met zijnen tijd.'[53]

Om dit alles aan te horen en mee te maken betaalde Nievergeld als gewoon lid jaarlijks f 8,-.

Méér fotografen – vijf namelijk – kende de in 1861 opgerichte *Vereeniging Nieuwland onder de zinspreuk 'Tot nut en genoegen'*, later *Koninklijke letterlievende vereeniging Nieuwland* geheten. De broers A.J. en L.M. Delboy waren er lid van (beide in de jaren 1866-1870, de eerste vervolgens weer vanaf 1873, de ander vanaf 1884), net als M.F.N. Rotteveel (1873-?), J.F. van Saag[s]vel[d]t (vanaf 1875) en H.C. Junker (1885-1897). Nieuwland was door vier (hulp)onderwijzers opgericht en had als doel de 'onderlinge oefening in uiterlyke welsprekendheid'. De vroegste statuten (1869) spreken ook over de bevordering van de kennis van de Nederlandse letterkunde. Er werden toneelstukken opgevoerd en in 1871 werd de vereniging uitgebreid met de Haagse muzikale vereniging van dilettanten *'Semper Crescendo'*.

> 'Om als werkend lid te kunnen worden aangenomen, moet men als kunstlievend lid een "proef van declamatie" afleggen voor de Commissie van werkzaamheden, drie maanden, nadat men de president heeft meegedeeld, dat men als Werkend lid wenst toe te treden. De Commissie beoordeelt de geschiktheid van de kandidaat.'[54]

Mogelijk behoorden de meeste fotografen tot de kunstlievende leden die zo'n proef niet hoefden af te leggen. Bij het 50-jarig bestaan van *Nieuwland* werd de geschiedenis geboekstaafd. Hierin schreef A.G. Jochems:

> 'Hoe de eerste vergaderingen zijn geweest, uit overlevering heb ik gehoord, dat het de echt ouderwetsche bijeenkomsten waren tot beoefening onzer schoone moedertaal, onder het genot van de lange Goudsche pijp. In die vergaderingen werden gedichten voorgelezen en onderling besproken, wat de bedoeling van den dichter zou zijn geweest, hoe hij er toe kwam dit of dat onderwerp zus of zoo te behandelen, in het kort wat tegenwoordig heel deftig in "Nederlandsche taal" een "Debatingclub" zou kunnen worden genoemd.'[55]

Volgens dezelfde auteur was er vanaf 1865 een grote toeloop van leden en kwam het aantal op 58. Zij betaalden f 4,- contributie per jaar, later een gulden meer.[56]

Een vergelijkbare naam als *'Oefening kweekt kennis'* en *Tot nut en genoegen* was *Oefening en Vermaak*. De activiteiten van die laatste vereniging lagen echter op een heel ander gebied, namelijk 'de schietkunst met de buks' of ook wel 'door onderlinge oefening in het schieten en wat daarmee in verband staat, 's lands weerbaarheid bevorderen'.[57] Twee fotografen zijn er lid van geweest: Robert Severin (1864-1875) en Henri Pronk (1867).[58] Met name Severin was een trouw lid: in de registers van schietoefeningen is

[53] Physiologie van Den Haag 1843, pp. 121-122.
[54] Inleiding op de door Ingena Vellekoop in 1968 samengestelde inventaris van het archief van de *Koninklijke Letterlievende Vereeniging Nieuwland onder de zinspreuk: 'Tot nut en genoegen'*, aanwezig op het Gemeentearchief Den Haag (beheersnummer 132).
[55] Jochems 1911, p. 9.
[56] GAH, beheersnummer 132, inv.nrs. 1-4.
[57] GAH, beheersnummer 42, inleiding van de inventaris.
[58] GAH, beheersnummer 42, inv.nr. 28.

zijn naam veelvuldig te lezen.[59] Aan deze wekelijkse oefeningen nam doorgaans een tiental heren deel. Toen Severin in 1875 Nederland verliet, werd er in de notulen melding van gemaakt dat dat gebeurde 'tot leedwezen van alle leden van het Collegie bij wien den Heer Severin zich door zijn aangenaam karakter had weten bemind te maken'.[60] In de collectie van het Haags Gemeentearchief is een carte-de-visite-groepsportret aanwezig van vijftien leden van *Oefening en Vermaak* (afb. 32). Het is – opmerkelijk genoeg – niet door Severin gemaakt, maar door diens collega/concurrent Maurits Verveer. Gezien het onderschrift ('M. Verveer, Phot. de L.L.M.M. le Roi et la Reine') moet het tussen 1865 en 1877 zijn gemaakt, een periode die vrijwel samenvalt met Severins lidmaatschap. Aangezien achterop het opzetkarton alleen de achternamen van de vijftien voorgestelden zijn genoteerd (op twee na), geen voornamen of initialen, is het lastig vast te stellen wie zij precies zijn.[61] Een aantal van deze namen spreekt echter voor zich: Van Limburg Stirum, baron van Hardenbroek van Bergambacht en baron van Hogendorp. Niet alleen adel en patriciaat waren echter lid van het scherpschuttersgilde, ook kunstenaars als Salomon Verveer, Antonie Waldorp, P.G. Vertin en Louis Meijer komen op de ledenlijsten voor.

We zullen het bij deze Haagse voorbeelden laten. Nogmaals moet opgemerkt worden dat niet alle verenigingen onderzocht konden worden op leden uit het fotografenberoep. Uit andere bronnen blijkt dat Pieter Oosterhuis lid is geweest van *Arti et Amicitiae*, de *Vereeniging tot Bevordering van Beeldende Kunsten* en van de vrijmetselaarsloges *Vicit Vim Virtus* en *La Charité*.[62] In 1885 werd in Amsterdam de zeilvereniging *'Het IJ'* mede opgericht door een fotograaf met een toepasselijke achternaam, J.F. Hulk.[63] De Leidenaar Jan Goedeljee was mede-oprichter van voorzitter van *'Nut en Genoegen'* en penningmeester van de *3-October-Vereeniging*.[64] Onder de namen van de oprichters van de hoofdstedelijke sociëteit *Onder Ons* vinden we die van H.C. Schuyt van Castricum, mogelijk dezelfde als de fotograaf/burgemeester die we al eerder tegenkwamen. De naam *Onder Ons* duidt voldoende op de geslotenheid van de sociëteit, die overigens vooral naam maakte vanwege haar frivoliteit. Een later lid dat over de geschiedenis van *Onder Ons* schreef, F.J.E. van Lennep, onthulde niet waaruit die frivoliteiten nu precies bestonden; we kunnen uit zijn relaas alleen opmaken dat er flink gedronken werd.[65]

Er zijn vast nog meer verenigingen te vinden waar fotografen lid van zijn geweest, maar het zal voldoende duidelijk zijn dat fotografen niet geheel buiten het lokale verenigingsleven stonden. Bij zestien of zeventien van de 37 verenigingen hebben 46 tot 53 fotografen – van een aantal leden is niet zeker of de fotograaf er mee bedoeld is of een naamgenoot – op de ledenlijsten gestaan. Dat is niet zo'n slecht resultaat, ook gelet op het feit dat de activiteiten van een aantal verenigingen elkaar overlapten, zodat het niet hoeft te verwonderen dat niet bij *alle* 37 verenigingen fotografen gevonden konden worden. Bovendien behoorde rond 1850 slechts zo'n 4% van alle Nederlandse huishoudens tot het publiek dat boekhandels en genootschappen frequenteerde.[66] Op het totale aantal fotografen in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Delft en Dordrecht – waarschijnlijk een duizendtal, maar het is moeilijk te schatten – was, zo blijkt uit de hier gegeven cijfers, ongeveer 10% lid van een vereniging als de hierboven genoemde. De overige fotografen

[59] GAH, beheersnummer 42, inv.nrs. 44-45.
[60] GAH, beheersnummer 42, inv.nr. 3.
[61] Die namen zijn zeer waarschijnlijk overgenomen van de achterkant van de foto zelf, maar die is geheel vastgezet, dus onzichtbaar.
[62] Van Veen 1993, pp. 47, 178.
[63] Boomstra 1994, p. 26; Leijerzapf 2003b, p. 2.
[64] B. 1906, ongepagineerd.
[65] Van Lennep 1962, pp. 43, 50, 51.
[66] Mijnhardt 1992, p. 22.

hadden mogelijk geen belangstelling voor het lidmaatschap van een vereniging die zich toelegde op bijvoorbeeld de letterkunde, de vrijmetselarij of het verspreiden van nuttige kennis, of konden het lidmaatschapsgeld niet opbrengen. Van de 46 fotografen die (zeker) lid van een vereniging zijn geweest is de helft tenminste één keer te vinden in de hogere regionen (f 50,- of meer) van de personele belasting, die een indicatie van een zekere welstand is. Mogelijk lag dat aantal nog iets hoger omdat fotografen met een buitenlandse nationaliteit nu eenmaal niet voorkomen in de kiezerslijsten waarop we – bij afwezigheid van de kohieren van de personele belasting – in Amsterdam, Den Haag en Delft zijn aangewezen. De 46 kunnen echter niet zonder meer gekarakteriseerd worden als de meer welgestelde onder de fotografen.

*

Over het maatschappelijke aanzien van fotografen lijken in de negentiende eeuw nauwelijks uitspraken te zijn gedaan. Toch valt er wel iets over te zeggen over hun *convivium* (hun sociaal-culturele relaties) en *connubium* (huwelijkspatroon) door een blik te werpen op de lidmaatschappen van verenigingen en op de huwelijksakten. Een aantal fotografen maakte deel uit van het sociale verenigingsleven en kon in contact komen met de toenmalige ‘culturele elite’. Ook al hadden fotografen doorgaans een bescheiden sociale achtergrond – hun vaders en schoonvaders (en met de laatsten ook hun echtgenotes) kwamen zelden uit de ‘betere kringen’ –, zij waren niet geheel verstoken van omgang met diezelfde ‘betere kringen’. Het sociale aanzien van het vak kan niet zo laag zijn geweest dat zij – door middel van ballotage – uitgesloten werden van het culturele verenigingsleven: daarvoor is het aantal fotografen in de diverse verenigingen te groot. Terwijl zij er door huwelijk zelden of nooit in slaagden te stijgen op de sociale ladder, kregen zij door lid te worden van verenigingen wel omgang met personen uit hogere standen (tenzij er binnen de verenigingen weer sprake was van sterke sociale scheidslijnen, maar daarover weten we niets). Welk concreet profijt fotografen trokken van de verenigingslidmaatschappen valt niet na te gaan: hun positie was, voorzover de archivalia en literatuur daarover spreken, niet prominent genoeg om veel te weten te komen over hun aanzien en gezag of over hun aandeel in de verenigingsactiviteiten.

13

Beeld en zelfbeeld van de fotograaf

Toen Jan Goedeljee in 1905 overleed, werd hij in het *Jaarboekje voor Geschiedenis en Oudheidkunde van Leiden en Rijnland, tevens Orgaan der Vereeniging 'Oud-Leiden'* met een necrologie herdacht. Daarin werd niet over zijn werkzaamheden als boekbinder en fotograaf gerept, alleen over zijn directeurschap van de *Leidsche Begrafenis-Vereeniging* – hij begon deze onderneming in 1877, terwijl hij de twee andere beroepen bleef uitoefenen –, zijn voorzitterschap van *'Nut en Genoegen'* en zijn penningmeesterschap van de *3-October-Vereeniging* in zijn woonplaats.[1] Hoewel Goedeljee tot de bekendste Leidse fotografen moet hebben behoord, werd dat beroep kennelijk niet de moeite van het memoreren waard gevonden. Hij had vele Leidenaren geportretteerd – onder hen ook studenten in maskeradekostuum –, vele stadsgezichten gemaakt en nieuwsgebeurtenissen 'verslagen', zoals de brand in de Stadsgehoorzaal in 1871. Wie op zoek is naar negentiende-eeuwse foto's van Leiden en zijn inwoners, kan niet om Goedeljee heen. Het ging de schrijver van diens necrologie echter meer om de andere activiteiten die Goedeljee ontplooide:

> 'In drie functiën vooral [= het genoemde directeur-, voorzitter- en penningmeesterschap] leefde hij het leven zijner stadgenooten mee, waartoe het neerleggen van zijn beroep hem den tijd en de gelegenheid schonk. Aan die drie betrekkingen gaf hij dan ook zijn tijd, zijn werkkracht en zijn liefde.'

Goedeljees vrijwillige werk voor de Leidse gemeenschap telde – in deze necrologie althans – zwaarder dan zijn werk als boekbinder en fotograaf. Het fotograferen lijkt zelfs geheel over het hoofd gezien te worden: waar gesproken wordt over 'het neerleggen van zijn beroep', moet het boekbinden bedoeld zijn, dat Goedeljee in 1881 opgaf, terwijl hij tot zijn dood als fotograaf bleef werken.

J.H. Egenberger werd na zijn overlijden herdacht in de *Groningsche Volksalmanak voor het jaar 1898*.[2] Zijn werkzaamheden als fotograaf werden er niet genoemd, wel die als kunstschilder, directeur van en docent aan kunstacademie Minerva. Goedeljee en Egenberger behoorden tot de weinige negentiende-eeuwse Nederlandse fotografen – misschien waren zij zelfs de enigen – aan wie een necrologie werd gewijd, al werd die meer ingegeven door andere activiteiten dan fotografische.[3] Fotografen lijken een nogal onopvallend

[1] B. 1906. Zie Noordam 2004 voor de geschiedenis van de *3-October-Vereeniging*. Volgens Hegeman 1985, p. 1, bleef Goedeljee tot 1881 boekbinder, tot zijn overlijden fotograaf.
[2] Feith 1898.
[3] Bedoeld zijn necrologieën in de algemene, niet-fotografische pers.

'openbaar' leven te hebben geleid. We weten dan ook bijzonder weinig over hun persoon, karakter en dergelijke. En áls we al iets vernemen, brengt het ons zelden veel nader tot de mens achter de camera. J.A. Feith, die de necrologie van Egenberger in de *Groningsche Volksalmanak* schreef, noemde hem 'uiterlijk en innerlijk een gentleman'. Dat beeld wordt bevestigd door Cornelis Jetses, die les van Egenberger had gekregen. Jetses noemde hem 'een verschijning als een edelman'.[4] Over Goedeljee werd onder meer meegedeeld dat hij eenvoudig en bescheiden was, ijverig en streng voor zichzelf, dat hij een 'haast kinderlijke vreugde' tentoon spreidde wanneer hij zijn doel bereikte (in de genoemde drie functies waarin hij de stad Leiden diende) en dat hij 'kleine pasjes' nam wanneer hij door de straten liep. Deze karakteriseringen – met uitzondering misschien van de laatste, die ons *helemaal niets* leert – zijn te algemeen om werkelijk zicht op de twee mannen te geven. Ze kunnen bovendien gemakkelijk afgedaan worden als behorende tot de gewoonte om over de doden niets dan goeds te melden.

Over het persoonlijk leven en karakter van fotografen weten we doorgaans vrijwel niets, maar er zijn enkele uitzonderingen. Over Israël David Kiek zijn enkele anecdotes bekend, opgedist door voormalige Leidse studenten die tot zijn klanten behoorden. Het meest in het oog springt daarbij zijn verregaande bereidwilligheid om bij nacht en ontij zijn bed te verlaten om een groepsportret te maken van beschonken studenten.[5] Over de Groninger fotograaf Carl Georg Hunerjäger vermeldde W.J. Roelfsema Hzn. in zijn jeugdherinneringen een anecdote die hem als 'een slimme mof, niet beschaafd maar goed gebekt' doet kennen. Toen een belastingcontroleur Hunerjäger in zijn atelier bezocht, stelde hij zich voor als Crayvanger. '"Dan sind wir ja Verwandten", kreeg hij ten antwoord; "mein Name ist Hünerjäger."'[6] Herman Bückmann werd ooit – zonder nadere toelichting – 'een min of meer gesjochte jongen, eertijds een bekend Haags fotograaf' genoemd, Albert Greiner is wel eens omschreven als een 'ambitieus en wonderlijk man', zonder dat onthuld werd waaruit die ambities en wonderlijkheid bestonden.[7] In het monografische artikel dat in het lexicon *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie* aan Greiner gewijd werd, ontbreekt iedere karakterisering van zijn persoonlijkheid.[8] Slechts in de afsluitende passages wordt hij een 'hardwerkend en ambachtelijk fotograaf' genoemd. In Greiners tijd – hij vestigde zich in 1862 en bleef werkzaam tot zijn overlijden in 1890 – was echter *iedere* fotograaf noodzakelijkerwijs ambachtelijk: de werkzaamheden konden niet gemechaniseerd worden en bleven handwerk. Het epitheton 'hardwerkend' werd de auteur van dat artikel ongetwijfeld ingegeven door Greiners productiviteit en berust niet op enige kennis omtrent 's mans karakter.

Omschrijvingen als 'hardwerkend' zijn wel vaker gegeven. In hetzelfde lexicon is in het artikel over Wilhelm Ivens te lezen dat hij 'zakelijk instinct en ondernemingslust' had.[9] In de bij dat artikel opgegeven literatuur is zo op het oog niets te vinden dat die karakterisering staaft. Ze zal ingegeven zijn door de veronderstelling dat wie uit het buitenland kwam (Ivens was in Duitsland geboren en vestigde zich rond 1867-1868 in Nijmegen), op jonge leeftijd een atelier opende en een bekende fotograaf werd welhaast

[4] Niemeijer 1988, p. 27.
[5] Leijerzapf 1997.
[6] GA, toegangsnummer 1501, inv.nr. 269, zesde cahier, p. 77; Schuitema Meijer 1961, p. 138.
[7] Boom 1988, pp. 2, 5-6 (over Bückmann, geciteerd naar een krantenartikel van J. Geselschap), Boom 1995a, p. 279 (over Greiner). De karakterisering van Greiner is afkomstig uit een contemporain citaat, waarin er verder niet over uitgeweid werd.
[8] Krabben 1994.
[9] Leijerzapf 1988c, p. 3.

'zakelijk instinct en ondernemingslust' *moet* hebben gehad.[10] Nu zou dat natuurlijk ook heel goed het geval kunnen zijn, alleen valt dat nergens te verifiëren. En als het voor Ivens geldt, dan geldt het voor zóveel anderen dat de woorden een cliché worden. Er waren nogal wat fotografen uit het buitenland afkomstig (vooral uit Duitsland) en velen hebben een carrière gemaakt die vergelijkbaar is met die van Ivens (wiens tegenwoordige roem overigens in niet geringe mate berust op het feit dat hij de grootvader was van de filmer Joris Ivens). Over Adolf Schaefer, die in 1843 korte tijd een atelier in Den Haag had en een jaar later naar Nederlands-Indië vertrok om onder andere de Borobudur te fotograferen, lezen we in hetzelfde lexicon óók dat hij een 'ondernemend man' was.[11] En G.H. Matthijssen is ooit neergezet als 'een doortastende dame die er emancipatoire denkbeelden op nahield'.[12] Hardwerkend, ondernemend en doortastend: het zijn de algemeenheden waartoe de biograaf z'n toevlucht neemt als de bronnen zwijgen.

*

Buiten de gegevens die ontleend zijn aan adresboeken, bevolkingsregisters en dergelijke is er over fotografen in het algemeen zeer weinig tot niets bekend. Hun namen komen maar zelden voor in (auto)biografieën, brieven en andere documenten van negentiende-eeuwers die 'ertoe deden' in Nederland. In hun levens speelden fotografen kennelijk geen rol. Tegenover deze zwijgzaamheid staat een aantal foto's die aantonen dat de fotograaf, opnamen makend op de openbare weg, kon rekenen op veel, soms zelfs *te veel* aandacht. Op enkele foto's die J.L. Breebaard, die tussen 1864 en 1878 in Zaandam werkte, op de Lagedijk in Zaandijk maakte, staan diverse figuren zeer nadrukkelijk in beeld naar de man onder het zwarte doek te kijken (afb. 33).[13] Bekend is de anecdote over de Engelse fotograaf Benjamin Brecknell Turner die in 1857 Amsterdam bezocht. Hij moest het fotograferen voortijdig beëindigen. Volgens familieoverlevering namelijk drong het nieuwsgierige publiek, dat nooit eerder een camera zou hebben gezien, nogal op, wat hem bijna in het water deed belanden.

> 'In the scuffle his box of diaphragms *did* take the plunge and the photography was at an end for that trip.'[14]

Van dat opdringerige publiek is op zijn foto's overigens weinig tot niets te zien. Op de meeste foto's van Turner is de stad in volmaakte rust: er zijn wel enige sporen van bedrijvigheid te zien (er liggen soms tonnen en andere spullen op de kade), maar er *gebeurt* niets. Familieoverlevering moet altijd enigszins gewantrouwd worden en de opmerking dat Amsterdammers nooit eerder een camera zouden hebben gezien maakt dat men kan twijfelen aan de volledige juistheid van het verhaal. Aan de andere kant is er – uit iets latere tijd – een enigszins vergelijkbaar verhaal bekend. Auguste Grégoire vertelde in zijn herinneringen aan zijn opleiding tot fotograaf in 1905 over een opdracht om 'enige wagens met vaten wijn' voor Hotel Des Indes in Den Haag te fotograferen. Grégoires leermeester, De Louw, liet het aan hem over de klus te klaren.

[10] Vergelijk Schoots 1995, pp. 12-13, waar een enigszins obligaat beeld van Ivens gegeven wordt dat waarschijnlijk sterk leunt op familieoverlevering. Zie ook Stufkens 1999, p. 37, waar een lokale krant wordt aangehaald die schreef dat Ivens behoorde tot de 'neringdoende en industriële stadgenoten, die zich beijveren met de steeds hoger gestelde eisen des tijds gelijke tred te houden'.
[11] Moeshart 1986, p. 3.
[12] Grever/Waaldijk 1998, p. 26.
[13] Zie over Breebaard: Woudt/Sman/Woudt 1986 en Honig 1997.
[14] Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 192; Barnes 2001, p. 59.

> ‘Ter plaatse gekomen stelde hij in op de wagens voor het gebouw, zodat ook dit laatste duidelijk te zien kwam, doch het maken van de opname was haast onmogelijk door slagersjongens en anderen, die maar voor de camera bleven ronddraaien om mede vereeuwigd te worden. Nu kreeg onze Jean [Grégoire voerde zichzelf op als Jean Art] een zeer lumineus idee. Hij liet het statief staan, doch draaide de camera gedeeltelijk om, zodat het Paleis van de Koningin Moeder nu in het front lag. Na enkele minuten had het publiek zich verplaatst en maakte Jean een opname van het Paleis (vanzelfsprekend met gesloten cassette). Daarna de schuif opengetrokken, de camera op het geschikte moment gedraaid, de nieuwsgierigen bedrogen, de opname gemaakt en … uitstekend geslaagd!’[15]

De foto is – voor zover ik weet – niet bewaard gebleven, maar een andere opname bewijst dat met name jongens grote belangstelling konden hebben voor het doen en laten van een fotograaf. Van een anonieme maker is een foto bewaard van de toegang van de Doopsgezinde Kerk Bij ’t Lam, gemaakt vanaf de overzijde van de hoofdstedelijke Herengracht. Een grote groep jongens kijkt aandachtig naar de fotograaf, terwijl deze verder alleen wordt gadegeslagen door twee dienstboden, een heer en een man met een kruiwagen. Uit de anecdote van Grégoire en deze anonieme foto kan worden afgeleid dat met name slagers- en andere jongens stilstonden om naar een fotograaf te kijken. Anderen – burgers – zullen zich daarvoor mogelijk te deftig hebben gevoeld. Zij konden het zich bovendien wel veroorloven naar het atelier van de fotograaf te gaan om ‘vereeuwigd te worden’ en daarbij eens te zien hoe zo’n man te werk ging.

Uit de voorbeelden van Turner, Breebaard, Grégoire en de anonymus kan ook worden opgemaakt dat vooral een camera de aandacht trok, meer dan de persoon van de fotograaf. Zonder camera viel hij nauwelijks op.[16] Een enkele keer zijn fotografen een bijfiguur in een biografie of andere uitgave, doordat ze de grootvader, vader, zoon of broer waren van een meer bekende figuur, maar ook dan blijven zij in de schaduw.[17] Terwijl er over schilders of schrijvers vaak op z’n minst een biografische schets voorhanden is, is dat bij fotografen nauwelijks het geval. Over de laatsten weten we doorgaans weinig meer dan hun geboorte- en overlijdensdatum, de adressen waar zij achtereenvolgens woonden, de datum van hun huwelijk, de namen van hun vrouw en kinderen en nog enkele van dat soort gegevens. Goedeljee en Egenberger waren twee van de weinige fotografen aan wie een in memoriam werd gewijd. De tijdgenoten achtten fotografen kennelijk niet zo hoog dat ze hen publiekelijk herdachten.

---

[15] Grégoire 1957, p. 98. Vergelijk Kraan 2002, pp. 352-356, waar enkele verhalen aangehaald worden van buitenlandse schilders die gehinderd werden door nieuwsgierige Nederlandse omstanders.

[16] Hoe hardnekkig het wantrouwen jegens de fotografie kon zijn, blijkt ook uit een anecdote die voorkomt in de onvoltooide, ongetitelde en onuitgegeven mémoires van de arts en kunstverzamelaar J.F.S. Esser. Hij dicteerde ze aan het einde van zijn leven, toen hij in de Verenigde Staten woonde, vandaar dat ze in het Engels gesteld zijn. Toen Esser zich in 1904 als huis- en tandarts vestigde in het 900 inwoners tellende Polsbroek in de provincie Utrecht, maakte hij kennis met dominee Snel. Deze werd door de kerkeraad geboycot omdat hij zich niet aan door de kerk voorgeschreven regels en gewoonten hield. Zo droeg hij geen zwart pak en hoge hoed, maar kleedde hij zich als een gewone man, reed hij wel eens mee op een met stalmest geladen kar en gaf hij de voorkeur aan moderne hymnen boven de oude psalmen. Daar kwam nog iets bij: ‘He was also in the vivious habit of walking about, so they said, with magic cases slung from his shoulders on straps. The contents of one case, a box, he often fastened to a tripod, then would stand behind it, covering his hat with a black “witch’s cloth”, and peer at the village folk and surrounding country side, obviously cursing them with his devellish eye’. Bij een bezoek aan Snel zei diens echtgenote niet het gevoel te hebben dat zij de kerk tekort deden: ‘The Reverend only dislikes official dress, and is a passionate follower of photography, with which the village people seem entirely unfamiliar’ (typoscript, dl. VII, hfd. 2, pp. 1, 3). Met dank aan Mayken Jonkman.

[17] Wilhelm Ivens was de grootvader van Joris Ivens, Wilhelm Küpper de vader van Theo van Doesburg (pseudoniem van Christian Emil Marie Küpper), A.W. Groote de vader van een ontwerper van een stenografisch systeem (‘systeem Groote’). De in Frans Coenens *De muzikale beddenmaker* voorkomende zangeres Ellen Sherrington was een dochter van John Sherrington, een Engelsman die zich in 1840 in Rotterdam vestigde en als amateur de fotografie beoefende (Coenen 1981, p. 49). Met dank aan Alied Ottevanger.

Over de beroepsgroep als geheel zijn enkele uitspraken bekend. Twee ervan werden hierboven al aangehaald: Multatuli's uitgever Funke was van oordeel dat de meeste fotografen niet consciëntieus werkten wanneer ze een grote oplage moesten drukken. Hij was bovendien van mening dat fotografen 'met kleermakers en naaisters gemeen [hebben], dat zij nooit hun woord houden'. Toen een – anoniem gebleven – fotograaf in 1875 gevraagd werd een prijsopgave te doen voor het fotograferen van de te slopen Zutphense vesting en daar kennelijk niet zo snel mee kwam, noemde de correspondent van de *Commissie van Rijks-Adviseurs* hem 'even traag [...] als al zijne collega's'.[18] Een vierde en laatste uitspraak vinden we in een hierboven ook al aangehaalde brief van Jan Veth aan Albert Verwey, van wie hij in 1885 een portret had gemaakt. Veth vroeg de jonge dichter, bij wie het schilderij was, om naar Gustaaf Oosterhuis te gaan, zoon en opvolger van de kort tevoren overleden Pieter Oosterhuis, om het te laten fotograferen.

> 'Ge moet hem *erg* op het hart drukken dat hij niets moet retoucheeren. Dat kunnen die vervloekte fotografen zoo slecht laten. Men moet ze haast laten *zweren*.'[19]

Veths bezorgdheid werd waarschijnlijk mede ingegeven doordat hij met dit portret zijn debuut had gemaakt – op de najaarstentoonstelling bij *Arti et Amicitiae* in 1885 – en er veel lof voor had gekregen.[20] Deze vier uitspraken zijn – zoveel moet toegegeven worden – te gering in aantal en te algemeen om werkelijk inzicht te bieden in het beeld dat de negentiende-eeuwer had van de fotograaf, maar het is misschien niet zonder betekenis dat ze alle negatief van strekking zijn.

De enige twee fotografen over wie mij een minder obligaat, integendeel een enigszins opmerkelijk verhaal bekend is zijn twee *dode* fotografen, Jan Rabout en Willem Matla. In juli 1864 noteerde de humoristische tekenaar en lithograaf Alexander Ver Huell een voorval in zijn dagboek waarover de *Arnhemsche Courant* iets eerder ook al had bericht, namelijk het opvissen van het lijk van een fotograaf die tijdelijk in een Arnhems hotel verbleef. De krant noemde de naam van de fotograaf, J. Rabout, en meldde dat de oorzaak van het ongeval niet bekend was. Ver Huell vond de naam van de man niet de moeite van het vermelden waard, maar was – met zijn hang naar zwarte romantiek – vooral in andere dingen geïnteresseerd. Hij beschreef de omstandigheden waaronder het lijk werd opgebracht:

> 'De zon scheen helder, overal zag men wandelaars: – in een boot werd de drenkeling naar de schipbrug gesleept door de jongens die zongen "en hij kwam nooit weerom! en hij kwam nooit weerom!"'[21]

Ver Huell vroeg aan een agent hoeveel de aangever van een drenkeling kreeg. Het antwoord was één gulden. Hij noteerde bovendien nog dat de dode 'geheel gekleed [was] met gouden horologie en ketting en een gouden ring aan den vinger'. Dat teken van welstand was voor hem kennelijk het meest vermeldenswaard.

[18] NA 2.04.40.06, inv.nr. 9, brief nr. 870 d.d. 29/11/1875; Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 35.
[19] Verwey 1995, p. 114 (brief van Veth aan Verwey, 21 december 1885).
[20] Bijl de Vroe 1987, pp. 14, 28-29.
[21] Ver Huell 1985, p. 147; *Arnhemsche Courant* van 19 juli 1864. Zie over Rabout ook Stempher 1983, p. 141, waar vermeld wordt dat Rabout tijdelijk in Arnhem verbleef als fotograaf en als zodanig ook adverteerde. Onkundig van Rabouts ongelukkige einde schreef Stempher: 'Voor zover ik kan nagaan is het niet tot een vestiging in Arnhem gekomen'.

Willem Matla overleed in 1869, na slechts enkele jaren als fotograaf te hebben gewerkt in Den Haag. Vele jaren later, in 1896, openbaarde zijn geest zich tijdens een séance, waarvan een van zijn kleinzonen (mede) verslag heeft gedaan in het boek *Het geheim van den dood*. Vijf geesten, onder wie die van Matla, dienden zich aan:

> 'Wij willen hier in dit onderaardsche gewelf een vereeniging van geesten en menschen stichten, om het Jezuïtisme in zijn drie schuilhoeken, – geloovig spiritisme, theosophie en animisme, – te bestrijden.'

Matla was de stichter van deze 'geestenclub'. De geesten dicteerden de artikelen van deze op te richten *Vereeniging Multatuli*, waarvan het tweede luidde: 'Het doel der vereeniging is, opheffing van alle godsdiensten, van het katholicisme in 't bijzonder.'[22] De vereniging is, zoveel zal duidelijk zijn, niet geslaagd in haar doelstelling.

Toeval en nijver speuren zouden meer van dit soort verhalen naar boven kunnen halen, maar of het beeld van de fotograaf erdoor verandert is zeer de vraag. In de *Delftsche Courant*, waarop ooit een index van persoonsnamen is gemaakt, komen tussen 1842, het jaar waarin deze krant begon te verschijnen, en 1889 slechts enkele berichten voor over fotografen. Eén van hen, die tevens apotheker was, bood eerste hulp aan een jongen die op onvoorzichtige wijze van een rijdende koets was gesprongen en daarbij gewond was geraakt, een ander hield een op hol geslagen paard tegen. Dat is alles.[23] De negentiende-eeuwse Nederlandse beroepsfotograaf is een schim, en we kennen maar weinig details uit zijn persoonlijke leven. Hij heeft bijna niets nagelaten, afgezien van foto's, wier getal uiteenloopt van een handvol tot ettelijke duizenden. Die foto's zijn bijna altijd bewaard gebleven in andermans fotoalbums of familiepaperassen. Behalve een enkele rekening, brief, boedelbeschrijving of kasboek resteert ons maar weinig van het persoonlijk bezit van fotografen: het meeste is verloren gegaan. De negentiende-eeuwse Nederlandse beroepsfotograaf is een 'papieren mens'. Bijna alles wat we over hem te weten kunnen komen, moet gehaald worden uit bevolkingsregister, geboorte-, huwelijks- en overlijdensakten, adresboeken en andere officiële bronnen waarin zonder aanzien des persoons een aantal gegevens is vastgelegd.

*

Ook in de letterkunde en op schilderijen, tekeningen en (spot)prenten komen fotografen maar weinig voor. In Louis Couperus' roman *Eline Vere* (1889) wordt er een ten tonele gevoerd, Losch genaamd, maar hij speelt een weinig prominente rol. De passages waarin de hoofdfiguur portretfoto's van de operazanger Fabrice koopt en vervolgens, als haar liefde hopeloos blijkt, verscheurt, zijn talrijker en belangrijker. De oogst is, voor zover ik kan nagaan, verder mager. Johan Grams novelle *Een hinkend trio* (opgenomen in de bundel *Onder één dak* uit 1867) is al ter sprake gekomen: daarin nam een van de drie kunstenaars om wie het draait uiteindelijk zijn toevlucht tot het opzetten van een fotoatelier. Het gaat hierbij dus meer om de schets van een

[22] Matla/Zaalberg van Zelst 1921, pp. 14-15. Zie ook Jongstra 1985, pp. 114-117. Zie over Matla: Mensonides 1977, pp. 88-89, en Rooseboom 1996b, pp. 21-22.
[23] De index wordt bewaard op het Gemeentearchief Delft. Bedacht dient wel te worden dat negentiende-eeuwse kranten mogelijk een grote voorkeur hadden voor anecdotische berichten (vergelijk Ouwerkerk 2003, p. 151).

mislukkend kunstenaarschap dan om het opvoeren van een fotograaf als type of personage. In 1869 publiceerde J.A. Alberdingk Thijm in de *Kunstkronijk* het gedicht 'Aan de Firma Conen-Offenberg, op hare voortreffelijke fotografiën':[24]

> 'Als andre Jozuës, die over 't licht gebiedt,
> Weet gij niet slechts de Zon in haren loop te stuiten,
> Maar dwingt haar, bij 't verwijl, om op uw toverruiten,
> Te schildren, vonk voor vonk, al wat haar blik beziet.
> Wech, Dou en Meissonnier! Dit kunstpenceel toetst fijner;
> En Phoebo, tot van daag alleen de God van 't Lied,
> Schaft Bismarck-Offenberg een grooter rijksgebied:
> Eerst slaat hij hem in band, en kroont den Albeschijner
> Daarna, ten teeken van zijn gunst,
> Tot God der Schilderkunst.'

Het gedicht is vleiend en zijn maker was een belangrijke negentiende-eeuwse schrijver, maar het moet als een literair gezien onbeduidend gelegenheidsproduct afgedaan worden. Thijm heeft er daarvan vele gemaakt.[25] Wat de aanleiding tot dit vers is geweest, weten we niet. Thijm is tenminste één keer door Offenberg geportretteerd: na het overlijden van de eerstgenoemde schreef Jan Veth, die een postuum portret zou maken, over 'een saaie [foto] en profil, strak en koud, door Offenberg, – altijd nog bruikbaar als document'.[26] Thijm heeft de fotografie vaker tot onderwerp genomen: hierboven werd al het gedicht geciteerd dat hij maakte op zijn eigen portret, dat hij in 1866 onder protest zond naar de *Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde*. Jaren later, in 1875, zou hij in de *Kunstkronijk* nogmaals een gedicht op dat onderwerp publiceren, 'Op een oubolligh photographe (Versachtinghe van mê-klinckerts)'.[27] Hierin speelt hij wat met het woord 'graaf' en de voorvoegsels die daarbij bedacht kunnen worden: de fotograaf uit de titel is geen rijks-, burcht- of markgraaf, maar een 'Vodde-graef'. De beroepsgroep dankt deze kwalificatie aan de 'vodden' die fotografen naar Thijms idee uit hun 'doncker hol' opdelven.

In de *Muzen-Almanak Vergeet Mij Niet* van 1857 schreef een zekere E. het vers 'Vooruitgang', waarin de vooruitgang niet zozeer bezongen als wel gerelativeerd wordt. Zich laten portretteren was in vroeger tijden

> 'poséren zonder end,
> Opgedirkt en ingeprent,
> Deftig, uitgestreken: […]
> Zitten als een ledepop,

[24] *Kunstkronijk* [Nieuwe Serie] 10 (1869), p. 23. Het gedicht was oktober 1867 gedateerd.
[25] Rietbergen 1989, p. 14: 'Hoewel Thijm zijn leven lang bleef dichten, verdwijnt vanaf de jaren '50 van de negentiende eeuw het beschouwend-programmatische element allengs uit zijn poëzie die, voor zover zij nog kwaliteiten heeft, veelal verhalend is; in de waarlijk overstelpende stroom gelegenheidsgedichten die Thijm blijft produceren is weinig lyriek te ontdekken die ons in de tweede helft van de twintigste eeuw nog aanspreekt.'
[26] Van Deyssel 1986, p. 12. Vergelijk Alberdingk Thijms *Portretten van Joost van den Vondel* uit 1876, waarin tegenover de titelpagina een foto van Offenberg is geplaatst (een reproductie van een geschilderd portret van de dichter).
[27] *Kunstkronijk* [2de Nieuwe Serie] 1 (1875), p. 7.

Uren, dagen, weken!'

Dankzij de daguerreotypie ging dat inmiddels veel sneller. Vandaar dat het tweede couplet besluit met de uitroep 'Eere zij Daguerre'. Het derde en laatste couplet relativeert die hulde, zinspelend op het manco van veel oude foto's, namelijk dat het beeld na verloop van tijd kon vervagen (het is eigenlijk een variant op het gezegde *ars longa, vita brevis*):

Waar is 't, dat in korten tijd
't Wonderbeeld alëvel
Op het zilverplaatje slijt,
Smeltende als een nevel: —
Maar dat spaart u één verdriet:
Ge overleeft u zelven niet,
En (gewoon gevalletje!)
Gij en heel uw huisgezin,
Bungelt niet, jaar uit jaar in,
Tusschen lorren en oud tin
Op een Jodenstalletje![28]

Bij deze voorbeelden moet het blijven: meer ken ik er niet. In een aantal gevallen gaat het eigenlijk meer om de fotografie, om de foto's, dan om de fotograaf.[29] Met name het laatste gedicht is daarvan een voorbeeld. Veel vaker dan fotografen duiken foto's op in de letterkunde, met name als literaire metafoor. Omdat het in dit boek niet zozeer over foto's gaat, behandelen we dat onderwerp hier slechts kort.

Al in 1840 publiceerde J.F. Bosdijk het gedicht *De spiegel der natuur of de Daguerrotype*, waarin hij tekenaars voorhield dat sinds Daguerre het 'albezielend daglicht' hun 'mededinger' zou zijn.[30] Uit de gelijkstelling in de titel van 'spiegel der natuur' en 'de Daguerreotype' blijkt al in welke betekenis dat laatste woord gebruikt wordt, namelijk als zinnebeeld van werkelijkheidsgetrouwe weergave. In dezelfde betekenis wordt het woord gebruikt in de titels van twee tijdschriften, *Daguerreotypen, of Groepen en Beelden naar het leven* (1843) en *Dageurreotypen, of schetsen, uit het dagelijksch leven. Twee-maandelijks tijdschrift. Oorspronkelijke lectuur van den ouden heer Stolberg* (1856).[31] Deze tijdschriften, die beide maar kort hebben bestaan, gaven alleen complete verhalen, geen rubrieken, feuilletons en andere zaken. In die verhalen is verder geen verwijzing naar of zinspeling op de fotografie of haar realisme te vinden. Alleen de omslagillustratie van het eerste tijdschrift beeldt een tweetal van oudsher bekende metaforen van imitatie,

[28] E. 1857. Vergelijk het gedicht 'Bij een nameloos vrouwenportret' van J.J.L. ten Kate.
[29] Vergelijk de roman *Onze buurt* uit 1861 van Dorothea Bohn-Beets, waarin op zeker moment een kijker voor stereofoto's ten tonele wordt gevoerd, een instrument dat nog maar kort, sinds het midden van de jaren '50, populair was. Kennelijk was een stereoscoop nog niet zó overbekend dat de schrijfster kon volstaan met noemen van het ding: 'hij pakte uit een grote enveloppe een soort van gladhouten koker, die van onderen met een langwerpig mat glas afgesloten was en naar boven schuin toelopende, twee heldere, licht bijeenstaande glaasjes vertoonde, met een kleine afscheiding in het midden' (Bohn-Beets 2002, p. 264).
[30] Bosdijk 1840, p. 6. Zie ook Leijerzapf 1978, p. 67.
[31] Groot/De Vries 1978, p. 56; Hemels/Vegt 1993, p. 134; Rooseboom 1994e, p. 94. Van het eerste tijdschrift bezit de Koninklijke Bibliotheek de afleveringen 1 en 2, van het tweede de nummers 2, 3 en 4.

realisme en misleiding af, namelijk twee apen en een masker (afb. 34).[32] Naast tijdschriften zijn er ook boeken uitgegeven waarin de titel het woord fotografie of daarmee samenhangende begrippen bevat. In chronologische volgorde van publicatie zijn dit de mij bekende voorbeelden:

A. van der Hoop Junior'szoon[33], *Twaalf daguerréotypen*, Leiden 1851
A. van der Hoop Junior'szoon, *Nieuwe Daguerréotypen*, Schiedam 1853
Lambrecht van den Broek, *Veertien Photographieën*, Wijk bij Duurstede 1854
N.A. van Charante, *Photographiën van kleine menschen, voor grote mensen nageschetst*, Schoonhoven 1858
W. Marten Westerman, *Photographie van Amsterdam op 3 tot 7 September 1858, bevattende een verslag van de volks-feesten in de hoofdstad gevierd*, Amsterdam 1858
C.O. Hilarides, *Het land van Winjewanje, in miniatuur-schetsen; en De Huiskat en de Hoenders, in fotografische omtrekken* ..., Kampen 1861
Agatha [= Reinoudina de Goeje], *Eva Strooveld. Photographiën*, Leiden 1865
B. Kuitert Cz., *Photographiën en Phantasiën. Gedichten en rijmen*, Groningen 1866
A. van der Hoop Junior'szoon, *Daguerréotypen*, Schiedam 1869
Lavater Jr., *Politieke Photographiën van de aftredende leden der Tweede Kamer*, Sneek 1879
J.F. Jansen, *Photographiën, Leesboek voor de lagere school*, Arnhem 1882

Deze opsomming is mogelijk zeer incompleet.

Het onderwerp van *Photographie van Amsterdam op 3 tot 7 September 1858* wordt door de ondertitel aangeduid: *een verslag van de volks-feesten in de hoofdstad gevierd*. De auteur schreef in zijn voorwoord:

> 'Eene Photographie! Wij weten al te wel dat daarop iedere licht- en schaduwzijde, vooral iedere hoofdgroepering helder moet worden aangegeven, – dat naauwgezetheid en uitvoerigheid bij de mededeeling hoofdvereischten zijn, – dat zoowel het minder goede gelaakt, als het goede moet geprezen; dat wij een *getrouw* beeld moeten geven, zal dit boekske aan de gestelde eischen voldoen en eene blijvende gedachtenis aan die heugelijke dagen zijn.'[34]

Woorden van gelijke strekking vinden we in Nicolaas Anthonie van Charantes *Photographiën van kleine menschen*, een bundel verhalen waarin we lezen over de lotgevallen van kinderen en jonge mensen uit lagere milieus, die met meer of minder succes streven naar verbetering van hun positie. Het woord vooraf verklaarde de intenties van de schrijver:

[32] Zie bijvoorbeeld Ripa 1971, p. 350. Apen komen in karikaturen en spotprenten te vaak voor om in dit specifieke geval, waarbij de fotografie betrokken is, een nadrukkelijke negatieve toespeling te zien op domme nabootsing. Zie over het motief van de aap met name Janson 1952 en Georgel/Lecocq 1987, en voor Nederland onder andere Fokke 1842, p. 243; Veth 1941, pp. 22-23, 30, 59; Knolle 1983, p. 25; Luijten 1988, p. 301; Brons 2001, pp. 106-111; Ouwerkerk 2003, pp. 155, 156, 185, 190.
[33] A. van der Hoop Junior'szoon was de zoon van de meer bekende dichter Adriaan van der Hoop Junior. De zoon bezat zeker enig literair talent, maar ook een 'zwak karakter', dat hem aan lager wal bracht (Frederiks/Van den Branden 1892, pp. 370-371; Wijnaendts van Resandt 1926, pp. 171-172). Twee van de gedichten uit de bundel *Twaalf daguerréotypen* haalden overigens de door Gerrit Komrij in 1979 samengestelde bloemlezing *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten*.
[34] Photographie van Amsterdam 1858, pp. 3-4. De hoofdstad vierde feest ter gelegenheid van het bereiken van de meerderjarige leeftijd door de prins van Oranje.

> ‘De photographie geeft de natuur zuiver en volkomen weder zoo als zij is. Het licht is de teekenaar, die zich tegen geene enkele misvatting of verkeerde afmeting bezondigt en, met volmaakte juistheid, beelden, standen en tafereelen schept, zoo als zij werkelijk bestaan.’[35]
> Etcetera.

De fotografie werd niet alleen in metaforische zin gebruikt door schrijvers van het tweede plan die nu geheel en al vergeten zijn. E.J. Potgieter deed het namelijk ook. In ‘Drie Photographiën van Amsterdam’, in 1864 gepubliceerd in *De Gids*, behandelde hij evenzovele ‘momenten in het leven der stad’ (de opening van het Paleis voor Volksvlijt, een niet nader aangeduid gedenkwaardig moment voor de Beurs, en een gezicht – géén gebeurtenis – op het deel van de Plantagebuurt waar anno 1864 *Artis* was gebouwd).[36] Bosboom-Toussaint liet in haar roman *Majoor Frans* (1875) jonker Leopold van Zonshoven een lange brief schrijven waarin hij aan een vriend zijn ontmoeting met de titelheldin – die hij wenste te trouwen – meedeelde:

> ‘Ik was bezorgd dat mijn uitvoerigheid u langwijlig mocht schijnen, en toch het geldt hier geen wereldgebeurtenissen, die men met enkele grote trekken kan schetsen; het is de analyse van een vrouwengestalte, die niet als een marmeren beeld uit één stuk gehouwen is, dat men in ettelijke seconden kan laten fotograferen. Het zijn waarnemingen omtrent een karakter dat uit zeer verschillende, bijna tegen elkaar inlopende trekken is samengesteld; het zijn ontdekkingstochten in een vrouwenhart, dat diep en bewegelijk is als zekere onpeilbare waterkolken, en waarvan men alle verschijnselen met oplettendheid moet gadeslaan; fijne schakeringen en schijnbaar nietige détails mogen niet worden overzien, of wij staan voor onoplosbare raadsels. Heb dus geduld met mij …’[37]

Francis Mordaunt (bijgenaamd Majoor Frans) was inderdaad *quite a character*, die zich niet zo snel zou overgeven aan een huwelijk met Van Zonshoven, en niet zomaar (‘in ettelijke seconden’) fotografisch vastgelegd kon worden.

Multatuli schreef in 1863 aan zijn bewonderaarster (en latere tweede vrouw) Mimi Hamminck Schepel over de brieven die hij van zijn vrouw Tine ontving:

> ‘Die stemmen my altyd prettig. ’t Is altyd de fotographie van een warm nestje …’[38]

[35] Van Charante 1858, p. iii.
[36] Potgieter 1864, p. 536. Vergelijk het gebruik van het woord ‘photographie’ in een politieke beschouwing in hetzelfde tijdschrift *De Gids*, waarbij M.C.L. Lotsy stelde ‘stelde […] dat Nederland sinds 1848 in principe een democratie was. Door het verkeerde districtenstelsel en het beperkte kiesrecht was het parlement echter geen “betrouwbare” maar een slecht gelijkend, kunstmatig geidealiseerd portret’ (*De Gids* 1871, geciteerd naar Aerts 1997, p. 341). Vergelijk Aerts 1997, p. 623 noot 34.
[37] Bosboom-Toussaint 1983, p. 138.
[38] Multatuli 1977, p. 114 (brief aan Mimi Hamminck Schepel, 20-26 maart 1863). Vergelijk Multatuli 1987, p. 487, waar Multatuli’s uitgever schrijft: ‘Ik smul van Uwe beschrijving van pater Jansen en zijn omgeving. Gij betreedt een terrein en geeft dat zo photografisch getrouw weer dat iedereen u dankbaar zal zijn, de Roomschen niet in ’t minst. Ik heb een soort kerk en pastoorswoning gekend als jongen en wel op den hoek van de Heintjehoeksteeg en OZ Voorburgwal. Frappant geleek dat op Uwe schilderij!’ (brief van Funke aan Multatuli, 6 november 1876).

Vierentwintig jaar later kreeg Lodewijk van Deyssel een brief van zijn moeder waarin hem werd ingewreven dat *zijn* brieven altijd aan de korte kant waren:

> 'Dank je wel voor je laatste brief, die voor mijn gevoel een beetjen te lief was. Maar enfin, het was natuurlijk eene stemmingsfotografie.'[39]

Ook ver na 1889 zouden schrijvers nog metaforen ontlenen aan de fotografie. Het begin van A. den Doolaards bekende boek *Wampie* (1938) is er slechts één voorbeeld van.[40] De fotografie gaf schrijvers en dichters dus een aantal nieuwe metaforen in handen – behalve foto's zouden ook camera's, lenzen en sluiters in stelling gebracht worden – maar het dient opgemerkt worden dat zij in een traditie stonden. Een van de bekendste voortbrengselen van de Nederlandse negentiende-eeuwse literatuur, de *Camera Obscura* van Hildebrand (pseudoniem van Nicolaas Beets), wijst daarop. Deze bundel verhalen verscheen in het jaar waarin de uitvinding van de fotografie werd bekendgemaakt – 1839 – en heeft een titel die gemakkelijk daarmee geassocieerd kan worden: de vroegste fotocamera's waren immers weinig meer dan aangepaste camera obscura's en werden ook nog jarenlang zo genoemd. Toch is hetr onzeker of Beets de fotografie op het oog had toen hij de titel koos en die toelichtte door middel van een motto en een narede. In die narede schreef hij dat het kiezen van de titel hem veel moeite had gekost:

> 'Het was zoo heel moeielijk de verschillende stukken onder één etiquette te brengen, en de uitgever wilde iets hebben dat niet al te versleten was. De camera obscura is tegenwoordig zeer op de spraak …'[41]

Hildebrand verwijst hier naar de recente toepassing van camera obscura's voor het maken van foto's, al is dat niet volmaakt duidelijk. Hij vervolgde namelijk:

> '… de aanhaling van Anonymus op de eerste bladzijde toont aan met welk recht ik dit werktuig hier heb durven tepasbrengen.'

In dat motto wordt gesproken over een camera obscura om mee te tekenen, niet om mee te fotograferen.[42] Er wordt ook niet gerefereerd aan de waarheidsgetrouwheid van een foto, zoals dat wel gedaan werd door

[39] Prick 1997, p. 690. Vergelijk een brief van Abraham Kuyper aan zijn politieke geestverwant Guillaume Groen van Prinsterer uit 1867, waarin hij hem bedankt voor de toezending van diens publicatie *Ongeloof en Revolutie*: 'Daarin gaaft gij mij een photographie van uwen geest' (Koch 2006, p. 71).

[40] 'Wampie werd wakker. Er zijn mensen wier ogen opengaan net zo snel als een deur wanneer er hard aan getrokken wordt: zo zie je niets, en dan opeens het hele binnenste van het huis. Hun hoofd lijkt het kastje van een kiektoestel: eerst is er niets dan het gladde rustige slapen, altoos eender, net als het gladde doffe overtrek van het kiekkastje. Maar dan wordt er plotseling op een geheimzinnig veertje gedrukt, en het glanzende oog, dat diep binnenin sliep, schiet met een ruk naar voren en kijkt je groot aan. Maar zo ontwaakte Wampie nooit …' (geciteerd naar de dertiende druk uit 1969). Den Doolaard refereerde aan een waarschijnlijk voor veel moderne lezers onbekend type camera, waarbij in gesloten toestand de lens onzichtbaar is. Bij het uitklappen van het voorstuk schoof de lens over een of twee rails naar voren om in positie gebracht te worden. De buitenkant van dergelijke camera's was vaak voorzien van (imitatie)leer, vandaar dat Den Doolaard sprak over 'het gladde doffe overtrek van het kiekkastje'.

[41] Hildebrand 1998, dl. 1, p. 149.

[42] Dat motto luidt: 'De schaduwen en schimmen van Nadenken, Herinnering en Verbeelding vallen in de ziel als in eene Camera Obscura, en sommige zoo treffend en aardig, dat men lust gevoelt ze na te teekenen en, met ze wat bij te werken, op te kleuren, en te groepeeren, er kleine schilderijen van te maken, die dan ook al naar de groote Tentoonstellingen kunnen gezonden worden, waar een klein hoekje goed genoeg voor hen is. Men moet er evenwel geen portretten op zoeken; want niet alleen staat er honderdmaal een neus van Herinnering op een gezicht van Verbeelding, maar ook is de uitdrukking des gelaats zoo weinig bepaald, dat een zelfde tronie dikwijls op wel vijftig onderscheiden menschen gelijkt' (Hildebrand 1998, dl. 1, p. 5). Hildebrands wat omslachtige manier van formuleren zou in later tijden in veel literaire

Westerman en Van Charante, maar integendeel aan de mogelijkheid om de werkelijkheid wat bij te stellen. Koos Hildebrand de camera obscura, anderen namen daaraan verwante optische instrumenten als metafoor. In de achttiende eeuw verschenen verschillende tijdschriften, pamfletten en almanakken met titels als *Toverlantaarn*, *Lanterne Magique*, *Rarekiek* en *Lantaarn*.[43] Ook na 1839 zouden er nog uitgaafjes verschijnen – met name voor de jeugd, zo lijkt het – met titels als *Kijkkast met bijschriften* en *Sam's Tooverlantaarn*.[44] Steeds gaat het hier om instrumenten waarmee afbeeldingen kunnen worden vertoond.

Op het titelblad van Van Charantes verhalenbundel *Photographiën van kleine menschen* is een voorstelling van een fotograaf afgebeeld die een groepsportret maakt (afb. 35). Het aantal prenten, tekeningen en schilderijen met fotografen (aan het werk) lijkt klein. Van Mari ten Kate is het schilderij 'De fotograaf in het dorp' bekend (1858, afb. 36).[45] Ten Kate heeft verschillende vergelijkbare scènes op boerenerven en in dorpen geschilderd, maar dan met andere figuren, onder andere spelende kinderen.[46] Het familieweekblad de *Katholieke Illustratie* publiceerde in de jaargang 1872-1873 een gravure van 'De Photograaf in het Dorp' (afb. 37). Waarschijnlijk was de prent van buitenlandse herkomst. Een los exemplaar van dezelfde prent, aanwezig in een Duitse collectie, heeft 'Der Hofphotograph' als titel, wat een dubbele betekenis heeft: die van hoffotograaf (dus werkzaam aan een koninklijk of keizerlijk hof) en die van fotograaf op een erf (Duits: Hof).[47]

Het aantal spotprenten (of prenten en tekeningen met een komische voorstelling) op fotografen of hun klanten lijkt – in tegenstelling tot het buitenland – klein.[48] In het buitenland is geregeld de draak gestoken met de lange belichtingstijden – gedurende welke de zitter niet onbeweeglijk stil wist te houden –, het stijve poseren als gevolg van het gebruik van neksteunen – om dat bewegen te voorkomen –, de onflatteuze wijze waarop personen op foto's werden weergegeven, de perspectivische vervorming van de lenzen die in de beginjaren werden gebruikt, etcetera. In Nederland floreerde het genre beduidend minder. Tot de weinige voorbeelden die ik ken behoort een lithografische prent van Jeremias Adriaan Adolf Schill, 'In de photographietent' (afb. 38). De benaming suggereert een tijdelijk onderkomen (bijvoorbeeld op een kermis), het accent van de klant een locatie op het platteland. Het komieke zit 'm in het verstoren van de portretsessie: de zitter ziet door de half geopende deur een vriend van hem lopen en staat op onder het uitspreken van het onderschrift 'Meheer! Meheer! houw es effekes op, daar geet mien kammeraat veurbie en die mok abseluut es spreke'. Daarmee is de opname verpest. Vergelijkbaar zijn de vier prentjes die de illustraties zijn bij een verhaal in de *Katholieke Illustratie*, 'De mislukte photographie'. Drie dorpelingen – oude schoolmakkers – ontmoeten elkaar voor het eerst in lange tijd op een jaarmarkt en moeten nogal lachen om hun toegenomen lichaamsomvang.

---

werken worden teruggebracht tot de eenvoudige mededeling dat iedere gelijkenis met werkelijk bestaande personen en gebeurtenissen op toeval berust. Zie over de titel van Hildebrands bundel ook Potgieter 1886, p. 352; Salverda 1989; Rooseboom 1994e, p. 94; Hildebrand 1998, dl. 2, pp. 40-41; Wezel 1998, pp. 459-460. In de 'noodige en overbodige opheldering' die Hildebrand bijna 50 jaar later, in 1887, publiceerde, gaf hij onder andere een toelichting op het zinnetje 'De camera obscura is tegenwoordig zeer op de spraak': 'Sedert een jaar was Daguerre met zijne kunst voor den dag gekomen, en de *camera obscura*, sinds drie eeuwen een physische proef en aardig speelgoed, had eene nieuwe beteekenis gekregen, die nog van jaar tot jaar stijgen zou' (Hildebrand 1887, p. 143).

[43] Keyser 1976, p. 54; De Groot/Huussen 1999, pp. 4, 18 (noot 6).

[44] Landwehr 1997, pp. 33, 65, 69.

[45] Het schilderij werd in 1943 geveild bij Mak van Waay, Amsterdam. De huidige verblijfplaats is onbekend, maar het RKD heeft er een reproductie van.

[46] Een vergelijkbare scène bracht Johannes Hermanus van de Weijer op een aquarel in beeld ('Op de foto', collectie Nederlands Openlucht Museum, Arnhem).

[47] Krauss 1978, pp. 16, 92.

[48] Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 100. Het bekendste voorbeeld van een verzameling spotprenten is Cuthbert Bede's *Photographic Pleasures, popularly portrayed with pen & pencil* (1855). Zie voor buitenlandse voorbeelden onder andere Krauss 1978 en Henisch/Henisch 1998.

> 'Toevallig stonden ze voor het tentje van een kermisphotograaf, een uitgedroogd, melancholiek mannetje, die zich aan den ingang van zijn etablissement vertoonde, uitgelokt door dat vroolijk schater-terzet.'

Dat brengt hen op het idee zich gezamenlijk te laten fotograferen.

> 'De photograaf, een artist in zijn vak, maakte zich aanstonds op, om zijn drie sujetten tot een schilderachtige groep te vereenigen en plaatste Jas-, Broek- en Vestmeyer op een rijtje naast elkander voor het witte scherm. Een plank, met de beide einden op een paar kisten gelegd, kon volgens hem met bijzonder succes het effect maken van een landelijke rustbank.'

Een weerbarstige haarlok van een van de drie zitters wordt door de fotograaf 'met kunstenaarshand' gecorrigeerd. Broekmeyer merkt op:

> 'Wel wel, wie had van nacht kunnen droomen, dat wij ons vandaag nog zouden laten portretteeren als personages van gewicht. Hahahaha!'

De fotograaf, de benodigde voorbereidingen getroffen hebbend, zegt 'met de geestdrift van een echt artist' dat alles gereed is voor de opname. Op dat moment bezwijkt de plank onder het gewicht van drie mannen. Die moeten er om lachen, maar de fotograaf, 'met het horloge in de hand, of hij een ei had te koken [...] zuchtte over zijn mislukte photographie'.[49] De spot in deze beide voorbeelden treft hier meer de dorpeling dan de fotograaf, hoewel die door zijn verschijning en door het onbegrip voor zijn kunstenaarschap evenmin neutraal wordt neergezet.

Een bijzondere mogelijkheid voor een spotprent bood de stereoscopie, waarbij twee enigszins verschillende afbeeldingen een driedimensioneel beeld opleveren wanneer ze in een stereokijker worden bekeken. Het kleine verschil tussen linker- en rechterhelft wordt bereikt door de twee opnamen tegelijkertijd of kort na elkaar te maken met een onderlinge afstand van zes centimeter, gelijk aan de gemiddelde afstand tussen de ogen van een mens. Stereofoto's hadden vanaf circa 1855 een grote populariteit, vooral doordat zij gebeurtenissen, landschappen, mensen en andere onderwerpen in beeld brachten die lang niet iedereen met eigen ogen kon aanschouwen. C.Ed. Taurel dreef rond 1860 de spot met de stereoscopie in zijn geaquarelleerde 'Stereoscopie nouvelle', die het apenhuis in *Artis* in beeld bracht (afb. 39).[50] De linkerhelft brengt de bezoekers (zittend, wandelend en naar de apen in hun kooi kijkend) in beeld, op de rechterhelft is de situatie omgekeerd: de apen hebben de plaats van de mensen ingenomen, die nu opgesloten blijken.

Een laatste voorbeeld dat we hier geven van het (quasi-)metaforische gebruik van begrippen uit de fotografie is een uitgave van Hendrik Vleck, drie platen met zogenaamde aankleedpoppen die hij de naam 'Daguerréotypen' gaf (afb. 40). Ze waren voor kinderen bedoeld, die de figuren en kledingstukken konden uitknippen om verschillende beroepsbeoefenaren en 'typen' aan te kleden, onder wie een bakker, een

[49] *Katholieke Illustratie* 23 (1889-1890), pp. 239-240. Met dank aan Marga Altena.
[50] Quarles van Ufford 1968, p. 10; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 227.

muzikant en een circusartiest.[51] Opvallend is dat Vleck deze bladen uitgaf op een moment – begin jaren '60 – dat de daguerreotypie al op z'n retour was. In eerdere jaren was de techniek echter zo dominant geweest dat het woord daguerreotypie, al duidde ze feitelijk slechts een bepaalde techniek aan, ook wel als synoniem voor de fotografie in het algemeen werd gebruikt. Vlecks platen met aankleedpoppen hebben niets met fotografie of daguerreotypie te maken en er wordt ook niet gerefereerd aan het fotografisch realisme; mogelijk koos de uitgever de titel alleen omdat ze zo'n vreemde, dus aantrekkelijke klank had.

*

Terug naar de fotografen zelf. Zoals we hierboven zagen, lijken zij maar zelden in de publieke belangstelling gestaan te hebben, noch als type in de literatuur, in de schilderkunst of op spot- en andere prenten, noch als individuele personen van vlees en bloed. De serenade die de Bredase harmonie *Vlijt en Volharding* bracht aan Kannemans en Zoon nadat deze in 1865 het predikaat hoffotograaf hadden gekregen was een uitzonderlijke gebeurtenis.[52] Doorgaans moesten fotografen zichzelf onder de aandacht brengen. Dat deden zij onder meer door advertenties te plaatsen. Deze zijn in groten getale te vinden, vooral in kranten. Hierbij moet wel bedacht worden dat kranten in de negentiende eeuw nog niet door velen werden gelezen, wat alleen al uit de oplagecijfers blijkt. Met name tot de opheffing van het dagbladzegel in 1869 waren de oplagen beperkt: het *Algemeen Handelsblad* had in 1845 'de voor die tijd buitengewoon hoge oplage van 5000 exemplaren', in 1851 had de *Opregte Haarlemsche Courant* 3.250 abonnees, de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 1.800, de *Arnhemsche Courant* 500, de *Provinciale Overijsselsche en Zwolsche Courant* 460. Het totale aantal abonnees op dag-, nieuws- en weekbladen was in 1850 23.850.[53] Het aantal lezers kan natuurlijk een stuk hoger zijn geweest dan het aantal abonnees – met name doordat kranten ook in sociëteiten en leesgezelschappen ingezien konden worden –, maar het bereik van krantenadvertenties moet dus niet overschat worden. Aan de andere kant werden misschien juist advertenties goed gelezen. François HaverSchmidt, terugblikkend op zijn predikantschap in Foudgum (1859-1864), merkte op dat hij met velen uit zijn gemeente nauwelijks een gesprek kon voeren bij gebrek aan onderwerpen of gemeenschappelijke interesses:

> '… de meesten […] lazen bitter weinig, ook van wat er in de wereld om hen heen voorviel. De advertenties uit de vrijdagse Leeuwarder Courant en de marktberichten over vee, boter, kaas en granen, dat was al zowat het voornaamste dat hun aandacht trok.'[54]

Hoe het ook zij, vele fotografen hebben, incidenteel of geregeld, geadverteerd om hun diensten aan te prijzen. Bij het bestuderen van die advertenties valt op dat fotografen zich graag op een bepaalde wijze presenteerden of voordeden. Dat zij schermden met een tevreden cliëntèle is daarvan nog het minst

[51] Rooseboom 1993. De meeste van Vlecks aankleedpoppen zullen 'kapotgespeeld' zijn. Het RPK bezit twee bladen, het Rotterdams Historisch Museum een doosje waarin de uitgeknipte figuren bewaard konden worden en een aantal losse, uitgeknipte figuren. Blijkens advertenties in november 1863 in de *Amsterdamsche Courant* leverde Vleck de aankleedpoppen als platen en 'uitgeknipt in doosjes'.
[52] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 84.
[53] Schneider 1979, pp. 154, 181; Hemels 1969, p. 193. Volgens Hemels 1969, p. 241, stegen de oplagen na 1869 sterk: het *Nieuws van den Dag* ging van 5.220 (1870) naar 37.483 (1885), het *Rotterdamsch Nieuwsblad* van 4.370 in 1878 naar 10 à 11.000 in 1889. Vergelijk Schneider 1979, p. 190, Maas 1986, p. 49, en Van Straalen/Van Oyen 1991, pp. 127-128.
[54] Nieuwenhuys 1964, p. 83.

opmerkelijke. Een opleiding in het buitenland werd als een gunstig feit opgevat dat men niet onder stoelen of banken stak.[55] Zo verscheen in 1858 in de *Maas en Roerbode* tweemaal een advertentie van 'de heeren Loek Sax en Cie, doctoren der Photographie, Elèves van professor Belloc de Paris'. Waarschijnlijk hadden Mozes Sax en zijn eventuele compagnon(s) hoogstens een van de fotografische leerboeken van Auguste Belloc gelezen, zoals *Les Quatre Branches de la Photographie* uit 1855, maar misschien zelfs dat niet eens.[56] De woorden 'doctor', 'élève' en 'professor' verleenden hun werkzaamheden een cachet waarvan zij ongetwijfeld verwachtten dat ze de cliëntèle zouden imponeren, méér dan de naam Belloc die ten onzent nauwelijks bekendheid zal hebben genoten. Joseph Cohen adverteerde in 1856 in de *Groninger Courant* als 'élève van den beroemden Bisson van Parijs'.[57] Men kan zich afvragen hoe beroemd de gebroeders Bisson in Groningen waren; waarschijnlijk had vooral de naam Parijs een magische klank. Die stad duikt vaker dan andere op: het was dan ook het centrum van de fotografie, waar de belangrijkste vroege fotografische techniek, de daguerreotypie, was uitgevonden en publiekelijk gedemonstreerd en waar ook na 1839 vele ontwikkelingen hun oorsprong hadden. Het echtpaar Guyard, dat tussen 1844 en 1854 in Nederland werkzaam was, noemde zich 'Artistes de Paris'.[58] Of zij daadwerkelijk uit die stad afkomstig waren is onzeker: het Amsterdamse bevolkingsregister vermeldt van de mannelijke helft – Jean Simon Guyar (sic) – wel het geboortejaar 1792, maar niet de geboortestad, terwijl zijn echtgenote, Elisabeth van der Plas, in 1819 in Brussel was geboren. Degene die doorgaat voor hun voornaamste concurrent, Edouard François, had – zoals we al zagen – met succes door middel van advertentieteksten de indruk gewekt een Parijzenaar te zijn die jaarlijks de moeite nam naar Nederland te komen. In werkelijkheid was hij in Amsterdam geboren onder een Nederlands naam, Eduard de Prouw. Hij liet eveneens per advertentie weten dat hij in 'gedurige correspondentie met een der beste Huizen van Parijs' stond, welke firma daar dan ook mee bedoeld moge zijn.[59] François had er overigens ook een handje van te schermen met allerlei termen die – zonder toelichting of verklaring – voor de gewone krantenlezer ondoorgrondelijk waren, zoals 'laatste verbetering 1846', 'de Bewerking en Uitvinding van den Heer Tompson (van Amerika)', 'couleurs Mayer' of 'Système Belloc'.

Het liefst pretendeerde men door de uitvinder van de daguerreotypie zelf te zijn ingewijd.[60] Auvry plaatste in 1842 een advertentie waarin hij opmerkte daguerreotypieën te maken, 'zoo als de uitvinder, de heer Daguerre, dezelve te Parijs vervaardigt, onder wiens opzigte ik lang gearbeid heb'.[61] Meer in detail is bekend hoe François Carlebur Daguerre zou hebben ontmoet: een kleinzoon heeft in een brief het een en ander opgeschreven over de carrière van deze Dordrechtse schilder en fotograaf. Hij schreef onder andere dat toen Daguerre zijn uitvinding deed er in Nederland een economische depressie heerste die het raadzaam maakte de fotografie te bestuderen. Carlebur ging naar Parijs om de uitvinder te ontmoeten en slaagde erin

[55] Vergelijk Schuitema Meijer 1961, p. 142.
[56] In beide advertenties wordt Sax' voornaam als Laek gespeld, maar dat moet een zetfout zijn. In Utrecht noemden Dr. Loek Sax en Comp. zich in 1858 en 1859 eveneens leerlingen van Belloc (Evers 1918, p. 151). Volgens Steven Wachlin zijn Loek Sax en Mozes Sax een en dezelfde persoon.
[57] Schuitema Meijer 1961, p. 134.
[58] Etiket achterop een daguerreotypie in de collectie van het RPK (inv.nr. RP-F-F14483). Vergelijk Mensonides 1977, p. 80.
[59] Advertentie in het *Algemeen Handelsblad* van 16 november 1850. Vergelijk Schrover 2002, pp. 40-41, 48-50, waar gesteld wordt dat in Utrecht werkzame Duitsers hun afkomst eerder verdoezelden dan breed uitmaten: 'Een profilering als Duitser leverde, door de associatie met domheid en armoede, slechts weinig winst op'.
[60] Vergelijk Hoerner 1989a, p. 164.
[61] Evers 1918, pp. 9-10.

door Daguerre zelf ingewijd te worden in het nieuwe medium. Hij bereikte diens atelier via het dak: er was revolutie in Parijs.[62]

Dit speelde dus kennelijk in 1848. Dat dak moet er een van glas zijn geweest, want men fotografeerde in die dagen bij daglicht. En het moet de verbazing van Daguerre hebben gewekt iemand over zijn glazen dak – niet helemaal zonder risico om er doorheen te vallen – te zien naderen. Het is een mooi verhaal, maar onwaar, of op z'n minst onnauwkeurig. Daarop duidt in de eerste plaats de revolutie waarover gesproken wordt, die zich lastig laat rijmen met de carrière van Daguerre. In 1840 had die zich teruggetrokken in een klein dorp, Bry-sur-Marne, waarna hij zich nog nauwelijks met zijn geesteskind bemoeide en nog maar weinig daguerreotypieën heeft gemaakt. Een atelier heeft Daguerre bovendien nooit gehad. Hij had wèl openbare demonstraties van zijn procédé gehouden, maar dat was alleen in 1839. In Bry-sur-Marne ontving hij gráág bezoekers 'who wanted to lionize the famous inventor' en bovendien ging hij nog geregeld naar Parijs, bij welke gelegenheden hij vaak een fotografisch atelier bezocht.[63] Carlebur kan Daguerre ontmoet hebben, maar niet op de wijze die overgeleverd is. De opmerking van Carleburs kleinzoon dat zijn grootvader de eerste portretfotograaf in Nederland was is in ieder geval volstrekt onjuist en versterkt de indruk dat feit en fictie door onkritische familieoverlevering enigszins door elkaar lopen.

Een brief van Adolph Schaefer, een Duitser die in 1843 kort in Den Haag gevestigd was en zich door het ministerie van Koloniën naar Java liet zenden om monumenten en kunstvoorwerpen te fotograferen, vermeldt óók een bezoek aan Daguerre. Ook in dit geval zou deze nuttige wenken hebben gegeven. Moet bij het verhaal over Carlebur geconstateerd worden dat er in de loop van vele jaren – er verstreken ruim 100 jaar tussen het veronderstelde bezoek en de brief waarin daarover bericht werd – enige onnauwkeurigheden inslopen, Schaefers brief maakt meer aanspraak op waarheidsgetrouwheid. Niet alleen tonen enkele andere brieven aan dat vanuit Parijs inderdaad de daguerreotypie-uitrusting is verscheept waarover Schaefer sprak, de verifieerbare (en in geval van overdrijving en onwaarheid dus riskante) vermelding van de naam van degene die hem bij Daguerre introduceerde – de Nederlandse gezant in Parijs – maakt dat zijn verhaal meer vertrouwen wekt. De inhoud van deze brief is interessant genoeg om er even bij stil te staan: het is de enige keer dat we kunnen lezen hoe een in Nederland werkzame fotograaf in de pionierstijd door Parijs, het mekka van de daguerreotypie, wandelde. Schaefer had het ministerie van Koloniën ertoe weten te bewegen hem een kosteloze overtocht naar Nederlands-Indië te verstrekken en de aanschaf van een complete daguerreotypie-uitrusting te betalen. Als tegenprestatie zou Schaefer onder andere de Borobudur fotograferen.[64] Om zich op de hoogte te stellen van de stand van zaken in de fotografie én om de benodigde apparatuur en toebehoren te kopen ging hij in november 1843 op kosten van het ministerie naar Parijs. In de genoemde brief bracht hij verslag uit over zijn bezigheden aldaar. Door de uitgebreidheid en gedetailleerdheid ervan kunnen we Schaefers mededeling dat hij Daguerre ontmoet heeft niet zonder meer als een fabeltje terzijde schuiven, al dient wel bedacht te worden dat Schaefer de consciëntieuze wijze waarop hij informaties inwon en de hem door Daguerre en anderen betoonde vriendelijkheid mogelijk enigszins aanzette om het zeer hoge bedrag te verantwoorden dat hem ter beschikking was gesteld, meer dan 4.000 gulden. De tegenprestatie had hij op dat moment nog niet geleverd: de reis naar Indië moest immers nog gemaakt worden. Schaefer schreef:

[62] De brief waarin Carleburs kleinzoon het verhaal meedeelde aan een onbekende Engelsman (d.d. 8 juni 1959) bevindt zich in de persdocumentatie van het RKD.
[63] Gernsheim/Gernsheim 1968, pp. 123-126, 193; Wood/Harmant 1992; Calvaire/Kereun 2001, pp. 8, 30.
[64] Moeshart 1986, pp. 1-3.

> ‘dass ich keines der in Paris bestehenden Kunstateliers, wenn irgend die Proben ihrer Arbeiten anziehend erschienen, unbesucht gelassen und manche darunter nicht unbelehrt verlassen habe. Gegen Verwilligung von Honoraren (zusammen circa 130 francs) habe ich die verschiedenen Arbeitsweisen der einzelne besseren Daguerréotypisten in allen ihren Einzelheiten zu erfassen gesucht und ich darf nicht verschweigen, dass wenn ich hierbei auch vielfach von mir schon Gekanntes wieder vorfand, mir dennoch bei dieser Gelegenheit auch neue und wichtige Notizen zu Theil geworden sind. Meinen innigen Wunsch, den verdienstlichen Erfinder der Kunst, Herrn Daguerre selbst, persönlich kennen zu lernen, und von ihm zu lernen, habe ich durch die von mir mit ehrerbietigem Danke anzuerkennende Güte des holländischen Gesandten in Paris, Sr. Excellenz des Herrn Generalleutnant von Fagel, erfüllt gesehen. Durch Herrn von Fagel eingeführt fand ich bei Herrn Daguerre gediegene Belehrung und Rath, und bei dem Interesse, welches er an meiner beabsichtigte Reise nach Ostindien nahm, erstreckte er seine Freundlichkeit so weit, dass er mir die Zusicherung gab, ein neuerlich von ihm als ausgezeichnet erkanntes neues Verfahren für die Behandlung der Daguerréotyps noch vor meiner Abreise veröffentlichen zu wollen, während solches erst für eine spätere Zeit von ihm bestimmt war.’

Wat de aanschaf van apparatuur betreft ging hij met de nodige voorzichtigheid te werk:

> ‘Leider hat sich nämlich der Charlatanismus, wie so vieler herrlicher Sachen, so auch der Daguerréotype bemächtigt, und zwar nicht bloss der Ausübung dieser Kunst, sondern ganz besonders auch der Anfertigung der nöthigen Instrumenten. Ankündigungen folgen auf Ankündigungen und die Sache der reinen Wissenschaft und Kunst sieht sich durch schmutzige Speculationen entwürdigt, gefährdet!’[65]

Uiteindelijk deed Schaefer het grootste deel van zijn bestellingen bij de bekende handelaar in daguerreotypie-benodigdheden Charles Chevalier. Een bijgevoegde nota leert dat hij onder andere een daguerreotypie-camera voor zogenaamde hele en halve platen kocht voor de somma van 1.785 Franse francs (inclusief enige toebehoren), een camera voor kleinere platen voor FF 1.095,- (ook inclusief enige toebehoren), 400 grote platen (FF 2.000,-), 150 kleine (FF 375,-) en 200 van verschillende formaten (FF 400). Het totaalbedrag (inclusief de aan diverse fotografen betaalde ‘Honorare’ en de emballage) kwam op FF 8.882,-, wat gelijk stond aan ruim 4.200 gulden. Met deze uitrusting vertrok Schaefer in 1844 naar Java, waar hij een jaar later onder andere 66 daguerreotypieën van de collectie Hindoese beelden van het *Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen* maakte en 58 van de Borobudur. Ze voldeden niet geheel aan de verwachtingen van zijn opdrachtgever en Schaefer heeft de kosten van zijn onderneming – met verblijfskosten en dergelijke opgelopen tot ruim 24.000 gulden – nooit kunnen vergoeden, maar dat doet hier niet ter zake.

[65] NA, archief 2.10.01, inv.nr. 1553 (verbalen 11-16 februari 1844), verbalen 16 februari 1844. De brief zelf is 5 januari 1844 gedateerd. Het totaalbedrag viel, blijkens een andere notitie, nog iets hoger uit, namelijk f 4.915,51, waarbij inbegrepen 500 gulden voor reis- en verblijfkosten.

Schaefers brief is, zoals opgemerkt, een zeldzame bron voor onze kennis van de vroege fotografie in Nederland. Van verschillende fotografen is – ook in de meer recente literatuur – wel eens verondersteld dat zij naar Parijs trokken om apparatuur aan te schaffen of kennis op te doen, zonder dat daarvoor een echte aanwijzing bestond.[66] Het voorbeeld van Carlebur laat zien dat zo'n veronderstelling gemakkelijk op *wishful thinking* kan berusten.

*

In 1859 adverteerde de Haagse fotograaf A.J. Delboy dat hij een atelier had geopend.[67] Als specialiteit noemde hij daarbij – Delboy moet een van de eersten zijn geweest die ze maakte – 'Visitekaarten, à L'instar de [= in navolging van, op de wijze van] Paris'. Dat niet iedereen zich liet imponeren door Franse woorden en producten, blijkt uit een opmerking die Jacob van Lennep en Johannes ter Gouw tien jaar later maakten in hun boek over opschriften van winkels, kramen en dergelijke:

> 'De opschriften van kermistenten en kramen vermelden wij slechts *pro memoria*: dien bombast en onzin verzamele wien 't lust. Vertelt ons de een, dat hij appelkoekjes bakt *à l'instar de Paris*, dan verkondigt een ander, dat hij 't zelfde doet *à l'instar des Pays-Bas*.'[68]

Visitekaarten (of cartes-de-visite) werden overigens wel degelijk 'à L'instar de Paris' gemaakt: dáár was dat kleine formaat bedacht en voor het eerst toegepast.

Evenveel, zo niet nog meer bluf dan in verhalen over een opleiding in Parijs moet er hebben gestoken in de titels die fotografen zich soms aanmaten. Hierboven werden 'de heeren Loek Sax en Cie, doctoren der Photographie' al ten tonele gevoerd. Door anderen werden zij vooral als kwakzalvers beschouwd.[69] Het is misschien geen toeval dat ook M. de Groot zich – in een advertentie in de *Goessche Courant* van 29 augustus 1859 – met de doctorstitel tooide: in 1860 werkten Sax en een M. de Groot (niet *per se*, maar wel waarschijnlijk dezelfde) korte tijd in Vlissingen samen.[70] Kunnen Sax en De Groot nog afgedaan worden als rondreizende fotografen van wie dergelijke bluf ons niet verbaast (hoewel Sax tevens een permanent atelier had in Amsterdam en Rotterdam),[71] ook 'gevestigde' fotografen als Julius Schaarwächter en Peter Wotke noemden zich doctor. Dat Schaarwächter een van zijn vele artikelen in zijn eigen tijdschrift *De Navorscher op het gebied der photographie* ondertekende als 'J. Schaarwächter. Chem. & philos. Dr. (Honoris Causa)' kan als spottende ironie worden afgedaan: in dat stuk namelijk hekelde hij de redacteuren van het concurrerende *Tijdschrift voor Photographie*, die hij vergeleek met verkopers met Holloway-pillen.[72] Voor die pillen, die tegen allerlei kwalen zouden helpen, werden vele advertenties

[66] Coppens 1972-1973, p. 573; Leijerzapf 1978, p. 6; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, pp. 30, 32; Boom 1998, p. 16; Rooseboom/Wachlin 2001, pp. 2, 4.
[67] Mensonides 1977, p. 74.
[68] Van Lennep/Ter Gouw 1869, pp. 394-395.
[69] Van Liefland 1858, pp. 94-95.
[70] Verburg/Van Bennekom 1994, p. 51.
[71] Mozes Sax komt in de Rotterdamse belastingkohieren van 1858-1872 voor als fotograaf en wordt in de adresboeken vanaf 1862 als fotograaf vermeld (met name het laatste duidt erop dat hij in die stad een atelier dreef). In de Amsterdamse adresboeken van 1859/1860 tot en met 1862/1863 staat zijn firma genoemd als D. Sax Loek en Co vermeld.
[72] *De Navorscher* 7 (1872), p. 151.

geplaatst, waarin Holloway zich professor noemde terwijl hij feitelijk een kwakzalver was.[73] Aangezien Wotke in Oostenrijk werd geboren en we over zijn leven vóór zijn komst naar Nederland zo goed als niets weten, valt niet uit te sluiten dat hij ergens op rechtmatige wijze een titel had verworven.[74] Gezien de bescheiden sociale herkomst van de meeste fotografen is dat echter minder waarschijnlijk. Over Friedrich Julius von Kolkow, die een atelier dreef in Groningen maar óók van elders (Duitsland) afkomstig was, gaat het verhaal dat hij zijn eerste voornaam bij voorkeur afkortte tot 'Fr.' omdat dat gelezen kon worden als *Freiherr* (baron).[75] Dat hij in zijn opzet slaagde, blijkt niet alleen uit het feit dat hij inderdaad wel 'Freiherr von Kolkow' werd genoemd, maar ook uit het het bericht dat bij zijn overlijden in het fotografietijdschrift *Focus* werd geplaatst: daar werd gesproken over 'Baron von Kolkow, gesproten uit een aanzienlijk Poolsch geslacht'.[76] Voor zover kan worden nagegaan, heeft er geen adelijk geslacht met de naam von Kolkow bestaan.[77] Volgens W.J. Roelfsema Hzn., die in Groningen woonde toen Von Kolkow daar werkte, 'gevoelde hij zich zéér, wat men ter wille van het uitstekende werk dat hij leverde, verdroeg'.[78]

Na vastgesteld te hebben dat fotografen zich nogal eens mooier voordeden dan zij waren, doet zich de vraag voor of deze dikdoenerij typisch was voor negentiende-eeuwse fotografen of dat zij in een traditie stond. Het lijkt erop dat fotografen hetzelfde deden wat in andere beroepen en tijden ook al gedaan werd. In de kunsthistorische literatuur zijn enkele parallellen te vinden, bijvoorbeeld in een al wat ouder artikel van A. Staring over de 'Haagsche hofschilders uit de 18de eeuw'. Hij schreef daarin dat het in Den Haag

> 'niet als een aanbeveling gold Hollander te zijn. De la Fargue en Humbert, in ons land geboren, geven zich dan ook liever voor Franschen uit en de laatste gaat prat op zijn Fransche opleiding. Dat was van hem verstandig gezien. Want dat was wel het hoogste! Een modiste, kamenier, lijfknecht, pruikenmaker moest als het kon Fransch zijn, men behielp zich met wat dit nabij kwam, een Waal of Zwitser. […] Wanneer men een portretschilder zocht, probeerde men allereerst een Franschman te vinden. […] Steunend op hun Franschmanschap, kwamen vele kleine kermisklanten der kunst op de Haagsche markt af; meestal bleven zij slechts kort, omdat hun talent zelfs voor den Haag al te klein bleek, en verdwenen zij weer in het volledige duister waaruit zij waren opgedoken.'

Verderop schreef Staring dat Jean Etienne Liotard,

> 'het Geneefsch genie op gebied van zelf-reclame en talent op het gebied van pastel- en miniatuurkunst, […] na door hemzelf opgeblazen successen aan vele hoven, in ons land [kwam], op bezoek bij vrienden maar niet afkeerig van verdiensten. Gretig gebruikte men de gelegenheid

[73] Schreurs 1989, pp. 25-29.
[74] Leijerzapf/Maandag 1987, p. 3: 'Waarom hij zich Doctor mocht noemen is niet bekend.'
[75] Schuitema Meijer 1961, p. 144; Wierts 2000, p. 17. In 1911 schreef *Lux* over 'de bekende vakfotograaf Freiherr Julius von Kolkow te Groningen' (p. 69).
[76] Schuitema Meijer 1961, p. 144; *Focus* 1 (1914-1915), p. 264.
[77] Met dank aan M.D. Haga.
[78] GA, toegangsnummer 1501, inv.nr. 269, zesde cahier, p. 78.

> zich te laten portretteeren door een schilder, die voorgaf in Parijs zelve, in het Mekka der portretkunst, zulke geweldige successen te hebben geboekt'.[79]

Ook in Martin Warnkes boek over *Hofkünstler* zijn een paar passages te vinden die laten zien dat fotografen in feite niets nieuws deden. Hij beschrijft onder andere de geschiedvervalsing waaraan ook schilders van naam – zoals Velázquez en Michelangelo – zich bezondigden om hun afkomst mooier voor te stellen zodat zij in aanmerking kwamen voor een adelstitel. Velázquez gaf voor niet in de schilderkunst te zijn opgeleid, die als minderwaardig handwerk gold, en alleen voor zijn genoegen, niet voor geld te schilderen; Michelangelo vervalste zijn stamboom en liet zijn ascendenten uitkomen in de onmiddellijke nabijheid van Mathilde van Canossa.[80]

*

Behalve van krantenadvertenties bedienden fotografen zich ook van allerlei voorstellingen achterop hun portretten, met name die op carte-de-visite- en kabinetformaat, om de aandacht op zich te vestigen. De achterzijdes van cartes-de-visite laten – in de ongeveer 50 jaar dat zij gemaakt zijn – een grote verscheidenheid van versieringen en voorstellingen zien. Aanvankelijk waren de etiketjes en stempeltjes nog uiterst eenvoudig van vorm en vermeldden zij alleen de naam (en eventueel het adres) van de fotograaf, later werden zij steeds ingewikkelder, tot op het gezochte af.[81]

Tot de iconografisch merkwaardigste voorstellingen behoort die met drie kabouters in een berglandschap, die door tenminste twee Nederlandse fotografen is gebruikt, J.F. Hennequin uit Amsterdam en een naamloos atelier in de Enkhuizense Raamstraat (afb. 41).[82] Met enige moeite is rechtsonder, in de rotspartij, een spiegel of cartouche (of iets van dien aard) met een camera zichtbaar. Een van de kabouters wijst ernaar. Die camera brengt weliswaar geen volledige opheldering van de strekking van de voorstelling – eerder integendeel –, maar verklaart wel het gebruik van deze voorstelling op de achterzijde van foto's. Het lijkt me niet onwaarschijnlijk dat de camera voor de gelegenheid aangebracht is en dat de cartouche of spiegel op het oorspronkelijke model leeg was of een andere voorstelling bevatte. Onder de voorstelling is, zowel op de foto van Hennequin als die van het Enkhuizense atelier, de mededeling 'Muster geschützt. W.W. 23' gedrukt, wat erop wijst dat het karton in het buitenland is gemaakt, mét de afbeelding.[83]

---

[79] Staring 1930, pp. 24, 29.
[80] Warnke 1985, pp. 207-208, 209.
[81] De ontwikkeling is onder andere goed te volgen op cartes-de-visite van de Harlingse fotograaf Hermanus Siderius. In de collectie van het RPK bevindt zich een drietal waarop hij in pen c.q. potlood 'H Siderius / Phot. / Harlingen' schreef (RP-F-F00650-P, RP-F-F00650-DB en RP-F-F00663-CQ). Op veertien stuks heeft hij een eenvoudig stempeltje gezet met zijn naam en woonplaats. Voor een carte-de-visite uit de jaren '70 of '80 maakte Siderius gebruik van een voorbedrukt kartonnetje (RP-F-F22408). Het lijkt er overigens sterk op dat veel vroege cartes-de-visite in het geheel niet voorzien werden van een signering – net als veel foto's op andere, grotere, minder gestandaardiseerde formaten –, zodat we kunnen aannemen dat het pas enige tijd na de introductie van het carte-de-visite gewoonte werd om gebruik te maken van voorbedrukte kartonnetjes.
[82] Vergelijk Maas 1975, p. 90.
[83] Negentiende-eeuwse foto's, van welk formaat ook, zijn vrijwel altijd op karton geplakt: het fotopapier was zo dun dat het zonder versteviging zou gaan trekken en krullen. Over de buitenlandse fabricage van voorbedrukte kartonnetjes: Maas 1975, p. 93; Maas 1977, p. 118; Leijerzapf 1978, p. 10; Mauner 1981, p. 185; Starl 1981, p. 14; Huijsmans 1993, ongepagineerd. Er zijn mij maar twee voorbeelden bekend van een *Nederlandse* drukker die vóór 1889 voorbedrukte kartons leverde, namelijk C.J. van Doorne en Frederik Gräfe, beide uit Delft (collectie PL (Gräfe), inv.nr. 67.233, en RPK (Van Doorne), inv.nrs. RP-F-F00711-AU en -AW). Dat de laatstgenoemde behalve steendrukker ook fotograaf was, zal geen toeval zijn, dat zijn naam ('Gedr: bij Gräfe Delft') aangetroffen werd op een van zijn eigen cartes-de-visite (gemaakt tussen 1880 en 1888) evenmin. De twee mij bekende door Van Doorne gedrukte kartonnetjes werden gebruikt door C.J.M. Hermelink, die in de jaren 1863-1866 in Delft als fotograaf werkzaam was. Op een carte-de-visite van de Almelose 'Photograaf en Portretteekenaar' D.J. Boom is weliswaar de naam van Loman & Co. te lezen, maar het betreft hier geen drukkerij maar het 'Fototechnisch Bureau' van de bekende Amsterdamse camerafabrikant en handelaar in fotografische benodigdheden Abraham Dirk ('Bram') Loman

Slechts een beperkt aantal carte-de-visite-foto's vermeldt de naam van de drukker of heeft een tekst heeft die naar het land van herkomst verwijst: meestal betreft het dan Duitsland.[84] Fotografen bestelden de kartonnetjes kennelijk ofwel in het buitenland, ofwel bij een Nederlandse groothandelaar.[85] Dit verklaart het voorkomen van nagenoeg identieke voorstellingen op de achterzijdes van foto's van fotografen uit verschillende steden en landen. De twee putti met camera en een portret die we aantreffen op de achterzijde van een carte-de-visite van de Groninger fotograaf B. Sanders zijn ook te vinden op foto's van J.L. Breebaard uit Zaandam, Mozes Cohen en F.W.H. Deutmann uit Zwolle, J. Ephraïm Jr uit Arnhem, J.C. Franken uit Rotterdam, A.A. Vermeulen uit Utrecht, J.B. Jaspers uit Surabaja (Java), Daveluy & Fils uit Brugge, Julius Räke jun. & Comp. uit het Duitse Solingen, Langer & Pommerrenig uit Praag, R. Bertini uit Lucca, Fratelli Sorgato uit Bologna en Venetië, H. Rosenstock uit Bloomsburg, Pa. (Verenigde Staten), S.T. Brackbill uit Concord, Pa. (VS), L.O. Churchill uit Montpelier, Vermont (VS), F. Sonnin uit het Russische Romnach (?) en twee rondreizende Amerikaanse fotografen, Shields en E.A. Bonine (afb. 42, 43).[86] Tussen deze achttien voorstellingen – de opsomming is zonder twijfel nog uit te breiden – bestaan kleine verschillen in uitvoering, maar zij kunnen niet anders dan op hetzelfde model teruggaan: de compositie, houdingen en posities zijn gelijk. Overeenkomstige of identieke voorstellingen zijn wel vaker te vinden.[87] Fotografen kozen kennelijk vaak voor bestaande modellen uit catalogi of voorbeeldenboeken van drukkers in plaats van een ontwerp naar eigen smaak of idee te laten maken.

Tegenover de minder voor de hand liggende voorstelling van drie kabouters in een berglandschap staat een groot aantal afbeeldingen waarvan het verband met de professie van de fotograaf stukken duidelijker is. Fotografen en camera's komen geregeld voor en behoeven geen nadere toelichting (afb. 44). Het voorkomen van vele putti, paletten en penselen – vertrouwde attributen in de kunsten – is opvallend in het licht van de geringe artistieke status die de fotografie in de negentiende eeuw had (afb. 45). Dat is in een eerder hoofdstuk al uiteengezet, reden om hier te volstaan met alleen de constatering zelf. In een aantal gevallen gingen deze attributen vergezeld van de woorden 'Kunstschilder en Photograaf' of varianten daarop (zoals 'Photographe-Artiste','Photograaf en Portretteekenaar' en 'Statuaire Photographe'). Deze attributen en bewoordingen zijn in veel gevallen gebruikt door fotografen die ook kunstenaar zijn geweest (onder hen Matthijs Adolph Conen, E.F. Georges, Godfried de Jong, Kaspar Karsen, de gebroeders Kerremans, C.C. Marcussen, Willem Rikkers en A.G. Schull), in een aantal gevallen door fotografen wier namen niet voorkomen in het bekende lexicon van Scheen. Onder de laatsten zijn er mogelijk enkele die de attributen en bewoordingen alleen gebruikten ter verhoging van hun status.

Verschillende fotografen beeldden op de achterzijde van hun cartes-de-visite medailles af die zij verworven zouden hebben op tentoonstellingen of die hen bij een andere gelegenheid uitgereikt waren. In

---

(collectie RPK, inv.nr. RP-F-F21994). Het is niet zeker of hij de voorstelling zelf drukte, ze liet drukken of alleen zijn naam vermeldde op kartonnetjes die hij verkocht. Op cartes-de-visite die als bidprentje zijn gebruikt en daarom op de achterzijde niet de naam van de fotograaf vermeldden, maar een tekst droegen die op de overledene betrekking had, is wèl geregeld de naam van een Nederlandse drukker te vinden. Zulke teksten werden kennelijk door lokale drukkerijen vervaardigd; de oplagen zullen te klein zijn geweest voor uitbesteding aan een grote buitenlandse firma.

[84] Op cartes-de-visite van buitenlandse fotografen zijn ook de namen van Oostenrijkse, Franse, Belgische en Engelse drukkers te vinden.

[85] Volgens Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 41, leverde de Amsterdamse groothandelaar in fotografische benodigdheden Abraham Jacobs anno 1864 voorbedrukte kartonnetjes.

[86] Zie voor afbeeldingen van Daveluy & Fils, Deutmann, Räke jun. & Comp., Bertini, Rosenstock, Brackbill, Churchill, Shields en Bonine: Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 115; Maas 1975, p. 91; Becchetti 1978, p. 73; Henisch/Henisch 1994, p. 205; Mauner 1981, p. 187; Fullerton 1970, p. 12. Fratelli Sorgato en Langer & Pommerrenig worden vermeld in Starl 2003, p. 15 noot 21.

[87] De voorstelling van een fotograaf achterop de foto van C.J. Korsten is – met minimale verschillen – ook te vinden op een foto van Th. Bijl uit Broek in Waterland (Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 115) en P.A. Hochart uit Goes (Van Dorpel/Kousemaker/Zondervan 1989, p. 12).

veel gevallen worden plaats en jaartal vermeld. Soms gaat het om bewonderenswaardige aantallen, zoals bij Fr.J. von Kolkow uit Groningen en J. Ephraïm uit Arnhem. Bij de laatste blijft echter volstrekt onduidelijk waar en wanneer deze medailles zijn uitgereikt en het lijkt er verdacht veel op dat het tiental (ervan uitgaande dat steeds, zoals gebruikelijk was, voor- en achterzijde van de medailles zijn afgebeeld, anders zou het zelfs een twintigtal zijn) meer op dagdromen berust dan op werkelijkheid. Ook de op Von Kolkows foto's afgebeelde medailles zijn niet alle zo een-twee-drie te verifiëren. Hij zou in 1877 een 'medalje voor kunst en wetenschap' hebben ontvangen van de groothertog van Oldenburg en 1879 een dito van de koning van Württemberg ('te dragen aan het Lint der Frederiksorde'). Daarnaast zou hij in 1875 een 'Zilveren Voigtländer Prysvraag Medalje' hebben ontvangen (afb. 46).[88] Verder zou Von Kolkows werk bekroond zijn op tentoonstellingen in Amsterdam (1866), Groningen (1869), Hoogezand (1872), Winsum (1872), Veendam (1873), Appingedam (1874), Wenen (1873), Warffum (1874) en Philadelphia (1876). Nader onderzoek moet uitwijzen hoe vaak dergelijke medailles werkelijk zijn toegekend.

*

Tot de meest voorkomende motieven op achterkanten van cartes-de-visite behoren de wapens van vorstelijke personen en het rijkswapen, al dan niet vergezeld van het predikaat 'hoffotograaf' of 'fotograaf van' een zeker lid van de Nederlandse koninklijke familie. Die predikaten zeggen echter niet zo veel en hun betekenis wordt gemakkelijk overschat. Ze werden namelijk door diverse fotografen gevoerd en niet iedereen zal geweten of vermoed hebben dat niet alleen hun plaatsgenoot het koninklijk wapen voerde, maar ook menig collega in andere delen van het land. Het is bekend dat Willem III niet zuinig was met het verlenen van de vergunning een koninklijk wapen te voeren. Hij moet meer dan duizend firma's (inclusief de vele niet-fotografische) op die wijze bedacht hebben.[89]

De Hofcommissie adviseerde de koning over alle aanvragen die gedaan werden.[90] Robert Severin was in 1861 waarschijnlijk de eerste fotograaf in Nederland die toestemming kreeg om het koninklijk wapen te voeren.[91] Hij noemde zich vervolgens 'Photographe de S.M. le Roi'.[92] In april 1865 richtte Severin zich per brief tot de koning met het verzoek hem opnieuw te mogen fotograferen: van het vorige portret had hij zo'n groot aantal portretten gemaakt dat de platen geheel versleten ('entièrement usées') waren. Een nieuwe poseersessie zou, 'outre l'honneur et l'élan qu'elle donnera à mon établissement, me mettera en état de suffir aux demandes d'après le Portrait si désiré de Votre Majesté'.[93]

[88] P.W.Fr. Voigtländer was een befaamde, in Wenen gevestigde fabrikant van lenzen, wiens zoon Friedrich in 1868 de Voigtländer-medaille van de *Wiener Photographische Gesellschaft* instelde, uitgevoerd in brons, zilver en goud, volgens Eder bedoeld ter beloning van 'hervorragende Arbeiten auf dem Gebiete der Photographie' (Eder 1932, dl. 1, p. 394).
[89] Van der Krogt 1985, pp. 14-15, 27; Bij Koninklijke Beschikking 1991, p. 14; Van Rooijen-Buchwaldt 1992, p. 72. Willem III was even gemakkelijk met het verlenen van het predikaat 'Koninklijk' (dat als hoger gold dan 'hofleverancier') en onderscheidingen: Weitzel 1968, p. 84, en Kikkert 1990, p. 258. Onder Wilhelmina werden de predikaten 'Koninklijk' en 'hofleverancier' veel selectiever toegekend.
[90] Van der Krogt 1985, pp. 10, 24; Bij Koninklijke Beschikking 1991, p. 10.
[91] Loonstra 1996, pp. 200-201; Jansen 2002, p. 83. In het 'Register der Geregtigden tot het voeren van het Koninklijk Wapen als Hofleverancier' (1849-1890, KHa, E1b-IVa-5) is Severin de eerste fotograaf die vermeld wordt.
[92] Boone/De Ruiter 1994, pp. 5-6. Bij zijn vestiging in Den Haag in 1860 noemde hij zich al 'R. Severin van Dusseldorp, Photograaph van verschillende Hoven' (Boone/De Ruiter 1994, p. 4); vergelijk de etiketjes achterop enkele foto's met de tekst 'R. Severin / de / Dusseldorf, / Photographe de plusieurs / Cours' (SAD, archief 100 (Blussé), inv.nr. 32).
[93] Brief van Severin aan koning Willem III, 13 april 1865 (KHa, archief koning Willem III (1817-1890), A45-XIVc-56), ook geciteerd bij Loonstra 1996, p. 201. Vergelijk Boone/De Ruiter 1994, p. 6: in mei 1862 adverteerde Severin voor 'een goed portret, en carte de visite van Z.M. den Koning der Nederlanden'. In zijn hier geciteerde brief sprak Severin over de permissie die de vorst hem *twee* jaar eerder verleende om z'n portret te openbaren. Het antwoord van het 'Sécrétariat du Roi', d.d. 16 april 1865, was overigens negatief: op dat moment had de koning geen gelegenheid aan het verzoek te voldoen.

In hoeverre het voeren van een predikaat, het ophangen van een hofleveranciersbord of het afbeelden van wapens achterop foto's klanten trok, valt moeilijk na te gaan. Een enkele contemporaine uitlating wijst wel in die richting, maar zegt niet alles.[94] Het grote aantal fotografen dat koninklijke wapens en teksten als 'Photograaf van H.H. M.M. den Koning en de Koningin der Nederlanden' voerde – en een officieel verzoek deed om die te mogen voeren – suggereert dat fotografen er belang aan hechtten of op z'n minst van mening waren dat het geen kwaad kon. Het is dan ook misschien geen toeval dat Maurits Verveer zich in juli 1861 tot zijn vorst richtte met het verzoek diens wapen te mogen voeren, kort nadat zijn concurrent Severin in mei datzelfde recht had verkregen.[95]

Verschillende fotografen noemden zich 'hoffotograaf', maar dié term werd nu juist niet toegekend.[96] Hoezeer fotografen doorgaans ook expliciet vroegen om vergunning om én het koninklijk wapen én de titel 'Photograaf van Zijne Majesteit den Koning der Nederlanden' (of een variant op die frase) te mogen voeren, werd in het antwoord het tweede deel van het verzoek steeds zorgvuldig genegeerd en werd aan B&W van de betreffende stad een diploma gezonden dat alleen het recht vermeldde om het koninklijke wapen te voeren. Niet alleen werd de titel 'hoffotograaf' niet toegekend, er waren in Nederland in de praktijk geen hoffotografen in de letterlijke zin van het woord: er waren geen lijffotografen die voortdurend voor de vorst of zijn familieleden werkten. Al mocht Richard Kameke zich in een zekere voorkeur verheugen, de koninklijke familie liet zich door verschillende – meest Haagse – fotografen portretteren, zonder één van hen gedurende zekere tijd het exclusieve recht te gunnen.

Er waren dus geen fotografen vast verbonden aan het hof, zij werkten er hoogstens incidenteel voor, en zelfs dat niet altijd. Onder Willem III was het geen voorwaarde om daadwerkelijk aan het hof te leveren om in aanmerking te komen voor het predikaat 'hofleverancier'. Het werd verleend

> 'aan hen die qua soliditeit en belangrijkheid bijzonder uitmunten. Het voeren van het Koninklijk Wapen strekt derhalve tot beloning voor bewezen diensten bij den vooruitgang van handel en nijverheid'.[97]

Het ontlokte de anonieme auteur van *Den Haag en de Hagenaars. Een nieuwe physiologie door een Haagschen Dwarskijker* in 1874 de spottende opmerking dat met name de 'winkeliersstand' weinig voordeel had van de aanwezigheid van het hof:

> 'De reden hiervan is, dat – Z.M. de Koning en met Hem tot de laatste der prinsen, hun persoonlijke benoodigdheden meest buiten 's lands zich aanschaffen, ten einde de nationale industrie uit eigen kracht zooveel mogelijk te doen 'bloeijen'; en al schijnen nu de talrijke en sierlijke uithangborden en wapens aan te toonen, dat een goed deel van onze groote winkeliers

[94] Bij Van der Krogt 1985, p. 78, wordt het voorbeeld genoemd van de weduwe van een maker van kunsttanden, die graag het recht zou behouden het koninklijk wapen te voeren (het was persoonsgebonden en het recht hield op na het overlijden van de begunstigde), 'daar zulks zeer voordelig werkt op den verkoop van kunsttanden en gebitten'. Zie ook Bij Koninklijke Beschikking 1991, pp. 30-31.
[95] KHa, brief van Maurits Verveer aan koning Willem III, 28 juli 1861 (KHa, EIb-IIb-29).
[96] De term werd overigens wel gebruikt in officiële stukken. Het zou kunnen zijn dat de meeste voorbeelden van fotografen die zich 'hoffotograaf' noemden van na 1889 stammen. Deze indruk is echter louter gebaseerd op een aantal cartes-de-visite in de collectie van het Rijksprentenkabinet (inv.nrs. RP-F-F21663, RP-F-F21718, RP-F-F21866, RP-F-F22024, RP-F-F22043, RP-F-F22052, RP-F-F22132, RP-F-F22133, RP-F-F22267, RP-F-F22694, RP-F-F22727 en RP-F-F22939).
[97] Bij Koninklijke Beschikking 1991, p. 14. Vergelijk Van der Krogt 1985, p. 14.

> hun aanzien te danken hebben aan de begunstiging van 't Hof, de bleeke wangen van zoo menig 'fournisseur de la Cour' getuigen van het tegendeel.'[98]

Het predikaat 'hofleverancier' en het recht het wapen van de koning te mogen voeren bleven echter in trek, ook onder fotografen.

De predikaten werden niet alleen door de koning verleend, maar ook door andere leden van het Koninklijk Huis. Vandaar dat sommigen zich presenteerden als 'Photographe van Z.K.H. Prins Frederik der Nederlanden' (Bernard Bruining uit Leiden bijvoorbeeld) of 'Photograaf van Z.K.H. Prins Hendrik der Nederlanden' (zoals Dirk Niekerk uit Amsterdam).[99] Frederik en Hendrik waren broers van koning Willem II respectievelijk Willem III.

> 'In de praktijk kreeg het merendeel van de fotografen die tot tevredenheid voor een lid van het Koninklijk Huis hadden gewerkt na een verzoek toestemming zich voortaan hoffotograaf te noemen. De toestemming werd dikwijls verleend ter gelegenheid van de verjaardag van het lid van het Koninklijk Huis dat het predikaat verleende. Fotografen die nooit voor het hof hadden gewerkt, verkregen het predikaat indien ze over goede referenties beschikten.'[100]

Wie een foto of fotoalbum schonk kon ook in aanmerking komen voor het predikaat. In 1865 boden Kannemans & Zoon de koning een album aan met vijftien foto's van de Bredase Grote of Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafmonumenten van de Nassaus aldaar (*Het geslacht der Nassau's in de Groote Kerk te Breda*).[101] Het *Tijdschrift voor Photographie* schreef er een lovend bericht over en meldde dat

> 'het ons een waar genoegen was te vernemen dat de vervaardiger van een dergelijk werk de onderscheiding mogt te beurt vallen om den titel van photograaf van Z.M. den Koning en H.M. de Koningin te mogen voeren'.[102]

Om die titel hadden de fotografen echter zelf gevraagd, en het aanbieden van het album was er de aanleiding toe. Misschien dat ook het *vervaardigen* van de foto's alleen het verkrijgen van de titel tot doel had, maar dat valt niet vast te stellen. Het album ging vergezeld van een brief waarin Kannemans & Zoon zelf verzochten om 'den onderscheidenden titel te kunnen voeren van Photograaf des Konings in de hoofdstad der aloude Nassaus Barony Breda'.[103] Een week later werd die toestemming al verleend, waarop de al eerder vermelde serenade van de Bredase harmonie *Vlijt en Volharding* plaats vond. Aanvankelijk bleef het bij dit ene exemplaar; later werd het album ook in de handel gebracht.[104] In het atelier van de fotografen was nog

[98] Dwarskijker 1874, p. 63.
[99] Vergelijk Van der Krogt 1985, pp. 20, 24.
[100] Van Rooijen-Buchwaldt 1992, p. 72.
[101] *Tijdschrift voor Photographie* 2 (1865), pp. 317-318; Van der Pol 1992, p. 15; Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 83-84. De foto's zijn afgebeeld in Van Wezel 2003, p. 18.
[102] Van Rooijen-Buchwaldt 1992, p. 72. Vergelijk Van der Krogt 1985, p. 27: 'Veelal verleende Koning Willem III de onderscheiding [= het recht het koninklijk wapen te voeren] tijdens werkbezoeken of ter gelegenheid van een jubileum.'
[103] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 84.
[104] Van der Pol 2003, p. 102.

jarenlang een exemplaar van het album in te zien en het werd tien jaar later ook nog eens geëxposeerd op de *Tentoonstelling van Nijverheid, Landbouw en Kunst* te Breda.[105]

Zo zal het vaker zijn gegaan: de fotograaf verzocht zelf om het predikaat en deed wat daarvoor nodig was, het maken en schenken van een aantal foto's. Het Koninklijk Huisarchief dankt er een deel van zijn collectie aan. Dat een schenking niet altijd een predikaat opleverde, toont het hiervoor al aangehaalde voorbeeld van J.J. Meinsma, wiens 'stand' te gering was. Wie in aanmerking wilde komen voor de vergunning het koninklijk wapen te voeren, schreef een brief aan de koning (na 1879 eventueel ook aan Emma). De bondigheid, vormelijkheid en netheid van de bewaard gebleven brieven – ik heb de 25 gehonoreerde verzoeken uit de periode 1861-1882 erop nagezien – doen het vermoeden rijzen dat men zich (op het stadhuis?) liet influisteren hoe een dergelijk verzoek ingekleed diende te worden. De Hofcommissie beoordeelde, zoals gezegd, de aanvragen en adviseerde de koning of koningin om de vergunning te verlenen of af te wijzen. Het was waarschijnlijk zeer verstandig dat een commissie over de vergunningen waakte: de brieven zijn vaak zo vleiend dat de koning stevig in zijn schoenen zou moeten hebben gestaan om er niet te weinig te weigeren. Vooral de veronderstelde genegenheid van Willem III om kunst, industrie en wetenschap te beschermen en bevorderen schijnt bij fotografen niet onbekend te zijn geweest, en als hij het zelf niet wist, lieten zij het hem wel weten.

De commissie informeerde in de meeste gevallen bij B&W van de woonplaats van de desbetreffende fotograaf of deze voor zo'n onderscheiding in aanmerking kwam. De criteria daarvoor zijn niet geheel duidelijk en werden waarschijnlijk in de loop der jaren strenger. In 1882 bijvoorbeeld schreef de Hofcommissie (het verzoek van de Haarlemse fotograaf M.F.N. Rotteveel behandelend) dat alleen dié firma's het recht tot het voeren van de koninklijke wapens kregen

> 'die zich door omvang, soliditeit, tijd van bestaan, en ook door den stand en het uiterlijk hunner affaire boven anderen onderscheiden'.[106]

Nadat de burgemeester naar deze zaken had laten informeren, rapporteerde hij de Hofcommissie daarover. Deze inlichtingen werden steeds uiterst beknopt geformuleerd. Over Albert Greiner vernemen we van de Amsterdamse burgemeester dat hij 'een uiterst solide zaak' had en zijn vak goed verstond.[107] Over Gerrit Rutger Eijbrink, die zich in 1879 tot zijn vorst had gericht, was dezelfde burgemeester zo mogelijk nog korter: 'Hij schijnt bekrompen te moeten leven'. Hij voegde daar nog wel aan toe dat zijn 'Photographiën op glas […] zeer geroemd' werden, maar dat was de Hofcommissie al bekend: specimina daarvan had Eijbrink al eens aan de koning geleverd. In een brief van iets eerdere datum, gericht aan de adjudant en particulier secretaris van de koning, was de burgemeester iets scheutiger:

> 'Hij woont in de Reguliersdwarsstraat bij het Rembrandtplein, en dus niet in eene hoofdstraat of eene zoodanige waar men een Hofphotograaf zoude zoeken. […] Levert dus zijne min

[105] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 84.
[106] Brief van de Hofcommissie aan de Haarlemse burgemeester, 9 februari 1882 (KHa, EIb-IIb-59, nr. 76).
[107] Brief van de Amsterdamse burgemeester aan de Hofcommissie, 10 juli 1879 (KHa, EIb-IIb-51^{II}, nr. 161).

> aanzienlijke woning geen bezwaar tegen zijne benoeming tot 's Konings photograaf, dan bestaat er naar m.o. geen bezwaar hem dien titel te verleenen.'[108]

Hoe zwaar zaken als een minder aanzienlijke locatie wogen, valt niet goed na te gaan – daarvoor zijn de schriftelijk bewaard gebleven overwegingen te beknopt –, maar Eijbrink kreeg zijn vergunning om voortaan het koninklijke wapen te voeren. Het kwam echter ook voor dat een burgemeester van mening was dat er 'geene genoegzame redenen' waren juist deze fotograaf te onderscheiden.

Het is niet geheel duidelijk hoe zo'n oordeel van B&W tot stand kwam, al weten we dat in 1873 de Haagse hoofdcommissaris van politie op onderzoek werd gestuurd om inlichtingen te verzamelen over H.W. Wollrabe. De burgemeester kreeg daarop bericht dat hem was gebleken dat Wollrabe 'van goed gedrag' was, ongehuwd, te Hamburg uit Duitse ouders ('aldaar gevestigd') was geboren, dat hij 'nog vreemdeling [was] alhier' (dat wil zeggen niet genaturaliseerd was), dat zijn zaak bloeide en een goed bestaan opleverde, maar óók dat hij volstrekt niet boven zijn Haagse vakgenoten uitstak.[109] De burgemeester stuurde deze brief door aan de Hofcommissie, die de koning op de hoogte stelde. Wollrabe kreeg nul op het request, maar liet het er niet bij zitten. Hij schreef de koning nogmaals, refereerde (net als bij zijn eerste poging) aan foto's die hij het jaar ervoor op Het Loo had gemaakt en de koning had geschonken, liet weten zeer teleurgesteld te zijn door de afwijzing en maakte van de gelegenheid gebruik om toestemming te vragen de genoemde foto's uit te geven.[110] Ditmaal werd het verzoek wèl gehonoreerd. Zes jaar later, toen Wollrabe schreef dat hij ook graag het wapen van Emma wilde voeren, notuleerde de Hofcommissie dat hij 'genoegzaam gunstig bekend' was.[111] Ook de Deventer fotograaf Bosse slaagde bij een nieuwe poging, bijna drie jaar nadat de eerste in 1873 was mislukt.

Een enkele fotograaf bediende zich van een aanbevelingsbrief. Zo ging het verzoek van B.Th. van Loo in 1864 vergezeld van een brief van William Reese, president van de Rotterdamse boogschuttersvereniging *Wilhelm Tell*, waarvan Van Loo lid was. Van Loo had een groepsportret gemaakt van de leden van de vereniging en die was Willem III en Sophie aangeboden bij hun 25-jarig huwelijksfeest. Vermakelijk is dat Reese Van Loo aanprees in zijn hoedanigheden als president, als vriend én als broeder (dat wil zeggen: als collega-lid van de vereniging), maar diens voorletters open moest laten omdat die hem kennelijk even niet te binnen wilden schieten. In een andere hand zijn vervolgens op de plaats van de drie puntjes de initialen B.T. ingevuld.[112]

Het karakter van Willem III kennende, hoeft het niet te verbazen dat hij soms sneller wilde overgaan tot het verlenen van de vergunningen dan de Hofcommissie, die gewend was periodiek over alle aanvragen te vergaderen. Om die reden kreeg Severin zijn vergunning eerder dan wanneer de Hofcommissie zijn werk op de gewone wijze had kunnen doen. De koning stond namelijk geen uitstel toe en wilde niet wachten op de eerstvolgende bijeenkomst van de commissie. In een brief die J.M. graaf van Lynden namens de Hofcommissie schreef, is duidelijk een zucht hoorbaar:

---

[108] Brieven van de Amsterdamse burgemeester aan de Hofcommissie, 17 april 1879, en aan Ch.H.F. Dumonceau, 6 april 1879 (KHa, EIb-IIb-51^{I}, nr. 101). De laatstgenoemde brief was misschien iets uitvoeriger omdat Dumonceau oprechte interesse in de fotograaf had laten blijken.
[109] Brief van de hoofdcommissaris van politie aan de Haagse burgemeester, 28 februari 1873 (KHa, EIb-IIb-43^{I}, nr. 13).
[110] Brief van H.W. Wollrabe aan koning Willem III, april 1873 (KHa, EIb-IIb-43^{I}, nr. 13).
[111] Brief van H.W. Wollrabe aan koningin Emma, zonder datum, en een door de Hofcommissie opgestde lijst van verzoeken aan Emma om haar wapen te mogen voeren, augustus 1879 (KHa, EIb-IIb-51^{II}, nr. 173, en EIb-IIb-51^{II}, nr. 195). Terwijl Wollrabe in een begeleidend schrijven aan Ch.H.F. Dumonceau vermeldde dat hij al langere tijd hoffotograaf was van de koning en wijlen de koningin, liet hij – heel kies – dat laatste achterwege in de brief aan de tweede echtgenote van Willem III.
[112] Brief van William Reese aan de particuliere secretaris van de koning, 10 november 1864 (KHa, EIb-IIb-34, nr. 156).

> ‘Daar nu de Koning verlangt dat daaraan onmiddellijk gevolg worde gegeven heb ik het Diploma doen opmaken en zend het Uwe Excellentie, ter teekening. Ik geloof niet dat het nodig is dat hierover een buitengewone Hofcommissie worde belegd, daar de zaak toch niet meer besproken behoeft te worden, maar alléén uitvoering vereischt.’[113]

De correspondentie betreffende deze verzoeken overziende, lijkt het er bovendien op dat de Hofcommissie niet altijd gelukkig was met het gegeven dat de koning al foto’s in dank had aanvaard van degene die een verzoek indiende het koninklijke wapen te mogen voeren, omdat zij daardoor zelf niet meer geheel onafhankelijk kon zijn in haar advies.

Waarschijnlijk is het maar zelden of nooit voorgekomen dat fotografen wapens en teksten voerden zonder daarvoor toestemming te hebben gevraagd.[114] De meeste Nederlandse fotografen die ermee pronkten zijn terug te vinden in het ‘Register der Geregtigden tot het voeren van het Koninklijk Wapen als Hofleverancier’ uit de regeringsperiode van Willem III (1849-1890) en het ‘Register der Geregtigden tot het voeren van het Wapen van Hare Majesteit de Koningin-Weduwe’ (dat al vóór het overlijden van Willem III begint), zoals die bewaard worden op het Koninklijk Huisarchief.[115] In het eerste register komen tussen 1861 en 1882 28 fotografen voor, van wie er 25 in Nederland werkzaam waren, in het tweede tot en met 1889 nog eens acht, van wie er vijf ook al in het eerste register voorkomen en twee uit het buitenland afkomstig waren.[116] Aangezien het eerste register niet alleen op plaatsnaam, maar ook op beroep geordend is, kan eenvoudig vastgesteld worden dat fotografen relatief vaak het predikaat ontvingen. Zij werden alleen overtroffen door ‘Fabrikanten in Tabak, Snuif en Sigaren’ (39 maal) en ‘Banketbakkers, Confiseurs, Confituriers en Glaciers’ (45 maal).[117]

Soms werden de wapens tamelijk onbeholpen weergegeven, maar dat valt te vergeven, net als de vergissingen die incidenteel optraden. J. Ebbenhorst & Zoon (Soest) en Dirk Niekerk (Amsterdam) noemden zich beide fotograaf van prins Hendrik, maar zij voerden het rijkswapen, dat aan Willem III was voorbehouden.[118] F.W. Deutmann, zich ‘Hofleveransier van H.M. de Koningin’ noemend, voerde het wapen van Willem II als prins van Oranje (wat deze slechts tot 1840 was geweest) en van Anna Paulowna, diens echtgenote.[119] Jac. Pilartz deed overigens hetzelfde.[120] Soms zijn de vergissingen subtieler en is er alleen een betrekkelijk klein onderdeel van het wapen over het hoofd gezien.[121] Geheel op fantasie berust maar een

[113] Brief van J.M. graaf van Lynden aan Ch.H.F. Dumonceau, 3 mei 1861 (KHa, EIb-IIb-28, nr. 100).
[114] Zie over het misbruik van het predikaat door anderen dan fotografen: Van der Krogt 1985, pp. 70, 73, en Bij Koninklijke Beschikking 1991, pp. 26-28.
[115] KHa, Eib-Iva-5 respectievelijk archief koningin Emma, A 47-X-338. Het register op de door prins Hendrik (‘de Zeevaarder’) toegekende predikaten is chronologisch geordend en (vanwege het waarschijnlijk geringe aantal fotografen) niet door mij nagekeken. Van Sophie, de eerste echtgenote van Willem III, resteert geen secretarieel archief, zodat het niet of nauwelijks valt na te gaan of haar naam ijdel gebruikt werd of niet (bijvoorbeeld door J.G. Hameter, die zich ‘Hof-Photographe van H.M. de Koningin der Nederlanden’ noemde). Ook de juistheid van het refereren aan de namen van bijvoorbeeld prins Alexander is niet door mij gecontroleerd.
[116] De enigen die wèl bij Emma, maar niet bij Willem III voorkomen, zijn de broers Antonius Johannes en Lambertus Martinus Delboy, samenwerkend als de firma Gebr. Delboy en samen het (in 1880 verleende) predikaat delend. In totaal komen er in het register van Emma 29 fotografen (of fotografenduo’s) voor, van wie de laatste in 1898 – toen Wilhelmina als koningin werd ingehuldigd en Emma niet langer regentes was – het predikaat kreeg toegekend. Van deze 29 waren er zes uit het buitenland afkomstig. Hoeveel fotografen afgewezen werden, weet ik niet.
[117] Sommige beroepen komen in het register niet voor, zoals kunstschilders. Die werden doorgaans – om mij onbekende redenen – door Willem III met de Orde van de Eikenkroon bedacht.
[118] Collectie RPK, inv.nrs. RP-F-F22094 en RP-F-F22364.
[119] Collectie RPK, inv.nr. RP-F-F23024.
[120] Collectie RPK, inv.nr. RP-F-F22605.
[121] Met dank aan M.D. Haga.

klein aantal voorstellingen: doorgaans zijn de wapens correct weergegeven (en met toestemming gevoerd).

Predikaten werden fotografen ruimschoots verleend, koninklijke onderscheidingen vielen hen minder vaak ten deel – al was Willem III ook dáármee kwistig.[122] Ze hebben er niet mee gepronkt als met de predikaten: zowel Verveer als Severin werden benoemd tot ridder in de Orde van de Eikenkroon – in 1865 respectievelijk 1869 –, maar zij hebben dat feit nooit vermeld op hun foto's, alleen dat zij fotograaf van hun vorst(in) waren.

Werd de Orde van de Eikenkroon bijna te pas en te onpas uitgereikt, onvergelijkbaar veel exclusiever was de Engelse, uit het midden van de veertiende eeuw stammende Engelse Orde van de Kouseband (*The Most Noble Order of the Garter*).[123] De oorspronkelijke ordetekens waren een kouseband van blauwe zijde met in gouddraad het ietwat cryptische devies 'Honi soit qui mal y pense' en het wapenschild van Sint Joris (afb. 47).[124] Andere insignia volgden in de loop der tijd, waarbij de rijkdom van de uitvoering van drager tot drager verschilde.[125]

De insignia waren voor rekening van de gedecoreerde, zodat het niet alleen eervol, maar ook duur was om een 'Knight of the Garter' te zijn. Hoofd van de orde is de Engelse vorst(in), tot de onderscheidenen behoren leden van het Britse koningshuis, 25 'Knight Companions' en een aantal buitenlandse vorsten ('Extra Knights' of 'Extra Ladies'). Willem III werd er in 1882 mee bedacht.[126] Vóór hem hadden ook de stadhouders Maurits (in 1613), Frederik Hendrik (1627), Willem II (1644), Willem III (1653), Willem IV (1733) en Willem V (1751) en koning Willem I (1814) de onderscheiding ontvangen, zoals later ook de koninginnen Wilhelmina, Juliana en Beatrix die eer te beurt zou vallen (in 1944, 1958 respectievelijk 1989). Koning Willem II liep de onderscheiding mis, waarschijnlijk vanwege zijn verbroken verloving met de Engelse prinses Charlotte.[127] In de ruim 600-jarige geschiedenis van de Orde van de Kouseband is slechts een duizendtal personen uitverkoren, waarbij politieke en diplomatieke motieven hun rol speelden.[128] Slechts een klein aantal niet-koninklijke Nederlanders werd met de onderscheiding vereerd. Zoals gezegd: het was een buitengewoon exclusieve onderscheiding.

Afgaande op de achterkanten van hun foto's, rekenden echter ook A.N.M.J. Fock (uit Utrecht), C.W. Bauer (Middelburg), C.C. Roskam (Amsterdam), J. Hohmann (Den Haag), J. Vels (Purmerend), Vlaanderen & Van der Aa (Alkmaar en Schagen) en verschillende andere Nederlandse fotografen zich tot de Orde van de Kouseband (afb. 48). In plaats van een wapen plaatsten zij hun initialen of – in het geval van Roskam – een rebusachtige verbeelding van hun naam in het midden. Heel toepasselijk bleken de initialen

[122] Kikkert 1990, p. 258: 'Voor Willem III leek decoreren een soort levensbehoefte te zijn. […] in vele gevallen was het opspelden van een onderscheiding vooral het gevolg van 's konings buitengewoon impulsieve aard. "Zijne Majesteit liet altijd een paar onderscheidingen meenemen als hij ergens heenging." En die hield zijn adjudant van dienst dan meestal niet op zak.' Dat ook Willem II al ruimhartig decoreerde, blijkt onder andere uit de herinneringen van Keetje Hooijer-Bruins, waarin zij schrijft dat haar vader – een dominee – door de koning benoemd werd tot ridder in de orde van de Nederlandse Leeuw: '… in den regel deed Z.M., die buitengewoon kwistig met ridderorden omsprong, op 6 December, zijn verjaardag, een heel troepje lui tot ridders slaan, van waar de naam van "Sinterklaasridders" kwam, die men in dien tijd aan vele gedecoreerden gaf, en de waarde der onderscheiding niet hoog deed stijgen' (Hooijer-Bruins 1981, dl. 2, p. 39).
[123] De la Bere 1964, p. 58: 'it can be accepted without doubt that the Garter is at the present day the most sought-after and honoured of any order in the world'.
[124] De la Bere 1964, p. 68; Van Braam/Elzenga/Van Zelm van Eldik-Kuneman 1990, p. 13.
[125] Patterson 1996, p. 89: 'The insignia of the Order have developed with time, commencing with a garter and badge depicting St George and the Dragon. A collar was added in the early sixteenth century, and the star and broad riband in the seventeenth century. From the late seventeenth century the shape and size of the stars and the colours of the riband have been matters of debate, with the Sovereign as the final arbiter. […] The statutes of the Order require that the collar should not be adorned with precious stones; other items of insignia, however – the Garter, Lesser George (the sash badge), Great George (pendant badge, worn from the collar) and star – could be and were decorated at will, as lavishly as the wearer's taste and pocket decreed.'
[126] De la Bere 1964, p. 67; Van Braam/Elzenga/Van Zelm van Eldik-Kuneman 1990, pp. 9-10, 30.
[127] Vorsterman van Oijen 1882, p. 227; Van Braam/Elzenga/Van Zelm van Eldik-Kuneman 1990, pp. 30, 32.
[128] De la Bere 1964, p. 91; Patterson 1996, p. 88.

van Vlaanderen & van der Aa: V&A, Victoria en Albert. Ook buitenlandse fotografen gebruikten overigens het motief van de kouseband. Een kleine zoektocht in de collecties van het Rijksprentenkabinet leverde Duitse, Engelse en Franse voorbeelden op.

Om welke reden fotografen het motief van de kouseband gebruikten valt niet te achterhalen. Voor zover hun cliëntèle de insignia kende, zal zij niet in ernst hebben gedacht dat hun stadgenoot een ridder van de Orde van de Kouseband was. In Engeland kwam het motief wel vaker voor, bijvoorbeeld op de adreskaarten ('trade cards') van Londense glasgraveurs.[129] Het gebruik van de 'King's Arms', waarin de kouseband en de zinspreuk voorkomen, was in Georgian Engeland niet zozeer het teken van een koninklijke benoeming, maar meer dat van patriottisme.[130] In hun boek over uithangtekens uit 1868 vermeldden Jacob van Lennep en Johannes ter Gouw het bestaan van Engelse herbergen met de naam Kouseband.[131] Zij noemen geen Nederlandse voorbeelden; die waren er kennelijk bij hun weten niet. Een etiket (?) van Jac. Haffmann en J.W. Pruys, 'Boekverkoopers en Zegel-lak makers te Amsterdam' toont echter aan dat de voorstelling van de kouseband – zij het een losgegespte – en het devies 'Honi soit qui mal y pense' hier te lande op handelsdrukwerk niet geheel onbekend waren (afb. 49).[132]

Ook voor andere motieven dan de Kouseband geldt dat ze niet alleen door fotografen zijn gebruikt. Vooral op handelsdrukwerk, zoals adreskaarten, etiketten, brief- en rekeninghoofden en verpakkingsmaterialen, zijn vergelijkbare voorstellingen van wapens, medailles, putti, paletten en penselen te vinden. Het hofleverancierschap werd door anderen eveneens breed uitgemeten:

> 'Met het toenemen van het aantal Hofleveranciers werd over het publiek een stortvloed uitgestort van advertenties, prijslijsten, nota's, verpakkingsmateriaal etc. waarin men niet onder stoelen of banken stak dat men Hofleverancier was.'[133]

Een aantal voorbeelden is te vinden in een album in de collectie van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, waarin adreskaarten bijeen zijn gebracht van deelnemers aan de *Tentoonstelling van Kunst toegepast op Nijverheid*, gehouden in het Amsterdamse Paleis voor Volksvlijt in 1877. De voorstellingen hebben – net als de achterkanten van cartes-de-visite – soms duidelijk betrekking op het uitgeoefende beroep, soms laten zij meer symbolisch bedoelde putti en paletten en dergelijke zien of op tentoonstellingen verworven bekroningen. Op de in het album aanwezige adreskaart van de Wed. F. Zeegers & Zoon bijvoorbeeld zijn medailles afgebeeld die de firma zou hebben gewonnen op tentoonstellingen van 1851 (de *Great Exhibition* in Londen) tot 1866 (de *Algemeene Tentoonstelling van Nederlandsche Nijverheid en Kunst* te Amsterdam).[134] Tegelijkertijd beeldde de firma de wapens af van koning Willem II en Anna Paulowna, die overigens al in 1849 respectievelijk 1865 overleden waren (afb. 50). Ook op briefpapier, in tijdschriften, boeken en catalogi vindt men voorstellingen die vergelijkbaar zijn met die op de achterzijde van cartes-de-visite. Het vocabulaire waarvan fotografen zich bedienden blijkt dus wijd verspreid te zijn

[129] Young 1998, afb. 1 en 7.
[130] Young 1998, p. 46.
[131] Van Lennep/Ter Gouw 1868, dl. 1, p. 77.
[132] Collectie RPK, Gelegenheidsgrafiek, inv.nr. RP-P-1961-568. In Van Eeghens boek over de Amsterdamse boekhandel wordt over Haffmann en Pruys gemeld dat zij gildelid werden in 1736 respectievelijk 1747 (Van Eeghen 1978, pp. 113, 345).
[133] Van der Krogt 1985, p. 73.
[134] Zie over de deelname van de firma Zeegers aan deze en andere tentoonstellingen: Bleekrode 1853, p. 125, en Eliëns 1990, pp. 46, 50, 65, 69, 152-157.

geweest. Tot op heden zijn op blikjes Heineken de voor- en achterzijde van een medaille afgebeeld en worden er drie tentoonstellingen genoemd waarop de bierbrouwer een onderscheiding ontving, waaronder de 'Grand Prix' op de *Exposition Universelle* die in 1889 in Parijs werd gehouden.

*

Samengevat kan vastgesteld worden dat fotografen zelden grote publieke bekendheid genoten, maar zich wel in advertenties en op de achterkanten van hun werk trachtten te profileren. Als individuen bleven zij vrijwel onzichtbaar, als beroepsgroep toonden zij hun ambities. Ze schermden met een opleiding in Parijs, een doctorstitel, bekroningen op tentoonstellingen, een koninklijk predikaat en de Orde van de Kouseband. Ze weken daarin niet af van wat onder fabrikanten en winkeliers gebruikelijk was. In weerwil van putti, paletten, penselen en andere attributen van de kunsten die zij afbeeldden, toonden zij zich meer verwant met die fabrikanten en winkeliers dan met kunstenaars. Die laatsten adverteerden namelijk (vrijwel) nooit.[135] Dat werd, ook door anderen, lang gezien als iets dat minder chique was. 'Goede zaken' verlaagden zich er niet toe.[136] In zijn herinneringen aan zijn in 1873 overleden grootvader die beddenmaker was, schreef Frans Coenen dat reclame niet nodig was voor een goede winkelier die goede spullen leverde:

> 'En niet als thans [de tekst werd oorspronkelijk in 1941 gepubliceerd], behoefde hij zich dag en nacht te verontrusten en af te sloven vanwege de concurrentie, noch had hij noodig ploertige reclames uit te denken om den onwilligen, onverschilligen voorbijganger tot zijn waar te lokken door lawaaiig pronkvertoon en lage prijzen …'[137]

Bijna honderd jaar eerder, in 1842, schreef J.W. Kirchner in 'De Amsterdamsche kermis':

> 'Men verwijt den kermiskunstenaars dikwijls, dat zij hunne respective talenten al te zeer ophemelen, de omstanders door leugenachtige afbeeldingen en reusachtige aanplakbilletten uitlokken, of door hoogdravende redevoeringen tien malen meer beloven dan zij werkelijk ten uitvoer brengen; maar dit verwijt is op deze klasse van wezens niet meer dan op andere standen der maatschappij, zelfs de hoogste, toepasselijk; en wij vinden dagelijks bij nieuwe industriëele ondernemingen, bij letterkundige aankondigingen, bij kooplieden van allerlei soort en uitventers van algemeene geneesmiddelen, dezelfde bedriegelijke uithangborden, dezelfde logenachtige aanprijzingen!'[138]

Onder kunstenaars gold het adagium dat zij hun vak uit liefde beoefenden, niet om den brode of uit eerzucht.[139] Onafhankelijkheid van geest ging boven financiële onafhankelijkheid. Zo schreef de *Kunstkronijk* in 1845-1846:

[135] Vergelijk Maas 1990, p. 69.
[136] Schreurs 1989, pp. 30-31.
[137] Coenen 1981, p. 18.
[138] Kirchner 1842, p. 85.
[139] Hoogenboom 1986, p. 51; Thijssen 1986, p. 69; Hoogenboom 1993, pp. 37-38.

> 'Wat verheft hem [= de kunstenaar] boven de menigte, hij die magt heeft zijn idealen aanschouwelijk daar te stellen, als hij zelf zijne kunst, zijn heiligdom verlaagt om er enkel een sobere broodwinning van te maken.'[140]

Ook uit opmerkingen van kunstenaars zelf blijkt dat zij ongaarne geassocieerd werden met geld verdienen. Eduard Karsen drukte de kwestie kort en bondig uit: 'Wie voor eer of geld werkt, *dat is geen artist*'.[141] In de praktijk zullen kunstenaars wel degelijk op de verkoopbaarheid van hun werk gelet hebben,[142] maar het beeld van de ware kunstenaar vereiste dat zij daar geen acht op sloegen. Zichzelf nadrukkelijk aanprijzen door middel van advertenties en dergelijke paste daarbij niet.

Wat een kunstenaar óók niet paste was om de gevel van z'n atelier te voorzien van uithangborden en gevelteksten – teneinde de potentiële klant de weg te wijzen of op een idee te brengen. Kunstenaars deden dat dan ook inderdaad niet, fotografen wel, in navolging van winkeliers en ambachtslui. Daarmee zijn we aangekomen bij een volgend onderwerp dat in dit boek behandeld moet worden: het atelier van de fotograaf.

[140] Thijssen 1986, p. 74.
[141] Bionda 1991, p. 70. Zie onder andere Hoogenboom 1986 voor andere voorbeelden.
[142] Gerard Bilders schreef in 1860 in zijn dagboek: 'Een voornaam punt is hoe eene schilderij uitvalt, een even voornaam echter, *wanneer*, *hoe* en *aan wien* ze verkocht wordt' (Hoogenboom 1986, p. 53).

VI

Werkzaamheden

14

Het atelier van de fotograaf
Locatie, bouw en inrichting

Op de gevel van het atelier van Kannemans & Zoon in Breda was dezelfde tekst te lezen als achterop hun cartes-de-visite: 'Kannemans en Zoon / Artiste-Photographen / [van] Z.M. den Koning en H.M. de Koningin'. Ook de wapens van Willem III en Sophie waren op beide aangebracht. Fotografen vestigden de aandacht van passanten wel vaker door middel van uithangborden en gevelteksten op de aanwezigheid van hun atelier. Dat deze reclame-uitingen niet altijd even fijnzinnig gevonden werden, blijkt uit een opmerking in *Het boek der opschriften* van Jacob van Lennep en Johannes ter Gouw uit 1869 over

> 'de opschriften in reusachtige witte letters op den zwartbeschilderden zijmuur van 't huis, allerlei specialiteiten betreffende cigaren, gemaakte kleêren of fotografiën behelzende, – letters, zes voet lang, die er 's avonds bij helderen manenschijn zoo spookachtig kunnen uitzien, dat ze den eenzamen wandelaar, die wat laat uit de bestuurs-vergadering van een filantropisch genootschap komt, onwillekeurig zijn schreden doen verhaasten.'[1]

Fotografen hadden een goede reden hun bestaan bekend te maken door middel van uithangborden en gevelteksten: hun ateliers zelf waren in veel gevallen onzichtbaar, althans vanaf de straat. Het atelier van de Rotterdamse fotograaf Gerrit Hoogwinkel Jr, op het dak van het pand Hoogstraat 7/56, zal alleen vanaf een hoog standpunt, zoals de Laurenstoren, zichtbaar zijn geweest (afb. 51). Mogelijk had Hoogwinkel de beschikking over een etalage op straatniveau – hij handelde ook in fotografieartikelen, wat een winkel veronderstelt, en zijn vader had op hetzelfde adres een spiegelmakerij – maar zeker weten we dat niet. De zojuist genoemde Kannemans & Zoon gebruikten een etalage in hun pand aan de Grote Markt in Breda om foto's uit te stallen. Een vergelijkbare aanblik bood het atelier van J.F. Hulk Sr op het Rokin E 167 in Amsterdam, die er ook een zaak in schilder-, teken- en kantoorbenodigdheden dreef (afb. 52).[2]

De in de etalage getoonde portretten dienden niet alleen potentiële klanten tot een bezoek aan te zetten, maar ook om hen tot betalen te dwingen. *De Courant* berichtte althans in 1867 dat de Harlingse fotograaf Benjamin van der Heide enkele vogelkooien in zijn etalage had geplaatst. In een ervan was het portret van een klant te zien, vergezeld van de tekst

[1] Van Lennep/Ter Gouw 1869, p. 254.
[2] Quarles van Ufford 1968, p. 114; Boomstra 1994, p. 25; Leijerzapf 2003b, afb. 10a en b. Het Amsterdamse adresboek van 1870-1871 vermeldt bij Hulks naam: 'Magazijn van Schilder- en Teekenbehoeften, Etuis- en Portefeuillesfabrikant en Photograaf'.

> ‘De helft van mijn schuld heb ik betaald,
> Nog de andere en ik word afgehaald.
> Zoolang dit nog niet is gedaan
> Moet ik hier steeds blijven staan’.[3]

Of de beschikking over een etalage regel dan wel uitzondering was valt moeilijk vast te stellen: het aantal foto’s en bouwtekeningen van ateliers is gering.

Uithangborden en gevelteksten zijn vaak verdwenen nadat de fotograaf z’n atelier verhuisde of opdoekte. Weinig resteert er van de talrijke ateliers uit de negentiende eeuw: tot de uitzonderingen behoort de pui van Albert Greiners atelier op de Amsterdamse Nieuwendijk L 87 (in 1875 omgenummerd tot Nieuwendijk 89). Greiner, die vanaf 1862 op dit adres was gevestigd, liet het pand in 1887 verbouwen. Het *Nieuws van den Dag* noemde het op 14 september 1887, toen de verbouwing gereed was, een ‘waar sieraad van dat gedeelte van den Nieuwendijk’. Het fries met de portretten van Joseph-Nicéphore Niépce en Louis-Jacques-Mandé Daguerre – twee van de uitvinders van de fotografie – en een aantal putti, die onder andere een camera bedienen, zal dat oordeel mede hebben ingegeven.[4] Nadat Greiner in 1890 overleed, zette zijn zoon Fidel Carl Albert Greiner de zaak tot circa 1915 voort. Tegenwoordig is in het pand een *coffeeshop* gevestigd, maar het fries, van de hand van de beeldhouwers Emil Van den Bossche en Willem Crevels, is nog intact en *in situ*. Verantwoordelijk voor de verbouwing was de architect Gerrit van Arkel, die ook het atelier van Max Büttinghausen op de hoek van het Spui en de Voetboogstraat in Amsterdam ontwierp.[5] Dat is ongetwijfeld één van de mooiste atelierexterieurs die er geweest zijn, en het is tot op de dag van vandaag in volle glorie te zien. Het dateert echter uit 1900 en moet daarom in dit boek verder buiten beschouwing blijven.

Beduidend minder elegant was het houten atelier van Israël David Kiek aan de Leidse Rijnsburgersingel (afb. 53). Waarschijnlijk is dit het atelier dat volgens mondelinge overlevering een afgedankte kermiskraam zou zijn geweest. Het stond aan de overzijde van de singel die de stad omgaf. Hoewel het uitzonderlijk en bovendien schijnbaar ongunstig was dat een fotograaf zijn atelier buiten de stad plaatste, geldt de door Kiek gekozen locatie als een strategische, want ‘tussen de door studenten druk bezochte sociëteit Amicitia en de uitspanning Zomerzorg in, op weg naar het station’.[6] Kiek heeft vele Leidse studenten geportretteerd (afb. 23), die vaak ’s nachts of ’s morgens vroeg bij hem aan kwamen zetten. Bij het schaarse ochtendlicht had het geen zin *in* het atelier te werken. Voor de wanordelijke composities – het gevolg van de dronkenschap van de studenten – voldeden de bank, stoelen, laddertjes en ton die op het binnenplaatsje stonden even goed als de ateliermeubels. Kiek schijnt op een gegeven moment een ophaalbrug te hebben aangelegd om al te lastige klanten buiten te kunnen houden, maar hij liet zich

[3] Grégoire 1948, p. 34.
[4] Hoff 1991. De opmerking in Krabben 1994, p. 2, dat vanaf 1887 vier jaar zou zijn gewerkt aan de gevel kan niet kloppen: in het genoemde krantenartikel wordt in september 1887 niet alleen het fries genoemd, maar ook de indeling van het pand opgesomd. Het atelier wordt er een ‘succursaal’ (filiaal) genoemd, wat suggereert dat het pand aan het Damrak 24, dat Greiner in 1887 betrok, het belangrijkste atelier was of zou moeten worden.
[5] Krabben 1993, p. 2; Krabben 1994, p. 2. Of Van Arkel nog meer ateliers ontwierp is mij niet bekend. Breen 1917 noemt alleen deze twee en verder een flink aantal winkelhuizen, woonhuizen, kantoorpanden, hotels, koffiehuizen en bankgebouwen. Van den Bossche en Crevels, in de jaren ’80 en het begin van de jaren ’90 ‘de toonaangevende *ornemanistes*’, hebben vaker gewerkt voor Van Arkel, van wie ‘niets werd gebouwd of zij waren erbij; verschillende puien in het centrum van Amsterdam getuigen daarvan’ (Koopmans 1997, pp. 61, 62).
[6] Leijerzapf 1997, p. 16.

gemakkelijk overhalen toch een portret te maken.[7] Voordat Kiek bij zijn atelier woonde kwam het voor dat de studenten, na op het atelier niemand aangetroffen te hebben, naar zijn woning in de stad gingen om hem op te halen. Zo schreef de almanakredactie in 1876 in het notulenboek bij zo'n gelegenheid:

> 'ofschoon wij niet zijne scrupules om naast Sierat [= de koetsier] mee te rijden mochten overwinnen want het was Sabbat en Kiek een Israeliet, lachte de negotie hem te sterk toe, dan dat hij ons zijne diensten zou weigeren'.[8]

Ateliers waren doorgaans *in* de stad te vinden, waar de meeste klanten woonden. Omdat er bij het fotograferen veel licht nodig was – de belichtingstijden waren lang –, was een gewone etage in een gewoon pand ongeschikt. Een atelierruimte werd meestal op een zolderverdieping gehuisvest (waar een glazen dak en/of wand aangebracht werd), op het dak gebouwd, naast het huis gebouwd (als daarvoor ruimte was) of in de tuin gezet. Het daglicht moest vrij spel hebben en van boven én opzij kunnen invallen. In 1864 bijvoorbeeld lieten Kaspar Karsen en Johan Coenraad Hamburger in Amsterdam een atelier achter het perceel Achtergracht Z 183 bouwen, waarbij 'voor de donkere kamer gebruik zal worden gemaakt van de rompmuren van een aldaar bestaan hebbend tuinhuis'.[9] C.A. Crommelin bouwde in hetzelfde jaar een atelier 'op de funderingmuren van het geamoveerde [= gesloopte] achterhuis in den tuin van perceel RR 270 op de Heerengracht'.[10] J.F. Hulk liet – óók in 1864 – het achterste deel van de bekapping op het pand Rokin E 167 over een lengte van bijna vijf meter vervangen door een 'getimmerte van hout ijzer en glas […] om ter vervaardiging van photographen te dienen'.[11] Op de foto die Herman Bückmann maakte van zijn eigen huis in de Haagse Maliestraat zien we het opschrift 'PHOTOGRAPHISCH ETABLISS[EMENT]' en een wapenschild (afb. 54). Het atelier was naast het huis gebouwd, op een kade aan het water, achter de poort die het atelier aan het zicht onttrekt. Op een foto die de amateurfotografe Alexandrine Tinne van de nabijgelegen Hooistraat maakte, zien we het uit glas opgetrokken atelier van Bückmann tussen de tweede en derde boom links (afb. 55). De boom op de voorgrond ontneemt het zicht op een dakkapel, die mogelijk hoorde bij de ruimte waar de foto's afgedrukt werden. Toegang had men waarschijnlijk via het huis, waar een ontvangstkamer of 'salon' zal zijn ingericht. Tegenwoordig is er op de plaats van het atelier een caféterras ingericht. Het atelier van de Rotterdammer Frederik Willem Feuerstäcke lag óók aan het water, zoals te zien is op een foto van zijn collega Jacobus van Gorkom. Feuerstäcke, ook werkzaam als huisschilder en glazenmaker, was gevestigd aan de Eerste Lombardstraat 8/147. Aan de achterzijde van zijn huis, aan de toen nog niet gedempte Binnenrotte, had hij het atelier gebouwd. Het opschrift 'PHOTOGRAPHIE' zal zijn aangebracht omdat de nabijgelegen Boerenvismarkt een goed uitzicht bood op het atelier.

In een vroeg Nederlandstalig handboek over fotografie, *Photographie op papier en glas* uit 1855 van Photophilus (pseudoniem van P.J. Hollman), werd over het maken van portretten opgemerkt:

> 'Men werke op eene opene plaats of in een tuin, waar het licht op elk uur van den dag kan doordringen. Sommige hebben tenten of glazen vertrekken laten bouwen; in deze kan men door

[7] Leijerzapf 1997, p. 33. Vergelijk idem, p. 30, waar sprake is van een hek dat de toegang tot het atelier versperde.
[8] Leijerzapf 1997, p. 23. Vergelijk idem, pp. 24, 30.
[9] GAA, archief 5220, inv.nr. 165, nr. 258.
[10] GAA, archief 5220, inv.nr. 194.
[11] GAA, archief 5220, inv.nr. 165, nr. 83.

> beweegbare gordijnen het voorwerp naar verkiezing verlichten. De meesten evenwel plaatsen achter het voorwerp een houten rek, hetwelk zij met verschillende draperiën behangen.'[12]

In dat laatste geval had de fotograaf dus geen atelier, maar zorgde hij alleen voor een achtergrond en liet hij in de open lucht poseren. De Utrechtse fotograaf E.A. van Blitz zou rond 1860 in Utrecht een huis hebben betrokken 'waar de portretten bij goed weer in den tuin, bij slecht weer in de broeikas van den naastwonenden bloemist konden worden opgenomen'.[13] In advertenties is geregeld te lezen dat een fotograaf werkte in een atelier in andermans tuin: het vermelden van diens naam was mogelijk vooral bedoeld om de klanten de weg te wijzen.

Mogelijk werden er vooral in de eerste decennia, zo tot 1865, vele eenvoudige, losstaande ateliers uit hout en glas opgetrokken in (andermans) tuinen en gingen daarna steeds meer fotografen over op een 'inpandig' atelier of een die in ieder geval aan het huis vastgebouwd was en dus meer een geheel vormde met de voordeur, de ontvangstsalon en de andere werkruimtes. Bij gebrek aan gegevens valt er echter weinig mee te delen over zo'n eventuele ontwikkeling. Wel kan opgemerkt worden dat meer dan eens een atelier gebruikt is door verschillende, elkaar opvolgende fotografen. Het zal in veel gevallen eenvoudiger en goedkoper zijn geweest een bestaand atelier over te nemen dan een nieuw te laten bouwen. Dat kan ten dele verklaren waarom in bepaalde straten zoveel fotografen gevestigd zijn geweest, zoals op het Weena in Rotterdam, de Willemstraat in Den Haag en de Nieuwendijk in Amsterdam. Met name op de Nieuwendijk hebben vele fotografen gewerkt. Eén van hen, Heiman (of Hijman) van der Zijl, attendeerde zijn cliëntèle op de naburigheid van een collega met dezelfde achternaam, zijn zwager Sander van der Zijl. Achterop een carte-de-visite-portret van Heiman van der Zijl is de tekst 'Gelieve op Voornaam H en Huisnummer 60 te letten' gedrukt.[14] Ook op het Hang in Rotterdam zijn verschillende fotografen actief geweest. Een van hen, Dirk Klaarwater, die vanaf begin jaren '80 op nummer 71 zat, vermeldde achterop een carte-de-visite-portret: 'Daar er twee Photographen naast elkander wonen gelieve men op het adres te willen letten.'[15] Hij moet daarbij gedoeld hebben op A.Ph.F. Hermans, die al ruim twintig jaar op nummer 69 (of volgens een eerdere wijze van nummeren: wijk 4 nummer 421) gevestigd was.

De vroegste fotografen zullen het zonder atelier hebben gesteld en hun modellen in de open lucht hebben laten poseren – vaak op een binnenplaats of in een tuin.[16] Dat het tot circa 1850 niet vanzelf sprak dat een fotograaf beschikte over een atelier, wordt gesuggereerd door een viertal advertenties van Edouard François.[17] Het is veelzeggend dat zelfs François, die in zijn advertenties geregeld de indruk wekte zeer voorlijk te zijn wat betreft materialen en werkwijzen, verschillende malen benadrukte een echt atelier te hebben. In juni 1845 kondigde hij de opening van een nieuw atelier aan, waarin de klant 'niet meer aan de

[12] Photophilus 1855, pp. 23-24.
[13] Evers 1918, p. 151.
[14] Collectie RPK, inv.nr. RP-F-F23116. Sander van der Zijl komt in het adresboek van 1886-1887 voor de eerste maal voor op het adres Nieuwendijk 229, Heiman van der Zijl werd een jaar later voor het eerst op de Nieuwendijk 60 genoemd. Voorheen waren zij op ver uiteen gelegen adressen gevestigd (de Oostenburgergracht 33 respectievelijk Haarlemmerstraat 25). Vergelijk Wierts 2000, p. 14, voor een vergelijkbaar geval in Groningen.
[15] Collectie PL, inv.nr. 88.2.
[16] Ook later hebben fotografen incidenteel nog wel eens buiten gewerkt: zo is er van Wegner & Mottu een carte-de-visite-portret bekend van een man en zijn hond, waarop duidelijk grint en een schoenschraper zichtbaar zijn (collectie RPK, inv.nr. RP-F-1994-62-22). L. de Koningh maakte in 1866 een groepsportret van leden van de Dordrechtse Choleracommissie, waarop ook een zuil of piëdestal te zien is; waarschijnlijk was de groep achter zijn huis c.q. atelier opgesteld. Vergelijk Leijerzapf 1997, p. 44.
[17] Vergelijk Leijerzapf 1978, p. 8.

lucht, noch weer of wind zal blootgesteld zijn, maar geheel in een Glazen Vertrek kan plaats nemen'.[18] In maart 1848 benadrukte hij nog eens dat hij 'in een Vertrek [werkte], niet meer, zoo als vroeger, in opene lucht'.[19] Kennelijk was dat niet afdoende en was nog niet iedereen van dat feit doordrongen. Bijna een jaar later, in januari 1849, adverteerde hij namelijk dat 'sinds eenigen tijd in een GEWOON VERTREK GEWERKT WORDT, en dus niet meer zoo als vroeger in opene lucht, iets, dat in vele opzigten heel onaangenaam was'.[20] Eind 1849 tenslotte kon men lezen:

> 'Edouard François, opgemerkt hebbende, dat men nog steeds in gedachten verkeert, dat bovengen[oemde] PORTRETTEN in opene lucht moeten vervaardigd worden, alhoewel dit sints geruimen tijd het geval niet meer is; men werkt in een gewoon (en dus des Winters in een goed verwarmd) Vertrek'.[21]

Het ging hierbij overigens om ateliers op verschillende adressen in Amsterdam.

In een glazen atelier kon het licht met behulp van verschuifbare gordijnen en reflectieschermen beter geleid worden dan in de open lucht (afb. 56). Het ene seizoen was geschikter dan het andere. In de winter konden de belichtingstijden behoorlijk oplopen, midden in de zomer kon het licht midden op de dag onaangenaam hard en fel zijn. Edouard François adverteerde in oktober 1845 dat het weer in die maand geschikter was dan dat in juli: de zon was minder fel, zodat het gezicht minder somber hoefde te worden toegeknepen.[22] In december 1854 liet hij per advertentie weten

> 'dat hij weder geheel en al gereed is tot de ontvangst van het geëerde Publiek, vooral aan die Heeren en Dames, die in de laatste dagen, door het buitengewoon donkere weder, niet geholpen zijn kunnen worden'.[23]

Een felle zon verkortte weliswaar de belichtingstijd, maar was – inderdaad – minder prettig voor de zitter. Op het anonieme portret van J.J. Prins is goed te zien hoe de predikant zijn ogen toegeknepen heeft voor het felle zonlicht dat recht in zijn gezicht scheen (afb. 57).[24] De tafel en stoel lijken er weliswaar op te wijzen dat de foto binnen werd gemaakt, maar zij zullen buiten neergezet zijn en dienden om Prins gedurende de opname onbeweeglijk te kunnen laten poseren.

De keuze van een locatie en de bouw van een atelier werden in belangrijke mate door één factor bepaald: het licht moest, net als in schildersateliers, uit het noorden komen. Het mocht namelijk, om te grote schaduwwerking en hitte te voorkomen, niet direct naar binnen vallen. In Désiré Van Monckhovens *Eenvoudige handleiding tot de photographie op collodium* – een vertaling uit het Frans – is te lezen:

> 'Het atelier behoort eenigszins in de hoogte, in het bovendeel van het huis of op een of ander plat geplaatst te wezen. Eene der zijden moet geheel dicht zijn; op onze figuur [afb. 58] is het de

[18] Advertentie in het *Algemeen Handelsblad* 16 juni 1845. Zie ook Evers 1914-1915, afl. III, p. 26.
[19] Advertentie in het *Algemeen Handelsblad* 13 maart 1848.
[20] Advertentie in het *Algemeen Handelsblad* 30 januari 1849.
[21] Advertentie in het *Algemeen Handelsblad* 10 december 1849. Zie ook Evers 1914-1915, afl. III, p. 27.
[22] Advertentie in het *Algemeen Handelsblad* 27 oktober 1845.
[23] Advertentie in het *Algemeen Handelsblad* 12 december 1854.
[24] Op een litho die J.H. Hoffmeister naar deze foto maakte zijn de ogen gewoon geopend weergegeven.

> rechter zijde en eigentlijk het zuiden, dat is het punt des hemels, waar de zon op den middag staat. 't Is van veel belang, dat het glasraam-gedeelte van 't atelier naar 't noorden zie[t] en geheel tegen de zon beschut zij, althans des voormiddags, en des namiddags tot drie à vier ure. Om dit in te zien, moet de Lezer wel weten, dat het licht des voormiddags den krachtigsten invloed oefent, zoodat men ongeveer omstreeks elf ure het spoedigst werkt. Wordt het drie ure in den namiddag, dan duurt de pose aanmerkelijk langer. Van den anderen kant is niets onaangenamer, dan dat er een zonnestraal in 't atelier valt; want dat heeft een' zeer sterken invloed op de verlichting van 't model, en de schaduwen worden te donker. Vóór de glasramen worden bovendien gordijnen met koorden gehangen, door middel van welke men de al te krachtige werking van den dag temperen, en tevens aan het licht eene richting geven kan.'[25]

P.J. Hollman noemde echter in 1859 in zijn *Handboek voor beoefenaars der photographie* ook zuiderlicht: een glazen atelier diende

> 'zoo ingerigt te wezen, dat op het noorden en zuiden glazen ramen vollen toegang aan het licht geven, hetwelk men dan door geschikte gordijnen naar behoefte tempert. De beide andere muren moeten glad zijn en van eene ligt grijze kleur.'

Hij voegde er nog aan toe dat te sterke schaduwen voorkomen dienden te worden door het licht te laten reflecteren.[26] Behalve in deze en enkele andere Nederlandstalige handboeken kon men ook in talrijke buitenlandstalige publicaties nagaan hoe een atelier gebouwd en ingericht diende te worden.[27]

Foto's van de interieurs van ateliers ontbreken voor zover mij bekend geheel.[28] Er zijn weliswaar miljoenen portretfoto's in die ateliers gemaakt en daarop zijn in veel gevallen stoelen, tafels, zuilen, balustrades en andere decorstukken meegefotografeerd, maar afgezien van de paar vierkante meter die zij innamen weten we nauwelijks hoe de rest van het atelier eruit zag. We moeten het doen met bouwtekeningen, grafische afbeeldingen, beschrijvingen in kranten, boedelinventarissen en andere geschreven stukken.

*

Van de architecten G.B. en A. Salm is een tekening uit december 1863 bewaard gebleven met het opschrift 'Ontwerp tot Verbouwing van het Perceel D:26 in den Kalverstraat' (afb. 59). In 1865 vestigde de firma Wegner & Mottu zich in dit pand, dat eigendom was van de boekhandelaar J.C.A. Sulpke. Blijkens de tekening was er op de begane grond plaats voor een magazijn en – daarachter gelegen – een wachtkamer, op de eerste verdieping een niet nader aangeduide kamer en een laboratorium en op de tweede, tevens bovenste

[25] Van Monckhoven 1862, pp. 84-85. Vergelijk voor het belang van de lichtval het verzoek dat F.W. Deutmann in 1865 deed aan B&W van Amsterdam om zijn atelier te mogen verbouwen 'om het licht beter uit het Noorden te ontvangen' (GAA, archief 5220, inv.nr. 166 ('Rapporten op de Rekwesten 1864'), nr. 795).
[26] Hollman 1859, pp. 92, 93. Vergelijk Sternberg 1865, pp. 86, 91.
[27] Bijvoorbeeld Buehler 1869, die zeer uitvoerig op dit onderwerp ingaat. Tenminste één Nederlandse fotograaf, Dirk Niekerk, had dit boek in z'n bezit (*Tijdschrift voor Photographie* 2 (1873-1874), p. 42).
[28] Een circa 1900 gedateerde foto laat het interieur zien van de Leidse fotograaf Th.J. Bouwmeester. Het glazen dak en de glazen wand, beide met gordijnen, zijn duidelijk zichtbaar. De inrichting doet enigszins 'artistiek' aan, met palmen, veren en een gebeeldhouwde kop. In dát opzicht lijkt deze foto niet overeen te komen met de ateliers uit de periode tot 1889. De foto is gereproduceerd in Versprille 1964, afb. 32.

verdieping het atelier (over de gehele diepte).[29] Het trappenhuis bevond zich in het midden. Het dak was van glas, in de voorgevel zaten drie ramen die aanvullend licht naar binnen wierpen.

Het atelier van Albert Greiner was ook op een zolderverdieping gebouwd. De 'Teekening tot herbouw v/h perceel Nieuwendijk 89' in Amsterdam, gemaakt door de architect Gerrit van Arkel en gedateerd 20 januari 1887, laat zien dat die zolderverdieping plaats zou gaan bieden aan (van voor naar achter) een werkplaats, het atelier, het trappenhuis, en een tweede werkplaats (afb. 60).[30] Op de begane grond waren een vestibule, een winkel (het gearceerde gedeelte), een kamer, het trappenhuis, nog een kamer en (in de uitbouw) een keuken gepland. De ruimtes op de overige etages zijn op de tekening alleen als 'kamer' aangeduid.[31] Op de bouwtekeningen van het atelier van Greiner en een aantal andere fotografen is goed te zien dat het glazen atelier schuilging achter de (bestaande) topgevel, zodat het vanaf de straat niet te zien was.[32] Bouwtekeningen van panden met een atelier zijn schaars, maar aangezien zij doorgaans weinig meer prijsgeven dan de indeling in ruimtes, is dat geen groot gemis.[33] Waar de verschillende ruimtes voor gebruikt werden, blijkt nauwelijks uit de tekeningen, laat staan hoe zij ingericht werden. Het zijn nu eenmaal *technische* tekeningen en zij vergezelden de aanvragen voor de bouw of verbouwing van ateliers.

Op de achterkant van een kabinetfoto van de Nijmeegse fotograaf Gerard Korfmacher is in autotypie een afbeelding van het interieur van een atelier gedrukt (afb. 56). Weliswaar dateert deze foto van iets later tijd, van kort na 1900, maar wat de bouw betreft zal er niet veel verschil zijn met ateliers van vóór 1889 en de inrichting is zo sober dat eventuele modegrillen weinig verschil konden maken. Aangezien we in het vorige hoofdstuk al zagen dat afbeeldingen op achterkanten van foto's in veel gevallen uit het buitenland afkomstig zijn, kunnen we er niet voetstoots van uitgaan dat hier het atelier van Korfmacher zelf is weergegeven. Duidelijk zichtbaar zijn de gordijnen die het glazen dak in meer of mindere mate kunnen afsluiten en, op de kopse kant van het atelier, de plaats waar de portretten werden gemaakt, met stoel, neksteun, achtergrond en – rechts daarvan – een reflectiescherm die de schaduwen moest opheffen. Langs de wanden staan enkele meubelstukken opgesteld, die nog voor enige variatie konden zorgen in de verder stereotype ensceneringen waarmee gewerkt werd. In de wat grotere ateliers was mogelijk meer dan één 'hoekje' ingericht voor het maken van portretten. Dat zou althans afgeleid kunnen worden uit een drietal portretten die de in Amsterdam werkzame Louis Wegner in de tweede helft van de jaren '50 maakte van de schilder Nicolaas Pieneman (afb. 61, 62). We mogen – gelet op Pienemans kleding en haardracht – aannemen dat ze tijdens één en dezelfde sessie zijn gemaakt. Niet alleen de meegefotografeerde meubels en attributen verschillen (ten dele) – aangezien die gemakkelijk verplaatst konden worden, zegt dat echter niet zoveel –, maar ook de vloerkleden. Op twee van de portretten zien we een identiek kleed, op een derde een ander (op een vierde foto uit deze sessie is het vloerkleed niet zichtbaar).[34] Omdat het weinig logisch lijkt om een vloerkleed te verwisselen, ligt het meer voor de hand dat Wegner op twee plaatsen in zijn atelier een

[29] De tekening is gedeeltelijk gereproduceerd in Kuyt/Middelkoop/Van der Woud 1997, p. 40 (waarbij 'voorkamer' abusievelijk gelezen is als 'woonkamer'). Met dank aan Anneke van Veen.
[30] GAA, filmdatakaart 17146. De tekening draagt de naam van W. Wilkens en Van Arkel, maar eerstgenoemde was toen al overleden; Van Arkel zette de firma onder beider naam voort (Breen 1917, ongepagineerd).
[31] Greiner woonde met zijn gezin elders. Het *Nieuws van den Dag* berichtte op 14 september 1887 dat het atelier op de vierde verdieping was, de werkplaats op de derde, de 'ruime woonvertrekken' op de tweede en de wachtkamer op de eerste.
[32] Een uitzondering is het atelier van W.G. Kuijer aan de Westermarkt 19 in Amsterdam: de bewaard gebleven bouwtekening (GAA, filmdatakaart 13422) laat zien dat het glazen atelier op de bovenste verdieping niét schuilging achter een gevel en dus vanaf de straat zichtbaar moet zijn geweest, zeker vanaf enige afstand (wat op de Westermarkt mogelijk was).
[33] Een enkele keer verraden zij een aardig detail. Op de tekening van het atelier van Karsen en Hamburger (te bouwen achter de Achtergracht Z 183) is te zien dat atelier en de twee 'Donkere Vertrekken' gescheiden werden door draperieën (GAA, archief 5220, inv.nr. 192).
[34] De portretten zijn afgebeeld bij Rooseboom 1995a, afb. 2a t/m d.

plaats had ingeruimd voor het maken van portretten. Wegners latere compagnon Pierre Alexis Mottu had op zeker moment twee atelierruimtes, op een en dezelfde verdieping haaks op elkaar gelegen. Eén ervan mat 12 x 6 meter, de ander 14 x 5. De vermelding van deze constructie in Jean Sagnes boek over fotografische ateliers wijst erop dat ze een uitzonderlijke was.[35] Vaker zal een atelier de vorm hebben gehad als die op de achterzijde van Korfmachers kabinetfoto, namelijk één langwerpige ruimte.

Twee opstellingen waar geposeerd kon worden waren er ook in het atelier van Photographie Française, eveneens in Amsterdam gevestigd. Van deze firma is uit de tweede helft van de jaren ’80 een uitklapbare brochure bewaard gebleven, getiteld ‘Afbeelding der Salons en Ateliers van de Photographie Française te Amsterdam, Warmoesstraat 147, Eerste Étage’ (afb. 8).[36] Onder het atelier, op de begane grond, was de drukkerij van Gustaaf Amand gevestigd, die ook eigenaar van Photographie Française was. Op de binnenzijde van de brochure zijn de verschillende vertrekken in lithografie weergegeven. Van links naar rechts zien we de ‘Ontvangst-Salon’, ‘Entrée’, ‘Dames-Salon’, de ‘Opgang naar de Boven Ateliers’, de ‘Wacht-Salon’, de ‘Corridor’, het ‘Photographisch-Atelier’ en het ‘Retoucheer-Atelier’. Deze ruimtes zouden volgens de tekst alle op de eerste etage gesitueerd zijn over een totale lengte van 80 meter. De wanden zijn volgens de litho voornamelijk opgesierd met portretten. Tekst en tekeningen zijn uiteraard niet noodzakelijkerwijs volmaakt in overeenstemming met de werkelijkheid.[37]

*

Voor *beschrijvingen* van ateliers zijn we aangewezen op berichten in de pers, boedelinventarissen en andere officiële stukken, en op de herinneringen aan Kaspar Karsens huis aan de Amsterdamse Nieuwendijk, opgeschreven door een van zijn zonen, Henri. Gedwongen als hij zich zag om zijn inkomsten uit zijn schilderwerk aan te vullen, had Karsen er ook een fotografisch atelier ingericht:

> ‘Het huis bestond uit een voor- en een achterhuis. Het voorhuis was ruimer en hooger dan het achterhuis. Dat voorhuis had dan ook een hooge, groote ruimte, voor winkelkast [= etalage?] bestemd. Twee hooge, groote straatdeuren, gaven het huis toegang naar binnen. Aan weerszijden van dat stel deuren was een ondiep uitstallingskastje getimmerd, helderwit geverfd. In dat kastje werden als uitnoodigingsaanbeveling de portretten tentoongesteld van degenen die daarop niets tegen hadden.’

De nabijheid van andere fotografen – op de Nieuwendijk zaten meer fotografen dan waar dan ook in Amsterdam – noopte Karsen des te meer tot het gebruik van dat ‘uitstallingskastje’, hoezeer het hem als serieuze kunstenaar ook tegen de borst mag hebben gestuit. Het atelier was op de zolder van het achterhuis

[35] Sagne 1984, pp. 190-192, waar ook een gravure is gereproduceerd. Onbekend is welk atelier van Wegner & Mottu daar afgebeeld is: dat in de Kalverstraat (D 26, 1865-1875), het Rokin (D 88, 1875-1910), of in gebouw New-York, Keizersgracht 455, op de hoek met de Leidsestraat (vanaf 1910).
[36] Collectie KOG, Atlas Amsterdam, port. 46B. Op de trap naar boven is zelfs de tekst ‘3 Ateliers boven’ te lezen. Op de litho is er maar één te zien, waarin aan twee zijden gewerkt kon worden.
[37] Zie over Amand onder andere Haverkate 1987, p. 53. Het pand Warmoesstraat 147 was zeer diep (blijkens de door J.C. Lomans Jr uitgegeven plattegrond van Amsterdam uit 1876), dus in die zin zou de voorstelling correct kunnen zijn.

ingericht, met een groot glazen venster op het noorden. Hij gebruikte het ook als schildersatelier. Karsens zoon heeft er verder niet over uitgewijd.[38]

De (her)opening van een atelier was soms aanleiding voor een lokale krant om er een artikel aan te wijden. De onveranderlijk vriendelijke toon en de royaal toegezwaaide lof op zowel de inrichting als het kunnen van de fotograaf doen enige twijfels rijzen omtrent de betrouwbaarheid en onbevooroordeeldheid van de verslaggever in kwestie. Het is daarom raadzaam de lovende bijvoeglijke naamwoorden met een korrel zout te nemen; wat dan nog overblijft kan ons een indruk geven van de bouw en inrichting van een aantal negentiende-eeuwse ateliers. Toen J.W.F. Offenberg in 1870 zijn atelier opende op het adres Damstraat J 86, sprak de *Amsterdamsche Courant* over 'het kolossale gebouw', de 'fraai geordonneerde toegang door een ruime, smaakvolle vestibule', de koninklijke wapenschilden (boven de binnendeur prijkend) die een 'welverdiende onderscheiding' waren, de 'gemakkelijke trappen' (die even verderop ook fraai en breed heetten), de 'ruime portalen', de 'keurige salon', de toiletkamer die 'uitmuntende gelegenheid [bood] om zich tot het poseren voor te bereiden', het 'ruime' atelier dat 'van alle hulpmiddelen der kunst, ter stoffering van de portretten, voorzien' was, en het 'voortreffelijke, heldere licht' in het atelier dat bovendien 'snel inwerkend op de voortreffelijke preparaten' (dat wil zeggen: de negatiefplaten) was.[39] De zuiverheid van dat licht en de snelheid waarmee het inwerkte maakten daarenboven dat de 'natuurlijke, ongedwongen uitdrukking van het gelaat geheel behouden' bleef.

> 'Voeg bij dat alles den bekenden takt van den heer Offenberg om goede poses te bevorderen, zijne bedrevenheid in het afwerken der lichtbeelden, en wij zullen wel niet behoeven te zeggen dat het produkt uitmuntend is.'

De krant eindigde met de voorspelling dat stad- en landgenoten dit gunstige oordeel zouden bevestigen.

Het zal duidelijk zijn: een tekst als deze heeft meer weg van een advertentie dan van een kritisch en onafhankelijk artikel. Dat kwam in de negentiende-eeuwse pers overigens vaker voor: inzake de kunsten bleef zij wel vaker steken in anecdotiek.[40] Wat vooral lof oogstte was de netheid waarmee een atelier was ingericht. Zoals Offenberg indruk maakte met een 'keurige salon', werd zijn latere collega Max Büttinghausen geloofd voor de 'smaakvolle en confortabele inrichting der wachtkamers en ateliers'. Aldus het blad *De Portefeuille* in 1886, toen Büttinghausen een nieuw atelier had geopend op de hoek van het Spui en de Kalverstraat in Amsterdam. De verslaggever had een genoeglijk uurtje doorgebracht bij de fotograaf, zo kan uit zijn relaas worden opgemaakt:

> '… het atelier ziet er vroolijk en frisch uit met zijn kleurige meubeltjes en heldere verlichting. Het licht op 't atelier is evenwel niet hinderlijk voor de oogen, zooals in sommige photografische werkplaatsen; het valt voor een groot deel door matglazen ruiten in het vertrek, en wordt daardoor zoodanig verzwakt, dat het de oogen niet meer pijnlijk aandoet. De boudoirs, die aan 't atelier grenzen, zijn eveneens keurig en practisch ingericht. Ook de kamers bij het technische deel der

[38] Herinneringen van Henri Karsen, geciteerd naar Hammacher 1947, pp. 19-20. De verblijfplaats van deze herinneringen wordt er niet vermeld en kon mij door de auteur niet worden meegedeeld (brief A.M. Hammacher aan schrijver dezes, januari 1998). Karsen vestigde zich in april 1866 op de Nieuwendijk H 4 en was voordien al fotograaf.
[39] *Amsterdamsche Courant* 22-23 mei 1870.
[40] Ouwerkerk 1991, p. 109. Vergelijk Aerts 1997, p. 81 e.v., en Ouwerkerk 2003.

> inrichting behoorend, zijn voorzien van de nieuwste toestellen, die in den laatsten tijd bij de photografie in gebruik zijn genomen.'[41]

Het atelier van de Bossche fotograaf Frits Moormans was, zo berichtte *De Noordbrabander* in 1865, 'keurig gedekoreerd en fraai gedrapeerd'.[42] Een bericht in de *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* noemde het nieuwe atelier van Wilhelm Ivens in 1886 'een bezoek overwaard'. Tussen de loftuitingen door kan de indeling ervan gevolgd worden: op de begane grond een 'wachtsalon'; op de eerste etage nog een, plus een ruim vertrek waar de retoucheurs werkten (foto's werden vaak enigszins bijgewerkt, 'geretoucheerd') en waar andere technische handelingen werden uitgevoerd, en de opslagruimte voor de gemaakte negatieven, opzetkartons en dergelijke; op de tweede etage was het eigenlijke atelier en een 'Laboratorium'.[43] Met dat laatste kan de verduisterde ruimte bedoeld zijn waar de negatieven kort vóór de opname geprepareerd werden (en onmiddellijk ná de opname verder behandeld), maar ook de ruimte waar de afdrukken gemaakt werden.[44] Dat laatste gebeurde bij daglicht, zodat die ruimte veel licht nodig had en dus heel goed op de bovenste etage gevestigd kon zijn.

Veel zakelijker dan deze krantenartikelen zijn de notariële stukken, die bijvoorbeeld opgemaakt werden tussen twee fotografen die een vennootschap aangingen of bij het overlijden van een fotograaf. Op 23 februari 1865 verschenen Jacobus van der Kruk en Charles Frederik Joseph Behr voor de Haagse notaris J.L. Wiercx.[45] Zij waren per 1 augustus 1864 een vennootschap aangegaan voor de duur van tien jaar 'tot het voor gemeenschappelijke rekening houden van een photographisch etablissement met al wat daartoe behoort'. De naam van hun firma was J.H. Bückmann en Compagnie. Bückmann was in oktober 1864 naar Middelburg vertrokken en had zijn atelier – in de Wagenstraat 129, dus niet het atelier in de Maliestraat dat hierboven genoemd werd – overgedaan aan Van der Kruk en Behr. Onder de voorwaarden die in de notariële akte werden vastgelegd behoorde de overeenkomst dat Van der Kruk het recht kreeg

> 'het beneden huis waarin het etablissement thans wordt gehouden te blijven bewonen zoo als het thans plaats heeft, doch hij zal daarentegen gehouden zijn: Ten eerste: Om de voorkamer aan de straat gelegen te voorzien van meubelen, ter ontvangst dergenen, die zich voor de atelier aanmelden. Ten tweede: Eene dienstbode te houden voor het schoonmaken van bedoelde kamer, van gang, stoep straat salon atelier enzovoorts'.

Uit deze akte blijkt overigens ook dat het niet – zoals tot nu toe werd aangenomen in de literatuur[46] – de kunstschilder Carel Jacobus Behr was die met Van der Kruk Bückmanns atelier voortzette, maar zijn zoon Charles Frederik Joseph. Details als deze over de indeling en inrichting van het atelier van Van der Kruk en

[41] *De Portefeuille. Kunst- en Letterbode* 8 (1886-1887) nr. 6, p. 96. Met dank aan Ester Wouthuysen.
[42] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 31.
[43] *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* 12-13 september 1886.
[44] Er is van dit pand een bouwtekening bewaard gebleven, maar daaruit kan alleen opgemaakt worden dat de bovenste etage plaats bood aan het atelier en een klein, niet gespecificeerd vertrek (RAN, Archief van het Stadsbestuur Nijmegen (1815-1946), Bouwvergunningen, nr. 7874).
[45] GAH, beheersnummer 373, inv.nr. 1044. Met dank aan Steven Wachlin.
[46] Mensonides 1977, p. 56; Leijerzapf 1978, p. 90; Boom 1988, p. 2.

Behr zullen in lang niet alle notariële akten aangetroffen worden. Dergelijke akten zijn bovendien niet gemakkelijk te vinden,[47] en ook wel onderhands opgemaakt, dus zonder tussenkomst van een notaris.

Relatief bekend onder de notariële stukken zijn de boedelinventarissen. Die werden bijvoorbeeld opgemaakt in geval van een faillissement of overlijden; na 1800 komen zij echter minder frequent voor dan voor die tijd.[48] Per vertrek wordt de aanwezige boedel opgesomd – waarbij bedacht moet worden dat het kan zijn voorgekomen dat een deel van de boedel met opzet buiten de inventaris werd gehouden. Het huis zelf wordt niet beschreven: alleen uit de omschrijving van de vertrekken waarin de goederen werden aangetroffen blijkt iets over de indeling van het huis en het gebruik van de verschillende vertrekken.

Om met het laatste te beginnen: in de boedelinventaris die werd opgemaakt na het overlijden van de Dordrechtse fotograaf J.G. Hameter in 1885 werd op schrift gesteld welke bezittingen werden aangetroffen in het fotografische atelier, het laboratorium, de wachtkamer, de salon, de huishoudkamer, de keuken en de kinderkamer.[49] In de wachtkamer werd kennelijk ook geslapen: daarop wijst althans de aanwezigheid van een bed (‘met toebehoren’), een matras en twee bedzakken. De penantkast, pendule, ‘vaas en kleinigheden’, spiegel, tafel en twee stoelen zullen ten behoeve van de klanten zijn neergezet, terwijl 24 ‘lijsten met glazen’ duiden op evenzovele ingelijste foto’s van de hand van Hameter. Verder diende de wachtkamer kennelijk ook tot opslagruimte: de boedelinventaris vermeldt namelijk ook verschillende fotografische papieren, gewoon papier en karton, enige chemicaliën en een satineerpers. De fotografische papieren zijn in dit vertrek veruit het hoogst in waarde (f 120,-), zodat het niet een klein stapeltje zal betreffen, maar allicht de hoofdvoorraad. In de salon, die mogelijk alleen voor eigen gebruik bestemd was (er stond onder andere een naaimachine), waren de meubels beduidend waardevoller dan in de wachtkamer. Er stonden onder andere acht mahoniehouten stoelen met trijp, een mahoniehouten theetafel en een pendule onder een stolp. Ook hier hingen of stonden ‘lijsten met glazen’, 29 stuks in dit geval. De huishoudkamer herbergde zes stoelen, twee ledikanten en een bed, een boekenhanger en enkele boeken, een spiegel en een vogelkooi, maar ook zeven flesjes met ‘goldchlorid’, die men eerder in het laboratorium zou verwachten aan te treffen: het diende immers bij het maken van afdrukken. In de kinderkamer werden kennelijk de sieraden bewaard, bestaande uit twee gouden horloges, twee dito horlogeketten, een gouden broche, zes gouden ringen, een flacon met gouden dop, een gouden dasspeld, enkele zilveren en koperen munten, een zilver verguld horloge, twee zilveren lucifersdoosjes, een zilveren knip, een portemonnaie met zilveren beugel, twee paar zilveren lepels en vorken, een sigarenkoker met zilver, twee zilveren schepjes, drie bokalen met zilveren voeten, twee zilveren ‘suikerstrooijers’ en een suikerschaaltje met zilveren hengel, alles ter waarde van f 125,70. Voorts stond hier een ‘locomobile een paardenkracht’, met een geschatte waarde van f 300,-. Geheel onbemiddeld was Hameter dus niet. In het laboratorium werden voornamelijk fotografische chemicaliën en andere benodigdheden aangetroffen, maar ook een wieg (!). Het atelier ten slotte bood plaats aan onder andere twee camera’s, zes lenzen, zeven achtergronden, ‘Een ballustrade en scherm’, elf stoelen, vier hoofdsteunen (die het model onbeweeglijk moesten doen stilzitten of -staan tijdens de opname), drie tafels, een spiegel, een canapé, spiegel, twee bloempotten, maar ook diverse kleinere hulpmiddelen die vóór en na het maken van de opnamen nodig waren. Ook de gemaakte negatieven werden in het atelier

[47] Ze zijn per notaris en chronologisch gebundeld, zodat de onderzoeker moet weten wanneer en bij welke notaris een akte is opgemaakt.
[48] Wijsenbeek-Olthuis 1995, p. 12.
[49] SAD, Archief 20B, notarisnummer 121 (notaris D.W. Stoop), inv.nr. 15, nr. 2408.

opgeslagen: de boedelinventaris noemt namelijk in dit vertrek 'Een groote partij negatieven'.[50] De waarde van de gehele inboedel werd geschat op f 1.878,40. Hierbij werden nog de andere bezittingen (waaronder onroerend goed, effecten, aanwezige contanten en vorderingen) opgeteld, terwijl de schulden en de begrafeniskosten ervan afgetrokken werden.[51]

De inboedel van de Nijmeegse fotograaf Gerard Korfmacher werd in 1877 opgemaakt nadat zijn eerste echtgenote overleed. De inventaris onderscheidt een spreekkamertje, een woonkamer, keuken, kelder, de slaapkamer van de kinderen, een kamer van Korfmacher zelf (waarschijnlijk de echtelijke slaapkamer), een werkkamer, atelier en een donkere kamer.[52] Bed- en tafellinnen, goud en zilver en kleding werden apart vermeld, zonder de vertrekken te noemen waar zij bewaard werden. Korfmacher was anno 1877 gevestigd in de Molenstraat en verhuisde later naar het adres waarop de hierboven al gereproduceerde afbeelding van een atelier mogelijk betrekking heeft. We kunnen die afbeelding (waarvan we, zoals opgemerkt, niet zeker kunnen weten of ze *zijn* atelier weergeeft) dus niet naast de boedelinventaris uit 1877 leggen, al kan de boedel er heel goed grotendeels of geheel mee overeenkomen. We zullen niet alle vertrekken uitgebreid nalopen, maar alleen die ons in dit verband interesseren. In het 'spreekkamertje' (waarmee de ontvangstruimte zal zijn bedoeld) werden onder andere genoteerd een canapé en vijf stoelen, een tafel met kleedje, een spiegel, een bloemenvaas en gaslamp, een paraplustandaard, twee kastjes en een onbekend aantal 'Portretten met lijstjes'. In het atelier werd de aanwezigheid genoteerd van een spiegel, tapijt, zes stoelen, een kapstok, een tafeltje met kleed, nog een kapstok, gordijnen, een tapijtje voor op een bijzettafel, een bureau en zeven camera's. In de donkere kamer waren diverse fotografische gereedschappen aanwezig die niet nader gespecificeerd werden, terwijl in de werkkamer ook 'Photographische instrumenten en preparaten' (evenmin nader aangeduid) bewaard werden. Naaimachine en 'guitar', beide in de woonkamer, wijzen op huiselijke nijverheid en ontspanning.

*

Sommige van de in dergelijke boedelinventarissen genoemde voorwerpen zijn terug te vinden op portretfoto's. Talloze malen, met name op cartes-de-visite, zijn ze te zien: tafel, stoel, zuil, piëdestal, balustrade, tuinvaas, gordijn en/of vloerkleed (afb. 2). De achtergrond verschilt van een egale wand, een eenvoudige lambrizering of – nog simpeler – een laken tot een geschilderde imitatie van een betimmering of een met een fantasievoorstelling beschilderd achtergronddoek. Zo'n doek liet vaak een buitenscène zien (een bos of een vijver) – waarbij stro op de vloer soms de overgang tot het neerhangende doek moest verdoezelen en moest bijdragen aan de illusie, die over het algemeen echter weinig geslaagd was. Overigens zijn er ook vele borststukken en gevignetteerde portretten gemaakt, waarop ieder meubel- of decorstuk ontbreekt en alleen de 'kop' zichtbaar is. De meubel- en decorstukken zijn met verbazingwekkende eenvormigheid door

[50] Veel cartes-de-visite zijn achterop voorzien van de mededeling dat de 'platen' (dat wil zeggen de negatieven) altijd voor nabestellingen bewaard worden. Het is niet zeker hoe letterlijk dit genomen dient te worden: wie een grote productie had, bouwde op die wijze een archief op dat veel ruimte in beslag nam, terwijl het glas ook afgeschraapt kon worden om voor nieuwe opnamen dienst te doen. Er zijn enkele voorbeelden bekend van fotografen die hun negatieven niet eeuwig bewaarden. De Harlingse fotograaf Benjamin van der Heide bijvoorbeeld vermeldde op een aantal van zijn portretten: 'Gedurende een jaar kunnen de Portretten nabesteld worden' (collectie RPK, inv.nrs. RP-F-F00711-BF en -CK). De Veendamse fotograaf P. Wagenaar ging gaf zijn klanten nog minder respijt: 'De plaat blijft 4 weken tot nabestelling gereed' (collectie RPK, inv.nr. RP-F-F00756-AW). Toen de Deventer fotograaf A.J. van Poorten in 1875 overleed, plaatste zijn broer een advertentie in de krant dat wie de negatieven van zijn portretten wenste te hebben, die tegen een bescheiden prijs kon afhalen, 'daar de Negativen anders met 14 dagen vernietigd zullen worden' (Nalis 1984, p. 8).
[51] Hameter was eigenaar van zijn huis (Voorstraat 289) en verhuurde het naastliggende pand.
[52] RAN, Notarieel Archief, notaris W.A. Halberstadt, 1877 akte nr. 289 d.d. 22 oktober 1877.

zowat alle fotografen, van noord tot zuid, van oost tot west, gehanteerd, en ook buiten de landsgrenzen zijn ze in eendere opstellingen gebruikt.[53] Een stoel om op te zitten en een tafel om op te leunen waren functioneel vanwege de lange belichtingstijden, maar zuil en balustrade werden om ook een andere reden opgevoerd. Duidelijk is met name bij die laatste decorstukken de schatplichtigheid aan de schilderkunst. De overeenkomst in compositie, enscenering en achtergrond tussen een betrekkelijk willekeurig carte-de-visite-portret van Louis Wegner en bijvoorbeeld het door Jan Adam Kruseman geschilderde portret van Alida Christina Assink uit 1833 moge duidelijk zijn (afb. 63, 64).[54] Ook de wijze waarop personen zijn neergezet is aan de portretschilderkunst ontleend. Vergelijk bijvoorbeeld het door Wybrand Hendriks in 1801 geschilderde portret van een onbekende vrouw en Eduard Fuchs' portret van de echtgenote van L. Barneveld te Dokkum (afb. 7, 65).[55]

Er is hier niet alleen sprake van *navolging* van oudere compositorische voorbeelden, maar ook van *imitatie* van een andere, hogere leefwereld. Op fotografische portretten zullen vele personen voorkomen die het zich nooit zouden kunnen veroorloven zich te laten schilderen. De klant werd opgesteld in een decor dat de fotograaf in zijn atelier had neergezet. Met de stand, functie of interesses van de geportretteerde had dat niets te maken. Hetzelfde geldt voor beschilderde achtergronddoeken en voor attributen als boeken en albums die wel eens op de tafel liggen. Deze imitatiedrang was meermalen aanleiding tot spot. François HaverSchmidt zei in 1866 tijdens een voordracht:

> 'Wat voor een prettige kunst de photographie ook zijn moge […], ze is wel een beetje onoprecht. Niet alleen laat zij ons de menschen wel eens wat anders zien, dan ze werkelijk zijn, maar ook de omgeving, waarin zij ze ons voorstelt, is niet altoos overeenkomstig de werkelijkheid'.

Dankzij attributen (zoals een in de hand gehouden boek) lijkt de geportretteerde een geleerde:

> 'Maar gij bedriegt u. Mijnheer is olieslager, en hij leest nooit iets anders dan de marktberichten.'

HaverSchmidt haalde ook het romantische beeld aan van een ongelukkige jonge vrouw, op wier portret een kasteel, 'de lommer van trotsch geboomte', en gebergte te zien was.

> 'Maar […] ik verzeker u, dat […] gij u vergist. Wilt gij weten, waar deze afbeelding gemaakt is? Op een' zonnige vliering, midden in een' grote stad, waar binnen vijf minuten in den omtrek geen ander geboomte te vinden is dan een zieke iep op de binnenplaats van den aanspreker beneden, die het bovenhuis, met inbegrip van de zonnige vliering, verhuurt aan den portretteur, wiens werk gij hier bewondert.'

Hij concludeerde:

[53] Ernst Gombrich sprak in dit verband van 'stock interiors' (Gombrich 1999, p. 114).
[54] Enkele fotografen die ook kunstenaar waren hebben dergelijke ensceneringen gebruikt op zowel hun portretfoto's als -schilderijen (zie bijvoorbeeld Giltaij 2000, p. 288; Baarsen 1995, pp. 94-95, 157; Eliëns 2001, afb. 421).
[55] Zie voor Hendriks' portret: Van Regteren Altena/Van Borssum Buisman/De Bruyn Kops 1972, cat.nr. 31, afb. 43. Als ander voorbeeld kunnen de portretten gelden die Johan Coenraad Hamburger in 1848 aquarelleerde van Johannes Wurfbain en zijn echtgenote Anna Maria Geertruida Hurrelbrinck (afgebeeld in Baarsen 1995, pp. 94-95, waar de verschillende elementen worden benoemd, waaronder het behangselpapier in neo-Louis-XIV-stijl, de schoorsteenmantel met spiegel in classicistische stijl).

> ‘Door de dingen dikwijls wat anders te vertoonen, dan ze in werkelijkheid zijn, gehoorzaamt zij [= de fotografie] eigenlijk alleen aan de eischen van het publiek, in welks dienst ze staat. Heel weinig leden van dat publiek hebben last van wat iemand genoemd heeft den hartstocht der werkelijkheid.’[56]

Enkele jaren eerder publiceerde Molinarius (pseudoniem van J.J.A. Goeverneur) het vers ‘Op, bij of met mijn eigen en anderer photographisch portret’ in het tijdschrift *De Huisvriend*. In het tweede couplet bespotte hij de onwaarachtigheid van portretfoto’s:

> ‘Dees mond is mijn mond en die neus is mijn neus,
> En die bakkebaard is ook mijn bakkebaard heusch;
> Maar al ’t kostbaar gedoente daar verder rondom:
> Fauteuil, vaas, verandah, bordes en kolom,
> Die kreeg ik maar enkel van Sisting [een Groningse fotograaf] te leen,
> Want zelf heb ’k van alle die fraaijigheids geen.’[57]

Mooi naturel daarentegen is het carte-de-visite-portret van Mientje Garama, kinderjuffrouw van de familie De Beaufort, gemaakt door de Amsterdamse fotograaf C.C. Roskam, waarop ze een breiwerkje in handen heeft: het heeft er alle schijn van dat ze zich niet van deze huiselijke bezigheid liet afhouden tijdens het poseren voor de fotograaf.[58] Dit is echter een uitzondering. W.J. Roelfsema Hzn., die op latere leeftijd zijn herinneringen aan zijn jeugd in Groningen opschreef, bracht onder andere de fotografische ateliers ter sprake. Zij

> ‘waren gevuld met allerlei attributiën, die bij de opstelling konden gebruikt worden. Balkonhekken, kolommen met bloemvazen en dergelijke malle dingen, waarmee een gewoon mensch nooit in aanraking komt; geschilderde achtergronden die zalen of parken moesten voorstellen waren er te vinden, en het kostte dikwijls moeite om onder die ongewone dingen een keus te doen’.[59]

In *De Huisvriend* verscheen in 1865 een anoniem stuk waarin gesteld werd dat op 90 van de 100 carte-de-visite-portretten ‘de stereotype zuil, de rococotafel en de deftige gordijnen en draperies’ te vinden zijn, voorwerpen die de geportretteerden ‘hun leven lang ten volle vreemd zijn geweest’.[60] De auteur vroeg zich af hoe vaak bepaalde lieden gelegenheid hadden

> ‘om met hun elleboog op een geknotte zuil te leunen. En hoe veel keer in hun leven kon men hen, buiten ’t atelier, met een album in de hand, in lectuur verdiept, in een met bouquetten, vazen,

[56] HaverSchmidt 1994, pp. 29-32.
[57] Molinarius 1863. Vergelijk de variant in Korteweg/Idema 1994, p. 198.
[58] NA, archief 2.21.290, inv.nr. 61.
[59] GA, toegangsnummer 1501, inv.nr. 269, zesde cahier, p. 76.
[60] Anoniem 1865. Vergelijk Kladder 1868, waar óók de spot wordt gedreven met achtergronden, meubels, attributen en poses.

> candelabres en geslepen toiletflacons versierd boudoir betrappen. De op zoodanige manier bewerkte contrasten tusschen beeld en natuur zijn vaak boven alle beschrijving potsierlijk.'[61]

Een door de Zaandamse fotograaf J.L. Breebaard gemaakt carte-de-visite-portret bevestigt het voorkomen van onnatuurlijke combinaties van persoon en decor: het betreft een man op klompen, met pet en mand, staande bij een balustrade (afb. 66). Kan er op Krusemans portret van Alida Christina Assink gesproken worden van een geslaagde illusie dat zij buiten poseerde – in werkelijkheid gebeurde dat in het atelier van de schilder en werden zuil, tuinvaas en balustrade mogelijk pas later door de schilder toegevoegd –, op foto's als die van Breebaard overtuigt de enscenering niet. De ongeloofwaardigheid wordt nog vergroot doordat de balustrade los is neergezet, wat in het echt niet zo gauw zou voorkomen.

Er was ook kritiek uit eigen gelederen. In 1859 al waarschuwde Hollman in zijn *Handboek voor beoefenaars der photographie* voor al te overdreven gebruik van requisieten:

> 'Door schilderijen, beeldhouwwerk, eene tafel, waarop bloemen, toiletspiegel, boeken, of andere voorwerpen, kan men het geheel kleeden, gelijk men het noemt. Maar men vergete nimmer dat dit bijzaak is en nooit zoo op den voorgrond mag treden, dat daardoor de aandacht van de hoofdzaak, het portret, wordt afgetrokken'.[62]

Het heeft weinig gebaat, zoals de bovengeciteerde spottende opmerkingen aantonen. In 1877 schreef H.L.J. Haakman, amateurfotograaf en president van de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging*, in het *Tijdschrift voor Photographie* over

> 'het gebrek aan stijl in de photographische portretten. Het verwondert mij, dat niemand, voor zoover mij bekend is, eens afwijkt van den gebruikelijken slendriaan. Het blijft steeds bij het oude: een figuur zittende op een ongemakkelijken stoel, met een boek in de hand, of eene figuur staande en leunende tegen een onmogelijk piedestal of een buste omringd door een achtergrond, zoo als men dien in de natuur nooit te zien krijgt. In andere gevallen krijgt men geschilderde achtergronden te aanschouwen, die met den gephotographeerden persoon in volstrekt geene verhouding staan en waarbij de eerste regelen van perspectief, verlichting en goeden smaak geheel miskend worden.'[63]

Zuilen en piëdestals waren inderdaad bijna altijd zonder functie: alleen wanneer ze werden *neergelegd*, konden kleine kinderen er op zitten.[64] De ensceneringen in het fotografische atelier hielden zelden verband met de status, het beroep of de persoonlijkheid van de geportretteerde. Tot de weinige uitzonderingen behoren de vier al genoemde grote portretten die Louis Wegner maakte van Nicolaas

[61] Eerlijkheidshalve dient vermeld te worden dat ook op schilderijen wel eens onpassende achtergronden gebruikt worden; zie onder andere schilderijen van Govert Flinck, Dirck Graswinkel en Geertruy van Loon. Doorgaans echter doen de achtergronden (en ensceneringen in het algemeen) op schilderijen natuurlijker aan dan op menige foto.
[62] Hollman 1859, p. 94.
[63] Haakman 1877, p. 6. Vergelijk Sternberg 1864, pp. 56-57, waar gesteld wordt dat 'draperiën, balustraden, zuilen, piëdestallen, vazen, schoone vruchten en tafels, voetbankjes, enz.' het schilderachtige effect van een foto verhogen, althans 'wanneer zij door eene smaakvolle hand zijn geregeld'.
[64] NA, 2.21.290, inv.nrs. 46 en 60.

Pieneman (afb. 61, 62). We zien hem op drie van de portretten zittend of staand bij een schilderij op een ezel (op één is ook een palet met penselen zichtbaar) en eenmaal zittend met een schetsboek en potlood. De twee boeken en de portefeuille (met tekeningen?) zijn hier als vertrouwde attributen van de kunstschilder op te vatten. Alleen de tuinvaas is weer een typisch fotografen-decorstuk en heeft niets met de geportretteerde te maken. Tuinvazen komen wel vaker voor op portretfoto' s, zowel van Nederlandse als buitenlandse makelij, en refereren net als balustrade en zuil aan het betere buitenleven.[65]

Een albumpje met kunstenaarsportretten op carte-de-visite-formaat, aangelegd door de kunstverzamelaar Abraham Willet, laat zien dat attributen lang niet altijd gebruikt werden om het beroep van de afgebeelde persoon aan te geven: van de 36 portretten van Nederlandse kunstenaars (meest schilders) stellen de meeste het zonder betekenisvol attribuut en heeft de geportretteerde hoogstens een hoed of wandelstok in de hand of staat er een boek, inktstel of snuisterij op de tafel.[66] Er zijn in dat albumpje enkele uitzonderingen. De beeldhouwer Louis Royer is weergegeven met het schetsontwerp voor het graf van prins Alexander,[67] J.Ph. Koelman is staand voor een schilderij op een ezel geportretteerd, Louis Meijer met een schetsboek en potlood (?) in de hand, Johan Coenraad Hamburger met een ingelijst (verder niet definieerbaar) werk, terwijl Johannes Bosboom naast een kaarsenkroon poseerde, zonder twijfel een toespeling op zijn specialisme, het kerkinterieur.

De poses op negentiende-eeuwse cartes-de-visite zijn even clichématig als de attributen en ensceneringen. De houding en het gezicht drukken weinig tot niets uit. Meestal kijkt men met een gezicht in de lens dat op zijn best ernstig te noemen is: iets anders valt er niet vaak van af te lezen.[68] Aan *type casting* werd kennelijk weinig gedaan. Met name op de talrijke borststukken, waar alleen de 'kop' te zien is en de aandacht niet wordt afgeleid door meubels en andere zaken, komt dit duidelijk uit. De lange belichtingstijden zijn mogelijk mede debet aan de stijve uitdrukkingen: zij sloten lachende gezichten in ieder geval vrijwel uit. Aangezien op portretschilderijen en -tekeningen evenmin veel gelachen werd, kan het ook zijn dat ernstig kijken een conventie was.

Het gebrek aan variatie is, de aantallen gemaakte foto's in aanmerking genomen, bijna verbijsterend. Staand of zittend, als borststuk, ten halve lijve of ten voeten uit (en daarbij: zonder of met zichtbare attributen en ensceneringen) daar zit 'm het grootste verschil in. De weinige variatie moet vooral gezocht worden in de uitvoering en techniek van de portretten: als daguerreotypie of carte-de-visite, in een cassette, lijstje of album, wel of niet gevignetteerd, als rechthoekig beeld of in een ovaal afgedrukt, vlak of ten dele opbollend (het zogenaamde 'cameo-portret').

Tot de weinige uitzonderingen op deze eenvormigheid behoort een door de Utrechtse beeldhouwer en fotograaf E.F. Georges gemaakt portret van een onbekende man. Diens peinzende houding wordt toegelicht door een handgeschreven tekstje op de achterzijde:

'On ne perd jamais ceux qu'on aime toujours. DG'.[69]

[65] De tuinvaas als decoratief element in het fotografisch atelier wordt genoemd bij Buehler 1869, pp. 75, 76.
[66] Collectie MWH, inv.nr. KA 6895.
[67] Zie Van den Hout/Langendijk 1994, p. 28.
[68] De vlakke verlichting – fotografen vermeden zoveel mogelijk direct invallend licht – voegde er ook weinig aan toe. Vergelijk Stoof 1852 over de ongemakkelijkheid die personen vaak beving bij het betreden van een fotografisch atelier, waardoor zij niet hun 'eigenaardig karakter vertoonen'.
[69] Collectie RPK, inv.nr. RP-F-F15180. Zie over Georges: Wachlin 1997.

Predikanten zijn soms in een voor hen typerende pose afgebeeld, namelijk gebarend met een hand (afb. 67).[70] Het Iconografisch Bureau bezit twee verschillende carte-de-visite-portretten van de hervormde predikant Daniël Chantepie de la Saussaye, waarbij hij in beeld is gebracht zoals de kerkgangers hem het beste gekend zullen hebben: frontaal zit c.q. staat hij achter een tafel waarop een opengeslagen bijbel ligt (afb. 68).

Een categorie portretten waarin betekenisvolle attributen meer dan elders voorkomen is die van de kloosterlingen: zij lieten zich geregeld afbeelden met rozenkrans, kruisbeeld, bijbel, gebedsboek en/of schedel.[71] Zulke portretten vormen echter een uitzondering: betekenisvolle attributen en ensceneringen komen maar weinig voor. Doorgaans staat of zit de geportretteerde, zonder aanzien des persoons, in een clichématig decor dat keer op keer werd gebruikt. Hoewel carte-de-visite-portretten hun charme kunnen hebben, is het gros karakterloos te noemen. Een enkele maal, bijvoorbeeld op een aantal carte-de-visite-portretten die Louis Wegner maakte van wat oudere vrouwen, zien we een tafereel dat enigszins doet denken aan dat op de schilderijen van A.H. Bakker Korff, met oudere, streng kijkende burgerdametjes die meer bij gaslicht leefden dan in het zonlicht kwamen en hun tijd vermoedelijk vooral doorbrachten met theedrinken, handwerken en roddelen.

Verschillende decorstukken werden gemaakt uit papier-maché, karton, gips, carton-pierre of een ander imitatie-materiaal. Dat geldt niet alleen voor rotspartijen en andere zaken die in het echt veel te zwaar zijn om in een atelier dienst te doen, maar ook voor zuilen, balustraden, vazen en schouwen. Het uit 1869 stammende boek van Otto Buehler over *Atelier und Apparat des Photographen* geeft er voorbeelden van. Zulke decorstukken ontlokten Auguste Grégoire, een vroege Nederlandse verzamelaar van foto's die weinig waardering had voor de late negentiende eeuw, de opmerking:

> 'Het was ineens nodig, dat men zijn portret liet maken, staande ter zijde van of achter een marmeren balustrade, die eigenlijk van latten en bordpapier was'.[72]

Waar deze nep-zuilen, -balustrades enzovoorts gemaakt werden is me niet bekend. In Duitsland werden ze zeker vervaardigd, en gezien de oriëntatie op Duitse producten ligt het voor de hand te veronderstellen dat een belangrijk deel uit dat land afkomstig waren.[73] Uit de literatuur over negentiende-eeuwse kunstnijverheid blijkt overigens dat papier-maché en carton-pierre ook in gewone interieurs werden toegepast: in zijn boek *Tussen Biedermeier en Berlage. Meubel en Interieur in Nederland, 1835-1895* vermeldt J.M.W. van Voorst tot Voorst het gebruik van papier-maché voor de fabricage van meubels (die gewoonlijk vervolgens zwart gelakt werden en ingelegd met paarlemoer) en carton-pierre bij de imitatie van gesneden ornamenten van betimmeringen, deurpanelen en plafonds en bij de imitatie van beeldhouwwerk aan meubelen.[74] Dat neemt niet weg dat het fotografische atelier inderdaad – zoals HaverSchmidt en anderen suggereerden – meer schijnluxe vertoonde dan de woning van menige klant.

Op verschillende foto's van Maurits Verveer, Wegner & Mottu, Eduard Fuchs en andere fotografen vinden we voorbeelden van geschilderde imitatie-betimmeringen, die een elegant, salon-achtig

[70] Zie over de iconografie van het predikantenportret en over de gebaren tijdens het preken: Clarisse 1839, p. 459; Florijn 1982; Dirkse 1989; Bos 1999, pp. 51, 205. Vergelijk Leijerzapf 1978, afb. 126, en Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 134.
[71] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 134. Vergelijk Dirkse 1989, p. 259, waar crucifix en schedel 'tamelijk gebruikelijke attributen voor pastoors uit de 17de eeuw' worden genoemd.
[72] Grégoire 1948, p. 19.
[73] Zie Maas 1977, pp. 115-118, 123, en Kempe 1982, pp. 32-33.
[74] Van Voorst tot Voorst 1992, pp. 452-453. Vergelijk Clarijs 1941, pp. 77, 122, en Van Leeuwen 1993, pp. 218-219.

vertrek suggereren (afb. 69). Net als de zuilen, balustrades en andere architectuurelementen op cartes-de-visite die doen denken aan een buitenverblijf, zijn deze imitatie-interieurs ontleend aan de portretschilderkunst. Ze doen, om iets preciezer te zijn, sterk denken aan de *conversation pieces* die vooral vanaf de zeventiende eeuw gemaakt zijn en waarin een familie of een aantal figuren in een informeel samenzijn is afgebeeld, vaak in een gedetailleerd weergegeven huiselijk interieur, maar ook wel in een tuin of park.[75] We zien op die schilderijen dezelfde poses en dezelfde elementen als op latere portretfoto's, waaronder schouw, tapijt, tafel en stoelen. Tot in de negentiende eeuw zijn – vooral in Nederland en Engeland – zulke groepen (ook wel 'familiestukken' of 'gezelschapsstukken' genoemd) geschilderd, onder andere door de achttiende-eeuwers Cornelis Troost en Tibout Regters. De *handelingen* waarin de personen op geschilderde *conversation pieces* verdiept zijn kennen daarentegen maar betrekkelijk weinig navolging op foto's. Het komt dáárop namelijk maar weinig voor dat er meer dan twee personen zijn afgebeeld. De populaire carte-de-visite leende zich er door zijn kleine formaat niet echt voor. In de circa 200 portretalbums van het Iconografisch Bureau, waarin al gauw zo'n 10.000 foto's zitten, is de oogst niet veel groter dan de volgende exemplaren: twee mannen die met elkaar in gesprek verwikkeld zijn (gefotografeerd door Maurits Verveer), twee jongemannen van wie de een de ander een sigaar presenteert (Wegner & Mottu), drie vrouwen om een tafel waarop een koffiekan staat (Fr.J. von Kolkow), een man en vrouw die in een spelletje schaak verdiept zijn (W.C. van Dijk) en een gezin met vijf kinderen in een interieur dat voorzien is van onder andere een piano en een tafel met een schaakspel (Jacobus van Gorkom, afb. 70).[76]

Het informele karakter van geschilderde *conversation pieces* – de geportretteerden kenden elkaar en werden in hun eigen huiselijke omgeving weergegeven – komt op foto's zelden uit de verf: op zowel enkel-, dubbel- als groepsportretten poseert men doorgaans stijfjes en de blik is eerder ernstig dan ontspannen te noemen. Tot de weinige uitzonderingen behoren de studentenportretten, zoals die gemaakt zijn door onder andere Kiek, de Groninger J.G. Kramer en zijn Utrechtse naamgenoot J.H. Kramer.[77] Vrolijke wanordelijkheid, vloekend tegen alle decorum en compositieregels, kenmerkt deze foto's. J.H. Kramer maakte óók een portret dat wel informeel maar verder even rustig gecomponeerd is als de meeste portretten: twee mannen (studenten?), gekleed in huiselijke kamerjassen, zitten aan een tafeltje waarop boeken en/of tijdschriften zijn neergelegd, en een van hen rookt een lange pijp (afb. 71). Een dergelijke ontspannen, huiselijke houding is echter zeldzaam.

Uit het klantenboek van Eduard Fuchs blijkt overigens een verrassende ontwikkeling. Terwijl verwacht kon worden dat de ensceneringen van eenvoudig tot steeds exuberanter (en kunstmatiger) werden, blijkt dat op Fuchs' portretten, die zeer waarschijnlijk in chronologische volgorde zijn ingeplakt, andersom te zijn: de geschilderde imitatie-betimmering – die niet tot één stijl is te herleiden, maar nog het meest doet denken aan de Louis-XIV-stijl[78] – werd op zeker moment vervangen door een effen en onbeschilderd doek.

[75] Staring 1956; Binnen zonder kloppen 1965; Praz 1971, hoofdstuk 1. Praz geeft een definitie van het *conversation piece* die de associatie met cartes-de-visite toelaat: 'two or more identifiable people, or at least persons appearing as themselves and not as types or fictitious character […] a background which describes the habitat of the family or group […] a gesture signifying conversation or communication of some kind from at least a few of the components of the group […] privacy (i.e., not a public or official function)'.
[76] In de albums Baud V, Boreel I, Cannegieter I, Van Riemsdijk III respectievelijk Wijnaendts. Het aantal genre-achtige cartes-de-visite met één persoon is evenmin groot in de collectie van het IB: een vrouw die aan het schrijven is (door Th. Jungé, Arnhem, in album Baud IV), een vrouw die bij een kaptafel zit (Louis Wegner, in album Tutein Nolthenius) en een theedrinkende vrouw (Matthijs Adolph Conen, in album Wijnaendts).
[77] Leijerzapf 1997 (Kiek), en Wierts 2000, pp. 17, 45-46 (J.G. Kramer); De Jonge 2001, pp. 4-5 (J.G. Kramer); Rooseboom 2000, pp. 22-30 (foto's van onder andere J.H. Kramer).
[78] Mededeling van Reinier Baarsen.

De stoelen, tafels en andere meubelen zijn vrijwel altijd in een van de gevestigde negentiende-eeuwse stijlen (waaronder neo-rococo en neo-renaissance) uitgevoerd.[79] De meubels die we op portretfoto's zien waren volstrekt gangbaar, zij het dat fotografen een kennelijke voorkeur hadden voor rijk versierd snijwerk. Een eenvoudige rechte stoel is zeldzaam. Oudere, antieke meubels komen maar weinig voor.[80] Ingeborg Leijerzapf telde ooit op de in de collectie van het Prentenkabinet van de Universiteit Leiden aanwezige carte-de-visite-portretten van Albert Greiner 65 verschillende stoelen, waaronder elf chauffeuses, vijftien voyeuses, tien stoelen met een hoge gesneden rugleuning, twee met een gladde hoge rugleuning, twee fantasiestoelen, twee armstoelen, zes eetkamerstoelen, één baby-crapaud, één bidstoeltje, vier stoelen met een opengewerkte rug en rococo-ornamenten en drie salonstoeltjes. Op foto's van anderen was het aantal verschillende stoelen kleiner: bij Severin uit Den Haag elf, bij Greiners stadgenoot L.R. Werner tien, bij J.H. Slaterus uit Leeuwarden acht, bij C.E. Westerborg uit Arnhem zes.[81]

De op portretfoto's zichtbare meubels kwamen ook in gewone interieurs voor.[82] Dat kan verklaren waarom we op portretten van amateurfotografen dezelfde ensceneringen aantreffen als op die van beroepsfotografen. Hoewel ze zich niet hoefden te conformeren aan de wensen en ijdelheid van betalende klanten, zien we op foto's van de amateurs Alexandrine Tinne, Jacob Olie, Antoon Bauduin, Jordaan Everhard van Rheden en Eduard Isaac Asser dezelfde opstellingen van stoelen, tafels, kleden en achtergronden.[83] Op een aantal portretten die Tinne in de tuin van haar huis aan het Haagse Lange Voorhout maakte van haar familieleden (en zichzelf) is, doordat de foto's niet zijn bijgesneden, goed te zien hoe zij te werk ging.[84] Op het gras werd een kleed gelegd (net als in het atelier van een beroepsfotograaf), twee of drie houten panelen vormden een egale achtergrond, een tafeltje, stoel, een bok en/of voetenbankje waren de overige voorwerpen (afb. 72). Op exemplaren van deze opnamen die tot carte-de-visite-formaat zijn bijgesneden, zijn het gras en de klimop niet of nauwelijks zichtbaar, zodat de foto's binnenshuis lijken te zijn opgenomen.[85] Van de Amsterdamse timmerman, onderwijzer en bouwkundige Jacob Olie zijn verschillende negatieven bewaard gebleven waarop een vergelijkbaar provisorisch atelier te zien is; op afdrukken zou Olie ongetwijfeld de randen hebben weggesneden.[86] Nu zien we op het portret van een onbekende vrouw uit de jaren 1862-1864 niet alleen een stoel, tafeltje en twee rollen behang die als achtergrond dienen, maar ook een stapel stenen. Het vloerkleed ontbreekt hier overigens: de voeten van de vrouwen rusten op een eenvoudig houten plankier, dat het grint of zand aan het zicht onttrekt. Op andere portretten gebruikte Olie wèl een kleed en ook een met een landschap beschilderde schutting. Op twee of drie zelfportretten portretteerde Olie

[79] Met dank aan Reinier Baarsen, aan wie ik een honderdtal Nederlandse carte-de-visite-portretten voorlegde waarop meubilair en achtergrond goed zichtbaar zijn.
[80] Mededeling van Reinier Baarsen.
[81] Leijerzapf 1980, p. 531.
[82] In technische handboeken zijn geen opmerkingen te vinden over meubelstijlen; de keuze voor de contemporaine stijlen lag kennelijk voor de hand.
[83] Vergelijk Van Veen 2000, p. 33.
[84] Zie over Tinne onder andere De Ruiter 1984.
[85] In de collectie van het IB bevinden zich drie afdrukken op carte-de-visite-formaat, echter met de naam van Robert J. Bingham op de kartons. Deze heeft waarschijnlijk op zeker moment opdracht gekregen van de oorspronkelijke negatieven afdrukken op dat formaat te maken. Het is althans zeer onwaarschijnlijk dat Bingham de maker is van zowel de cartes-de-visites als de grotere (niet gesigneerde, maar algemeen aan Tinne toegeschreven) afdrukken: het is namelijk vrijwel ondenkbaar dat Bingham, een fotograaf van naam in Parijs, een provisorisch, niet-overdekt atelier in een tuin zou hebben gebruikt. Ook van een portret van Tinnes tante Adriane ('Addy') van der Capellen (een jongere zuster van haar moeder, Henriëtte Tinne-van Capellen) worden op het IB twee carte-de-visite-afdrukken bewaard, nu met de naam van W.J. Grammann. Deze vestigde zich pas in 1862 als fotograaf in Den Haag, terwijl Tinne in 1861 met haar moeder en haar tante naar Noord-Afrika vertrok, een reis waarvan zij niet zouden terugkeren.
[86] Zie over Olie met name Van Veen 2000.

zichzelf staand en zittend voor een houten schot waar een stuk uit is gezaagd. Het lijkt een beginnersfout.[87] Ook van Bauduin is tenminste één niet-versneden portret bewaard gebleven, waarop hijzelf staat afgebeeld met zijn broer Albert en een onbekende man.[88] Twee rieten (?) matten, een achtergronddoek, twee stoelen en een tafeltje zijn de stoffering van een provisorisch atelier, waarvan de constructie gedeeltelijk zichtbaar is. De scène is overigens rond 1864 in Japan gemaakt, waar Bauduin als militaire arts werkzaam was. De onderwijzer en kostschoolhouder Van Rheden heeft tussen 1863 en 1876 een groot aantal foto's in en om het huis gemaakt.[89] Tot 1870 woonde hij in Utrecht, daarna in Wijk bij Duurstede. We zien zijn gezin en familie, vrienden en kennissen, leerlingen en andere personen. Veel foto's zijn geënsceneerde huiselijke tafereeltjes: Van Rheden met een van zijn dochters op een canapé (de een een boek lezend en een pijp rokend, de ander met een pop spelend), een dienstmeisje in de keuken, Van Rheden schakend met een hulponderwijzer, een aantal leerlingen aan het knikkeren, enzovoort. Slechts een enkele keer verraadt zich de hand van de amateur: door een scheve horizon, een onbedoeld het beeld doorsnijdend raamwerk of een te royaal uitgevallen voorgrond. Met name de portretten echter, wijken niet noemenswaardig af van wat een beroepsfotograaf gewoon was te doen: vloerkleed, achtergronddoek, tafel en stoel(en) ontbreken niet. Op de portretten die de Amsterdamse jurist Eduard Isaac Asser in zijn eigen kring maakte, zien we zowel ensceneringen die gelijk zijn aan die van beroepsfotografen als eenvoudiger, rommeliger composities met minder exuberant versierde stoelen.[90]

Het in beeld brengen van tafels en andere meubelstukken was kennelijk schier onvermijdelijk. Dat blijkt ook uit een andere categorie door beroepsfotografen gemaakte portretten. Op een klein (maar niet volstrekt marginaal) aantal portretten werd *buiten* geposeerd, meestal achter het huis. Het gaat hierbij vaak om groepsportretten. Het poseren zal mogelijk zo nu en dan achter het huis van de fotograaf hebben plaatsgevonden, maar het lijkt er op dat de opnamen meestal achter het huis van (enkele van) de geportretteerden zijn gemaakt. Om een of andere reden koos men er vaker voor een fotograaf langs te laten komen dan met z'n allen naar diens atelier te gaan. We zien het gezelschap vaak zittend op stoelen en staand rondom een tafel. En op die tafel *moest* iets staan, zo lijkt het. Opvallend vaak is het een theeservies – dat zal ook zonder bezoek van een fotograaf geregeld daar zijn neergezet –, en anders wel een vaasje met bloemen. Mooi is het portret van negen leraren aan de HBS in Zaltbommel rond 1877, gegroepeerd rondom een tafel waarop onder andere een globe is neergezet.[91]

*

De conclusie uit het vorige hoofdstuk dat fotografen een onopvallende beroepsgroep vormden, wordt in dit hoofdstuk bevestigd: over hun ateliers weten we ook al buitengewoon weinig. Bouwtekeningen, krantenberichten en notariële stukken zijn bescheiden in aantal en zeggen niet altijd veel. Kijken we naar de foto's die in de ateliers gemaakt werden, dan is evident hoe schatplichtig de fotografie aan de schilderkunst was. Vergelijking van bewaard gebleven portretfoto's met geschilderde portretten maakt duidelijk dat het fotografische portret zwaar leunde op tradities en conventies uit de portretschilderkunst, met name waar het

[87] Van Veen 2000, pp. 33-34, cat.nrs. 80-85, 96-98. Vergelijk het tweetal portretten van jongens waarop Olie een houten paneel (of ander voorwerp) als achtergrond gebruikte die eigenlijk te klein was (Van Veen 2000, cat.nrs. 111, 112).
[88] Afgebeeld in Moeshart 1988, afb. 8, en in Moeshart 2001, p. 197. Zie ook in de laatstgenoemde publicatie pp. 196, 214.
[89] Tigelaar 1999.
[90] Zie in Boom 1998 bijvoorbeeld de afbeeldingen op pp. 60, 73, 74, 76, 81, 82, 83, 87.
[91] Van Doornmalen 2003, p. 49.

compositie, pose, attributen en enscenering betreft. De onwaarachtigheid van de ensceneringen werd onderwerp van kritiek en spot. Het is niet zo vreemd dat een nieuw medium, dat nog geen eigen tradities heeft, aanvankelijk leentjebuur speelt bij een kunst die zich al bewezen heeft. Het zou decennia duren voordat de fotografie een eigen weg insloeg. Die ontwikkeling valt echter buiten het bestek van deze studie.

15

Het atelier van de fotograaf
Bezoekers, medewerkers en werkzaamheden

Als we willen weten hoe de ateliers ingericht waren en hoe fotografen werkten, hebben we weinig aan de bezoekende klanten: die hebben er zelden iets over op papier gezet, en dan nog meestal zeer beknopt. Multatuli en Tollens, wier atelierbezoek hierboven al ter sprake kwam, gebruikten weliswaar veel woorden, maar we vernemen uit hun brieven meer over henzelf dan over de fotografen met wie ze te maken hadden. Zij hadden weinig op met poseren, reden om niet uitgebreid uit te weiden over bijvoorbeeld de bekwaamheid van de fotograaf of de aangename inrichting van zijn atelier. In zijn biografie van Lodewijk van Deyssel wijdde Harry G.M. Prick een van de hoofdstukken weliswaar aan ‘een bezoek aan de fotograaf’, maar over het bedoelde bezoek aan Greiner in 1882 vernemen we weinig meer dan dat Van Deyssel tussen de derde en vierde opname ‘even thuis van kostuum ging verwisselen en daar tevens zijn lorgnet ophalen’. De tekst gaat verder vooral over de reacties van Van Deyssels broers Frank en Jan op de hen toegezonden portretten.[1] Ook van Hans Christian Andersen en A.L.G. Bosboom-Toussaint worden we weinig wijzer, zoals we hebben gezien. Van de beroepsschrijvers moeten we het dus niet hebben.

Anderen waren echter even beknopt. Van 18 april 1845 tot zijn overlijden, ruim een jaar later, hield Jan Carel Thierry de Bye, stuurman op het koopvaardijschip ‘Mercurius’, een dagboek bij waarvan een contemporain afschrift bewaard wordt in het Scheepvaartmuseum te Amsterdam.[2] Op de dag dat De Bye het dagboek begon lag de ‘Mercurius’ in de haven van Amsterdam; enkele dagen later zou het vertrekken naar de oostkust van Afrika. Op de derde dag van het dagboek vermeldde De Bye dat hij aan wal ging:

> ‘Ging terstond de rekening van Libert, van wien ik 3 jagtgeweren had gehad, betalen, en van daar naar Eduard François om het daguerreotijperen te leeren; bleef aldaar tot 1^{u} en maakte mijn eerste portret van mij zelven, hetwelk vrij goed uitviel; kocht er vier dozijn platen bij, zoodat de geheele toestel mij op 190 fl kwam te staan ...’[3]

François kwamen we al eerder tegen als een van de eerste fotografen in Nederland. Het grootste deel van de tijd in Amsterdam werkzaam, had hij vooral concurrentie van het echtpaar Guyard. Anderen

[1] Prick 1997, p. 333.
[2] Wildeman 2000.
[3] ‘Journaal eener reis van Jan Carel Thierry de Bye opperstuurman aan boord van de Schoener Kof Mercurius naar Mozambique in 1845 en 1846’ (contemporain afschrift van het oorspronkelijke dagboek, collectie SM), p. 1.

waren gekomen en gegaan (Daru en Derville in 1842, Périn in 1842 en 1843). Veel gelegenheid tot het bezoeken van een fotograaf was er dus in die jaren nog niet. Amateurbeoefenaars waren er ook nauwelijks. De Bye moet een van de eersten zijn geweest die François bezocht om een daguerreotypie-uitrusting te kopen en onderricht te krijgen. Des te opvallender is de uiterste beknoptheid waarmee hij verslag deed van het bezoek. En dat terwijl De Bye, tenzij hij vertrouwd was met schei- en natuurkunde, onder de indruk moet zijn geweest van de hoeveelheid instrumenten, chemicaliën en handelingen die nodig waren bij het maken van daguerreotypieën. Eerst moest een verzilverde koperen plaat gereinigd en gepolijst worden. Om haar lichtgevoelig te maken, werd ze in een kistje boven jodium- en broomdampen geplaatst, die het zilver in lichtgevoelig zilverjodide en zilverbromide omzetten. Nadat de plaat in de camera geplaatst was en de opname gemaakt, werd ze boven kwikdampen ontwikkeld. Daarna werd ze gespoeld en gefixeerd. Tenslotte werd ze verguld met behulp van een oplossing van goudchloride en natriumthiosulfaat, nogmaals gespoeld en gedroogd.[4] Voor deze handelingen waren wel instructieboekjes en handleidingen beschikbaar, maar veel hing af van de omstandigheden – zoals temperatuur en luchtvochtigheid – en van de handigheid en precisie van de fotograaf. Ook in de rest van De Byes dagboek zijn de mededelingen over de fotografie kort en nuchter – net als die over andere zaken trouwens. Op 23 juni 1846 noteerde hij, terwijl de ‘Mercurius’ in de haven van Mozambique lag:

> ‘Niets bijzonders. Wandelde naar boord en vond het oculair [= lens?] van mijn Daguerreotijpe gestolen.’

Vijf dagen later richtte hij zich tot een vriend, aan wie het dagboek zou toekomen als De Bye mocht komen te overlijden:

> ‘Nog heb ik 3 dubbele jagtgeweren, een koppel pistolen en 1 à 8 loopen benevens de Daguerreotijp welke nu caduc is, – Adieu! Deus teum!’[5]

Kort hierna werd De Bye door koortsen getroffen, waaraan hij een maand later bezweek. Wat er geworden is van het zelfportret dat hij bij François maakte, van eventuele andere opnamen – waarover het journaal niet rept – en van de daguerreotypie-uitrusting, weten we niet.[6]

Even kort in zijn mededelingen over het fotograferen was Willem baron van Heeckeren van Kell, die tussen 1839 en 1845 daguerreotypieën gemaakt heeft.[7] Een aantal resultaten wordt bewaard in het Gelders Archief. Van Heeckeren van Kell was na zijn studie rechten in 1839 benoemd tot adjunct-commies tweede klasse bij de provincie Gelderland, werd een jaar later Buitengewoon Kamerheer van koning Willem I, in 1844 gemeenteraadslid van Angerlo en een jaar later burgemeester van die plaats.[8] Sinds 1843 woonde hij op kasteel Bingerden nabij Angerlo. Vanaf augustus 1841 hield hij dagboekachtige aantekeningen bij,

[4] Naar Knodt/Pollmeier 1989, p. 57.
[5] De Bye, ‘Journaal’, pp. 73-75.
[6] Het Prentenkabinet van de Universiteit Leiden bezit een daguerreotypieportret van De Bye, maar of dit het bij François gemaakte zelfportret is, valt niet te zeggen.
[7] Zie over Willem baron van Heeckeren van Kell: Coppens 1977b, Cleverens 1988, en Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, pp. 32-34.
[8] Cleverens 1988, pp. 131, 137.

eerst op losse, in elkaar gevouwen velletjes papier, vanaf april 1842 in een zakagenda. Op 28 augustus 1841 noteerde hij:

> 'J'ai daguerréotypé avec Mr. Nairac.'

Mr. Carel August Nairac oefende op dat moment dezelfde betrekking uit als Van Heeckeren van Kell. Op 14 mei 1842 schreef Van Heeckeren van Kell, na een bezoek aan een daguerreotypist in Parijs:

> 'Charles, Cornélie [= zijn broer Carel en diens vrouw Cornelia] et moi nous avons été daguerréotypé aujourd'hui'.[9]

Over andere onderwerpen was zijn dagboek even kort. Na 1843, het jaar waarin hij trouwde, komt de fotografie er niet meer in voor, terwijl Van Heeckeren van Kell haar daarna nog wel beoefend heeft.[10]

Ook anderen, die niet zelf fotografeerden, vonden het bezoek aan een atelier kennelijk niet de moeite van een enigszins uitgebreide vermelding waard. Het aantal dagboeken, brieven en andere documenten waarin zo'n bezoek gememoreerd wordt, lijkt erg klein te zijn, en niet zelden bevatten ze weinig meer dan de blote mededeling zelf. Verwonderlijk is dat wel enigszins, althans voor een fotografiehistoricus die nu eenmaal geneigd is te veronderstellen dat de fotografie een bijzondere uitvinding was, zeker in de hier behandelde periode, toen zij nog geen gemeengoed was.[11] Zoals we al eerder zagen kon lang niet iedereen het zich financieel veroorloven zich te laten portretteren. Toch was er kennelijk geen reden om uitvoerig stil te staan bij een bezoek aan een fotograaf. Zo noteerde de schilder en lakwerker Herman Gunneweg in 1869 in zijn dagboekje kortweg:

> 'September 26. Hebben wij zamen ons portret laten maken.'[12]

De notitie is zó kort dat niet eens zeker is of er wel een *fotografisch* portret mee bedoeld is. De actrice Theo Mann-Bouwmeester schreef in haar mémoires over haar debuut in 1885 bij het vooraanstaande gezelschap *Het Nederlandsch Tooneel*:

> 'Na mijn eerste repetitie op het Plein ging ik 's middags naar den fotograaf. Ik wilde een herinnering hebben aan dit oogenblik, waarop ik mij zoo in-gelukkig gevoelde. Een foto, die ik later altijd zou kunnen bekijken, tot mezelf zeggend: "zoo zag ik er toen uit"'.[13]

Over het atelier van Koene & Büttinghausen – want daar ging zij heen – vernemen we niets. Het moment waaraan de foto herinnerde was gedenkwaardiger dan het bezoek zelf.

---

[9] Coppens 1977b, pp. 36, 37.
[10] Coppens 1977b, p. 38.
[11] Vergelijk echter Charles Dodgson (*alias* Lewis Carroll), die langdurig een enthousiast amateurfotograaf was en in zijn dagboeken eveneens zelden uitweidde over zijn hobby (Taylor/Wakeling 2002, p. 28). Dat betekent misschien dat we uit dergelijke beknoptheid niet te veel conclusies moeten trekken.
[12] SAD, archief 150, inv.nr. 1088 ('Dagboek van Herm. P.A. Gunneweg, geboren 22 October 1847'), p. 13.
[13] Groeneboer 1991, p. 43.

*

Het bezoek aan een atelier lijkt op kinderen nog de meeste indruk te hebben gemaakt. Hun herinneringen zijn echter niet altijd even plezierig. Schrijvend over zijn jeugd in Groningen vertelde W.J. Roelfsema Hzn. hoe hij geportretteerd werd door Hendrik Jans[s]en in diens 'zeer bescheiden' atelier dat in een tuinhuis was gevestigd:

> 'Ter wille van de grootouders te Scheveningen, die natuurlijk prijs zouden stellen op de beeldtenissen van hunne kleinkinderen, werden – ongeveer in 1860 – mijn drie zusjes en ik naar Jansen geleid om daar gefotografeerd te worden. "Geleid om te lijden". Want fotografeeren was in de eerste jaren geen kleinigheid: het poseeren duurde enkele minuten (men kon dan leeren hoe lang één minuut duurde) en zoo was het, vooral voor de kinderen, een beproeving om zóó lang rustig te blijven; het hoofd werd gesteund door een ijzeren beugel, die wel eens kneep. Er werden dan ook gewoonlijk een paar opnamen achter elkaar getrokken, om daaruit dan de minst slechte te kiezen.'[14]

Johannes Arnoldus Daman herinnerde zich zijn bezoek aan Bückmann in Middelburg aldus:

> 'In 1876 (?) werd van ons vieren Cornelie, Annemie, Sarako en mij een foto gemaakt. Ik moest goed naar het toestel kijken, want er zou een scheepje uit komen'.[15]

In een anecdote over de Utrechtse fotograaf E.A. van Blitz, die in 1857 als eerste fotograaf Puttershoek bezocht, spelen kinderen ook een rol. Van Blitz verbleef in het voornaamste logement en gebruikte de gelagkamer als poseerruimte. Voor het raam hing hij een foto die hij van de burgemeesterswoning had gemaakt. Dat was als reclame bedoeld, maar lokte vooralsnog geen publiek. Drie kinderen verschenen, maar zij bleken nogal angstig en vluchtten zelfs 'gillend' weg juist toen de opname gemaakt zou worden. De burgemeester, die niet bekend wilde staan als hoofd van een achterlijke gemeente, liet een omroeper rondgaan om uit zijn naam en die van de dokter en de dominee te verkondigen dat Van Blitz een 'gewoon mensch en fotograaf' was en dat zijn bezigheden geen reden voor ongerustheid waren.

> 'Toen was de angst verdwenen en maakte Van B. betere zaken dan ooit, evenals de kastelein, die nu van het drukke bezoek profiteerde.'[16]

Minder angstig zal de jonge prinses Wilhelmina zijn geweest, want zij is in haar jeugd zeer geregeld gefotografeerd.[17] Een liefhebster van portretsessies was zij weliswaar niet, maar ze kon er niet onderuit. Onder haar vader, koning Willem III, was de populariteit van het huis van Oranje flink gedaald. Willem III, diens eerste vrouw Sophie en hun twee zonen lieten zich maar mondjesmaat aan het volk zien.

[14] GA, toegangsnummer 1501, inv.nr. 269, zesde cahier, pp. 74, 75. Ook geciteerd bij Schuitema Meijer 1961, p. 136 (die de naam van zijn bron niet noemde).
[15] Boom 1988, p. 2.
[16] Evers 1917, pp. 314-315.
[17] Rooseboom 2003, pp. 374-375.

Het was voor Willems tweede echtgenote Emma reden om de in 1880 geboren Wilhelmina veel in de openbaarheid te laten treden. In de jaren 1892-1898 heeft zij met Wilhelmina uitgebreid door Nederland gereisd, waarbij bijna iedere provincie en grote stad werd aangedaan. In haar memoires *Eenzaam maar niet alleen* schreef Wilhelmina hierover:

> 'het [was] erg nodig contacten te leggen en door onder de mensen te komen en in het publiek op te treden, te tonen, dat wij er nog waren!'[18]

Emma maakte de toekomstige koningin niet alleen zichtbaar door het land te bereizen, maar ook door fotografische portretten te laten maken en die te verspreiden. De eerste foto van Wilhelmina werd nog geen twee maanden na haar geboorte gemaakt door Maurits Verveer. Daarna zijn er vrijwel jaarlijks officiële portretten gemaakt, met name door Haagse fotografen als Adolphe Zimmermans en Richard Kameke. Emma droeg er zorg voor dat de jonge prinses op waardige, representatieve wijze werd geportretteerd.[19] Bij een portretsessie in 1884 liep Wilhelmina overigens volgens de surintendante van haar opvoeding, jonkvrouw F.L.H. van de Poll,

> 'een maagcatarrhe en algemeene zware koude [op], de Koningin schrijft het daaraan toe, dat het in 't atelier bij Kameke zoo koud was toen het kind daar gedecolleteerd gephotographeerd was, heel veel goed zal het ook niet gedaan hebben dat de Koningin in Den Haag met haar in de panier [= een licht rijtuig] is gaan rijden, en zij toen door zulk een koude regenbui overvallen zijn dat zij beide druipnat t'huiskwamen.'[20]

De levendigste beschrijving van het bezoek aan een fotograaf is afkomstig van de Utrechtse hoogleraar in de wiskunde en proefondervindelijke wijsbegeerte alsmede in de dierkunde, Pieter Harting. In 1857 nam hij een mismaakt kind, Maximo, mee naar een portretfotograaf. Maximo en zijn vermeende zuster Bartola werden al enkele jaren lang in verschillende landen en steden tentoongesteld als Azteken-kinderen, de laatste, onvruchtbare afstammelingen van een lichamelijk en geestelijk gedegenereerd geslacht. In werkelijkheid waren zij zwakzinnig. Harting doorzag het Azteken-verhaal en schreef een artikel over het tweetal in het populair-wetenschappelijke tijdschrift *Album der Natuur*. Harting stelde dat Maximo en Bartola eigenlijk dwergen waren wier geestelijke ontwikkeling was achtergebleven. In datzelfde artikel beschreef hij ook het bezoek dat hij met Maximo aan de Utrechtse fotograaf A.A. Vermeulen bracht. Er moesten verschillende opnamen gemaakt worden 'uit hoofde van de levendigheid van den knaap, die zich moeijelijk geheel rustig kon houden'. Dat maakte het fotograferen uiteraard lastig. De neksteun die in die tijd nog gebruikt werd om het onbewegelijk poseren te vergemakkelijken kwam nu zeker te pas. Ze is op de twee bewaard gebleven foto's (ambrotypieën) weggeretoucheerd (afb. 73). In de tijd die de fotograaf tussen het maken van twee opnamen door nodig had om een nieuwe negatiefplaat te prepareren in een andere ruimte hield Harting de jongen bezig door hem enkele eenvoudige trucjes te leren. Maximo had daar veel plezier in:

[18] Wilhelmina 1966, p. 61.
[19] Meij 1998, p. 15.
[20] Cleverens 1994, p. 82.

> ‘Met zijne zwarte oogen, glinsterende van genoegen, mij strak aanziende en mij zijne hand voorhoudende, met den duim in onophoudelijke beweging, toonde hij mij wat hij verrigt had, deed toen, voor zoover zijne gebrekkige voeten zulks veroorloofden, eenige sprongen door het kleine vertrek, onder het uiten van vreugdekreten, en plaatste zich herhaalde malen voor zijnen begeleider [de Amerikaan Morris was ‘eigenaar’ van de twee kinderen] en voor mij, om ons zijn kunststuk te doen bewonderen. Eerst de terugkomst van den photograaph met eene nieuwe plaat maakte aan deze luidruchtige teekenen van zelfvoldoening een einde.’[21]

*

Deze anecdotes van en over volwassenen en kinderen vertellen niet overmatig veel over het poseren en over de gedragingen van fotografen. De enige uitspraak die ik ken over hoe fotografen zich gedroegen is hierboven al geciteerd, bij de behandeling van Multatuli’s portretten. Diens uitgever Funke merkte in 1874 op dat fotografen bijna al hun portretten

> ‘bederven […] doordat zij hun patienten eeuwig vermoeien met hun vervelend geplooi en gewring van ieder lichaamsdeel en door hun agiteerend calméren op ’t moment van den lichtarbeid [= opname]!’

In het vorige hoofdstuk wezen we al het geringe aantal cartes-de-visite waarop een aantal figuren in een *conversation piece*-achtige handeling is afgebeeld. Betekenisloze poses en uitdrukkingsloze gezichten zijn de regel. P.J. Cornelisse schreef in 1865 in zijn brochure *De Photograaf. Wat was hij? Wat is hij? Wat moet hij worden?*:

> ‘Het is te vervelend om over de *Pôse* te schrijven, men leert ook veel meer, met goed de pôse van anderen te bestuderen, dan met een opgaaf in letters.’[22]

Al valt dit geschrift meer op door de verwarde geest die eruit spreekt dan door nuttige raadgevingen, hier had Cornelisse een punt. Over de pose werd in boeken en tijdschriften weinig geschreven, en dan vooral in algemene termen.[23] Zo valt in het in 1875 gepubliceerde, uit het Duits vertaalde boek *Practische photographie voor photografen en dilettanten* van Fritz Haugk te lezen:

> ‘Zoodra een te photographeeren persoon het atelier binnenkomt, zie men aan zijne gelaatstrekken, of men hem van voren, van ter zijde of in 3/4 profiel het best kan opnemen. Dan late men hem zijn stand aannemen, dien men echter, zoo noodig, moet wijzigen. In het oog vallende misvormdheid zoeke men door plaatsing en licht zooveel mogelijk te verbergen. Hoe meer het aangezicht naar

[21] Rooseboom 1995b.
[22] Cornelisse 1865, pp. 15-16.
[23] Photophilus 1855, pp. 25-26; Hollman 1859, p. 94; Haakman 1872-1873, p. 9; Haakman 1877, p. 6. Mogelijk konden fotografen iets opsteken uit boeken als *School des Teekenaars, of praktische methode voor het onderwijs in de teekenkunst en ook tot zelfonderrigt* van L. Bergmann (1857), waar op pp. 118-123 iets verteld wordt over het poseren.

> het licht is gewend, des te vlakker wordt het. Een oud gezicht met rimpels en plooien zal derhalve bij aanwending van voorlicht jeugdiger schijnen, dan wanneer het licht meer van ter zijde of van boven valt. Omgekeerd zal zich een jong gezicht ouder voordoen bij aanwending van veel zij- en bovenlicht.'

Haugk raadde aan de geportretteerde gedurende de opname te laten kijken naar een op de juiste plek aangebracht voorwerp, bijvoorbeeld 'een bloemruiker of iets van dien aard'.

> 'Wanneer men dit alles in acht neemt, zal het portret eene aangename uitdrukking verkrijgen en niets maakt meer indruk op het publiek, dan juist dit.'[24]

Zulke aanbevelingen werkten de eenvormigheid in de hand die negentiende-eeuwse portretten kenmerkt. Twee portretten van Kaspar Karsen laten zien hoever dit kon gaan: twee verschillende mannen zijn op identieke wijze gezeten, op dezelfde stoel en aan dezelfde tafel (afb. 74, 75).[25] Ook in het klantenboek van Eduard Fuchs komt het voor dat verschillende personen in dezelfde houding en bij dezelfde meubels poseren.[26] Andersom kan uit Fuchs' album ook opgemaakt worden dat één en dezelfde persoon soms twee maal in dezelfde houding poseerde, maar in verschillende kledingstukken. Kennelijk wilden zij zich in verschillende uitdossingen laten portretteren, kleedden zij zich na de eerste opname(n) om en namen ze voor de volgende opname(n) exact dezelfde houding in. Vaker echter hield men in het album van Fuchs dezelfde kleding aan en bestaan de verschillen vooral in het staan (op de ene opname) en zitten (op de andere). Uit de briefwisseling van de dichter Hendrik Tollens met zijn uitgever Suringar blijkt dat er geruime tijd verstreek tussen de opnamen die Hippolyte Caluyer in 1850 van hem maakte (steeds moest er een nieuwe plaat geprepareerd en in het toestel geplaatst worden). De verschillen tussen de bewaard gebleven exemplaren zijn echter minimaal.[27] Het was mogelijk mede te danken aan de neksteun dat Tollens dezelfde positie weer wist in te nemen.

*

Over de verhouding tussen fotograaf en klant is weinig bekend. De spaarzame beschrijvingen van atelierbezoeken laten weinig conclusies toe, vooral doordat bijvoorbeeld Multatuli en Tollens de indruk wekken dat zij bij voorbaat weinig zin hadden in het poseren voor een camera. Hun wat mopperige uitlatingen, die in hoofdstuk 5 ter sprake kwamen, moeten daarom niet als representatief worden beschouwd. Enig licht in de duisternis biedt een brochure van de Amsterdamse firma Wegner & Mottu, *Wenken en raadgevingen toepasselijk bij de photographie* getiteld en rond 1885 gepubliceerd. Het informeerde potentiële klanten over tarieven en gaf tips over bijvoorbeeld de best uitkomende kleuren van

[24] Haugk 1875, pp. 130-131. Vergelijk Haakman 1873-1874, p. 9: 'Wanneer gij voor uw portret zit, verban dan alle treurige gedachten en vergeet waar gij zijt. Neuriet een liedje in uwe gedachten, of denk aan iets aangenaams dat uw geest zal opbeuren, en eene pleizierige uitdrukking aan uw gelaat zal geven.'
[25] Collectie RPK, inv.nrs. RP-F-F22239 en RP-F-F22240. Zie ook Locher 1973, p. 140, die op twee carte-de-visite-portretten van Henri Pronk wijst, waarop twee vrouwen op identieke wijze poseren: in dezelfde houding, bij dezelfde tafel, met hetzelfde boek op gelijke wijze in de hand.
[26] IB, album-Fuchs, nrs. 30 en 31, 35 en 37. Hierbij moet wel opgemerkt worden dat deze vier personen tot dezelfde familie behoorden.
[27] Rooseboom 1994c, pp. 222-223.

kledingstukken. Mogelijk hebben meer ateliers dergelijke brochures uitgegeven, al zullen het voornamelijk de grotere zijn geweest die zich richtten op een meer welgestelde cliëntèle. In ieder geval is dit het enige mij bekende exemplaar. De firma schreef:

> 'de moeielijkste kwestie tusschen het publiek en den photograaf: de kwestie der proeven. In vroegere jaren werden nooit proeven geleverd en, hoe vreemd ook, hoewel men lang zulk goed werk niet leverde als thans, kwam het bijna nooit voor, dat het publiek aanmerkingen maakte.'[28]

Proefafdrukken dienden ertoe de klant in staat te stellen een keuze te maken uit de verschillende opnamen om vervolgens een zeker aantal te bestellen van één of meer opnamen. Zulke proefafdrukken zijn soms bewaard, althans herkenbaar. Zo bezit het Rijksprentenkabinet een door Albert Greiner gemaakt carte-de-visite-portret dat op de achterzijde is voorzien van de aantekeningen '6 stuks van deze proef', in potlood '12 stuks'. In het al genoemde album van notaris Jan Jacob Claassen is op de achterzijde van het negentiende portret (in 1868 gemaakt door Wegner & Mottu) het woord 'proef' genoteerd.[29]

Wegner & Mottu billijkten dat klanten om proefdrukken vroegen, maar bezworen hen daarin redelijk te blijven. Ze wilden voorkomen dat een klant na een eerste serie proefdrukken opnieuw wilde poseren, alleen 'om te zien of het soms beter zal bevallen'. De firma raadde de klanten ook aan de proefafdrukken alleen te laten zien aan een paar personen met een goed oog, in plaats van aan velen die verschillende opinies zouden geven en de geportretteerde het idee zouden geven dat de proeven niet geleken. Wegner & Mottu rechtvaardigden hun opmerkingen door te wijzen op hun ervaring dat sommige personen zich door hen én vier of vijf collega's lieten portretteren en dan ook nog eens lieten 'overposeeren', zonder ooit een bestelling te plaatsen. De firma had daarom besloten ook voor proeven te laten betalen en dat bedrag op de rekening van de definitieve bestelling in te houden. Die borg bedroeg f 4,- voor cartes-de-visite (terwijl 6 stuks f 6,- kostten) en f 6,- voor kabinetfoto's, waarvan zes stuks f 10,- kostten. Bij de grotere Promenade-, Boudoir- en Imperiaal-formaten (10 x 21 cm, 14 x 22 respectievelijk 21 x 32 cm) was de prijs voor een proef zelfs gelijk aan het bedrag van een bestelling van één definitieve afdruk.[30]

Om te voorkomen dat een klant genoegen nam met proefdrukken – die lange tijd gratis zullen zijn geweest – en nooit meer terugkwam, werden zij mogelijk door sommige fotografen opzettelijk niet gefixeerd, zodat zij niet lang houdbaar waren.[31] Dat was geen loze actie. Het is bekend dat veel negentiende-eeuwse foto's snel vervaagden en verbleekten. Het is hier niet de plek om uitgebreid stil te staan bij alle pogingen die men ondernomen heeft om een oplossing te vinden voor het probleem: twee voorbeelden mogen volstaan. In Groot-Brittannië werd in 1862 een wet ingevoerd die fotografie auteursrechtelijke bescherming bood. Later, in 1876, herinnerde Peter Le Neve Foster, Esq., die als secretaris van de *Society of*

[28] Wegner & Mottu 1885 (collectie KVB, signatuur Tet.br.1:1244).
[29] Collectie RPK, inv.nr. RP-F-F21591; collectie IB, album Claassen.
[30] Wegner & Mottu 1885, pp. 10-12. De firma hanteerde voor carte-de-visite- en kabinetfoto's een minimumaantal van zes, terwijl de grotere formaten wel per stuk konden worden afgenomen. Voor alle formaten gold dat bij grotere aantallen de prijs per stuk daalde.
[31] Negentiende-eeuwse Nederlandse voorbeelden bestaan mogelijk alleen in mijn herinnering. In zijn boek *The Photographic Studios of Europe* uit 1882 schreef H. Baden Pritchard dat Jabez Hughes alleen kooldrukken maakte – vanwege hun houdbaarheid – en voor zijn proefdrukken gewoon, dus minder stabiel, fotopapier gebruikte: 'I may say, therefore, that I utilize in their proper sphere the fading as well as the permanent process' (Pritchard 1973, p. 133). De Amsterdamse fotograaf Max Cosman ging er tenminste één keer toe over een carte-de-visite-portret af te drukken als blauwdruk ofwel cyanotypie. Bij die techniek was Pruisisch blauw het beeldvormende pigment, zodat de afdruk een monochrome blauwe tint had. Zo'n cyanotypie volstond voor het beoordelen van de pose en de gezichtsuitdrukking, maar niet voor het bewaren van het portret in familiealbum of in een lijstje. Zijn collega Albert Greiner voorzag een aantal cartes-de-visite van het blindstempel 'PROEFKAART / A. GREINER' (collectie RPK, onder andere RP-F-F21615).

Arts met die wet veel te maken had gehad, zich dat verscheidene leden van het Hogerhuis de duur van het auteursrecht op foto's – zolang de maker leefde plus zeven jaar – absurd vonden:

> 'The thing is gone, lost, long before that period arrives'.[32]

Een tweede voorbeeld betreft een collectie Griekse vazen uit de verzameling Weckherlin (secretaris van koningin Sophie), die na diens dood in bezit kwam van een Engelsman. Nauwelijks was de verzameling in diens huis opgesteld of een gasexplosie beschadigde haar in ernstige mate. Het *South Kensington Museum* (tegenwoordig *Victoria & Albert Museum*) kocht en restaureerde een aantal vazen, maar kennelijk konden niet alle exemplaren op die wijze gered worden. In een handboek over ceramische collecties, waarin een in 1860 samengesteld album met foto's van de de collectie-Weckherlin een vermelding kreeg, werd namelijk opgemerkt:

> 'we notice that a few of the most interesting vases photographed in the album are now wanting in the collection. To make matters worse, no representations will soon be left of these exceptional examples of the art of the old stoneware potter; the photos, imperfectly fixed, are rapidly fading away.'[33]

De neiging van veel foto's om te vervagen leidde tot bezweringen van fotografen dat hún producten wèl houdbaar waren. Zo adverteerde de Tilburger Festge in 1866 dat hij leverde 'onder 50 jarige garantie'.[34] Wegner & Mottu schreven in hun brochure portretten in kooldruk te kunnen leveren, een zeer stabiele en lichtechte afdruktechniek. Dat had volgens hen vooral zin had bij afdrukken op groter formaat, die vaker dan kleine foto's als 'familiestukken' moeten dienen. Opmerkelijk laconiek merkten zij op:

> 'Bij kleine portretten, die men toch na eenige jaren verouderd en dikwijls belachelijk vindt, vooral met het oog op de mode, is er weinig aan verloren, dat ze niet blijvend zijn'.[35]

Klachten over gelijkenis, pose, de houdbaarheid van foto's en dergelijke zullen er, naast complimenten, wel geweest zijn, maar het aantal mij bekende voorbeelden is gering. Zij zijn bovendien te onbeduidend om er hier aandacht aan te besteden.

*

Behalve het maken van de opnamen waren er in het fotografische atelier meer werkzaamheden te verrichten, van het ontvangen van de klanten tot het bijsnijden en opplakken van de afdrukken. Sommige fotografen zullen in hun eentje gewerkt hebben, anderen hadden een groot aantal assistenten, die ieder een bepaald deel van de werkzaamheden voor hun rekening namen. Op de litho van de vertrekken van Photographie Française

[32] Royal Commission on Copyright 1878, p. 146. Vergelijk Boom 1995a, pp. 286-287.
[33] Solon 1910, p. 444. Met dank aan Jan Daan van Dam.
[34] Peeters 1979, p. 1.
[35] Wegner & Mottu 1885, p. 13.

kunnen we, behalve de klanten, zeven medewerkers onderscheiden, onder wie een jongeman die een echtpaar verwelkomt, een persoon die met een of ander pak de trap naar de ateliers beklimt, de fotograaf en vier personen in het 'retoucheer-atelier' (afb. 8a en b). Uit de beroepstelling van 1889 bleek dat fotografen gemiddeld één assistent hadden. Van de Nijmeegse fotograaf Wilhelm Ivens weten we dat hij in 1890 vier bedienden had, terwijl in datzelfde jaar in het atelier van Wegner & Mottu, dat tot de grootste in Amsterdam (dus in het land) zal hebben behoord, meer dan twintig personen werkzaam waren.[36] Onder hen waren twee 'operateurs' (die de camera's bedienden), een 'positief-retoucheur voor groot werk en uitvoering in kleuren', een 'negatief-retoucheur voor groot werk', vier 'positief-retoucheurs voor klein werk', vier 'negatief-retoucheurs voor klein werk', een laborant, een drukker 'speciaal voor kooldruk', enkele drukkers 'voor klein werk', een boekhouder, een 'ontvangdame', een portier en twee loopknechten die tevens 'emballeurs en reparateurs van lijsten, enz.' waren.[37]

Onder deze meer dan twintig personen in het atelier van Wegner & Mottu waren niét de twee naamgevers van het bedrijf: Wegner was in 1864 overleden, Mottu was in 1887 naar Parijs, later naar Zwitserland, verhuisd en kwam één keer per jaar over om de zaken in ogenschouw te nemen.[38] Het gebeurde wel vaker dat de eigenaar en naamgever niet (altijd) zelf achter de camera stond. Toen K.C. Festge in 1866 voor korte tijd terugging naar Pruisen om zijn militaire dienstplicht te vervullen, liet hij per advertentie weten zijn apparatuur in zijn Tilburgse atelier achter te laten en toe te vertrouwen

> 'aan de zorg van mijn kundigen operateur en knechts […], die in mijne afwezigheid met denzelfden ijver en naauwkeurigheid de portretten welke verlangd worden, vervaardigen zal'.[39]

Festge slaagde erin uitstel te krijgen, maar moest er een jaar later toch aan geloven. Opnieuw vertrok hij en stelde hij zijn klanten gerust. Hij liet in een advertentie weten nog acht dagen geopend te zijn:

> 'Na dien tijd zal zijne zaak gedurende zijn diensttijd, door een kundigen Duitschen operateur waargenomen worden.'[40]

Degene wiens naam op de foto's en de voorgevel stond, was dus niet altijd degene die de daadwerkelijke opnamen maakte. Er zijn voorbeelden bekend van buitenlandse fotografen die zeer nadrukkelijk in advertenties of op de achterzijde van hun foto's stelden dat zij zelf de camera bedienden.[41] Maurits Verveer plaatste op 6 november 1867 een advertentie in het *Dagblad van Zuidholland en ´s Gravenhage* waaruit diezelfde suggestie spreekt: refererend aan zijn bezoek aan de Parijse *Exposition Universelle* dankt hij zijn klanten voor het geduld het portretteren uit te stellen. Gezien Verveers productiviteit is het minder waarschijnlijk dat hij alleen werkte, maar hij had kennelijk – of suggereerde dat althans – geen remplaçant.

---

[36] Leijerzapf 1988b, p. 79; Leijerzapf 1988c, p. 6; De Haas 1937, pp. 191-192. Vergelijk Rusticus 1917, p. 319.
[37] De Haas 1937, pp. 191-192. Onder een positief-retoucheur wordt verstaan degene die de afdrukken retoucheerde (dat wil zeggen met inkt en/of verf bijwerkte), een negatief-retoucheur deed hetzelfde op de negatieven. Met 'klein werk' zal vooral het eenvoudige uitstippen zijn bedoeld, dus het wegwerken van meegedrukte stofjes en andere onregelmatigheden, 'uitvoering in kleuren' moet slaan op het met de hand inkleuren van de zwartwit-afdrukken. De kooldruk was een mooie, dure afdruktechniek die zeker niet voor alle afdrukken gebruikt werd.
[38] Rooseboom 1995a, pp. 10-11.
[39] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 32.
[40] Peeters 1979, p. 3.
[41] Zie bijvoorbeeld McCauley 1985, p. 44. Vergelijk Pritchard 1973, pp. 143, 227.

De meeste medewerkers zijn naamloos gebleven. De registers van verstrekte reis- en verblijfpassen, waarin alle vreemdelingen werden genoteerd die tijdelijk in Nederland werkten, vermelden lang niet altijd in welk beroep of bij wie zij gingen werken.[42] Het is daardoor niet mogelijk alle assistenten van fotografen erin terug te vinden. Tot de uitzonderingen behoorden de 43-jarige, uit Regensburg afkomstige 'Portrait Schilder' Arnold Enstin, die in 1861 in Rotterdam aankwam 'om alhier werkzaam te zijn (Hoogwinkel)', de 20-jarige Adolph Weinert uit Gundheim die in 1862 bij Feuerstäcke ging werken en de 23-jarige Eugen Wolf uit Darmstadt, die in het daarop volgende jaar arriveerde om bij Johannes Baer te gaan werken. Baer komt overigens zelf ook in de paspoortregisters voor: in 1861 was hij als 20-jarige vanuit Frankfurt naar Rotterdam getrokken en was hij tijdelijk in dienst van Hoogwinkel getreden, om zich al binnen enkele maanden zelfstandig te vestigen.[43] Van de meeste personen in het paspoortenregister vernemen we echter weinig tot niets meer. Als zij al sporen hebben nagelaten, dan toch in ieder geval niet op de foto's die zij maakten, afdrukten, retoucheerden, glansden, opplakten, inlijstten, administreerden, of welke bezigheid hen ook maar toebedeeld werd. Alle foto's verlieten het atelier met de naam van de eigenaar erop gedrukt, of deze nu wel of niet een aandeel in de vervaardiging had gehad.

Er waren eenvoudige en minder eenvoudige werkzaamheden te verrichten en er was dus in de ateliers plaats voor geschoolde en ongeschoolde medewerkers. Uit de beroepstelling van 1889 blijkt dat er een niet onaanzienlijk aantal kinderen in fotografische ateliers werkte. Van de 327 'gewone werklieden' waren er 101 jonger dan 18. Sinds het 'Kinderwetje van Van Houten' uit 1874 was arbeid door kinderen jonger dan twaalf jaar verboden – ongetwijfeld de reden dat die leeftijdscategorie niet in de beroepstelling van 1889 voorkomt –, maar het is bekend dat die wet niet altijd en overal werd nageleefd, ook omdat er nog geen arbeidsinspectie of andere controlerende instelling bestond.[44] Het is dus niet uitgesloten dat er in fotografische ateliers jonge kinderen werkzaam waren, maar er zijn geen aanwijzingen dat dat het geval was. De volgende tabel maakt duidelijk dat de leeftijdsopbouw in de categorie 'gewone werklieden' volstrekt anders was dan in die van de fotografen zelf.

Tabel 13

Leeftijden van fotografen en 'gewone werklieden' in de ateliers in 1889

Opmerking:

In de bovenste horizontale rij zijn de leeftijden weergegeven, in de rijen daaronder het aantal fotografen (A) en 'gewone werklieden' (D)

97+1: 97 mannen, 1 vrouw

T = totaal

[42] Herkomst, beroep, doel van het verblijf, signalement en verblijfplaats werden in de Amsterdamse en Rotterdamse paspoortregisters steeds aangegeven, maar hun eventuele werkgever werd niet standaard vermeld. De verblijfplaats was niet noodzakelijkerwijze het huis van de fotograaf in wiens dienst men trad. Onder deze vreemdelingen zijn niet alleen assistenten, maar ook zelfstandige fotografen te vinden. Zie over deze registers: Pöckling/Schrover 2002.

[43] GAR, archief 63, inv.nr. 3720, 1861 nrs. 171, 577 en 2461, 1862 nr. 785, 1863 nr. 1210.

[44] Van Tijn 1977a, pp. 157-158; Van Tijn 1978, p. 88; Camijn 1987, p. 106; Prak 1991, pp. 83, 93. Vergelijk Brugmans 1958, p. 92 e.v.; Binneveld 1991, p. 15; Koopmans 1992, pp. 138, 142, 143.

	12	13	14-15	16-17	18-22	23-24	25-35	36-50	51-60	61-65	66-70	71>	totaal
A	—	—	—	—	17	12	97+1	130+1	49+3	9+1	6	3+3	323+9
D	2	12	41	46	81+4	29+1	69	36	4	—	1+1	—	321+6

Bron: *Uitkomsten der Beroepstelling in het Koninkrijk der Nederlanden op den een en dertigsten December 1889. Uitgegeven op last van het Departement van Binnenlandsche Zaken*, Den Haag 1894-1895

De meerderheid van de 'gewone werklieden' (57%) was minderjarig, dat wil zeggen jonger dan 23, en 31% was jonger dan 18. Onder hun bazen was slechts 5% jonger dan 23 en werd er geen geteld die onder de 18 was. Het ligt voor de hand dat de jongste medewerkers vooral eenvoudige werkzaamheden uitvoerden. Bij verschillende handelingen kwamen kennis en ervaring kijken, bij het maken van de opnamen bovendien enige tact en smaak. Verschillende fotografen namen mogelijk hun toevlucht tot vaste recepturen en stoffen en zullen niet altijd de scheikundige principes doorgrond hebben, maar geheel zonder enige kennis en vaardigheid ging het niet. Uitlatingen hierover zijn echter tegenstrijdig: sommigen noemden de fotografie een eenvoudig te leren vak, anderen zeiden lang geoefend en geëxperimenteerd te hebben. Men herinnere zich ook stuurman De Bye, die aan een ochtend onderricht bij Edouard François kennelijk voldoende had om het daguerreotyperen onder de knie te krijgen. In hoeverre hij de techniek daadwerkelijk beheerste – het lijkt onwaarschijnlijk gezien de complexiteit van het procédé – kunnen we niet nagaan: er zijn geen foto's van zijn hand bekend. Vaststaat dat het aantal handelingen groot was. Tot het einde van de jaren '70 bijvoorbeeld moest het negatief met de hand geprepareerd worden. Daartoe werd de glasplaat voorzien van een stroperige substantie (collodium, d.w.z. schietkatoen opgelost in een mengsel van ether en alcohol, waaraan nog kaliumjodide was toegevoegd). Door de plaat vervolgens onder te dompelen in een oplossing van zilvernitraat werd het lichtgevoelige zilverjodide gevormd. Voordat het collodium droogde – waardoor de lichtgevoeligheid zou afnemen, die toch al niet overheild – moest de plaat in de camera belicht worden. Direct na de opname moest ze ontwikkeld worden. Daarna volgde het fixeren, spoelen, drogen en *coaten*. Ook het papier waarop afgedrukt werd – daar werd vanaf de vroege jaren '50 voornamelijk albuminepapier voor gebruikt – moest ten dele door de fotograaf geprepareerd worden. Vanaf het midden van de jaren '50 leverden fabrikanten een soort halfproduct – zij voorzagen het papier van een laagje albumine – maar het papier moest in het fotografische atelier lichtgevoelig gemaakt worden met behulp van een oplossing van zilvernitraat.[45] Het opbrengen van de emulsie op de negatiefplaat, het maken van de opname, het ontwikkelen van het negatief, het afdrukken op papier en alle verdere bewerkingen: het was alles handwerk, waarbij de ene handeling wat ingewikkelder was dan de andere. Goedkope arbeidskrachten – kinderen, vrouwen, echtgenote en eigen kroost – zijn om die reden mogelijk in relatief grote aantallen ingezet. Ateliers waren kleinschalig, de handelingen die er verricht werden arbeidsintensief.

Eén onderdeel van de werkzaamheden verdient een aparte beschouwing, namelijk het retoucheren en inkleuren. In een ander verband – de vermeende fatale concurrentie van de fotografie aan de bestaande kunsten – citeerden we al uit *Fotografie in Nederland 1839-1920*: 'Retoucheur werd een beroep voor brodeloos geraakte miniatuurschilders'.[46] Die concurrentie blijkt minder ernstig dan vaak verondersteld is. Bovendien was het retoucheren niet het exclusieve domein van voormalige kunstenaars: blijkens de

[45] Reilly 1980, pp. 31, 38.
[46] Leijerzapf 1978, p. 68.

beroepstelling van 1889 werd het ook wel aan kinderen overgelaten. Van de 34 retoucheurs die bij die gelegenheid geteld werden, waren er zeven jonger dan 18 jaar (twee van 13, één van 14 of 15 en vier van 16 of 17), waren er negen tussen de 18 en de 22, twee 23 of 24, zes tussen de 25 en 35 en tien tussen de 36 en 50 (zie tabel 9). Boven die leeftijd werd er geen geteld, wat verklaard zou kunnen worden uit de omstandigheid dat voor dit werk ongetwijfeld goede ogen en een vaste hand nodig waren. De 34 retoucheurs vormen een betrekkelijk kleine groep binnen het geheel van personen die in de fotografie werkzaam waren, namelijk bijna vijf procent, maar het zal niet zonder betekenis zijn dat zij apart geteld werden. De andere categorieën die in deze beroepstelling onderscheiden werden hadden alleen betrekking op de positie in het atelier, niet op de specifieke taak die zij hadden. Het retoucheren werd kennelijk als een apart te vermelden vak beschouwd. Carl Sternbergs *Korte handleiding tot de photographie*, de in 1864 verschenen Nederlandse vertaling van diens *Kurze Anleitung zur Photographie*, bevestigt dat:

> 'Daar zelden photographisten, die geene schilders zijn, zelven hunne beelden op papier coloreren, maar dit aan den retoucheur overlaten, zoo slaan wij deze methode over …'[47]

Het retoucheren kon zich beperken tot het verdoezelen van kleine onregelmatigheden op het negatief of de afdruk, maar kon ook inhouden dat het portret (daarom ging het meestal) uitgebreid bewerkt, geflatteerd en verfraaid werd. Ook het inkleuren werd tot het retoucheren gerekend, hoewel dat feitelijk iets anders was. De afdruk werd in het laatste geval geheel of gedeeltelijk met inkt, pastel, water- of olieverf opgewerkt. In de collectie van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie bevindt zich een geheel overgeschilderde portretfoto (ook wel *photographie peinte* genoemd) waarbij op de achterzijde aanwijzingen voor de retoucheur zijn genoteerd. Die kon immers niet weten welke kleur ogen, haar en kleding de geportretteerden hadden.[48] Tegenover het zorgvuldige inkleuren van dit dubbelportret staan de beduidend groffer ingekleurde foto's van typen in klederdrachten, zoals die bijvoorbeeld werden uitgeven door Andries Jager. Bij dergelijk werk is het denkbaar dat het aan onervaren en jonge, dus goedkope krachten werd overgelaten.[49] De meeste retoucheurs zijn naamloos, zodat het lastig is deze kleine beroepsgroep nader te onderzoeken. Een enkele naam is bekend, zoals die van W.J. Koenen, die in de eerste helft van de jaren '70 als 'photographiekleurder' voorkomt in de jaargangen van het *Algemeen Adresboek voor den Nederlandschen Boekhandel*.

*

Verschillende ateliers droegen de namen van twee personen: Wegner & Mottu (in Amsterdam), Caro & Van Loo (Rotterdam), Van der Kruk & Behr (Den Haag), Chrispijn & Van der Aa (Alkmaar), enzovoort, enzovoort. Verbintenissen tussen echtgenoten, tussen broers en tussen vaders en zoons kwamen ook geregeld

[47] Sternberg 1864, pp. 53-54.
[48] Vergelijk de aantekening achterop het rond 1855 gemaakte *photographie-peinte*-portret van Petrus Franciscus van den Berg: 'De arm dewelke op de tafel ligt wordt gezegd misvormd te schijnen ik denk dit niet / kunt gij iets aan de ander[e] arm veranderen is dit goed[,] zoo niet laat dat staan zoo het is'. Achterop het portret van zijn echtgenote Emilia Maria Theresia van den Berg-van Kerckhoff is ook een – slechts gedeeltelijk leesbare – aantekening gezet: 'gelieve het kraagje waar de pink aan de linker hand […]zijde is een weinig te fa[tsoeneeren?] die pink hangt er zoo vre[…] als ook de hand daar[…] op tafel ligt gelieve […] fluweelen bandje dat onder de witte […] zit breeder te maken op dat dan de hand wat korter zal lijken thans komt zij lang voor'. Het zullen aanwijzingen van de (onbekende) fotograaf aan de (eveneens onbekende) inkleurder zijn. Met dank aan Norbert van den Berg. De portretten zijn afgebeeld in Van den Berg 1993.
[49] Zie voor het inkleuren ook Keyser 1992.

voor en behoeven geen toelichting.[50] Wanneer er geen familiebetrekking tussen de firmanten bestond, hoeft er niet altijd sprake te zijn geweest van louter financiële redenen voor de samenwerking.[51] Het kon namelijk ook zijn dat beide partners specifieke kennis of vaardigheden inbrachten. In 1860 bijvoorbeeld lieten J.Th. Munnich en R.C. Ermerins bij een Haarlemse notaris een 'akte van maatschap' opstellen die drie jaar zou lopen.[52] Doel was de oprichting, het beheer en de exploitatie van een 'photographisch laboratorium'. Munnich zou, zo werd vastgelegd, 'zijne kennis, nijverheid en vlijt tot het uitvoeren van photographiesche afdrukken', enkele instrumenten en andere benodigdheden, plús een aantal reeds uitstaande vorderingen (à f 600,-) inbrengen. Ermerins bracht 1.000 gulden in, kreeg de 'geheele leiding en het beheer der zaak' en zou verantwoordelijk zijn voor het kiezen van de te fotograferen onderwerpen – de firmanten hebben vooral stadsgezichten gefotografeerd, terwijl het maken van portretten in deze akte zelfs expliciet uitgesloten werd – en voor het maken, op karton monteren, verspreiden en verkopen van de afdrukken. In de akte die Van der Kruk en Behr in 1865 lieten opstellen werden de bepalingen opgenomen dat de tweede zich zou belasten met de boekhouding en de eerste een dienstbode zou aannemen die onder andere het atelier zou schoonhouden. Informatie als deze over de verdeling van taken en verantwoordelijkheden is zeldzaam. Als fotografen hun inbreng of taakverdeling al op papier vastlegden, dan is dat niet altijd per notariële akte gegaan, maar ook wel onderhands geregeld. Daarvan is meestal geen spoor meer te vinden, doordat er nu eenmaal geen enkel archief van een negentiende-eeuwse Nederlandse fotograaf bewaard is gebleven. Is er wèl door een notaris een officiële akte opgemaakt en bijgevolg in zijn archief beland, dan is ze lastig te vinden: de in gemeentearchieven gedeponeerde notariële akten vormen een enorm pak papier dat zich niet een-twee-drie laat doornemen op de aanwezigheid van overeenkomsten tussen fotografen. In advertenties van fotografen en in de rubriek 'Vennootschappen' in de *Nederlandsche Staats-Courant* wordt slechts zelden de sleutel tot het vinden van een akte (namelijk de datum waarop ze passeerde en de naam van de betreffende notaris) genoemd.[53] Ontbreekt die verwijzing, dan maakt de blote vermelding van de vennootschap ons niet veel wijzer. Onder het zeer geringe aantal fotografenvennootschappen dat in de *Staats-Courant* werd aangekondigd – één in 1871, één in 1873 – levert de eerste de naam op van degene die schuilging achter de toevoeging '& Co.' en leert de tweede ons dat de samenwerking, aangegaan voor vier jaar en elf maanden, al binnen een half jaar weer werd ontbonden (doordat die ontbinding ook in de *Staats-Courant* werd afgekondigd).[54] Een enkele keer is er een andersoortige aanwijzing voor de taakverdeling tussen twee samenwerkende fotografen. Bernard te Gempt en E.H. van Moorsel stonden gedurende enkele jaren in het Amsterdamse adresboek vermeld als fotografen, terwijl bij hun afzonderlijke naamsvermelding kunstschilder (Te Gempt) respectievelijk 'Scheikundige en Photograaf' (Van Moorsel) als hun beroepen werden opgegeven.[55] Hieruit zou afgeleid kunnen worden dat Van Moorsel de meer technische en scheikundige kanten van het vak zal hebben behartigd en Te Gempt – die tot de bekendste negentiende-eeuwse dierschilders behoort – de meer artistieke.

[50] Bots 1997, p. 194.
[51] Achter de ook veelvuldig voorkomende toevoegingen '& Co.' kan een stille vennoot vermoed worden, die alleen geld in de firma stak.
[52] Van Veen 1998, pp. 7-8.
[53] In de *Nederlandsche Staats-Courant* is vanaf 1868 een index meegebonden waardoor in de rubriek 'Vennootschappen' op persoonsnamen gezocht kan worden. Ik heb de jaren 1869-1876 doorzocht.
[54] *Nederlandsche Staats-Courant* 3 januari 1871 (aankondiging van de vennootschap tussen A.A. Vermeulen en J.A. Meessen, werkend onder de naam A.A. Vermeulen & Cie.) en 4 maart 1873 (aankondiging van de vennootschap tussen J.F. Hulk en C. von Brandis). Van beide vennootschappen werd ook de ontbinding in dezelfde rubriek aangekondigd, op 29 maart respectievelijk 2 augustus 1873.
[55] Ze stonden op deze wijze vermeld in de edities 1865/1866 tot en met 1869/1870.

*

Bill Jay heeft in 1991 in zijn boek *Cyanide & Spirits* uitgebreid aandacht besteed aan de gevaren van het fotografische vak, met name de gevaren verbonden aan de omgang met scheikundige stoffen:

> 'The pages of 19th century photographic periodicals are littered with the tales of hardships and dangers endured by early photographers. […] And the dangers of processing and printing were all the more insidious for being unseen and unrealised, until it was too late. […] Practically every week the photographic press reported an accident or death of a photographer which occurred during his chemical manipulations. […] The dangers in the darkroom can be divided into two main categories: explosions and poisonings.'[56]

Nu heeft Jay mogelijk vooral geput uit de kleine, *faits-divers*-achtige berichtjes in de fotografische tijdschriften over opmerkenswaardige bijzonderheden die her en der waren voorgevallen – berichten waarin de uitzondering meer aandacht krijgt dan de regel –, maar geheel zonder gevaar was het vak inderdaad niet. Van een hoog sterftecijfer onder fotografen was echter in Nederland geen sprake. De gemiddelde leeftijd van fotografen is niet bedenkelijk laag te noemen: verscheidene hebben een leeftijd bereikt die het door Jay gedebiteerde lijkt te logenstraffen. Van daguerreotypisten wordt wel gezegd dat zij, vooral door de inademing van kwikdampen, nogal eens blind of gek werden en jong stierven.[57] Van de meeste vroege fotografen in Nederland hebben we te weinig personalia om vast te kunnen stellen of de leeftijd waarop ze overleden ook zo laag was. Onder degenen van wie wel geboorte- én overlijdensjaar bekend zijn, werd Herman Bückmann 63 jaar oud, Abraham van Emden 65, Hendrik Giltaij 66, A.F. Heldoorn 68, C.J.L. Portman 69 (hij overleed twee dagen voor zijn 70ste verjaardag), Carl Rensing 72, Edouard François 77, Henri Pronk 80, Leendert Springer 82 en F.W. Deutmann 86. Van H.G. de Boer kennen we de overlijdensdatum weliswaar niet, maar nog in 1870 was hij in Parijs als fotograaf actief, terwijl hij in 1800 was geboren. Alleen J.P.C. Meijlink, die in in 1842 in Deventer en in 1843 in Groningen optrad als daguerreotypist, stierf wat jonger, op 42-jarige leeftijd, in 1862. Onder de amateur-daguerreotypisten is het niet anders: Jacob de Vos Wzn. werd 69 jaar, J.A. van Eijk en J.G.S. van Breda overleden beide op 78-jarige leeftijd, Eduard Isaac Asser haalde zijn 84ste verjaardag. Jhr. Hendrik Six van Hillegom en Daniël Henriques de Castro werden weliswaar niet stokoud – zij overleden op 56- respectievelijk 57-jarige leeftijd –, maar daar staat tegenover dat Willem baron van Heeckeren van Kell, die zich intensiever en langer dan dit tweetal heeft beziggehouden met de daguerreotypie, de bewonderenswaardige leeftijd van 98 haalde. Hij werd twee

[56] Jay 1991, pp. 145, 146, 148.

[57] Kempe 1979b, p. 45; Hoerner 1989a, p. 47; Kaufhold 1989, p. 364; Jay 1991, pp. 170-171; Haworth-Booth 1992, p. 89 ('Like an unknown number of other workers in photography in the nineteenth century, [Camille Silvy] was poisoned by the cyanide of potassium [= kaliumcyanide] he used to fix collodion negatives. […] Silvy […] recounted how he had used the chemical in large quantities over many years. He remembered exactly how he had inadvertently ingested it. Without having completely rid his hands of it after working in the darkroom, he had taken a piece of fruit from a dish and eaten it. After giving up professional photography in 1868, he wrote, he was still under medical care six years later. […] In 1881, Silvy was made the ward of his father and his wife and committed to an asylum at Saint-Maurice (Seine). He died there on February 2, 1910'). Het *Tijdschrift voor Photographie* schreef in 1877: 'Aangezien, sedert er niet meer gedaguerreotypeerd wordt, kwikvergiftiging door aanhoudend inademen van kwikdampen bij photographen niet meer kan voorkomen ... ' (jaargang 5 (1877), p. 76). Vergelijk Bakker/Berkers 1995, p. 160: 'hoedenmakers die met kwik werkten werden gek, en spiegelglasmakers overleden vroeg door de kwikdampen die ze inademden.' Vergelijk ook Bossenbroek/Kompagnie 1998, pp. 51-52, waar gesproken wordt over de behandeling van syfilispatiënten met kwikzalf, die slechts schijnbaar succes had en in de toegediende hoge doseringen meer kwaad dan goed moet hebben gedaan. Zie in hetzelfde verband Pearsall 1972, p. 285: 'A favoured remedy was mercury, which probably killed more people in the nineteenth century than any other drug. As quicksilver it was used as a purge – as much as a pound was taken at a time, the idea being that weight would press down on any stoppage in the bowels.'

weken na de Slag bij Waterloo geboren en overleed luttele maanden voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Ook in het tijdperk van *na* de daguerreotypie is er geen sprake van een lage levensverwachting van fotografen: toen J.G. Hameter in 1885 overleed, was hij beduidend jonger – 46 jaar – dan de meeste van zijn collega's.[58] Menig persoon in de negentiende eeuw haalde die leeftijd niet.

Hoe gevaarlijk kwikdampen ook waren, met de levensverwachting van fotografen was dus niets mis. Naar hun geestelijk gezondheid kunnen we, bij gebrek aan bronnen, alleen gissen. Voorzichtigheid tijdens het werk was altijd raadzaam. Julius Schaarwächter plaatste in 1871 in zijn tijdschrift *De Navorscher op het gebied der photographie* een uittreksel uit een Engelstalige publicatie van Mathew Carey Lea.[59] Daarin werden fotograaf tot voorzichtigheid gemaand:

> 'Zeer dikwijls besluit de operateur eerst dan, wanneer zijn zenuwstelsel bij voortduring van streek is, of wanneer hij gevoelt dat zijne longen verzwakken, om eenige voorzorg in acht te nemen …'

Onder de meest riskante stoffen noemde Lea 'aether, collodion, cyankalium, bijtend sublimaat, chloor-goud, salpeterzuur en vloeibare ammonia'. Schaarwächter voegde aan deze opsomming nog 'dubbelchroomzure kali' toe.

Ongelukken zijn er zeker gebeurd. In een artikel over de Haagse fotograaf C.M. Dewald valt te lezen dat diens plan om in 1889 naar Parijs te gaan en zich bij zijn broer te voegen, die in het bekende atelier van Nadar werkte, op het laatste moment niet doorging. Op de avond van zijn vertrek kreeg hij bericht dat zijn patroon, W.F. Vinkenbos, een ongeluk had gehad.

> 'Vinkenbos had zijn oogen gedruppeld, maar in plaats van de daartoe aangegeven druppels te gebruiken, per abuis carbolzuur genomen.'[60]

Carbolzuur wordt in lang niet alle technische handleidingen of prijscouranten van leveranciers vermeld, maar werd zeker in de fotografie gebruikt:

> 'Carbolic acid […] is volatile and extremely poisonous, and causes burns on the skin. [...] It is used to preserve mountants, emulsions, and many other mixtures. It is the starting-point of many photographic chemicals.'[61]

Vinkenbos dreigde blind te worden (wat hem uiteindelijk bespaard bleef), zodat Dewald zich gedwongen zag zijn vertrek naar Parijs uit te stellen. Het is er ook later niet meer van gekomen: Dewald associeerde zich in datzelfde jaar met Vinkenbos, werkte tot 1892 met hem samen en vestigde zich daarna zelfstandig.

[58] De doodsoorzaak kon niet achterhaald worden. In de overlijdensadvertentie wordt alleen gesproken van 'eene kortstondige, doch hevige ziekte'.
[59] Lea 1871.
[60] Schouten 1914, pp. 471-472.
[61] Jones 1911, p. 90.

Ongelukken met of ziekten door toedoen van langdurige blootstelling aan gevaarlijke stoffen kwamen niet alleen in de fotografie voor: zij waren integendeel een tamelijk algemeen verschijnsel. De Amsterdamse arts Louis Heijermans publiceerde in 1908 zijn *Handleiding tot de kennis der beroepsziekten*, een weinig opwekkende beschouwing over ziekten die men kon oplopen bij vele vormen van werk. Anno 1908 zal de situatie over het algemeen eerder (iets) beter dan slechter zijn geweest dan in de hier besproken periode – mede door een Koninklijk Besluit van 1906 die de omgang met schadelijke en giftige stoffen probeerde te regelen –, maar er was nog weinig reden voor achteloosheid en onvoorzichtigheid.[62] Heijermans besteedde afzonderlijke aandacht aan een groot aantal stoffen en beroepen. Over de fotografen schreef hij onder andere:

> 'Als meest voorkomende beroepsaandoeningen ontmoeten wij bij deze arbeiders de eczemen en dermatitides door het contact met hydrochinon, rodinal, amidol, goudbaden, chroomzure zouten, metol, sublimaat, ammoniak, pyrogallis zuur en wat dies meer zij'.

Hij vervolgde met de opmerking

> 'dat de eczemen bij voorkeur aan de handen zetelen, uitgaande van een kloof, maar zich ook op het lichaam kunnen uitbreiden en dan bij voorkeur op de huid van het scrotum en omgeving der genitaliën.'

Onder de beschermmiddelen noemde hij guttapercha handschoenen, maar die leken hem weinig praktisch omdat het dragen ervan hinderlijk is bij het hanteren van de glazen negatiefplaten en ze daarbij bovendien snel beschadigd kunnen raken. Als 'algemeene nadeelen' van het fotografenvak noemde Heijermans het lange verblijven in de doorgaans ongeventileerde donkere kamers, de hoge temperaturen die daar vooral 's zomers konden ontstaan, het nadelige effect van het retoucheren op het gezichtsvermogen en de slechte werkhouding die 'een goede excursie van de borstkas' belemmerde.

> 'Fotografen zien er gewoonlijk bleek uit en lijden in meerdere of mindere mate aan bloedarmoede.'[63]

De in de fotografie gebruikte stoffen maakten overigens niet alleen het werken in een atelier minder aangenaam: ook degenen die in de onmiddellijke nabijheid ervan woonden konden er last van hebben. Dat blijkt uit een opmerking uit 1864 bij de beoordeling van een aanvraag van Karsen en Hamburger om een atelier te bouwen achter het perceel Achtergracht Z 183. Aan de gemeentelijke goedkeuring werd de voorwaarde verbonden dat de

[62] Zie bijvoorbeeld Heijermans 1908, pp. 53 en 371, over kwikdampen en hoedenmakers.
[63] Heijermans 1908, pp. 398-399. In het *Tijdschrift voor Photographie* 4 (1875-1876), p. 180, werd ook opgemerkt dat het langdurig vertoeven in atelier en donkere kamer, de zomerse warmte en de 'uitwaseming der praeparaten, die hij inademt' en het dagelijks turen op het matglas van de camera de gezondheid van een fotograaf ongunstig beïnvloedden.

> 'kagchelschoorsteen in de donkere kamer […] zoo hoog worde opgetrokken als in het belang van belendenden zal blijken noodig te zijn, en de scherpe en bijtende vochten aan dergelijke inrichting [namelijk een fotografisch atelier met donkere kamer] noodwendig verbonden, op doelmatige wijze op eigen grond worde afgeleid.'[64]

Heijermans' opmerkingen waren noodzakelijkerwijs impressionistisch: 'Statistische gegevens in betrouwbaren vorm bestaan niet.' Morbiditeitscijfers waren er voor Nederland niet.[65] Eén fotograaf is zeker door vergiftiging om het leven gekomen, maar dat was opzet. In 1890 pleegde Joseph Jessurun de Mesquita, nog maar 24 jaar oud en sinds twee jaar beroepsfotograaf, zelfmoord. Jacobus van Looy meldde Willem Witsen per brief de details:

> 'Hij is […] op zijn canapé gevonden, hij had zich vergiftigd met cyaankali. Hij had dit in huis, en er stond, hoor ik, een glas limonade bij zijn doodliggen. Cyaankali werkt alleen zodra het met zuur in contact komt. Hij had me dat vroeger zelve wel eens verteld.'[66]

Het *Tijdschrift voor Photographie* somde de symptomen op:

> 'Krampachtige, moeijelijke, met groote tusschenpauzen plaats vindende ademhaling, zwakte, langzamer hartslag, bewustelooshеid, verlies van de willekeurige beweegkracht, stuipen, uitpuilen der onbewegelijke schitterende oogen, verwijding der pupillen, rieken van den adem naar blaauwzuur, soms spekelvloed en schuim op den mond.'[67]

De Mesquita, die met name bekend is om zijn portretten van de Tachtigers, coquetteerde al enige tijd met de dood en bezat bijvoorbeeld een geladen pistool. 'Hij leed zoo omdat hij geen *artist* was,' schreef Van Looy in dezelfde brief. Een oplossing van cyaankali ofwel kaliumcyanide werd gebruikt als fixeermiddel van collodium-negatieven, zo is in verschillende negentiende-eeuwse handboeken te lezen.[68] In enkele van deze boeken werd ook nadrukkelijk op het gevaar van deze stof gewezen. Thomas Sutton bijvoorbeeld schreef in 1857 in *A Treatise on the Positive Collodion Process*:

> 'In using it, the reader must remember that it is one of the most deadly poisons known.'[69]

[64] GAA, archief 5220, inv.nr. 165, nr. 258. Iets soortgelijks werd opgemerkt bij de aanvraag van C.A. Crommelin (Herengracht RR 270) om een atelier te bouwen: de toestemming werd gegeven 'mits de bijtende vochten doeltreffend worden afgevoerd' (GAA, archief 5220, inv.nr. 165, nr. 818).
[65] Heijermans 1908, pp. 199, 399.
[66] Van der Wiel 1981, p. 46. Zie ook Erens 1989, pp. 260-262, 428 (noot 474).
[67] *Tijdschrift voor Photographie* 5 (1877), p. 78.
[68] Sutton 1857, p. 39; Hardwich 1864, pp. 169-170, 407; Hollman 1864, pp. 18-19; Sternberg 1864, p. 10; Sternberg 1878, pp. 10-11; Vogel 1890, pp. 262-263; Vogel 1897, p. 149. Het *Tijdschrift voor Photographie* waarschuwde in de tweede jaargang (1873-1874), pp. 53-54, ook voor de giftigheid van kaliumcyanide: 'het is dan ook bepaald om deze reden dat deze stof voor het fixeeren weinig meer wordt aangewend en dat men bijna algemeen gebruik maakt van eene oplossing van onderzwavelzurige natron, die, hoewel niet zoo sterk werkend, toch evengoed aan het doel beantwoordt'. Vergelijk de *Winkler Prins Encyclopedie voor fotografie en cinematografie*, Amsterdam/Brussel 1958, p. 464, waar te lezen valt dat cyaankali nooit in aanraking gebracht mag worden met zure stoffen, 'aangezien dan onmiddellijk gasvormig blauwzuur wordt gevormd, dat bij inademing in enkele ogenblikken dodelijk kan werken'. Zie ook Jay 1991, pp. 165, 166, 169, 177-185.
[69] Sutton 1857, p. 39.

In de *Gids voor den amateur-fotograaf*, die hij zelf in 1889 had gepubliceerd, noemde De Mesquita als fixeermiddel kaliumcyanide niet (alleen de veel minder gevaarlijke oplossing van 'onderzwaveligzure soda'), laat staan dat hij op de dodelijke werking ervan wees.[70] Hoe vaak kaliumcyanide werd gebruikt om zelfmoord te plegen, weet ik niet. In Jeroen Brouwers' boek *De laatste deur. Essays over zelfmoord in de Nederlandse letteren* komt het weinig voor: verhanging, verdrinking, een overdosis slaapmiddelen en een welgericht schot met een pistool waren onder schrijvers populairder.[71]

Vervelend, maar niet dodelijk, waren de zwarte vlekken die fotografen op hun vingers konden krijgen. In 1855 schreef P.J. Hollman in zijn boek *Photographie op papier en glas*:

> 'Het salpeterzuur-zilver […] laat, op de hand gebragt, vlekken na, welke aan het licht blootgesteld zeer donker, ja zwart kunnen worden, en voor de gewone middelen niet wijken.'[72]

Het salpeterzuur werd, volgens hetzelfde boek, gebruikt bij het lichtgevoelig maken van negatiefpapier, bij het ontwikkelen daarvan, bij de bereiding van een bepaald soort collodium, bij het lichtgevoelig maken van collodium, bij het ontwikkelen van collodiumnegatieven, bij het maken van afdrukken op papier, en bij het versterken van het beeld.[73] Het was, kortom, nauwelijks te vermijden. Ook andere stoffen konden deze zwarte vlekken veroorzaken: in Cuthbert Bede's bekende *Photographic Pleasures, popularly portrayed with pen & pencil* (1855) komt een spotprent voor waarin een moeder en dochter een apotheker bezoeken.[74] Zilvernitraat had vlekken veroorzaakt op het gezicht van het meisje, dat kennelijk de fotografie beoefende. Ze kon die avond niet naar Lady Mayfair – wat overduidelijk wel zeer wenselijk was, vooral volgens de moeder, die haar dochter graag een goede partij zou zien opdoen –, tenzij de apotheker een middel wist om de vlekken te verwijderen. In zijn monografie over de Engelse amateurfotografe Julia Margaret Cameron, die bekend stond om de hardnekkigheid waarmee ze beroemde personen soms achtervolgde om hen over te halen voor haar camera te poseren, vertelt Helmut Gernsheim de anecdote over de indruk die zij maakte op Giuseppe Garibaldi.

> 'The moment the news of Garibaldi's arrival on a visit to Tennyson in April, 1864, reached Mrs. Cameron she rushed round to Farringford, and finding the hero of the Risorgimento in the garden, went down on her knees before him, imploring him to sit for his photograph. Garibaldi was completely dumbfounded at this eccentric and unladylike behavior, and his unfavorable impression was strenghtened by her stained, untidy dress and hands blackened by silver nitrate. In short, he thought she was a beggar and dismissed her with a wave of the hand.'[75]

[70] De Mesquita 1889, pp. 26, 31.
[71] Brouwers 1984. Zie ook Brouwers 1993, pp. 5, 92, waar hij schrijft over het echtpaar Elize Baart en Bastiaan Korteweg, dat in 1879 gezamenlijk zelfmoord pleegde met behulp van kaliumcyanide, 'in wijn opgelost'. Zie ook Jay 1991, pp. 180-181, 185, voor een aantal voorbeelden van zelfmoord met behulp van kaliumcyanide. Vergelijk Den Hertog 1913, p. 151, waar een overzicht wordt gegeven van de middelen waarmee in de jaren 1900-1909 zelfmoord werd gepleegd: vergif (niet nader uitgesplitst) kwam ver na 'ophangen en verworgen' (tussen de 194 en 270 maal per jaar) en 'verdrinken' (tussen de 131 en 160 maal per jaar): het werd in de genoemde jaren 11 tot 24 keer per jaar toegepast.
[72] Photophilus 1855, p. 73.
[73] Photophilus 1855, pp. 12, 18, 22, 29, 37, 43, 47, 50, 51, 53, 57-58.
[74] Bede 1855.
[75] Gernsheim 1975, p. 33. Vergelijk de anecdote die in Jay 1991 (pp. 173-175) verteld wordt over de Parijse fotograaf Thibaut [= Thiébault], wiens vrouw ontdekte dat hij er een maîtresse op na hield: 'His wife objected to his adulterous liaisons, and her actions led to a scandalous court case in Versailles in 1860. "It is a long tale of love, jealousy, infidelity, and vengeance," said a reporter. The wife was charged with disfiguring her husband's mistress with photographic chemicals. She admitted that she had been in the habit of carrying a bottle of silver

Hoe men kon voorkomen om de handen in aanraking te brengen met chemicaliën, blijkt uit een brief van Multatuli uit augustus 1860 aan Jacob van Lennep:

> 'Ik heb eene kamer gehuurd op de Botermarkt X 83. bij een – halt bij een*e* photograaf. Ik ben verward geraakt in heure haren die dan ook alleraardigst zijn. Ik vind die kamer vuil, het huis niet fatsoenlijk, en over 't geheel genomen komt me daar alles nog al ondeftig voor. Komt U dus eens kijken? 't Zijn tirebouchons à profusion, gitzwart, ze is zestien jaar, en ik heb haar een zilver tangetje beloofd want ze maakt haar vingers zwart met de photogr: vuiligheden, dat jammer is. 't Is een mooi meisje, maar als ze fatsoenlijk is, ga ik dadelijk verhuizen.'[76]

Multatuli's vrouw en kinderen zaten ver weg, in Brussel, en hij had kort tevoren het 'kopijregt' op de *Max Havelaar* verkocht aan Van Lennep. Het zilveren tangetje zal één van de zaken zijn geweest die Multatuli kocht van de opbrengst van zijn boek.[77] De schrijver vertrok overigens ongeveer drie maanden later naar Brussel.[78]

Wie het zestienjarige meisje was, heb ik niet kunnen achterhalen: in het Amsterdamse bevolkingsregister wordt op het adres X 83 niemand vermeld die in aanmerking komt.[79] Wèl op dit adres ingeschreven was de koopman/boekverkoper Mordechaij Jessurun Lobo, zijn echtgenote Engel Abraham Dresden, hun drie kinderen en een dienstbode.[80] In mei 1860 voegden zich Vrouwtje Abraham Dresden – zij zal wel familie zijn geweest van Engel Dresden – en haar vijf kinderen bij hen.[81] In de kolom waar het beroep wordt vermeld staat in het geval van Vrouwtje Dresden 'zonder'. Zij was echter fotografe – of dat in ieder geval gewéést. Anderhalf jaar eerder namelijk, toen zij haar echtgenoot verloren had ('en met hem hare broodwinning'), stuurde zij aan B&W van Rotterdam, waar zij toen woonde, een verzoek om 'aan het Bolwerk aan de Boompjes of elders anders eene tent voor uitoefening van Pothographie te mogen zetten'.[82] Zij schreef

> 'dat de aard van haren stand zoodanig was dat zij aan de uitoeffening van elk bedrijf was vreemd gebleven; dat haar thans niets anders overblijft dan met behulp van haren 15jarigen zoon de potographie uitteoefenen; dat haar echter de middelen ontbreken een tot dat einde geschikt lokaal te betrekken'.[83]

---

nitrate in her pocket for the purpose of disfiguring her rival. When she learnt that this would blacken the skin, but little more, she switched to a more serious solution. "She subsequently threw a quantity of sulphuric acid over her, and beat her severely with a stick."'

[76] Multatuli 1960, p. 299 (brief aan Jacob van Lennep, 29 of 30 augustus 1860).

[77] Van februari tot en met juni 1860 ontving Multatuli maandelijks een voorschot van f 200,- (Van der Meulen 2002, p. 392).

[78] Multatuli 1960, p. 797.

[79] Met dank aan Anneke van Veen.

[80] GAA, Bevolkingsregister 1851 e.v., buurt X, afd. 1 I, f. 109. Onder de drie kinderen was een meisje, maar dat was pas in 1856 geboren. Vergelijk Vis 2002, pp. 193, 198, volgens welke Multatuli van augustus 1860 tot begin 1862 bij Lobo woonde in diens 'bibliotheekkamer'.

[81] GAA, Bevolkingsregister 1851 e.v., buurt X, afd. 1 I, f. 242. Het jongste kind was een meisje, geboren in 1855.

[82] GAR, archief 444.01, inv.nr. 3809.

[83] GAR, archief 444.01, inv.nr. 2039 (ingekomen missiven 1858), brief d.d. 3 november 1858. Haar echtgenoot was blijkens het bevolkingsregister 'reiziger' geweest.

Het verzoek werd afgewezen, waarna Vrouwtje Dresden op een zeker moment naar Amsterdam verhuisde.[84] Het meisje over wie Multatuli sprak, kort nadat Vrouwtje Dresden zich op hetzelfde adres vestigde, wijst erop dat ze inderdaad de fotografie is gaan beoefenen.

*

Vrouwtje Dresden en het onbekende zestienjarige meisje zijn twee van de weinige vrouwelijke fotografen geweest. Hun aantal kan zelfs gerust marginaal genoemd worden. Bij de beroepstelling van 1859 werden slechts twee vrouwelijke fotografen geteld (iets meer dan één procent), bij die van 1889 waren onder de 332 zelfstandige fotografen er negen van het vrouwelijke geslacht, nog geen drie procent (zie tabel 9). De gemiddelde leeftijd van de vrouwen in 1889 was relatief hoog (drie waren boven de 70), zodat het bepaald niet ondenkbaar is dat het fotografenweduwes waren die de firma voortzetten, eigenares en naamgeefster waren, maar het eigenlijke werk overlieten aan een assistent (operateur).[85] In de vennootschapsakte die Van der Kruk en Behr in 1865 lieten opmaken, namen zij de bepaling op dat indien een van hen vóór het aflopen van de vennootschap zou overlijden, diens weduwe het recht had 'om met den overgebleven vennoot de vennootschap te continueeren'.[86] Zij moest dan wel een bedrag in de vennootschap steken dat gelijk was aan dat wat de overgebleven compagnon aan de nazaten uitkeerde. Was er geen weduwe, dan hadden de ouders van de overledene het recht tot continuering.

Het is niet waarschijnlijk dat een op leeftijd zijnde weduwe zelf in het atelier ging werken – tenzij ze dat ook al deed vóór het overlijden van haar man. Eerder zal ze een fotograaf ingehuurd hebben, die de zaak onder haar naam voortzette. Dat een weduwe inderdaad niet altijd in de gelegenheid was zelf de werkzaamheden over te nemen blijkt uit een discussie die in 1874 werd gevoerd bij de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging*. In navolging van de kunstenaarsvereniging *Arti et Amicitiae* stelde de juist tot president gekozen Haakman voor een weduwen- en wezenfonds op te richten. J.W.H. van Gelder achtte het wenselijk weduwes niet alleen financieel te ondersteunen, maar hen ook met raad en daad bij te staan. Hij stelde voor

> 'bijv. dat door het [aan]stellen van een operateur, die door het bestuur werd gecontroleerd, de zaak des overledenen, ten behoeve der nablijvende weduwe en wezen, werd voortgezet'.

De overige leden oordeelden dit plan als praktisch onuitvoerbaar:

> 'het controleeren van een operateur zou zeer vele moeielijkheden opleveren, vooral met het oog op de leden buiten Amsterdam woonachtig'.[87]

[84] Voordat ze op de Botermarkt ging wonen, woonde ze op de Nieuwe Hoogstraat C 279.
[85] Aan een enkele vrouwelijke fotograaf is een afzonderlijke publicatie gewijd: Maria Hille (Van Venetië/Zondervan 1990b), Emma Kirchner (Notenboom 1999, Notenboom 2003 en Notenboom/Reinders 2003) en Gerharda Henriëtte Matthijssen (Karstkarel 1988).
[86] GAH, beheersnummer 373, 22.19: minuten Jan Leonard Wiercx januari-maart 1865: akte 3001 d.d. 23 februari 1865. De samenwerking werd al geruime tijd vóór het verstrijken van de looptijd verbroken. Vergelijk Schrover 1997, p. 63.
[87] *Tijdschrift voor Photographie* 3 (1874-1875), pp. 66-67.

Een andere manier waarop een weduwe de zaak kon continueren was door met een andere fotograaf te hertrouwen. Toen Pieter Vlaanderen in 1878 overleed, zette zijn compagnon C.F. van Steensel van der Aa de in Alkmaar gevestigde zaak voort met Vlaanderens weduwe. Zij hertrouwde een jaar later met Jacques Chrispijn, die waarschijnlijk kort daarna bij Van Steensel van der Aa ging werken en in 1884 firmant werd. Nadat die samenwerking in 1895 beëindigd werd, nam Chrispijn zijn stiefzoon Leonard Vlaanderen in de zaak op.[88] Een ander geval is dat van Jenneke Koopman, die in 1885 weduwe werd van de Dordrechtse fotograaf J.G. Hameter. Zij stelde H.J. Tollens als bedrijfsleider aan, die al enkele jaren in het atelier werkte. De weduwe en de bedrijfsleider geworden leerling kwamen overeen dat de laatste het bedrijf na vijf jaar zou overnemen. In de tussenliggende jaren werd het in de adresboeken vermeld als dat van de Weduwe J.G. Hameter, terwijl Tollens, toen hij de zaak overnam, de naam van zijn vroegere werkgever handhaafde naast die van hemzelf.[89] Hameters naamsbekendheid zal aan die beslissing niet vreemd zijn geweest.

Zo zullen meer vrouwen alleen *in naam* fotograaf zijn geweest.[90] Daar staat tegenover dat het evenzeer mogelijk is dat een aantal vrouwen fotograaf was, samenwerkend met hun echtgenoot, zonder dat we daar weet van hebben. Een gehuwde vrouw was namelijk in de negentiende eeuw voor de wet 'handelingsonbekwaam', dat wil zeggen dat zij niets mocht kopen of verkopen, verpanden of weggeven, geen personeel mocht aannemen of zelf een arbeidscontract mocht aangaan zonder toestemming van haar echtgenoot.[91] Alleen meerderjarige ongetrouwde vrouwen en weduwes konden over deze zaken zelfstandig beslissen. Ongeveer eenderde van de vrouwen trouwde niet en van hen die dat wel deden werd ook eenderde voor het 45ste levensjaar weduwe; de handelingsonbekwaamheid trof dus niet alle vrouwen, maar wel een aanzienlijk aantal. Het beperkte de zakelijke bewegingsvrijheid van vrouwen die zelfstandig handel dreven, niet van degenen die hun echtgenoot bijstonden.[92] Dit kán betekenen dat er meer vrouwen in de fotografie actief waren dan de officiële bronnen suggereren, maar het moet speculatie blijven of het aantal fotografes beduidend groter was dan het geringe aantal dat we hierboven aannamen. Marlou Schrover, aan wiens publicatie over vrouwen in de handel we deze passage over handelingsonbekwaamheid ontlenen, stelt overigens dat de bepaling in vennootschapsakten dat de weduwe het recht had de plaats van haar overleden echtgenoot in het compagnonschap over te nemen – in de akte tussen Van der Kruk en Behr was zo'n bepaling opgenomen – erop kan wijzen dat zij al een rol in het bedrijf speelde voordat zij weduwe werd: veel vaker dan zonen, broers of neven werden echtgenotes bedacht met zo'n clausule.[93] Anderzijds kan misschien even goed verondersteld worden dat die mannelijke familieleden in het algemeen beter in staat geacht konden worden voor zichzelf te zorgen dan een echtgenote die – vaak onverwacht – weduwe werd. Dat het overlijden van de echtgenoot een vrouw voor flinke moeilijkheden kon plaatsen, blijkt uit de al geciteerde brief die Vrouwtje Dresden aan B&W van Rotterdam schreef: bij het leven van haar man was zij door 'de aard van haren stand […] aan de uitoeffening van elk bedrijf […] vreemd gebleven'. Zij zag zich nu echter gedwongen te gaan werken en liet daarbij haar oog op de fotografie vallen.

[88] Van der Spek/Cremers 1984, p. 13.
[89] Van Venetië/Zondervan 1990a, p. 2; Van Boxsel 1996, p. 3.
[90] Vergelijk Notenboom 2003, p. 2, waar gesuggereerd wordt dat het Delftse atelier E. Kirchner & Co. feitelijk opgericht en geleid werd door Frederik Gräfe, terwijl het de naam droeg van zijn schoonzuster Emma Kirchner.
[91] Schrover 1997, p. 61. Was ze minderjarig, dus jonger dan 23, dan was ze voor deze zaken afhankelijk van haar vader of voogd. Vergelijk Blok/De Meere 1978, pp. 180, 197.
[92] Schrover 1997, pp. 61, 62.
[93] Schrover 1997, p. 63.

'Beschaafde' vrouwen werkten niet, zo was de opinie van velen in de negentiende eeuw. Naar aanleiding van de eerste tentoonstelling van vrouwenarbeid in Nederland, gehouden in 1871, schreef het vrouwentijdschrift *Ons Streven*:

> 'Wie weet niet hoe angstvallig sommige families hoopten te verbergen dat de meisjes in condities [= in betrekking] waren? Het heette dan altijd: de meisjes zijn uit logeeren bij heel lieve menschen, die maar niet willen hooren van ze weer te missen.'[94]

Beter dan buitenshuis te werken was het, althans in de 'betere kringen', om zich te wijden aan huishouding en gezin. Daar waren opvoeding en opleiding ook op gericht. De behoefte aan arbeidskrachten werd echter na verloop van tijd sterker dan de (morele) bezwaren tegen vrouwenarbeid. Het moesten echter wel

> 'werkzaamheden zijn die niet al te erg indruisten tegen de aan die vrouwen toegeschreven eigenschappen, zoals ingetogenheid en netheid'.[95]

In de loop van de negentiende eeuw hebben verschillende vrouwen gestreden voor een grotere openstelling van onderwijs en arbeid. Zij waren het onderling echter niet altijd eens welk werk passend was. Mineke van Essen onderscheidt in *Opvoeden met een dubbel doel. Twee eeuwen meisjesonderwijs in Nederland* twee met elkaar strijdige standpunten. Aan de ene zijde stond onder andere Elise van Calcar, die meende dat 'bij de verbetering van het meisjesonderwijs de voorbereiding op de gezinstaak voorop stond'. Zij ging ervan uit dat mannen en vrouwen principieel van elkaar verschilden en dientengevolge een andere bestemming hadden. Vrouwen waren vooral geschikt voor verzorging en opvoeding, zodat 'vrouwelijke vorming' en beroepsvoorbreiding synoniem konden zijn en een beroepsopleiding niet nodig was. Een meer radicaal standpunt, uitgedragen door onder andere A.M.M. ('Mienette') Storm-van der Chijs, ging uit van gelijkheid van de sexen. Meisjes moesten daarom hetzelfde onderwijs krijgen als jongens. Er werd in deze opvatting meer belang gehecht aan een beroepsopleiding en algemene vorming dan aan expliciete voorbereiding op een gezinstaak of aan 'de vrouwelijke component in het onderwijs'.[96]

Tijdens een botsing van deze twee richtingen in de jaren '60 werd ook de fotografie genoemd. In 1864 gaf de *Delftsche Courant* de discussie van deze 'Twee kemphennen voor de emancipatie der vrouw' weer. De krant schreef dat Storm-van der Chijs zich ervoor inspande

> 'om een instituut in ons vaderland tot stand te brengen, waar steendrukkerinnen, letterzetteressen, graveersters en meer soortgelijke kunstmeisjes tot een broodwinning worden opgevoed'.

Het plan zou de 'naijver' van Elise van Calcar hebben gewekt, die een vergelijkbaar plan in haar hoofd had, namelijk de oprichting van een kostschool voor 40 meisjes. Die zou zij daar

[94] Brok-ten Broek 1977, p. 65, en Morée/Schwegman 1981, p. 112. Zie ook Van Essen 1990, p. 67, en Van Eijl 1994, pp. 83, 157.
[95] Morée/Schwegman 1981, p. 112.
[96] Van Essen 1990, pp. 67, 69.

> ‘opvoeden (niet >onvruchtbaar,< zoo als Mevr. Storm het wil, tot photo- of lithografessen, veel minder tot kantoorjufvrouwen, of dames voor een post-, telegraaf- of spoorwegstation, maar) tot goede stopsters, kapsters, strijksters, naaisters, modisten, waschvrouwen, bakers of stijfsters, linnenmeisjes, kamenieren, jufvrouwen van adsistentie, bonnes, gouvernantes, kindermeisjes, catechiseerdames, corsettenmaaksters, suikerbaksters, teeken- en muzijkonderwijzeressen’.[97]

De *Delftsche Courant* zei te citeren uit Van Calcars brochure *Wat is noodig? Eene vraag over vrouwelijke opvoeding, aan het Nederlandsche volk*, maar daarin zijn deze opmerkingen niet te vinden. De brochure is overigens wel van gelijke strekking. Van Calcar vond het niet nodig om vrouwen te laten werken in nieuwe takken van nijverheid, in beroepen die hen tot dan toe ‘vreemd bleven’. Die werden in het buitenland mogelijk wel met succes beoefend, maar waren volgens Van Calcar minder geschikt voor Nederlandse vrouwen. Zij vond het beter

> ‘de door de vrouwen zoo eigenaardig hier te lande beoefende betrekkingen aan te moedigen en de bestaande toestanden te verbeteren’.

Aan de bekwaamheid van Nederlandse vrouwen voor de beroepen die voor hen nodig en nuttig waren, kon nog heel wat gedaan worden. Van Calcar vond dat nieuwe vakken zichzelf moesten scheppen in plaats van ‘gemaakt of nagemaakt’ te worden.

> ‘Ik vraag bij voorbeeld, waarom de dames zich niet op het photographeren hebben toegelegd? – Niemand verbiedt het ons, en er is geene akademie noodig om het te leeren. Het is alleen omdat deze soort van arbeid, met de daaraan verbonden positie, niet in den geest der Hollandsche vrouwen ligt, en zij er nog geene geschiktheid voor hebben.’

Wat nu precies het werken in een fotografisch atelier (en in steendrukkerijen, graveerinrichtingen, post- en telegraafkantoren en bij de spoorwegen) wèl geschikt maakte voor Amerikaanse vrouwen maar ongeschikt voor Nederlandse, wordt niet volmaakt duidelijk. Van Calcar vond het ‘onkiesch’ om ‘het schoone geslacht op zulke druk bezochte plaatsen’ te laten werken. De beroepen die zij wel geschikt achtte werden in eigen of andermans huis uitgeoefend en brachten jonge meisjes minder in aanraking met leden van het andere geslacht: dat lijkt voor haar een belangrijke overweging te zijn geweest.[98]

Bijna tien jaar later schreef Van Calcar nogmaals over dit onderwerp. *De dubbele roeping der vrouw* was de met goud bekroonde inzending op de prijsvraag ‘Door welk onderwijs en langs welken weg kan de aanstaande vrouwelijke bevolking in staat gesteld worden om, – (buiten den stand van dienstbode) – vóor het huwelijk in eigen onderhoud te voorzien, en in gehuwden staat zegen en welvaart in den huiselijken kring te helpen ontwikkelen?’ Nog steeds was zij van mening dat eerst de oudere vrouwenberoepen goed bezet moesten worden, alvorens vrouwen aan te sporen nieuwe ‘arbeidsvelden’ te zoeken.[99] Zij bestreed echter inmiddels de gedachte dat beroepen zoals fotografe vrouwen na verloop van tijd ongeschikt maakten

[97] *Delftsche Courant* 26 juli 1864.
[98] Van Calcar 1864, pp. 5, 6, 8, 9.
[99] Van Calcar 1873, p. 97.

om een huishouden te voeren en 'man en kroost' gelukkig te maken.[100] Wat Van Calcar deze meer toeschietelijke houding ingaf is niet duidelijk. Van berusten in een voldongen feit kan geen sprake zijn: nog in 1889 waren er maar vijftien vrouwen in de fotografie werkzaam, van wie negen als hoofd. Overigens is er op de *Industrieschool voor Vrouwelijke Jeugd*, die op instigatie van Storm-van der Chijs en met steun van de *Maatschappij tot Nut van 't Algemeen* in 1865 op de Amsterdamse Herengracht werd geopend, zeer waarschijnlijk niets aan fotografie gedaan. Storm-van der Chijs heeft nauwelijks haar stempel op het lesprogramma kunnen drukken: bij de opening van de school werd ze niet eens uitgenodigd.[101]

Rond de eeuwwisseling zijn enkele artikelen verschenen die suggereren dat vrouwen zonder gewetensbezwaar in een fotografisch atelier konden gaan werken. Tijdens de *Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid*, in 1898 gehouden in Den Haag, hield de Nijmeegse fotograaf C.A.P. Ivens een lezing waarin hij stelde dat er voor 'beschaafde vrouwen uit verschillenden stand in de fotografische vakken een goed bestaan te vinden zou zijn', dat de fotografie 'een vak is, voor vrouwen bij uitstek geschikt' en dat zij, 'door de vrouw beoefend […] vóór alle dingen wat wij zouden willen noemen een "net" vak' was. Hij refereerde wel aan typisch vrouwelijk geachte eigenschappen als 'handigheid, naauwlettendheid, tact om met menschen om te gaan en goede smaak', maar dat betekent niet dat hij vooral andere werkzaamheden op het oog had dan het bedienen van de camera. Hij wees erop dat menige fotografendochter in het atelier van haar vader werkte en wees op het grote aantal fotografes in het buitenland, met name bij de oosterburen. Zeven of acht fotografes in Nederland zouden een eigen atelier drijven, twaalf waren er waarschijnlijk als assistente werkzaam.[102] De beroepstelling van 1899 vermeldt acht vrouwelijke fotografen, wat op een totaal van 451 neerkomt op nog geen twee procent.[103] In 1889 was het aandeel van de vrouwen nog drie procent geweest. De gemiddelde leeftijd lag in 1899 echter beduidend lager dan in 1889: vijf waren tussen de 25 en 35 jaar oud, twee tussen de 36 en 50, één ouder dan 71. Zeker het eerste vijftal hoeft niet alleen *in naam* fotografe te zijn geweest, zoals dat in 1889 mogelijk bij een aantal nog wel het geval lijkt te zijn geweest. In de catalogus van de *Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid* van 1898 zijn de namen van tien vrouwelijke beroepsfotografen te vinden die werk inzonden. Bij de namen van twee van hen, Charlotta Polkijn en Corine Ingelse zal niet voor niets nadrukkelijk vermeld zijn dat zij 'Oprichtster der Fotografische Inrichting 'Excelsior' te Bussum' respectievelijk 'Oprichtster harer zaak: Westerstraat 11, Utrecht' waren. Ingelse had haar atelier nog maar enkele maanden tevoren geopend, na als retoucheuse gewerkt te hebben in twee ateliers.[104] Over Polkijn is weinig meer bekend dan dat ze voor de Amsterdamse uitgever Andries Jager heeft gewerkt, de grootste uitgever van foto's in de tweede helft van de negentiende eeuw.[105] Mogelijk heeft Jager zelf nooit gefotografeerd; Polkijn is één van de weinige met naam bekende fotografen die voor hem werkten.

---

[100] Van Calcar 1873, pp. 102-103: 'Veronderstellen wij, dat meisjes op eene industrieschool of bijzondere werkplaats gevormd kunnen worden voor de photografie, lithografie, letterzetterij, het repareeren van horologies, regelen van pendules en klokken, dat zij op deze wijze voldoende haar brood kunnen winnen en dit ook gedurende een zeker tal van jaren doen – zal iemand nu meenen, dat zulk een meisje minder geschikt is dan een ander om eene huishouding waar te nemen en man en kroost gelukkig te maken? Men moest toch eindelijk eens zulke afgesleten vooroordeelen op zij zetten.' Zie ook Van Eijl 1994, p. 83.

[101] Ree 1970, p. 219. Het is overigens ook de vraag of Storm-van der Chijs' opvattingen over passend werk en passende werkkringen voor vrouwen gedeeld werden door de *Maatschappij tot Nut van 't Algemeen*: waarschijnlijk zag die de jonge vrouwen liever opgeleid tot werk dat zij in hun eigen kring konden uitoefenen.

[102] Vakopleiding 1898, pp. 191, 192, 193, 199, 201. Met dank aan Steven Wachlin. Zie ook Keijzer 1998, p. 152.

[103] Uitkomsten 1902. De 451 fotografen zijn de als zelfstandige aangemerkte; assistenten zijn dus niet meegeteld. Bij de beroepstelling van 1909 werden 26 zelfstandige vrouwelijke fotografen op een totaal van 635, wat neerkomt op vier procent (Uitkomsten 1912-1913, dl. 3, p. 120). Vergelijk Altena/Wachlin 2004.

[104] Wachlin 1994, p. 88.

[105] Polkijns werkzaamheid voor Jager blijkt uit Collection des estampes 1895, p. 19, waar sprake is van het door Jager uitgegeven *Le Musée de l'État à Amsterdam, Photographies* […] *d'après 13 tableaux modernes. Photographiées par M^lle Charlotte Polkijn*. Zie over haar ook: Altena 2003, pp. 46, 226, 227, 231, 233, 235.

Twee jaar na Ivens, in 1900, schreef Jos C.T. in het fototijdschrift *Lux* dat hoewel geen vak geschikter voor vrouwen was dan dat van fotograaf, het tot dan toe door hen niet in groten getale werd beoefend. Ook hij noemde handigheid, vlijt en nauwlettendheid als belangrijke eigenschappen. Veel patroons zouden de voorkeur geven aan vrouwelijke retoucheuses, omdat die nauwkeuriger werkten dan mannen.[106]

> 'Meisjes, die geen hooger onderwijs, evenwel met vlijt en verstand het lager onderwijs genoten, kunnen zich in 6 à 9 maanden tijds tot kopiïsten [= degenen die de negatieven afdrukten] bekwamen. […] Om retoucheuse te worden, dient het meisje krachtige oogen en aanleg voor teekenen te hebben; ook moet zij tegen een zittende levenswijze kunnen. […] Voor receptie-dames zijn zij geschikt, die gemakkelijk zich bewegen en met vreemden kunnen omgaan.'

In voorname ateliers werd van hen verlangd dat zij konden boekhouden, vreemde talen beheersten (bij voorkeur Frans) en dat zij 'een net toilet' hadden. In een half jaar zouden zij klaargestoomd kunnen worden. Wie zich zelfstandig als fotografe wilde vestigen, moest volgens dezelfde auteur erop rekenen één of twee jaar nodig te hebben om van alles op de hoogte te komen. Als reden waarom tot dan toe zo weinig vrouwen 'dit tamelijk winstgevend beroep kozen' noemde T. dat meisjes met een opleiding en wat geld vaak hun beste jaren onbenut lieten, hopend op een huwelijk; minder vermogende meisjes hadden daarentegen geen gelegenheid om een goede opleiding te volgen. Het succes van buitenlandse vrouwen – en een enkele Nederlandse – bewezen echter dat de fotografie een geschikt vak was om vrouwen een goed bestaan te verschaffen.[107] Het zou nog enkele decennia duren voordat vrouwen een prominente plaats in de Nederlandse fotografie veroverden. Emmy Andriesse (1914-1953), Maria Austria (pseudoniem van Marie Oestreicher, 1915-1975) en Eva Besnyö (1910-2003), die hier vanaf de jaren '30 van de twintigste eeuw actief waren, zijn de eerste fotografes die werkelijk naam maakten.[108]

In weerwil van hun bescheiden aandeel in de negentiende-eeuwse fotografie is er, zowel in Nederland als daarbuiten, relatief veel aandacht voor vrouwelijke fotografen. Naomi Rosenblum publiceerde in 1994 *A History of Women Photographers*, in het boek *Beroep: kunstenares. De beroepspraktijk van beeldend kunstenaressen in Nederland 1898-1998* werd een afzonderlijk hoofdstuk gewijd aan fotografes en Peter Palmquists *Women Photographers of the World, 1839-1865* zou misschien inmiddels verschenen zijn, ware het niet de auteur plotseling overleed.[109] Eén beroepsbeoefenaarster heeft in de negentiende-eeuwse Nederlandse fotografiegeschiedenis een vaste plaats gekregen, maar met haar is nu juist iets merkwaardigs aan de hand. Degene met wie ze samenwerkte is namelijk bijna geheel uit de geschiedenis van de fotografie weggeretoucheerd. Dat het een man was, zal wel geen toeval zijn. Maria Hille en Claus Pruter, beide in Duitsland geboren, waren al getrouwd toen zij in 1853 in Groningen een fotografisch atelier openden.[110] Pruter had zich in 1852 al in de stad gevestigd, Hille voegde zich het volgende jaar bij hem. Bij de

[106] In de beroepstellingen zijn de aantallen vrouwelijke retoucheurs gering: één van de 34 in 1889, negen van de 81 tien jaar later (van wie vier in de categorie C ('personen in dienstbetrekking, belast met eenige directie, opzicht of controle') en vijf in de categorie D ('personen in dienstbetrekking, behoorende tot de gewone werklieden').
[107] T. 1900, pp. 94-96.
[108] Vergelijk het *Gedenkboek van de Tentoonstelling De Vrouw 1813-1913, Meerhuizen, Amsterdam*, Amsterdam 1913, waar op p. 45 gesproken wordt van 'de fotografie, die de laatste jaren hoe langer hoe meer door de vrouwen werd beoefend'. Zie ook Halbertsma 1998, p. 14.
[109] Rosenblum 1994, Keijzer 1998, Palmquist 2000. Vergelijk Heathcote/Heathcote 1988 en Sandler 2002.
[110] De meeste biografische informatie over het echtpaar is te vinden in Van Venetië/Zondervan 1990b.

inschrijving in het Groningse bevolkingsregister werd Pruter als daguerreotypist vermeld, Hille als zijnde zonder beroep. In hun stuk over Hille in de *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie* concludeerden Robbert van Venetië en Annet Zondervan (daaruit?) dat het atelier op naam van Pruter stond. In 1856 verhuisde het echtpaar naar Amsterdam, waar zij op de Nieuwendijk hun 'Nieuw Duitsch Photographisch Etablissement van C. & M. Pruter' openden.[111] Deze naam, waarin Maria Hille alleen vertegenwoordigd is met haar voorletter, staat ook gedrukt onder twee foto's van de onthulling van het standbeeld van Laurens Jansz. Coster in Haarlem in 1856.[112] In 1857 verhuisden Pruter en Hille naar Den Haag, waar ze zich presenteerden als 'M. Hille & Comp., van Hamburg'.[113] Die naam is bijna identiek aan die van 'H. Hille en Comp., van Hamburg', die in maart en augustus 1857 tijdelijk hun 'Nieuw Groot Cosmoramisch Stereoscopisch Kabinet' hadden opgesteld in Den Haag respectievelijk Scheveningen. Dit kabinet was geen fotografisch atelier, maar een gelegenheid waar het publiek tegen betaling stereofoto's kon bekijken in speciaal daarvoor bestemde stereokijkers.[114] Dergelijke attracties waren, ook op kermissen, wel vaker te zien. In oktober 1857 plaatsten Hille en Pruter voor de eerste maal een advertentie in het *Dagblad voor Zuidholland en 's Gravenhage* met hun nieuwe firmanaam.[115] In hun eerder genoemde stuk verklaarden Van Venetië en Zondervan de naamswijziging uit een louter commerciële overweging, namelijk gebruikmaking van de bekendheid van de bijna identieke naam. Zij achtten de kans groot dat er een familierelatie bestond tussen H. en M. Hille, maar konden die niet aantonen.[116]

Pruter overleed al in 1863, Hille heeft tot in de jaren '90 op verschillende Haagse adressen gewerkt. Of zij daar in 1893 overleed of de stad met onbekende bestemming verliet is niet duidelijk. Hoewel volmaakt zeker is dat Pruter en Hille samenwerkten en er geen aanwijzing is dat de een een groter aandeel had dan de ander, is Pruters naam in de schaduw van de hare gesteld. In de *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie* is een artikel aan háár gewijd en komt Pruter daarin alleen als voetnoot voor. Dat Hille in dat overzichtswerk werd opgenomen is terecht – de foto's met die naam zijn er goed genoeg voor –, maar de keuze om Hille alle eer te geven is een merkwaardige. Sterker nog: met enige vilein kan gesteld worden dat het zéér wel denkbaar is dat juist Pruter, wiens naam alleen om opportunistische redenen vanaf 1857 niet meer gebruikt werd, het belangrijkste aandeel heeft gehad in de belangrijkste voortbrengselen van de firma. Van Venetië en Zondervan besloten namelijk hun artikel met de terechte vaststelling dat Hilles carrière zich weliswaar over zo'n 35 jaar uitgestrekt heeft – tot in de jaren '90 –, maar dat haar belangrijkste werk gemaakt werd tussen 1856 en 1861.[117] Dat betreft architectuuropnamen in onder andere Leiden, Den Haag en

[111] Van Venetië/Zondervan 1990b, pp. 1, 3. In de tussentijd waren zij in 1855 gedurende vier maanden ook werkzaam geweest in Middelburg (Verburg/Van Bennekom 1994, p. 49). In Wierts 2000, waarin een overzicht van Groningse fotografen gegeven wordt, komt het atelier onder Pruters naam voor. Hille zou volgens deze auteur pas in Den Haag actief in de fotografie zijn geworden.
[112] Van den Broek 1985, p. 37; Van Venetië/Zondervan 1990b, p. 3; Van den Broek 1993, p. 100. Onder een van de twee foto's – de enige die ik zelf onder ogen heb gehad – staat weliswaar 'Nieuw Duitsch Photographisch Etablissement van C.S.M. Pruter', maar dat zal een zetfout zijn: de 'S' had een '&' moeten zijn.
[113] Mensonides 1977, pp. 60-61, 83; Van Venetië/Zondervan 1990b, pp. 1, 3.
[114] In Mensonides 1977, p. 60, wordt uit een bericht in het *Dagblad voor Zuidholland en 's Gravenhage* geciteerd, waaruit blijkt dat het om stereovoorstellingen gaat. Vergelijk Keyser 1976, p. 65, en Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 76, waar advertenties vermeld worden van de 'Nieuw[e] Groot[e] Cosmoramisch[e] Stereoscopisch[e] Salon' van M. [sic] Hille 'van Hamburg'. Vergelijk een brief van het bestuur van de Academie voor Beeldende Kunsten (d.d. 3 april 1857), waarin zij B&W van Rotterdam inlichtingen geeft over 'de Heer C. Pruter, van de firma H. Hille & Co' (GAR, archief 444.01, inv.nr. 2003, nr. 1063).
[115] Mensonides 1977, pp. 60-61, 83; Van Venetië/Zondervan 1990b, pp. 1, 3.
[116] Van Venetië/Zondervan 1990b, pp. 3, 4. Vergelijk Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 65, waar nog het vermoeden werd uitgesproken dat Maria Hille een dochter was van H. Hille.
[117] Van Venetië/Zondervan 1990b, p. 6. Zie ook Van Venetië/Zondervan 1989a, pp. 37-39. Weliswaar merken Van Venetië en Zondervan op dat Hille de foto's signeerde en de correspondentie voerde (Van Venetië/Zondervan 1990b, p. 3), maar dat kan niet voldoende zijn om Pruters aandeel als heel gering voor te stellen – al was het maar omdat Hille die correspondentie in de mannelijke vorm stelde. Dat Wilhelm Grammann in 1868 in een advertentie sprak over 'wijlen de Heer Hille' is evenmin doorslaggevend bewijs.

Middelburg en de genoemde onthulling van het standbeeld van Coster in Haarlem (afb. 76). In gedachten houdend dat Pruter in 1863 overleed en in 1861 al met zijn gezondheid sukkelde, is het niet moeilijk een andere verklaring te zoeken voor de interessante architectuuropnamen uit die vroege jaren en de dertien-in-een-dozijn portretten uit de latere jaren. Zoals we al eerder opmerkten is het zelden mogelijk het respectievelijke aandeel van samenwerkende fotografen vast te stellen. De bijrol die Pruter in de publicaties van Van Venetië en Zondervan toebedeeld heeft gekregen is een staaltje van *wishful thinking* die ingegeven zal zijn door een enigszins overtrokken aandacht voor de weinige vrouwelijke fotografen.[118] De wens is dan al gauw de moeder van de gedachte.

*

Het bezoek aan een fotograaf werd in de negentiende eeuw niet de moeite van een uitgebreide beschrijving waard gevonden. Hoe zo'n bezoek verliep en hoe de verhouding tussen fotograaf en klant was is daardoor nauwelijks bekend. De weinige uitlatingen die ik ken zijn hierboven gepasseerd. Over de werkzaamheden in de fotografische ateliers en de medewerkers weten we in algemene zin iets dankzij bronnen als de paspoortregisters. De beroepstellingen geven inzicht in de leeftijdsopbouw van de fotografen en hun medewerkers. Daaruit kunnen we afleiden dat de assistenten, gezien hun jeugdige leeftijd, vaak eenvoudige bezigheden uitvoerden. Die werkzaamheden waren niet volstrekt ongevaarlijk: verschillende chemische stoffen die in het atelier gebruikt werden konden nare aandoeningen, ongelukken of zelfs de dood veroorzaken. Dat neemt niet weg dat Nederlandse beoefenaars van de daguerreotypie – vooral die techniek heeft de naam gevaarlijk te zijn geweest – vaak hoge leeftijden bereikten. De nogal eens gehoorde veronderstelling dat fotografen (met name daguerreotypisten) vaak jong stierven wordt tegengesproken door de beschikbare cijfers. Niet alleen inzake de levensverwachting van fotografen dient het beeld dat in de bestaande literatuur geschetst wordt gecorrigeerd te worden, ook omtrent het aandeel van de vrouwen in de fotografie is wel eens meer verondersteld dan waargemaakt kan worden. In de Nederlandse fotografie hebben vrouwen een bescheiden, zelfs marginale rol gespeeld. Dat kan gedeeltelijk het gevolg zijn van het idee dat vele beroepen, waaronder dat van fotograaf, voor vrouwen minder geschikt werden geacht.

[118] In andere publicaties waar Pruter en Hille voorkomen is meer recht gedaan aan het aandeel van de eerstgenoemde (Mensonides 1977; Leijerzapf 1978; Van den Broek 1985; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989; Van den Broek 1993).

16

‘De handeling leere men bij een bekwaam Photograaf, of het is beter niet te beginnen’: de opleiding tot fotograaf

In *Wat kan mijne dochter worden? Met een woord vooraf door Elise A. Haighton* (1878) wordt de fotografie alleen in een bijzin genoemd.[1] Het was, zoals we in het vorige hoofdstuk zagen, geen vanzelfsprekend beroep voor vrouwen; bovendien behandelde de publicatie alleen beroepen waarvoor een opleiding bestond. Voor fotografen was die er niet. Pas in de twintigste eeuw ontstonden in Nederland de eerste opleidingen tot fotograaf.[2] Wie in de negentiende eeuw het vak wilde leren, ging in de leer bij een reeds praktiserende fotograaf. Of, zoals P.J. Cornelisse het in 1865 zei in *De Photograaf. Wat was hij? Wat is hij? Wat moet hij worden?*:

> ‘De handeling leere men bij een bekwaam Photograaf, of het is beter niet te beginnen’.[3]

Fotografen plaatsten zo nu en dan advertenties in kranten waarin zij aanboden een jong persoon het vak te leren. Julius Perger bijvoorbeeld adverteerde in 1864, toen hij zijn atelier in Den Haag opende, dat hij niet twijfelde dat hij de sympathie van het Publiek (met hoofdletter) zou verwerven en nam de gelegenheid te baat erop te wijzen dat er ‘gelegenheid [was] voor een fatsoenlijk Jongmensch om grondig de Photographie te leeren’.[4] Ivens plaatste in 1874 een gelijkluidende advertentie.[5] Andersom zijn er ook advertenties te vinden van personen die het vak wilden leren. Zo is er in het *Algemeen Handelsblad* van 7 januari 1865 een te vinden:

> ‘Een JONG PERSOON, van onbesproken gedrag, wenschte zich gaarne tegen Februarij of Maart in een niet groot PHOTOGRAPHISCH ATELIER tegen Matig Loon geplaatst te zien.’

Zeker wanneer er sprake was van een ‘matig loon’ – of zelfs géén loon – zal de leermeester er evenveel baat bij hebben gehad als de opgeleide jongeling.

---

[1] Haighton 1878, p. 133.
[2] Zie bijvoorbeeld De Ruiter 1996, p. 10, waar een mislukte poging genoemd wordt van de *Nederlandsche Fotografen Kunstkring* om rond 1910 een erkende vakopleiding op te zetten.
[3] Cornelisse 1865, p. 15.
[4] Van Venetië/Zondervan 1990c, p. 3.
[5] Leijerzapf 1988b, p. 73.

Over de opleiding in ateliers zijn geen details bekend. Hoe lang het bijvoorbeeld duurde voordat iemand volledig ingewijd was en in staat zich zelfstandig te vestigen, weten we niet goed. Er zijn mij maar twee uitspraken over bekend. In het vorige hoofdstuk kwam al ter sprake kwam dat het volgens Jos C.T. anno 1900 één of twee jaar zou duren voordat iemand met alles op de hoogte was om zich als zelfstandige fotograaf te kunnen vestigen; in 1875 schatte Julius Schaarwächter de benodigde tijd op een Berlijnse opleiding op een half tot heel jaar.[6] Advertenties waarin fotografen aanboden les te geven – wat niet gelijk hoeft te zijn aan volledig en grondig onderricht – suggereren dat er weinig tijd mee gemoeid was. Zo bood Edouard François in 1843 aan om 'deze schoone kunst [= daguerreotypie] in 5 lessen, voor een' geringen prijs' te onderwijzen.[7] Aangezien het maken van daguerreotypieën niet eenvoudig was en met name liefhebbers het er vaak voor over hadden veel tijd en moeite te stoppen in verdere experimenten, mogen we er van uitgaan dat François' lessen niet voldoende zijn geweest om iemand het daguerreotyperen volledig onder de knie te laten krijgen.

Zeker is dat niemand zonder enige kennis en hulp zomaar kon gaan fotograferen. Daarvoor waren de handelingen te complex en kon er te veel misgaan. Het is de vraag of raadpleging van een uitgebreid handboek volstond, hoewel het anderzijds niet onmogelijk is dat wie zich strikt aan een beproefde receptuur en werkwijze hield, resultaten boekte die voldoende waren.[8] Een ongebreidelde nieuwsgierigheid en experimenteerlust, zoals die blijkt uit menige monografie van prominente – vooral buitenlandse – fotografen, hoeft niet door iedere huis-, tuin- en keukenfotograaf gedeeld te zijn. Juist portretfotografen konden hun werk doorgaans onder min of meer gelijke omstandigheden doen, zodat er niet veel aanleiding hoeft te zijn geweest om te blijven zoeken naar betere recepturen en dergelijke.

De kennis van de gemiddelde Nederlander van scheikunde zal beperkt zijn geweest: vóór 1863, toen de HBS van de grond kwam, werd er in dat vak immers maar weinig onderwijs gegeven op middelbare scholen.[9] Over de (voor)opleiding, dus over de algemene kennis van fotografen zijn we nauwelijks ingelicht, al helemaal niet over die van de buitenlanders. Uit later tijd is echter bekend dat veel fotografen slechts tot hun twaalfde of veertiende naar school gingen en daarna in de leer gingen bij een fotograaf – met als gevolg dat zij hun talen niet beheersten en buitenlandse literatuur niet goed konden volgen.[10] Een universitaire opleiding zullen maar zeer weinigen hebben gehad, in de hier behandelde periode mogelijk alleen de met elkaar samenwerkende J.Th. Munnich, die vanaf 1830 letteren en wiskunde studeerde in Utrecht, en R.C. Ermerins, die in 1848 in Groningen aan zijn zesjarige studie in de rechtsgeleerdheid begon. Beiden promoveerden. Zij zijn, voordat ze in de fotografie geraakten, werkzaam geweest als opzichter der veenderijen, arrondissementsijker der maten en gewichten en fabrikant van guttapercha respectievelijk als advocaat en 'ambtenaar der Registratie'.[11] Hoe zij leerden fotograferen weten we niet.

Van Willem Matla is dat wel bekend: die werd in de fotografie ingewijd aan het *Topographisch Bureau* van het Ministerie van Oorlog. Aanvankelijk was hij daar aangesteld als graveur, om te werken aan de *Topographische en Militaire Kaart van het Koningrijk der Nederlanden*, de belangrijkste kaart die het

[6] *De Navorscher* 10 (1875), p. 30.
[7] Evers 1918, p. 11.
[8] Daarbij dient bedacht te worden dat technische handleidingen niet zelden verschillende methoden en recepturen vermeldden, waaruit de lezer kennelijk maar moest kiezen. Vergelijk Verbong/Homburg 1994, p. 252, waar verondersteld wordt dat de garancine-industrie 'niet bijzonder ingewikkeld [was] en het […] daarom goed mogelijk [was] om de benodigde chemische kennis uit de literatuur te halen'.
[9] Verbong/Homburg 1994, pp. 251, 253.
[10] Kok 1918, p. 247.
[11] Van Veen 1998, p. 2.

Topographisch Bureau in de negentiende eeuw onder handen had. Het militaire belang vroeg om een zo nauwkeurig mogelijke overbrenging van de oorspronkelijke tekeningen op de lithografische steen. Wanneer de oorspronkelijke tekeningen immers langs fotografische weg in plaats van met de hand konden worden gereproduceerd, bespaarde dat tijd en kosten en voorkwam het menselijke fouten. Vanaf 1859 experimenteerde het *Topographisch Bureau* daarom met fotografie en fotolithografie. Matla werd als 'aide' bij deze experimenten betrokken, waarschijnlijk vanaf 1861. Twee jaar later opende hij in Den Haag zijn eigen fotografische atelier.[12] Mogelijkheden om bij een of ander instituut te worden opgeleid zullen er buiten het *Topographisch Bureau* niet veel zijn geweest. De meeste fotografen zullen in de leer zijn gegaan bij een gewone particuliere fotograaf. We weten echter van maar weinig fotografen bij wie ze hun opleiding hebben gehad. Slechts een enkele keer blijkt uit een advertentie of een andere bron bij wie een fotograaf in de leer was geweest. Wilhelm Grammann adverteerde in 1868 dat hij van zins was

> 'voor eigen rekening, de Photographische zaak te drijven in hetzelfde huis Willemstraat No 12 [in Den Haag] van wijlen de Heer Hille [= Claus Pruter], bij wien hij onderscheidene jaren als Photograph is werkzaam geweest'.[13]

Grammann zal ongetwijfeld vooral zichzelf hebben willen introduceren bij een publiek dat wel de naam Hille kende, maar niet die van Grammann. Andersom adverteerde de Alkmaarder fotograaf Perrin in 1870 dat 'Eduard Penning (operateur) niet meer in zijn dienst is': die opende dat jaar met Petrus Paul van Rosendael een atelier in dezelfde stad. Van H.J. Tollens vernamen we hierboven al dat hij enkele jaren gewerkt had voor J.G. Hameter in Dordrecht en na diens overlijden door de weduwe werd aangesteld als bedrijfsleider. Voorheen was Tollens korte tijd in dienst geweest bij Karel Le Grand, ook in Dordrecht.[14] Het is zeer wel denkbaar dat fotografen vaak hun kennis opdeden bij verschillende fotografen, zoals dat ook bekend is van latere generaties fotografen. Uit de Rotterdamse registers van verstrekte reis- en verblijfpassen blijkt dat er een gestage stroom van buitenlandse leerlingen of assistenten was, van wie een aantal vast en zeker zijn opleiding kreeg bij een fotograaf, vaak één die óók van over de grens afkomstig was, meestal die met Duitsland.[15] Of andersom jonge Nederlanders naar het buitenland gingen om een opleiding te genieten valt nauwelijks vast te stellen. Julius Schaarwächter raadde dat wel aan in het artikel 'Hoedanig behoort de opleiding tot photograaf te zijn?' uit 1875:

> 'Zoolang wij nog niet in het bezit zijn van eene photographische academie raden wij diengenen, die zich in de door ons aangegeven richting zouden willen vormen, een jaar naar Berlijn te gaan.'[16]

[12] Rooseboom 1996b, p. 21. Marius Nicolaas Frederik Rotteveel werkte ook als graveur op het *Topographisch Bureau* voordat hij zich in Den Haag als fotograaf vestigde.
[13] Mensonides 1977, p. 80.
[14] Van Boxsel 1996, pp. 1, 3.
[15] Om medewerkers te werven plaatsten Nederlandse fotografen ook wel advertenties in buitenlandse fotografische tijdschriften. Dat blijkt uit de annonces van Julius Schaarwächter en Ch. Binger & Comp. in een nummer van *Fr. Bollmann's Photographische Monatshefte* uit juli 1862 (p. 76). Schaarwächter vroeg daarin om een 'geübter Photograph und Retoucheur sowie ein im Copiren erfahrener Gehülfe', Binger om een 'befähigter Gehülfe'. Met dank aan Mattie Boom.
[16] *De Navorscher* 10 (1875), p. 30. Het artikel is integraal gereproduceerd in De Klerk 1995.

De 'richting' waarover Schaarwächter sprak hield vooral in een grotere kennis van scheikunde, optiek, kunstgeschiedenis en dergelijke, die meer dan voorheen nodig was om foto's te maken die aan de gestelde eisen voldeden. In Berlijn waren naar Schaarwächters zeggen verschillende instituten waar de fotograaf-in-spe kennis en vaardigheid kon opdoen. Het aantal goede (Nederlandse) ateliers waar men opgeleid zou kunnen worden was volgens hem kleiner dan het aantal personen dat daar te werk gesteld zou willen worden. Bovendien zou de patroon niet altijd even veel tijd of zin hebben zich met de volontair of assistent te bemoeien:

> 'Niet zelden hoort men alzoo jonge lieden klagen, dat zij, in plaats van tot het atelier te worden toegelaten, platen poetsen en meer dergelijk werk verrichten moeten'.[17]

Toen Schaarwächter dit artikel schreef, had zijn eigen zoon Julius Cornelius inmiddels zijn eigen atelier in de Duitse hoofdstad. Schaarwächter leidde zijn zoon aanvankelijk zelf op, maar deze vestigde zich in 1868 in Duitsland, werd aan de *Gewerbe Akademie* in Hamburg assistent van H.W. Vogel (nu vooral bekend als schrijver van technische handboeken en als ontdekker van de kleurstoffen waarmee negatiefplaten gevoelig gemaakt konden worden voor alle kleuren van het spectrum in plaats van vrijwel *on*gevoelig te zijn voor rood, geel en groen en *over*gevoelig voor blauw), om zich in 1872 zelfstandig te vestigen in Berlijn.[18] Schaarwächter Jr is in de geschiedenis van de Duitse fotografie geen onbekende. Toen H. Baden Pritchard in 1882 *The Photographic Studios of Europe* publiceerde, schreef hij:

> 'Herr Schaarwächter enjoys a high reputation as a portraitist – perhaps the highest in Berlin.'[19]

Tenminste twee andere jonge Nederlanders gingen naar Duitsland. C.A.P. Ivens, zoon van Wilhelm Ivens (en later vader van Joris Ivens), kreeg eind jaren '80 een opleiding fotochemie aan de Berlijnse *Technische Hochschule*, bij dezelfde Vogel.[20] Mogelijk heeft hij daar Bram Loman ontmoet, die in 1888 ook bij Vogel studeerde.[21] C.A.P. Ivens' naam leeft vooral voort in die van Capi (later Capi-Lux), een keten van fotowinkels, Loman maakte naam als camerabouwer.

*

Behalve over een zekere scheikundige en technische kennis en vaardigheid moest een fotograaf liefst ook beschikken over enige artistieke smaak. Aan de vele handboeken en tijdschriften die er waren had hij daarbij weinig tot niets: daarin worden voornamelijk de technische, optische en scheikundige aspecten van het vak behandeld. Aan zaken als de keuze van pose, achtergronden en attributen werden weinig woorden besteed, en dan voornamelijk in zeer algemene zin. In Sternbergs uit het Duits vertaalde *Korte handleiding tot de photographie* bijvoorbeeld staat dat 'draperiën, balustraden, zuilen, piëdestallen, vazen, schoone vruchten en tafels, voetbankjes, enz.' het schilderachtige effect van een foto verhogen, althans 'wanneer zij door eene

[17] *De Navorscher* 10 (1875), p. 31.
[18] De Klerk 1986, p. 1.
[19] Pritchard 1973, p. 227.
[20] Rusticus 1917, p. 319; Leijerzapf 1988c, p. 6.
[21] Verkoren 1987, p. 1.

smaakvolle hand zijn geregeld'. Wat er onder 'schoon', 'schilderachtig' en 'smaakvol' werd verstaan, werd er niet bij vermeld.[22] De standaard werd wel aangeduid, maar hoe daartoe te geraken werd niet onthuld. In dit verband is de al meermalen genoemde gelijkvormigheid van portretfoto's opvallend – vrijwel iedereen maakte gebruik van eenzelfde enscenering van kleed, tafel, stoel, zuil, enzovoort, en liet alle klanten in vergelijkbare houdingen poseren – terwijl ze daartoe niet kunnen zijn aangezet door de handboeken en tijdschriften: die besteedden immers nauwelijks aandacht aan de inrichting en het poseren. Zij *noemden* weliswaar de verschillende meubels en decorstukken, maar deden dat zo beknopt dat ze alleen konden bevestigen wat kennelijk algemeen bekend en aanvaard was.

Fotografen werden kennelijk geacht van nature over voldoende kunstzin en kunstliefde te beschikken,[23] maar men kan zich afvragen of dit altijd het geval was. Niet alle fotografen hadden immers een opvoeding of opleiding gehad die hen de smaak had bijgebracht die van pas kwam bij het maken van portretten. Dat is op verschillende foto's dan ook wel te zien: compositorisch zijn zij niet altijd even doordacht of geraffineerd.

Uit tabel 11, waarin de beroepen en nevenberoepen werden genoemd die fotografen tegelijkertijd, voorheen of later uitoefenden, blijkt dat ongeveer een derde een achtergrond in de kunsten had. Die zal hen de kunstzin hebben bijgebracht die fotografen volgens de handboeken nodig hadden.[24] De technische, scheikundige en optische kennis zullen zij van een ander en/of uit de literatuur geleerd hebben. Jenny Reynaerts nam in haar boek over de *Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten* in Amsterdam een 'Chronologische namenlijst van kwekelingen, circa 1839-1870' op. Hierin zijn de namen van tien latere fotografen te vinden: B.Th. van Loo (kwekeling in de jaren 1833-1847), F.C. de Graaff (1837-1847), C. Marcussen (1839-?), J. van Koningsveld (1840-1845), J.W. Gerstenhauer Zimmerman (1844-1845), J.H. Egenberger (1844-1848), B. te Gempt (1845-1849), J.F. Hulk (1847-1849), H. Löwenstam[m] (1857-?) en J.W.F. Offenberg (1859-?).[25] Van enkelen weten we dat ze ook elders een deel van hun opleiding ontvingen: Van Loo en Egenberger hebben les gehad van L.H. de Fontenay (een oom van de laatste), Te Gempt van J.F. Christ en Nicolaas Pieneman, en Hulk van zijn broer A. Hulk en van Kaspar Karsen.[26] Gerstenhauer Zimmerman was tussen 1834 en 1840 in de leer bij Jan Adam Kruseman. Deze was een van de directeuren van de *Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten*, maar leidde daarnaast in zijn eigen atelier verschillende jonge kunstenaars op. In ongeveer dezelfde jaren als Gerstenhauer Zimmerman werkte ook de latere fotograaf J.B. Snoek bij hem, terwijl Van Koningsveld er in 1841 werkzaam is geweest.[27] In 1845 ging Van Koningsveld overigens met Jozef Israëls – die ook bij Kruseman én aan de Amsterdamse academie had gestudeerd – naar Parijs. Over Israëls, die een veel grotere roem als schilder verwierf dan Van Koningsveld, weten we dat hij zich inschreef aan de *École des Beaux-Arts* (waar hij les kreeg van onder andere Horace

[22] Sternberg 1864, p. 57. Vergelijk ibidem: 'De echte kunstenaar openbaart zich […] door de keus en regeling van zoodanige stelling en ameublement, als het meest overeenkomen met het karakter van den persoon, wiens beeld staat opgenomen te worden. In dit opzigt kunnen geene andere regels worden voorgeschreven, als de goede smaak in elk bijzonder geval aanbeveelt.'
[23] Photophilus 1855, p. 26: 'Tot het vervaardigen van een goed portret wordt veel smaak vereischt; men moet bezield zijn met gevoel voor het schoone, en in zoo verre mag men niet onbekend blijven met de eerste regelen der schilderkunst; men gevoele het diep: de photographie is geen handwerk, het is eene kunst.' Van Monckhoven 1862, p. 83: 'De Lezer […] wane niet, dat hij, na [dit hoofdstuk] gelezen te hebben, in staat zal zijn, een kunstportret te leveren, of het gunstigste punt voor een gezicht te kiezen. Neen, dat wordt niet door lezen geleerd: het kunstgevoel is aangeboren, en het onderwijs ontwikkelt enkel de kiemen daarvan; de oefening vermag alleen de bijzonderheden te wijzigen en volkomener te maken.'
[24] Dat veronderstelt dat een opleiding in een schildersatelier echt wat voorstelde. Blijkens Pointon 1984, p. 194, kon het (althans in Londen) voorkomen dat leerlingen soms zeer gebrekkig werden opgeleid.
[25] Reynaerts 2001, pp. 265-273, bijlage 5A.
[26] Scheen 1969.
[27] Van Heteren/De Meere 1998, p. 123; Renting 2002, p. 16.

Vernet, Paul Delaroche en James Pradier) en op het atelier van François Édouard Picot (waar hij Johan Barthold Jongkind leerde kennen).[28] Over zijn 'schildersmaatje' Van Koningsveld is veel minder bekend – in de geschiedenis van de schilderkunst is hij slechts een voetnoot[29] –, maar hij heeft mogelijk in Parijs hetzelfde gedaan. In ieder geval werkten ze daar samen aan drie schilderijen en meldden ze zich in 1847 beide aan voor de *Prix de Rome*.[30] Kunstzinnige vorming zal Van Koningsveld dus voldoende hebben gehad toen hij in 1859 in Den Haag fotograaf werd.

Niet alleen de Amsterdamse academie werd door latere fotografen bezocht, ook de Antwerpse telde er een aantal onder haar leerlingen. Saskia de Bodt nam in haar boek *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel, 1840-1890* een lijst op met Nederlandse leerlingen aan de Antwerpse *Koninklijke Academie voor Schone Kunsten*. Daarin vinden we de namen van Matthijs Adolph Conen (1851-1854), Carel Frederik Cordes (1875), en Willem (eigenlijk Wilhelmus Jacobus) Kerremans (1850-1854).[31] Van dit viertal was Cordes al werkzaam als fotograaf, namelijk in het atelier van zijn vader in Steenwijk. Een jaar later, in 1876, vestigde hij zich zelfstandig in Bolsward.[32]

*

Ook uit diverse handboeken en tijdschriften kon een fotograaf-in-spe zijn kennis opdoen. Daarvan waren er vele, zowel Nederlandse als buitenlandse. Slechts in een enkel geval weten we zeker dat ze gelezen zijn. Zo publiceerde het *Tijdschrift voor Photographie* in zijn eerste jaargang 1864 een ingezonden brief van de Rotterdamse fotograaf A.J.H. Böeseken, waarin deze schreef geabonneerd te zijn op de 'beste tijdschriften van het buitenland, daarover [= over fotografie] handelende'.[33] Desondanks was hij blij met het nieuwe tijdschrift (wat voor de redactie ongetwijfeld de voornaamste reden was om de verder weinig belangwekkende brief te plaatsen). Tien jaar later schreef de Amsterdammer Dirk Niekerk in de gelijknamige opvolger van het *Tijdschrift voor Photographie* (het eerste was na drie jaargangen opgehouden te verschijnen) Otto Buehlers *Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums*, dat in 1869 was gepubliceerd, à f 5,70 te hebben ontvangen via een boekhandelaar.[34] Verder weten we maar zelden wie wat las: in bewaard gebleven exemplaren van dergelijke boeken en tijdschriften is maar zelden de naam van een contemporaine Nederlandse fotograaf geschreven of gestempeld of een exlibris geplakt als teken van eigenaarschap. Toch mogen we aannemen dat deze literatuur gelezen is: het aantal publicaties is zo groot dat er kennelijk een markt voor bestond. Het aantal Nederlandstalige technische handboeken tot en met 1889 bedraagt – voor zover mij bekend – 22.[35] Van de bekende handleiding van Daguerre zelf voor de door hem uitgevonden

[28] Veth 1914, p. 97; Dekkers 1987, pp. 66-67; Dekkers 1994, pp. 29, 340; Dekkers 1999, pp. 19, 357.
[29] Enige bekendheid heeft hij tegenwoordig nog als een van de dertig schilders van de Historische Galerij van Jacob de Vos Jz., bestaande uit ruim 250 olieverfschetsen van taferelen uit de Nederlandse geschiedenis, gemaakt tussen 1850 en 1863. Zie hierover Carasso 1991.
[30] Veth 1914, p. 97; Dekkers 1987, pp. 66-67; Dekkers 1994, pp. 29, 340; Dekkers 1999, p. 357.
[31] De Bodt 1995, pp. 247-268, bijlage 4.
[32] Hegeman 1988, p. 1. In het 'Registre d'inscription' van de Antwerpse academie werd hij 'photograaf' genoemd (De Bodt 1995, p. 250).
[33] *Tijdschrift voor Photographie* 1 (1864), p. 60.
[34] *Tijdschrift voor Photographie* 2 (1873-1874), p. 42.
[35] In de bibliotheken van het Prentenkabinet van de Universiteit Leiden en/of het Rijksmuseum bevinden zich Dörffel 1845, Netto 1845, Photophilus 1855, Hollman 1859, Van Monckhoven 1862, Sternberg 1864 (plus een tweede editie uit 1878), Cornelisse 1865, Sanders van Loo 1865, Sternberg 1865, Kleffel 1870, Martens 1874, Haugk 1875 en De Mesquita 1889. Exemplaren van Fischer 1844 en Hollman 1864 zijn aanwezig in de KB. Van G.J. Swemer, *Bertsch in Holland of de bezwaren der photographie uit de weg gruimd. Zekere handleiding om zich in een ondeelbaar oogenblik het schoonste portret te verschaffen*, Edam (N.A. Dekker) 1857, en van *Mystères de la Photographie sur Plaques et Verre, dévoilés par J.H. Buckmann, Photographe à la Haye*, Deventer (D.J. Wilterdink) 1853, is in Nederlandse bibliotheken

techniek, *Historique et description des procédés du daguerréotypie et du diorama*, waarvan al in 1839 verschillende edities verschenen en die in diverse talen is overgezet, is géén Nederlandse vertaling verschenen.[36] Wel publiceerde het *Nederlandsch Magazijn* in november 1839 een vertaling van een andere, minder bekende handleiding van Daguerre, *Description pratique des procédés du daguerréotype* (dat ook toegevoegd werd aan enkele herdrukken van de *Historique et description*). Mogelijk was C.J.L. Portman, de eerste Nederlander van wie we weten dat hij fotografeerde, de vertaler.[37]

Het aantal buitenlandstalige publicaties (vooral Duits-, Engels- en Franstalige) is veel groter.[38] Dat deze werden gelezen blijkt niet alleen uit de mededelingen zoals die van Böeseken en Niekerk, maar ook uit de veilingcatalogus van de nalatenschap van Leonard de Koningh uit 1887.[39] Deze bezat kennelijk een vierde druk van Désiré Van Monckhovens *Traité général de photographie* (Parijs 1863) en de jaargangen 1864 en 1865 van het door Paul E. Liesegang geredigeerde tijdschrift *Photographisches Archiv. Berichte über den Fortschritt der Photographie*.

Buitenlandse boeken en tijdschriften waren hier in zekere mate verkrijgbaar. Het Franse fototijdschrift *La Lumière* meldde in 1855 dat Van Monckhovens *Traité de Photographie au Collodion* verkrijgbaar was bij onder andere J.M. Billroth, 'négociant' te Amsterdam (bij wie men ook een abonnement op dit tijdschrift kon nemen).[40] Billroth, een Amsterdamse winkelier in spiegels en lijsten, was een van de eersten in Nederland die fotografische benodigdheden verhandelde.[41] Op de *Tentoonstelling van Photographie en Heliographie*, in 1855 in Amsterdam gehouden, exposeerde hij Van Monckhovens boek, naast allerlei fotografische benodigdheden.[42] In 1862 toonde de Amsterdamse handelaar in 'Kantoor-, Teeken-, en Photographie Behoeften' Abraham Jacobs op een vergelijkbare tentoonstelling vier handleidingen, die van Photophilus, Hollman, Van Monckhoven (waarschijnlijk diens net verschenen *Eenvoudige handleiding tot de photographie op collodium*) en Julius Schnauss.[43] De Parijzenaar Leiber stelde 'als Uitgever' bij dezelfde gelegenheid maar liefst 42 'Verschillende photographische handleidingen' tentoon – waarvan géén titels genoemd worden in de catalogus.[44]

Van de 22 Nederlandstalige publicaties zijn er acht uit het Duits vertaald, twee uit het Frans. Van de overige twaalf werd er één door een Belg geschreven (Martens). De Nederlandse auteurs hebben ongetwijfeld voor een belangrijk deel geleund op buitenlandse publicaties. De ondertitel van het vroegste

---

geen exemplaar bekend. Ze worden beide vermeld in Brinkman 1884 (de tweede onder de naam J.H. Buchmann). Volgens dezelfde bron verscheen in 1860 bij Broese & Co. (Breda) een aanhangsel op Photophilus' boek, *Vanwaar de vele mislukkingen in de photographie?*, werd in 1863 van dezelfde auteur, maar dan onder zijn eigen naam P.J. Hollman, bij J.C.A. Sulpke (Amsterdam) *Oud en nieuw op het gebied der photographie, tevens vervolg op het handboek voor beoefenaars der photographie* uitgegeven, verscheen een jaar later bij J. Noorduyn & Zn. (Gorinchem) van dezelfde schrijver *Verzameling van voorschriften op het gebied der photographie bijeengebragt*, publiceerde J.H. Scheltema (Amsterdam) in 1871 J. Schnauss' *Handleiding bij de beoefening van de photographie. Naar het Hoogd. vrij bewerkt door D.J. Sanders van Loo*, en verscheen in 1880 bij J. Vuylsteke (Gent) Desiré van Monckhovens *De photographie met broomzilvergelatine* (vertaald door Edw. Verschaffelt). Volgens Brinkman 1890 kan aan dit rijtje nog toegevoegd worden de in 1888 door P.J.M. Ploos van Amstel Hollman in eigen beheer in Amsterdam uitgegeven *Schets der photographie op broomzilver-gelatine en chloorzilver-gelatine (drooge platen)*.

[36] Zie voor de edities en vertalingen: Newhall 1971 en Harmant 1977.

[37] Rooseboom/Wachlin 2001, pp. 6-7.

[38] Vergelijk het bibliografisch overzicht van fotografische literatuur dat Ernst Amandus Zuchold in 1860 publiceerde. Daarin worden – volgens de inleiding – 80 Franstalige boeken (plus vier tijdschriften) vermeld, 61 Duitstalige (plus drie tijdschriften) en 54 Engelstalige (plus zeven tijdschriften). Het aantal Nederlandstalige publicaties zou volgens diezelfde inleiding drie bedragen, maar in de bibliografie zelf zijn er vier te vinden (Bückmann 1853, Dörffel 1845, Fischer 1844 en Hollman 1859). Met dank aan Mattie Boom.

[39] *Catalogus van eene belangrijke verzameling Schilderijen, Etsen, Gravures, Prentwerken, Boeken, Antiquiteiten waaronder fraaije meubelen meerendeels nagelaten door den Kunstschilder wijlen den Heer L. de Koningh te Dordrecht*, Dordrecht (A. Mak) 21-22 september 1887 (Lugt 46790). Het RKD bezit twee exemplaren, waarvan er een gedeeltelijk geannoteerd is.

[40] *La Lumière* 28 februari en 28 april 1855.

[41] Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, pp. 72, 269.

[42] Photographie 1855, nr. 5h.

[43] De catalogus noemt geen titels van deze vier boeken (Photograpie 1862, nrs. 509-513).

[44] Photographie 1862, nrs. 522-563.

Nederlandse boek waarvan een exemplaar bekend is, Photophilus' *Photographie op papier en glas*, maakt dat ook duidelijk: *Beschreven naar de beste en nieuwste handelwijzen van Roman, Cuvelier, Dufour, Laborde, Chevalier, Fau en anderen*. Photophilus was het pseudoniem van Pierre Jean Hollman, die in 1859 onder zijn eigen naam het *Handboek voor beoefenaars der photographie* liet verschijnen en daar nog een aantal publicaties op liet volgen.[45] Waarschijnlijk ging hij ook schuil achter het pseudoniem Josua.[46] Onder die naam schreef hij in 1856 op verzoek van *De Gids* 'Iets over photographie', een artikel waarin hij een schets gaf van de fotografie vanaf haar uitvinding.[47] Dat hij het *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek* haalde, zal vooral te danken zijn aan zijn vele publicaties. Het aan hem gewijde lemma vermeldt dat hij in Antwerpen werd geboren en aanvankelijk arts was in Edam en Alkmaar.

> 'Hij publiceerde talrijke geschriften over uiteenloopende onderwerpen, onder andere over zuivere wiskunde en over verzekeringswiskunde. Het meest bekend is zijn in 1885 te Alkmaar uitgegeven Wiskundige schets der levensverzekering. Hij was aldaar o.a. adviseur der Noord-Hollandsche maatsch. van levensverz.'[48]

Hollman publiceerde in 1890 ook een roman, *Schuld en boete*. Wie de moeite neemt het boek te lezen zal al snel begrijpen waarom het niet dezelfde roem heeft vergaard als de gelijknamige roman van Dostojevski. Het verhaal bevat nogal wat natuur- en sterrenkundige uiteenzettingen, die meer plaats innemen dan de psychologische ontwikkeling van de personages.[49] Het boek bevat ook een lijst met werken van Hollman. Daarin vinden we onder andere *Photographie op papier en glas* – waaruit blijkt dat hij inderdaad schuilging achter het pseudoniem Photophilus –, *Handboek voor beoefenaars der photographie* en *Verzameling van voorschriften op het gebied der photographie*. Over het maken van kaas en wijn heeft Hollman ook gepubliceerd, maar het merendeel van de titels betreft de wiskunde.

Of Hollman de fotografie ook actief heeft beoefend is niet zeker. In Boers 'Alkmaarse fotografen in de 19e eeuw' komt hij niet voor, maar diens opsomming begint pas in 1860, toen Hollman de meeste van zijn publicaties over fotografie al achter zich had.[50] De vertalers van de vroegste Nederlandstalige handleidingen waren waarschijnlijk evenmin praktiserende fotografen. De titelpagina van Theodor Dörffels *Beschrijving der Daguerréotype* (1845) noemt C.J. Hellingwerff als vertaler.[51] Deze was ontvanger van de stedelijke accijnzen te Alkmaar, liefhebber van proefondervindelijke natuurkunde, deswege lid van tenminste één Alkmaars genootschap, en verzamelaar van munten en penningen, schelpen, apparaten voor goochel- en toverkunst, prenten, schilderijen, goud- en zilverwerk, juwelen, parels, rariteiten en snuisterijen.[52] Hij bezat een daguerreotypie-uitrusting,[53] maar er zijn geen foto's van zijn hand bekend.

---

[45] Geselschap 1983a, pp. 25-26.
[46] Volgens de on-line-catalogus van de Koninklijke Bibliotheek was Josua, de auteur van *De betoogen, voorkomende in de brochure van Dr. L.H. Verweij, De aarde staat niet stil, getoetst aan rede en ervaring, èn onhoudbaar bevonden* (Utrecht 1853) een pseudoniem van Pierre Jean Hollman.
[47] Josua 1856.
[48] NNBW, dl. 10, kolom 379.
[49] Hollman 1890.
[50] Boer 1973.
[51] Dörffel 1845. Kempe 1979b, p. 47: 'Die ersten Daguerreotypien in Berlin werden mit Berliner Kameras gemacht, die der Optiker Theodor Dörffel (1810-1878) fertigte und die wohlfeiler als die französischen waren. Am 16. September 1839 stellt Dörffel eigene Aufnahmen des Neuen Museums, des Zeughauses und von Statuen aus. Er war dadurch der erste Daguerreotypist in Berlin.' Zie ook Dost 1922, pp. 26-29, 44-48, 62, 105, en Hoerner 1989a, pp. 11-12.
[52] De Gelder 1882, pp. 40, 42, 44-45, 47; Geselschap 1961a, p. 804; Broersen 1974, pp. 139-140; Geselschap 1983a, p. 24.
[53] Broersen 1974, pp. 139-140.

Sternbergs *Kurze Anleitung zur Photographie* uit 1863 werd een jaar later vertaald door R.J. Opwijrda.[54] Deze was apotheker te Nijmegen, richtte in 1864 het *Pharmaceutisch Weekblad voor Nederland* op en werd een jaar later benoemd tot leraar scheikunde aan de Nijmeegse HBS, in 1878 ook aan het gymnasium.[55] Wie Fischers *Photogenische Kunsten* (1844) en Netto's *kalotypische portretteerkunst* (1845) vertaalde weten we niet: hun namen worden niet vermeld.[56]

Hollman, Hellingwerff en Opwijrda deelden een natuurwetenschappelijke interesse. Onder de vroegste beoefenaars van de fotografie zijn wel meer figuren met zo'n achtergrond. J.G.S. van Breda, die al in november 1839 een daguerreotypie-opname maakte van de Haarlemse Sint Bavo, was hoogleraar in de zoölogie en de geologie in Leiden, secretaris van de *Hollandsche Maatschappij der Wetenschappen* en directeur van *Teylers Museum*.[57] De *Kunstkronijk* en de *Algemeene Konst- en Letterbode* berichtten in 1842 over de 'daguerrotype beelden en portretten' van de Arnhemse apotheker C.T. Marius, die het jaar ervoor met de instrumentmaker Christopher Becker proeven deed bij het Arnhemse genootschap *Prodesse conamur*, waarvan hij ook lid was.[58] In dezelfde tijd moet ook de Amsterdamse apotheker Daniël Henriques de Castro daguerreotypieën hebben gemaakt.[59] Het Utrechtse *Natuurkundig Gezelschap* kocht in 1840 een daguerreotypie-uitrusting (tegenwoordig in de collectie van het Universiteitsmuseum, zij het zonder objectief). De notulen van die vereniging vermelden dat W.S. Swart, hoogleraar in de wis-, natuur-, sterre- en scheikunde aan het Amsterdamse *Athenaeum*, in februari van datzelfde jaar over de daguerreotypie sprak.[60] Jacob de Vos Wzn. en jhr. Hendrik Six van Hillegom hadden weliswaar geen beroep in de natuurwetenschappelijke richting – de eerste was compagnon in een assurantiebedrijf, de tweede houthandelaar –, maar het is geen toeval dat hun daguerreotypie-uitrusting na het overlijden van De Vos in 1844 aan *Felix Meritis* werd geschonken: zij waren beide lid van dat genootschap, waar onder andere aan natuurwetenschappen werd gedaan.[61] Salomon Abraham Bleekrode tenslotte, die in het door hem geredigeerde *Jaarboekje van Wetenschappen en Kunsten* vanaf 1846/1847 schreef over de voortgang in de fotografie, was arts en te Delft hoogleraar mineralogie, geologie en metallurgie, later ook in de botanie en zoölogie.[62]

Deze personen zijn geen beroepsfotograaf geweest en vallen daardoor eigenlijk buiten het bestek van dit boek. Ze zijn hier toch kort behandeld om aan te geven welk aandeel personen met een natuurwetenschappelijke achtergrond hadden in de vroege fotografie. Mogelijk is hun aandeel in die eerste fase juist zo groot geweest omdat het niet zal zijn meegevallen alle handelingen die het daguerreotypie-

[54] Sternberg 1864.
[55] NNBW, dl. 2, kolom 1029-1030.
[56] De titelpagina van Fischers boek vermeldt weliswaar dat het 'uit het Hoogduitsch' vertaald is, maar uit de noten kan opgemaakt worden dat de Duitse editie óók een vertaling was. Het origineel, *Photogenic Manipulation: containing Plain Instructions in the Theory and Practice of the Arts of Photography, Calotype, Cyanotype, Ferrotype, Chrysotype, Anthotype, Daguerreotype, Thermography*, verscheen in 1843 in Londen. De auteur heette George Thomas Fisher, Jr (en dus niet Fischer).
[57] Leijerzapf 1978, p. 6; Van Berkel 1985, pp. 106-107; De Bruijn 1979; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 33.
[58] *Kunstkronijk* 3 (1842-1843), p. 20; *Algemeene Konst- en Letterbode voor het jaar 1842*, dl. 1, pp. 109-111. Zie ook de *Arnhemsche Courant* van 5 januari 1842; *De beeldende kunsten* 3 (1842), p. 183; Rooseboom 1950, pp. 28-29; Stempher 1983, pp. 133-134; Van Berkel 1985, pp. 105-106; Mooij 1988, pp. 21, 123, 124; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 65; Schulte 1992, p. 277.
[59] *Kunstkronijk* 3 (1842-1843), p. 20; Rooseboom 1994a.
[60] Notulen *Natuurkundig Gezelschap*, UM. Het had trouwens niet veel gescheeld of deze oudste bekende camera was in de vergetelheid geraakt. Toen Marinus Filbri, de laatste amanuensis die in het Fysisch Laboratorium van de Utrechtse universiteit woonde, in 1917 overleden was en de achtergebleven gezinsleden verhuisd waren, werden op de zolder, waar Filbri's dochters hun slaapkamers hadden gehad, ongeveer duizend natuurkundige instrumenten aangetroffen. Veel van deze instrumenten bleken bij inspectie afkomstig van het *Natuurkundig Gezelschap*. Dat was in 1777 opgericht, maar aan het einde van de negentiende eeuw in het slop geraakt en zelfs tijdelijk opgeheven. De oprichting van het Universiteitsmuseum in 1928 had veel te maken met de vondst van de instrumenten, die tenslotte ergens ondergebracht moesten worden om niet wéér te verdwijnen. Zie hierover Van Cittert-Eymers 1977, p. 58, en Kylstra 1977, p. 116.
[61] Hofman-Allema 1968; Koolhaas-Grosfeld 2001, pp. 12, 15.
[62] NNBW, dl. 4, kolom 164-165.

procédé vergde goed uit te voeren zonder een zekere kennis van met name de scheikunde. Hetzelfde gold voor het vertalen van de eerste handleidingen: vertrouwdheid met de gebezigde termen zal zeker van pas zijn gekomen. Apothekers en (amateur-)natuurwetenschappers hadden die kennis en ervaring meer dan anderen,[63] al moet er direct aan toegevoegd worden dat er onder de vroegste fotografen ook kunstenaars waren, bijvoorbeeld C.J.L. Portman en G.F. Eilbracht.[64]

*

Resteert in dit hoofdstuk de vraag hoe veel geld het kostte om het beroep van fotograaf uit te oefenen. Veel informatie omtrent de kosten van apparatuur en materialen is er niet. Er is mij maar één geval bekend waarin een fotograaf ronduit vermeldde hoeveel het hem kostte een atelier op te zetten. In 1862 liet J.J. Meinsma in Zwolle een atelier neerzetten op een bleekveld. Nadat het voltooid was, wees de commissaris van politie hem erop dat hij vooraf toestemming had moeten vragen. Aangezien dat niet gebeurd was, diende hij het atelier weer af te breken. Meinsma wendde zich daarop tot B&W en schreef hen

> ‘dat hij gehuwd en Vader is, dat hij in zijne woonplaats [Deventer] niet de voor zijn gezin voldoende verdiensten kon erlangen, opt denkbeeld kwam dit tot de stad Zwolle uit te strekken en bijgevolg zoo door de onkosten van het gebouw, het aanschaffen van mobilair, en nieuwe toestellen voor zijn vak, zich de voor hem hooge onkosten van ruim Achthonderd Gulden heeft moeten getroosten; en naauwelijks de nieuwe onderneming geexploiteerd hebbende, in de uitoefening daarvan verhinderd wordt, door eene policie-verordening, die zeker wel voor herziening zal vatbaar zijn, – welke omstandigheid voor hem bijna eene levenskwestie kan genoemd worden.’[65]

Mogelijk heeft Meinsma het bedrag ietwat overdreven om zijn geval wat dramatischer voor te stellen en B&W ertoe te bewegen de hand over het hart te strijken – hun antwoord is overigens niet bekend –, dus laat het wat minder zijn geweest, maar gering zullen de kosten niet zijn geweest. Eerder zagen we al dat menigeen van zo’n bedrag minstens een jaar lang moest zien rond te komen.

Al weten we niet of dit voorbeeld van Meinsma representatief is, we zullen het ermee moeten doen. Er moeten weliswaar door Nederlandse leveranciers van fotografische benodigdheden prijscouranten zijn uitgegeven,[66] maar ze zijn, voor zover ik weet, nauwelijks bewaard gebleven. De enige die ik ken is die achterin Hollmans *Verzameling van voorschriften op het gebied der photographie* uit 1864, waarin alleen chemicaliën en andere stoffen voorkomen, geen camera’s, objectieven en dergelijke.[67] Advertenties van fabrikanten of handelaren waarin bedragen worden genoemd lijken zeer zelden geplaatst te zijn.[68]

Alleen uit de eerste jaren, toen er nog gedaguerreotypeerd werd, zijn enkele bedragen bekend. Christiaan Portman, die al in september/oktober 1839 gefotografeerd heeft, leverde camera’s voor 300 en

[63] Verbong/Homburg 1994, pp. 249, 251, 253, 254, 267.
[64] Zie over Eilbracht: Anoniem 1849; Mensonides 1977, pp. 52, 77; Leijerzapf 1978, p. 94; Hoogenboom 1993, p. 113.
[65] Brief van J.J. Meinsma aan B&W van Zwolle, 9 juli 1862 (collectie HCO). Met dank aan Mieke Jansen.
[66] Photophilus 1855, p. 85; Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 41.
[67] Hollman 1864, pp. 106-110.
[68] Het enige voorbeeld uit de literatuur wordt gegeven bij Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 41.

425 ('eerste qualiteit') Franse franken (wat gelijk stond aan circa 140 respectievelijk 200 gulden).[69] Daar kwamen niet alleen emballage (FF 10,-) en invoerrechten (FF 42,50) bij, maar ook diverse benodigdheden om de daguerreotypieplaten voor opname gereed te maken en daarna af te werken. Louis Lemaire, die in november 1839 het daguerreotypie-procédé in Den Haag demonstreerde, leverde camera's ('*Daguerreotype*-machines') voor FF 350,- (circa 165 gulden).[70] De daguerreotypie-uitrusting die het Utrechtse *Natuurkundig Gezelschap* in 1840 kocht, kostte f 156,-.[71] Vijf jaar later betaalde De Bye, zoals we hierboven al zagen, f 190,- voor een uitrusting, inclusief vier dozijn platen (die niet goedkoop waren).[72] Veel méér kon het ook kosten: Adolph Schaefer gaf – ook dit werd al gememoreerd – in 1843 zo'n 8.900 Franse francs ofwel 4.200 gulden uit (waaronder FF 1.785,- voor een grote camera en FF 1.095,- voor een kleinere, beide inclusief enkele toebehoren), maar aangezien hij dit op kosten van het ministerie van Koloniën kon doen, zal hij meer op kwaliteit hebben gelet dan op scherpe prijzen.

Voor de periode van *na* de daguerreotypie ontbreken dergelijke gegevens over de kosten van aanschaf, maar we mogen aannemen dat de prijzen van camera's en andere zaken daalden: de markt werd tenslotte groter en daarmee waarschijnlijk ook de concurrentie, zowel die tussen fabrikanten als die tussen handelaren. Er zijn mij geen prijslijsten of prijscouranten bekend, en boedelinventarissen geven alleen de geschatte waarde van camera's die al gebruikt waren. De boedelinventaris die werd opgemaakt na het overlijden van de Nijmeegse fotograaf Gerard Korfmacher in 1877 vermeldt onder andere 'Zeven photographische toestellen' die op f 500,- werden geschat.[73] Acht jaar later, in 1885, overleden zowel de Dordrechtse fotograaf Hameter als zijn Amsterdamse collega Pieter Oosterhuis. De boedelinventaris van de eerste vermeldt onder andere een 'photographietoestel' met een getaxeerde waarde van f 60,-, een tweede toestel die voor f 15,- werd opgevoerd en zes lenzen die samen op f 150,- werden geschat.[74] In de boedelinventaris van Oosterhuis werden Een camera werd getaxeerd op f 250,-, twee kleine camera's op f 40,- en f 60,-.[75] Nu hing het natuurlijk van de kennis van de taxateur af (en eventueel van zijn bereidheid de achtergebleven weduwe of kinderen een dienst te bewijzen door een royale of juist conservatieve waardeschatting te maken) of deze bedragen reëel zijn.

Deze boedelinventarissen zijn niet zo gedetailleerd dat ze de waarde van andere belangrijke onderdelen van de atelierinboedels op heldere wijze onthullen. Voor de niet onbelangrijke, want voortdurend terugkerende kosten van bijvoorbeeld chemicaliën zijn we aangewezen op de weinige prijslijsten, advertenties en rekeningen. De genoemde prijscourant achterin Hollmans boek uit 1864 somt een groot aantal benodigdheden op, maar aangezien de prijzen ervan per vaste hoeveelheid gaan (namelijk halve kilo's, drie Nederlandse loden, en grammen) en de recepten in hetzelfde boekje spreken van 'droppels', kannen, 'wigtjes', korrels, delen en dergelijke, die lastig te herleiden zijn tot de in de prijscourant gebruikte eenheden, valt er nauwelijks uit op te maken hoeveel het een fotograaf kostte om bijvoorbeeld een fixeerbad te maken (waarbij we bovendien niet weten hoeveel negatieven of afdrukken in één zo'n bad afgewerkt

[69] Rooseboom/Wachlin 2001, p. 5. De omrekening van Franse francs naar Nederlandse guldens is gebaseerd op de berekening die een Parijse bank in 1843 maakte toen Adolph Schaefer geld kreeg om in de Franse hoofdstad daguerreotypie-apparatuur aan te schaffen (NA, archief 2.10.01, inv.nr. 1553).
[70] Anoniem 1839b, pp. 280-281.
[71] Van Cittert-Eymers 1977, p. 58.
[72] 'Journaal eener reis van Jan Carel Thierry de Bye opperstuurman aan boord van de Schoener Kof Mercurius naar Mozambique in 1845 en 1846' (contemporain afschrift van het oorspronkelijke dagboek, collectie SM), p. 1; Wildeman 2000, p. 132.
[73] RAN, Notarieel Archief, notaris W.A. Halberstadt, 1877 akte nr. 289 d.d. 22 oktober 1877.
[74] SAD, Archief 20B, notarisnummer 121 (notaris D.W. Stoop), inv.nr. 15, nr. 2408.
[75] GAA, Notarieel archief, inv.nr. 23848 (notaris J.P. Jukkenekke), nr. 624.

kunnen worden).[76] De mij bekende voorbeelden van prijzen zijn te gering in aantal om te weten of zij representatief zijn. Zo is er een brief uit 1859 van de Delftse instrumentmaker P.J. Kipp aan de Leidse astronoom Frederik Kaiser, waarin een 'boek [= 25 vel] papier albuminé positief' werd aangeboden à f 5,50, maar ook sprake is van 'een ander soort dat mij 50 francs [= circa f 25,-] per boek komt, waar die hooge prijs in zit begrijp ik niet'.[77] Het verschil is te groot om (een van) deze prijzen als referentie te kunnen nemen.

Het valt dus niet goed vast te stellen hoeveel het een fotograaf kostte een atelier te huren of te kopen en in te richten en evenmin op hoeveel de dagelijks gebruikte materialen hem kwamen. We weten dus niet of het opzetten van een zaak een fotograaf meer of minder kostte dan een winkelier of ambachtsman. Een onoverkomelijk beletsel waren de kosten ervan niet, zo mag blijken uit het feit dat na circa 1860 het overgrote deel van de fotografen een vast atelier betrok in plaats van rond te reizen met een beperkt instrumentarium. Natuurlijk waren er beroepen die minder investering vergden, maar allerlei personen hebben in de loop van de negentiende eeuw de fotografie kennelijk opgevat als een aantrekkelijk en lonend beroep, dat de moeite van de geïnvesteerde kosten waard was. De omvang van de beroepsgroep zal dan ook niet zozeer beperkt zijn door de hoogte van de benodigde investeringen, maar veeleer door de omvang van de potentiële cliëntèle ter plaatse.

*

Al met al weten we niet buitengewoon veel over de wijze waarop fotografen het vak leerden en hoe ze hun eerste schreden als zelfstandige fotograaf zetten. Zou er een officiële, institutionele opleiding zijn geweest, dan zouden daarvan ongetwijfeld gegevens resteren, zoals dat het geval is met bijvoorbeeld kunstacademies. Van ongeveer een derde van de fotografen weten we dat ze een opleiding tot kunstenaar genoten hadden – in een atelier en/of aan een academie – en mogen we aannemen dat ze op die wijze hun artistieke smaak hebben ontwikkeld. Van de overige fotografen, die veelal afkomstig waren uit handel en nijverheid, nemen we aan dat ze in de leer gingen bij een gevestigde fotograaf. We weten echter zelden wie door wie ingewijd werd. Handleidingen in boek- of artikelvorm hebben waarschijnlijk menigeen (verder) op weg geholpen. Was de leertijd voltooid, dan brak het moment aan zich zelfstandig te vestigen. Ook daarover weten we weinig: onbekend is hoevelen mislukten, welke investering nodig was, hoe lang het duurde voordat die terugverdiend was en een atelier rendeerde en hoevelen besloten in dienst te gaan bij een atelier in plaats van zelf een zaak op te zetten.

[76] Hetzelfde geldt voor de bij Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 41, vermelde prijscourant van de Wed. J. Elsen & Zonen uit 1866, volgens welke zilvernitraat f 57,- per kilo kostte, of de ter zelfder plaatse genoemde advertentie van de Amsterdamse handelaar Abraham Jacobs uit 1864, waarin natriumthiosulfaat (voor het fixeerbad) f 22,50 per 50 kilo deed. Ook een aantal gespecificeerde rekeningen van de Delftse instrumentmakersfirma P.J. Kipp & Zoon (Zonen) en van de apotheker Wed. J.R. Jesse aan de astronoom/fotograaf P.J. Kaiser uit de jaren 1863-1864, 1867 en 1873-1874 maken ons, om dezelfde reden, weinig wijzer (NHA, toegangsnummer 64, inv.nr. 475, en UL, vakgroep Sterrenkunde, archief F. Kaiser, doos 67).

[77] Brief P.J. Kipp & Zoon aan Frederik Kaiser, 19 juli 1859 (Universiteit van Leiden, vakgroep Sterrenkunde, archief F. Kaiser, doos 47). Het papier moet bestemd zijn geweest voor Kaisers zoon Pieter Jan, astronoom, verificateur en fotograaf. Zie over diens activiteiten als fotograaf: Rooseboom 1994d.

VII

Beroepsopvatting

17

Specialisering (of het ontbreken daarvan)

Beroepsfotografen – het is al een paar keer gezegd – maakten in de negentiende eeuw overwegend portretten. Topografische opnamen en kunstreproducties volgden op ruime afstand, andere onderwerpen – zoals genretaferelen – zijn slechts marginaal vertegenwoordigd.[1] Jacobus van Koningsveld moet een van de vroegste – en weinige – Nederlandse makers van genre- of genreachtige taferelen zijn geweest (afb. 77). Dat hij als schilder al genrestukken had gemaakt,[2] zal aan deze keuze niet vreemd zijn. Na in 1859 een atelier in Den Haag te hebben geopend, was Van Koningsveld vanaf 1864 tot aan zijn overlijden, twee jaar later, tijdens het badseizoen ook in Scheveningen werkzaam. Hij fotografeerde er strandscènes en visserstypen. Het onderscheid tussen een portret en genretafereel is weliswaar niet altijd zonder meer te maken, maar er zijn een paar redenen de door hem gefotografeerde Scheveningse vissersvrouw (afb. 78) op te vatten als een 'type' (en de foto een genrescène) in plaats van het portret van een met name bekend individu. De gedrukte tekst achterop, 'Souvenir de Schéveningue', heeft veel weg van een serietitel – ze komt op meer van zijn foto's voor – en wijst erop dat de foto voor de kopers ervan een herinnering aan de vissers- en kustplaats was. Een portret werd vrijwel altijd in (de onmiddellijke nabijheid van) het atelier gemaakt, terwijl deze vissersvrouw gefotografeerd is op de plek waar ze door eenieder aangetroffen kon worden. De foto lijkt niet op de portretten die hij in zijn atelier gemaakt heeft (die onderscheiden zich op geen enkele wijze van het werk dat andere portretfotograferen leverden). Het is – vierde reden om in deze foto een genretafereel te zien – onwaarschijnlijk dat een vissersvrouw het zich medio jaren '60 kon veroorloven zich te laten portretteren: daarvoor was zij doorgaans gewoonweg veel te arm.[3] Het is overigens interessant, en vast niet zonder betekenis, dat Van Koningsvelds voormalige schildercompaan Jozef Israëls, met wie hij op de academie en in Parijs had samengewerkt, in Nederland de eerste echte specialist in het geschilderde vissersgenre was (afb. 79). Hij had zich in 1856 bekwaamd in dat onderwerp, dat in de jaren '80 een grote populariteit zou verwerven onder Nederlandse schilders.[4] Van Koningsveld volgde Israëls dus al sneller dan menig

[1] Zie over de redenen dat wetenschappelijke fotografie slechts langzaam ingang vond: Rooseboom 1994d en Rooseboom 2000.
[2] Dekkers 1994, p. 29.
[3] Een aantal van de in Scheveningen gemaakte foto's is overigens wèl als groepsportret op te vatten, maar dan betreft het ongetwijfeld *well-to-do* bezoekers van het strand, geen lokale 'typen'. Voorbeelden hiervan zijn te vinden in de collecties van het Iconografisch Bureau (album 'omgeving Prins van Oranje', nrs. 78, 79, 82, 86, 87, en album Philipse-van Sonsbeeck, nr. 104) en Prentenkabinet van de Universiteit Leiden (inv.nr. 69.1053).
[4] Dekkers 1994, pp. 26, 43, 58.

schilderende (ex-)collega. Nadat hij was overleden, zette zijn vrouw de zaak voort onder de naam Veuve J. van Koningsveld. Zij bleef het vissersgenre trouw.[5]

Van Koningsveld was een uitzondering: slechts weinigen specialiseerden zich in een bepaald genre of onderwerp. Toen Kannemans & Zoon in 1865 een album samenstelden met vijftien foto's van de Bredase Grote Kerk en dat aan koning Willem III aanboden, schreef het *Tijdschrift voor Photographie*

> 'zeer ingenomen [te zijn] met elke poging die strekken kan om de photographie ook buiten den algemeen bekenden doch zeer beperkten kring der visite-kaartjes op prijs te doen stellen en […] haar een veel ruimer veld toe [te kennen] dan het portretterrein'.[6]

In 1858 verklaarde J.A. van Eijk, een amateurfotograaf die geregeld (en met kennis) over fotografie schreef, de concentratie op portretten uit het feit dat alleen dáárnaar voldoende vraag was. 'En dit toch is zeer te bejammeren.'[7] Jammer of niet, er werden in Nederland voornamelijk portretten gemaakt: in tegenstelling tot bijvoorbeeld Frankrijk en Groot-Brittannië bestond vrije fotografie hier nauwelijks en ontbreken landschappen bijvoorbeeld vrijwel.

Wierpen bijna alle fotografen zich op het maken van portretten, binnen dat ene onderwerp is maar weinig sprake van specialisering. Over de gelijkvormigheid van poses en decors hebben we het al gehad: daarin onderscheidde de ene fotograaf zich zelden van de andere. Slechts in bescheiden mate hadden fotografen een groot aantal klanten uit een specifieke kring. Uit de anecdotes over Kiek als portretteur van Leidse studenten blijkt dat hij dit specialisme bijna *opgedrongen* kreeg. Hij was kennelijk meer dan andere Leidse fotografen bereid zich in zijn nachtrust te laten storen om een groepje studenten te te vereeuwigen. Een van die studenten herinnerde zich die bezoeken aldus:

> 'In mijn studententijd (1882-1890) stond het atelier van Kiek aan de Rijnsburger Singel: een houten huisje met een bruggetje over de sloot. Om gefotografeerd te kunnen worden moest eerst Kiek door groot lawaai uit de slaap worden gewekt: bonzen op zijn deur en schreeuwen, vaak met onheuse uitdrukkingen en scheldwoorden aan het adres van de opgeroepene. Ja, dat was nu eenmaal zo. Dan verscheen de grote man, op gebloemde pantoffels en gekleed in wat hier toen een sjamberloek heette en nam hij, al pruttelend en zachtjes terugscheldend, het gezelschap mee naar het plaatsje achter zijn huis. Hier zijn in de loop der jaren duizenden uitgefoven muzenzonen gefotografeerd.'[8]

[5] Zie Coppens/Alberts 1976, afb. 78, 279, 280, 282, 283. Van Koningsvelds weduwe (Lucie Blachet) werd bijgestaan door Gerrit Jan van Koningsveld. Hij was geen zoon – zoals in Leijerzapf 1978 wordt vermeld – maar waarschijnlijk een neef. In het Haagse bevolkingsregister stond hij op hetzelfde adres (Frederikstraat 60) ingeschreven als Jacobus, Lucie Blachet en hun vijf kinderen en werd 'photograaf' als zijn beroep vermeld, maar de familieband werd er niet geëxpliceerd, terwijl dat zeker gedaan zou zijn als hij tot het gezin had behoord. In 1868 verhuisde Lucie naar Deventer – Jacobus' geboortestad –, Gerrit Jan volgde vijf jaar later. In het Deventer bevolkingsregister wordt hij de ene keer 'schoonbroeder' van Lucie genoemd, de andere keer haar neef (met dank aan Henk Nalis, Stadsarchief Deventer). Gerrit Jan werd in 1844 in Parijs geboren – in welke stad Jacobus in 1845 arriveerde –, dus is er geen geboorteakte in Nederland aanwezig die iets kan verduidelijken over het familieverband. Een huwelijks- of overlijdensakte is mij niet bekend.
[6] *Tijdschrift voor Photographie* 2 (1865), p. 318.
[7] Van Eijk 1858, p. 161.
[8] Leijerzapf 1997, pp. 33-36.

De portretten die Kiek van gewone burgers maakte, missen de charme van de wanordelijke composities en zijn weer met de bekende clichématige stoel, balustrade, draperie en dergelijke gemaakt.[9] Ook van fotografen in andere steden is bekend dat zij geregeld – nauwelijks minder chaotische – studentenportretten maakten, zoals J.G. Kramer in Groningen en J.H. Kramer in Utrecht.[10] In hoeverre studenten aan hen de voorkeur gaven boven andere fotografen, moet blijken uit nader onderzoek.

Van andere portretspecialismen is waarschijnlijk alleen in bescheiden mate sprake. De Amsterdammer Christiaan Marcussen heeft vele acteurs gefotografeerd, maar was zeker niet de enige die hen over de vloer kreeg.[11] Ook hier geldt dat nader onderzoek moet uitwijzen of hier sprake is van een echt specialisme, of Marcussen veel meer dan anderen acteurs fotografeerde en of het acteursportret een substantieel deel van zijn oeuvre uitmaakte. Men kan zich gemakkelijk verkijken: J.H. Egenberger mag dan verschillende portretten van Groningse hoogleraren gemaakt hebben, ze gaan mogelijk terug op slechts één incidentele opdracht. Al in het jaar dat hij zich als fotograaf vestigde, 1864, heeft hij de 22 professoren van de Groningse universiteit geportretteerd. Ze zijn in verschillende vormen verspreid: als losse afdrukken, als tableaus (waarbij steeds de portretten van de hoogleraren uit dezelfde faculteit op één vel karton bijeen gebracht zijn), in studentenalmanakken en in een album *Professores Academiae Groninganae* / *1864* dat de Groningse boekhandelaar J.B. Wolters uitgaf ter gelegenheid van het 250-jarig bestaan van de universiteit.[12] Deze verscheidenheid gaat terug op die ene opdracht van Wolters. In tegenstelling tot de rommelig gecomponeerde studentenportretten van Kiek *cum suis* en de acteursportretten waarop toneelscènes werden uitgebeeld, onderscheiden de hooglerarenportretten van Egenberger zich niet van die van andere burgers: zij zijn niet in toga gekleed en niet voorzien van bijzondere attributen.

*

Aangezien bijna geen enkele fotograaf zich specialiseerde in iets anders dan het portret, moest een gewone portretfotograaf in de arm genomen worden wanneer dan eens iets anders gedoen moest worden. Dat geldt zeker voor een foto van een persoon die leed aan een voortgewoekerde ooginfectie (afb. 80). G.L. Mulder, die de opname maakte, vervaardigde doorgaans gewone portretten van de Utrechtse burgerij in zijn atelier. Hij zal voor deze foto gevraagd zijn door de geneesheer-directeur van het Ooglijdergasthuis, F.C. Donders. De opname diende ongetwijfeld als documentatie van een dergelijk ‘geval’ – met name de twee handen die de huid rondom het oog wat uiteenrekken wijzen daarop –, maar ze is op een carte-de-visite-kartonnetje geplakt zoals Mulder dat ook voor zijn andere, gewone portretten gebruikte.

Er is nog een geval bekend waarin Mulder carte-de-visite-portretten maakte van personen die hij anders niet zo gauw in zijn atelier zou hebben ontmoet, namelijk degenen die uit de Utrechtse gevangenis werden ontslagen. In 1882 gaf het ministerie van Justitie opdracht om een *Geheim Register* bij te houden van alle personen die de gevangenis van Leeuwarden verlieten, alsmede van zekere recidivisten die uit de

[9] Leijerzapf 1984, p. 4, afb. 1a t/m d.
[10] Wierts 2000, pp. 17, 45-46; Rooseboom 2000, p. 24; De Jonge 2001, pp. 4-5. Vergelijk twee anonieme, 1 februari 1877 gedateerde portretten in het archief van de familie Baud (NA, 2.21.205.03, inv.nr. 1230), die evenzeer zondigen tegen het decorum.
[11] Groeneboer 1991.
[12] Schuitema Meijer 1961, p. 143; Leijerzapf 1987, pp. 2, 4. Het Rijksmuseum bezit niet alleen een exemplaar van *Professores Academiae Groninganae*, maar ook een tableau met de portretten van de vier hoogleraren in de geneeskundige faculteit (wat doet vermoeden dat ook van de vier andere faculteiten dergelijke tableaus zijn uitgegeven) en een aantal losse afdrukken. Losse afdrukken op carte-de-visite-formaat zijn ook aanwezig in de collectie van de Groninger Archieven.

gevangenissen van Hoorn, Leiden, Den Bosch, Rotterdam, Amsterdam en Utrecht werden vrijgelaten. Doel van dit register, dat maandelijks werd gepubliceerd, was om de ontslagen gevangenen in het oog te kunnen houden. Van iedere vrijgelaten gevangene werd een signalement gegeven en werd bovendien vermeld op welke datum hij of zij zou worden ontslagen, in welke gevangenis hij of zij had gezeten en naar welke stad de op vrije voeten gestelde zich volgens eigen opgave zou begeven. De minister van Justitie (A.E.J. Modderman) voegde hier nog aan toe:

> 'Ten einde de bruikbaarheid van het Geheim Register verder te verzekeren zijn door mij maatregelen genomen dat van alle personen, die daarin worden opgenomen, tevens photographische portretten worden gemaakt. Deze zullen bij het Register behooren en te gelijk daarmede worden verzonden …'[13]

Afdrukken van ieder portret zouden worden gestuurd aan de procureurs-generaal bij de gerechtshoven en de officieren van justitie. De minister drukte dezen op het hart de verstrekte gegevens en het portret alleen aan hulpofficieren en ondergeschikte 'politie-beambten' ter inzage te geven wanneer dat 'door de belangen van den dienst bepaald wordt gevorderd'. Voorts verzocht de minister de portretten zorgvuldig op te bergen, om te voorkomen dat 'anderen er ongeroepen kennis van nemen'. Deze laatste wenken werden gegeven in het belang van de ontslagen gevangenen: de welwillenden onder hen moesten de kans krijgen om op eerlijke wijze de kost te verdienen en daarin niet worden belemmerd.[14] Een jaar later, in 1883, achtte de minister het overigens nodig zijn eerdere 'aansporing tot voorzichtigheid en geheimhouding te temperen': die aansporing was soms zo strikt opgevolgd dat het *Geheim Register* op vele plaatsen helemaal niet gebruikt werd. Hij drong nog slechts aan op kiesheid en omzichtigheid. Bovendien besloot de minister voortaan het register en de portretten ook toe te sturen aan commandanten en verdere officieren van de marechaussee, aan de commissarissen van politie in gemeenten met meer dan 10.000 inwoners en – vanwege de nabijheid van de grens met Duitsland – aan de commissaris van politie in Venlo.[15]

Deze bepalingen leverden enkele lokale fotografen extra werk op: in de steden waar de gevangenissen in kwestie gevestigd waren, werden zij ingeschakeld om voor de portretten te zorgen. Het Iconografisch Bureau bezit vier albums met portretten van gevangenen; de meest voorkomende fotografennamen onder en achterop de foto's zijn die van Th.M. Staas uit Leeuwarden, G.D. Sie[u]wers uit Hoorn, P.W. Roemer uit Rotterdam, de genoemde Mulder uit Utrecht, en, uit iets latere jaren, Kannemans en Zoon uit Breda.[16] De portretten van de veroordeelden vertonen slechts kleine verschillen met de gangbare carte-de-visite-portretten die dezelfde fotografen maakten van burgers die de wet respecteerden of althans niet tot opsluiting veroordeeld werden. In afwerking (formaat, montage op een iets groter kartonnetje en naamsopdruk) zijn ze identiek. In een flink aantal gevallen – grofweg de helft – staan de gevangenen recht voor de camera opgesteld en kijken zij recht in de lens (afb. 81). Op gewone carte-de-visite-portretten komt dit zelden tot nooit voor: liever keek men 'uit beeld'. Ook zijn de gevangenen in sommige gevallen van veel

[13] *Geheim Register van ontslagen gevangenen*, Den Haag 1882 [e.v.], pp. 1, 2.
[14] *Geheim Register van ontslagen gevangenen*, Den Haag 1882 [e.v.], p. 3.
[15] *Geheim Register van ontslagen gevangenen*, Den Haag 1882 [e.v.], p. 25. In steden waar meer dan één commissaris van politie was gevestigd, kreeg ieder van hen een zending. In 1882 telden 34 steden meer dan 10.000 inwoners (Van Drie 1992).
[16] De albums zijn bij het IB bekend als de albums Gevangenen I, II, III en IV.

dichterbij geportretteerd dan gebruikelijk was. De achtergrond is bijna zonder uitzondering egaal, onbestemd, neutraal; van meubelstukken of attributen is geen sprake.

De spaarzame portretten in deze albums van personen die uit de Amsterdamse gevangenis werden ontslagen zijn anoniem. Op tenminste één ervan, die in 1882 werd gemaakt, is achterop een stempel gezet met de tekst 'Cell[ulaire] Gevangenis / Amsterdam'. Dit kan erop wijzen dat de Amsterdamse gevangenis of politie over een eigen fotograaf beschikte en niet de hulp hoefde in te roepen van een lokale portretfotograaf. Een album met gevangenenportretten uit de jaren 1880-1883 in de verzamelingen van het Gemeentearchief Amsterdam laat echter zien dat het maken van de portretten in ieder geval *ten dele* werd uitbesteed. Voor zover er onder de portretten – verkleinde kopieën van cartes-de-visite – een naam te lezen valt, is dat die van de Rotterdammer Roemer.[17] Op de meeste van deze portretten wordt 'weggekeken', maar op die zonder (leesbare) naamsvermelding wordt vaak recht in de lens gekeken.[18] (Opmerkelijk is het anonieme portret van de pluimveedief Jan Geilvoort uit 1881, die opzij kijkt, naar degene wiens hand op zijn schouder rust.) Roemers foto's in het Amsterdamse album stammen uit 1881 en 1882. Niet lang daarna is de Amsterdamse politie inderdaad zelf gaan fotograferen. In 1883 had de Amsterdamse rechercheur Christiaan Batelt een werkbezoek gebracht aan de Parijse politie. Hij had zich daar op de hoogte gesteld van de wijze waarop daar foto's gebruikt werden ter herkenning van misdadigers. Teruggekeerd stelde hij voor dat ook in Amsterdam te gaan doen. Daartoe werd aanvankelijk de Hoornse fotograaf Johannes Adrianus Jacobus Huijsen ingehuurd, maar al spoedig ging Batelt zelf de foto's maken.[19] Buiten Amsterdam hebben enkele fotografen echter jarenlang – het *Geheim Register* werd tot 1896 bijgehouden en er zijn in totaal 1679 personen in opgenomen – van ieder portret een honderdtal afdrukken vervaardigd.[20] Het zal een niet onwelkome bron van inkomsten zijn geweest.

*

Het onderscheid tussen (langdurig) specialisme en incidentele opdracht zal niet altijd duidelijk zijn. Dat *hof*fotograaf geen specialisme was maar een zeer inflatoir begrip waarvoor men niet altijd veel hoefde te doen, hebben we al geconstateerd. De opdrachten aan Staas, Siewers, Roemer, Mulder en Kannemans sloten direct aan bij wat zij gewoonlijk deden: portretten maken. Dat gold niét voor de opdrachten om de sloop van vestingwerken en de bouw van spoorwegen, bruggen, dammen, sluizen en dergelijke te fotograferen. Deze opdrachten werden eveneens overwegend aan lokale fotografen gegund die we verder vooral als portrettisten kennen. Zo zijn de vestingwerken van Nijmegen in 1875, kort voordat ze gesloopt werden, gefotografeerd door Gerard Korfmacher uit die stad. Hij kreeg de opdracht van de plaatselijke 'Commissie tot bewaring van voorwerpen van geschiedenis en kunst', die

[17] GAA, archief 5225, inv.nr. 837. Het titelblad van het album draagt de tekst 'N° 1 van 1 tot 774 / Signalementen / Register Veroordeelden'. Van één foto, nummer 530, is ook het originele carte-de-visite aanwezig, zonder naamsvermelding. Vergelijk Harlaar 1998, p. 31.
[18] Verschillende van de foto's waar geen naam op leesbaar is, laten een typische atelier-entourage zien (met tafel, stoel, gordijn, balustrade en dergelijke).
[19] Harlaar 1998, pp. 12, 31-32. Zie ook Batelt 1911, p. 232. Zie over Huijsen: Batelt 1911, p. 232; Harlaar 1998, p. 32; Havermans 2002.
[20] Van Drie 1991, p. 218, en Van Drie 1992. Van Drie noemde onder degenen aan wie het *Geheim Register* werd toegezonden, behalve de hier al genoemde procureurs-generaal bij de gerechtshoven, officieren van justitie, commandanten en verdere officieren van de marechaussee, en commissarisen van politie, ook arrondissementsrechtbanken, kantonrechters en de burgemeesters van plaatsen waar geen commissaris van politie aanwezig was. Het waren de gevangenisbesturen die opdracht gaven de portretten te maken; zij zonden ze naar het ministerie van Justitie, dat ze vervolgens verspreidde onder de genoemde personen. Zie Brink 1996 en Brink 1997 voor de wijze waarop na 1896 foto's zijn gebruikt als identificatiemiddel.

> 'voor rekening der Gemeente Nijmegen, photographiën [heeft] doen vervaardigen van verschillende punten der vestingwerken van Nijmegen, en wel zoodanig, dat zij naast elkander gelegd een samenhangend geheel uitmaken'.[21]

Op één van de foto's is – zeldzaam genoeg – de donkere-kamer-tent op statief zichtbaar waarin Korfmacher zijn platen vóór de opname lichtgevoelig maakte en onmiddellijk erna ontwikkelde (afb. 82).

De Vestingwet van 1874 luidde niet alleen in Nijmegen, maar ook in enkele andere steden het einde van de oude verdedigingswerken in. De militaire betekenis van de verdedigingswerken was in de negentiende eeuw sterk afgenomen, zodat de overheid zich graag de kosten van hun onderhoud bespaarde door ze te slopen (en de grond te verkopen).[22] In dezelfde tijd dat Korfmacher de poorten en muren van Nijmegen fotografeerde, deden M. Bosse, A.G. Schull, Fr.J. von Kolkow en een anoniem gebleven fotograaf hetzelfde in Deventer, Den Bosch, Groningen respectievelijk Zutphen.[23] Enkele jaren eerder, in 1869-1870, hadden Kannemans & Zoon al de vestingwerken van Breda gefotografeerd.[24] Ook van de vestingswerken van Maastricht, Venlo, Vlissingen en Bergen op Zoom zijn rond 1870, vóór de sloop, foto's gemaakt.[25]

Het laten fotograferen van bouwwerken die op de nominatie stonden gesloopt te worden was het gevolg van een ontluikend historisch besef. Wat verdween diende in ieder geval *in beeld* bewaard te blijven. In het derde kwart van de negentiende eeuw hebben verschillende instanties zich om de monumentenzorg bekommerd en daarbij onder andere de fotografie ingezet.[26] De *Maatschappij tot Bevordering van Bouwkunst* overwoog in 1858 bij het samenstellen van een inventarisatie van oude Nederlandse bouwkunst behalve van opmetingen en tekeningen ook gebruik te maken van foto's.[27] In de *Afbeeldingen van Oude Bestaande Gebouwen*, die de *Maatschappij* sinds 1854 periodiek uitgaf, is slechts één keer, in 1859, een foto opgenomen. Het is een opname van het Middelburgse stadhuis, gemaakt door Maria Hille en Claus Pruter.[28] Zij boden zichzelf aan na in de krant gelezen te hebben over de uitgave. Na enige correspondentie kreeg het echtpaar opdracht om 800 afdrukken te vervaardigen (à f 0,40), wat een forse klus inhield, aangezien iedere afdruk met de hand moest worden vervaardigd. Bij de lange belichtingstijden van destijds gingen er tenminste enkele weken heen met de productie van de hele oplage: op 28 april 1859 schreef Hille 'zoo gaauw als ik verhuist ben' te gaan afdrukken, precies een maand later meldde ze dat er 600 stuks gereed waren, en weer precies een maand later waren de resterende 200 bijna klaar.[29] De eerste opname was overigens afgekeurd, omdat de torenspits en een van de hoekpartijen niet op het negatief stonden.[30] Op een tweede opname was die omissie hersteld. Hoewel de *Maatschappij* over het uiteindelijke resultaat gunstig

[21] NA, 2.04.40.06, inv.nr. 8, brief nr. 649 d.d. 13 september 1875. Zie voor de toeschrijving van de foto's aan Korfmacher: Leijerzapf 1988b, p. 77; Leijerzapf 1988c, p. 4; Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 35.
[22] Van der Woud 1987, pp. 334-340; Finaly 1996, pp. 5-6.
[23] Van Venetië/Zondervan 1989a, pp. 34-37. Zij noemen niet de naam van Bosse, maar dat hij het was die de vestingwerken in zijn woonplaats Deventer fotografeerde, blijkt uit een brief in het archief van de *Commissie van Rijks-Adviseurs* (NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 10, brief nr. 39 d.d. 17 januari 1875). Zie ook Nalis 1984 en Nalis 2005.
[24] Van der Pol 1992, pp. 16, 36-44.
[25] Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 32; Evers 2004.
[26] Zie voor een algemeen overzicht van de negentiende-eeuwse monumentenzorg Tillema 1975 en Van der Woud 1990, pp. 134-153. Zie voor de rol van de fotografie daarbij Van Venetië/Zondervan 1989a; Van Venetië/Zondervan 1989b, pp. 8-9; Don 2000, pp. 27-31.
[27] Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 25.
[28] Van Venetië/Zondervan 1989a, pp. 26-27; Van Venetië/Zondervan 1989b, pp. 5-6; Van Venetië/Zondervan 1990b, p. 5. De aflevering over het Middelburgse stadhuis verscheen in twee delen, waarvan het tweede (in 1859 verschenen) de foto bevat.
[29] Venetië/Zondervan 1989a, bijlage II. De snelheid waarmee de afdrukken gemaakt werden was sterk afhankelijk van het weer: er werd bij daglicht gewerkt, niet bij kunstlicht.
[30] In het exemplaar van deze aflevering van *Afbeeldingen van Oude Bestaande Gebouwen* in de bibliotheek van het Rijksmuseum is, behalve een goede afdruk, ook een exemplaar van de afgekeurde foto meegebonden. De herkomst van dit exemplaar is onbekend. In andere door mij geraadpleegde exemplaren vond ik alleen goedgekeurde afdrukken.

oordeelde en het voornemen uitsprak vaker van de fotografie gebruik te willen maken, is dat niet gebeurd.[31] Behalve de vertraging waarmee Hille de 800 afdrukken leverde, heeft mogelijk ook een rol gespeeld dat verschillende personen in de *Maatschappij* de voorkeur gaven aan de vertrouwde opmetingen en tekeningen.[32] In de aflevering die gewijd was aan het Middelburgse stadhuis was overigens, behalve de foto, ook een aantal gravures opgenomen, onder andere van de voorgevel en een van de zijgevels. Die konden de bouwstijl, verhoudingen en details onvergelijkbaar veel beter doen uitkomen, doordat zij alleen uit zwarte lijnen bestaan. Het gebouw werd er misschien wat 'versimpeld' door weergegeven, maar wel des te duidelijker.

In het jaar van de publicatie van de foto van Hille en Pruter werd de *Commissie der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, tot het opsporen, het behoud en het bekend maken van de overblijfsels der Vaderlandsche kunst uit vroegere tijden* opgericht.[33] De commissie, die tot 1871 zou bestaan, formuleerde haar taak in een brief die ook in het jaarverslag over 1860/1861 is opgenomen. Ze wenste 'gebouwen en gedenkteekens, waaraan zich de herinnering van roemruchte feiten of groote mannen verbindt' en 'kunststukken van vroegere tijden' te beschermen tegen sloop, verwaarlozing, verminking, ondeskundige restauratie en dergelijke. Zou het niet mogelijk zijn de werken en voorwerpen zelf te behouden, dan zouden nauwkeurige tekeningen en beschrijvingen in dat gemis moeten voorzien.[34] De fotografie werd dus niet genoemd en in de jaarverslagen van de commissie komt zij aanvankelijk ook nauwelijks voor. Waar dat wel het geval is betreft het incidentele schenkingen van particulieren, vanaf 1864 ongeveer één per jaar. Uit het jaarverslag over 1866/1867 blijkt dat er bij de *Commissie*, net als eerder bij de *Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst*, twijfels bestonden over het nut van foto's: zij waren geschikt om een 'algemene voorstelling van een gebouw' te leveren, maar voor het overige bleven zij achter bij tekeningen.[35] Het niet geëxpliceerde voordeel van tekeningen was ofwel dat details er beter op zouden uitkomen ofwel dat zij door een schematische weergave de bouwwijze beter zouden illustreren. Een ander, enigszins verhuld geformuleerd voordeel van tekeningen was dat zij de commissie, die over een gering budget beschikte, minder zouden kosten dan foto's. Zij hoopte namelijk steeds op de medewerking van gemeentebesturen die hun gemeentearchitect opdracht zouden kunnen geven de gewenste tekeningen te maken (en die op zijn beurt dat werk geheel of gedeeltelijk kon overlaten aan 'eenen zijner meer gevorderde kweekelingen').[36] Het inhuren van een lokale fotograaf zou onevenredig zwaar op het budget drukken. De *Commissie* was afhankelijk van schenkingen en dus van de bereidheid van anderen om een fotograaf opdracht te geven tot het documenteren van de vestingwerken. In 1867-1868 ontving zij van B&W van Maastricht drie 'zeer goed geslaagde' foto's van een van de poorten die gesloopt zou worden, in 1868-1869 van het ministerie van Financiën nog eens 15 stuks van andere gedeelten van de Maastrichtse vesting.[37] Maker van deze foto's moet Théodor Weijnen

[31] Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 27.
[32] Zie voor de discussie in de *Maatschappij tot Bevordering van Bouwkunst* over de voor- en nadelen van foto's, tekeningen en opmetingen: Van Venetië/Zondervan 1989a, pp. 25-26.
[33] Tillema 1975, pp. 219-220; Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 28.
[34] Commissie Vaderlandsche kunst 1860/1861, p. 17. In hetzelfde jaarverslag schreef de commissie: 'Zij begreep dat zij geene verzameling van de *voorwerpen zelve* behoorde te vormen, maar zich moest vergenoegen met het erlangen van berigten, afschriften en teekeningen' (pp. 1-2).
[35] Commissie Vaderlandsche kunst 1866/1867, pp. 19-20. Zie ook het 'Verslag van de Heeren C. Leemans, L.A.J.W. Sloet en L.Ph.C. van den Bergh, over het voorstel tot uitgaaf van eenige der oudste Vaderlandsche monumenten', in: *Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. Afdeeling Letterkunde. Zesde Deel. Jaargang 1862*, Amsterdam 1862, pp. 181-182, waar eveneens enkele nadelen van de fotografie worden opgesomd en bovendien de kosten hoger worden geschat dan die van tekeningen.
[36] Commissie Vaderlandsche kunst 1866/1867, p. 20. Vergelijk Commissie Vaderlandsche kunst 1867/1868, p. 67.
[37] Commissie Vaderlandsche kunst 1867/1868, p. 11; Commissie Vaderlandsche kunst 1868/1869, p. 4.

(afb. 83) zijn geweest.[38] In 1869-1870 schonk hetzelfde ministerie foto's van verdedigingswerken in Maastricht, Wijk, Venlo, Bergen op Zoom en Breda, in 1870 die van delen van de Bredase vesting en van de Vlissingse marinewerf, in 1871 die van enkele andere Zeeuwse vestingwerken.[39] De Vlissingse opnamen zijn waarschijnlijk gemaakt door J.W. Gerstenhauer Zimmerman, van wie namelijk uit dezelfde tijd enkele foto's bewaard zijn gebleven met dezelfde onderwerpen.[40] Ook van enkele andere gemeentebesturen ontving de *Commissie* foto's. Intussen had de architect F.W. van Gendt, die vanaf 1868 verantwoordelijk was voor de sloop van de overbodig geworden vestingwerken, ervoor gezorgd dat de aannemers verplicht werden om behalve tekeningen en plans ook foto's te laten maken.[41] Dit kan heel goed de toename verklaren van het aantal foto's dat de commissie kreeg. Toen ze daarop de vrees uitsprak dat foto's in de plaats zouden komen voor tekeningen, werd zij door de minister van Financiën gerustgesteld dat daarvan geen sprake was.[42] De toegenomen aantallen geschonken foto's hadden niets veranderd aan de – begrijpelijke – wens van de *Commissie* om veel waarde te hechten aan bouwkundige tekeningen, opmetingen en aantekeningen over de bouwwijze, steensoorten en meer dergelijke zaken.[43]

De *Commissie der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, tot het opsporen, het behoud en het bekend maken van de overblijfsels der Vaderlandsche kunst uit vroegere tijden* nam dus niet zelf het initiatief tot het laten fotograferen van gebouwen en voorwerpen. De beperkte financiële middelen waarover ze beschikte waren zelfs aanleiding om zich in 1871 op te heffen.[44] In 1874 zou een nieuwe commissie in het leven geroepen worden die zich eveneens met de monumentenzorg bemoeide. Deze *Commissie van Rijks-Adviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst* viel onder het ministerie van Binnenlandse Zaken en de oprichting ervan kan niet los gezien worden van de inspanningen van Victor de Stuers, die in het jaar ervoor in *De Gids* zijn befaamde artikel 'Holland op zijn smalst' publiceerde.[45] De Stuers was zelf lid en enige tijd secretaris van de commissie; tot de andere leden behoorden onder andere P.J.H. Cuypers, Carel Vosmaer en C. Leemans. In 'Holland op zijn smalst' laakte De Stuers de geringe zorg die de overheid besteedde aan monumenten, musea en archieven. In 1875 kreeg hij de leiding over de juist opgerichte afdeling Kunsten en Wetenschappen op het ministerie van Binnenlandse Zaken. In datzelfde jaar verzocht het ministerie van Financiën, die tot dan toe het fotograferen van de vestingwerken had bekostigd, zijn ambtgenoot van Binnenlandse Zaken die taak over te willen nemen, en natuurlijk ook de kosten ervan. Er was nu immers een *Commissie van Rijks-Adviseurs*, voor wie op de begroting van Binnenlandse Zaken geld was gereserveerd. De minister van Binnenlandse Zaken ging accoord en verzocht (via De Stuers' afdeling)

[38] Evers 2004, pp. 25-26. Vergelijk Don 2000, p. 225.
[39] Commissie Vaderlandsche kunst 1869/1870, p. 3; Commissie Vaderlandsche kunst 1870, p. 2; Commissie Vaderlandsche kunst 1871, p. 3. Vergelijk Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 125-127.
[40] Zie de afbeeldingen in Verburg/Van Bennekom 1994, pp. 54-55, en Don 2000, p. 13.
[41] Commissie Vaderlandsche kunst 1869/1870, p. 11; Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 30. In het *Verslag* over 1869/1870 wordt niet met zoveel woorden gezegd in welk jaar Van Gendt de aannemers deze verplichting oplegde. Ik heb geen stuk met die strekking gevonden (in Van Venetië/Zondervan 1989a wordt die ook niet genoemd), maar aangezien Van Gendt in 1868 werd benoemd tot 'Ingenieur voor de Ontmanteling der Vestingen' en in datzelfde jaar in enkele 'bestekken en voorwaarden wegens de ontmanteling der vesting' de voorwaarde tot het maken van foto's werd opgenomen, zal deze verplichting in dat jaar zijn uitgevaardigd (NA, archief 2.08.25, inv.nr. 19, eerste bestek, § 30, en idem, inv.nr. 56, derde bestek, § 13). In dit archief zijn alleen de bestekken en voorwaarden van de vestingen Bergen op Zoom, Venlo en Breda bewaard gebleven. Zie over Van Gendt: Finaly 1996. Of de verplichting altijd even trouw werd uitgevoerd is de vraag. Zo lijkt het er op dat tenminste een aantal van de Deventer poortwerken al gedeeltelijk gesloopt was toen Bosse – medio jaren '70 – zijn foto's maakte (vergelijk Nalis 2005, pp. 35, 39). Op twee foto's van de ontmanteling van Venlo hebben de slopers hun gereedschap al in de hand, wat eveneens suggereert dat de aannemers geen al te grote haast hadden met het fotograferen (Camps/Huijs 1993, pp. 34, 79).
[42] Commissie Vaderlandsche kunst 1869/1870, p. 11.
[43] Commissie Vaderlandsche kunst 1866/1867, pp. 19-20, en idem 1869-1870, p. 10.
[44] Commissie Vaderlandsche kunst 1871, p. 1.
[45] De Stuers 1975; Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 32; Don 2000, p. 28; Perry 2004, pp. 97-99.

de *Rijks-Adviseurs* voortaan zelf de zorg voor het maken van foto's op zich te nemen.[46] Mogelijk verviel daarbij Van Gendts eis aan de aannemers die de sloop van de vestingwerken uitvoerden om een fotograaf in te huren.[47]

Even, in 1875, heeft de commissie het idee overwegen om de 'Opzichters Teekenaars der Adviseurs' ook te onderrichten in het maken van foto's.[48] Van Venetië en Zondervan concluderen in hun uitgebreide onderzoek naar deze en andere vroege architectuurfotografie dat aangezien er van dit plan verder niets meer is vernomen, de commissie bleef vertrouwen op lokale fotografen wier diensten zij voor de gelegenheid inhuurde.[49] De commissie heeft zich in haar korte bestaan – ze werd in 1879 alweer opgeheven – wat de fotografie betreft vooral beziggehouden met het documenteren van vestingwerken.[50] Dat ze waarde hechtte aan foto's blijkt uit het eenvoudige feit dat ze in actie kwam. Nog geen twee weken nadat Financiën had laten weten niet langer voor de kosten van het fotograferen te willen opdraaien, stuurden de *Rijks-Adviseurs* een brief aan hun correspondenten in die steden waar op dat moment de sloop van de vestingwerken aan de orde was: Den Bosch, Groningen, Zutphen, Nijmegen en Deventer. Ze vroegen hen

> 'met een bekwamen photograaf te willen onderhandelen over de prijs van photographiën […] en hun daarvan bericht te zenden, met opgave van de grootte der photogrammen [= foto's], die in den regel in 4to formaat behoort te zijn'.[51]

De correspondenten dienden daarbij aanwijzingen te geven wat en van waaruit er precies gefotografeerd diende te worden. De fotografen die deze werkzaamheden hebben uitgevoerd, werden hierboven al genoemd: Korfmacher in Nijmegen, Bosse in Deventer, Schull in Den Bosch en Von Kolkow in Groningen; de naam van de Zutphense fotograaf is niet bekend.[52] De Nijmeegse en Zutphense correspondenten konden overigens antwoorden dat in hun stad het fotograferen al van gemeentewege was begonnen.[53] Von Kolkow bood de *Commissie* mogelijk zelf zijn diensten aan en stelde voor om niet alleen in Groningen-Stad, maar in de drie noordelijke provincies monumenten te fotograferen.[54] Daarvan is het niet gekomen, waarbij mogelijk een rol speelde dat Von Kolkow weliswaar goed werk leverde, maar er ook lang over deed.

Toen het ministerie van Financiën in 1875 de verantwoordelijkheid voor en de bekostiging van het fotograferen overdeed aan Binnenlandse Zaken, schreef het laatstgenoemde ministerie aan de *Rijks-Adviseurs* dat zij moesten bepalen van welke bouwwerken en vanuit welke standpunten de foto's gemaakt dienden te worden, 'iets wat door den ingenieur of de opzigter der ontmantelingswerken minder goed kan

[46] NA, 2.04.40.06, inv.nr. 8, nr. 613, brief van Binnenlandse Zaken aan de *Commissie van Rijks-Adviseurs* d.d. 26 augustus 1875 (zie ook archief 2.04.13, inv.nr. 1478). Zie ook archief 2.04.40.06, inv.nr. 23, concept van brief nr. 551 d.d. 7 september 1875. In hoeverre De Stuers zelf zich met het fotografisch en anderszins documenteren van monumenten bezighield valt niet gemakkelijk vast te stellen – hij had natuurlijk wel meer aan zijn hoofd –, maar in tenminste één geval zorgde hij er persoonlijk voor dat er tekeningen en foto's gemaakt werden. Dat was kort na de opheffing van de *Commissie van Rijks-Adviseurs* in 1879, toen de kapel op het Binnenhof werd 'ontmanteld' (De Stuers 1891, p. 33). Vergelijk NA, 2.04.40.06, inv.nr. 2, p. 57: toen de *Rijks-Adviseurs* vernomen hadden dat zij voortaan zelf voor foto's moesten zorgen, schreven zij hun correspondenten daartoe aan; in de notulen wordt deze kwestie besloten met de mededeling 'Er wordt besloten aan den Heer de Stuers de regeling dezer zaak over te laten'. In tenminste één geval heeft De Stuers zich bemoeid met het verwerven van een foto van een historisch pand: zie NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 27, twee briefjes van De Stuers bij brief nr. 86 d.d. 2 mei 1878.
[47] Vergelijk NA, archief 2.08.25, inv.nr. 4, nr. 6346.
[48] NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 2, pp. 20-21 (notulen vergadering 8 juli 1875); Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 32.
[49] Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 33.
[50] Zie over de problemen die leidden tot de opheffing van het college: Perry 2004, pp. 124-144.
[51] NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 2, p. 57 (notulen vergadering 14 oktober 1875), idem inv.nr. 23, concept van brief nr. 551 d.d. 7 september 1875; Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 34.
[52] Zie ook Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 125-127.
[53] NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 6, brieven nrs. 649 en 658 d.d. 13 en 16 september 1875; Van Venetië/Zondervan 1989a, pp. 34, 35.
[54] Van Venetië/Zondervan 1989a, pp. 35-37.

worden beoordeeld'.[55] De *Rijks-Adviseurs* zagen zich gedwongen dit over te laten aan hun correspondenten ter plekke. Deze waren niet altijd volmaakt zeker wat er gewenst was en goed bevonden zou worden. De uiteindelijke resultaten stemden de Rijks-Advieurs tevreden, zo lieten zij althans aan de correspondenten in Den Bosch en Nijmegen en aan Von Kolkow weten.[56] Toch zouden zij, net zo min als de *Maatschappij tot Bevordering van Bouwkunst* en de *Commissie der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, tot het opsporen, het behoud en het bekend maken van de overblijfsels der Vaderlandsche kunst uit vroegere tijden*, volledig op de fotografie vertrouwen. Dat blijkt een aantal keren uit de correspondentie die ze voerden. Toen bijvoorbeeld in 1875 een houten huis in Den Bosch afgebroken bleek te zijn – in alle stilte, om 'nieuwe oppositie tegen de sloping te voorkomen' –, berichtte de correspondent van de *Rijks-Adviseurs* dat hij geen gelegenheid had gehad tekeningen te maken en dat ook het *Provinciaal Genootschap van Kunsten & Wetenschappen in Noord-Brabant*, dat tekeningen en foto's had willen laten maken, te laat was.[57]

Het genootschap bleek echter wel degelijk een foto te hebben laten maken. Een bestuurslid liet namelijk weten dat het genootschap weliswaar niet niet in staat was geweest de sloping te voorkomen, maar de herinnering aan het houten huis het beste 'levendig [te] houden' door het maken van een foto.[58] De *Rijks-Adviseurs* waren echter niet zo gauw tevreden. Weliswaar dankten zij het genootschap voor de toegezonden foto, maar zij voegden eraan toe:

> 'Bereids hebben de Rijksadviseurs van dit gebouw architectonische teekeningen doen vervaardigen, welke in den regel beter dan photographien de constructie en de bijzonderheden doen kennen'.[59]

Om nog een ander voorbeeld te noemen: twee jaar later schreef de Arnhemse correspondent dat het kasteel Hoekenburg te Rijswijk 'voor afbraak zou worden verkocht'. Al had het geen oudheidkundige waarde, hij achtte het wel wenselijk 'dat de herinnering aan dat gebouw in eene afbeelding werd bewaard'. Van de eigenaar ontving hij daarop twee foto's, waaruit hij opmaakte dat het kasteel toch niet zo onbelangrijk was. Echter:

> 'De photographiën, hoe goed ook geslaagd, geven eigenlijk slechts eene onvolledige voorstelling van het uitwendige te zien en laten dit alles [namelijk de oorspronkelijke bouw en de veranderingen eraan in de loop der tijd] in het duister'.[60]

Dat de *Rijks-Adviseurs* desondanks enige waarde hechtten aan foto's van de te slopen vestingwerken, bleek hierboven al uit de voortvarendheid waarmee ze hun correspondenten opdracht te geven bekwame fotografen in te huren voor dat werk, maar ook uit de moeite die ze nam om met de correspondenten van gedachten te wisselen over de wijze waarop de poorten en wallen in beeld gebracht

[55] NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 8, nr. 613, brief van Binnenlandse Zaken aan de *Commissie van Rijks-Adviseurs* d.d. 26/8/1875 (zie ook archief 2.04.13, inv.nr. 1478).
[56] NA, archief 20.04.40.06, inv.nrs. 25 (concept van brief nr. 303 d.d. 24 juli 1876), 26 (concept van brief nr. 276 d.d. 19 november 1877) en 27 (concept van brief nr. 54 d.d. 15 maart 1878).
[57] NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 7, brief nr. 397 d.d. 27 mei 1875.
[58] NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 7, brief nr. 463 d.d. 23 juni 1875.
[59] NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 22, concept van brief nr. 448 d.d. 30 juni 1875.
[60] NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 14, brief nr. 335 d.d. 27 november 1877.

dienden te worden. Die instructies waren overigens betrekkelijk eenvoudig, al weten we niet wat de correspondenten met de fotografen ter plekke bespraken. De *Rijks-Adviseurs* wensten doorgaans dat van de binnen- en buitenzijde van de poorten een opname werd gemaakt en dat 'van uit een of twee verheven punten binnen de stad gezichten op de gezamenlijke vestingwerken worden genomen'.[61]

Tot haar opheffing in 1879 lijkt de *Commissie van Rijks-Adviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst* verder weinig tot geen opdrachten tot het fotograferen van monumenten te hebben gegeven. In hun uitgebreide studie naar negentiende-eeuwse architectuur- en monumentenfotografie maken Van Venetië en Zondervan er althans geen melding van en ook de archivalia zelf geven geen aanleiding tot een dergelijke gedachte.[62] Overigens werden niet consequent van *alle* (delen van de) te slopen vestingwerken foto's gemaakt, alleen van de kennelijk meer belangrijk geachte. Net als haar voorganger, de *Commissie der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, tot het opsporen, het behoud en het bekend maken van de overblijfsels der Vaderlandsche kunst uit vroegere tijden*, kreeg de *Commissie van Rijks-Adviseurs* zo nu en dan onverwacht foto's toegestuurd van particulieren en gemeentebesturen.

De afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van Binnenlandse Zaken, waarvan De Stuers referendaris was, nam de monumentenzorg vanaf 1879 onder haar directe hoede. Adolph Mulder, in 1878 nog bij de commissie aangesteld als opzichter-tekenaar, ging over naar de afdeling van De Stuers en nam daar al spoedig ook het fotograferen voor zijn rekening.[63] Over Mulders werkzaamheden is maar weinig bekend, evenmin als over eventuele opdrachten aan andere, lokale fotografen. In ieder geval schijnt het fotograferen van monumenten van overheidswege pas na 1900 op structurele wijze en grote schaal te zijn aangepakt.[64] Weliswaar is er nauwelijks zicht op wat gemeentebesturen en lokale genootschappen eventueel aan opdrachten verstrekten,[65] maar de indruk is gerechtvaardigd dat het, wat het fotograferen van monumenten betreft, in de hier behandelde periode lijkt te gaan om incidentele en betrekkelijk kleine opdrachten. Voor de betrokken fotografen moeten zij dan ook bijwerk zijn geweest.[66]

*

Behalve gesloopt werd er natuurlijk ook gebouwd. De aanleg van spoorwegen, bruggen, havens, kanalen, sluizen, dammen en andere openbare werken leidde eveneens tot opdrachten aan fotografen. Ook hier lijken die in veel gevallen vergund te zijn aan lokale fotografen.[67] Een aantal fotografen echter – Jacobus van Gorkom, J.G. Hameter, Pieter Oosterhuis en Julius Perger – heeft meer dan eens dergelijke projecten gefotografeerd (afb. 3). Zij fotografeerden onder meer de aanleg van de Nieuwe Waterweg van Rotterdam

[61] NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 23, concept van brief nr. 730 d.d. 24 december 1875.
[62] Van Venetië/Zondervan 1989a. Vergelijk Don 2000, waar evenmin iets van verdere activiteiten blijkt.
[63] Tillema 1975, p. 311; Van Groningen/Tromp 1993, p. 55; Stades-Vischer 1996, p. 230; Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 129-130; Don/Homma/Van Wezel/Willinge 1997, p. 309; Don 2000, p. 30.
[64] Don 2000, pp. 31-36.
[65] In de jaarverslagen van de *Commissie der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, tot het opsporen, het behoud en het bekend maken van de overblijfsels der Vaderlandsche kunst uit vroegere tijden* en in de archivalia van de *Commissie van Rijks-Adviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst* worden enkele malen foto's genoemd die haar toegestuurd werden door gemeentebesturen. Vergelijk Boom 1995a.
[66] Over de prijzen die ze rekenden is wel iets bekend. Bosse vroeg tien gulden voor elke eerste afdruk en f 1,50 voor iedere volgende afdruk, Schull acht gulden respectievelijk 75 cent, Von Kolkow rekende tien gulden voor vier tot vijf afdrukken (NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 8, brieven nr. 639, 648, 679, en idem, inv.nr. 10, brief nr. 39). Korfmacher kreeg f 300,- voor een dubbele set afdrukken van 26 of 28 opnamen, één voor het rijk, een voor de 'Gemeente-verzameling' (NA, archief 2.04.40.06, inv.nr. 3, p. 113, en idem, inv.nr. 14, brief nr. 299).
[67] Van Venetië/Zondervan 1989a, p. 83 (noot 51), geven een aantal namen, maar schrijven óók (p. 64) dat het soms buitenlandse fotografen waren die de opdracht in de wacht sleepten. In collecties met grotere aantallen van dergelijke foto's – het Nationaal Archief, Koninklijk Huisarchief, Rijksmuseum en Nederlands Architectuurinstituut met name – kunnen we de namen aantreffen van fotografen die we in de eerste plaats alleen met gewoon portretwerk associëren.

naar Hoek van Holland en stoomgemalen (Van Gorkom, ten dele in samenwerking met C.P. Wollrabe) en bruggen, viaducten, stations en havenwerken in en bij Rotterdam (Hameter en Perger).[68] Het grote formaat van de afdrukken en de concentratie op de constructie en de diverse bouwfasen maken het waarschijnlijker dat zij in opdracht werden gemaakt dan dat ze voor de vrije verkoop bestemd waren. Wie de opdrachtgevers waren is niet altijd bekend.[69] Met name het ministerie van Waterstaat (vanaf 1877: Waterstaat, Handel en Nijverheid) lijkt echter een belangrijke rol te hebben gespeeld. Dat ministerie instrueerde namelijk in 1869 zijn ingenieurs om aannemers de verplichting op te leggen werken in aanbouw te laten fotograferen.[70]

In haar monografie over Pieter Oosterhuis, de meest actieve fotograaf van openbare werken in aanbouw, heeft Anneke van Veen wèl de verschillende opdrachtgevers getraceerd. Rijkswaterstaat en de *Algemeene Dienst bij de Aanleg van Staatsspoorwegen* waren de belangrijkste. Zij waren zijn opdrachtgevers bij het fotograferen van de bouw van de schutsluis Willem III en het herstel van de schutsluis Willem I (1861-1868), de sluizen bij Hansweert en Wemeldinge ter afsluiting van het kanaal door Zuid-Beveland (1863-1865), de spoorbrug over de Lek bij Culemborg (1865-1868), de aanleg van de spoorlijn Amsterdam-Den Helder (1865-1875), de bouw van de spoorbrug over de Waal bij Zaltbommel (1866-1869), de sluizen bij Veere en Vlissingen ter afsluiting van het kanaal door Walcheren (1869-1875), de aanleg van de Nieuwe Willemshaven in Harlingen (1871-1876), de voorbereidende werken ten behoeve van de bouw van het Centraal Station in Amsterdam (1875-1883), de bouw van een aantal spoorbruggen bij Nijmegen (1879) en van die over de Donge bij Geertruidenberg (1883-1884). Daarnaast fotografeerde Oosterhuis tussen 1868 en 1875 de vorderingen van de aanleg van het Noordzeekanaal in opdracht van de *Amsterdamsche Kanaal Maatschappij* en in de jaren 1870-1871 de bouw van de spoorbrug over het Hollands Diep bij Moerdijk in opdracht van de in Amsterdam gevestigde Koninklijke Fabriek van Stoom- en andere Werktuigen. Deze opsomming maakt onmiddellijk duidelijk dat zijn werkterrein ruimer was dan dat van Van Gorkom, Hameter en Perger en dat het fotograferen van openbare werken in aanbouw voor hem géén incidentele of eenmalige opdracht betrof.[71] Het waren evenmin *kleine* opdrachten: van de meeste genoemde projecten is een tien- tot dertigtal verschillende opnamen bekend. Ze zijn, om de voortgang te documenteren, op verschillende momenten gemaakt, waarvoor Oosterhuis iedere keer vanuit Amsterdam naar de betreffende locatie reisde met een niet geringe hoeveelheid apparatuur. In de necrologie die H.L.J. Haakman in 1885 aan Oosterhuis wijdde, roemde hij diens efficiëntie: kreeg hij opdracht tot het maken van zes verschillende opnamen, dan nam hij volgens Haakman ook maar zes negatiefplaten mee en kwam hij terug met evenzovele geslaagde foto's.[72] Al mogen we een necrologie van enige overdrijving verdenken, het was zeker *raadzaam* efficiënt en spaarzaam te werken: het transport van de apparatuur en het maken van een opname was al lastig genoeg. Overigens maakte Oosterhuis bij deze opdrachten geen gebruik van het natte-collodium-procédé, waarbij het negatief kort vóór de opname lichtgevoelig moest worden gemaakt en onmiddellijk erna ontwikkeld, maar van het droge-collodium-procédé.[73] Daarbij kon het negatief geruime

[68] Bavelaar/Leijerzapf 1985; Van Venetië/Zondervan 1990a; Van Venetië/Zondervan 1990c.
[69] Bavelaar/Leijerzapf 1985, p. 3; Van Venetië/Zondervan 1990a, p. 5; Van Venetië/Zondervan 1990c. Ook in Van Venetië/Zondervan 1989a ontbreken de namen van opdrachtgevers: kennelijk konden zij niet achterhaald worden. Een foto van Hameter (collectie RPK., inv.nr. RP-F-F80015) is voorzien van het gedrukte onderschrift 'IJzeren drijvend droogdok der Gemeente Rotterdam' en 'Aannemers de Heeren F. Kloos & Zonen, te Alblasserdam'. Het ligt voor de hand dat één van deze twee partijen opdracht tot het maken van de foto gaf.
[70] Van Veen 1993, p. 38.
[71] Van Veen 1993, p. 42 en de appendici. Zie ook Van Venetië/Zondervan 1989a, bijlage V, voor een topografisch overzicht van de locaties waar Oosterhuis, Hameter en Perger hebben gewerkt.
[72] Haakman 1885, p. 83.
[73] Haakman 1885, pp. 83-84.

tijd tevoren – dus thuis – worden geprepareerd en kon het ook later – na terugkeer – ontwikkeld en verder behandeld worden. Dat bespaarde moeite, maar vooral het meenemen van chemicaliën en instrumenten. Dat de belichtingstijd van droge-collodium-platen vele malen langer was dan van natte, was bij onbeweeglijke bouwwerken geen bezwaar.

Oosterhuis, Van Gorkom, Hameter en Perger behoren tegenwoordig tot de bekendste negentiende-eeuwse Nederlandse architectuurfotografen van ons land. Behalve Van Veens monografie over de eerstgenoemde zullen ook *Een camera vol stilte. Nederland in het begin van de fotografie* van Jan Coppens (1976) en de *Geschiedenis van de Nederlandse architectuurfotografie* van Robbert van Venetië en Annet Zondervan (1989) daaraan hebben bijgedragen.[74] Deze kleine canon zou kunnen worden aangevuld met enkele andere namen, maar genoemd viertal heeft zeker werk van hoog niveau geleverd, dat tegenwoordig vooral om de intrinsieke visuele kwaliteit gewaardeerd wordt. De portretten die zij maakten zijn zeker niét de reden van hun tegenwoordige faam. Die zijn namelijk niet beter dan die van welke andere fotograaf ook en missen ten enenmale de esthetische kwaliteit van hun architectuurfoto's. Hier stuiten we op een opmerkelijk feit: traden deze vier (en enkele andere) fotografen buiten hun atelier, dan bleken zij tot veel meer in staat dan het ongeïnspireerde, dertien-in-een-dozijn portretwerk. De brug over de Maas in Rotterdam bijvoorbeeld, die Hameter in 1877 fotografeerde, was niet alleen in het echt een imposant bouwwerk, maar is het óók op de foto die hij ervan maakte (afb. 84). Door op de lengteas te gaan staan, slaagde Hameter erin de brug uit de diepte te doen opdoemen en een aanduiding te geven van de lengte. Twee figuren geven de afmetingen van de brug aan. De brug lijkt enigszins 'in elkaar gedrukt' – bij het gebruik van objectieven met een lang brandpuntstafstand lijkt de afstand van voor naar achter kleiner dan ze feitelijk is –, maar toch komt ze dankzij het fijne lijnenspel van de verbindingen niet als een lomp, massief blok over. Het standpunt op de lengteas van bruggen, sluizen en dergelijke komt vaker voor: ook Van Gorkom, Oosterhuis en Perger hebben haar toegepast, net als Tollens, die Hameters bedrijf na diens dood waarnam. Het naar de horizon verdwijnende perspectief en de herhaling van vormen (van spoorbielzen en palen) verlenen de foto's een sierlijkheid die op foto's van andere onderwerpen niet gauw gevonden zal worden. Al werd het standpunt op de lengteas meer dan eens toegepast, het heeft niet tot monotonie of een gemakzuchtig 'maniertje' geleid. Fotografen werden steeds ter plekke gedwongen om een geschikte plaats te vinden vanwaar zij hun opnamen maakten. In tegenstelling tot portretten was er voldoende mogelijkheid om steeds te variëren en beelden te scheppen die opvallen door de effectieve suggestie van diepte.

*

Oosterhuis heeft weliswaar net als Van Gorkom, Hameter en Perger een portretatelier gedreven, maar hij heeft het in 1869 van de hand gedaan.[75] Hij zette hiermee een uitzonderlijke stap: hij vertrouwde voor zijn inkomsten niet meer op het maken van portretten. Dat hebben maar zeer weinigen hem nagedaan. De eerste opdracht uit de zojuist gegeven opsomming van de door hem gefotografeerde werken – de bouw van de schutsluis Willem III en het herstel van de schutsluis Willem I – stamde uit 1861 en in de loop van de jaren '60 kwamen daar andere opdrachten bij. We mogen dus aannemen dat hij in 1869 wel kon weten dat die

[74] Van Venetië en Zondervan publiceerden bovendien over een aantal van de in hun boek behandelde fotografen ook afzonderlijke artikelen in Leijerzapf 1984 e.v.
[75] Van Veen 1993, p. 45.

opdrachten hem voldoende geld opbrachten en dat het niet louter een (achteraf goed uitgevallen) gok was om zijn portretatelier te sluiten.[76] Het is misschien geen toeval dat hij juist in 1869 zijn atelier sloot: dat was ook het jaar waarin het ministerie van Waterstaat verordonneerde dat aannemers hun bouwactiviteiten voortaan dienden te laten fotograferen.

Bovendien had Oosterhuis al vrijwel vanaf het begin van zijn carrière als fotograaf – die ergens tussen 1851 en 1855 begon – verder gekeken dan de deuren van zijn atelier. Vanaf 1856 heeft hij grote aantallen topografische stereofoto's gemaakt.[77] Een stereofoto bestaat uit een tweetal bijna identieke opnamen die naast elkaar zijn gemonteerd en de illusie van driedimensionale diepte geven wanneer ze door een stereokijker worden bekeken.[78] Dit effect werd bereikt doordat de twee opnamen waren gemaakt met een onderling verschil van standpunt van ongeveer zes centimeter, gelijk aan de gemiddelde afstand tussen de ogen. Stereofoto's zijn vaak op papier afgedrukt, maar er zijn ook stereodaguerreotypieën en stereoglasdia's gemaakt. Oosterhuis heeft alle drie vormen stereofoto's gemaakt, maar die op papier vormen de meerderheid (afb. 85). In 1856 adverteerde hij voor de eerste keer met 'een aantal van de schoonste gezigten' van Amsterdam.[79] Hij zou zich echter niet tot zijn eigen woonplaats beperken. Hij heeft vanaf 1859 een grote, bijna 400 nummers tellende serie samengesteld waarin ook opnamen van Haarlem, Den Haag, Scheveningen, Rotterdam, Utrecht, Middelburg en Vlissingen voorkomen.[80] Zijn werkterrein was – opnieuw – groter dan dat van anderen. Stereofoto's hadden al kort na hun introductie in de vroege jaren '50 een grote populariteit: ze konden bijvoorbeeld thuis *en famille* worden bekeken, waarbij hele series over tafel konden gaan.[81] Daarbij zullen topografische opnamen en genretaferelen tot de meest voorkomende onderwerpen hebben behoord.[82] Oosterhuis heeft ook topografische opnamen op carte-de-visite- en kabinet-formaat afgedrukt, maar stereofoto's nemen in zijn oeuvre een belangrijke plaats in.

Oosterhuis maakt deze topografische opnamen voor de 'vrije markt'. Hij hield de uitgave ten dele in eigen hand, maar liet ze ook via reguliere uitgevers van foto's als Andries Jager en Jan D. Brouwer verspreiden.[83] Dat kan opgevat worden als een indicatie dat hij er grote aantallen van verkocht (wat overigens óók afgeleid kan worden uit het feit dat er van zijn hand zoveel meer stereofoto's bewaard zijn gebleven dan van anderen). Haakman schreef in zijn necrologie van Oosterhuis dat hij zijn foto's 'bij duizenden en tienduizenden' in de handel bracht. Daaronder waren niét de opnamen van spoorwegen en andere grote werken: het was hem contractueel niet toegestaan deze opnamen voor eigen rekening te publiceren.[84] In een enkel geval kon hij de zaken combineren. Van de spoorbrug over de Lek bij Culemborg fotografeerde hij in 1865-1866 de funderings- en steigerwerken in opdracht van de *Algemeene Dienst bij de Aanleg van Staatsspoorwegen*; toen de bouw voltooid was, heeft hij in 1868 voor de plaatselijke uitgever

[76] Vergelijk Van Veen 1993, p. 46, waar gesteld wordt dat Oosterhuis bij omvangrijkere opdrachten vele honderden guldens in rekening moet kunnen hebben gebracht. Wel merkt zij daarbij op dat Oosterhuis zich in de schulden had gestoken en die schuld bij zijn overlijden in 1885 nog niet had afgelost. Dat wil niet zeggen dat deze gang van zaken moet worden toegeschreven aan onvoldoende inkomsten uit opdrachtenwerk. Vergelijk noot 66 voor inkomsten van anderen uit het maken van opnamen van te slopen vestingwerken.
[77] Van Veen 1993, p. 14.
[78] Zie voor een overzicht van de stereofotografie in Nederland: Boom 1986, Van Keulen 1993, Van Keulen 2002 en Boom 2003.
[79] Van Veen 1993, p. 14.
[80] Vanaf het begin van de jaren '60 zou de serie onder de titel *Vues de Hollande* verkocht worden. Zie Van Veen 1993, p. 24; Van Keulen 2002, p. 70; Boom 2003, p. 309.
[81] Van der Burg 1870, pp. 31-32; Boom 1986, pp. 3-7; Boom 2003, pp. 299-303.
[82] Vergelijk de herinneringen van W.J. Roelfema Hzn. aan zijn jeugd in Groningen: 'Al spoedig bracht de fotografie in haar gevolg de stereoscoop mee: het houten kastje, waarin men door twee openingen twee beelden ziet, die samensmelten. Deze plaatjes, vaak vreemde landen voorstellende, werden spoedig zeer populair, en terecht, want ze vermeerderden de kennis van vreemde landen, gelijk die tot hier toe langs geen andere wijze bereikt kon worden' (GA, toegangsnummer 1501, inv.nr. 269, zesde cahier, p. 76).
[83] Van Veen 1993, p. 24; Van Keulen 2002, p. 70.
[84] Haakman 1885, p. 83.

A.J. Blom ook een aantal opnamen gemaakt.[85] Dat deze brug de grootste overspanning ter wereld had – de ontwerper kreeg er in 1873 op de Weense Wereldtentoonstelling een gouden medaille voor – zal voor Blom de reden zijn geweest foto's op verschillende formaten (waaronder carte-de-visite en stereo) uit te geven.[86] Toen Oosterhuis in de jaren 1871-1876 in opdracht van Rijkswaterstaat de aanleg van de Nieuwe Willemshaven in Harlingen fotografeerde, maakte hij van de gelegenheid gebruik een serie stadsgezichten van Leeuwarden te maken, die werden uitgegeven door Wopke Eekhoff en door Edelman & Akkeringa, boekhandelaren/uitgevers in die stad.[87]

Het gaat er hier niet om Oosterhuis' oeuvre uitgebreid te bespreken – dat is in Van Veens monografie al gedaan –, maar we staan bij het zijne wat langer stil omdat hij veel minder dan anderen op het portret leunde en een meer dan gemiddelde verscheidenheid aan foto's maakte. Behalve de genoemde grote openbare werken en de topografische opnamen op stereo- en andere formaten, voerde hij ook incidentele, andere opdrachten uit. Daaronder waren opnamen van interieur en machines van de Koninklijke Fabriek van Stoom- en andere Werktuigen (1862-1864), gezichten in de *Historische Tentoonstelling van Amsterdam* die in 1876 werd gehouden in het Oudemannenhuis aan de Kloveniersburgwal, een foto van de preekstoel in de Nieuwe Kerk te Amsterdam (1876, in opdracht van het *Koninklijk Oudheidkundig Genootschap*) en een foto van de beenderen van Joost van den Vondel, die in 1867 in de Nieuwe Kerk werden opgegraven en herbegraven. Deze lijst is gemakkelijk uit te breiden.[88]

Dit alles overziend kunnen we stellen dat Oosterhuis van alle negentiende-eeuwse beroepsfotografen het dichtst staat bij de tegenwoordige beoefenaars van dat beroep. Door zijn portretatelier al in 1869 op te geven om zich op andere onderwerpen te concentreren, liep hij vooruit op ontwikkelingen die pas veel later voor een omwenteling in de fotografie zouden zorgen. Nog decennia lang namelijk zou het gros van de fotografen een portretatelier drijven en slechts mondjesmaat andere onderwerpen kiezen.[89] Pas in de loop van de twintigste eeuw vonden velen een broodwinning in mode-, reclame-, bedrijfs- en andere nieuwe takken van fotografie en loonde het zich te specialiseren. Het portret is in die eeuw nog door maar weinigen als hoofdzaak beoefend, de tijd van het portretatelier is sinds de Tweede Wereldoorlog definitief voorbij.

Oosterhuis was niet de eerste die het zonder portretatelier deed. We zagen al hoe Munnich & Ermerins in 1860 een samenwerking aangingen die vooral gericht was op het maken van topografische foto's. In de akte die zij lieten opmaken werd het maken van portretten zelfs uitgesloten:

> 'Portretten van levende personen zullen […] niet door hen worden gemaakt, noch verkocht'.[90]

[85] Van Veen 1993, p. 122.
[86] Van Veen 1993, p. 122, noemt formaten en prijzen: f 2,50 (groot formaat), f 1,50 ('dubbel 4o inwendig'), f 0,75 ('gewoon 4o'), f 0,30 (albumformaat) en f 0,75 (stereoformaat).
[87] Van Veen 1993, p. 145. Brinkman 1884, p. 919, vermeldt de door Eekhoff in 1873 uitgegeven 'Twintig Photographieën van Leeuwarden, vervaardigd door den photograaf P. Oosterhuis', waarschijnlijk gelijk aan de Leeuwardense stadsgezichten waarover Van Veen spreekt.
[88] Alberdingk Thijm 1876, pp. 209-214, 222-224; Van Veen 1993, pp. 113-116, 158-161; Boom 1995a, pp. 278-279. Oosterhuis' foto van Vondels beenderen is meegebonden in Alberdingk Thijm 1876, na p. 224. Zie ook Muller 1863-1882, dl. 3, nr. 7428. In de appendici van Van Veen 1993 zijn nog meer opdrachten te vinden. Rekeningen voor geleverde foto's aan *Artis* (onder andere 1874 en 1885) zijn bewaard in het archief van deze dierentuin (GAA, archief 395, inv. nr. 3762). Vergelijk Stevens 1995, p. 65, waar vermeld wordt dat leden van het *Koninklijk Instituut van Ingenieurs* na een bezoek in 1864 aan de Koninklijke Fabriek van Stoom- en andere Werktuigen een foto kregen toegestuurd; dat moet er een van Oosterhuis zijn geweest.
[89] Elligens 1988; Rooseboom 2001a.
[90] Van Veen 1998, p. 7. Een andere fotograaf die zich mogelijk ook meer op topografische gezichten dan op portretten toelegde was Gerardus van Sassenberg, over wie maar weinig bekend is. Hij nam deel aan de internationale fotografietentoonstellingen van 1860 en 1862 (met zeven stadsgezichten respectievelijk vier stadsgezichten en drie portretten). Hij was in die jaren in Amsterdam gevestigd. Een etiket achterop een van de spaarzame bekende foto's van zijn hand vermeldt: 'Photographisch Atelier / van / Stadsgezigten, Portraiten, enz, / G. van

Van dit tweetal is een aantal gezichten in Amsterdam, Haarlem (de plaats waar de firma gevestigd was) en Rotterdam bekend, die tot de fraaiste in hun soort behoren (afb. 86). Zij werden echter waarschijnlijk in onvoldoende aantallen verkocht. Munnich en Ermerins gingen hun samenwerking aan voor de duur van drie jaar, maar laatstgenoemde heeft zich na weinig meer dan een jaar uit de firma teruggetrokkken.[91] Hij deed zijn aandeel over aan Charles Binger, die in Haarlem een steendrukkerij dreef.[92] Munnich bleef weliswaar werkzaam in de nieuwe constellatie, maar zijn naam verdween: Binger liet in een prospectus (dezelfde als waarin Ermerins zijn vertrek aankondigde) weten de zaak voort te zetten als Ch. Binger & Co.[93] Onder die naam zijn vooral carte-de-visite-portretten gemaakt, maar ook kunstreproducties in albumvorm.[94] Het meeste werk dat we tegenwoordig van Charles Binger & Co. kennen blinkt niet uit door oorspronkelijkheid of bovengemiddelde kwaliteit. Van een voortzetting van de ambitieuze onderneming van Munnich & Ermerins is *de facto* dan ook geen sprake, al werd er naar de *Tentoonstelling van Photographie, enz*, in 1862 in Amsterdam gehouden, onder de nieuwe naam een aantal foto's ingestuurd die ongetwijfeld nog door Munnich & Ermerins waren gemaakt, en al adverteerde Binger nog in 1863 met een serie van 24 tot 30 carte-de-visite-opnamen van 'Gezigten van Gebouwen en gedeelte van Arnhem en van de schoonste punten in de omstreken'.[95] Over de verdere activiteiten van Munnich en Ermerins weten we weinig: de laatste vertrok in 1863 naar Berlijn en eindigde in Rusland, de eerste kreeg in 1869 eervol ontslag als arrondissementsijker in Haarlem, de functie die hij al sinds 1843 vervulde en kennelijk niet had opgegeven toen hij met Ermerins als fotograaf actief was.

Het antwoord op de vraag hoe Oosterhuis er wèl in slaagde een carrière als fotograaf op te bouwen zonder portretten te hoeven maken en Munnich & Ermerins dat niet voor elkaar kregen, kan in verschillende richtingen gezocht worden. De tijdgeest is een heikel begrip, maar het is niet ondenkbaar dat Munnich & Ermerins gewoonweg te vroeg waren en Oosterhuis op tijd. De markt voor topografische opnamen van oude Hollandse steden (vooral ook in trek bij buitenlandse reizigers) zal in de loop van de negentiende eeuw alleen maar zijn toegenomen. Oosterhuis begon weliswaar al in de jaren '50 met het maken van topografische foto's, maar dan wel op kleinere formaten dan Munnich & Ermerins deden. Het merendeel van Oosterhuis's topografische werk is gemaakt op carte-de-visite-, kabinet- en stereoformaat, die betrekkelijk goedkoop waren, terwijl Munnich & Ermerins hun foto's op grotere, dus duurdere formaten afdrukten (namelijk van ongeveer 11 x 16 cm tot circa 28 x 36 cm). We weten niet welke prijzen zij voor hun foto's vroegen, maar van verschillende vergelijkbare foto's van buitenlandse makelij zijn de prijzen wel bekend, die omgerekend naar de Nederlandse gulden neerkomen op een rijksdaalder.[96] Een carte-de-visite kostte in

---

Sassenberg' (UBA, collectie A.M. van de Waal, W1732). In pen is eraan toegevoegd: 'Nieuwe Looyerstraat, bij de Vijzelgracht / AA 351'. Zie over Van Sassenberg: Quarles van Ufford 1968, p. 19; Boer 1973, p. 125; Leijerzapf 1978, pp. 104-105; Van Venetië/Zondervan pp. 30, 138; Havermans 2001a, p. 33.

[91] Van Veen 1998, pp. 3, 9-10.

[92] Zie voor biografische informatie over Binger: Hegeman 1990, waar gesteld wordt dat Binger al vóór 1862 een fotografisch atelier dreef, welke veronderstelling gebaseerd lijkt op een ten onrechte 1858 gedateerd carte-de-visite-portret van Ch. Binger & Cie.

[93] Hegeman 1990, pp. 1-2; Van Veen 1998, p. 3, 10. De prospectus bevindt zich in de collectie van de KVB (prospectussen & personalia Ch. Binger & Co.).

[94] Zo gaf Ch. Binger & Co. in 1865 het *Album van photographiën, naar schetsen en teekeningen van levende meesters, opgedragen aan H.M. de Koningin* uit, met 24 foto's van werken van Charles Rochussen, Johannes Bosboom, Jozef Israëls, Cornelis Springer en anderen. Enkele jaren later gaf de firma ook *Tafereelen en Typen uit Mr. J. van Lennep's Romantische Werken* uit, een boek met foto's naar werk van David Bles, Jozef Israëls, Charles Rochussen, Cornelis Springer en anderen.

[95] Photographie 1862, nrs. 23-38; Schaap/Stempher 1989, pp. 32-33; Van Veen 1998, pp. 3, 8. Enkele van de topografische foto's van Munnich & Ermerins zijn in de jaren '70 en '80 nog door anderen (J.M. Schalekamp en M.J. Parson) herdrukt en opnieuw in omloop gebracht.

[96] Rooseboom 2001b, p. 20.

de jaren ’60 circa 50 cent, een stereofoto anderhalf tot twee keer zo veel.[97] Blom rekende in 1868 voor Oosterhuis’ foto’s van de brug bij Culemborg 30 cent voor een carte-de-visite, 75 cent voor een stereo-opname, hetzelfde bedrag voor een afdruk op ‘gewoon 4^{o}’ [= quarto], f 1,50 voor ‘dubbel 4^{o} inwendig’, en f 2,50 voor een groot (maar niet nader omschreven) formaat afdruk.[98] In 1861 verkocht Oosterhuis tijdens de *Algemeene Nationale Tentoonstelling der Nederlandsche Maatschappij ter Bevordering van Nijverheid* in Haarlem een serie van twaalf gezichten in Haarlem voor f 3,50 of per stuk 40 cent.[99] Het formaat van deze foto’s werd in de desbetreffende advertentie niet genoemd, maar het zullen wel cartes-de-visite zijn geweest. Overigens waren carte-de-visite- en stereofoto’s alleen in absolute zin goedkoper. *Relatief* waren zij veel duurder dan een grote afdruk, althans als we aannemen dat Munnich & Ermerins vergelijkbare prijzen rekenden als hun buitenlandse collega’s. Mogelijk verzuimde het Haarlemse duo zijn foto’s voldoende onder de aandacht te brengen: Anneke van Veen zoekt de oorzaak van het falen van hun onderneming mede in het feit dat zij niet adverteerden, terwijl Oosterhuis en anderen dat wel deden.[100] Een laatste mogelijke verklaring voor het verschil in succes tussen Oosterhuis en Munnich & Ermerins is dat de eerste zijn atelier pas opgaf toen hij al jaren lang opdrachten uitvoerde, de markt dus kende en kon inschatten hoe zeker de inkomsten eruit waren. Munnich was weliswaar al actief als fotograaf voordat hij met Ermerins in zee ging, maar zijn ervaring lijkt niet zeer uitgebreid te zijn geweest.

Munnich & Ermernis hebben zich – welke van de bovengenoemde oorzaken ook een rol gespeeld mogen hebben – in ieder geval verkeken op de levensvatbaarheid van hun onderneming. Alleen op topografische onderwerpen vertrouwen was te hoog gegrepen.[101] In de verschillende publicaties van algemene aard over negentiende-eeuwse (Nederlandse) fotografie neemt de architectuur- of topografische fotografie weliswaar een belangrijke plaats in – de schoonheid van de opnamen nodigt daar ook gemakkelijk toe uit, net als de saaiheid van het gemiddelde portret –, maar dat wil niet zeggen dat zij in de praktijk door velen op grote schaal is beoefend.[102] De opdrachten om te slopen vestingen te documenteren vielen aan slechts een bescheiden aantal fotografen toe en met uitzondering van Oosterhuis geldt hetzelfde voor topografie en de bouw en aanleg van nieuwe bruggen, kanalen en dergelijke. De architectuurfotografie ontwikkelde zich wel tot een genre met eigen esthetica, maar niet tot een broodwinning van velen. De oeuvres van fotografen als Van Gorkom, Hameter en Perger zijn, wat de ook maar enigszins interessante opnamen betreft, klein en bestaan misschien maar uit enkele tientallen stuks. Een goed overzicht van hun werk, dat zich in verschillende openbare collecties kan bevinden ontbreekt, zodat we die omvang niet goed kunnen schatten. Het oeuvre van Oosterhuis is – voor zover we kunnen nagaan – vele malen groter.

*

Tot besluit van dit hoofdstuk enkele woorden over de uitgevers en verkopers van foto’s. Zij legden zich vooral toe op topografische gezichten, kunstreproducties en portretten van bekende personen, bedienden in

[97] Zie ook Boom 2003, p. 308, waar gesteld wordt dat de prijzen van stereofoto’s rond 1860 tussen de f 0,70 en f 1,20 lagen.
[98] Van Veen 1993, p. 122. Vergelijk idem, pp. 46, 53 (noot 140).
[99] Van Veen 1998, p. 9.
[100] Van Veen 1998, p. 9.
[101] Vergelijk Boom/Wachlin 2004, waarin verhaald wordt hoe J.A. Meessen er evenmin in slaagde een ambitieuze uitgave van foto’s tot een commercieel succes te maken.
[102] Coppens/Alberts 1976; Coppens/Roosens/Van Deuren 1989; Van Venetië/Zondervan 1989b; Boom/Rooseboom 1996; Coppens/Altena/Wachlin 1997.

veel gevallen een lokale markt en stemden daar de keuze van hun onderwerpen op af. Slechts in een enkel geval overschreden zij de gemeentegrenzen. Een goed voorbeeld daarvan lijkt dat van de Culemborgse boekhandelaar A.J. Blom, die in 1868 verschillende door Oosterhuis gemaakte foto's van de brug over de Lek uitgaf. Advertenties voor deze serie plaatste hij niet alleen in de *Utrechtsche Courant* – die in ieder geval enigszins in de buurt gelezen werd –, maar ook in de *Middelburgsche Courant*, en mogelijk in diverse andere kranten.[103] Bloms naam ben ik nooit een tweede keer tegengekomen in verband met een uitgave op fotografisch gebied, zodat het heel goed om een eenmalige onderneming kan zijn gegaan.

Er zijn maar weinig uitgeversnamen die we geregeld tegenkomen. Onder hen zijn Jan D. Brouwer, François Buffa en Zonen, Andries Jager, Johannes Leeuwenkuijl, P.H.J. Reynet de la Rue, A.T. Rooswinkel en J.M. Schalekamp, die alle in Amsterdam waren gevestigd. De bekendste naam is die van Buffa, die immers een internationaal befaamde kunsthandel dreef in de Kalverstraat. De *belangrijkste* naam voor ons is echter die van Jager. Die moet namelijk met voorsprong de grootste uitgever van foto's zijn geweest in de vele jaren dat hij actief was, tussen 1849 en 1899 (mogelijk zelfs nog iets langer).[104] Zeker is dat Jagers naam op vele duizenden foto's is gedrukt: dat wordt volmaakt duidelijk uit de vele exemplaren die bewaard zijn in openbare en privé-collecties. Een ongedateerde fondslijst en de catalogi van de tentoonstellingen waarnaar hij inzond geven een indruk van zijn assortiment, dat ten dele uit buitenlandse import bestond.[105] Of Jager zelf heeft gefotografeerd weten we niet, wel dat er tenminste één portret op carte-de-visite-formaat is – met zijn naam op de achterzijde gedrukt – dat qua opmaak niet verschilt van portretten zoals die bij miljoenen in de ateliers van fotografen werden gemaakt: de naamsopdruk en de daarbij horende versiering komen volmaakt overeen met die op andere carte-de-visite-portretten.[106] De meeste portretten op carte-de-visite-formaat die zijn naam dragen doen door de afwijkende etikettering vermoeden dat hij er alleen de uitgever van was. Behalve portretten, foto's van klederdrachten en kunstreproducties gaf hij vooral topografische foto's uit, waarbij hij zich zeker niet tot zijn eigen woonplaats beperkte.[107] Ook uit Rotterdam, Den Haag, Scheveningen, Hilversum en Arnhem zijn er opnamen met zijn naam.[108] Onder de vroegste uitgaven van Jager zijn verschillende opnamen van Oosterhuis, die te herkennen zijn aan de signatuur 'PO' in het negatief.[109] Al snel nadat hij in 1858 of 1859 met Jager was gaan samenwerken moet Oosterhuis de uitgave

[103] Van Veen 1993, p. 122.
[104] In de collectie van de KVB bevinden zich verschillende prospectussen waaruit Jagers loopbaan (gedeeltelijk) gereconstrueerd kan worden. Weliswaar zou Jager in 1899 zijn zaak van de hand hebben gedaan, maar ook na die tijd zijn er nog foto's onder zijn naam uitgegeven, onder andere een stadsgezicht met de (vrijwel) voltooide Beurs van Berlage, die pas tussen 1898 en 1903 gebouwd werd (collectie RPK, inv.nr. RP-F-F00928-X).
[105] De fondslijst (die van 1862 of later dateert) bevindt zich in de collectie van de KVB. De stereofoto's zijn in de meerderheid (156 stuks van Amsterdam, 22 van Rotterdam, 20 van Utrecht, 34 van Den Haag, 15 van Scheveningen en 24 van Hilversum), het aantal cartes-de-visite is onbekend aangezien die niet stuk voor stuk opgesomd zijn. In 1860 zond hij 27 'Proeven van photographiën naar […] kunstprenten' in naar de *Tentoonstelling van Photographie, Heliographie, enz.* in Amsterdam (Photographie 1860, nrs. 192-218), alle van buitenlandse herkomst (waarbij we Ary Scheffer als buitenlander beschouwen). Bij de tentoonstelling van 1862 werd het merendeel van zijn inzending gevormd door kunstreproducties (Photographie 1862, nrs. 291-338), waarbij ditmaal geen namen van de oorspronkelijke vervaardigers werden vermeld. Gelet op de titels en de taal waarin die gesteld zijn, moet het merendeel van buitenlandse makelij zijn geweest.
[106] Collectie RPK, inv.nr. RP-F-F21655. Het is géén portret van Jager zelf: vergelijk diens portret in de collectie van het Gemeentearchief Amsterdam, afgebeeld in Van West/Van Keulen 2002.
[107] De kunstreproducties moeten hier niet zozeer als serieuze publicaties van belangrijk geachte kunstwerken worden gezien, maar vooral als voorstellingen met populaire, genreachtige taferelen, die in de vorm van (reproductie)prenten gemakkelijk voorhanden waren. Jager heeft verschillende boekjes met reproducties van kunstwerken uitgegeven, voorzien van 'dichterlijke bijschriften' van J.J.L. ten Kate (zie onder andere Brinkman 1884, pp. 28, 919, 1410, 1411). Genretaferelen 'naar de natuur', dat wil zeggen voor de camera opgevoerd, zijn ook in grote getale gemaakt, maar zij vergden regietalent en een atelier. Of Jager over beide beschikte staat niet vast. Gemakkelijker voor hem was het om buitenlandse foto's te importeren en te verkopen.
[108] Schaap/Stempher 1989, pp. 52, 56-59, 63, 71, 80, 82; Van West/Van Keulen 2002.
[109] Van Veen 1993, pp. 23-24.

en distributie in eigen hand hebben genomen. De serie stereofoto's *Vues de Hollande,* die opnamen uit 1859 en 1860 bevat, is vanaf begin jaren '60 door hem zelf uitgegeven.[110]

Uitgebreid vergelijkend onderzoek naar Jagers uitgaven zal moeten uitwijzen hoe hij de markt bediende: welke locaties in beeld gebracht zijn, in welke uiteenlopende vormen (als losse foto's en in albums, op carte-de-visite- en kabinetformaat, als stereo-foto's) hij ze uitbracht, hoe vaak hij een opname door een nieuwe verving (bijvoorbeeld als de locatie van aanzicht was veranderd, het oude negatief was versleten), etcetera.[111] Wanneer we zijn fonds en dat van zijn collega-uitgever Buffa overzien, valt op de foto's wat hun onderwerpen betreft pasten bij wat zij verder uitgaven: reisbeschrijvingen, prenten van klederdrachten en kunstreproducties. Hetzelfde geldt voor enkele andere uitgevers.[112] De uitgave van foto's paste dus in een traditie en context.[113] Er waren verschillende uitgevers die fotografie in hun fonds opnamen, al is het aandeel daarvan in de gehele productie van boeken, plaatwerken, almanakjes en wat dies meer zij klein, zo niet marginaal te noemen. Opvallend is dat Oosterhuis met verschillende van deze uitgevers zaken heeft gedaan – Jager, Brouwer, Buffa en Schalekamp – en bovendien foto's in eigen beheer uitgaf. Buffa bijvoorbeeld, die al relatief vroeg fotografie toevoegde aan zijn fonds, gaf rond 1865 een leporello-album met twaalf stadsgezichten van Oosterhuis uit, getiteld *Amsterdam photographié*.[114] De samenwerking met verschillende uitgevers kan een indicatie zijn dat Oosterhuis' foto's gewild waren.

Opvallend is dat verscheidene foto's onder meer dan één fotografen- of uitgeversnaam bekend zijn. Dat kan ten dele verklaard worden uit de praktijk van het illegaal kopiëren van foto's, om die vervolgens onder eigen naam (of anoniem) op de markt te brengen. Auteursrechtelijke bescherming van foto's was er vóór 1912 nauwelijks, zoals we in hoofdstuk 11 zagen. In andere gevallen echter lijkt er geen sprake te zijn geweest van kopiëren. Bij het fotografisch reproduceren van een bestaande foto treedt er al gauw een zichtbaar verlies aan contrast en scherpte op, zodat de kopie het in kwalitatief opzicht aflegt tegen de oorspronkelijke afdruk. Bij menige foto die onder meer dan één naam de wereld is in gezonden, is echter geen noemenswaardig verschil vast te stellen. Een kleine steekproef kan enig licht op deze kwestie werpen. Het Rijksprentenkabinet bezit elf verschillende topografische opnamen van Amsterdam – alle op kabinetformaat – die uitgegeven zijn door P.H.J. Reynet de la Rue. Van dit overzichtelijk kleine aantal heb ik in dezelfde en in enkele andere collecties zoveel mogelijk andere exemplaren gezocht. Tien van de elf blijken ook door anderen te zijn verspreid: vier door Jager, vier andere door Rooswinkel, één door de Gebroeders Van Rijkom, één door P.A. Korevaar Jr, en zes zonder naamsvermelding.[115] In tabel 14 is het resultaat schematisch weergegeven.

---

[110] Van Veen 1993, p. 24; Boom 2003, p. 309.

[111] Vervanging van opnamen door nieuwe wanneer bijvoorbeeld de situatie ter plekke veranderd was of de oude glazen negatiefplaat gebroken was, komt vaker voor, ook bij andere fotografen en uitgevers. Interessant is in dit verband dat Jager anderzijds juist de oude opnamen opnieuw uitbracht wanneer een gebouw gesloopt was. In de collectie A.M. van de Waal (UBA) zijn twee foto's uit de serie 'Oud-Amsterdam' aanwezig, één van de in 1857 afgebroken Westerhal (Waag) op de Westermarkt en van de in 1858 afgebroken Nieuwe Stadsherberg in het IJ. Beide foto's zijn na 1885 op de markt gebracht: in dat jaar verhuisde Jager naar het adres Amstel 119 dat op de achterzijde van de kartons wordt vermeldt.

[112] Zoals Wopke Eekhoff in 1873 een serie van twintig gezichten in Leeuwarden van Oosterhuis uitgaf, had hij in 1847 al eens 'Twaalf Gezigten in en op de stad Leeuwarden in den tegenwoordigen tijd' – litho's van C.W. Mieling naar tekeningen van I. Reynders – het licht doen zien.

[113] Zie over dit onderwerp De Zoete 1991, Rooseboom 1994b, De Zoete 1995 en Rooseboom 1996a.

[114] Behalve het incomplete exemplaar in een privé-collectie (Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, pp. 211, 212, en Van Veen 1993, pp. 28, 48 noot 75), bevindt zich sinds enkele jaren een compleet exemplaar in de collectie van het RPK (inv.nr. RP-F-1999-140). Buffa heeft zeker al in 1856 een uitgave met foto's gedaan, namelijk *Nederlandsche Schilderschool. Photographien naar Levende Meesters. Door H. Lowenstam*, Amsterdam (Frans Buffa en Zonen) 1856. Het enige mij bekende exemplaar bevindt zich in de bibliotheek van Museum Willet-Holthuysen (WH 1299).

[115] Alleen van de door Reynet de la Rue uitgegeven foto van de Amstel, gezien in zuidelijke richting, bij de uitspanning De Berebijt (inv.nr. RP-F-F19228) heb ik geen exemplaar gevonden dat door een ander is uitgegeven (wat niet wil zeggen dat dat niet gebeurd is). In geen van

Tabel 14

Overzicht van de door P.H.J. Reynet de la Rue uitgegeven topografische foto's van Amsterdam die ook door anderen zijn uitgegeven

Opmerking:
onder de anoniem uitgegeven foto's kan meer dan één exemplaar – van meer dan één uitgever – zijn (zoals het geval is bij de 'Hogesluis, gezien naar het Paleis voor Volksvlijt', waarvan tenminste drie, onderling verschillende, anonieme opnamen bestaan).

Reynet de la Rue (met inventarisnummer RPK)	**Jager**	**Roos-winkel**	**Kore-vaar**	**Van Rijkom**	**ano-niem**
Nieuwe Stadsherberg in het IJ (RP-F-00-771)	•				
Stilsteeg, hoek Nieuwezijds Voorburgwal (RP-F-00-773)		•			
Hogesluis, gezien naar het Paleis voor Volksvlijt (RP-F-F19211)	•				•
Paleis voor Volksvlijt en de Hoge Stenenmolen (RP-F-F19217)	•				•
Tolhek aan de Amsteldijk (RP-F-F19230)					•
Stadsschouwburg, Leidseplein (RP-F-F19232)		•	•		•
Stadsschouwburg, Leidseplein (RP-F-F19262)				•	
Groenburgwal, gezien naar de Zuiderkerk (RP-F-F19464)	•				
Singel, ter hoogte van het Gymnasium (RP-F-F19555)		•			•
Kippenhoek, Botermarkt (sinds 1876 Rembrandtplein geheten) (RP-F-F19596)		•			•

Bron: collecties RPK, GAA, UBA (coll. A.M. van de Waal), Felix B. van West.

Een van de twee opnamen van de Stadsschouwburg (in de gedaante die zij tussen 1874 en 1890 had) is door tenminste drie uitgevers op de markt gebracht. Te oordelen naar contrast en scherpte zijn er geen kopieën onder de in tabel 14 genoemde foto's. Bovendien zijn er steeds verschillen in uitsnede: afdrukken van hetzelfde negatief vergelijkend, is steeds de een rechts, links, onder of boven iets ruimer dan wel iets krapper uitgesneden. Een kopie van een bestaande afdruk zou nooit méér kunnen tonen, alleen minder. Kennelijk beschikten verschillende uitgevers over het oorspronkelijke negatief of over een goed reproductienegatief. Het valt niet geheel uit te sluiten dat de negatieven rouleerden of na verloop van tijd van de ene uitgever op een andere overgingen. Het was immers ook niet ongebruikelijk dat een negatievenarchief in zijn geheel in handen kwam van een andere fotograaf (al zal dat in veel gevallen pas gebeurd zijn nadat de oorspronkelijke fotograaf gestopt of overleden was). In een andere (maar wel verwante) branche, die van de boekuitgeverij, werden geregeld fondsveilingen gehouden, waarbij ongebonden restoplagen publiekelijk werden aangeboden. Het kwam voor dat de nieuwe eigenaar het aldus verkregen restant als een *schijnbaar* nieuwe editie onder eigen naam uitgaf.[116] Zoals gezegd: geheel uit te sluiten valt het niet dat een partij negatieven

deze tien gevallen is een foto door zowel Jager als Rooswinkel uitgegeven. Toch kwam dat wel voor. Zo bevindt zich in de collectie A.M. van de Waal (UBA) een tweetal afdrukken met de identieke voorstelling (de in 1862 gesloopte Leidsepoort), één maal onder Jagers naam (W1025), één maal onder die van Rooswinkel (W1027).

[116] Van der Meulen 1897, pp. 86-87, 309-310.

met Amsterdamse topografische onderwerpen op de een of andere wijze van eigenaar verwisselde, maar erg waarschijnlijk is het niet dat afzonderlijke negatieven *meer dan eens* in andere handen overgingen. Plausibeler is de veronderstelling dat de ons onbekende fotograaf zijn werk aan verschillende uitgevers aanbood, zonder een van hen het exclusieve recht te gunnen. Voor deze veronderstelling pleit het craquelé op één van de elf negatieven in kwestie. De 'Hoge Sluis, gezien naar het Paleis voor Volksvlijt' komt voor als uitgave van Reynet de la Rue en Jager (van wie mij zeven exemplaren bekend zijn, welk aantal zonder twijfel gemakkekijk valt uit te breiden) en als naamloze uitgave (drie exemplaren, waarvan de kartons niet identiek zijn). Het craquelé is op de ene afdruk van Jager verder gevorderd dan op die Reynet de la Rue, op een andere juist minder ver (afb. 87, 88). Het is niet erg waarschijnlijk dat als er maar één negatief zou zijn geweest, dat dat van Jager naar Reynet de la Rue ging en weer terug, en bovendien op zeker moment naar één of meer uitgevers die hun naam niet vermeldden.

Uitgever en boekhandelaar waren beroepen die in de negentiende eeuw nogal eens samenvielen. Jager, Brouwer en Buffa hebben dan ook zeker in hun eigen winkel verkocht wat zij uitgaven. Verder zullen hun foto's ook in diverse andere boekhandels te koop zijn geweest, maar daar is weinig zicht op. Incidenteel adverteerden boekhandelaren wel met foto's die zij verkochten, maar hoe ruim het werk van Oosterhuis en anderen werd gedistribueerd, valt daaruit nauwelijks op te maken. Behalve bij boek- en prenthandelaren waren foto's ook wel bij anderen te koop, bijvoorbeeld de Amsterdamse instrumentmaker Abraham van Emden, die overigens zelf al in 1839 met de daguerreotypie zou hebben geëxperimenteerd.[117] De Delftse instrumentmaker P.J. Kipp & Zonen leverde, net als Van Emden, niet alleen benodigdheden voor het fotograferen, maar ook foto's, al was dat waarschijnlijk maar bijzaak.[118] Er waren meer adressen waar het publiek foto's kon kopen, maar een goed overzicht daarvan ontbreekt, reden om hier verder niet te vervallen in een opsomming van toevallig bekende adressen. Interessant is wèl de advertentie in het *Nieuwsblad voor den Boekhandel* op 20 oktober 1864, waaruit blijkt dat er op korte termijn op het station van de Nederlandsche Rhijnspoorweg-Maatschappij 'Boeken, Kaarten en Photographiën, geschikt voor reizenden, zoo als bijv. Romans, Bundels, Anecdoten, Reiswijzers, Atlassen, Gezigten, Kleederdragten, enz.' verkocht zouden gaan worden.[119] Met name topografische foto's zullen door reizigers zijn gekocht.

Dat er ook op buitenlandse kopers kon worden gerekend, blijkt niet alleen uit Franstalige titels op foto's van bijvoorbeeld Munnich & Ermerins, Jager en Oosterhuis, maar ook uit het feit dat de bekende reisgidsen van Baedeker vanaf zeker moment in de edities over België en Nederland adressen gingen vermelden waar men foto's kon verkrijgen. In Baedeker-gidsen die aan andere reisbestemmingen zijn gewijd werd dat ook – en al eerder – gedaan. De vroegste mij bekende editie waarin een Nederlands verkoopadres wordt genoemd is de Engelstalige Baedeker *Belgium and Holland. Handbook for Travellers*, een vijfde editie uit 1878. Daarin wordt in het hoofdstuk over Amsterdam de boekhandel van H. Parson, Kalverstraat 218, genoemd, die blijkens een houtgravure het opschrift 'Parson Specialité de Photographie' op de pui had

[117] Van Veen 1993, p. 23; Mac Lean 1976, p. 15. Uit Van Emdens inzendingen naar de fotografietentoonstellingen van 1858, 1860 en 1862 blijkt dat hij op fotografisch gebied vooral instrumenten en microscopische opnamen verkocht (Photographie 1858, nr. 24; Photographie 1860, nr. 93; Photographie 1862, nrs. 224-231). Over Van Emdens eigen fotografische activiteiten: Evers 1914-1915, afl. III, pp. 22-23; Leijerzapf 1978, pp. 6, 67; Boom 1997, p. 16. Na Van Emdens overlijden in 1860 werd de zaak door zijn weduwe voortgezet (Rooseboom 1950, pp. 62-63; Mac Lean 1976, p. 18; Van Hoorn 1996, p. 334).

[118] Rekeningen van P.J. Kipp & Zonen in het archief van Teylers Museum betreffen de levering van zeven stereoglasdia's van de Britse astronoom/fotograaf Warren de la Rue (1867) en '1 verzameling vergr. photografien van de maan' plus '1 verzameling stereoskoop-photografiën van de maan' in 1869-1870 (TM, archief 205, rekeningen 1865-1878). Zie over Kipp: *Tijdschrift voor Photographie* 3 (1866), p. 237, Ankersmit 1965, Winters 1980 en Griffioen 2000.

[119] Goodijk 1999, p. 164.

staan.[120] Ook in de vijftiende Duitstalige editie van 1880 (*Belgien und Holland nebst den wichtigsten Routen durch Luxemburg*) en de tiende Franstalige editie uit 1881 (*Belgique et Hollande. Manuel du voyageur*) komt Parson als enige voor. In de zeventiende Duitstalige editie van 1885 wordt ook de Haagse winkel van M.J. Parson, Plaats 19, vermeld.[121] Overigens hebben zowel H. als M.J. Parson ook foto's uitgegeven, al kan niet overzien worden op welke schaal dat gebeurde. Net als in de andere reisgidsen van Baedeker heeft de keuze iets willekeurigs: Baedeker had bijvoorbeeld even goed de winkels van Buffa, de Gebroeders Douwes (Amsterdam), M.M. Couvée (Den Haag) en Goupil & Cie (Den Haag) kunnen noemen.[122] De eerste was net als H. Parson in de hoofdstedelijke Kalverstraat gevestigd, de laatste net als M.J. Parson op de Plaats. In de Kalverstraat waren ook Jan D. Brouwer en A. van Emden te vinden.[123] Bij de kunsthandelaar E.J. van Wisselingh, óók in de Kalverstraat, waren in 1842 daguerreotypieën van A. Daru te zien, maar het is mogelijk bij die ene keer gebleven.[124] Bij fotografen die in dezelfde straat hun atelier hadden, zullen eveneens foto's – maar dan hun eigen – te zien en te koop zijn geweest: zo is het zéér denkbaar dat Wegner & Mottu het portret dat zij in 1866 van Hans Christian Andersen maakten zichtbaar opstelden en Verveer hetzelfde deed in Den Haag.

*

Fotografen verlieten slechts zelden hun atelier. Wanneer ze dat deden, was het voornamelijk om topografische opnamen te maken. Daarvoor bestond een zekere markt in de negentiende eeuw. Kunstreproducties zijn ook nog wel in redelijke aantallen gemaakt, maar daarmee hebben we het 'repertoire' van de negentiende-eeuwse fotograaf wel zo'n beetje gehad: alle andere onderwerpen – portretten van gevangenen, foto's ten behoeve van monumentenzorg en opnamen van nieuwe bouwwerken – waren tamelijk marginaal. We hebben ze hier juist vanwege hun zeldzaamheid relatief uitgebreid behandeld. Doordat de gemiddelde klant slechts zes of twaalf afdrukjes van een portret bestelde en daar niet meer dan een paar gulden voor neertelde, waren de incidentele opdrachten om bijvoorbeeld vestingwerken te documenteren die op het punt stonden gesloopt te worden financieel interessant om de eenvoudige redenen dat er grotere aantallen (en grotere formaten) mee gemoeid waren. Slechts een enkeling durfde het aan of kon het zich veroorloven geen portretten (meer) te maken en zich te specialiseren in topografie en/of grote openbare werken in aanbouw. Een blik op het fonds van uitgevers van foto's bevestigt dat topografie een verkoopbaar onderwerp was. Dat het desondanks mis kon gaan, wordt bewezen door de snelle teloorgang van de firma Munnich & Ermerins: hoe mooi hun foto's ook waren, ze waren kennelijk geen kassucces.

---

[120] Deze houtgravure is afgebeeld in de herdruk uit 1974 van *Amsterdam en de Amsterdammers, door een Amsterdammer*; in de oorspronkelijke editie van 1875 komt ze niet voor.

[121] Ik heb de in de UBA aanwezige edities nagekeken. In die van vóór 1878 wordt geen adres genoemd (*Belgien und Holland. Handleitung für Reisende*, [7]1861; *Belgique et Hollande. Manuel du voyageur*, [3]1864; *Belgique et Hollande. Manuel du voyageur*, [6]1871; *Belgien und Holland. Handleitung für Reisende*, [12]1873; *Belgique et Hollande. Manuel du voyageur*, [8]1875). Het is volstrekt gebruikelijk in de verschillende Baedeker-uitgaven dat alleen in de grote steden adressen worden genoemd waar foto's verkocht werden.

[122] Zie over de verkoop van foto's door de Gebroeders Douwes: Van der Wilt 2005, p. 64.

[123] De uitgever en verkoper J.M. Schalekamp was van 1879 tot 1883 óók in de Kalverstraat gevestigd geweest, maar verhuisde toen naar het Spui (blijkens prospectussen in de collectie van de KVB). Zie over Buffa en de fotografie: Leijerzapf 1978, p. 45; Rooseboom/Wachlin 1999, p. 6; Havermans 2001a, p. 33. Zie over de Kalverstraat als epicentrum van de Amsterdamse kunsthandel onder andere Verhoogt 2004, pp. 161-162.

[124] Evers 1914-1915, afl. III, pp. 21-22. Het kwam wel vaker voor dat een tijdelijk verblijvende fotograaf werk toonde in een kunsthandel: J.E. Feilner in 1848 en C.J. Schlegel in 1851 bij J.C. Estor in Den Haag, La Moile in 1848 en Schlegel in 1851 bij Vincent van Gogh in Den Haag (een oom van de schilder). Dat wil niet zeggen dat deze kunsthandelaren foto's in hun assortiment opnamen.

18

Onderlinge concurrentie en omgang

Tot dusverre zijn in deze studie onder andere de verhouding van fotografen tot kunstenaars, de rol van de opdrachtgevers, de samenstelling van de cliëntèle, het beeld dat fotografen in andermans ogen hadden en het beeld dat zij van zichzelf gaven ter sprake gekomen. Nog niet behandeld is de onderlinge verhouding tussen fotografen. Voor zover er tot hier toe een goed beeld van *de* Nederlandse beroepsfotografen kon worden gegeven, moeten we ons realiseren dat zij zelf onderscheid wensten te maken tussen de ene en de andere confrater. Het betreft daarbij vooral het onderscheid dat permanent gevestigde en in een vast atelier werkende fotografen maakten tussen zichzelf en ambulante of kermisfotografen.

Ambulante beroepen – en daarvan waren er nogal wat – hadden weinig aanzien. In zijn boek over achttiende-eeuwse bokkerijders schreef Anton Blok over het geringe aanzien van

> ‘entertainers, marskramers, bedelaars, voerlieden, herbergiers, wevers en dagloners, veelal mensen die zich wegens hun beroep op allerlei plaatsen ophielden en tussen de dorpen en steden heen en weer trokken’.[1]

In de negentiende eeuw zal het niet anders zijn geweest dan in de achttiende. Zo werden boekencolporteurs ook wel ‘driekwart bedelaars’ genoemd.[2] Behalve de door Blok genoemde beroepen trokken ook kunstenaars, muzikanten, beroepsbiljarters, onderwijzers, behangselschilders, papiermarmeraars, prostituées en predikanten rond, alsook complete opera- en circusgezelschappen en menageriën.[3] Fotografen waren dus zeker niet de enigen die langs de wegen gingen.

Ambulante en kermisfotografen waren in veel gevallen twee aanduidingen voor een en dezelfde groep. In de notulen van de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging* vinden we in 1873 een opmerking van een van de bestuursleden, Dirk Niekerk, die veelzeggend is doordat ze als humoristisch wordt opgedist. Sprekend over de sterkte van een zilverbad (nodig bij het lichtgevoelig maken van het negatief vóór de opname), herinnerde Niekerk zich een ‘aardig voorval’:

[1] Blok 1995, p. 63. Zie ook Cottaar 1996, p. 11.
[2] Kuitert 1994b , pp. 36, 38.
[3] Van Lennep 1962, p. 72; Van Eeghen 1964, p. 61; Kuyvenhoven 1988, p. 14; Mijnhardt 1990, p. 49; Heijbroek/Greven 1994, p. 82; Rooseboom 1994c, p. 221; Bossenbroek/Kompagnie 1998, p. 89; Bos 1999, pp. 119, 122; Salman 2001; Schrover 2002, p. 117.

> ‘eenige jaren geleden, vervoegde zich bij hem, een der ambulante photografen, die met hun tent de kermissen bereizen. Deze klaagde hem zijn nood, en verzocht raad en hulp, het zilverbad waarmede hij eenige dagen geleden zeer goed gewerkt had, weigerde nu allen dienst.’

Niekerk wist meteen waar hij de oorzaak moest zoeken en onderzocht met een ‘Argentometer’ of het zilverbad niet te sterk of te zwak was. Inderdaad, het was 25% te sterk.

> ‘[H]ij voegde daarom tweemaal het volume water er bij, filtreerde het bad, en bemerkte na het maken van eene proef dat het zeer goed werkte. Dat onze kermisphotograaf zeer in zijn schik was in het bezit te zijn van een zoo groot zilverbad is licht te begrijpen’.[4]

Met name de formulering ‘onze kermisphotograaf’ en de geamuseerde toon waarop over diens gebrek aan kennis en de blijdschap met het toegenomen volume van zijn zilverbad wordt verhaald maken duidelijk dat hij niet op gelijke voet stond met Niekerk *cum suis.*

Een verhaal met vergelijkbare toon is er over een onbekende fotograaf die ergens in de jaren ’50 op de Utrechtse kermis stond. Een boer, die met zijn zoontje gefotografeerd wilde worden, vroeg of hij even het morsige gezicht van het kind mocht schoonmaken voordat het portret zou worden gemaakt. De fotograaf, verdiept in een of andere bezigheid, verwees hen met een handbeweging naar de donkere kamer, waar zij een emmer met schoon water zouden vinden. De boer doopte zijn zakdoek erin en maakte het gezicht van zijn zoon schoon.

> ‘Daarna traden beiden weer op den voorgrond en in het volle licht, waarop de huid van de jongen spoedig bruin ging worden, om ten slotte in weinige oogenblikken van warm-bruin tot zwart over te gaan. Vader had de zakdoek niet in den emmer met water, maar in een bak met zilveroplossing gedoopt. De fotograaf, geen raad wetende, riep de hulp van een collega in, om het gezicht van den jongen te reinigen. Maar de collega was evenmin in staat een middel aan te wijzen en de toen in de praktijk uitsluitend bekende methode, om het zilver door middel van het gevaarlijke cyaankali te verwijderen, durfde geen van beiden toepassen.’

Een apotheker moest uitkomst bieden. Inmiddels had zich voor de tent van de fotograaf een oploop gevormd en namen de boeren een dreigende houding aan. De fotograaf zag geen andere weg dan zijn tent op te breken en te vertrekken.[5]

Kermisfotografen zullen niet slechts om hun geringere kennis en kunde minder geacht zijn door hun gevestigde vakgenoten, de kermis zelf had ook geen onverdeeld gunstige pers. Niet voor niets werd zij aan het einde van de eeuw in verschillende steden afgeschaft. De luidruchtigheid, het drankgebruik en de vrees voor zedenverwildering en geldverspilling waren redenen van deze maatregel.[6] Een enigszins gechargeerde voorstelling van zaken vindt men in Hildebrands *Camera obscura*:

---

[4] *Tijdschrift voor Photographie* 1 (1872-1873) p. 147.
[5] Evers 1918, pp. 151-152.
[6] Keyser 1976, pp. 204-216; Neven 1986, p. 15; Westen 1990, p. 32; Gras 1997, pp. 251-256. Zie ook de *Verzameling der gedrukte stukken behoorende bij de Handelingen van den Gemeenteraad van Rotterdam. 1894*, no. 7, ‘Rapport van de Commissie voor de Kermis-Enquête’, waarin allerlei bezwaren worden opgesomd.

> 'Weet ge wat een kermis is, Hildebrand? Het is een allerakeligste mislukking van publieke vermakelijkheid; de parodie en de charge der feestvreugde; het ideaal ener opwinding over niets; het tegendeel van al wat welluidt, welstaat en welvoegt. Weet gij wat een kermis is, Hildebrand? Het is de bacchantendienst der nieuwere tijden, de vergoding der uitzinnigheid. […] Wij voor ons hebben altijd, voor zoveel ons mogelijk was, den besmetten dampkring der kermissen gemeden en geschuwd; wij hebben ons geld en ons gezond verstand altijd te lief en altijd te weinig van beiden te verteren gehad, dan dat wij het te grabbelen zouden gooien in dien poel van triviale genoegens.'[7]

Wat minder opgewonden berichtte Henri Ver Huell in mei 1862 over de Haagse kermis in een brief aan zijn achterneef Alexander Ver Huell:

> 'Wij zitten hier in de drukte van de kermis, en dat is alles behalve aangenaam. Ik heb hier vlak voor de deur eene menigte kramen, en dat is den ganschen dag door een leven en een geschreeuw dat het bijna niet mogelijk is een woord te schrijven. Enfin, Maandag is het uit ...'[8]

Temidden van het zedenbedervende vermaak en tussen wafelkramen, paardenspellen, poppenkasten en waarzegsters zetten ook fotografen hun tentjes op. Archieven van de marktmeesters geven niet altijd uitsluitsel over het aantal, maar op de Bossche Sint-Nicolaaskermis bijvoorbeeld stonden in 1859 tien fotografen, van wie twee met een groot tijdelijk atelier.[9] Een van die twee was Loek Sax & Co., die we al eerder tegenkwamen omdat zij zich afficheerden als 'doctoren der Photographie, Elèves van professor Belloc de Paris'.[10] Loek Sax reisde in deze jaren door Nederland: zijn spoor valt uit diverse publicaties en advertenties enigszins te volgen.[11] Hij stond niet alleen op kermissen, maar richtte zich ook tijdelijk bij particulieren in. Zo deed hij in 1858 en 1859 Groningen aan, waarbij hij de tweede keer zijn intrek nam bij de vader van de latere fotograaf J.G. Kramer, die in manufacturen deed.[12] Het *Koninklijk Oudheidkundig Genootschap* bezit van Sax een ongedateerd strooibiljet, dat hij liet verspreiden toen hij op de Amsterdamse kermis stond. De tekst is even hoogdravend als die van zijn advertenties:

> 'Staande met hun welingerigte tent op den Erwtenmarkt bij de Halvemaansbrug. Nieuwe Systema van gekleurde photographie-portretten. […] Voor de treffendste gelijkenis wordt door hen gegarandeerd, zoo vertrouwen zij hier, even als in andere steden, zich met UEds gunst vereerd te zien. Dagelijks werkzaam van des morgens 10 tot des namiddags 6 ure, bij alle weêrsgesteldheid.'[13]

---

[7] Hildebrand 1998, dl. 1, pp. 116-117.
[8] Landheer 1997, p. 53.
[9] Coppens/Altena/Wachlin 1997, p. 23.
[10] De ander was ene Huysman, waarschijnlijk dezelfde als D. Huisman (genoemd bij Evers 1918, p. 151, en Stempher 1983, p. 139) en de in Den Haag geboren David Jacobus Huisman die in het Amsterdamse bevolkingsregister fotograaf wordt genoemd.
[11] Evers 1918, p. 151; Schuitema Meijer 1961, p. 132; Stempher 1983, p. 139; Erdkamp 1989, p. 80; Van Wingerden 1987-1988, p. 92; Verburg/Van Bennekom 1994, pp. 51-52; Wierts 2000, p. 141; De Jonge 2001, pp. 1, 3. Het is in dit verband interessant om vast te stellen dat Sax als een van de weinige fotografen in Rotterdam onroerend goed bezat (hij werd in de jaren 1869-1875 steeds aangeslagen voor de niet onaanzienlijke som van circa 90 gulden).
[12] De Jonge 2001, pp. 1, 3.
[13] KOG, Atlas Zeden en Gewoonten, portefeuille XXXIIA (Kermisstrooibiljetten e.d.). In dezelfde collectie zit nog een tweede, eveneens ongedateerd strooibiljet, van Covington ('Staande op de Botermarkt, naast de Chambre Obscura. Voor slechts weinige dagen. Covington's

Werk van Loek Sax & Co. is nauwelijks bekend, dus we kunnen de kwaliteit van het geleverde niet goed beoordelen.[14] In de *Kronijk voor Utrecht's beeldende kunst en nijverheid* uit 1858 werden Sax en een niet met name genoemde concurrent zonder veel omhalen als kwakzalvers afgedaan.[15]

Dat woord werd vaker gebruikt en zal meer dan eens betrekking hebben gehad op een ambulante of kermisfotograaf. Tot hun verdediging moet aangevoerd worden dat deze veel minder dan een collega met een vast atelier de gelegenheid hadden goede instrumenten te gebruiken. Werken in een tent of houten gebouwtje of in een kamer van een hotel, herberg of particulier huis was altijd minder gemakkelijker dan in een permanent en goed geoutilleerd atelier.

In de jaargang 1872-1873 van de *Katholieke Illustratie* verscheen een gravure getiteld 'De Photograaf in het Dorp'. De bijbehorende tekst meldde dat fotografen op het platteland nog een zeldzaamheid waren:

> 'Wie een portret wil hebben, laat het op een atelier of in een kermistent in de stad vervaardigen. De reizende photograaf heeft op zijn minst de welsprekendheid van een kwakzalver noodig om nog eenige klandizie te vinden'.[16]

Die welsprekendheid diende hier overigens niet zozeer om een inferieur product te slijten, maar vooral om een verlegen boerenmeisje tot poseren over te halen.

Uiteraard waren er, zowel onder de permanent gevestigde als onder de rondtrekkende fotografen, kundige en minder kundige, getalenteerde en talentloze, bevlogen en minder bevlogen, ijverige en luie, gewetensvolle en tot kwakzalverij neigende lieden. Sommigen hadden de fotografie opgenomen in de hoop er snel en gemakkelijk geld mee te verdienen. In 1865 schreef P.J. Cornelisse in zijn brochure *De Photograaf. Wat was hij? Wat is hij? Wat moet hij worden?* dat een fotograaf

> 'in 't algemeen genomen, uit alle vakken een weggeloopen knoeijer [was]. Slechte schilders, horologiemakers, ook bakkers, zelfs kramers, zijn op komen dagen, hebben 't bedrijf aanvaard, als echte kwakzalvers, bloot en alleen, om het publiek centen uit den zak te kloppen, niets meer, niets minder. Zoo was niet alleen het grootste deel, zoo waren er 80 pCt.'[17]

Het percentage lijkt schromelijk overdreven, maar kwakzalvers zullen er inderdaad wel geweest zijn. Ook P.J. Hollman nam het woord kwakzalver in de mond, toen hij in 1856 in *De Gids* een stuk schreef over de stand van zaken in het vak:

Amerikaansche Photographische Portretten in sierlijke lijst gezet, voor 1 Gulden. In den korten tijd van 9 dagen op de Rotterdamsche kermis, voorleden jaar, werden bij mij 4387 portretten vervaardigd'). Blijkens de 'Staat van ontvang van het Marktgeld der Spellen, Kramen, Stallen, Wagens en Uitstallingen, benevens van het Loot-, Directie- en Waakgeld, van de Kermis dezer Stad' over de jaren 1851, 1852 en 1855 stond Covington in het laatstgenoemde jaar op de Rotterdamse kermis (GAR, NSA Financiën 443, inv.nr. 721).

[14] Bij Van Stockum in Den Haag werd op 17-19 november 1999 (lot nr. 186) een ambrotypie geveild met een etiket 'Werkzaam bij de Wed. Stapelkamp aan de Arkelpoort … zullen bezig houden tot het vervaardigen van Photographie Portretten in bovengenoemd logement … Dr. Loek, Sax & Co.', in handschrift 1857 gedateerd.

[15] Van Liefland 1858, pp. 94-95. Vergelijk de in Groningen gesitueerde jeugdherinneringen van W.J. Roelfsema Hzn., die onder andere over de aanvankelijke hoge prijzen van foto's schreef: 'Op de kermis kon men wel goedkooper terecht, maar het werk was er dan ook naar' (GA, toegangsnummer 1501, inv.nr. 269, zesde cahier, p. 77).

[16] *Katholieke Illustratie* 6 (1872-1873) nr. 132, pp. 249 (gravure), 254 (tekst). Met dank aan Marga Altena.

[17] Cornelisse 1865, p. 4.

> ‘Werd de photographie bij haar verschijnen met geestdrift begroet door geleerden, kunstenaars en liefhebbers, ook de speculatie-geest zocht haar voordeel te doen met deze nieuwe kunst, en weinig slechts scheelde het, of de schoone uitvinding van Daguerre ware bij hare geboorte gestikt, zoo zeer schenen allen, zoowel vervaardigers van werktuigen als proefnemers, tegen haar zaam te spannen; en moet men zich over eene zaak verwonderen, dan zeker daarover, dat zij bestaan bleef in weêrwil van apparaten van 20 gulden en portretten van slechts weinige stuivers, in weêrwil van al het geheimzinnige en de kwakzalverij, waarmede men haar omringde’.[18]

Jaren later, in 1917, schreef Evers dat de fotografie bedorven werd door

> ‘de velen, die het “pourtraitteeren”, ten koste van de kunst en van het bedrijf, als bijzaak uitoefenden. Onder hen bevonden zich kappers, instrumentmakers, schilders, beeldhouwers, steendrukkers en cartonnen-doozenmakers.’[19]

De vaklui zagen zich daardoor gedwongen ook rond te reizen. Zo werden – in deze weergave van zaken – goede fotografen dus rondreizende.

Cornelisse, Hollman en Evers noemden geen namen, Edouard François en het echtpaar Guyard deden dat wel toen zij in 1846 in de kolommen van het *Algemeen Handelsblad* een advertentieoorlog uitvochten.[20] Tijdens de Amsterdamse kermis in september plaatste de eerste een advertentie waarin hij aankondigde zijn prijzen te verlagen van f 9,- en f 14,- tot f 2,- en f 4,-. De Guyards reageerden zes dagen later dat zij

> ‘nimmer door zoo nietige lage Prijzen, de schoone Uitvinding des Heeren DAGUERRE [zullen] bezoedelen, noch in minachting brengen’.

In de drie jaar die zij werkzaam waren, hadden zij nooit hun prijzen verlaagd, voegden ze eraan toe. Een week later sloeg François terug: hij zinspeelde erop dat de heer Guyard – zijn echtgenote bleef buiten beschouwing – zich niet op zijn gemak voelde bij de prijsverlaging. Die werd door François gerechtvaardigd door te verwijzen naar de prijzen die in andere landen werden gerekend. De Guyards antwoordden dat zij zich enkel niet op hun gemak zouden voelen als hun concurrent de kunst van het daguerreotyperen verstond. Twee en vier gulden was voor François’ producten nog altijd te veel. Zowel in Frankrijk als in Nederland waren er volgens hen ‘onkundigen, die door laag gestelde prijzen en slechte uitvoering de kunst verlagen’. Gingen er tot nu toe steeds tenminste enkele dagen overheen voordat een reactie verscheen, nu wachtte François niet: al een dag later gaf hij zijn antwoord. Hij beweerde naar volkomen tevredenheid te werken.

> ‘Arme Mijnheer en zoogen[aamde] Mevrouw GUIJARD, gij doet in uwe Annonce van gisteren niets dan lasteren.’

[18] Josua 1856, p. 212.
[19] Evers 1917, p. 314.
[20] Evers 1914-1915, afl. III, p. 26. Zie ook Wachlin/Rooseboom 1997, p. 16.

Het publiek zou dat volgens hem verfoeien. Het duurde bijna drie weken voordat de mannelijke helft van het echtpaar Guyard een laatste aflevering toevoegde aan deze advertentie-oorlog. Hij had zich met enkele getuigen bij François vervoegd 'om explicatie te vragen wegens een dubbelzinnig woord'.[21] Dat moet de toespeling betreffen die François had gemaakt op de kennelijke of veronderstelde ongehuwdheid van de Guyards.[22] François gaf de redactie van het *Algemeen Handelsblad* de schuld, maar die ontkende in een noot bij deze advertentie: de tekst van François' advertentie was letterlijk geplaatst zoals ze opgegeven was.

Het is misschien niet geheel toevallig dat François juist tijdens de Amsterdamse kermis overging tot verlaging zijn prijzen, die al vier jaar lang, vanaf de eerste advertentie die we van hem kennen, vijf, negen en veertien gulden bedroegen.[23] Alleen het laagste tarief was ofwel op zeker moment vervallen ofwel werd in de advertentie van september 1846 weggelaten om de prijsdaling spectaculairder te laten lijken. We weten niet welke fotografen er eventueel op de Amsterdamse kermis van 1846 stonden, maar het is denkbaar dat François vreesde te veel nadeel te ondervinden van hun lagere prijzen.

Een min of meer vergelijkbare kwestie werd jaren later, in 1866, door middel van advertenties uitgevochten tussen Julius Schaarwächter en E.M.A. van der Burght. De eerste betrapte zijn concurrent – beide waren in Nijmegen gevestigd – op het plagiëren van een vers. Dat had Van der Burght in de lokale krant laten plaatsen – we hebben het in hoofdstuk 4 geciteerd –, waarop Schaarwächter schreef:

> 'Een kwakzalver neemt alle middelen te baat om het publiek te lokken en zijn knoeiwerk aan den man te brengen, zelfs GEKAAPTE kreupelrijmpjes worden niet vergeten. Zulke lieden brengen de photographie in een treurig parket, ze zijn voor den degelijken photograaf hetgeen de kermismuzikanten zijn voor den componist of virtuoos.'[24]

Van der Burght reageerde op de aantijging, Schaarwächter dáár weer op. Interessanter dan de woordenwisseling *in extenso* weer te geven is de vaststelling dat Van der Burght permanent in Nijmegen gevestigd was, althans een paar jaar bleef. Hij was dus geen ambulante fotograaf. Hoogstens kan van hem gezegd worden dat hij weinig zitvlees had: net als in Nijmegen was hij in Arnhem, Doetinchem en Doesburg maar enkele jaren gevestigd, in Utrecht nog veel korter.[25] Of hier sprake was dan kwalitatief verschillend werk van de twee Nijmeegse fotografen of alleen van *jalousie de métier* valt niet zo één-twee-drie vast te stellen. Het laatste valt niet uit te sluiten, want Schaarwächter was de eerste fotograaf die zich permanent had gevestigd in Nijmegen en hij kreeg na bijna vijftien jaar opeens een concurrent.[26] Deze strijd in de advertentiekolommen van de *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* vond dan ook plaats direct nadat Van der Burght in 1866 arriveerde.

Enkele jaren later zou Schaarwächter opnieuw uithalen. Nadat in 1872 de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging* was opgericht, gebruikte Schaarwächter zijn eigen tijdschrift *De Navorscher op het gebied der photographie* om de nieuwe vereniging – die het *Tijdschrift voor Photographie* uitgaf dat

[21] *Algemeen Handelsblad* 18 september, 24 september, 1 oktober, 20 oktober, 21 oktober en 9 november 1846.
[22] Het Amsterdamse bevolkingsregister van 1851 vermeldt van beide dat ze gehuwd waren (*met elkaar*, mogen we aannemen).
[23] Het verschil tussen deze drie tarieven zal zijn ingegeven door het formaat, eventueel ook door het wel of niet inkleuren van de daguerreotypieën.
[24] Janssen 1980, p. 76.
[25] Met dank aan Steven Wachlin.
[26] Schaarwächter opende zijn atelier in 1852, Van der Burght het zijne in 1866.

Schaarwächter mogelijk als concurrent zag – te bestrijden. In het artikel 'Een nieuwe Photographen Vereeniging' merkte hij op dat de president ervan 'meer koopman dan photograaf [was], evenwel kooper en bezitter van een gunstig bestaand photographisch atelier' en dat een van de leden

> 'een handelaar in Hollowaijs pillen en photographische toestellen en preparaten enz. wiens doel natuurlijk niet is om den vooruitgang op het gebied der photographie te bevorderen, maar wel om zodoende meer in de gelegenheid te zijn nagemaakte objectieven en wat onbruikbare collodion aan den man te brengen'.

Degenen die van dit fraais beticht werden waren Pierre Alexis Mottu respectievelijk Arnold Willem Groote. Mottu had zich in 1862 geassocieerd met Louis Wegner en had de firma die hun beider namen droeg voortgezet nadat Wegner in 1864 overleed. Groote was sinds de vroege jaren '40 als apotheker gevestigd in Amsterdam en is op zeker moment ook fotografische benodigdheden gaan verkopen. Over de kwaliteit van het door hem geleverde valt nu niet meer te oordelen, maar het langdurige bestaan van zijn zaak – twee zonen zetten haar voort na het overlijden van de oprichter – wijst erop dat de klanten tevreden genoeg waren. Er was in die jaren waarschijnlijk weinig erger dan vergeleken te worden met Holloway, de kwakzalver die pillen verkocht die tegen allerlei kwaaltjes zouden helpen.[27] Wat Mottu en Groote in Schaarwächters ogen gemeen hadden was dat zij de fotografie niet uit liefde, maar om het gewin beoefenden. Groote nam als handelaar een wat andere positie in dan fotografen: een handelaar schept niets, hij verdient alleen maar geld aan andermans producten.[28] We weten niet of Mottu meer hechtte aan geld dan aan goede foto's, maar er is geen aanleiding om zijn motieven om in de fotografie te gaan méér in te twijfel te trekken dan die van andere beroepsfotografen. Schaarwächter kan natuurlijk meer geweten hebben dan wij nu nog kunnen achterhalen, maar hij lijkt niet bepaald de meest neutrale of onpartijdige waarnemer, dus ook niet de meest betrouwbare bron. Schaarwächter was overigens behalve fotograaf óók handelaar in fotografiebenodigdheden, net als Groote.[29] En mét Mottu moet hij rond 1870 één van de eersten in Nederland zijn geweest die de lichtdruk – een fotomechanische druktechniek – beoefende.[30] Het is dus zeker niet ondenkbaar dat Schaarwächters uitlatingen ingegeven werden door *jalousie de métier*.[31]

De beschimpingen van François op Guyard, van Guyard op François, en van Schaarwächter op Van der Burght, Mottu en Groote zijn vast niet de enige geweest, maar ik ken niet meer voorbeelden. De grote verzameling advertenties van Steven Wachlin kan, indien ze ooit gepubliceerd of in ieder geval openbaar gemaakt kan worden, misschien meer licht werpen op dit onderwerp. Oprispingen als de hier genoemde lijken echter eerder uitzondering dan regel te zijn geweest. Wie het door Schaarwächter gewraakte *Tijdschrift voor Photographie* doorbladert – anders dan diens *Navorscher op het gebied der photographie* geen eenmanstijdschrift –, zal eerder de indruk krijgen dat de leden van de *Amsterdamsche Photografen-*

[27] Schreurs 1989, pp. 25-29. Vergelijk Claudius 1850 (aflevering 'Op de kermis'), p. 34, en Gras 2000, pp. 271, 287.
[28] Dat was overigens geen belemmering om lid en zelfs bestuurslid te worden van de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging*. Groote werd eind december 1872 benoemd tot tweede secretaris (*Tijdschrift voor Photographie* 1 (1872-1873), p. 97).
[29] Zie bijvoorbeeld Photographie 1865, nrs. 606-624, waaruit blijkt dat Schaarwächter op de *Tentoonstelling van Photographie, Photolithografie, enz.* alleen fotografische benodigdheden exposeerde, geen eigen foto's.
[30] Van Iersel 1995, pp. 88, 90; Rooseboom 1995, p. 9. Er zijn in Nederland in de vroegste tijd van deze techniek (vanaf circa 1870) maar weinig lichtdrukkers geweest.
[31] Vergelijk De Klerk 1986, p. 3, en De Klerk 1995, p. 9, waar onder meer gesteld wordt dat Schaarwächters ego en gebrek aan goede samenwerking hem opbraken.

Vereeniging overwegend vriendelijk en collegiaal met elkaar omgingen.[32] Weliswaar ruimde het tijdschrift – zoals bijna ieder fotografisch tijdschrift in die periode – voornamelijk ruimte in voor zakelijke stukken over technische onderwerpen, maar iets over de wijze waarop fotografen met elkaar omgingen blijkt zo nu en dan uit de gepubliceerde notulen van de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging*. Die maken incidenteel melding van 'kunstbeschouwingen' (waarbij een lid over een bepaald onderwerp sprak), het tonen van foto's, een fotografische bibliotheek, het organiseren van tentoonstellingen, een excursie naar de ruïne van Brederode, de stichting van een weduwen- en wezenfonds en een commissie tot het nemen van proeven. Zoals het notulen betaamt, geven zij verder weinig prijs over inhoud, frequentie en effect van deze activiteiten, maar duidelijk is dat de leden hun kennis niet angstvallig voor zich hielden of hun beroepsgenoten zo veel mogelijk meden. De redactie van het *Tijdschrift voor Photographie* sprak zich een enkele keer uit over haar streven en doel. In het eerste nummer van de eerste jaargang schreef zij alleen oog te hebben 'op de ontwikkeling en materiële welvaart van den photograaf'.[33] Dat streven is echter zo algemeen het haar weinig zal hebben onderscheiden van Schaarwächters *Navorscher* of van buitenlandse tijdschriften.[34]

Het bestaan van een vereniging en een tijdschrift is op zich een teken van samenwerking en groepsvorming, maar in de kolommen van het *Tijdschrift voor Photographie* werd ook enkele malen geklaagd over het gebrek aan medewerking van leden en lezers. Ook daarin zullen het blad en de vereniging niet verschild hebben van andere. Haakman, sinds 1874 president van de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging*, sprak drie jaar later over de geringe opkomst op de vergaderingen en over de onverschillige houding der leden.[35] Zijn mede-bestuurslid Groote schreef in hetzelfde jaar dat nog te veel het motto 'wat verdien ik er mede?' gold.[36] Het directe eigen voordeel prevaleerde kennelijk boven de inspanning om op termijn een resultaat te bereiken dat ook anderen ten goede kwam. Veel *geschreven* hebben de Nederlandse fotografen in ieder geval niet voor hun vakgenoten. Een enkele maal plaatste het *Tijdschrift voor Photographie* artikelen van hun hand, maar veel vaker waren de stukken geschreven door buitenlandse auteurs en overgenomen uit dito tijdschriften (wat overigens een algemene praktijk was). In de vijftiende jaargang meldde Haakman dat de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging* was opgeheven en dat het *Tijdschrift voor Photographie* mee ten onder ging.[37] Hij vervolgde dat er enkele dagen later al in Amsterdam een nieuwe vereniging was opgericht, *Helios*, die het tijdschrift zou voortzetten. Inderdaad verscheen er in 1888 een zestiende jaargang, met dezelfde titel, uitgever en redactie, en in dezelfde opmaak. Het belangrijkste verschil tussen *Helios* en de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging* was dat de eerste 'uitsluitend voor en door Dilettant-Photographen' bedoeld was. Haakman (die amateurfotograaf was) verklaarde:

[32] Aan *De Navorscher* werkten weliswaar ook de in Arnhem gevestigde Emil Becher en een zekere J. Lemling (enige tijd) mee, maar het blad was vooral het geesteskind en product van Schaarwächter (Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 274; Schaap/Stempher 1989, p. 34; De Klerk 1986, p. 5; De Klerk 1995, p. 1). Lemling en Becher – de laatste vertrok in het jaar waarin *De Navorscher* begon te verschijnen (1865) naar het buitenland – zullen vooral als correspondent hebben gefungeerd.
[33] *Tijdschrift voor Photographie* 1 (1872-1873), p. 2. Vergelijk de jaargangen 2 (1873-1874), p. 83, en 5 (1877), p. 83, voor gelijkluidende beginselverklaringen.
[34] Schaarwächter schreef in de eerste jaargang van zijn tijdschrift het materieel welzijn van alle fotografen na te streven (*De Navorscher op het gebied der photographie* 1 (1865), p. 31).
[35] Haakman 1877, pp. 2, 3.
[36] *Tijdschrift voor Photographie* 5 (1877), pp. 80-81.
[37] *Tijdschrift voor Photographie* 15 (1887), tussen pp. 132-133.

> 'Het volslagen gebrek aan medewerking heeft haar [= de redactie] meer dan eens de vraag doen stellen of het niet beter ware de uitgifte te staken en, indien zij, 15 jaren lang, den ondankbaren arbeid geheel belangeloos heeft voortgezet, werd zij hoofdzakelijk gedreven door plichtgevoel en afkeer om het eenmaal opgevatte werk te verlaten'.[38]

De wederwaardigheden van *Helios*, een vereniging van amateurs immers, blijven hier verder buiten beschouwing.

Voor zover we uit de notulen iets kunnen opmaken over de activiteiten en het karakter van de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging*, lijkt ze erg veel op de vele amateurfotografenverenigingen zoals die vanaf circa 1890 in menige Nederlandse stad zijn opgericht. Het houden van lezingen, het tonen en bespreken van foto's en het organiseren van wedstrijden behoorden (en behoren tegenwoordig nog steeds) tot de vaste prik van het activiteitenprogramma. Ook de verzuchtingen van bestuur en redactie over de te geringe inzet en medewerking van de leden zijn in amateurfotografenverenigingen standaard geworden.

In de notulen van de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging* komen we maar zelden iets tegen dat duidt op de behartiging van *vak*belangen. Wat haar nog het meest tot een vakvereniging bestempelde was het ledenbestand, dat voornamelijk door beroepsfotografen werd gevormd. In de activiteiten onderscheidde ze zich, zoals gezegd, nauwelijks van de latere amateurfotografenverenigingen. Al was de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging* geen vereniging van amateurfotografen – een enkele vertegenwoordiger van dat *species* was er wel lid van –, ze kan evenmin vergeleken worden met de in 1902 opgerichte *Nederlandsche Fotografen Kunstkring* (NFK) of de in 1919 daarvan afgesplitste *Nederlandsche Fotografen Patroonsvereeniging* (NFPV). Die twee stelden zich expliciet ten doel de belangen van beroepsfotografen te behartigen.[39]

In de hier besproken periode bestond er dus in Nederland feitelijk geen vakvereniging van fotografen. De organisatiegraad van fotografen moet laag geweest zijn.[40] De *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging* had eind 1873 45 leden; andere ledentallen zijn niet bekend. Zouden dat allemaal Amsterdamse beroepsfotografen zijn geweest – wat niet zo is –, dan zou de hoofdstad een grote organisatiegraad kennen, maar dan ook als enige. Gelet op het totale aantal fotografen in Nederland was ze een kleine vereniging.

De notulen van de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging* laten zien dat misschien niet 'ieder voor zich' gold, maar wel 'niemand voor ons allen'. Fotografie was tot ver in de twintigste eeuw een vrij beroep. Er was geen vakorganisatie die een opleiding voorschreef of verzorgde, lonen en prijzen regelde, gezamenlijke reclamecampagnes voerde of bemiddelde tussen fotografen die met elkaar in conflict waren geraakt. C.M. Dewald haalde in 1906-1907 herinneringen op aan de in 1889 of 1890 mede door hem opgerichte *Nederlandsche Fotografen Vereeniging*, die al na een jaar of twee werd opgeheven:

---

[38] *Tijdschrift voor Photographie* 16 (1888), p. 1.
[39] De Ruiter 1996, p. 1; Elligens 1993, p. 1. In 1889 of 1890 was al de *Nederlandsche Fotografen Vereeniging* opgericht en in 1902 de *Nederlandsche Fotografen Bond*, maar hen was geen lang leven beschoren (Dewald 1906-1907, pp. 158, 159; Leijerzapf 1978, p. 69; De Ruiter 1996, p. 2).
[40] Het zou kunnen dat het geringe aantal amateurfotografen het minder noodzakelijk maakte de rijen te sluiten. In later jaren zou dat anders zijn: zie daarover Elligens 1988. Vergelijk Seiberling 1986 (met name pp. 1, 3, 7, 16, 17, 18, 33, 45, 46, 68, 72, 73, 76, 77, 85, 90, 91, 92, 95, 106, 113), waar gesproken wordt over het grote aandeel van amateurs in de vroege Engelse fotografie, de schatplichtigheid van beroepsfotografen aan amateurs, hun aanvankelijke met elkaar verkeren in verenigingen en hun scheiding der wegen in de late jaren '50.

> ‘Mijns inziens moet dit verloop worden toegeschreven aan het feit, dat wij nog niet rijp waren om eene vereeniging, wars van alle kleine en nietige persoonlijkheidjes, te doen voortbestaan. De te voeren strijd was nog niet zwaar genoeg om bij velen de noodige ernst, tot behartiging van vakbelangen, te kunnen kweeken’.[41]

In 1902 was de situatie kennelijk zoveel veranderd dat enkele fotografen besloten de *Nederlandsche Fotografen Kunstkring* op te richten. Die zou jarenlang een belangrijke rol vervullen (en vervolgens nog veel langer een minder belangrijke rol, maar zo gaat het vaker met verenigingen). Volgens Dewald kostte het – ook anno 1902 echter nog, toen de NFK werd opgericht – moeite collega’s te overtuigen van het nut van het toetreden tot een vereniging: fotografen vreesden onderlinge concurrentie meer dan dat zij nut dachten te kunnen hebben van omgang en gedachtenwisseling met vakgenoten.[42]

*

Het eerste hoofdstuk van dit boek opende met de vaststelling dat terwijl de ene fotograaf zijn schaapjes op het droge kreeg, de andere moeite had het hoofd boven water te houden. *De* fotograaf bestond – uiteraard – niet. In dit voorlaatste hoofdstuk komen we tot dezelfde conclusie: in de eigen ogen althans van degenen die zich permanent op één plek vestigden diende er onderscheid gemaakt te worden tussen henzelf en degenen die al rondreizend hun werk deden. De kwalificatie ‘kwakzalvers’ is duidelijk genoeg. Fotografie was een jong vak en had nog geen vaste (hoge) status. Het is daardoor denkbaar dat de gevestigde fotografen vreesden dat hun aanzien – als gevestigde burgers – niet gebaat was bij al te nauwe associatie met hun rondreizende collega’s. Het is bovendien mogelijk dat zij rechtvaardiging zochten voor het feit dat de prijzen van hun portretten vaak hoger zullen zijn geweest dan die van ambulante fotografen: dat verschil moest ergens door verklaard worden, liefst door een betere kwaliteit van het geleverde. Of de door de rondreizende fotografen gemaakte foto’s inderdaad inferieur waren is intussen moeilijk na te gaan: er is maar weinig werk van hun hand bewaard gebleven.

Tegenover de soms venijnige wijze waarop fotografen elkaar bejegenden staan aanwijzingen dat fotografen vriendelijk en behulpzaam met elkaar omgingen. Dat gold althans voor de leden van de *Amsterdamsche Photografen-Vereeniging*. Deze kleine vereniging was een van de weinige organisaties van fotografen in de negentiende eeuw. De organisatiegraad was laag. Vriendelijke omgang was nog niet hetzelfde als gemeenschappelijk optrekken om vakbelangen te verdedigen.

[41] Dewald 1906-1907, p. 158. Vergelijk Dewald 1916, p. 361.
[42] Dewald 1906-1907, p. 160. Vergelijk Dewald 1922, pp. 285-286.

VII
Invloed

19

Fotografie in Nederland, 1839-1889

Tot besluit willen we bezien welke reikwijdte de fotografie in het negentiende-eeuwse Nederland had. We hebben vele bladzijden gewijd aan uiteenlopende aspecten van het medium en zijn beoefenaren en daarbij onder andere geconstateerd dat fotografen een beroepsgroep met een bescheiden omvang vormden en dat hun klanten een minderheid van de bevolking vormden. Dat werpt de vraag op welke invloed en welke positie de fotografie had in de eerste 50 jaar van haar bestaan.

*

Van alle belangrijke uitvindingen die in de negentiende eeuw zijn gedaan was die van de fotografie waarschijnlijk de minst invloedrijke. Terwijl zaken als de telegraaf, de telefoon, de trein, het gaslicht, het prikkeldraad en het machinegeweer grote invloed hadden op leven, handel en communicatie en terwijl de in de achttiende eeuw uitgevonden maar vooral in de negentiende eeuw ingang vindende stoommachine grote veranderingen teweegbracht in de productiewijze en -schaal, de arbeidsomstandigheden en -verhoudingen, kan van de fotografie nauwelijks beweerd worden dat ze het leven van mensen ingrijpend veranderde. Foto's brachten de veranderingen in de wereld hoogstens in beeld. Dat is weliswaar geen onbeduidende kwaliteit, maar het leven en handelen, het welzijn en de welvaart van de negentiende-eeuwer werden er niet in directe zin door beïnvloed. Daarin onderscheidt de fotografie zich van vele, misschien zelfs van *alle* andere belangrijke innovaties van de negentiende eeuw.

Tegenwoordig zijn foto's van belangrijke nieuwsgebeurtenissen alom aanwezig. Zij worden vaak zonder noemenswaardige vertraging in kranten en tijdschriften en op internet geplaatst en komen een groot publiek onder ogen. Onze gewenning daaraan maakt dat we gemakkelijk over het hoofd zien wordt dat zulks in de negentiende eeuw nog niet het geval was. Toen op 24 februari 1890 voor de eerste maal een foto in een Nederlandse krant geplaatst werd, gebeurde dat vier volle dagen nadat de afgebeelde gebeurtenis – een brand in de Amsterdamse stadsschouwburg – had plaatsgevonden.[1] De geringe invloed van de fotografie is niet eens zozeer te wijten aan deze traagheid, maar vooral aan het feit dat ze zo *zelden* haar weg naar de openbaarheid vond. Slechts incidenteel werden in kranten en tijdschriften foto's geplaatst. Negentiende-eeuwse foto's circuleerden voornamelijk in kleine kring en kwamen zelden buiten het privé-domein.

[1] Wisman 1994, p. 16.

Het zou tot in de twintigste eeuw duren voordat foto's een vaste plaats kregen in tijdschriften en kranten. In de negentiende eeuw werden foto's overwegend *met de hand* gedrukt op fotografisch papier. Slechts op ingewikkelde – en dus dure – wijze konden foto's met behulp van een pers gedrukt worden, dat wil zeggen dat de fotografische afbeelding werd overgebracht op een drukvorm die, net als letterzetsel, ingeïnkt en op papier kon worden gedrukt.[2] Er zijn in de negentiende eeuw verschillende fotomechanische druktechnieken uitgevonden – fotolithografie, woodburytypie, lichtdruk, heliogravure –, maar met geen ervan konden foto's tegen redelijke kosten en inspanning op de pers gelegd worden. Doordat drukkosten een belangrijke factor waren bij het vervaardigen van kranten en tijdschriften, kregen foto's er maar zelden een plek. Ook niet-fotografische afbeeldingen brachten overigens hogere drukkosten met zich mee dan tekst, zodat kranten en tijdschriften *überhaupt* veel minder uitbundig geïllustreerd waren dan tegenwoordig. De drukkosten van fotografische illustraties werden nog verhoogd doordat de genoemde fotomechanische technieken diepdruk- en vlakdruktechnieken waren, terwijl letterzetsel in hoogdruk gedrukt werd. Gevolg was dat de illustraties in een aparte drukgang, op een andere pers en op ander papier, gedrukt moesten worden en apart moesten worden bijgebonden. Dat was alleen een optie bij het maken van dure boeken waarvoor de kwaliteit van de illustraties zwaarder telde dan de kosten.

Gebeurtenissen waarover in de negentiende eeuw in de Nederlandse kranten werd geschreven zijn wel degelijk – zij het in bescheiden mate – gefotografeerd, maar die foto's zijn vrijwel altijd op gewoon fotografisch papier gedrukt, zoals dat met ook gebeurde met portretten, stadsgezichten en andere onderwerpen.[3] Doordat die afdrukken met de hand gemaakt werden, was de productie ervan arbeidsintensief en duur en bleven de oplagen beperkt. Bovendien moesten de afdrukken bij daglicht worden gemaakt (van het gebruik van kunstlicht was nog geen sprake), zodat het drukken van een grote oplage al gauw niet alleen veel geld maar ook veel tijd kostte. Het zal niet altijd mogelijk zijn geweest de investering in tijd, moeite en geld terug te verdienen met de verkoop van een klein aantal met de hand gedrukte foto's.

De oplage van foto's als die van de grote stadsbrand van Enschede in 1862 of de overstroming van Den Bosch in 1876 is zelden bekend, maar ze zal om de genoemde redenen bescheiden zijn geweest.[4] Van de weinige oplagecijfers die we wèl kennen valt nauwelijks vast te stellen hoe representatief ze zijn. Desondanks zullen we deze twee voorbeelden kort nalopen. Een serie van tien foto's die Albert Greiner maakte van de versieringen in Amsterdam ter gelegenheid van de ontvangst van koning Willem III en zijn nieuwe bruid Emma in 1879 schijnt in een oplage van 25 exemplaren te zijn gedrukt (afb. 89). De foto's werden aangeboden aan de koning en aan enkele 'autoriteiten en raadsleden in Amst[erdam]'. Ze werden niet in de handel gebracht: de negatieven werden zelfs, om de exclusiviteit te garanderen, vernietigd.[5] In haar boek over Pieter Oosterhuis vermeldt Anneke van Veen een oplage van 25 of 40 exemplaren van foto's van waterbouwkundige werken in aanbouw die de aannemers verplicht waren te leveren aan ingenieurs van Waterstaat, die ze vervolgens verdeelden onder hun collega's en onder inspecteurs, opzichters en hun

[2] Zie voor een korte uiteenzetting van de diverse fotomechanische technieken de *Verklarende lijst van in de tekst voorkomende fotografische termen* achterin dit boek. Zie ook Van der Linden 1979, De Zoete 1991, Van Lente/De Wit 1993 en De Zoete 1995.
[3] Voorbeelden van zulke foto's zijn onder andere te vinden in Coppens 1973; Coppens/Alberts 1976, afb. 172 e.v.; Leijerzapf 1978, pp. 58-65.
[4] Zie voor deze foto's Loonstra 1996, p. 230, nr. 573, respectievelijk Coppens/Altena/Wachlin 1997, pp. 86-87. Doordat de opbrengst van sommige foto's van de Bossche watersnood gedeeltelijk ten goede kwam aan de getroffenen kan de oplage iets hoger hebben gelegen dan anders het geval zou zijn geweest.
[5] Muller 1863-1882, dl. 4, nr. 7521C.

assistenten. De minister ontving drie exemplaren.[6] In beide gevallen ging het dus om foto's die als herinnering werden gegeven aan direct betrokkenen, niet om foto's die verspreid werden onder een algemeen publiek. De kleine oplage en de exclusiviteit van Greiners serie moeten overigens waarschijnlijk vooral verklaard worden uit de wens van de fotograaf een koninklijk predikaat te verwerven. We zagen al eerder (in hoofdstuk 13) dat foto's soms vooral om die reden gemaakt werden. Greiner vroeg én kreeg nog in hetzelfde jaar 1879 toestemming het koninklijk wapen te voeren.

Naast deze twee voorbeelden zijn de oplages van nog enkele foto's bekend, maar in die gevallen werd de oplage gedicteerd door de oplage van de publicaties waarvan zij onderdeel werden, zodat we er niet al te veel betekenis aan kunnen hechten.[7] Terzijde: de versiering van het Amsterdamse straatbeeld en de aanleg van waterbouwkundige werken zijn misschien in onze eenentwintigste ogen geen echte nieuwsgebeurtenissen – er is buitengewoon weinig actie op waar te nemen –, maar aangezien ongelukken, aanslagen en andere gebeurtenissen die zich in een fractie van een seconde afspelen in het geheel niet gefotografeerd konden worden, is het weinig zinvol een onderscheid te maken met semi-kortstondige gebeurtenissen als de door Greiner en Oosterhuis *cum suis* gefotografeerde.[8] Voor zover branden en dergelijke niet pas na afloop gefotografeerd werden, is er van vlammen, bluswater en al het andere dat bewoog niets geregistreerd doordat de belichtingstijden te lang waren. Met de grote camera's die gebruikelijk waren was het bovendien niet mogelijk om snel te werken. Negentiende-eeuwse nieuwsfoto's waren dus noodzakelijkerwijze statisch van aard: enkele figuren – die bijvoorbeeld in het afgebrande gebouw poseerden – zorgden vaak voor de enige verlevendiging.

De spaarzame gegevens wijzen eerder in de richting van oplagen van tientallen dan van honderdtallen. Hoeveel belangstelling de vastgelegde gebeurtenissen ook wekten, foto's ervan kwamen maar weinigen onder ogen. Hun invloed – voor zover er bij foto's van branden en dergelijke sprake is van invloed – kan bijgevolg slechts gering zijn geweest. Pas na de introductie van de autotypie – een druktechniek die het mogelijk maakte foto's in een en dezelfde drukgang te drukken met het letterzetsel – in de jaren '80, kregen foto's een steeds grotere plaats in tijdschriften, zij het dat niet ieder blad zich onmiddellijk op de nieuwe illustratiemogelijkheden stortte.[9] Het moment waarop kranten een vaste plek inruimden voor foto's ligt zelfs pas in de twintigste eeuw, dus ruim na de hier besproken periode. Overigens zijn er in negentiende-eeuwse geïllustreerde tijdschriften zoals de *Katholieke Illustratie* vele houtgravures verschenen die naar het voorbeeld van een foto gemaakt waren.[10] Daarbij kunnen twee werkwijzen onderscheiden worden: de oorspronkelijke fotografische afbeelding werd ofwel met de hand ofwel via fotografische weg gekopieerd op het houtblok. In beide gevallen zette de graveur de voorstelling met behulp van een burijn om in lijnen. Hoezeer de graveur de foto ook volgde, aan het directe en onloochenbare realisme van een foto kon een houtgravure (of welke grafische techniek dan ook) niet tippen.

[6] Van Veen 1993, p. 38.
[7] Het plan van de uitgever Funke om Multatuli's portret in 3.000 exemplaren te laten drukken wordt behandeld in hoofdstuk 7, de levering van 800 exemplaren van een foto van het Middelburgse stadhuis door Hille en Pruter in hoofdstuk 17. Vergelijk Mörzer Bruyns 1985, pp. 66, 69 (noot 105).
[8] Uitzonderingen zijn er natuurlijk altijd. In dit geval zou gewezen kunnen worden op de foto's die de Engelsman Eadweard Muybridge vanaf 1872 in de Verenigde Staten maakte van galopperende paarden en van bewegingen van (andere) dieren en mensen. Daarbij dient echter bedacht te worden dat dit hem alleen lukte onder omstandigheden die hij zoveel als mogelijk was naar zijn hand zette, dus onder 'kunstmatige' omstandigheden.
[9] Leijerzapf 1978, p. 64; De Zoete 1991, pp. 27-28; De Zoete 1995, p. 38.
[10] Zie hierover onder andere Altena 1996.

*

Foto's hebben pas invloed kunnen krijgen op het wel en wee in de wereld nadat zij met regelmaat afgebeeld werden in tijdschriften, kranten en andere vormen van drukwerk die niet al te kleine oplagen hadden.[11] Het gebruik van foto's om belangrijke maatschappelijke kwesties kracht bij te zetten, autoriteiten te overtuigen en de publieke opinie te bespelen behoort daardoor toe aan de twintigste eeuw. In 1913 bijvoorbeeld nam een Groninger huisarts, Pieter Bloemers Middendorp, een fotograaf uit de streek in de arm, Tonnis Post. Middendorp had zich voorgenomen iets te doen aan de slechte woonomstandigheden van veel mensen in de armere streken in het noordoosten van ons land. Allerlei mensen woonden nog in plaggenhutten, die zo slecht gebouwd waren dat er nauwelijks gezond te leven viel: er was weinig licht, weinig frisse lucht en veel vocht. Dat was bijvoorbeeld het geval in het boerderijtje van Klaas Koers in Vlagtwedde, waar ook vijftig kippen en een stel katten woonden. Hoe weinig men in zulke streken aan een fotograaf gewend was, blijkt uit het feit dat Koers voor de gelegenheid binnenshuis een hoge hoed opzette en een oude rok van zijn vader had aangetrokken (afb. 90). Een nieuwsgierig buurjongetje werd met hoge hoed op dezelfde foto gezet. Middendorp publiceerde in 1914 in het tijdschrift *Het Groene en Witte Kruis* een artikel over de woonomstandigheden van Klaas Koers, 'Versche lucht en zonlicht in onze woning', waarbij van de 24 pagina's er negentien met foto's werden geïllustreerd. Ook gaf hij lezingen met lantaarnplaatjes naar de foto's van Tonnis Post, dit alles om te pleiten voor betere behuizingen. Het boerderijtje van Klaas Koers is in 1915 afgekeurd.[12]

Het in 1908 door de Amsterdamse arts Louis Heijermans gepubliceerde boek *Handleiding tot de kennis der beroepsziekten* is eveneens een goed voorbeeld van het gebruik van foto's om een zeker argument kracht bij te zetten. Het bevat 107 foto's van aandoeningen die arbeid(st)ers bij hun werk hadden opgelopen.[13] In zijn tekst waarschuwde Heijermans tegen onvoorzichtigheid en pleitte hij voor betere werkomstandigheden. Hij deed dat expliciet genoeg, maar de foto's zullen de lezers nog verder hebben doordrongen van de ernst van de beroepsziekten. Die foto's waren gedeeltelijk door hem zelf gemaakt, gedeeltelijk afkomstig van de Arbeidsinspectie en van buitenlandse onderzoekers. Middendorp en Heijermans behoren in Nederland tot de eersten die de waarde van de fotografie voor dit soort doeleinden inzagen en waren typische exponenten van de 'autotypie-generatie'. Het zal geen toeval zijn dat zij geen fotografen van professie waren, maar als publicisten de bruikbaarheid van foto's inzagen en ertoe overgingen een fotograaf in de arm te nemen of zelf te gaan fotograferen.

De reikwijdte van de fotografie was in de negentiende eeuw veel beperkter. Foto's zijn er, alleen al in Nederland, bij miljoenen gemaakt, maar het betrof voor een belangrijk deel portretten waarvan er – per opname – meestal maar een heel of een half dozijn werden besteld om onder familie en kennissen verspreid te worden. De invloed van het in handen kunnen houden van het portret van een – al dan niet overleden of elders vertoevende – persoon moet niet onderschat worden, maar deze portretten circuleerden voornamelijk in kleine aantallen in privé-kring. Portretten van bekende tijdgenoten – vorsten voorop – zullen in relatief grote aantallen gemaakt en verspreid zijn en hun beeltenissen dichterbij gebracht hebben, maar

[11] Vergelijk Zweers 1999.
[12] Zie over Middendorp en Post: Coppens 1982, pp. 155-178. Ook een tijdschrift als *Het Leven* (1906-1941) besteedde in deze jaren in woord en beeld aandacht aan slechte leef- en woonomstandigheden van mensen (Bool/De Rook 1981, pp. 19-24).
[13] Zie over Heijermans' gebruik van foto's: Altena 2003, pp. 156-166.

waarschijnlijk gingen de oplagen pas aan het einde van de eeuw de tientallen te boven. Waarschijnlijk is pas met de inhuldiging van koningin Wilhelmina in 1898 de gewoonte ontstaan in overheidsgebouwen een fotografisch staatsieportret te hangen. In dat jaar drukte de *Algemeene Landsdrukkerij* in autotypie vele duizenden portretten van de nieuwe vorstin, die hun weg vonden naar ministeries, kazernes, hospitalen, scholen, weeshuizen, postkantoren en andere (min of meer) openbare gebouwen.[14] Zonder de autotypie was een dergelijk aantal ondenkbaar of zou zo'n opdracht althans onvergelijkbaar veel duurder zijn uitgevallen. Portretten van anderen bleven, wat aantallen betreft, ongetwijfeld ver achter bij die van Wilhelmina. Hoeveel fotografische portretten er ook gemaakt zijn, zij behoorden vrijwel uitsluitend tot het privé-domein.

Het is al met al de vraag hoeveel foto's de gemiddelde negentiende-eeuwer onder ogen kreeg. In kranten en tijdschriften kwamen zij in de hier behandelde periode vrijwel niet voor, nieuwsfoto's werden in kleine oplagen verspreid, fotografietentoonstellingen werden slechts incidenteel gehouden en trokken gemiddeld een paar duizend bezoekers en slechts een zeer gering aantal mensen bezat vóór 1889 een camera om daarmee zelf foto's te maken.[15] Negentiende-eeuwse foto's werden in zó kleine aantallen gedrukt en verspreid, dat we tegenwoordig de foto's die in die eeuw gemaakt zijn beter kennen dan de tijdgenoot. Het vermogen dat de fotografie bezat om allerlei personen, gebeurtenissen en locaties voor de (visuele) vergetelheid te behoeden, heeft ze pas in de twintigste eeuw kunnen 'verzilveren'.

Het aantal foto's dat gemaakt werd kan weliswaar niet als marginaal afgedaan worden – zoals opgemerkt moet alleen al de Nederlandse productie van cartes-de-visite in de miljoenen gelopen hebben –, maar de oplage *per opname* was bescheiden. Bovendien waren er veel minder mogelijkheden dan tegenwoordig om foto's te kopen. Veelzeggend is hoeveel moeite het de Leidse amateurfotograaf Pieter Jan Kaiser in 1862 kostte om buitenlandse foto's van de maan te krijgen, hoewel zijn vader, Frederik, een vooraanstaand astronoom was en over de nodige contacten zal hebben beschikt. Ten behoeve van zijn proefschrift *De toepassing der photographie op de sterrekunde*, dat Kaiser Jr in 1862 verdedigde, had hij graag kennis willen nemen van de resultaten van anderen.[16] In het begin van dat jaar had zijn vader onder andere Warren de la Rue aangeschreven, de bekendste astrofotograaf van zijn tijd, die in de jaren '50 en '60 grote aantal foto's van de maan maakte:

> 'We have not been able to get a view of any photographs of celestial bodies that have been made in other countries, but the series of stereoscopic views of the moon, that are owed to you and that have been published by Mrs. Smith and Beck & Beck. It seems that no other photographs of celestial bodies are to be acquired.'[17]

Hij verzocht daarom een aantal foto's te leen, een verzoek waaraan uiteindelijk pas voldaan werd nadat het proefschrift van Kaiser Jr al was verschenen. In de loop van de eeuw zal het ongetwijfeld steeds eenvoudiger zijn geworden aan bepaalde foto's te komen – zeven jaar later kocht Teylers Museum een aantal

[14] Rooseboom 2003, pp. 376-377. Vergelijk Van Rooijen-Buchwaldt 1992, p. 75, waar gesproken wordt over een fotografisch staatsieportret van Emma uit 1882, maar dat betreft een foto van zeer bescheiden afmetingen.
[15] Blijkens de jaarverslagen van *Arti et Amicitiae* werd de *Tentoonstelling van Photographie en Heliographie* (1855) door 4.128 mensen bezocht, de *Tentoonstelling van Photographiën enz.* (1874) door 2.947, de *Internationale Tentoonstelling van Photographiën* (1877) door 4.163.
[16] Kaiser 1862.
[17] Rooseboom 1994d, pp. 275, 284.

stereoglasdia's van Warren de la Rue bij de Delftse instrumenthandel P.J. Kipp & Zoon[18] –, maar dit voorbeeld laat zien dat het in de negentiende eeuw niet vanzelfsprekend was dat iedereen zonder moeite allerlei foto's onder ogen en in zijn bezit kon krijgen.

Zelf foto's maken was er nauwelijks bij: het aantal mensen met een eigen camera moet zeer gering zijn geweest. Foto's werden in de hier behandelde periode vrijwel uitsluitend gemaakt door beroepsfotografen. Wie niet over een eigen camera beschikte – en dat gold voor bijna iedereen – kon niet zelf bepalen van welke onderwerpen hij een foto wenste en was afhankelijk van wat beroepsfotografen leverden. Hoe groot hun assortiment ook kon zijn, het beperkte zich meestal tot de gangbare en geliefde onderwerpen: het Paleis op de Dam in Amsterdam, de Boompjes in Rotterdam, het standbeeld van Willem van Oranje bij paleis Noordeinde in Den Haag, portretten van bekende persoonlijkheden en reproducties van belangrijke kunstwerken. Het privé-leven is door dit alles slechts zelden in foto's vastgelegd.

*

De positie van de fotografie was veel minder onaantastbaar dan ze in de twintigste eeuw zou worden. Niet alles waar zij bij werd ingezet werd een (onmiddellijk) succes. Mislukkingen en tegenslagen zijn mogelijk even typerend voor de negentiende-eeuwse fotografie als successen en vorderingen. Op andere vakgebieden en in andere beroepen zal het overigens in de beginjaren niet veel anders zijn geweest. De evidente *échecs* in de negentiende-eeuwse Nederlandse fotografie zijn – voor zover we er weet van hebben – beperkt in getal geweest. De reden daarvan moet waarschijnlijk vooral gezocht worden in het feit dat de meeste fotografen in ons land zich beperkten tot het maken van portretten, eventueel aangevuld met enige topografische gezichten en kunstreproducties. Dat waren onderwerpen waaraan zij zich niet gauw een buil konden vallen. Slechts degenen die, zoals Munnich & Ermerins, geheel afzagen van portretten en zich exclusief toelegden op topografische gezichten – gedeeltelijk op groot formaat –, konden zich gedwongen zien na korte tijd de zaak op te geven.

Nederlandse fotografen lijken zelden grote zakelijke risico's te hebben genomen. Dit vermoeden is mede gestoeld op wat we hierboven (in de hoofdstukken 1 en 13) al concludeerden, namelijk dat zij doorgaans een onopvallend bestaan leidden en weinig van zich deden spreken en dat het aantal faillissementen in hun kringen gering lijkt te zijn geweest. Daarin onderscheidden zij zich van bijvoorbeeld hun Parijse collega's. Fotografen als Disdéri en Nadar waren bereid grote schulden aan te gaan om hun atelier op een locatie 'op stand' te kunnen vestigen en het op luxueuze wijze in te richten. In haar boek *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871* beschrijft Elizabeth Anne McCauley het door menig fotograaf geliefkoosde zelfbeeld:

> 'they fostered the impression that they were making huge amounts of money by planting articles in the press. For example, the *Journal amusant* [...] recounted that photographers in Paris were making 100,000 francs per day in 1856; many other articles depicted the luxurious new studios

[18] Rooseboom 1994d, p. 275.

> and large private fortunes being amassed by figures like Disdéri, who purchased a house on the Champs-Elysées and maintained elegant carriages and livery.'[19]

De inkomsten bleken niet altijd op te wegen tegen de uitgaven, zodat sommigen hun zaak op grootse wijze opzetten, maar vervolgens keihard onderuitgingen. Het waren zeker niet alleen talentloze lieden die failliet gingen, maar ook fotografen die tegenwoordig tot de bekendste en belangrijkste van de negentiende eeuw gerekend worden. A.A.E. Disdéri ging in 1856, 1872 en 1875 failliet, de broers Louis-Auguste en Auguste-Rosalie Bisson in 1863 en 1866, Étienne Carjat in 1865 en Édouard Baldus in 1887 – om maar een paar van de prominentste te noemen.[20] Soms was het bankroet te wijten aan slecht beheer, soms aan misbruik van financiën of aan gebrek aan ervaring. Overigens is het natuurlijk niet zo dat zowat *alle* Parijse fotografen in staat waren of de wens koesterden aan dat beeld van luxe en succes te voldoen: menigeen had een klein atelier met maar weinig assistenten en moest hard werken om bij alle concurrentie het hoofd boven water te houden.[21] In het boek van Jens Jäger over de ontwikkeling van de fotografie in Duitsland en Engeland (*Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839-1860*) ontbreken figuren die, zoals in Parijs, op te grote voet leefden en hun financiële mogelijkheden overschatten.[22] Aangezien zijn onderzoek zich echter beperkte tot de periode 1839-1860 valt niet uit te sluiten dat op een later moment in de eeuw in steden als Berlijn en Londen fotografen actief waren die zich, wat hun uitgavenpatroon, stand en financiële bronnen betreft, konden meten met die in Parijs.

Het is speculatie of de verschillen in bereidheid tot het nemen van risico's en in de tentoongespreide welstand tussen Nederlandse en Parijse fotografen verklaard kan worden uit een verschil in karakter, temperament of ondernemingszin. Dat zijn heikele, nauwelijks meetbare begrippen. Zeker is wel dat veel zaken in Nederland op kleinere schaal moesten worden aangepakt dan in diverse andere landen. Voor zover er in Nederland personen waren die geld investeerden in fotografische ondernemingen, gebeurde dat eveneens op veel kleinere schaal.[23] Dat alleen al kan fotografen (en uitgevers) in ons land genoopt hebben tot bescheidener ambities.

Afgezien van de grote luxe van sommige ateliers en de financiële risico's van sommige fotografen, zoals McCauley die beschrijft, valt bij het doornemen van haar boek en dat van Jens Jäger – andere uitgebreide studies waarin de grote lijn van de ontwikkelingen in het vak in een bepaald land gevolgd kunnen worden zijn mij niet bekend[24] – vooral overeenkomsten op. Ook in Frankrijk, Engeland en Duitsland kwamen fotografen uit de meest uiteenlopende beroepen voort, groeide het aantal ateliers vanaf circa 1850 snel en nam de bestaanszekerheid die het vak bood in de loop der tijd toe. Nederlandse fotografen waren dus niet van een heel andere *species* als die in de genoemde landen.

---

[19] McCauley 1994, p. 22.
[20] McCauley 1985, pp. 42, 215; Daniel 1994, p. 96; McCauley 1994, pp. 99-100; Chlumsky/Eskildsen/Marbot 1999, pp. 35, 197.
[21] McCauley 1994, pp. 43-44.
[22] Jäger 1996.
[23] De bronnen die McCauley in staat stelden de identiteit van de investeerders te achterhalen – vennootschapsakten en faillissementsdossiers – ontbreken in Nederland vrijwel en/of zijn alleen met zeer veel moeite te traceren.
[24] In 1938 publiceerde Erich Stenger in zijn boek *Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während hundert Jahren* het hoofdstuk 'Die Photographie als Beruf und Liebhaberei, als Kultur- und Wirtschaftsgut' (Stenger 1938, pp. 168-206). Het werd in enigszins omgewerkte vorm herdrukt in Stenger 1950, pp. 181-246. Opmerkelijk is hoe vroeg Stenger allerlei zaken al behandelde die vervolgens zijn blijven liggen en pas veel later door enkele anderen weer werd opgepakt. Wel moet gezegd worden dat zijn tekst erg impressionistisch is, de door hem genoemde getallen lang niet altijd onderling vergelijkbaar zijn en de gebruikte bronnen onduidelijk blijven. In 1993 verscheen van de hand van Steven Joseph en Tristan Schwilden 'La photographie professionnelle au XIXème siècle' als onderdeel van een boek over de geschiedenis van de Belgische fotografie, waarin de auteurs met name spreken over de toename van het aantal ateliers en van de in de fotografie werkzame personen en over de concentratie in Brussel (Joseph/Schwilden 1993b). In Joseph/Schwilden/Claes 1997, pp. 11-18, is dit onderwerp nader uitgewerkt.

Integendeel, de fotografie maakte in veel landen een zeer vergelijkbare ontwikkeling door. Ze trok zich weinig aan van nationale grenzen en tradities (en, zoals in de inleiding al werd geconstateerd, ook niet van lokale). Er waren uiteraard allerlei verschillen – waaronder de vestigingsvoorschriften die fotografen in sommige Duitse staten en steden in de weg konden zitten[25] –, maar die doen weinig af aan het beeld van een vergelijkbare ontwikkeling. De schaal waarop de fotografie bedreven en toegepast werd zal het grootste verschil zijn wanneer men vergelijkt hoe zij in Amsterdam, Berlijn, Londen of Parijs beoefend werd.[26] De uniformiteit overheerste. Wat de fotografische techniek betreft hoeft dat niet te verbazen: die kon zonder enig probleem zonder aanpassingen worden overgenomen. Het tijdstip waarop in Nederland de eerste daguerreotypieën, stereofoto's en cartes-de-visite werden gemaakt – om slechts enkele van de bekendste technieken en vormen te noemen –, volgde dan ook niet lang nadat die zaken in het land van uitvinding op de markt gebracht werden. De achterstand was soms niet groter dan enkele weken of maanden. Dat zal tegenwoordig zal niet anders zijn bij de introductie van nieuwe buitenlandse producten en vindingen.

Méér verbazing moet het feit wekken dat ook de foto's zelf maar weinig verschillen vertonen. Lokale of nationale stijlen of scholen ontbreken in de fotografie vrijwel of zijn in ieder geval minder pregnant dan in bijvoorbeeld de schilderkunst en architectuur. Carte-de-visite-portretten zijn een goed voorbeeld. In vele landen werden vanaf circa 1860 portretten in grote meerderheid opeens op fotopapier van ongeveer 9 x 6 centimeter afgedrukt[27] en op een stuk karton van iets grotere afmetingen geplakt, karton dat op voor- en of achterzijde was voorzien van de naam en het adres van de fotograaf, eventueel aangevuld met de vermelding van verworven onderscheidingen, het predikaat hoffotograaf of andere aanprijzingen. In hoofdstuk 13 werd al gememoreerd dat de identieke voorstelling van twee putti met een camera en een portret aangetroffen kan worden op de achterkanten van cartes-de-visite van fotografen uit Nederland, België, Duitsland, Oostenrijk-Hongarije, Italië, de Verenigde Staten en Rusland. Kan dit nog verklaard worden uit een internationale handel in voorbedrukte kartonnetjes, de voorkanten, de foto's zelf dus, werden op plaatsen gemaakt die soms duizenden kilometers uit elkaar lagen. De verschillen zijn marginaal. Men ziet op cartes-de-visite uit allerlei landen dezelfde ensceneringen, poses, meubels en attributen. Er kunnen weliswaar grote verschillen waargenomen worden in de zorg en smaak waarmee portretten gecomponeerd werden, net als er grote verschillen zijn in de kwaliteit van de afwerking (en dus in de staat waarin ze tegenwoordig verkeren), maar die verschillen zijn niet regionaal of nationaal bepaald.

*

Het beeld dat hierboven geschetst werd van een medium dat weinig invloed had omdat de voortbrengselen nauwelijks in grote oplagen kon worden verspreid geldt *grosso modo* ook voor het buitenland, al kan de grotere schaal waarop in andere landen gewerkt werd de indruk wekken dat daar meer tot stand gebracht werd.

[25] Jäger 1996, pp. 54, 55, 72, 101-102.
[26] De beroepstellingen van 1859 en 1889 en de statistieken betreffende het patentrecht van 1879 laten zien dat er in Nederland in 1859 5,3 fotografen per 100.000 inwoners waren, in 1879 7, in 1889 7,4. In Groot-Brittanië waren in 1861 11,1 fotografen per 100.000 inwoners actief, in Duitsland in 1875 10,7 (Jäger 1996, p. 83). In 1866 konden in België 5,2 fotografen per 100.000 inwoners gevonden worden, in Brussel 16,7 (Joseph/Schwilden/Claes 1997, p. 19). Parijs telde in datzelfde jaar 19 fotografen (althans: ateliers) per hetzelfde aantal inwoners (McCauley 1994, pp. 50, 51). Afgaande op de aantallen die de adresboeken vermeldden, telde Amsterdam in 1859 7,5 fotografen per 100.000 inwoners, in 1869 12,3.
[27] Meer precies: de afdrukken werden *versneden* tot het formaat 9 x 6 centimeter.

De ontwikkelingen in de Nederlandse fotografie volgden die in het buitenland. Nederland heeft nauwelijks een bijdrage geleverd aan de vele, elkaar snel opvolgende innovaties die de negentiende-eeuwse geschiedenis van de fotografie kenmerken. Als uitzonderingen kunnen Eduard Isaac Asser genoemd worden, die een variant op de fotolithografie uitvond, en Bram Loman, die in 1889 een reflexcamera met gordijn- of spleetsluiter ontwikkelde en in hetzelfde jaar een fabriek (Loman & Co.) opzette voor de bouw van dat cameratype.[28] Nederland kende verder geen fototechnische industrie van enige omvang. De voor het fotograferen benodigde kennis en producten werden voornamelijk geïmporteerd. Aanvankelijk was Parijs daarvoor *the place to be*, later in de eeuw nam Duitsland die positie over.

Niet alleen in de fotografie, maar ook op diverse andere technische gebieden was Nederland in de negentiende eeuw een 'volger' – nadat het met name in de zeventiende eeuw nog een koplopersfunctie had vervuld.[29] In die zin was er niets bijzonders aan de hand in de fotografie. In de literatuur over de techniekgeschiedenis van de negentiende eeuw wordt echter wel verondersteld dat buitenlandse vindingen en kennis niet ongewijzigd werden overgenomen, maar (op behoedzame wijze) aangepast werden aan de situatie en behoeften alhier. Nederland zou een 'eigen pad' hebben gevolgd.[30]

In de fotografie lijkt daarvan geen sprake te zijn geweest, zoals hierboven al werd gesteld. Er is namelijk geen significant verschil tussen de wijze waarop in Nederland en het buitenland foto's werden gemaakt. De mate van standaardisering, zoals die met name bij het carte-de-visite valt waar te nemen, is waarschijnlijk groter dan op veel andere gebieden.[31] De literatuur over de negentiende-eeuwse Nederlandse economie en techniek gaat althans uit van een slechts beperkte mate van uniformering in de negentiende eeuw.[32] Bij de uniformering van bijvoorbeeld de klokkentijd en het muntstelsel werd gekozen voor één *al bestaande* eenheid, maar in de fotografie kwam de standaardisering uit de lucht vallen. Terwijl het nut van eenheid van tijd en geld duidelijk was – spoorwegen en telegraaf bijvoorbeeld maakten het hanteren van één nationale tijd noodzakelijk[33] –, lijkt in de fotografie met zijn kleinschalige productie de noodzaak van uniformiteit te hebben ontbreken.

Het is de vraag of de fotografie werkelijk een uitzondering vormde of dat het voorgestelde beeld van aanpassing aan de eigen situatie, zoals dat zojuist werd aangehaald, een uitvloeisel is van het idee dat iedere nationale staat en ieder volk een eigen weg volgde, welke veronderstelling *noodzakelijkerwijze* de gedachte ingeeft dat een innovatie eenvoudigweg niet ongewijzigd kón worden overgenomen.[34] Als zij een uitzondering vormt, dan is het niet eenvoudig om de reden te geven waarom juist in de fotografie

[28] Dat Asser en Loman niet geheel zonder betekenis waren mag blijken uit de vermelding van hun naam in Gernsheim 1969, pp. 545-546, respectievelijk Coe 1978, pp. 133-134. Het verschil tussen gordijnsluiter (waarover Verkoren 1987, pp. 1 en 4, spreekt) en spleetsluiter (zoals ze in Coe 1978, p. 133, genoemd wordt) is te subtiel om hier verder onderwerp van beschouwing te hoeven zijn.
[29] Davids 1991, pp. 10-11; Bakker 1995a, p. 25; Schot 1995, p. 217.
[30] Met name in de jaren '80 en '90 van de twintigste eeuw is er in het *Jaarboek voor de geschiedenis van bedrijf en techniek* en in de zesdelige serie *Techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890* veel gepubliceerd over de positie van Nederland. Zie in dit verband vooral: Bakker/Van Hooff/Lintsen/Verbong 1988, pp. 332-334; Van Lente/Lintsen/Bakker/Homburg/Schot/Verbong 1992, p. 34; Bakker 1995b, pp. 73-77; Schot 1995, pp. 217-221, 235-239. Zie ook Griffiths 1979, Griffiths 1982 en Lintsen 1990.
[31] Bij stereofoto's is weliswaar in even grote mate sprake van standaardisering van het formaat, maar die was noodzakelijk doordat ze bekeken moesten worden in een stereokijker om het driedimensionale effect op te roepen. Cartes-de-visite konden zonder hulpmiddelen bekeken worden. De standaardisering ervan zal wel de populariteit van albums (met dubbele bladen waar de foto's tussen geschoven werden en dankzij uitsparingen weer zichtbaar werden) *mogelijk* hebben gemaakt.
[32] Bakker 1995a, p. 19; Schot 1995, p. 239; Wintle 2000, pp. 128, 129, 135 ('Foreign techniques were borrowed and adapted, but seldom slavishly'). Aanpassing en variatie was ook volgens Basalla 1988, pp. 1-2, 64, 208, de norm.
[33] Knippenberg/De Pater 1992, pp. 77-82.
[34] In Bakker/Van Hooff/Lintsen/Verbong 1988, pp. 332-334, wordt het beeld van 'diffusie van kant en klare innovaties die uit het buitenland zo werden overgenomen' echter beschouwd als een gangbaar beeld dat bijstelling behoefde ('Techniekdiffusie is niet alleen op te vatten als een simpel imitatieproces. Technische kennis moet verworven, overgedragen en bewerkt worden. Technische artefacten en systemen dienen naar eigen omstandigheden en behoeften omgevormd te worden.').

buitenlandse gewoonten en vindingen onveranderd werden overgenomen. De aanpassing waarover in de techniekhistorische literatuur gesproken wordt heeft misschien meer betrekking op productiemiddelen – machines, instrumenten, gereedschappen – dan op handelingen en werkwijzen. Foto's waren betrekkelijk eenvoudig te maken producten waarvoor relatief weinig investeringen nodig waren en waarbij de meeste handelingen met de hand uitgevoerd werden. De recepturen en te volgen handelingen konden uit allerlei handboeken en handboekjes opgedaan worden, zonder de noodzaak precies te doorgronden wat de werking was van de diverse gebruikte stoffen en materialen. Dát zou in ieder geval kunnen verklaren waarom in de fotografie buitenlandse innovaties zo *snel* gevolgd werden. Ter vergelijking: de eveneens in 1839 in Nederland geïntroduceerde spoortrein had in Groot-Brittannië al veertien jaar eerder zijn *maiden trip* gemaakt, terwijl de uitvinding van Daguerre met een vertraging van slechts enkele weken hier zijn intrede deed. De investeringen die nodig waren om een spoorlijn te openen waren natuurlijk onvergelijkbaar veel groter dan die om een daguerreotypie-uitrusting en een handleiding aan te schaffen. Om zulke redenen gaat iedere vergelijking met andere techniekgebieden al gauw mank. Dat maakt het lastig de positie van de fotografie temidden van alle andere negentiende-eeuwse innovaties te bepalen.

Wellicht ten overvloede zij hier opgemerkt dat het oude beeld als zou Nederland in de negentiende eeuw een volstrekt gebrek aan voortvarendheid aan de dag gelegd hebben inmiddels algemeen als achterhaald wordt beschouwd. Alle spottende opmerkingen van tijdgenoten als Gerrit van de Linde *alias* De Schoolmeester ('het bejaard, burgerlijk, bezadigd, kousverstellend Nederland') en E.J. Potgieter (die in *Jan, Jannetje en hun jongste kind* de Nederlandse lethargie op de korrel nam en daarin Jan Salie beschreef als 'de patroon aller slaapmutsen, aller soepjurken, aller sloffen ten onzent!') ten spijt, is de tegenwoordige opvatting dat Nederland in economisch en technisch opzicht anders, maar niet achterlijk was.[35]

Voor de ontwikkeling van de Nederlandse fotografie geldt echter dat zij niét anders was. Achterlijk kunnen we haar evenmin noemen. Ze liep alleen maar niet voorop en leverde nauwelijks een bijdrage aan de vooruitgang die in het buitenland voortdurend geboekt werd. De stelling valt te verdedigen dat de ontwikkelingen in de Nederlandse fotografie verliepen zoals die van een klein land verwacht kunnen worden. De afzetmarkt was hier zoveel kleiner dan in Frankrijk, Engeland en Duitsland dat er minder gelegenheid was voor grootse en/of riskante experimenten en ondernemingen.[36] Om die reden hoeven we ons er niet voor te schamen dat de negentiende-eeuwse Nederlandse fotografie weinig spectaculair was. Niet alleen was de markt kleiner, ook waren in Nederland minder grote opdrachtgevers aanwezig. Terwijl de Franse overheid in de jaren '50 een aantal fotografen het land in stuurde om het bouwkundige erfgoed in beeld te brengen (bekend als de *Mission héliographique*) en in Engeland de organisatoren van de *Great Exhibition* van 1851 een fotograaf opdracht gaven de circa 22.000 afdrukken te maken die nodig waren om de 137 exemplaren van *The Reports by the Juries* te illustreren met ieder 154 foto's, moesten Nederlandse

[35] De citaten zijn afkomstig uit Schoolmeester 1993, p. 128, respectievelijk Potgieter 1969, p. 12. Nog diep in de twintigste eeuw, bij de historicus I.J. Brugmans bijvoorbeeld, vinden we het aan Potgieter *cum suis* ontleende beeld van Nederland (Brugmans 1961, pp. 84-88). Zie voor de recentere, genuanceerdere en minder negatieve duiding: Griffiths 1979; Kossmann 1981, pp. 181-182, 186-187; Griffiths 1982; De Meere 1982, pp. 3-5; Blaas 1985; Van Zanden 1987; Bakker/Van Hooff/Lintsen/Verbong 1988; Lintsen 1990, pp. 6-7, 27-28; Veenendaal 1990, p. 75; Bakker 1995b, pp. 7, 74, 75; Schot 1995, p. 237; Aerts 1997, pp. 33-40, 108-110, 144-150; Bots 1997; Davids 1998, p. 205; Jansen 1999; Wintle 2000, pp. 76, 125, 135; Van Zanden/Van Riel 2000, o.a. pp. 149 e.v., 237-238, 247-248. Zie Lintsen 1995 voor een beschouwing over stoomkracht als (traditioneel) middel om de industrialisering van Nederland te meten. Zie Veenendaal 1990 voor een expliciet voorbeeld van onafhankelijke prestaties van Nederlandse ingenieurs, namelijk de bouw van de spoorbrug bij Culemborg, op dat moment (1868) de brug met de grootste overspanning ter wereld.

[36] Vergelijk Kloek/Mijnhardt 2001, pp. 229, 240.

fotografen het zonder zulke grootschalige projecten doen.[37] De opdrachten om foto's van vestingpoorten en -wallen en portretten van gevangenen te maken (waarover we in hoofdstuk 17 spraken) waren relatief bescheiden.

Al droeg Nederland in het algemeen weinig bij aan de ontwikkelingen op allerlei vakgebieden, men kon hier even goed als ergens anders op de hoogte zijn van buitenlandse *nouveautés* en dat lijkt in de fotografie ook het geval te zijn geweest.[38] We wezen in hoofdstuk 16 al op het bestaan van vele buitenlandstalige handboeken over fotografische technieken (waarvan er zeker een aantal in Nederland geraadpleegd werd), op Nederlandse vertalingen ervan en op oorspronkelijke Nederlandse publicaties, die soms zwaar leunden op buitenlandse bronnen.

Van persoonlijke contacten met buitenlandse collega's is weinig bekend doordat daarvan weinig sporen zijn achtergelaten. Een van de uitzonderingen is Robert Severin, die zich in 1860 in Den Haag vestigde, na enkele jaren in Antwerpen en Brussel te hebben samengewerkt met Louis Ghémar, geen kleine naam in de fotografie. Er zijn weliswaar diverse buitenlandse fotografen naar Nederland gekomen om dienst te nemen bij Nederlanders, maar daarbij gaat het voornamelijk om jonge personen die het vak wilden leren. Van gelijkwaardige uitwisseling van kennis en ervaring was daarbij dus geen sprake. Zij waren bovendien zelden of nooit afkomstig uit steden als Berlijn of Parijs, waar de meeste innovaties vandaan kwamen, maar meestal uit kleinere plaatsen. Of de internationale fotografietentoonstellingen in Amsterdam vanaf 1855 geleid hebben tot het daadwerkelijke bezoek van buitenlandse deelnemers valt niet vast te stellen. Aanwijzingen daarvoor zijn er in ieder geval niet en ook de invloed van de geëxposeerde foto's zelf lijkt gering te zijn geweest. We hebben nauwelijks een overzicht van de bekroningen van Nederlanders op buitenlandse tentoonstellingen, maar die zijn er zeker geweest. Voor zover we weten zijn er maar zeer weinig Nederlandse fotografen lid geweest van belangrijke buitenlandse verenigingen. Een van hen was Henri Pronk, die in 1855 opgenomen werd in de gelederen van de *Société française de photographie* in Parijs.[39] Severin was daar, al voordat hij naar Den Haag kwam, ook lid van.[40] Al met al lijken de contacten tussen Nederland en het buitenland beperkt in aantal te zijn geweest, zonder dat dat leidde tot een afgezonderd bestaan met een eigen 'loop'.

*

De fotografie onttrok zich, zo lijkt het er sterk op, aan de algemene patronen die geschetst worden in de recente literatuur over de negentiende-eeuwse Nederlandse economie en techniek. Bij het doornemen van die literatuur zal men zelden de fotografie denken te herkennen. Als kleine bedrijfstak wordt zij nergens expliciet genoemd en onder de takken van industrie en nijverheid die er wèl figureren is er geen die

[37] De fotograaf aan wie de opdracht tot het leveren van foto's voor de *Reports by the Juries* aanvankelijk werd gegund was weliswaar een Nederlander, Nicolaas Henneman, maar aangezien deze als fotograaf alleen in Engeland actief was, moet hij tot de Engelse fotografie gerekend worden. Zie over hem: Asser 2005.
[38] Nederland was geen 'eiland': Bakker 1990, p. 52; Veenendaal 1990, pp. 72-74; Kok 1992, pp. 152-157; Bots 1997, p. 203; Wintle 2000, p. 129; Faber 2001, p. 16. Vergelijk de opmerking van H.P.G. Quack over zijn collega-hoogleraren rond 1870: 'Geleerden hebben bij ons, helaas, altijd iets internationaals. Zij hebben hun methode in Duitschland, hun waarnemingskunst in Engeland, hun opvatting soms in Frankrijk afgezien' (Quack 1977, p. 199). Vergelijk Aerts 1997, passim, waar blijkt dat *De Gids* kennis had van buitenlandse ontwikkelingen en er vaak over berichtte.
[39] *Bulletin de la Société française de photographie* 1855, p. 277.
[40] Joseph/Schwilden/Claes 1997, p. 352.

significante overeenkomsten vertoont. Dat betekent dat de conclusies uit dergelijke publicaties niet zonder meer van toepassing zijn op de fotografie.

In veel van de studies naar de economische en technologische positie van Nederland in de negentiende eeuw wordt uitgebreid aandacht besteed aan mechanisering, het gebruik van stoomkracht, de grootte van de afzetmarkt en de positie van ambachtsman en arbeider die beïnvloed werd door de toenemende industrialisering. In de fotografie speelden deze zaken geen rol.[41] In hoofdstuk 10 werd weliswaar gesteld dat de fotografie een zekere verwantschap vertoonde met de grafische sector, maar een cruciaal verschil is dat er in het fotografische atelier (vrijwel) geen enkele handeling te mechaniseren viel. Stoomkracht, die in het grafische bedrijf de persen kon aandrijven en voor een grotere productiesnelheid en -omvang zorgde, was in de fotografie afwezig.[42] Fotografische ateliers waren kleinschalig en bedienden doorgaans alleen een lokale, daardoor relatief kleine markt van particuliere personen die een portret van zichzelf wensten en daarvan zelden meer dan een dozijn stuks afnamen.

Een industrie kan de fotografie daardoor niet genoemd worden. Het is niet duidelijk tot welke beroepssoort en tot welke sector de fotografie wèl behoorde. Als nieuw beroep had ze een onduidelijke status. Ze stond op de grens van techniek, kunst, ambacht, nijverheid en handel. Van al deze had ze wel iets, zonder exclusief en eenduidig tot één ervan te behoren. Het maakt de fotografie tot een enigszins hybride beroep. In hoofdstuk 8, tabel 11, zijn de nevenberoepen van fotografen op een rij gezet. De meesten bleken ook werkzaam te zijn (geweest) in de handel, de nijverheid en de kunsten. Ze kwamen dus niet uit één en dezelfde sector voort, zodat de fotografie niet simpelweg als een nieuwe variant op een bestaand beroep is op te vatten.

De fotografie was niet louter een techniek. Hoezeer de camera ook een apparaat was en hoe groot het aandeel van de techniek in de fotografie ook was, het zal duidelijk zijn dat er bij het maken van foto's méér kwam kijken dan alleen beheersing van die techniek, meer dan alleen het bedienen van een apparaat. Er moest ook nog een beeld gecomponeerd worden. Anderzijds werd de fotografie in het algemeen ook niet tot de kunsten gerekend. Kunst of geen kunst, foto's brachten vergelijkbare onderwerpen in beeld die in de prent-, teken- en schilderkunst voorkwamen (portretten, topografie, gebeurtenissen en dergelijke), hoe weinig artistiek dat in de ogen van de tijdgenoot ook gebeurde. Enige verwantschap met de oudere kunsten was er dus zeker. Van ambacht en (kunst)nijverheid – begrippen die als synoniem kunnen worden opgevat en die soms als halve kunst golden – onderscheidde ze zich door het grote aandeel van techniek, schei- en natuurkunde. Meer dan een ambachtsman of kunstnijveraar bediende de fotograaf zich van een apparaat (de camera) dat een belangrijk deel van het werk deed. Tot de handel kan de fotografie ook al niet gerekend worden: anders dan een winkelier beperkte een fotograaf zich niet tot het in- en verkopen van kant-en-klare, door anderen gemaakte goederen. Hij onderscheidde zich van fabrikanten door de productie in zeer kleine aantallen – bijna stuksgewijs – voor individuele klanten. Hij werkte niet de hele dag in een gelijkmatig tempo door om een voorraad op te bouwen die op gezette tijden werd afgeleverd bij de detailhandel die het vervolgens aan de man bracht. (Slechts een zeer kleine minderheid richtte zich op foto's die verkocht werden op een vrije markt, die dus niet, zoals portretten, door inlopend publiek in kleine aantallen werden besteld.)

[41] Vergelijk Aerts 1997, p. 218: 'zelfs' in het boerenbedrijf werd het gebruik van stoomkracht voorzien (in *De Gids* in 1864).
[42] In de zeldzame gevallen dat foto's vóór 1890 op de pers gedrukt werden, gebeurde dat grotendeels bij bestaande drukkersbedrijven. Het kwam voor dat een fotografisch atelier en een drukkerij één en dezelfde eigenaar hadden, maar dat wil niet zeggen dat de werkzaamheden samengevoegd konden worden. Er bleven grote verschillen bestaan tussen de wijze waarop foto's werden gemaakt en de manier waarop ze op de pers gedrukt werden.

De in hoofdstuk 13 geconstateerde overeenkomst met winkeliers, namelijk dat ze door middel van advertenties de aandacht op hun zaak vestigden en zich op vergelijkbare wijze presenteerden op hun handelsdrukwerk, doet daar weinig aan af. Misschien hadden fotografen nog het meest gemeen met wafelbakkers en anderen die ter plekke hun producten maakten in even kleine aantallen en voor evenveel afzonderlijke, kleine klanten. De overeenkomst houdt daar echter al snel weer op.

Kennelijk valt de fotografie niet zomaar in een hokje te stoppen. Andere beroepsstudies, zoals die vooral in de afgelopen tien, vijftien jaar zijn verschenen, bieden ook niet zoveel aanknopingspunten om de positie van de fotografie te bepalen. Daarvoor verschilde het beroep van bijvoorbeeld dominee en gouvernante nu eenmaal te veel van dat van fotograaf.[43] Bij het bescheiden aantal beroepsstudies dat verschenen is vallen de verschillen misschien meer op dan de overeenkomsten, temeer daar de bezigheden soms gedetailleerd beschreven zijn.[44] Toch zijn er wel enkele overeenkomsten waar te nemen tussen fotografen en aantal andere beroepen, waaronder die van journalist, ingenieur, huisarts en architect, namelijk de toenemende professionalisering en de wens het aanzien van het vak te verheffen en (dus) afstand te nemen van beunhazen of minder geschoolde vakgenoten. Juist de beoefenaars van een nieuw beroep zoals de fotografie moesten zien zich een positie en een status te veroveren, waarbij zij zich gehinderd zullen hebben gevoeld door mindere vakbroeders en regelrechte kwakzalvers. Tot een sterke beroepsvereniging en een vakopleiding – voor de hand liggende middelen om een drempel op te werpen en het aanzien te vergroten – heeft dat bij de fotografen niet geleid, terwijl dat in andere beroepen wel lukte. Een *schijnbare* overeenkomst tussen fotografen en architecten is dat beide niet of in ieder geval niet vanzelfsprekend tot de kunsten werden gerekend. Verschil daarbij is echter dat architecten weliswaar (ook) een positie ergens tussen ambacht en kunst innamen, maar dat zij tot de kunstbeoefenaren *konden* behoren indien zij over voldoende geestelijke bagage beschikten, na het volgen van een goede opleiding.[45] Die mogelijkheid hadden fotografen niet, of hebben ze althans niet voor zichzelf gecreëerd.

*

Fotografen volgden een eigen, onopvallende weg. Zij vormden een kleine, vrijwel ongeorganiseerde beroepsgroep van betrekkelijk anonieme figuren, die zich zelden door hun werk van elkaar onderscheidden. Dat klinkt misschien tamelijk onvriendelijk of liefdeloos, maar zo is het niet bedoeld. Ook na jarenlang onderzoek in diverse archieven, collecties en contemporaine publicaties zijn negentiende-eeuwse Nederlandse fotografen schimmige figuren gebleven. Al in de inleiding maakte ik de opmerking dat zij maar geen mensen van vlees en bloed willen worden. Daar heeft dit onderzoek weinig verandering in gebracht. Nu ging het er in dit onderzoek niet in de eerste plaats om gegevens te vinden over individuele fotografen: belangrijker was om inzicht te geven in hoe het de fotografie en haar beoefenaars verging in de eerste 50 jaar van haar bestaan. We herinneren nog even aan de beroepstelling van 1859 waarbij 174 fotografen geturfd werden. Van minder dan de helft kennen we tegenwoordig de naam, hetgeen betekent dat de meerderheid

[43] Bos 1999, Huisman 2000.
[44] Voorbeelden van beroepsstudies zijn (behalve de twee in de vorige noot genoemde): Reinsma 1966 (onderwijzers), Lintsen 1980 (ingenieurs), Bakker-van der Kooij 1983 (verpleegsters), Van Lieburg 1983 (medici), De Vries 1988b (ondernemers), Secker 1991 (ministers), Hoogenboom 1993 (kunstschilders), Kuitert 1994a (schrijvers), Aulbers 1995 (huisartsen), Krabbe 1998 (architecten), Stolwijk 1998 (kunstschilders), De Clercq 1999 (instrumentmakers), De Jong 2002 (notarissen) en Wijfjes 2004 (journalisten). Vergelijk Otterspeer 2005.
[45] Krabbe 1998, met name pp. 41-42, 45, 64, 66, 67, 69, 70, 128, 130, 133, 137, 143-144, 175, 177.

van de fotografen die in dat jaar actief waren verdween zonder een spoor achter te laten. Bij bakkers, groenteboeren en slagers hoeft zoiets niet te verwonderen: hun producten zijn opgegeten en de eventuele verpakkingen waarin die werden afgeleverd en waarop hun naam kon voorkomen zijn vrijwel zonder uitzondering weggegooid. Fotografen echter signeerden in veel gevallen hun werk en de door hen gemaakte foto's zijn meer gekoesterd (want in albums en lijsten bewaard) dan brood, groente en vlees. Desondanks kennen we van vele fotografen geen werk en zelfs niet hun naam. Zij lijken in het niets opgelost.

Er zullen zonder enige twijfel nog allerlei vondsten gedaan kunnen worden op het gebied van de geschiedenis van de Nederlandse fotografie, onder andere in archieven die gewoon toegankelijk zijn en slechts wachten op een onderzoeker. Nieuwe vondsten, die eigenlijk alleen een kwestie van tijd en moeite zijn, zullen het hier geschetste beeld soms bevestigen, soms nuanceren, en soms beter verklaren of zelfs tegenspreken.

Amsterdam / Rotterdam / Utrecht / Diemen / Amsterdam, juli 1995-juli 2006
Hans Rooseboom

Bijlagen

I. Vroege omschrijvingen van de fotografie, waarin het aandeel van natuur- en scheikunde ongenoemd blijft en waarin het enkel de zon is die de fotografische afbeelding tot stand lijkt te hebben gebracht

II. Beroepen van (schoon)vaders van fotografen die trouwden in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Delft of Dordrecht

III. Verenigingen in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Delft en Dordrecht en het aantal fotografen onder hun leden

IV. De zaak Mayer et Pierson versus Betbéder, Thiébault en Schwalbé

Bijlage I
Vroege omschrijvingen van de fotografie, waarin het aandeel van natuur- en scheikunde ongenoemd blijft en waarin het enkel de zon is die de fotografische afbeelding tot stand lijkt te hebben gebracht

Opmerking:
Hieronder zijn alleen formuleringen opgenomen die in Nederlandse kranten, tijdschriften en boeken zijn verschenen

‘M. Daguerre a trouvé le moyen de fixer les images qui viennent se peindre sur le fond d’une chambre obscure; de telle sort que ces images ne sont plus le reflet passager des objets, mais leur empreinte fixe et durable, pouvant se transporter hors de la présence de ces objets comme un tableau et une estampe.’
Journal de la Haye 13 januari 1839 (overgenomen uit de *Gazette de France* van 6 januari 1839), hier geciteerd naar Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 27

‘Belangrijke ontdekking […] door hetwelk alle voorwerpen, zoo portretten, draperiën, boomen, bloemen, planten, landschappen enz. binnen weinige minuten, alleen door den invloed van het licht kunnen worden daargesteld, mits, dat men ten dien einde het papier onder eene chambre obscure brenge.’
Anoniem, ‘Daguerro-type’, in: *De Avondbode* 6 mei 1839, hier geciteerd naar Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, pp. 35-36.

‘Zoo is het den Heer Daguerre gelukt, met behoorlijk *licht* en *schaduw*, het tafereel vast te houden, hetwelk in de *camera obscura* ontstaat. […] Het een of ander gezigt, een landschap, een portret, enz., erlangt men in eenige minuten, zonder dat daartoe de hand eens kunstenaars noodig is […] daar door deze ontdekking de *natuur zelve* in een oogenblik, en zonder medehulp der menschenhand, wordt daargesteld’
Anoniem, ‘Belangrijke ontdekking’, in: *Het Leeskabinet. Mengelwerk tot gezellig onderhoud voor beschaafde kringen voor 1839*, dl. 2, p. 93

‘… het door het licht voortgebragte tafereel …’
Anoniem, ‘Daguerre en zijne uitvinding’, in: *Het Leeskabinet. Mengelwerk tot gezellig onderhoud voor beschaafde kringen voor 1839*, dl. 2, p. 195, hier geciteerd naar Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 56

‘... de mededeeling van zijne [= Daguerres] uitvinding om de beelden van de chambre obscure op eene schilderij over te brengen’
Dordrechtsche Courant van 13 juli 1839, geciteerd in Jansen 1989, p. 3

‘Men heeft er het middel gevonden, om het Zonlicht zelf tot den rang van Teekenmeester te verheffen …’
C., ‘De Daguerrotype’, in: *Algemeene Konst- en Letterbode voor het jaar 1839*, dl. 1, p. 138

‘… de kunst, om door middel van het Zonlicht Teekeningen voort te brengen …’
Anoniem, ‘Iets over het voortbrengen van teekeningen door het zonlicht (heliographie) volgens Daguerre en Talbot’, in: *Algemeene Konst- en Letterbode voor het jaar 1839*, dl. 1, p. 360

‘… het voortbrengen van Teekeningen door het licht der Zon …’
Anoniem, ‘Iets over het voortbrengen van teekeningen door het zonlicht (heliographie) volgens Daguerre en Talbot’, in: *Algemeene Konst- en Letterbode voor het jaar 1839*, dl. 1, p. 360

‘De nieuwe kunst, om door het Zonlicht Teekeningen voort te brengen (Photographie)’
Anoniem, ‘Toepassing der Photographie op de Lithographie’, in: *Algemeene Konst- en Letterbode voor het jaar 1839*, dl. 2, p. 127

‘Om de afbeeldingen in de chambre obscure (donkere kamer) standvastig af te teekenen, door de enkele werking van het licht’
Anoniem, ‘Om de afbeeldingen in de chambre obscure (donkere kamer) standvastig af te teekenen, door de enkele werking van het licht’, in: *Nederlandsch Magazijn, ter verspreiding van algemeene en nuttige kundigheden* 6 (1839), p. 98

‘… door middel van zulk eene *Camera obscura* kan men zulke getrouwe afbeeldingen van ieder voorwerp verkrijgen, als geen schilder ooit in staat is te leveren, dewijl iedere afbeelding van het voorwerp, door de van elk zijner punten uitgaande lichtstralen, als ’t ware zelve gemaald wordt.’
‘Iets over de camera obscura, volgens de uitvinding van Daguerre, medegedeeld door Dr. Nürnberger’, in: *Vaderlandsche Letteroefeningen* 19 augustus 1839, pp. 533-534, hier geciteerd naar Coppens/Roosens/Van Deuren 1989, p. 49

‘… het hoofddenkbeeld, om als door den invloed van het licht te schilderen of te teekenen …’
S. Stratingh Ez., ‘Iets over de Daguerreotype’, in: *Algemeene Konst- en Letterbode voor het jaar 1839*, dl. 1, p. 171

‘Ten gevolge van deze beschikking [= de toewijzing van pensioenen aan Daguerre en Niépce Jr] is alsnu het belangrijke geheim, om door de zon verlichtte voorwerpen, alleen door werking der lichtstralen op papier, hout of metaal over te brengen, wereldkundig gemaakt.’
Anoniem, ‘Pensioenen aan de HH. Daguerre en Niepce verleend’, in: *De Beeldende Kunsten* 1 (1840), pp. 77-78

‘Over eene nieuwe wijze om eene voor de werking van het licht gevoelige laag te brengen op de metaalplaten, welke voor het ontvangen van lichtbeelden bestemd zijn’
Titel van een artikel in het *Tijdschrift voor handel en nijverheid* 1844, dl. 3, pp. 152-160, vermeld bij Evers 1914-1915, afl. IA, nr. 3

‘Photographie is, zoo als de naam reeds aanwijst, de kunst om beelden daar te stellen door middel van het licht’
G.T. Fischer, *Photogenische Kunsten. Grondig onderrigt in de theorie en de praktijk der Daguerreotypie, Photographie, Kalotypie, Cyanotypie, Ferrotypie, Anthotypie, Crysotypie, Thermographie en Energiatypie, alsmede in de kunst om gekleurde daguerreotypie-portretten te vervaardigd*, Arnhem 1844, p. 5

‘De photographie, en vooral die takken van dezelve, welke wij later zullen beschrijven, de *Kalotypie* en de *Daguerreotypie*, stellen ons in staat om de vluchtige schaduwen, terwijl zij voorbijgaan, vast te hechten, te fixeeren, en om alzoo aan de beelden, die door het tooverpenseel van het licht ontstaan zijn, duurzaamheid te geven.’
G.T. Fischer, *Photogenische Kunsten. Grondig onderrigt in de theorie en de praktijk der Daguerreotypie, Photographie, Kalotypie, Cyanotypie, Ferrotypie, Anthotypie, Crysotypie, Thermographie en Energiatypie, alsmede in de kunst om gekleurde daguerreotypie-portretten te vervaardigd*, Arnhem 1844, p. 6

‘Zoo wordt door het werktuig van Daguerre de zon aangesteld tot onzen gewonen konterfeiter.’
Anoniem, ‘Werktuig om te beeldhouwen’, in: *Kunstkronijk* 5 (1844-1845), p. 28

‘… Daguerres uitvinding, om door de enkele inwerking van het licht teekeningen daar te stellen …’
T. Dörffell, *Beschrijving der Daguerréotype, benevens eene volledige aanwijzing om te daguerréotypeeren en de daarvoor benoodigde praeparaten te bereiden* [...] *gevolgd door een’ eigenhandigen brief van den Heer M. Daguerre aan den Heer A.M. Arago, alsmede de beschrijving van een’ door ieder gemakkelijk te vervaardigen photometer, bestemd om den tijd te bepalen hoe lang de platen aan de inwerking van het licht moeten blootgesteld blijven*, Alkmaar 1845, p. [vii]

‘Het papier is nu geschikt om eene licht-teekening in de camera obscura voort te brengen …’
S. Bleekrode (red.), *Jaarboekje van wetenschappen en kunsten* 2 (1847-1848), p. 447

‘... die schoone kunst, waar de natuur zelve de portretteuze is ...’
Groninger Courant 6 juni 1848 (in een advertentie van de fotograaf Willem Beukma)

‘… eene uitvinding [de daguerreotypie], welke Frankrijks eer bewaart, zoo lang nog eene enkele lichtstraal de aarde treffen zal. Bewonder op de tentoonstelling [de *Great Exhibition* van 1851], wat de zon der Ver. Staten, de zon van Groot-Brittanje, enz., van het oosten tot het westen geteekend hebben.’
S. Bleekrode, *De tentoonstelling der nijverheid van alle volken te Londen. Geschiedenis en beschrijving der tentoonstelling; voortbrengselen uit de drie natuurrijken; beweegkrachten en werktuigen; burgerlijke-, water- en scheepsbouwkunde; wapenen*, Den Haag ^{2}1853, p. 70 (noot 233)

‘[Henri Pronk is in staat] zonder behulp van Penseel, door het licht zelf, zuiver geteekende Portretten te leveren’.
Nieuwe Rotterdamsche Courant 20 januari 1855 (in een advertentie van Pronk)

‘... de Photographie – d.i.: de kunst om door het licht zelf afbeeldingen voort te brengen op papier, katoen, zilver, glas enz., of wel die in staal, steen, enz. te etsen ...’
Catalogus der Tentoonstelling van Photographie en Heliographie, gehouden door de Vereeniging voor Volksvlijt. 1855, Amsterdam 1855, inleiding

‘Het licht schildert zoo getrouw en naauwkeurig de fijnste bijzonderheden af, geeft zoo volkomen de natuur der stoffen terug, dat men, voor deze photographieën staande, een volmaakt overzicht van het geheel krijgt …’
Amsterdamsche Courant 5 juni 1855 (in een bericht over de *Tentoonstelling van Photographie en Heliographie*)

‘… de kunst om met het licht als met een penseel te schilderen …’
Amsterdamsche Courant 5 juni 1855 (in een bericht over de *Tentoonstelling van Photographie en Heliographie*)

‘Photographie is de kunst, waardoor de zon zelve de voorwerpen, die door hare stralen verlicht worden, in hunnen vorm bevestigt en afteekent.’
Dr. D. [= H.M. Duparc?], ‘De photographie op haar tegenwoordig standpunt’, in: *Onze Tijd. Merkwaardige gebeurtenissen onzer dagen, op het gebied van staatkunde, geschiedenis, land- en volkenkunde, kunsten, wetenschappen, nijverheid, enz. mitsgaders levens- en karakterschetsen van vermaarde tijdgenooten* … 15 (1855), p. 42

‘… die sprekende gelijkenissen, welke niets dan waarheid bevatten, zij zijn het werk van één ogenblik, zij zijn door het licht zelf gepenseeld.’
J.A. van Eijk in *Album der Natuur* 1855, hier geciteerd naar Jan Coppens, ‘Mr. Jan Adriaan van Eijk (1808-1887), amateurfotograaf’, in: *Jaarboek Amstelodamum* 70 (1978), p. 353

‘Menigeen heeft zich bezig gehouden, en doet het misschien nog, met het moeijelijke vraagstuk om, door de werking van het licht alleen, beelden te ontwerpen met de natuurlijke kleuren der voorwerpen’.
P.J. Hollman, *Handboek voor beoefenaars der photographie*, Amsterdam 1859, p. 87

‘Sedert Daguerre voor het eerst het door het licht afgeschaduwde beeld aanschouwde op de zilveren plaat, door hem in zijne chambre-obscure nedergelegd …’
J.J. Weeveringh, *Berigt van uitgave van een nieuw prachtwerk, getiteld: Nederlandsche Kunst. Photographiën* …, april 1859 (collectie Koninklijke Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels, Amsterdam)

Bijlage II
Beroepen van (schoon)vaders van fotografen die trouwden in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Delft of Dordrecht

Opmerkingen:
Niet van alle bruidegoms is zeker dat zij al fotograaf waren toen zij trouwden, soms waren zij het zeker nog niet. Toch zijn ook zij opgenomen.
Gewoonlijk wordt op de huwelijksakten alleen het beroep van de (schoon)vader vermeld, niet dat van de (schoon)moeder. Wanneer het beroep van de (schoon)moeder wèl genoemd wordt en dat van de (schoon)vader niet – meestal betekent dat dat hij onbekend was en het kind buitenechtelijk –, is in de tabel het beroep van de (schoon)moeder vermeld en is ze aangeduid met '(v)', tenzij dat uit de beroepsaanduiding al duidelijk is. Ook is het beroep van de moeder vermeld wanneer dat bekend was en de vader al overleden was. Met '(v)' zijn ook vrouwelijke fotografen aangeduid.
Wanneer de (schoon)vader ten tijde van het huwelijk al was overleden, is diens beroep zo mogelijk uit een andere bron (vaak zijn overlijdensakte) achterhaald. Wanneer het beroep van de (schoon)vader ook op die wijze niet kon worden achterhaald, is er in de tabel 'onbekend' ingevuld.
Waar in een kolom 'idem' staat, wordt het erboven genoemde beroep van dezelfde persoon herhaald.

Amsterdam

naam	jaar	beroep bruidegom	beroep bruid	beroep vader van de bruidegom	beroep vader van de bruid
Adels, R.P.	1836	kantoorbediende	geen	diamantzetter	Onbekend
Alting, C.S.	1852	apotheker	geen	onbekend	Onbekend
Arum, J.G.J. van	1873	graveur	geen	graveur	muziekmeester
Baarspul, P.	1867	fotograaf	geen	onbekend	Onbekend
Baijer, J.A.	1869	fotograaf	naaister	onbekend	Onbekend
Beukers, H.A.	1869	werkman	geen	onbekend	Onbekend
Boer, H.G. de	1826	kapitein	geen	kapitein	Winkelierster
Bontjes, H.E.	1857	winkelier	geen	winkelier	instrumentmaker
Büttinghausen, M.	1882	fotograaf	geen	rechtbankgriffier	onbekend
Büttinghausen, J.	1887	fotograaf	geen	onbekend	geen (v)
Caspel, A. van	1877	fotograaf	geen	melkverkoper	kruier
Caspel, S. van	1870	fotograaf	geen	melkslijter	'kantoorlooper'
Deutmann, F.W.H.	1866	fotograaf	geen	fotograaf	reiziger
Dilcher, H.	1855	lithograaf	geen	geen	onbekend
Donkersloot, E.	1884	fotograaf	geen	onbekend	onbekend
Fraenkel, D.	1876	fotograaf	geen	fotograaf	diamantslijper
Fraenkel, H.	1869 1874	fotograaf barometermaker	geen geen	fotograaf fotograaf	'kleerkooper' idem
Gelder, J.W.H. van	1871	fotograaf	geen	zaakwaarnemer	suppoost (?)
Goudman, L.J.	1870	fotograaf	geen	geen	geen
Graaff, F.C. de	1849	kunstschilder	geen	vleeshouwer	geen
Greiner, A.	1867 1873	fotograaf idem	geen geen	onbekend onbekend	geen onbekend
Groote, A.W.	1848	apotheker	geen	commies	koopman
Guicherit, R.	1867	fotograaf	geen	onbekend	kastenmaker
Hagen, L. ten	1862	steendrukker	modemaakster	geen (v)	geen
Harms, A.F.	1889	werkman	geen	kleermaker	suikerbakker
Heide, B. van der	1887	fotograaf	dienstbode	onbekend	onbekend
Heijden, J.L. van der	1878	fotograaf	geen	ambtenaar	magazijnmeester
Hennequin, J.F.	1873	fotograaf	geen	sigarenmaker	metselaarsknecht
Heuberg, F.	1870	fotograaf	geen	onbekend	werkman
Huijssen, J.A.J.	1874	fotograaf	geen	winkelier	commissionaris
Hulk, J.F.	1851	winkelier	geen	geen	'Cartonwerker'
Kampfraat, W.H.A.	1862	kantoorbediende	geen	commissionair	kantoorbediende

Karsen, K.	1835	kunstschilder	geen	kastenmaker	tapper
Karsen, G.A.	1886	fotograaf	dienstbode	kunstschilder	timmerman
Kiek, D.I.	1870	fotograaf	geen	fotograaf	geen
Kiek, L.I.	1867 1888	fotograaf idem	geen geen	fotograaf idem	onbekend onbekend
Kok, A.	1878	fotograaf	geen	melkslijter (v)	onbekend
Langerveld, W.H.	1865	boekbinder	geen	kleermaker	slepersknecht
Lipp, C.A.	1874	fotograaf	dienstbode	onbekend	onbekend
Marcussen, C.	1846 1859	kunstschilder idem	geen idem	onbekend idem	geen (v) idem
Meijer, P.J.N.	1870	bediende	dienstbode	bediende	onbekend
Mienikus, C.J.	1833 1874	winkelier handelsagent	geen idem	kunstlakker onbekend	onbekend geen
Niekerk, D.	1865	boekhouder	geen	onbekend	makelaar
Offenberg, J.W.F.	1871 1875	fotograaf idem	geen idem	architect idem	schoorsteenveger grutter
Oosterhuis, P.	1851	kunstschilder	geen	kunstschilder	ordinarishouder
Pampus, W.J. van	1889	fotograaf	naaister	geen	bediende
Pietersen, A.	1828	vergulder	geen	vergulder	tapster
Pilartz, J.C.R.H.	1872	fotograaf	geen	onbekend	onbekend
Poestkoke, A.	1878	geen	geen	gezagvoerder	commissionair
Rabels, B.P.	1853	reisbediende	modemaakster	geen	‘koornschieter’
Rosmalen Sr, F.D. van	1844	horlogemaker	geen	horlogemaker	tapster
Rosmalen Jr, F.D. van	1883	fotograaf	geen	horlogemaker	timmerman
Sassenberg, G. van	1853	schilder	geen	onbekend	onbekend
Sigling, G.A.	1886	kunstschilder	geen	onbekend	stucadoor
Sikkes, H.	1876	fotograaf	winkelierster	kuiper	koopman
Snoek, J.B.	1845	winkelier	geen	procureur	deurwaarder
Stapert, C.	1834	‘milicien matroos’	geen	winkelier	koopvaardijkapitein
Tresling, P.G.	1848	boekverkoper	geen	ambtenaar	kelderknecht
Uijtenbroek, H.	1887	fotograaf	geen	aanspreker	kantoorbediende
Vermeulen, C.J.L.	1885	fotograaf	geen	fotograaf	‘jollenvaarder’
Vin[c]k, A.	1859	fotograaf	geen	toneelspeler	timmermansknecht
Vlaanderen, P.	1865	fotograaf	geen	melkslijter	onbekend
Vorderhake, J.G.A.	1878	fotograaf	geen	onbekend	onbekend
Weesing, H.J.	1868	fotograaf	geen	wagenmaker	wagenmaker
Weismüller, E.H.J.	1875	fotograaf	geen	schoenmaker	onbekend
Werner, R.L.	1866	fotograaf	geen	steendrukker	onbekend
Wijk, H.C.F. van	1871	fotograaf	geen	huisbewaarder	meubelmaker
Wilke, K.W.	1874	steendrukker	geen	steendrukker	boekhouder
Wilke, F.W.	1870	lithograaf	geen	steendrukker	geen
Winter, J.Th. de	1865	fotograaf	geen	geen	lampenmaker
Zijl, H. van der	1880	fotograaf	geen	fotograaf	fotograaf
Zijl, S. van der	1881	fotograaf	geen	onbekend	geen

Rotterdam

naam	**jaar**	**beroep bruidegom**	**beroep bruid**	**beroep vader van de bruidegom**	**beroep vader van de bruid**
Baer, J.	1863	fotograaf	geen	‘muziekmeester’	spiegelmaker
Bikkers, J.	1853	kunstschilder	‘particuliere’	‘meester brand-spuiter’	molenaar
Böeseken, A.J.H.	1864	fotograaf	geen	onbekend	koopman
Bok, J. de	1858	venter	ventster	onbekend	venter
Boneski, J.J.F.	1870	koffiehuishouder	geen	onbekend	muziekonderwijzeres
Cornelissen, P.J.	1853	instrumentmaker	koek- en banketbakker	deurwaarder	meester koekbakker
Crewel, I. van	1851	koopman	geen	vleeshouwer	onbekend

Deltenre, C.	1878	fotograaf	geen	tabakswerker	kleermaker
Dongen, H.C. van	1864 1877 1884	fotograaf idem fotograaf bediende	naaister geen dienstbode	timmerman idem idem	huisbediende onbekend havenbediende
Dorp, H.J. van	1867	fotograaf	geen	timmerman	zakkendrager
Dulfer, W.E.C.	1886	fotograaf	geen	geen	geen
Feuerstäcke, F.W.	1832	verwer	geen	kamerbehanger	'wijnroeyer'
Franken, J.C.	1867 1872	fotograaf idem	geen naaister	koffiehuishoudster idem	koffiehuishouder onbekend
Fransen, W.F.	1849	huisknecht	geen	onbekend	winkelier
Ganter, W.	1870	fotograaf	geen	stuurman	glasfabrikant
Gazan, I.L.	1860	tandmeester	geen	spiegelmaker	geen
Gerstenhauer Zimmerman, H.G.	1879	fotograaf	geen	kunstschilder	geen
Gorkom Jr, J. van	1858	kunstschilder	geen	fabrikant	pakhuisknecht
Groot, E. de	1863	fotograaf	geen	onbekend	fotograaf
Heeten, P.J. den	1875	fotograaf	geen	pakhuisknecht	timmerman
Hermans, A.Ph.F.		fotograaf	geen	strohoedenfabrikante	boekhandelaar
Hessing, J.M.	1855	meestermeubelmaker	geen	zakkendrager / 'mr bezembinder'	onbekend
Hoogwinkel Jr, G.	1863	fotograaf	geen	spiegelmaker	onbekend
Kellenbach Jr, C.F.	1844	horlogemaker	geen	zilversmid	onbekend
Klaarwater, D.	1883	fotograaf	geen	pettenmaker	havenbediende
Klumpes, A.C.	1874	fotograaf	geen	molenaar	boekhandelaar
Klumpes, C.E.	1873	fotograaf	geen	molenaar	onbekend
Klumpes, J.A.	1882	fotograaf	geen	molenaar	geen
Kramer, C.	1879	fotograaf	geen	Rijksambtenaar	'meestersknecht'
Kuipers, J.	1870	fotograaf	geen	geen	timmerman
Loo, J.B.A. van	1868	fotograaf	geen	fotograaf	geen
Lorjé-Samson, S. (v)	1838	geen	geen	koopman	venter
Nierstrasz, H.J.	1879	fotograaf	geen	loterijcollectant	onbekend
Nüsser, A.	1883	fotograaf	geen	onbekend	pakhuisknecht
Ouwendijk, M.	1853	winkelier	modemaakster	geen	horlogemaker
Pieterman, C.A.	1859 1862	kunstschilder portretschilder	geen geen	commies idem	koperslager onbekend
Pieterman, S.C.	1859 1880	schilder koopman	geen winkelierster	commies idem	zalmvisser pakhuisknecht
Poel, F.J. van der (v)	1853	koek- en banketbakker	instrumentmaker	meester koekbakker	deurwaarder
Pronk, F.	1856	'Photograaf (Milicien)'	geen	fotograaf	graanhandelaar
Rikkers, W.	1840	kunstschilder	'particuliere'	kastelein	'M^{r} Metzelaar'
Roemer, P.W.	1868	fotograaf	geen	graanmeter	boekhouder
Sax, M.	1856 1896	fotograaf handelsagent	geen geen	geen geen	koopman koopman
Speijer, H.	1862	winkelbediende	dienstbode	koopman in goud en zilver	diamantslijper
Spithoud, E.	1879	fotograaf	geen	onbekend	onbekend
Waisfisch, I.	1850	koopman	geen	logementhouder	koopman
Wasch, C.J.	1876	fotograaf	geen	graanhandelaar	kunstschilder
Werner, J.	1870	fotograaf	geen	schoenmaker	geen
Witsenhausen, S.I.	1848 1879	fabrikant tandarts	geen geen	geen onbekend	geen onbekend

Den Haag

naam	jaar	beroep bruidegom	beroep bruid	beroep vader van de bruidegom	beroep vader van de bruid
Anten, L.	1867	fotograaf	geen	onbekend	steendrukker
Behr, C.F.J.	1874	fotograaf	winkelierster	kunstschilder	huisschilder
Bernhard, W.	1871	fotograaf	modemaakster	behanger	kunstschilder
Brandis, C.H.W. von	1870	fotograaf	geen	geen	onbekend
Broek, I. van den	1858	muzikant	geen	vleeshouwer	winkelierster
Bückmann, J.H.	1845	geen	geen	kruidenier	rijtuigfabrikant
Bückmann, J.E.H.	1849	geen	geen	kruidenier	koetsier
Cohen, J.	1864	fotograaf	geen	geen	vleeshouwer
Cuissinier, F.J.	1866	fotograaf	geen	onbekend	kasteleinesse
Dekker, C.	1880	fotograaf	dienstbode	geen	onbekend
Delboy, A.J.	1863	fotograaf	geen	vergulder en lijstenmaker	hofcourier
Delboy, L.M.	1884	fotograaf	geen	vergulder en lijstenmaker	arbeider
Delboy, W.F.A.	1883	fotograaf	winkeljuffrouw	vergulder en lijstenmaker	geen
Dormolen, A. van	1853 1858	kunstschilder idem	geen idem	koopman idem	slijter klerk
Drujon, A.A. (pseudoniem: A. René)	1862	koopman	geen	toneelspeler	onbekend
Fraenkel, Selich	1880	fotograaf	geen	fotograaf	veehandelaar
Heldoorn, A.F.	1854	huis- en rijtuigschilder	geen	koekbakker	ambtenaar
Hermelink, C.M.J.	1874	fotograaf	geen	grondeigenaar	reder
Hohmann, J.	1867	fotograaf	geen	wijngaardenier	koopman
Hooft, H.P.N. ’t	1855	fabrikant	geen	onbekend	commies
Junker, H.C.	1871	fotograaf	geen	kleermaker	geen
Kops, H.J.	1873	fotograaf	geen	geen (v)	bediende
Kruk, J.G. van der	1876	kunstschilder	geen	geen	arbeider
Lavieter, J.L. de	1866	geen	geen	kasteleinesse	tapper
Louw, J.M.W. de	1849	steentekenaar	geen	kleermaker	kolenmeter
Matla, W.A.J.	1863	fotograaf	geen	bode, conciërge	huisschilder
Mondt, P.C.	1870	fotograaf	geen	kerkbewaarder	onbekend
Nievergeld, J.R.F.	1865	fotograaf	geen	fabrikant	ambtenaar
Noot, L. van der	1874	fotograaf	naaister	fotograaf	boekhandelaar
Perger, G.C.J.	1862	fotograaf	geen	onbekend	geen
Ritscher, P.A.	1889	fotograaf	geen	portretschilder	‘priester bij de apostolische gemeente’
Rotteveel, M.N.F.	1866	ambtenaar	geen	ambtenaar	biersteker
Scheeres, W.P.	1883	magazijnmeester	geen	schrijnwerker	onbekend
Steinmetz, A.	1867	fotograaf	geen	werkster	broodbakker
Weenink, A.	1857	kastenmaker	geen	geen	timmerman
Wollrabe, C.P.	1870	fotograaf	geen	onbekend	beeldhouwer

Delft

naam	jaar	beroep bruidegom	beroep bruid	beroep vader van de bruidegom	beroep vader van de bruid
Gräfe, F.C.F.	1860 1883	geweermaker fotograaf	geen idem	sjouwer idem	onbekend boekbinder
Louw, J.H.J. de	1875	fotograaf	geen	fotograaf	geen (v)
Oversluijs, A.L.	1862	apotheker	geen	apotheker	meester timmerman
Rooij, J.A. de	1843	boekbinder	geen	boekverkoper	lakenwerker
Stillebroer, M.	1838	steendrukker	geen	schipper	'kommissaris bij de Stedelijke belastingen'
Traag, G.J.	1876	beeldhouwer	geen	particulier	brandersknecht
Voet, H.R.	1866	onderwijzer	geen	geen	schipper
Wittkamp, B.H.A.	1870	kunstschilder	particuliere	geen	onbekend

Dordrecht

Naam	jaar	beroep bruidegom	beroep bruid	beroep vader van de bruidegom	beroep vader van de bruid
Boonstoppel, H.	1880	fotograaf	geen	arbeider, koopman	timmerman
Carlebur, F.	1847 1860	kunstschilder idem	geen onderwijzeres	spiegelmaker idem	geen (v) boekbinder
Dijl, A. van	1850	timmerman	naaister	schilder	geen
Giltaij, H.	1840	particulier	geen	goud- en zilversmid	koopman
Hameter, J.G.	1869 1872	fotograaf idem	geen geen	onbekend idem	arrondissementsijker platloodgieter
Heyden, J.H. van der	1855	kunstschilder	geen	ambtenaar	kantoorbediende
Horst, J.C. van der	1863	particulier	geen	koffiehuishouder	boekbinder
Schmidt, P.	1857	barbier	geen	metselaar	bediende
Walter, J.F.P.	1877	tapper	geen	geen	timmerman

Bron: huwelijks-, geboorte- en overlijdensakten

Bijlage III
Verenigingen in Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Delft en Dordrecht en het aantal fotografen onder hun leden

Opmerkingen:
Doordat in de ledenlijst soms alleen de naam wordt vermeld, is niet altijd volmaakt zeker of het de fotograaf of een naamgenoot betreft. Vandaar dat soms 'een of geen', '11 of 12' etcetera wordt vermeld bij het aantal fotografen.
In de ledenlijsten gevonden personen zijn ook geteld wanneer ze (nog) geen fotograaf waren ten tijde van hun lidmaatschap.
Ledenlijsten zijn er zelden over alle jaren, soms slechts over een klein aantal, zodat het mogelijk is dat een vereniging wel degelijk fotografen onder haar leden telde, terwijl ze in de bewaard gebleven ledenlijsten niet voorkomen.
Wanneer de vereniging niet gedurende de hele periode 1839-1889 heeft bestaan, is dat achter de naam tussen haakjes aangegeven.
De contributies kunnen in de loop der jaren verschillen, bovendien werd er soms onderscheid gemaakt tussen werkende en gewone (of nog weer andere) leden. Omdat dit boek niet over genootschappen maar over fotografen gaat, is niet altijd de onderste steen boven gehaald om de verschillende contributies te achterhalen en te onderscheiden.

Amsterdam

naam	contributie	aantal fotografen dat lid was
Maatschappij Felix Meritis	f 30,-, f 60,-	geen
Genootschap 'Het Leesmuseum'	f 15,-, f 25,-	een of geen: uit de ledenlijst kan niet worden opgemaakt of het de fotograaf Adriaan Vin[c]k is die lid was of zijn vader, de toneelspeler
Koninklijk Zoölogisch Genootschap 'Natura Artis Magistra'	f 20,- (1839), f 25,- (1852), f 40,- (1885)[1]	11 of 12: Albert Greiner, J.F. Hulk, W.G. Kuijer, Sigmund Löw, Heinrich Löwenstam[m], P.A. Mottu, J.W.F. Offenberg, J.P. Oppers, Carl Rensing, P.G. Tresling, J.G.A. Vorderhake Onzeker: H.Ph.J. Schuiten
Sociëteit 'Doctrina et Amicitia'	f 30,- voor gewone leden, f 15,- voor buitenleden (1842)	geen

Rotterdam

naam	contributie	aantal fotografen dat lid was
Diergaarde (vanaf 1856/1858)	f 12,-	geen
Maatschappij tot Nut van 't Algemeen, departement Rotterdam	f 5,25 tot 6,25	geen
Lees-Museum, vanaf 1864 Handelssociëteit	f 28,-, vanaf 1853 f 26,-	geen
Groote Sociëteit Amicitia	f 26,- voor buitenleden, f 30,- voor buitengewone leden, onbekend voor gewone leden	geen
Koninklijke Nederlandsche Yachtclub (1845-1880)	f 20,-	geen
Hollandsche Maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen, afd.	f 10,-	geen

[1] Het bedrag van f 40,- gold alleen voor nieuwe leden (dat wil zeggen zij die lid werden na de contributieverhoging): oude leden betaalden f 25,-.

Rotterdam (1800-1885)		
Vereeniging voor Geschiedenis en Kunst (vanaf 1878)	f 10,-	geen
Vereeniging 'Kunst en Wetenschap' (1848-1898 of later)	onbekend	4: Jan Bikkers, J. van Gorkom, B.Th. van Loo, Willem Rikkers
Vriendschappelijke Letteroefening (1850-1886)	f 2,50 (werkende leden), f 3,-, later f 4,- (gewone leden)	6 of 7: A.Ph.F. Hermans, J.M. Hessing, B.Th. van Loo, C.A. Pieterman, D. van Proijen, F.C. Zwanenburg Onzeker: W.F. Fransen

Den Haag

naam	**contributie**	**aantal fotografen dat lid was**
Sociëtë de tir Petit Saint Hubert of Scherpschuttersgilde Petit Saint Hubert	f 7,- (1837-1841), f 10,- (1844-1861), f 20,- (vanaf 1862)	geen
Genootschap onder de zinspreuk 'Tot oefening en Vermaak' (sinds 1851 Koninklijk Scherpschuttersgilde 'Oefening en Vermaak')	f 6,- (1851), f 8,- (1885)	2: Henri Pronk, Robert Severin
Hollandsche maatschappij van Fraaije Kunsten en Wetenschappen, afd. 's-Gravenhage (tot 1883?)	onbekend	geen
Letterlievend genootschap onder de zinspreuk 'Oefening kweekt kennis'	f 6,- (werkende leden), f 8,- (gewone leden)	1: J.R.F. Nievergeld
Pulchri Studio (vanaf 1847)	f 2,50,- tot f 12,50	8 of 9: Jacobus van Gorkom, Jacob Hohman, H.P.N. 't Hooft, Jacobus van Koningsveld, J.G. van der Kruk, A. Polman, Maurits Verveer, B.H.A. Wittkamp Onzeker: A. van Dormolen
zangvereniging Cecilia (vanaf 1840?)	f 5,- (kunstlievende leden)	1 of 2: A.J. Delboy Onzeker: J. Cohen
Vereeniging Nieuwland onder de zinspreuk 'Tot nut en genoegen', later: Koninklijke letterlievende vereeniging Nieuwland (vanaf 1861)	f 4,- à f 5,- (vanaf 1882 f 6,-)	5: A.J. Delboy, L.M. Delboy, H.C. Junker, M.F.N. Rotteveel, J.F. van Saag[s]veldt
Leesmuseum (1836-1842)	f 20,- of f 25,-	geen
Maatschappij voor natuur- en letterkunde Diligentia (sinds 1859 de Maatschappij voor natuurkunde onder de zinspreuk Diligentia)	f 3,-, f 4,-, f 6,-	geen
Maatschappij tot Nut van 't Algemeen, departement 's-Gravenhage	f 6,-	3: Jacobus van Koningsveld, Robert Severin, C.P. Wollrabe
Maatschappij tot bevordering der toonkunst, afd. Den Haag (vanaf 1840?)	1851: f 9,98 (gewone leden), 1864: f 6,- (gewone leden [e.a.?]), 1874: f 7,50 (gewone leden)	1: J. van Gorkom

Delft

naam	**contributie**	**aantal fotografen dat lid was**
leesgenootschap 'Tot nut en vermaak'	minimaal f 7,- (gewone leden)	2: A.L. Oversluijs, Melis Stillebroer
'Indisch Leesmuseum' (1859-1864)	f 2,-, f 3,-	geen
Sociëteit 'Standvastigheid'	f 20,-	geen
Buiten-Sociëteit 'Reineveld' (vanaf	f 10,-	2: A.L. Oversluijs, H.R. Voet

1874)		
Loge ‘Silentium’	f 12,-	1: Melis Stillebroer
Oud-Diaconaal Leesgezelschap te Delft	f 3,60 (1850), f 5,- (1885)	geen

Dordrecht

naam	**contributie**	**aantal fotografen dat lid was**
Letterkundig Genootschap ‘Diversa sed Una’	f 5,25	geen
Vereniging ‘Dordrechts Museum’ (vanaf 1842)	tenminste f 6- (1857)	1: Leonard de Koningh
Sociëteit ‘De Vrijheid’	f 14,- (1854), f 17,50 (1886)	geen
Vereniging ‘Kunstmin’ (vanaf 1849)	f 7,-, vanaf 1871 f 8,-	4 of 5: François Carlebur, J.G. Hameter, Daniël den Hartogh, Leonard de Koningh Onzeker: W.J. Noteman
Sociëteit ‘Concordia’ (1859-1867)	f 3,-, vanaf 1864 f 4,-	geen
Gezelschap ‘Vriendenkring’ (vanaf 1866)	onbekend	geen
Tekengenootschap ‘Pictura’	f 7,- (buitengewone leden vanaf 1884 f 5,-)	5 of 6: C.J.F. Bonneau de Lapotterie, François Carlebur, J.H. van der Heijden, Leonard de Koningh, Pieter Schmidt Onzeker: Hendrik Giltaij

Bron: ledenlijsten van de vermelde verenigingen in de gemeentearchieven van Amsterdam, Rotterdam, Den Haag, Delft en Dordrecht

Bijlage IV
De zaak Mayer et Pierson versus Betbéder, Thiébault en Schwalbé

In 1862 werd voor het *Tribunal correctionel de la Seine* de klacht behandeld die de Parijse firma Mayer et Pierson had ingediend tegen de fotografen Pierre Alexis Marcellin Betbéder en Pierre Eugène Thiébault en de handelaar ('négociant') Schwalbé. Deze werden beschuldigd van ongeoorloofde nadruk van de door Mayer et Pierson gemaakte portretten van graaf Camillo Benso di Cavour en Lord Palmerston.[1] Het portret van Cavour zou door Betbéder gereproduceerd zijn, het portret van Lord Palmerston door Thiébault, terwijl Schwalbé het tweede portret zou hebben verkocht. Portretten van Cavour waren na zijn overlijden in 1861 zeer gezocht, reden voor Betbéder om de opname van Mayer et Pierson fotografisch te kopiëren en te vermenigvuldigen.[2] Hij veranderde het portret van Cavour enigszins door retouche, maar dat kon niet verhinderen dat Mayer et Pierson in de nieuwe afdruk hun eigen opname herkenden en naar de rechter stapten.

De oorspronkelijke makers meenden bescherming te vinden bij een Franse wet uit 1793 die bescherming tegen nadruk bood aan 'les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins' en sprak over 'un ouvrage de littérature ou de gravure, ou de tout autre production de l'esprit ou du génie'.[3] Aanvankelijk werd de eis van Mayer et Pierson afgewezen, aangezien de president van de zesde kamer van het *Tribunal correctionel de la Seine*, Salmon, in januari 1862 oordeelde dat fotografie niet gerekend kon worden tot de schone kunsten, zodat er geen beroep kon worden gedaan op de bescherming daarvan tegen nadruk.[4] Nadat Mayer en Pierson in beroep gegaan waren tegen deze beslissing, stelde de *Cour impériale de Paris* hen in april 1862 in het gelijk. De *chambre correctionelle* van dat hof maakte het eerdere vonnis ongedaan. In haar ogen was de fotografie niet geheel vrij van kunstzinnigheid:

---

[1] Aaron Scharf en André Rouillé publiceerden verschillende portretten van Cavour ter illustratie van deze, door beiden beschreven rechtszaak (Scharf 1986, pp. 150-154, en Rouillé 1989, pp. 390-397). Het enige door Mayer et Pierson gemaakte portret van Cavour dat het Rijksprentenkabinet bezit is een variant – wat de uitsnede betreft – van de foto die Scharf afbeeldde. De namen van Betbéder en Schwalbé worden in de fotografiehistorische literatuur op allerlei wijzen gespeld; hier is gekozen voor de spelling die te vinden is in Dalloz Ainé 1863. Volgens Pellerin 1995, pp. 110 en 111, waren Betbéder en Thiébault geassocieerd.

[2] Dalloz Ainé 1863, 1e partie, p. 53.

[3] Artt. 1 en 7 van het *Décret relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs*, zoals weergegeven in Duvergier 1834, pp. 29-32. Mayer et Pierson namen in hun boek *La photographie considérée comme art et comme industrie* (Parijs 1862), een hoofdstuk op over de eigendomsrechten op foto's.

[4] Dalloz Ainé, Parijs 1862, 3e partie, p. 8: 'Les produits de la photographie ne sont pas des produits artistiques. Dès lors, la reproduction des objets obtenus par la photographie ne peut donner lieu à une action en contrefaçon devant le tribunal correctionel, mais seulement à une action civile en dommages-intérêts (c. pén. 425 et suiv.)'. Het *Weekblad van het Regt* gaf op 10 april 1862 een vertaling van Salmons oordeel en gaf bovendien de argumenten weer van de bij de zaak betrokken advocaten. Deze spraken, althans in de weergave van het *Weekblad van het Regt*, meer over eigendomsrecht dan over de artistieke status van de fotografie.

> ‘Considérant que les dessins photographiques [= foto’s] ne doivent pas être nécessairement, et dans tout les cas, considérés comme destitués de tous caractères artistiques, ni rangés au nombre des œuvres purement matérielles. [...] ces dessins, quoique obtenus à l’aide de la chambre noire et sous l’influence de la lumière, peuvent, dans une certaine mesure et dans un certain degré, être le produit de la pensée, de l’esprit, du goût et de l’intelligence de l’opérateur’.[5]

De keuze van het standpunt, de combinatie van de effecten van licht en schaduw, de pose, de rangschikking (‘agencement’) van ‘costume’ en ‘accessoires’: al deze zaken werden overgelaten aan het artistieke gevoel en zij gaven aan het werk van de fotograaf het stempel van zijn persoonlijkheid (‘l’empreinte de sa personnalité’).[6] Bethbéder en Schwalbé werden veroordeeld tot het betalen van FF 200 resp. FF 100 schadevergoeding, Thiébault werd ontslagen van rechtsvervolging. De twee eerstgenoemden gingen tegen het vonnis in beroep, waarbij hun advocaat, Hérold, probeerde aan te tonen dat fotografie niet gelijkgesteld kon worden aan de scheppingen die beschermd werden door het decreet van 1793. Een foto was naar zijn mening géén ‘production de l’esprit ou du génie’, waarover dat decreet sprak, en kon daardoor slechts ‘un exemplaire nouveau, une reproduction, un double d’une oeuvre antérieure’ zijn. Hérold verwees naar een recente verklaring van onder andere de kunstenaars Jean-Auguste-Dominique Ingres, Hippolyte Flandrin en Robert Fleury, waarin zij erop wezen dat foto’s nooit gelijkgesteld konden worden aan ‘oeuvres fruits de l’intelligence en de l’étude de l’art’.[7] Het mocht niet baten: de president van de *chambre criminelle* van de *Cour impériale de Paris*, Vaïsse, volgde de uitspraak van de *chambre correctionelle* van de *Cour impériale de Paris*.[8]

Het oordeel van Vaïsse was ‘souverain et définitif’ en er was geen mogelijkheid om ertegen in beroep te gaan, maar de door hem gehandhaafde uitspraak van de *Cour impériale de Paris* was zeer voorzichtig, zoals uit het hierboven gegeven citaat blijkt. (De advocaten van beide tegenover elkaar staande partijen hadden daarentegen de retorica niet geschuwd om te betogen dat fotografie beslist géén c.q. juist heel goed kunst kon zijn.) Een rechterlijk oordeel mocht – en mag – dan bindend zijn, een definitief antwoord op de vraag werd niet gegeven. Na de zaak van Mayer et Pierson konden fotografen er niet zeker van zijn dat zij in vergelijkbare zaken ook in het gelijk gesteld zouden worden.[9] Een wet die fotografie auteursrecht bood werd in Frankrijk pas bijna honderd jaar later, in 1957, aangenomen.[10]

---

[5] Dalloz Ainé 1863, 1e partie, p. 53.
[6] Deze opvatting werd bevestigd in een rechtszaak die in 1868 werd gevoerd tussen de fotograaf Paul Emile Placet en de schilder Adolphe Yvon. Laatstgenoemde had in 1860 de fotografen Louis-Auguste en Auguste-Rosalie Bisson gevraagd een portret te maken van keizer Napoléon III. Dat moest de schilder dienen als studie bij het vervaardigen van het grote schilderij van de Slag bij Solferino. Yvon was bij de opname aanwezig geweest en had de aanwijzingen gegeven voor de kleding en de compositie. Placet, die in 1864 het atelier van de failliet gegane Bisson frères had overgenomen, meende dat het auteursrecht van de opname bij laatstgenoemden berustte en dus op hem was overgegaan. Hij spande een rechtszaak aan tegen Yvon, nadat hem was gebleken dat deze toestemming had gegeven aan ene Lerosey om het portret van de keizer te reproduceren op porcelein. De rechter stelde Placet echter in het ongelijk: Bisson frères hadden enkel hun diensten verleend aan Yvon (en waren daarvoor betaald), terwijl Yvon de keuze van kleding en compositie had bepaald. De rechter maakte een onderscheid tussen ‘la partie artistique et d’invention’ en ‘la partie matérielle et d’industrie’. Het auteursrecht berustte volgens hem daarom bij Yvon. Placet ging nog wel in beroep tegen deze beslissing, maar dat haalde niets uit. Zie voor de zaak Placet versus Yvon: Santini 1902, pp. 98-103, en Freund 1980, pp. 81-82.
[7] Dalloz Ainé 1863, 1e partie, p. 53.
[8] Ibidem.
[9] Bigeon 1892, pp. 8, 17, en Santini 1902, pp. 5-7.
[10] Zie *Recueil Dalloz de doctrine, de jurisprudence et de législation. Année 1957*, pp. 102-103, 350 e.v. De wet beschermde ‘les oeuvres de l’esprit, quels qu’en soient le genre, la forme d’expression, le mérite ou la destination’ en rekende daartoe onder andere ‘les oeuvres photographiques de caractère artistique ou documentaire et celles de même carctère obtenues par un procédé analogue à la photographie’. Zie ook Gouriou 1959.

Summary

Introduction Since the history of Dutch photography became the subject of academic research some thirty years ago, most attention has been given to individual photographers and their work. As a consequence, we hardly know anything about more general topics concerning the whole profession, like their comprehensiveness, income, and status, or the organization of the studios. This Ph.D. is meant to fill that gap. There are many sources to gain information from, sources that until now have hardly been used by photohistorians, such as tax accounts and occupational censuses. This Ph.D. concentrates on photographers in five cities: Amsterdam, The Hague, Rotterdam, Delft and Dordrecht, of which the first three held the largest amount of photographers in the Netherlands. It covers the first fifty years of photography (1839-1889) in which the new medium gained ground and came (more or less) of age.

Chapter 1 Like in most other occupations, the photographers' earnings could differ considerably. Some were wealthy, some poor, but most seem to have had a modest income. Compared to other people in the five towns mentioned above, most photographers were taxed for relatively modest amounts. They therefore belonged to what one could call the lower middle classes or the 'petite bourgeoisie'. It is striking that of those who paid the highest amounts in taxes, only a few are nowadays well-known Dutch photographers. As far as we know, most photographers had a stable career: bankruptcies do not seem to have occurred very often.

Chapter 2 Dutch nineteenth-century photographers have left very few cash books, letters or other such documents. A fortunate exception is Leonard de Koningh from Dordrecht, of whom two cash books have been preserved. They cover the years 1867-1868 and 1871-1874 and give insight into his turnover and the amount of photographs that he made, his clients and the amount of pictures they bought averagely. They confirm that the carte-de-visite dominated in these years. Most clients ordered six or twelve prints of their portraits. In his two best years (1867-68) De Koningh made some 2,100 and 1,750 photographs respectively, of which 90 % were cartes-de-visite. They had a smaller part in the total turnover (some 43 % and 35 % respectively), as De Koningh also supplied more expensive photographs on a larger format and never stopped painting altogether. It seems that neither painting nor photography furnished him with enough income to concentrate exclusively on either.

Chapter 3 De Koningh's cash books show that most of his clients belonged to the so-called higher middle classes and the well-to-do. From another photographer, Eduard Fuchs of Leeuwarden, a client book has been preserved. It

contains some 250 portraits and probably served to facilitate repeat orders or to give examples of poses. Many clients came from smaller towns and villages in the province of Friesland (of which Leeuwarden is the capital), which suggests that in the 1860s – the period Fuchs was active – only few photographers were active in the Frisian countryside. As up to 60 or 70 % of the Dutch population could hardly save any money after paying for the basic needs, it is clear that photographic portraits were out of reach for this large section. Cartes-de-visite may have the reputation of being relatively cheap, but having one's portrait taken was still simply too expensive for a large part of the population.

Chapter 4 Carte-de-visite portraits not only depict private persons who ordered six or twelve copies, but also people who were famous or held a position in certain circles, from kings to local clergymen. Their portraits were sold by booksellers, art dealers and photographers themselves. Although we do not know the numbers in which they were made and sold, we can assume that these portraits offered a welcome addition to the photographers' earnings. As they were sold in larger quantities, the prices of these portraits could be much lower than those of cartes-de-visite of ordinary people. Portraits were not only sold but also exchanged or given away by famous people, as the example of the Danish writer Hans Christian Andersen, who visited the Netherlands in 1866, proves. Common people, too, exchanged their portraits with their family and acquaintances as a token of friendship or gratitude.

Chapter 5 Not everyone liked being portrayed. A case in point is the writer Multatuli, who in his correspondence often complained about it. He nevertheless came up with the idea to go to a photographer's studio himself a couple of times. The fame his novel *Max Havelaar* (1860) had brought him made him believe that selling his portrait would be profitable. However, the result turned out differently, he acquired a large debt. After this debacle his publishers could only persuade him to visit a photographer sporadically. The result would, again, be less profitable than expected and Multatuli kept complaining: sitting to a photographer made him very nervous and he did not like the results. In 1876 he answered an admirer's request for a portrait by saying that he doubted if he would ever face a camera again.

Chapter 6 Most portraits were kept in albums. Nowadays the name of both the owner of the album and those represented in it are often unknown. This can be explained by the fact that most albums were viewed in private circles only. They became popular soon after the carte-de-visite gained ground (around 1862). Portraits were meant to keep the memory of family, friends and acquaintances alive. Not all photographs were kept in albums: they were sometimes framed or stuck in the frame of a mirror. Contemporary novels and books on interior decoration hint at the several ways photographs were kept.

Chapter 7 During the nineteenth century three occupational censuses were held in the Netherlands: in 1859, 1889 and 1899. From these one can establish how many photographers were active in these years. However, it cannot be ruled out that they are not infallible: especially the 1859 census seems to have missed some photographers. It is generally assumed that the photographic business was booming after the introduction of the carte-de-visite, but it appears that the increase of the number of studios in the 1850s was hardly less impressive. In 1889 697 people were

(officially, at least) active in the photographic business, of whom nearly half were employees. The studios were, thus, averagely run by a photographer and just one assistant. In many other occupations, the ratio was very different. Many a photographer may also have been assisted be his wife and children, but these are not recorded in the occupational censuses. Most photographers in 1889 were to be found in Amsterdam (62), The Hague (37) and Rotterdam (21). Of the 174 photographers counted in 1859 we now know less than half by name, the rest having left no trace. The traditional assumption that many of the earliest photographers in the Netherlands were French seems to be wrong: for instance, one of the best-known of them was actually a Dutchman taking on a French pseudonym. The share of foreign (especially German-born) photographers is easily overestimated.

Chapter 8 The first generations could not always do without a complementary occupation. Having established the additional occupations of 220 photographers – who had more than 300 different jobs – it can be concluded that most of them were busy in either commerce and craft (108) or the arts (106, including drawing-masters and printers). One photographer was also a sailor, but most combinations sound more logic. Those who were painter, engraver, lithograver and/or drawing-master may have taken up photography as a logic extension of their business, especially portraiture: one technique was simply added to the other(s).

Chapter 9 It is a common conception that photography did serious economic harm to the arts, especially to (miniature) portrait painting. It is striking how easily this assumption is repeated time after time without even the slightest effort to explain how photography was able to bestow such misfortune upon old and established portrait techniques. Careful examination of contemporary sources (letters, articles, and books) suggests that there is no proof in these conceptions. Most statements in the Dutch press concerning this subject only *predict* rivalry. Many other factors can be mentioned that had a negative influence on the success of the careers of painters. These factors had nothing to do with photography. The decrease of the number of portraits sent to the annual Dutch Salons – that may serve as an indication of a dwindling profession – already began well before the introduction of photography.

Chapter 10 The nineteenth century had an unfavourable judgement of the artistic pretensions of photographers. Photography, so it seems, was all that art should *not* be. However, it was quite often mentioned in publications on the arts: photography was too mechanical and allowed only a modest portion of invention or the artist's signature and soul. Lack of invention and too much realism had already been condemned in earlier centuries; photography just served as a new victim, as a new example of what art should not strive for. It is therefore even more remarkable that in many early press descriptions of photography the role of physics and chemistry was completely concealed, for example in 'the new art of generating Drawings by Sunlight' (1839), as if it were the sun itself had made photographs. In Dutch exhibitions of applied arts photography was nearly always allotted room in the same class as the graphic arts. The association was not that strange as the two were related up to a certain degree. Photography was, on the other hand, sometimes rejected from the forenamed annual art exhibitions. In 1858 the Amsterdam artist's society *Arti et Amicitiae* went through a long discussion whether members who were both artist and photographer should be tolerated or rejected. It was felt that practising another, non-artistic occupation would divert from the arts and affect its dignity. In the end, no real decision was made, but it is significant that many members felt

threatened by the presence of photographers. Photography was positively judged when it served only as a means to reproduce or as a way of making preparatory studies. Art reproduction was useful and did not have a lot of artistic pretention. Artists were practical enough to use photographs as a visual source. Some artists openly admitted working after photographs; if others were more silent about it, it should be remembered that artists were secretive about their methods more often, not only if it concerned making use of photography. The foremost opposers to this practice seem to have been the art critics.

Chapter 11 It is generally assumed that photography was protected by law against pirating only since 1912. However, there is a group of photographs that bear an annotation suggesting that the law already did so since the early 1860s. The archives show that the government discussed the subject from time to time from the 1860s onwards, without ever deciding whether photographs belonged to those works protected by the existing copyright law or not. That law, introduced in 1817, only spoke in general terms of 'original works of art and literature'. A new law, introduced in 1881, was as vague as the one it succeeded. Instead, an unofficial compromise consisted in not rejecting the claims of photographers and their publishers and letting them know that their rights might prove illusory. If ever they felt their works had been pirated, a civil court should decide how to interpret the copyright law. The 1912 law made an end to this uncertainty by explicitly mentioning photography as one of the mediums it protected.

Chapter 12 The social standing of photographers seems not to have been very high. Explicit statements are rare and not too significant, like the one made by a mayor who advised the court whether they should award a certain photographer a royal designation or not. He wrote that the man's behaviour was irreproachable but his social position very low considering the house he lived in. There is a source that can confirm or deny this individual judgement. Of 173 photographers the marriage certificates have been traced in order to establish the professions of their fathers-in-law. Nineteenth-century society was class conscious enough to make their professions significant. The conclusion is that most photographers did not marry into the higher classes: most of them married daughters of working men, clerks, or tradesmen. These are the same kind of professions their own fathers had – or they themselves had had before becoming photographers. They met, however, men of higher standing through clubs and societies, of which quite a few (although a minority) photographers were members.

Chapter 13 Most photographers seem to have led unspectacular lives. Photographers hardly ever play a part in nineteenth-century (auto)biographies, letters or other such documents. Neither do they appear too often in Dutch literature or caricatures. More common is the metaphoric use of the word photography (or daguerreotype), symbolizing truthfulness. Photographers attracted most attention when setting up their tripod and camera in the street. To be noticed they advertised in newspapers. Some pretended to be a professor or to have been trained in Paris (a main centre of photography), to be French, or even to have been taught by Daguerre himself, one of the inventors of photography. It should be noted that there was a tradition of such false pretensions in the arts in general. Photographers also used the backs of their photographs to let the world know that they were artists, that they had won several medals at exhibitions or that they were the personal photographer of a certain king or queen. There was

sometimes some truth in it, sometimes not. The insignia of the extremely exclusive *Order of the Garter*, for instance, were used by many Dutch photographers, whereas not even all Dutch kings had the honour of having been elected.

Chapter 14 Photographic studios obviously had to be set up in rooms that allowed sufficient light to get in. Strangely enough, however many photographs have been made in photographic studios – their number must have run into several millions –, there seem to have been made no picture of a studio interior itself. There are not many sources that can make up for that shortage. Among them are newspaper reports, but these are very often as flattering as the photographers' own advertisements. Some construction drawings and inventories provide interesting information, but they are hard to find and/or have often been lost. Portrait photographs show many pieces of furniture and other objects that recur very often, being used without any reference to the sitter's character, social position or profession. On the contrary, they create an illusory world. It is clear how much photographic portraits owe to painted portraits, especially conversation pieces, from earlier centuries. It should not come as a surprise, however, that a new medium, that had no traditions yet, borrowed from respectable older sister arts.

Chapter 15 A visit to a photographer is only rarely recorded in diaries or letters. It seems not to have been important or special enough for that. Most anecdotes that do exist are about children, who may have been more impressed than grown-ups. They do not reveal very much about phoptographers' working methods and behaviour, however. A rare statement is the one made by a publisher who said that photographers always spoil the portraits by forcing their 'patients' to wrinkle and twist every part of the body. Portraits often look the same: sometimes two people are photographed in exactly the same position in exactly the same setting. Apart from making the actual photographs many more activities were done in the studios. More than half of the employees in 1889 was 23 or younger, one third was under 18. This suggests that they took care of the more simple tasks. Although working in a studio or dark room is said to have been very dangerous – especially daguerreotyping involved working with potentiously dangerous chemicals –, Dutch daguerreotypists all reached ages that were above average. Accidents did happen, to be sure. When in 1860 the writer Multatuli took lodgings with a young female photographer that he found very attractive, he gave her a silver pair of tongs to avoid her getting black stains on her fingers. Women have played a minor role in Dutch photography. There were discussions whether photography was an occupation fit for (young) women.

Chapter 16 One learned the tricks of the trade from an established photographer: there was no official school or academy in the nineteenth century. Apart from those few who went abroad to get a proper education, we hardly ever know who taught whom how to become a photographer. Quite a few photographers were originally trained as painters and will thus have developed their taste at an academy and/or in a painter's studio. How others got a feeling for aesthetic matters is not known: most photographic literature was silent about them and only talked of recipes, cameras and other technical subjects. It is hard to say how much it cost to set up a studio, but it seems that the investments were not too high to prevent many people from entering the trade. The extent of the photographer's trade was probably not so much limited by the necessary investments as by the scale of the local clientele.

Chapter 17 Most Dutch photographers made portraits, hardly anything else. Topographical views and art reproductions were made in much lesser quantities, other subjects even only marginally. As hardly anyone specialized in something else, it was often an ordinary portrait photographer who was hired when something special had to be recorded. The demolition of military ramparts that surrounded many towns yielded some local photographers an interesting assignment to document these buildings. This was due to a growing historical awareness: the walls and gates should at least be preserved as images. The construction of new bridges, railways, sluices and other large public buildings was also photographed from time to time. There was one photographer, Pieter Oosterhuis, who specialized in this subject matter and closed down his portrait studio in 1869. In doing so, he was the exception to the rule.

Chapter 18 Photographers who had settled permanently in one place tended to look down on their colleagues who wandered around. There were all kinds of people going from one place to the other – canvassers, prostitutes, musicians, and many more – and their reputation was low. Moreover, the fairs where photographers set up their temporary studio – often a tent – had a bad reputation as well. Not all of these photographers were quacks, although it is difficult to establish the quality of their work as hardly any of their work has been preserved or identified. In some cases photographers quarrelled through newspaper advertisements or magazines. However, in general photographers seem to have behaved friendly towards one another. This did, however, not lead them into organizing themselves on a serious scale in order to defend and promote common professional interests.

Chapter 19 Of all important nineteenth-century inventions photography was probably the least influential. It did not affect people's lives in a direct way; at most it documented the great changes that took place in that century. Photographs were seldomly published in newspapers and magazines. The editions of hand printed photographs must have been modest; the few examples that we know of indicate that is was a matter of tens, not hundreds. Not one Dutch photograph was thus seen by many people. The importance we tend to attach to photographs is something that belongs to the twentieth century. The position of photography was thus less unassailable than in the twentieth century. Not everything it was involved in became a success. On the contrary, failures and set-backs may have been as typical as succes and progress. Dutch photographers did not take such commercial risks as, for instance, their Parisian colleagues (whose whereabouts have been described in E.A. McCauley's book *Industrial Madness*). Apart from this, Dutch photography shows a development comparable to that in any other country. Only the scale differs. As big clients and principals were absent in the Netherlands, photographers logically worked on a more modest scale and level. Contrary to what is believed to be the common pattern when introducing foreign inventions and working methods, photographic techniques were imported from abroad without any change or adjustment. Photography stood at the border of technique, art, craft, industry, and commerce, without exclusively belonging to one of them.

Gebruikte afkortingen

AA	Arti et Amicitiae, Amsterdam
BnF	Bibliothèque nationale de France, Parijs
CBG	Centraal Bureau voor de Genealogie, Den Haag
GA	Groninger Archieven
GAA	Gemeentearchief Amsterdam
GAD	Gemeentearchief Delft
GAH	Gemeentearchief Den Haag
GAR	Gemeentearchief Rotterdam
HCO	Historisch Centrum Overijssel, Zwolle
IB	Iconografisch Bureau, Den Haag
IISG	Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis, Amsterdam
KB	Koninklijke Bibliotheek, Den Haag
KNAW	Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amsterdam
KOG	Koninklijk Oudheidkundig Genootschap, Amsterdam
KVB	Koninklijke Vereniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels, Amsterdam
MM	Multatuli Museum, Amsterdam
MWH	Museum Willet-Holthuysen, Amsterdam
NA	Nationaal Archief, Den Haag
NFGC	Nederlands Foto- & Grafisch Centrum, Haarlem
NHA	Noord-Hollands Archief, Haarlem
PHL	Paleis Het Loo Nationaal Museum, Apeldoorn
PL	Prentenkabinet van de Universiteit Leiden
RAL	Regionaal Archief Leiden
RAN	Regionaal Archief Nijmegen
RKD	Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag
RPK	Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum, Amsterdam
SAD	Stadsarchief Dordrecht
SM	Scheepvaartmuseum, Amsterdam
TM	Teylers Museum, Haarlem
UBA	Universiteitsbibliotheek Amsterdam
UBL	Universiteitsbibliotheek Leiden
UL	Universiteit van Leiden
UM	Universiteitsmuseum, Utrecht

Aangehaalde literatuur

Opmerking:
verwezen wordt naar de gebruikte uitgave, die niet de eerste editie hoeft te zijn. Het jaar van de eerste druk wordt alleen vermeld wanneer de geraadpleegde editie meer dan honderd jaar na de eerste verscheen.

Abeels 1977
Gustave Abeels, *Les pionniers de la photographie à Bruxelles*, Zaltbommel 1977.
Aerts 1997
Remieg Aerts, *De letterheren. Liberale cultuur in de negentiende eeuw: het tijdschrift De Gids*, Amsterdam 1997.
Aerts 1998
Remieg Aerts, 'Bevoegde autoriteiten. Burgerlijke intellectuelen in de negentiende eeuw. Een groepsportret', in: *De negentiende eeuw* 22 (1998), pp. 72-95.
Alberdingk Thijm 1841-1842
M. [= J.A. Alberdingk Thijm], 'Wat belet de Kunst haar hoogste vlucht te nemen?' in: *Kunstkronijk* 2 (1841-1842), pp. 57-59.
Alberdingk Thijm 1851
X. [= J.A. Alberdingk Thijm], 'Brieven over de tentoonstelling van schilderijen te 's Gravenhage in 1851. IV', in: *Album der schoone kunsten. Romantiesch, kritiesch, en historiesch tijdschrift voor Hollandsche en Vlaamsche letterkunde en kunst* 1851, pp. 49-51.
Alberdingk Thijm 1864
J.A. Alberdingk Thijm, [bespreking van] '*Kleederdragten, zaamgelezen uit eenige zeldzame Prenten, berustende op 's Rijks Museum te Amsterdam, door H.A. Klinkhamer …*', in: *De Gids* 28 (1864), dl. 3, pp. 387-392.
Alberdingk Thijm 1876
J.A. Alberdingk Thijm, *Portretten van Joost van den Vondel. Eene laatste aflevering van het werk van Mr. Jac. van Lennep*, Amsterdam 1876.
Allart 2003
Barbara Allart, *'De wetenschap heeft 't uitgemaakt'. Wetenschapsbeelden in Nederlandse publiekstijdschriften, 1840-1900*, dissertatie Universiteit Utrecht 2003.
Altena 1996
Marga Altena, 'Verslaggeving of Verbeelding? Fotografie als bron bij de houtgravures in de Katholieke Illustratie (1867-1900)', in: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis* 3 (1996), pp. 111-124.
Altena 2003
Marga Altena, *Visuele strategieën. Foto's en films van fabrieksarbeidsters in Nederland (1890-1919)*, Amsterdam 2003.
Altena/Wachlin 2004
Marga Altena en Steven Wachlin, 'Wat de vrouw vermag. De opkomst van vrouwelijke vakfotografen rond 1900', in: *Lover. Tijdschrift over feminisme, cultuur en wetenschap* 31 (2004) 2, pp. 8-13.
Andersen 1972
H.C. Andersens Dagbøger 1866-1867 (ed. Kirsten Weber), Kopenhagen 1972.
Ankersmit 1965
O.A. Ankersmit, *Geschiedenis Kipp & Zonen, 1830-1965*, z.pl., z.j. [1965].
Anoniem 1839a
Anoniem, 'Iets over het voortbrengen van teekeningen door het zonlicht (heliographie) volgens Daguerre en Talbot', in: *Algemeene Konst- en Letterbode voor het jaar 1839*, dl. 1, pp. 359-364.
Anoniem 1839b
Anoniem 1839, 'Het geheim der daguerrotype', in: *Het Leeskabinet. Mengelwerk tot gezellig onderhoud voor beschaafde kringen voor 1839*, dl. 4, pp. 272-281.
Anoniem 1839c
Anoniem, 'Om de afbeeldingen in de chambre obscure (donkere kamer) standvastig af te teekenen, door de enkele werking van het licht', in: *Nederlandsch Magazijn, ter verspreiding van algemeene en nuttige kundigheden* 6 (1839), pp. 98-100.
Anoniem 1840-1841
Anoniem, 'Mengelwerk', in: *Kunstkronijk* 1 (1840-1841), pp. 63-64.
Anoniem 1842-1843
Anoniem, 'Tentoonstelling te 's Gravenhage', in: *Kunstkronijk* 3 (1842-1843), pp. 75-79, 87-89.
Anoniem 1844-1845a
Anoniem, 'Werktuig om te beeldhouwen', in: *Kunstkronijk* 5 (1844-1845), p. 28.
Anoniem 1844-1845b
Anoniem, 'De Tentoonstelling te 's Gravenhage', in: *De Nederlandsche Kunst-Spiegel* 1 (1844-1845), pp. 273-280, 314-316, 369-373.
Anoniem 1849
Anoniem, 'Iets over de potloodkunst van den Heer G.F. Eilbracht te 's Gravenhage', in: *Pictura. Een tijdschrift voor beoefenaars en voorstanders der schilderkunst* 1 (1849) 5, ongepagineerd.

Anoniem 1865
Anoniem, 'Photographiën', in: *De Huisvriend. Gemengde lectuur voor burgers in stad en land, verzameld door J.J.A. Gouverneur* 23 (1865), p. 415.
Anoniem 1900
Anoniem [J.J.M.M. van den Bergh?], 'Is Fotografie kunst?', in: J.J.M.M. van den Bergh (red.), *Fotografisch Jaarboek en Almanak voor het jaar 1900*, pp. 57-59.
Anoniem 1910
Anoniem, 'Kiek. Een herinnering van een oud-Leidenaar', in: *Op de Hoogte. Geïllustreerd Maandschrift* 7 (1910), pp. 29-32.
Asser 1865
E.J. Asser, 'Eigendomsregt bij voortbrengselen der photographie', in: *Tijdschrift voor Photographie* 2 (1865), pp. 185-188.
Asser 2000
Saskia E. Asser, 'Rembrandt in fotografische staat. Charles Blanc, Bisson frères en *L'Oeuvre de Rembrandt reproduit par la photographie*, 1853-1858', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 48 (2000), pp. 170-199.
Asser 2005
Saskia Asser, '*A handsome & highly finished present*. Foto's voor de juryrapporten van de Great Exhibition, 1851', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 53 (2005), pp. 140-177.
Asser/Ruitenberg 2002
Saskia Asser en Liesbeth Ruitenberg (red.), *De keizer in beeld. Wilhelm II en de fotografie als PR-instrument* / *Der Kaiser im Bild. Wilhelm II: und die Fotografie als PR-Instrument*, Zaltbommel 2002.
Asser/Verhoogt 2003
Saskia Asser en Robert Verhoogt, '"Photogrammen in roode omslagen". Adolphe Braun & Cie in het Rijksmuseum', in: Nelke Bartelings, Anton W.A. Boschloo, Bram de Klerck en Hans Rooseboom (red.), *Beelden in veelvoud. De vermenigvuldiging van het beeld in prentkunst en fotografie*, Leiden 2002 [= 2003] (*Leids Kunsthitorisch Jaarboek* 12), pp. 339-369.
Aubenas 1997
Sylvie Aubenas, 'Le petit monde de Disdéri. Un fonds d'atelier du Second Empire', in: *études photographiques* nr. 3 (1997), pp. 26-41.
Aubert 1859
Maurice Aubert, *Souvenirs du Salon de 1859, contenant une appréciation de la plupart des Œuvres admises à cette Exposition des Beaux-Arts et un résumé sommaire des critiques contradictoires extraites des journaux et revues*, Parijs 1859.
Aulbers 1995
B.J.M. Aulbers, 'Over de werkzaamheden van huisartsen', in: B.J.M. Aulbers en G.J. Bremer (red.), *De huisarts van toen. Een historische benadering*, Rotterdam 1995, pp. 91-113.
Ayres 1985
James Ayres, *The Artist's Craft. A History of Tools, Techniques and Materials*, Oxford 1985.
B. 1906
N.B., 'Jan Goedeljee†', in: *Jaarboekje voor Geschiedenis en Oudheidkunde van Leiden en Rijnland, tevens Orgaan der Vereeniging 'Oud-Leiden'* 3 (1906), ongepagineerd.
Baarsen 1995
Reinier Baarsen (red.), *'De Lelijke Tijd'. Pronkstukken van Nederlandse interieurkunst 1835-1895*, Amsterdam 1995.
Bakker 1990
M.S.C. Bakker, 'Engeland als leverancier van techniek en technische kennis. Enkele gevallen uit de achttiende en negentiende eeuw', in: *Jaarboek voor de geschiedenis van bedrijf en techniek* 7 (1990), pp. 35-53.
Bakker 1995a
M.S.C. Bakker, 'De Geest van Crystal Palace', in: H.W. Lintsen, M.S.C. Bakker, E. Homburg, D. van Lente, J.W. Schot en G.P.J. Verbong (red.), *Techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890*, dl. 6, Zutphen 1995, pp. 1-26.
Bakker 1995b
M.S.C. Bakker, 'Beheerst innoveren', in: H.W. Lintsen, M.S.C. Bakker, E. Homburg, D. van Lente, J.W. Schot en G.P.J. Verbong (red.), *Techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890*, dl. 6, Zutphen 1995, pp. 69-85.
Bakker/Berkers 1995
M.S.C. Bakker en E.A.M. Berkers, 'Techniek ter discussie', in: H.W. Lintsen, M.S.C. Bakker, E. Homburg, D. van Lente, J.W. Schot en G.P.J. Verbong (red.), *Techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890*, dl. 6, Zutphen 1995, pp. 139-189.
Bakker/Van Hooff/Lintsen/Verbong 1988
M. Bakker, G. van Hooff, H. Lintsen en G. Verbong, 'Industrialiseren en renoveren in de 19de eeuw', in: *Jaarboek voor de geschiedenis van bedrijf en techniek* 5 (1988), pp. 327-336.
Bakker-van der Kooij 1983
Cora Bakker-van der Kooij, 'De maatschappelijke positie van verpleegsters in de periode 1880-1940', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 96 (1983), pp. 454-475.
Bann 2001
Stephen Bann, *Parallel Lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, New Haven/Londen 2001.
Barents 1978
Els Barents (red.), *Fotografie in Nederland 1940-1975*, Den Haag 1978.
Basalla 1988
George Basalla, *The Evolution of Technology*, Cambridge [etc.] 1988.
Bastet 1987
Frédéric Bastet, *Louis Couperus. Een biografie*, Amsterdam 1987.
Batelt 1911
C. Batelt, *Duister Amsterdam. Een kijkje achter de schermen*, Amsterdam z.j. [1911].
Baudelaire 1971
Charles Baudelaire, *Écrits sur l'Art* (ed. Yves Florenne), 2 dln., Paris 1971.
Baudelaire 1990
Charles Baudelaire, *De Salon van 1859* (vert. Anneke Pijnappel), Amsterdam 1990.

Bavelaar/Leijerzapf 1985
Hestia Bavelaar en Ingeborg Th. Leijerzapf, 'Jacobus van Gorkom jr.', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 2 (1985).
De Beaufort 1909
H.L. de Beaufort, *Het auteursrecht in het Nederlandsche en internationale recht*, Utrecht 1909.
Becchetti 1978
Piero Becchetti, *Fotografi e fotografia in Italia 1839-1880*, Rome 1978.
Bede 1855
Cuthbert Bede, *Photographic Pleasures, popularly portrayed with pen & pencil*, Londen 1855.
Begemann 1994
Nienke Begemann, *Victorine*, Amsterdam 1994.
Beijnen 1859
L.R. Beijnen, 'Herinnering aan een ontslapen vriend en kunstenaar', in: *Kunstkronijk* 20 (1859), pp. 18-22.
Van den Berg 1983
W. van den Berg, 'Het literaire genootschapsleven in de eerste helft van de negentiende eeuw', in: *De negentiende eeuw* 7 (1983), pp. 146-178.
Van den Berg 1993
N.P. van den Berg, 'Een Rotterdams gezin in het midden van de negentiende eeuw', in: *Rotterdams Jaarboekje* 1993, pp. 326-366.
Bergeon 1994
Annick Bergeon, 'Le temps ciselé. Correspondance autour d'une oeuvre gravée: éditeurs, artistes, critiques (1829-1859)', in: Pierre-Lin Renié (red.), *état des lieux 1*, Bordeaux 1994, pp. 37-88.
Bergmann 1857
School des Teekenaars, of praktische methode voor het onderwijs in de teekenkunst en ook tot zelfonderrigt […] *Naar het Hoogduitsch van Dr.L. Bergmann. Vrij bewerkt door J.A. Bakker* …, Rotterdam 1857.
Bergsma/Hefting 1994
Rieta Bergsma en Paul Hefting (red.), *George Hendrik Breitner 1857-1923. Schilderijen tekeningen foto's*, Bussum 1994.
Van Berkel 1985
K. van Berkel, *In het voetspoor van Stevin. Geschiedenis van de natuurwetenschap in Nederland 1580-1940*, Meppel/Amsterdam 1985.
Bervoets/Chamuleau 1985
Jan Bervoets en Rody Chamuleau (red.), *Het dagboek van Alexander Ver Huell 1860-1865*, Zutphen 1985.
Biemond 1999
Dirk Jan Biemond, 'Biografieën', in: Jan Rudolph de Lorm, *Amsterdams Goud en Zilver*, Zwolle/Amsterdam 1999, pp. 484-542.
Bierman/Van Lieburg/Wittop Koning 1993
A.I. Bierman, M.J. van Lieburg en D.A. Wittop Koning, *Biografische index van Nederlandse apothekers tot 1867*, Rotterdam 1993.
Bigeon 1892
Arm. Bigeon, *La photographie devant la loi et devant la jurisprudence*, Parijs 1892.
Bij Koninklijke Beschikking 1991
Bij Koninklijke Beschikking Hofleverancier, Rijswijk 1991.
Bijl de Vroe 1987
Fusien Bijl de Vroe, *De schilder Jan Veth 1864-1925. Chroniqueur van een bewogen tijdperk*, Amsterdam/Brussel 1987.
Bilders 1974
Gerard Bilders, *Vrolijk versterven. Een keuze uit zijn dagboek en de brieven* (ed. Wim Zaal), Amsterdam 1974.
Billeter/Schmoll 1977
Erika Billeter, *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute. Mit Beiträgen von Prof. J.A. Schmoll gen. Eisenwerth*, Zürich/Bern 1977.
Binneveld 1991
Hans Binneveld (red.), *Een zaak van vertrouwen. De arbeidsinspectie 1890-1990*, Den Haag 1991.
Binnen zonder kloppen 1965
Binnen zonder kloppen in de pruikentijd, Amsterdam 1965.
Bionda 1984
Richard Bionda, *Willem de Zwart 1862-1931*, Haarlem 1984.
Bionda 1991
Richard Bionda, 'De afzet van eigentijdse kunst in Nederland', in: Richard Bionda en Carel Blotkamp (red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle/Amsterdam 1991, pp. 53-73.
Bionda/Blotkamp 1991
Richard Bionda en Carel Blotkamp (red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle/Amsterdam 1991.
Birch 1860
Christiaan Birch, *De mensch in de zamenleving, of de kunst van den omgang met menschen, beschouwd uit het tegenwoordig standpunt der beschaving en opvoeding, ingerigt als leer- en leesboek voor jong en oud, rijk en arm, groot en klein van elken stand en beide geslachten*, Tiel 1860.
Blaas 1985
P.B.M. Blaas, 'De Gouden Eeuw: overleefd en herleefd. Kanttekeningen bij het beeldvormingsproces in de 19de eeuw', in: *De negentiende eeuw* 9 (1985), pp. 109-130.
Blättel 1992
Harry Blättel, *International Dictionary Miniature Painters Porcelain Painters Silhouettists / Internationales Lexikon Miniatur-Maker Porzellan-Maler Silhouettisten / Dictionnaire International Peintres Miniaturistes Peintres sur Porcelaine Silhouettistes*, München 1992.
Bleekrode 1853
S. Bleekrode, *De tentoonstelling der nijverheid van alle volken te Londen. Geschiedenis en beschrijving der tentoonstelling; voortbrengselen uit de drie natuurrijken; beweegkrachten en werktuigen; burgerlijke-, water- en scheepsbouwkunde; wapenen*, Den Haag ^{2}1853.
Blok 1979
L. Blok, 'Van eene wettelijke fictie tot eene waarheid. Beschouwingen over kiesstelsel en kiesrecht in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 92 (1979), pp. 391-412.

Blok 1995
Anton Blok, *De Bokkerijders. Roversbenden en geheime genootschappen in de Landen van Overmaas (1730-1774)*, Amsterdam [5]1995.
Blok/De Meere 1978
L. Blok en J.M.M. de Meere, 'Welstand, ongelijkheid in welstand en censuskiesrecht in Nederland omstreeks het midden van de 19de eeuw', in: *Economisch- en Sociaal-Historisch Jaarboek* 41 (1978), pp. 176-293.
Blotkamp 1971
Carel Blotkamp, 'Art Criticism in De Nieuwe Gids', in: *Simiolus. Quarterly journal for the history of art* 5 (1971), pp. 116-136.
Blotkamp 1991
Carel Blotkamp, 'Kunstenaars als critici. Kunstkritiek in Nederland, 1880-1895', in: Richard Bionda en Carel Blotkamp (red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle/Amsterdam 1991, pp. 75-87.
Blotkamp 2000
Carel Blotkamp, 'Rond 1900. Kunst op papier in Nederland', in: I.M. de Groot en M. Schapelhouman (eindred.), *Rond 1900. Kunst op papier in Nederland*, Zwolle/Amsterdam 2000, pp. 9-22.
Boas 1912
E.A.L. Boas, 'Het ontwerp auteurswet in verband met foto- en kinematografie', in: *Lux. Foto-tijdschrift* 23 (1912), pp. 225-238.
De Bodt 1990
Saskia de Bodt, 'Pulchri Studio. Het imago van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw', in: *De negentiende eeuw* 14 (1990), pp. 24-42.
De Bodt 1995
Saskia de Bodt, *Halverwege Parijs. Willem Roelofs en de Nederlandse schilderskolonie in Brussel 1840-1890*, Gent 1995.
Boek der uitvindingen 1860
Het boek der uitvindingen, omgewerkt en verkort, Leiden 1860.
Boer 1973
P. Boer, 'Alkmaarse fotografen in de 19e eeuw', in: *Alkmaars Jaarboekje* 9 (1973), pp. 124-136.
Bohn-Beets 2002
Dorothea Bohn-Beets, *Onze buurt* (ed. Margaretha Schenkeveld en Maria A. Schenkeveld-van der Dussen), Zoetermeer 2002.
Boime 1986
Albert Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven/Londen 1986.
Bok 1992
Marten Jan Bok, 'De schilder in zijn wereld. De sociaal-economische benadering van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst', in: Frans Grijzenhout en Henk van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992, pp. 330-359.
Bokelberg/Hamann 1980
Werner Bokelberg (samenstelling) en Brigitte Hamann (inleiding), *Sisis Schönheitenalbum. Private Photographien aus dem Besitz der Kaiserin Elisabeth*, Dortmund 1980.
Bokhoven/De Groot 1976-1977
Josephine Bokhoven en Jan R. de Groot, 'De verstilde wereld van Karsper en Eduard Karsen', in: *De verstilde wereld van Karsper en Eduard Karsen*, Schiedam/Arnhem 1976-1977.
Bolten 1999
Marion Bolten, *Alexander Hugo Bakker Korff (1824-1882), broeder in de kunst van Paul Tétar van Elven*, Delft 1999.
Van Bommel 1992
Irma van Bommel, 'De fotografie', in: J.W.L. Hilkhuijsen (hoofdred.), *De stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1813 tot 1914*, Delft 1992, pp. 288-302.
Bonenkamp/Jacobs/Smits 2004
J.P.M. Bonenkamp, J.P.A.M. Jacobs en J.P. Smits, 'Determinanten van de consumptieve vraag in Nederland, 1815-1913', in: *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis* 1 (2004) 2, pp. 3-20.
Bool/Broos 1979
Flip Bool en Kees Broos (red.), *Fotografie in Nederland 1920-1940*, Den Haag 1979.
Bool/De Rook 1981
Flip Bool en Gerrit Jan de Rook (red.), *Het Leven 1906-1941. Een weekblad in beeld*, Den Haag 1981.
Boom 1986
Mattie Boom, '"Een waarlijk volkomen begoocheling". Stereofotografie in Nederland', in: *Jong Holland* 2 (1986) 3, pp. 2-13.
Boom 1988
Mattie Boom, 'Herman Bückmann', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 9 (1988).
Boom 1995a
Mattie Boom, 'Een geschiedenis van het gebruik en verzamelen van foto's in de negentiende eeuw', in: J.F. Heijbroek en R. Meijer (red.), *Voor Nederland bewaard. De verzamelingen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap in het Rijksmuseum*, Baarn 1995 (*Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 10), pp. 273-294.
Boom 1995b
Mattie Boom, 'De fotocollectie 'Nederland'. Meer geluk dan wijsheid', in: Hans van Dulken (eindred.), *Stilstaande beelden. Ondergang en opkomst van de fotografie*, Amsterdam 1995, pp. 12-31.
Boom 1996a
Mattie Boom, 'Kunstreproductie / The reproduction of art', in: Mattie Boom en Hans Rooseboom (red.), *Een nieuwe kunst. Fotografie in de 19de eeuw. De Nationale Fotocollectie in het Rijksmuseum, Amsterdam / A New Art. Photography in the 19th Century. The Photo Collection of the Rijksmuseum*, Gent 1996, pp. 85-96.
Boom 1996b
Mattie Boom, 'De fotografische getrouwheid van Panorama Mesdag', in: Yvonne van Eekelen (eindred.), *Magisch Panorama. Panorama Mesdag, een belevenis in ruimte en tijd*, Zwolle/Den Haag 1996, pp. 110-117.
Boom 1997

Mattie Boom, 'De Amsterdamse fotografietentoonstellingen van 1855, 1858 en 1860', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 28 (1997).

Boom 1998
Mattie Boom, *Eduard Isaac Asser (1809-1894)*, Amsterdam z.j. [1998].

Boom 2003
Mattie Boom, 'Une industrie toute entière. Over de serie *Hollande* (1858) en de ontwikkeling van de stereofotografie in Europa in de tweede helft van de jaren vijftig van de negentiende eeuw', in: Nelke Bartelings, Anton W.A. Boschloo, Bram de Klerck en Hans Rooseboom (red.), *Beelden in veelvoud. De vermenigvuldiging van het beeld in prentkunst en fotografie*, Leiden 2002 [= 2003] (*Leids Kunsthitorisch Jaarboek* 12), pp. 295-316.

Boom/Rooseboom 1996
Mattie Boom en Hans Rooseboom (red.), *Een nieuwe kunst. Fotografie in de 19de eeuw. De Nationale Fotocollectie in het Rijksmuseum, Amsterdam* / *A New Art. Photography in the 19th Century. The Photo Collection of the Rijksmuseum*, Gent 1996.

Boom/Wachlin 2004
Mattie Boom en Steven Wachlin, 'J.A. Meessen', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 36 (2004).

Boomgaard/Scheller 1991
Jeroen Boomgaard en Robert W. Scheller, 'In wankel evenwicht: de Rembrandt-verering in vogelvlucht', in: Christopher Brown, Jan Kelch en Pieter van Thiel (red.), *Rembrandt: de meester & zijn werkplaats. Schilderijen*, Amsterdam 1991, pp. 106-123.

Boomstra 1994
Ankie Boomstra, *De schilders Hulk. Een kunstenaarsfamilie in de 19de eeuw*, Utrecht 1994.

Boone/De Ruiter 1994
Sjaak Boone en Tineke de Ruiter, 'Robert Severin', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 23 (1994).

Boonstra/Mandemakers 1995
O.W.A. Boonstra en C.A. Mandemakers, '"Ieder is het kind zijner eigene werken". Sociale stratificatie en mobiliteit in Nederland in de achttiende en negentiende eeuw', in: J. Dronkers en W.C. Ultee (red.), *Verschuivende ongelijkheid in Nederland. Sociale gelaagdheid en mobiliteit*, Assen 1995, pp. 125-141.

Börsch-Suppan 1988
Helmut Börsch-Suppan, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées, 1760-1870*, München 1988.

Bos 1997
David J. Bos, '"Een kring van achtbare mannen". De sociale positie van (hervormde) predikanten in negentiende-eeuws Nederland', in: *Jaarboek voor de geschiedenis van het Nederlands Protestantisme* 5 (1997), pp. 13-50.

Bos 1999
David Bos, *In dienst van het Koninkrijk. Beroepsontwikkeling van hervormde predikanten in negentiende-eeuws Nederland*, Amsterdam 1999.

Bos 2000
Dennis Bos, '"Klaas Ris de molenaarsknecht" en "De groote, geniale Multatuli"', in: *Over Multatuli* nr. 44 (2000), pp. 2-18.

Bos/Van Maanen 1993
N.J.P.M. Bos en R.C.J. van Maanen, *Fiscale bronnen: structuur en onderzoeksmogelijkheden*, Zutphen 1993.

Bosboom-Toussaint 1983
A.L.G. Bosboom-Toussaint, *Majoor Frans* (ed. Marijke Stapert-Eggen), Utrecht/Antwerpen 1983. Eerste druk 1875.

Boschma 1978
C. Boschma, *Willem Bartel van der Kooi (1768-1836) en het tekenonderwijs in Friesland*, Leeuwarden 1978.

Bosdijk 1840
J.F. Bosdijk, *De spiegel der natuur of de Daguerrotype*, Utrecht 1840.

Bosscher/Mörzer Bruyns-de Haan/Akveld/Trausch 1975
Ph.M. Bosscher Ltz., P.I. Mörzer Bruyns-de Haan, L.M. Akveld en G. Trausch, *Prins Hendrik de Zeevaarder*, Naarden 1975.

Bossenbroek/Kompagnie 1998
Martin Bossenbroek en Jan H. Kompagnie, *Het mysterie van de verdwenen bordelen. Prostitutie in Nederland in de negentiende eeuw*, Amsterdam 1998.

Bots 1997
A.C.A.M. Bots, 'Tegenwerkende omstandigheden of falende ondernemers in de economische geschiedenis van Nederland in de negentiende eeuw. Een discussie met een einde?', in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 112 (1997), pp. 177-208.

Bouwman 2003
André Bouwman (met medewerking van Ellen Krol), *De Beets collectie te Leiden. Inventaris van papieren en drukken uit het bezit van Nicolaas Beets (1814-1903) berustend in de Bibliotheek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde*, Leiden 2003.

Van Boxsel 1996
Femke J. van Boxsel, 'H.J. Tollens', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 27 (1996).

Boyer 2002
Laure Boyer, 'Robert J. Bingham. Photographe du monde de l'art sous le Second Empire', in: *études photographiques* nr. 12 (2002), pp. 126-147.

Van Braam/Elzenga/Van Zelm van Eldik-Kuneman 1990
W. Elisabeth van Braam, Eelco Elzenga en Janine P.A.E. van Zelm van Eldik-Kuneman, *Een kouseband voor Oranje* / *A Garter for Orange 1613-1990*, Apeldoorn 1990.

Braamhorst 2006
Karin Braamhorst, *Nederland in de negentiende eeuw. Lexicon*, Arnhem 2006.

Bredius 1898
A. Bredius, 'De Schilderkunst', in: P.H. Ritter (red.), *Eene halve eeuw 1848-1898. Nederland onder de regeering van Koning Willem den Derde en het regentenschap van Koningin Emma. Door Nederlanders beschreven*, Amsterdam 1898, dl. 2, pp. 163-186.

Bremmer 1906
H.P. Bremmer, *Inleiding tot het zien van beeldende kunst*, Amsterdam 1906.

Briggs 2003
Asa Briggs, *Victorian Things*, Stroud 2003.
Brink 1996
E.J. Brink, 'Antropometrische signalementen in het archief Veenhuizen', in: *Archievenblad* [nulnummer] augustus 1996, pp. 14-18.
Brink 1997
Egbert-Jan Brink, '"Menschenmeting en menschenherkenning". Opkomst en ondergang van de *Bertillonage*', in: *Spiegel historiael* 32 (1997), pp. 264-269.
Ten Brink 1868
J. ten Brink, 'N'est pas peintre, qui veut. Droevige waarheden', in: *Kunstkronijk* [Nieuwe Serie] 9 (1868), pp. 49-55, 57-62.
Brinkman 1884
Brinkman's Catalogus der Boeken, Plaat- en Kunstwerken, die gedurende de jaren 1850-1882 in Nederland zijn uitgegeven of herdrukt; in alphabetische volgorde gerangschikt, met vermelding van den naam des uitgevers of eigenaars, het jaar van uitgave, het getal deelen, de platen en kaarten, het formaat en den prijs, door R. van der Meulen, Amsterdam z.j. [1884].
Brinkman 1890
Brinkman's Catalogus der Boeken, Plaat- en Kunstwerken, die gedurende de jaren 1882-1890 in Nederland zijn uitgegeven of herdrukt; in alphabetische volgorde gerangschikt, met vermelding van den naam des uitgevers of eigenaars, het jaar van uitgave, het getal deelen, de platen en kaarten, het formaat en den prijs, door R. van der Meulen, Amsterdam z.j. [circa 1890].
Van den Broek 1985
A.M. van den Broek, 'Een foto door Pruter van de onthulling van het standbeeld van Laurens Janszoon Koster in 1856', in: *Haerlem Jaarboek* 1985, pp. 37-47.
Van den Broek 1993
A.M. van den Broek, 'Een tweede foto van de onthulling van het standbeeld van Laurens Janszoon Coster in 1856', in: *Haerlem Jaarboek* 1993, pp. 98-103.
Van den Broeke 1920
Leonardus van den Broeke, *Alberdingk Thijm-herdenking 1820-1920. Gedachtenisviering en tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam VII September MCMXX*, Amsterdam 1920.
Broersen 1974
J.C.W. Broersen, 'Cornelis Joan Hellingwerff (1796-1857): liefhebber in oudheid- en natuurkunde', in: *Alkmaars Jaarboekje* 10 (1974), pp. 133-147.
Brok-ten Broek 1977
J. Brok-ten Broek, 'De ontplooiing in de negentiende eeuw, 1798-1898', in: W.H. Posthumus-van der Goot en Anna de Waal (red.), *Van moeder op dochter. De maatschappelijke positie van de vrouw in Nederland vanaf de franse tijd*, Nijmegen 1977, pp. 13-107.
Brons 2001
Ingrid Brons, 'De kunstkenner misleid? Drie achttiende-eeuwse Nederlandse fabels over schilderkunst en retoriek', in: Ingrid Brons en Suzanne Laemers (red.), *Standplaats: RKD / Standplaats: Academie*, Delft/Zwolle 2001, pp. 105-130.
Brouwers 1984
Jeroen Brouwers, *De laatste deur. Essays over zelfmoord in de Nederlandse letteren*, Amsterdam [2]1984.
Brouwers 1993
Jeroen Brouwers, *Twee verwoeste levens. De levensloop en dubbelzelfmoord van Elize Baart (1854-1879) en Bastiaan Korteweg (1849-1879)*, Amsterdam 1993.
Brugmans 1958
I.J. Brugmans, *De arbeidende klasse in Nederland in de 19e eeuw (1813-1870)*, Utrecht/Antwerpen [3]1958.
Brugmans 1961
I.J. Brugmans, *Paardenkracht en mensenmacht. Sociaal-economische geschiedenis van Nederland, 1795-1940*, Den Haag 1961.
De Bruijn 1979
J.G. de Bruijn, 'Van Breda's instrumentarium', in: A.S.H. Breure en J.G. de Bruijn (red.), *Leven en werken van J.G.S. van Breda (1788-1867)*, Haarlem/Groningen 1979, pp. 131-145.
De Bruijn Kops 1982
C.J. de Bruijn Kops, 'Keuze uit de aanwinsten. Portretminiaturen uit de verzameling Mr. A. Staring', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 30 (1982), pp. 192-205.
De Bruijn Kops 1995
C.J. de Bruijn Kops, 'Het werk van Schmetterling en Haines in de silhouettenverzameling van het KOG', in: J.F. Heijbroek en R. Meijer (red.), *Voor Nederland bewaard. De verzamelingen van het Koninklijk Oudheidkundig Genootschap in het Rijksmuseum*, Baarn 1995 (*Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 10), pp. 343-350.
Bruin 1980
Kees Bruin, *Een herenwereld ontleed. Over Amsterdamse oude en nieuwe elites in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Amsterdam 1980.
Bruinsma 1987
Max Bruinsma (red.), *Felix Meritis 1787-1987*, Amsterdam 1987.
Brummel 1939
L. Brummel, *Geschiedenis der Koninklijke Bibliotheek*, Leiden 1939.
Buck/Sander/Van Suchtelen/Buvelot/Van der Ploeg 2003
Staphanie Buck, Jochen Sander, Ariane van Suchtelen, Quentin Buvelot en Peter van der Ploeg (met bijdragen van Bieke van der Mark en Epco Runia), *Hans Holbein de Jonge 1497/98-1543. Portretschilder van de Renaissance*, Zwolle/Den Haag 2003.
Buddemeier 1970
Heinz Buddemeier, *Panorama Diorama Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970.
Buehler 1869
Otto Buehler, *Atelier und Apparat des Photographen. Praktische Anleitung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten und des Laboratoriums ...*, Weimar 1869.

Van der Burg 1861
P. van der Burg, *Eerste grondbeginselen der natuurkunde, strekkende tot leesboek voor alle standen, hoofdzakelijk tot zelfonderrigt voor jonge lieden, en tot handleiding voor onderwijzers. Vierde, op nieuw geheel omgewerkte druk*, Gouda 1861.
Van der Burg 1870
P. van der Burg, *De stereoscoop*, Leiden (A.W. Sijthoff) z.j. [1870].
C. 1839
C., 'De Daguerrotype', in: *Algemeene Konst- en Letterbode voor het jaar 1839*, dl. 1, pp. 137-142.
Van Calcar 1864
Elise van Calcar, *Wat is noodig? Eene vraag over vrouwelijke opvoeding, aan het Nederlandsche volk*, Amsterdam 1864.
Van Calcar 1873
Elise van Calcar, *De dubbele roeping der vrouw. Eene prijsvraag beantwoord*, Arnhem 1873.
Calvaire/Kereun 2001
Margaret Calvaire en Marc Kereun, *Louis Daguerre. Le magicien de l'image. 1851>2001>150e anniversaire de la mort de Louis Daguerre*, Bry-sur-Marne 2001.
Camijn 1987
A.J.W. Camijn, *Een eeuw vol bedrijvigheid. De industrialisatie van Nederland, 1814-1914*, Utrecht/Antwerpen 1987.
Camps/Huijs 1993
Rob Camps en Theo Huijs, *Historisch Vademecum. Venlo 650 jaar stad*, Venlo 1993.
Carasso 1991
Dedalo Carasso (red.), *Helden van het Vaderland. Onze geschiedenis in 19de-eeuwse taferelen verbeeld. De historische galerij van Jacob de Vos Jacobszoon, 1850-1863*, Amsterdam 1991.
Catalogus Amsterdam 1866
Catalogus der Algemeene Tentoonstelling van Nederlandsche Nijverheid en Kunst. 1866, Amsterdam 1866.
Catalogus Amsterdam 1877
Catalogus der Tentoonstelling van Kunst toegepast op Nijverheid, uitgeschreven door de Afdeeling Amsterdam van de Vereeniging ter Bevordering van Fabrieks- en Handwerksnijverheid, en gehouden in het Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam. Julij-Augustus 1877, Amsterdam ^{3}1877.
Catalogus Arnhem 1852
Catalogus der voorwerpen ingezonden op de Tentoonstelling van Voortbrengselen der Nationale Nijverheid van Nederland en zijne Overzeesche Bezittingen te Arnhem, 1852, Arnhem 1852.
Catalogus Arnhem 1868
Catalogus der Tentoonstelling van Nederlandsche Nijverheid en Kunst te Arnhem 1868, Arnhem 1868.
Catalogus Arnhem 1879
Catalogus der Nationale Tentoonstelling van Nederlandsche en Koloniale Nijverhoud, te Arnhem 1879, Arnhem 1879.
Catalogus Den Haag 1888
Officieele Catalogus der Nationale Tentoonstelling van Oude en Nieuwe Kunstnijverheid in den Koekamp te 's-Gravenhage. 1888, Den Haag 1888.
Catalogus Haarlem 1861
Tentoonstellings-Nieuws, Haarlem 1861.
Van Charante 1858
N.A. van Charante, *Photographiën van kleine menschen, voor groote menschen nageschetst*, Schoonhoven 1858.
Childs 1999
Elizabeth C. Childs, 'The Photographic Muse', in Dorothy Kosinski e.a., *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Dallas 1999, pp. 24-33.
Chlumsky/Eskildsen/Marbot 1999
Milan Chlumsky, Ute Eskildsen en Bernard Marbot (red.), *Die Brüder Bisson. Aufstieg und Fall eines Fotografenunternehmens im 19. Jahrhundert*, Essen/München/Parijs 1999.
Chotkowski 1996
M.B. Chotkowski, *750 jaar migratie naar Delft. Onderzoek en bronnenoverzicht*, Leiden 1996.
Van Cittert-Eymers 1977
J.G. van Cittert-Eymers, 'Het Natuurkundig Gezelschap te Utrecht 1777-1977', in: C. van der Leun (eindred.), *NG 200. Natuurkundig Gezelschap te Utrecht 1777-1977*, Utrecht 1977, pp. 39-82.
Clarijs 1941
Petra Clarijs, *Een eeuw Nederlandse woning*, Amsterdam 1941.
Clarisse 1839
J. Clarisse, *Voorlezingen over de uiterlijke kanselwelsprekendheid volgens Jo Lodew. Ewald. Nieuwe, overgewerkte uitgave*, Arnhem 1839.
Claudius 1850
Claudius, *Omnibus. Nederlandsch Prentenboek voor Jongens en Meisjes. Met achttienhonderd houtgravuren*, Den Haag 1850.
De Clercq 1999
Peter de Clercq, 'The instruments of science: the market and the makers', in: Klaas van Berkel, Albert van Helden en Lodewijk Palm (red.), *A History of Science in the Netherlands. Survey, themes and reference*, Leiden/Boston/Keulen 1999, pp. 311-331.
Cleverens 1988
R.W.A.M. Cleverens, *Het geslacht Van Heeckeren, Van Heeckeren van Kell, Van Heeckeren van Wassenaer. Ruurlo, Bingerden, Twickel, Dieren, De Wiersse, Rhederoord*, Middelburg 1988.
Cleverens 1994
René Cleverens, *Niet verder dan ons Huis … De Koninklijke Hofhouding. Het dagelijks leven in de paleizen Noordeinde en Het Loo 1870-1918*, Middelburg 1994.
Coe 1978
Brian W. Coe, *De camera van Daguerre tot nu*, Amsterdam/Brussel 1978.
Coebergh 1996
Dorothea Coebergh, *Koetsen, klerken en 30 karbonaadjes. Jeugdherinneringen van een Leidse notarisdochter*, Leiden 1996.

Coenen 1981
Frans Coenen, *De muzikale beddenmaker*, Utrecht 1981.
Cok-Escher 1991
M.J. Cok-Escher, 'Eeuwig verbonden met Rembrandt', in: *Ons Amsterdam* 43 (1991) 12, pp. 288-292.
Collection des estampes 1895
Collection des estampes, photographies et autres reproductions d'après les tableaux et objets-d'art du Musée de l'État à Amsterdam, z.pl., z.j. [circa 1895].
Collenteur/Dankert/Terwisscha van Scheltinga 1982
G. Collenteur, T. Dankert en W. Terwisscha van Scheltinga, 'Patentbelasting en economische structuur, Leeuwarden 1870-1890', in: *Economisch- en Sociaal-Historisch Jaarboek* 45 (1982), pp. 114-153.
Commissie Vaderlandsche kunst
Verslag van de Commissie der Koninklijke Akademie van Wetenschappen, tot het opsporen, het behoud en het bekend maken van de overblijfsels der Vaderlandsche kunst uit vroegere tijden, 1861-1872.
Conviva 1878
Conviva [= Gerard Keller], *Het Servetje. Herinnering aan "Oefening kweekt Kennis"*, Leiden 1878.
Coppens 1972
Jan Coppens, 'Mr. Eduard I. Asser. Portretfotograaf in de 19e eeuw', in: *Foto* 27 (1972) 8, pp. 30-34.
Coppens 1972-1973
Jan Coppens, 'De eerste fotografen in Nederland', in: *Antiek* 7 (1972-1973), pp. 573-583.
Coppens 1973
Jan Coppens, 'Bernardus Bruining. Nederlands eerste reportagefotograaf?', in: *Foto* 28 (1973) 12, pp. 37-39.
Coppens 1977a
Jan Coppens, 'Vroege portretfotografie', in: *Het Groepsportret*, Eindhoven 1977, ongepagineerd.
Coppens 1977b
Jan Coppens, 'De Daguerreotypen van Willem baron van Heeckeren', in: *Foto* 32 (1977) 10, pp. 36-41.
Coppens 1978
Jan Coppens, 'Mr. Jan Adriaan van Eijk (1808-1887), amateurfotograaf', in: *Jaarboek Amstelodamum* 70 (1978), pp. 344-359.
Coppens 1982
Jan Coppens, *De bewogen camera. Protest en propaganda door middel van foto's*, Amsterdam 1982.
Coppens 1986
Jan Coppens, 'G.A. Evers, onze eerste fotohistoricus', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 9 (1986) 2, pp. 8-11.
Coppens 1995
Jan Coppens, 'De ingeplakte foto', in: Johan de Zoete (met medewerking van Ad Stijnman en Anneke van Steijn, eindred.), *De techniek van de Nederlandse boekillustratie in de 19e eeuw*, Amstelveen 1995, pp. 93-102.
Coppens/Alberts 1976
Jan Coppens en A. Alberts, *Een camera vol stilte. Nederland in het begin van de fotografie, 1839-1875*, Amsterdam 1976.
Coppens/Altena/Wachlin 1997
Jan Coppens, Marga Altena en Steven Wachlin (met een bijdrage van Michel van de Laar en Ad Stijnman), *Het licht van de negentiende eeuw. De komst van de fotografie in de provincie Noord-Brabant*, Eindhoven 1997.
Coppens/Roosens/Van Deuren 1989
Jan Coppens, Laurent Roosens en Karel van Deuren (met een bijdrage van Frans Nooyens), *"... door de enkele werking van het licht ..." Introductie en integratie van de fotografie in België en Nederland, 1839-1869*, z.pl. 1989.
Cornelisse 1865
Piet Jan Cornelisse, *De Photograaf. Wat was hij? Wat is hij? Wat moet hij worden?* z.p., z.j. [1865].
Cottaar 1996
Annemarie Cottaar, *Kooplui, kermisklanten en woonwagenbewoners. Groepsvorming en beleid 1870-1945*, Amsterdam 1996.
Couperus 1987
Louis Couperus, *Eline Vere. Een Haagsche roman* (*Volledige Werken* 3, ed. Karel Reijnders e.a.), Utrecht/Antwerpen 1987.
Couprie 1995
Klaartje Couprie, 'Voor eeuwig vastgelegd', in: *Origine* 1995 nr. 2, pp. 36-39.
Creman 1985
Sander Creman, 'François Carlebur', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 3 (1985).
Cremer 1865
J.J. Cremer, *Frederik Hendrik Hendriks, de schilder van Wolfhezen*, Arnhem ^{2}1865.
D. 1855
Dr. D. [= H.M. Duparc?], 'De photographie op haar tegenwoordig standpunt', in: *Onze Tijd. Merkwaardige gebeurtenissen onzer dagen, op het gebied van staatkunde, geschiedenis, land- en volkenkunde, kunsten, wetenschappen, nijverheid, enz. mitsgaders levens- en karakterschetsen van vermaarde tijdgenooten* … 15 (1855), pp. 39-47.
Dalloz Ainé 1862
Dalloz Ainé, *Jurisprudence Général. Recueil périodique et critique de jurisprudence, de législation et de doctrine en matière civile, commerciale, criminelle, administrative et de droit public* […] *Année 1862*, Parijs z.j. [1862].
Dalloz Ainé 1863
Dalloz Ainé, *Jurisprudence Général. Recueil périodique et critique de jurisprudence, de législation et de doctrine en matière civile, commerciale, criminelle, administrative et de droit public* […] *Année 1863*, Parijs z.j. [1863].
Daniel 1994
Malcolm Daniel (met een essay door Barry Bergdoll), *The Photographs of Édouard Baldus*, New York/Montreal 1994.
Davids 1991
C.A. Davids, 'De technische ontwikkeling van Nederland in de vroeg-moderne tijd. Literatuur, problemen en hypothesen', in: *Jaarboek voor de geschiedenis van bedrijf en techniek* 8 (1991), pp. 9-37.

Davids 1998
C.A. Davids, 'Historici, ingenieurs en techniek. Over de relatie tussen techniekgeschiedenis en algemene geschiedenis', in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 113 (1998), pp. 202-207.
Dekkers 1987
Dieuwertje Dekkers, 'Jozef Israëls en de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten te Amsterdam. Van kwekeling tot gevestigd schilder', in: *Oud Holland* 101 (1987), pp. 65-83.
Dekkers 1994
Dieuwertje Dekkers, *Jozef Israëls, een succesvol schilder van het vissersgenre*, dissertatie Universiteit van Amsterdam 1994.
Dekkers 1995
Dieuwertje Dekkers, 'Goupil en de internationale verspreiding van Nederlandse eigentijdse kunst', in: *Jong Holland* 11 (1995) 4, pp. 22-36.
Dekkers 1999
Dieuwertje Dekkers (met bijdragen van Martha Kloosterboer, Ronald de Leeuw, Judy Schagen, Benno Tempel, Evert van Uitert, Robert Verhoogt, Edward van Voolen en Rivka Weiss-Blok), *Jozef Israëls 1824-1911*, Zwolle/Groningen/Amsterdam 1999.
De la Bere 1964
Iwan De la Bere, *The Queen's Orders of Chivalry*, Londen 1964.
Van Delft 1980
Marjolijn van Delft, 'Kunstbeschouwingen bij Pulchri Studio 1847-1917', in: *Geschiedkundige Vereniging Die Haghe. Jaarboek 1980*, pp. 147-168.
Demange 1997
Xavier Demange, 'Nu et nudité: le nu devant la loi', in: *L'art du nu au XIXe siècle. Le photographe et son modèle*, Parijs 1997, pp. 38-41.
Denninger-Schreuder 2003
Carole Denninger-Schreuder, *Schilders van Laren*, Bussum 2003.
Van Deren Coke 1964
Van Deren Coke, *The Painter and the Photograph*, Albuquerque 1964.
Dewald 1906-1907
C.M. Dewald, 'Eerste lustrum van den Nederlandschen Fotografen Kunstkring', in: *Fotografisch Maandschrift* 2 (1906-1907), pp. 158-167.
Dewald 1913
C.M. Dewald, *De Auteurswet voor den fotograaf*, Nijmegen [etc.] z.j. [1913].
Dewald 1916
C.M. Dewald, 'Het nut van vereenigingen en de resultaten daarvan voor den "N.F.K."', in: *Lux. Foto-Tijdschrift* 27 (1916), pp. 360-362, 381-385.
Dewald 1922
C.M. Dewald, '1902-1922. Het twintigjarig bestaan van den "Nederlandsche Fotografen-Kunstkring"', in: *Lux. Foto-Tijdschrift* 33 (1922), pp. 285-292, 309-316.
Van Deyssel 1986
Lodewijk van Deyssel, *De wereld van mijn vader* (ed. Harry G.M. Prick), Amsterdam/Brussel 1986.
Van Dijk 1973
H. van Dijk, 'De beroepsmobiliteit in Rotterdam in de negentiende eeuw', in: J. van Herwaarden (red.), *Lof der historie. Opstellen over geschiedenis en maatschappij*, Rotterdam 1973, pp. 185-210.
Van Dijk 1976
Hendrik van Dijk, *Rotterdam 1810-1880. Aspecten van een stedelijke samenleving*, dissertatie Erasmus Universiteit Rotterdam 1976.
Van Dijk/De Zoete 1988
Jan van Dijk en Johan de Zoete, 'Fotografische termen en technieken. Overzicht van de belangrijkste fotografische procédés', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 10 (1988).
Dirkse 1989
Paul Dirkse, 'Cornelis de Visscher en de iconografie van het Noordnederlandse pastoorsportret', in: H. Blasse-Hegeman, E. Domela Nieuwenhuis, R.E.O. Ekkart, A. de Jong en E.J. Sluiter (red.), *Nederlandse portretten. Bijdragen over de portretkunst in de Nederlanden uit de zestiende, zeventiende en achttiende eeuw*, Leiden/Den Haag 1989 (*Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 8), pp. 255-283.
Van Ditzhuyzen 2002
Reinildis van Ditzhuyzen, '"Ons kent ons". Krusemans cliëntèle – een groepsportret', in: A.D. Renting (met medewerking van E.L. Lipke-Deetman, red.), *Jan Adam Kruseman, 1804-1862*, Nijmegen/Apeldoorn 2002, pp. 31-46.
Ten Doesschate-Chu 2003
Petra ten Doesschate-Chu, *Nineteenth-Century European Art*, New York 2003.
Dolk 1975
W. Dolk, *Leeuwarden gephotographeerd*, Leeuwarden 1975.
Don 2000
Peter Don (samenstelling), *De bouwkunst vereeuwigd. Fotografie voor Monumentenzorg / Architecture Immortalized. Photography for Conservation*, Zwolle/Zeist 2000 (*Jaarboek Monumentenzorg*).
Don/Homma/Van Wezel/Willinge 1997
Peter Don, Heleen Homma, Gerard van Wezel en Mariet Willinge, 'Wie wat bewaart, heeft wat. De collecties van de Rijksdienst voor de Monumentenzorg', in: *In dienst van het erfgoed. Rijksdienst voor de Monumentenzorg, 1947-1997*, Zwolle/Zeist 1997 (*Jaarboek Monumentenzorg*), pp. 308-331.
Dongelmans 1986
B.P.M. Dongelmans, 'Johannes Immerzeel Junior, een veelzijdige negentiende-eeuwer', in: W. van den Berg en Peter van Zonneveld (red.), *Nederlandse literatuur van de negentiende eeuw. Twaalf verkenningen*, Utrecht 1986, pp. 104-122.
Dongelmans 1999
B.P.M. Dongelmans, 'Comme il faut. Etiquetteboeken in de negentiende eeuw', in: *De negentiende eeuw* 23 (1999), pp. 89-123.
Van Doornmalen 2003
Sil van Doornmalen, *'Zo goed als deze silhouetten maar kunnen zijn'. De oudste foto's van de Bommelerwaard, 1848-1914*, Zaltbommel 2003.
Dörffell 1845

T. Dörffell, *Beschrijving der Daguerréotype, benevens eene volledige aanwijzing om te daguerréotypeeren en de daarvoor benoodigde praeparaten te bereiden* [...] *gevolgd door een' eigenhandigen brief van den Heer M. Daguerre aan den Heer A.M. Arago, alsmede de beschrijving van een' door ieder gemakkelijk te vervaardigen photometer, bestemd om den tijd te bepalen hoe lang de platen aan de inwerking van het licht moeten blootgesteld blijven* (vert. C.J. Hellingwerff), Alkmaar 1845.

Van Dorpel/Kousemaker/Zondervan 1989
M. van den Dorpel, J.F. Kousemaker en J.W. Zondervan (met een inleiding door M.C. Kuipers), *Het Nederlandse fotoportret 1860-1915. Een handleiding bij het dateren en bewaren van portretfoto's*, Den Haag 1989.

Dost 1922
Wilhelm Dost (met medewerking van Erich Stenger), *Die Daguerreotypie in Berlin 1839-1860. Ein Beitrag zur Geschichte der photographischen Kunst*, Berlijn 1922.

Van Drie 1991
R.J.F. van Drie, 'Gevangen voorouders. Onderzoek in negentiende-eeuwse gevangenisarchieven', in: *Jaarboek van het Centraal Bureau voor Genealogie en het Iconographisch Bureau* 45 (1991), pp. 206-248.

Van Drie 1992
Rob van Drie, 'Oproep aan de beheerders van het 'Geheim Register van ontslagen gevangenen 1882-1896", in: *Nieuws van Archieven* oktober 1992, p. 207.

Drujon 1879
Fernand Drujon, *Catalogue des ouvrages, écrits et dessins de toute nature poursuivis, supprimés ou condamnés depuis le 21 octobre 1814 jusqu'au 31 juillet 1877. Edition entièrement nouvelle, considérablement augmentée, suivie de la table des noms d'auteurs et d'éditeurs et accompagnée de notes bibliographiques et analytiques*, Parijs 1879.

Duvergier 1834
Collection Complète des Lois, Décrets, Ordonnances, Réglements, Avis du Conseil-d'État ... (ed. J.B. Duvergier), dl. 6, Parijs 1834.

Dwarskijker 1874
Den Haag en de Hagenaars. Een nieuwe physiologie door een Haagschen Dwarskijker, Dordrecht 1874.

Dyserinck 1909
Johs. Dyserinck, 'Het letterkundig genootschap "Oefening kweekt Kennis", 1834 – 28 februari – 1909', in: *Die Haghe. Bijdragen en mededelingen* 1909, pp. 331-352.

E. 1857
E., 'Vooruitgang', in: *Muzen-Almanak Vergeet Mij Niet* (39) 1857, pp. 182-183.

Eder 1932
Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, Halle am Saale ^{4}1932.

Edwards 1996
Steve Edwards, 'Photography, Allegory, and Labor', in: *Art Journal* 55 (1996) 2, pp. 38-44.

Van Eeghen 1962
P. van Eeghen, 'Driehonderd jaar de stad uit', in: *Jaarboek Amstelodamum* 54 (1962), pp. 106-169.

Van Eeghen 1964
I.H. van Eeghen, *Uit Amsterdamse dagboeken. De jeugd van Netje en Eduard Asser, 1819-1833*, Amsterdam 1964.

Van Eeghen 1978
I.H. van Eeghen, *De Amsterdamse boekhandel 1680-1725*, dl. 5^{1}, Amsterdam 1978.

Van Eeghen 1980
I.H. van Eeghen, 'De familie De Vos: kerk, kunst en zaken', in: *Doopsgezinde Bijdragen* [Nieuwe Reeks] 6 (1980), pp. 124-136.

Van Eijk 1858
J.A. van Eijk, 'Vorderingen in de photographie', in: *De Volksvlijt* 5 (1858), pp. 159-168.

Van Eijl 1994
Corrie van Eijl, *Het werkzame verschil. Vrouwen in de slag om arbeid 1898-1940*, Hilversum 1994.

Eijssens 1993
Henk Eijssens, 'Jan van Harderwijk Rzn, een Rotterdamse dichter uit de negentiende eeuw', in: *Rotterdams Jaarboekje* 1993, pp. 297-313.

Ekkart 1972
R.E.O. Ekkart, 'De portretten van Johan Rudolph Thorbecke', in *Thorbecke in Leiden*, Leiden 1972.

Ekkart 1991
R.E.O. Ekkart, 'Nederlandse profssorenportretten', in: R.E.O. Ekkart, W. Otterspeer, J. Schuller tot Peursum-Meijer en J.B.J. Teeuwisse, *Knappe koppen. Vier eeuwen Nederlandse professorenportret*, Utrecht/Zutphen 1991, pp. 10-22.

Ekkart 1998
R.E.O. Ekkart, 'Johann Peter Berghaus en zijn litho's naar foto's', in: *De Boekenwereld* 15 (1998-1999) 1, pp. 82-83.

Elias 1903-1905
Johan E. Elias, *De vroedschap van Amsterdam, 1578-1795*, Haarlem 1903-1905.

Eliëns 1990
Titus Eliëns, *Kunst, nijverheid, kunstnijverheid. De nationale nijverheidstentoonstellingen als spiegel van de Nederlandse kunstnijverheid in de negentiende eeuw*, Zutphen 1990.

Eliëns 2001
Titus M. Eliëns, '1850-1900', in: Willemijn C. Fock (red.), *Het Nederlandse interieur in beeld 1600-1900*, Zwolle 2001, pp. 405-417.

Elligens 1987
Adriaan Elligens, 'Pieter en Gustaaf Oosterhuis', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 7 (1987).

Elligens 1988
Adriaan Elligens, *Frits Geveke, de Nederlandsche Fotografen Patroons Vereeniging en de portretfotografie in Nederland tussen beide wereldoorlogen*, ongepubliceerde doctoraalscriptie, Amsterdam 1988.

Elligens 1993
Adriaan Elligens, 'NFPV. De Nederlandsche Fotografen Patroonsvereeniging, 1919-1939', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 21 (1993).

Elzinga 1977
G. Elzinga, *Friesland. Weerzien in foto's van 1860-1920*, Leeuwarden 1977.
Emmens 1979
J.A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Amsterdam 1979.
Engelberts 1881
De goede toon. Een wegwijzer om zich in alle omstandigheden van het leven en den gezelligen omgang door bescheiden en wellevende manieren, aangenaam en bemind te maken, alsmede vertrouwbare inlichtingen en regelen voor dames en heeren om zich in de samenleving, volgens de daar heerschende gebruiken, bij plechtige gelegenheden en in gezellige kringen, naar behooren te bewegen en zich den beschaafden levenstoon eigen te maken. Voor Nederlanders bewerkt door D.H. Engelberts, Amsterdam 1881.
Erdkamp 1989
Jos Erdkamp, 'Fotografie in Roermond, 1839-1900', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 12 (1989), pp. 80-83.
Erens 1989
Frans Erens, *Vervlogen jaren* (ed. Harry G.M. Prick), Amsterdam 1989.
Van Essen 1990
Mineke van Essen, *Opvoeden met een dubbel doel. Twee eeuwen meisjesonderwijs in Nederland*, Amsterdam 1990.
Evers 1914-1915
G.A. Evers, 'Hoe de fotografie in Nederland kwam', in: *Lux. Geïllustreerd tijdschrift voor fotografie* 25 (1914), pp. 356-366, 420-425, en 26 (1915), pp. 20-28, 171-174, 247-257, 295-299, 331-339, 384-394.
Evers 1917
G.A. Evers, 'De eerste fotograaf te Puttershoek', in: *Lux. Geïllustreerd tijdschrift voor fotografie* 28 (1917), pp. 314-317.
Evers 1918
G.A. Evers, 'De invoering der fotografie in Utrecht', in: *Lux. Geïllustreerd tijdschrift voor fotografie* 29 (1918), pp. 9-13, 144, 149-153.
Evers 1934
E. [= G.A. Evers], 'Hoe de fotografie in Utrecht kwam', in: *Maandblad Oud-Utrecht* 1934, pp. 26-29, 36-38, 60, 66-69, 78-80, 83-85.
Evers 2004
Ingrid M.H. Evers, 'Ontmanteling en slechting van de vesting Maastricht (1867-1870). Achtergronden bij 24 albuminefoto's van Théodor Weijnen', in: *Om de Vesting* 19 (2004), pp. 19-34.
Exposition 1855
Exposition des produits de l'Industrie de toutes les Nations 1855. Catalogue officiel publié par ordre de la Commission Impériale, Paris 1855.
Eyssell 1879-1882
A.P.Th. Eyssell, *'s Gravenhage van voorheen en thans. In brieven*, Den Haag 1879-1882.
Ezendam/Reinders 1992
Yolanda Ezendam en Marjan Reinders, 'Romanticus tussen boterhandel en mechanica. De schilder Paul Tetar van Elven 1823-1896', in: J.W.L. Hilkhuijsen (hoofdred.), *De stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1813 tot 1914*, Delft 1992, pp. 350-360.
Faber 2001
Jasper Faber, *Kennisverwerving in de Nederlandse industrie, 1870-1970*, Amsterdam 2001.
De Famars Testas 1988
Willem de Famars Testas, *Reisschetsen uit Egypte 1858-1860. Naar ongepubliceerde handschriften bewerkt en geannoteerd door Maarten J. Raven*, Maarssen/Den Haag 1988.
Feith 1898
J.A. Feith, 'J.H. Egenberger', in: *Groningsche Volksalmanak voor het jaar 1898. Jaarboekje voor geschiedenis, taal- en letterkunde der Provincie Groningen*, Groningen 1898, pp. 90-95.
Fielding 1841
T.H. Fielding, *The Art of Engraving, with the various modes of operation, under the following different divisions: etching, soft-ground etching, line engraving, chalk and stipple, aquatint, mezzotint, lithography, wood engraving, electrography, and photography. Illustrated with specimens of the different styles of engraving*, Londen 1841.
Finaly 1996
Isja Finaly, *Doorbroken barrières. Architect F.W. van Gendt (1831-1900) en de negentiende-eeuwse stadsuitbreidingen*, Bussum 1996.
Fischer 1844
G.T. Fischer, *Photogenische Kunsten. Grondig onderrigt in de theorie en de praktijk der Daguerreotypie, Photographie, Kalotypie, Cyanotypie, Ferrotypie, Anthotypie, Crysotypie, Thermographie en Energiatypie, alsmede in de kunst om gekleurde daguerreotypie-portretten te vervaardigd*, Arnhem 1844.
Flaubert 1997
Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues et Le Catalogue des idées chic* (ed. Anne Herschberg Pierrot), Parijs 1997.
Fleurbaay/Van der Wal 1984
Ellen Fleurbaay en Mieke van der Wal, *Koning Willem III en Arti. Een kunstenaarsvereniging en haar beschermheer in de 19e eeuw*, Amsterdam 1984.
Florijn 1982
H. Florijn, 'Iets over de haardracht en de kleding van predikanten in de 16e, 17e en 18e eeuw', in: *100 Portretten van godgeleerden uit de 16e, 17e en 18e eeuw*, Houten/Utrecht 1982, ongepagineerd.
Flukinger 1985
Roy Flukinger, *The Formative Decades. Photography in Great Britain, 1839-1920*, Austin, Texas, 1985.
Focus Elsevier 1981
Focus Elsevier Foto en Film Encyclopedie, Amsterdam/Brussel 1981.
Fokke 1842
A. Fokke Simonsz., *De wegen des levens, of de vraag: welk beroep wilt gij kiezen?*, Amsterdam 1842.
Fontijn 1990
Jan Fontijn, *Tweespalt. Het leven van Frederik van Eeden tot 1901*, Amsterdam 1990.
Franken/Obreen 1894

D. Franken Dz. en F.D.O. Obreen, *L'Oeuvre de Charles Rochussen. Essai d'un catalogue raisonné de ses tableaux, dessins, lithographies, eaux-fortes*, Rotterdam 1894.
Frederiks/Van den Branden 1892
J.G. Frederiks en F. Jos. van den Branden, *Biographisch woordenboek der Noord- en Zuidnederlandsche letterkunde*, Amsterdam 1892.
Fresemann Viëtor 1877
J. Fresemann Viëtor, *Het auteursrecht. Kantteekeningen op het ontwerp van wet tot regeling van het auteursrecht*, Utrecht 1877.
Freund 1980
Gisèle Freund, *Photography & Society*, Londen 1980.
Frizot 1998
Michel Frizot, 'Light Machines. On the treshold of invention', in: idem (red.), *A New History of Photography*, Keulen 1998, pp. 15-21.
Fuchs 1978
R.H. Fuchs, *Dutch Painting*, New York/Toronto 1978.
Fullerton 1970
Richard D. Fullerton, 'Some early portable picture palaces and traveling artists', in: *The Photographic Collectors' Newsletter* Vol. II No. 3 (1970), pp. 2-13.
Galassi 1981
Peter Galassi, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, New York 1981.
Gebhardt 1978
Heinz Gebhardt, *Königlich bayerische Photographie 1838-1918*, München 1978.
Geel 1911
Jacob Geel, *Onderzoek en Phantasie. Gesprek op den Drachenfels. Het proza* (ed. C.G.N. de Vooys), Amsterdam z.j. [1911].
De Gelder 1882
J.J. de Gelder, *Lotgevallen van het Natuur- en Letterkundig Genootschap: Solus Nemo Satis Sapit, te Alkmaar, van 1782 tot 1882*, in: *Feestuitgave ter gelegenheid van het Honderdjarig Bestaan van het Natuur- en Letterkundig Genootschap 'Solus Nemo Satis Sapit', te Alkmaar, 21 October 1882*, Alkmaar z.j. [1882].
Van Gelder 1947
H.E. van Gelder, *Honderd jaar Haagse schilderkunst in Pulchri Studio*, Amsterdam 1947.
Georgel/Lecocq 1987
Pierre Georgel en Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Parijs 1987.
Gernsheim 1969
Helmut Gernsheim (in samenwerking met Alison Gernsheim), *The History of Photography from the camera obscura to the beginning of the modern era*, Londen 1969.
Gernsheim 1975
Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron. Her life and photographic work*, Millerton, New York, ^{2}1975.
Gernsheim/Gernsheim 1968
Helmut en Alison Gernsheim, *L.J.M. Daguerre. The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York ^{2}1968.
Geselschap 1955
J.E.J. Geselschap, 'De fotografie te 's-Gravenhage 1839-1870', in: *Focus* 40 (1955), pp. 519-520.
Geselschap 1961a
J. Geselschap, 'Het eerste Nederlandse handboek voor fotografie', in: *Focus* 46 (1961), pp. 804-805.
Geselschap 1961b
J. Geselschap, 'Goudse portretfotografen in de negentiende eeuw', in: *Gens Nostra* 16 (1961) 4, pp. 85-87.
Geselschap 1983a
J.E.J. Geselschap, 'Drie Noordhollandse amateurfotografen van het eerste uur', in: *Holland, regionaal-historisch tijdschrift* 15 (1983), pp. 24-28.
Geselschap 1983b
J.E.J. Geselschap, 'Kermisfotograaf werd burgemeester', in: *Foto* 38 (1983) 5, p. 22.
Geurts 1992
P.A.M. Geurts, 'Catharina, Jan en Karel Alberdingk Thijm en de nagedachtenis van hun vader', in: P.A.M. Geurts, A.E.M. Janssen, C.J.A.C. Peeters en Jan Roes (red.), *J.A. Alberdingk Thijm 1820-1889. Erflater van de negentiende eeuw. Een bundel opstellen*, Baarn 1992, pp. 59-100.
Van Gijn 1908-1912
S. van Gijn, *Dordracum Illustratum. Verzameling van kaarten, teekeningen, prenten en portretten, betreffende de stad Dordrecht*, 4 dln., Dordrecht 1908-1912.
Van Gils/Peeters 1992
Jef van Gils en Ronald Peeters, *Een eeuw Goirle 1870-1970*, Goirle 1992.
Giltaij 2000
Jeroen Giltaij, *Honderdvijftig jaar er bij en er af. De collectie oude schilderkunst van het Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam, 1849 tot 1999*, Rotterdam/Zutphen 2000.
Giltay 1976
Jeroen Giltay, 'De Nederlandsche Etsclub (1885-1896)', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 27 (1976), pp. 91-125.
Goergens/Löhr 1986
Harald Goergens en Alfred Löhr, *Bilder für Alle. Bremer Photographie im 19. Jahrhundert*, Bremen 1986.
Van Golberdinge/Gosselink/Verstappen 1985-1986
Dan van Golberdinge, Wilma Gosselink en Toon Verstappen, *Fotografie, een manier van kijken*, Nijmegen/Leiden 1985-1986.
Gombrich 1999
Ernst Gombrich, *The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*, Londen 1999.
Goodijk 1999
Pieter C. Goodijk, 'De ontzettende macht van de spoorwegbaan. Boekhandel en spoorwegen, 1839-1891', in: *De negentiende eeuw* 23 (1999), pp. 161-166.
Gordijn/Van de Laar/Rooseboom 2001
Aad Gordijn, Paul van de Laar en Hans Rooseboom, *Breitner in Rotterdam. Fotograaf van een verdwenen stad*, Bussum 2001.

Gouriou 1959
René Gouriou, *La photographie et le droit d'auteur. Études de droit comparé*, Parijs 1959.
Gram 1867
Johan Gram, *Onder één dak. Novellen*, Utrecht z.j. [1867].
Gram 1888
Johan Gram, *Schets eener Kunstgeschiedenis. (Bouwkunst, beeldhouwkunst, schilderkunst en toonkunst). Van de Oudheid tot in onze dagen. Naar het Hoogduitsch van Dr. W. Lübke en andere bronnen bewerkt*, Rotterdam ^{2}1888.
Gram 1904
Johan Gram, *Onze schilders in Pulchri Studio (1880-1904)*, Leiden 1904.
Gram 1905
Johan Gram, 'De Haagse schilderkunst in de 19e eeuw', in *Die Haghe. Bijdragen en Mededelingen* 1905, pp. 50-90.
Gras 1997
Henk Gras, 'De Rotterdamse kermis in de 19e eeuw: het einde van een feesttraditie', in: *Holland, historisch tijdschrift* 29 (1997), pp. 240-256.
Gras 2000
Henk Gras, '*Vriendschappelijk Letteroefenen* of een kijkje in een Pietenclub', in: *Rotterdams Jaarboekje* 2000, pp. 263-293.
Great Exhibition 1851
Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, 6 dln., Londen 1851.
Grégoire 1948
Aug. Grégoire, *Honderd jaar fotografie*, Bloemendaal 1948.
Grégoire 1957
Aug. Grégoire, 'Uit het leven van Jean Art (Leerling-fotograaf in 1905)', in: *Die Haghe Jaarboek 1957*, pp. 76-100.
Grever/Waaldijk 1998
Maria Grever en Berteke Waaldijk, *Feministische openbaarheid. De Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898*, Amsterdam 1998.
Griffioen 2000
B.K.P. Griffioen, 'P.J. Kipp, meer dan apotheker', in: *Delfia Batavorum* 10 (2000), pp. 59-69.
Griffiths 1979
R.T. Griffiths, *Industrial retardation in the Netherlands 1830-1850*, Den Haag 1979.
Griffiths 1982
R.T. Griffiths, *Achter, Achterlijk of Anders. Aspecten van de economische ontwikkeling van Nederland gedurende de eerste helft van de 19de eeuw*, Den Haag 1982.
Groen 1988
M. Groen, *Het wetenschappelijk onderwijs in Nederland van 1815 tot 1980. Een onderwijskundig overzicht. II. Wis- en Natuurkunde. Letteren. Technische Wetenschappen. Lanbouwwetenschappen*, Eindhoven 1988.
Groeneboer 1991
Joost Groeneboer, *In het licht van de fotograaf. Een overzicht van de Nederlandse theaterfotografie tot 1940*, Amsterdam 1991.
Van Groningen/Tromp 1993
Catharina L. van Groningen en Heimerick Tromp, 'A.J.M. Mulder, architectuurfotograaf in dienst van de Monumenten', in: *De Woonstede door de eeuwen heen* nr. 100 (1993), pp. 54-56.
De Groot/Huussen 1999
S.J. de Groot en A.H. Huussen Jr, 'De *Toverlantaarn*: een satirisch tijdschrift over de inval der Engelsen en Russen in Noord-Holland, 1799-1800', in: *Tijdschrift voor zeegeschiedenis* 18 (1999) 2, pp. 3-20.
Groot/De Vries 1978
Paul Groot en Jan de Vries, 'De fotografie in Nederland tot 1914', in: *Foto* 33 (1978) 5, pp. 56-60.
Grundberg/McCarthey Gauss 1987
Andy Grundberg en Kathleen McCarthey Gauss, *Photography and Art. Interactions Since 1946*, New York 1987.
Grünewald 1888
E. Grünewald, *Das Urheberrecht auf dem Gebiete der bildenden Kunst und Photographie*, Düsseldorf 1888.
De Gruyter 1968
Jos W. de Gruyter, *De Haagse School*, 2 dln., Rotterdam 1968.
Gunning 1855
J.W. Gunning, 'Over daguerrotypie en photographie', in: *Pantheon. Tijdschrift ter verspreiding van nuttige kennis* 1855, dl. 1, pp. 318-320.
Guy/Morrill 1992
John Guy en John Morrill, *The Tudors and Stuarts*, Oxford/New York 1992.
Haakman 1872-1873
H.L.J. Haakman, 'De Photograaph en het Publiek', in: *Tijdschrift voor Photographie* 1 (1872-1873), pp. 4-11.
Haakman 1877
H.L.J. Haakman, 'Aan onze lezers', in: *Tijdschrift voor Photographie* 5 (1877), pp. 2-7.
Haakman 1885
[H.L.J.] Haakman, 'P. Oosterhuis', in: *Tijdschrift voor Photographie* 13 (1885), pp. 83-84 [?].
De Haas 1937
F. d. H. [= F. de Haas], 'Oude Herinneringen', in: *Bedrijfsfotografie* 19 (1937), pp. 57-58, 143-144, 191-193.
Haaxman 1918
P.A. Haaxman, *Haagsche Schetsen. Personen en voorvallen*, Den Haag 1918.
Hagedoorn 1917
Leo Hagedoorn, 'Miniatuur-portretten in het Rijks-Museum te Amsterdam', in: *Op de Hoogte. Geïllustreerd Maandschrift* 14 (1917), pp. 486-500.
Haighton 1878
Wat kan mijne dochter worden? Met een woord vooraf door Elise A. Haighton, Amsterdam 1878.
Halbertsma 1997

Marlite Halbertsma (met bijdragen van Marion Bouwens en Renny van Heuven-van Nes), *Charles Rochussen 1814-1894. Een veelzijdig kunstenaar*, Zwolle/Rotterdam 1997.
Halbertsma 1998
Marlite Halbertsma, 'Inleiding', in: Marlite Halbertsma, Wies van Moorsel, Karin Baars en Miriam van Rijsingen (red.), *Beroep: kunstenares. De beroepspraktijk van beeldend kunstenaressen in Nederland 1898-1998*, Nijmegen 1998, pp. 9-16.
Hammacher 1947
A.M. Hammacher, *Eduard Karsen en zijn vader Kaspar*, Den Haag 1947.
Hammann 1857
J.-M.-Herman Hammann, *Des arts graphiques destinés à multiplier par l'impression considerés sous le double point de vue historique et pratique*, Genève/Parijs 1857.
Hammond 1981
John H. Hammond, *The Camera Obscura. A chronicle*, Bristol 1981.
Hardwich 1864
T. Frederick Hardwich, *A Manual of Photographic Chemistry, Theoretical and Practical* (ed. George Dawson en Edward Hadow), Londen 1864.
Harlaar 1998
Martin Harlaar, *Stille getuigen. Foto's uit het archief van de Amsterdamse politie* / *Silent Witnesses. Photographs from the Amsterdam Police Archives*, Bussum 1998.
Harmant 1977
Pierre G. Harmant, 'Daguerre's Manuel: A bibliographical enigma', in: *History of Photography* 1 (1977), pp. 79-83.
Hart 1983
Janice Hart, 'Photography, Pornography and the Law: The First Fifty Years', in: *The Photographic Collector* 4 (1983), pp. 287-299.
Hartmann 1902
Sadakichi Hartmann, 'A Photographic Enquête', in: *Camera Notes* 5 (1901-1902), pp. 233-238.
Den Hartog Jager 2004
Hans den Hartog Jager, *Verf. Hedendaagse Nederlandse schilders over hun werk*, Amsterdam 2004.
Hasebroek/Beets/Bakhuyzen van den Brink 1999
Gij moet hier komen! Brieven van J.P. Hasebroek, Nicolaas Beets, R.C. Bakhuyzen van den Brink (ed. Nico Keuning), Heiloo/Eindhoven 1999.
Haugk 1875
Frits Haugk, *Practische photographie voor photografen en dilettanten. Naar het Hoogduitsch van Frits Haugk. Door J.J. Reuhl. (Met een aanbevelend woord van Dr. Julius Schaarwächter). Nieuwe uitgave*, Nijmegen z.j. [1875].
Haveman 1992
Mariëtte Haveman, *Over fotografen. Koorddansers boven een gat in de markt*, Amsterdam 1992.
Haverkate 1987
H.J. Haverkate, *De geschiedenis van de Nederlandse prentbriefkaart. Deel I. Periode 1871-1900*, Oud-Zuilen 1987.
Havermans 2001a
Olivier Havermans, 'De geschiedenis van de fotografie in West-Friesland', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 24 (2001), pp. 31-34.
Havermans 2001b
Olivier Havermans, 'De geschiedenis van de fotografie in West-Friesland II', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 24 (2001), pp. 59-61.
Havermans 2002
Olivier Havermans, 'De geschiedenis van de fotografie in West-Friesland III', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 25 (2002), pp. 3-7.
HaverSchmidt 1994
François HaverSchmidt, 'Een portretalbum', in: idem, *Winteravondvertellingen* (ed. Marita Matthijsen en Dik Zweekhorst), Amsterdam 1994, pp. 24-55.
Haworth-Booth 1992
Mark Haworth-Booth, *Camille Silvy. River Scene, France*, Malibu, California, 1992.
Haworth-Booth 1997
Mark Haworth-Booth, *Photography: An Independent Art. Photographs from the Victoria and Albert Museum, 1839-1996*, Londen 1997.
Heathcote/Heathcote 1988
Bernard V. en Pauline F. Heathcote, 'The Feminine Influence: Aspects of the Role of Women in the Evolution of Photography in the British Isles', in: *History of Photography* 12 (1988), pp. 259-273.
Heathcote/Heathcote 2002
Bernard en Pauline Heathcote, *A Faithful Likeness. The first photographic portrait studios in the British Isles, 1841 to 1855*, Lowdham (Nottinghamshire) 2002.
Hecht 1984
Peter Hecht, 'The *paragone* debate. Ten illustrations and a comment', in: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art* 14 (1984), pp. 125-136.
Hefting 1968
P.H. Hefting, 'Notities over G.H. Breitner', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 16 (1968), pp. 164-173.
Hefting 1970
P.H. Hefting, *G.H. Breitner in zijn Haagse tijd*, Utrecht 1970.
Hefting 1976
P.H. Hefting, 'Brieven van G.H. Breitner aan H.J. van der Weele', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 27 (1976), pp. 127-173.
Hefting 1977
P.H. Hefting, 'G.H. Breitner (1857-1923). Ein Maler-Fotograf des 19. Jahrhunderts aus den Niederlanden', in: *George Hendrik Breitner. Gemälde Zeichnungen Fotografien*, Bonn 1977, pp. 11-16.
Hefting 1989
Paul Hefting, *De foto's van Breitner*, Den Haag 1989.
Hefting/Quarles van Ufford 1966
P.H. Hefting en C.C.G. Quarles van Ufford, *Breitner als fotograaf*, Rotterdam 1966
Hegeman 1985

Hedi Hegeman, 'Jan Goedeljee & Zn', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 3 (1985).
Hegeman 1988
Hedi Hegeman, 'Hendrik Cordes', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 9 (1988).
Hegeman 1990
Hedi Hegeman, 'Charles Binger', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 13 (1990).
Heij 1984
Jan Jaap Heij, 'De correspondentie van Ary Scheffer met enkele Nederlandse kunstenaars', in: Marc Adang, Marijke van den Brandhof, Rineke Nieuwstraten, Willemijn Stokvis en Jan de Vries (red.), *Met eigen ogen. Opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C. Jaffé*, Amsterdam 1984, pp. 113-121.
Heijbroek 1975
J.F. Heijbroek, 'Matthijs Maris en het "Souvenir d'Amsterdam"', in: *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam* 62 (1975), pp. 14-18.
Heijbroek 1981
J.F. Heijbroek, 'Frederik Muller (1817-1881) en zijn prentenverzamelingen', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 29 (1981), pp. 9-29.
Heijbroek 1986
J.F. Heijbroek, 'Werken naar foto's. Een terreinverkenning. Nederlandse kunstenaars en de fotografie in het Rijksmuseum', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 34 (1986), pp. 220-236.
Heijbroek 1996a
J.F. Heijbroek, 'Een zeldzaam portret van Edmond de Goncourt / A rare portrait of Edmond de Goncourt', in: Mattie Boom en Hans Rooseboom (red.), *Een nieuwe kunst. Fotografie in de 19de eeuw. De Nationale Fotocollectie in het Rijksmuseum, Amsterdam / A New Art. Photography in the 19th Century. The Photo Collection of the Rijksmuseum*, Gent 1996, pp. 256-258.
Heijbroek 1996b
J.F. Heijbroek, 'Frederik Muller en zijn prentenverzamelingen', in: Marja Keyser, J.F. Heijbroek en Ingeborg Verheul (red.), *Frederik Muller (1817-1881). Leven en werken*, Zutphen 1996, pp. 58-71.
Heijbroek/Greven 1994
J.F. Heijbroek en T.C. Greven, *Sierpapier. Marmer-, brocaat- en sitspapier in Nederland*, Amsterdam 1994.
Heijbroek/Wouthuysen 1999
J.F. Heijbroek en E.L. Wouthuysen, *Portret van een kunsthandel. De firma Van Wisselingh en zijn compagnons, 1838-heden*, Zwolle/Amsterdam 1999.
Heijermans 1908
L. Heijermans, *Handleiding tot de kennis der beroepsziekten*, Rotterdam 1908.
Van Heijningen-de Zoete 1987
Anja van Heijningen-de Zoete, *Het memorie-boek van C.H. van Amerom*, ongepubliceerde scriptie, Leiden 1987.
Van Heijningen-de Zoete 1988
J.C. van Heijningen-de Zoete, 'Cornelis Hendrik van Amerom: Een kunstenaar wordt zelden een goed fotograaf!', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 11 (1988), pp. 52-55.
Hekking 1985
Sybrand Hekking, 'Dat is weer de groote kwestie van voelen en niet voelen. Het dilemma van de fotografie tussen 1880 en 1900', in: Peter J.A. Winkels e.a., *Ten tijde van de Tachtigers. Rondom* De Nieuwe Gids *1880-1895*, Den Haag 1985, pp. 103-116.
Hemels 1969
J.M.H.J. Hemels, *De Nederlandse pers voor en na de afschaffing van het dagbladzegel in 1869*, Assen 1969.
Hemels/Vegt 1993
Joan Hemels en Renée Vegt, *Het Geïllustreerde Tijdschrift in Nederland. Bron van kennis en vermaak, lust voor het oog. Bibliografie. Deel 1: 1840-1945*, Amsterdam 1993.
Henisch/Henisch 1994
Heinz K. Henisch en Bridget A. Henisch, *The Photographic Experience 1839-1914. Images and attitudes*, Pennsylvania 1994.
Henisch/Henisch 1998
Heinz K. Henisch en Bridget A. Henisch, *Positive Pleasures. Early Photography and Humor*, University Park, Pennsylvania, 1998.
Henninger-Tavcar 1995
Karin Henninger-Tavcar, *Miniatur Porträts. Die persönlichsten Zeugen der Kunstgeschichte*, Karlsruhe 1995.
Hermans 1987
W.F. Hermans, *De raadselachtige Multatuli*, Amsterdam 1987.
Den Hertog 1913
Mattheus Marinus den Hertog, *De zedelijke waardering van den zelfmoord*, dissertatie Utrecht 1913.
Van Heteren/De Meere 1998
Marjan van Heteren en Jan de Meere, *Fredrik Marinus Kruseman 1816-1882. Painter of pleasing landscapes. A biography with a catalogue raisonné*, Schiedam 1998.
Van Hettinga Tromp 1863
T. van Hettinga Tromp, *De Koninklijke Akademie van Wetenschappen en de zoogenaamde Letterkundige en Kunsteigendom. Eene kritiek*, Leeuwarden 1863.
Hildebrand 1887
Hildebrand, *Na vijftig jaar. Noodige en overbodige opheldering van de Camera Obscura*, Haarlem 1887.
Hildebrand 1998
Hildebrand, *Camera Obscura* (ed. Willem van den Berg, Henk Eijssens, Joost Kloek en Peter van Zonneveld), 2 dln., Amsterdam 1998. Eerste druk 1839.
Van den Hoek Ostende 1965
J.H. van den Hoek Ostende, 'Straatmeubilair voor heren', in: *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam* 52 (1965), pp. 8-18.

Hoerner 1989a
Ludwig Hoerner, *Das photographische Gewerbe in Deutschland 1839 bis 1914*, Düsseldorf 1989.
Hoerner 1989b
Ludwig Hoerner, 'Die Einführung der Photographie in den Metropolen und in der Provinz (1839-1860)', in: Bodo von Dewitz en Reinhard Matz (red.), *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, Keulen/Heidelberg 1989, pp. 88-115.
Hofdijk 1993
W.J. Hofdijk, *Brieven aan J.A. Alberdingk Thijm* (ed. E.M. de Ree), Amsterdam 1993.
Hoff 1991
Ruud C. Hoff, 'De fotostudio waar wijlen Willem III zich liet portretteren', in: *Focus* mei 1991, pp. 87-88.
Hofman-Allema 1968
A.C. Hofman-Allema, 'Het oudste toestel van Daguerre te Amsterdam', in: *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam* 55 (1968), pp. 229-230.
Hofstede de Groot 1927
C. Hofstede de Groot, *Kunstkennis. Herinneringen van een kunstcriticus*, Den Haag 1927.
Hofstetter/Plantade 1998
Bodo Hofstetter en Philippe Plantade, *Autissier et le portrait miniature romantique en Belgique*, z.pl. 1998.
Hollema/Kouwnhoven 1998
Cora Hollema en Pieternel Kouwenhoven, *Thérèse Schwartze (1851-1918). Een vorstelijk portrettiste*, Zutphen 1998.
Hollman 1859
P.J. Hollman, *Handboek voor beoefenaars der photographie*, Amsterdam 1859.
Hollman 1864
P.J. Hollman, *Verzameling van voorschriften op het gebied der photographie*, Gorinchem 1864.
Hollman 1890
Schuld en boete. Roman door Dr. P.J. Hollman, Edam z.j. [1890].
Homburg 1988
Ernst Homburg, 'Personele belastingen en sociale stratificatie. De invloed van de woonplaatsomvang', in: *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 14 (1988), pp. 311-320.
Honig 1997
Simon Honig Jzn., 'Jan Breebaart/d: van prille schaatser tot bekende Zaanse fotograaf', in: *West-Friesland's 'Oud en Nieuw'. Historisch Genootschap 'Oud West-Friesland'. Jaarboek 1997*, pp. 116-119.
Hoogenboom 1986
Annemieke Hoogenboom, 'Kunstliefde, eer en gewin', in: Louis van Tilborgh en Guido Jansen (red.), *Op zoek naar de Gouden eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Zwolle 1986, pp. 50-61.
Hoogenboom 1989
Annemieke Hoogenboom, 'Een succesvol zeeschilder en zijn klantenkring', in: J.M. de Groot (red.), *Een onsterfelijk zeeschilder. J.C. Schotel 1787-1838*, Dordrecht 1989, pp. 75-87.
Hoogenboom 1993
Annemieke Hoogenboom, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1993.
Hoogenboom 1993-1994
Annemieke Hoogenboom, 'Art for the market: contemporary painting in the Netherlands in the first half of the nineteenth century', in: *Simiolus* 22 (1993-1994), pp. 129-147.
Hoogenboom 1997
Annemieke Hoogenboom, 'Het getekende dagboek van Christiaan Andriessen en de fotografie', in: *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam* 84 (1997), pp. 4-14.
Hooiberg 1893
T. Hooiberg Sr, *De geschiedenis van een ruim tachtigjarig leven*, z.pl. 1893.
Hooijer-Bruins 1981
Keetje Hooijer-Bruins, *Domineesdochter in 's-Graveland, domineesvrouw in Zaltbommel*, Zaltbommel 1981.
Van Hoorn 1996
Marijn van Hoorn, 'A Note on Dutch Instrument Makers', in: Gerard L'E. Turner, *The Practice of Science in the Nineteenth Century. Teaching and Research Apparatus in the Teyler Museum*, Haarlem 1996, pp. 333-341.
Van den Hout/Langendijk 1994
Guus van den Hout en Eugène Langendijk (red.), *Louis Royer 1793-1868. Een Vlaamse beeldhouwer in Amsterdam*, Amsterdam 1994.
Huijsmans 1990
D.P. Huijsmans, [*Alfabetische*] *catalogus van Nederlandse studiofotografen van carte visite en kabinet foto's*, Castricum ^{2}1990.
Huijsmans 1993
D.P. Huijsmans, *Catalogus van Nederlandse studiofotografen van carte visite en kabinet foto's*, Castricum ^{3}1993.
Huijsmans 2004
D.P. Huijsmans, 'Het dateren van negentiende-eeuwse foto's. Carte de visite- en kabinetfoto's', in: *Genealogie. Kwartaalblad van het Centraal Bureau voor Genealogie* 10 (2004) 1, pp. 20-23.
Huisman 2000
Greddy Huisman, *Tussen salon en souterrain. Gouvernantes in Nederland 1800-1940*, Amsterdam 2000.
Huizinga 1950
J. Huizinga, 'Leven en werken van Jan Veth', in: idem, *Verzamelde Werken*, dl. 6, Haarlem 1950, pp. 339-480.
Huys Janssen/Van de Laar 1999
Paul Huys Janssen en Michel van de Laar, '*een offer op het altaar des vaderlands gebragt*. De tragische geschiedenis van *Het gevecht bij Boutersem* door Cornelis Kruseman', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 47 (1999), pp. 274-289.
Van Iersel 1995

Ad van Iersel, 'De lichtdruk', in: Johan de Zoete (met medewerking van Ad Stijnman en Anneke van Steijn, eindred.), *De techniek van de Nederlandse boekillustratie in de 19e eeuw*, Amstelveen 1995, pp. 85-92.

Illés 2000
Vera Illés, *De Nederlandse kunstgeschiedenis in een notendop*, Amsterdam 2000.

Immerzeel 1842-1843
J. Immerzeel Jr., *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van het begin der vijftiende eeuw tot heden*, 3 dln., Amsterdam 1842-1843.

Jacobi 1986
Tineke Jacobi, 'Tesselschade, jaarboekje voor 1838, 1839 en 1840. De almanak als jaarlijkse staalkaart van het literaire bedrijf', in: W. van den Berg en Peter van Zonneveld (red.), *Nederlandse literatuur van de negentiende eeuw. Twaalf verkenningen*, Utrecht 1986, pp. 123-145.

Jacobson 1996
Ken Jacobson (met een essay van Anthony Hamber), *Étude d'après nature. 19th Century Photographs in Relation to Art*, Petches Bridge 1996.

Jäger 1996
Jens Jäger, *Gesellschaft und Photographie. Formen und Funktionen der Photographie in Deutschland und England 1839-1860*, Opladen 1996.

Jansen 1987
G.H. Jansen, *Een roes van vrijheid. Kermis in Nederland*, Meppel/Amsterdam 1987.

Jansen 1989
Mieke Jansen, 'Beperkt belicht. Fotohistorie van Dordrecht', in: *Kwartaal & Teken* 15 (1989) 4, pp. 3-10.

Jansen 1999
Michael Jansen, *De industriële ontwikkeling in Nederland, 1800-1850*, Amsterdam 1999.

Jansen 2000
Guido Jansen, 'Zelfportret (1838) / Johan Hendrik Louis Meijer (Amsterdam 1809 - 1866 Utrecht)', in: Marjan van Heteren, Guido Jansen en Ronald de Leeuw, *Poëzie der werkelijkheid. Nederlandse schilders van de negentiende eeuw*, Zwolle/Amsterdam 2000.

Jansen 2002
Mieke Jansen, 'Kijken en vergelijken. Foto's van Wilhelm II en Wilhelmina / Anschauen und Vergleichen. Foto's von Wilhelm II. und Wilhelmina', in: Saskia Asser en Liesbeth Ruitenberg (red.), *De keizer in beeld. Wilhelm II en de fotografie als PR-instrument* / *Der Kaiser im Bild. Wilhelm II und die Fotografie als PR-Instrument*, Zaltbommel 2002, pp. 78-91.

Jansen 2003a
Mieke Jansen, 'Freule Tinne in het Koninklijk Huisarchief', in: *Een vorstelijk archivaris. Opstellen voor Bernard Woelderink*, Zwolle 2003, pp. 173-180.

Jansen 2003b
Mieke Jansen, 'Gesloten boeken', in: *Nieuwsbrief Nederlands Fotogenootschap* nr. 40 (2003), p. 21.

Janson 1952
H.W. Janson, *Apes and the Ape-lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londen 1952.

Jansen/Kraayenga 1991
Mariëtta Jansen en André Kraayenga, *Marius Bauer, 1867-1932. Reisimpressies uit India en de Oriënt*, Heino 1991.

Janssen 1980
H.A.M. Janssen, 'De eerste fotografen binnen Nijmegen belicht 1843-1877. Julius Schaarwächter en ... een voorbeeld van "jalousie de métier"', in: *Afstemmen op afstammen. Genealogische tentoonstelling*, Nijmegen 1980.

Jay 1991
Bill Jay, *Cyanide & Spirits. An inside-out view of early photography*, München 1991.

Jean-Richard 1994
Pierrette Jean-Richard, *Inventaire des miniatures sur ivoire conservées au cabinet des dessins Musée de Louvre et Musée d'Orsay*, Parijs 1994.

Jentink 1879
M.A. Jentink, *Patentboek, behelzende de wet op het patent, zooals die thans is luidende, met alphabetische lijst der beroepen, bedrijven, enz., en vermelding van tarief, classificatie, statistieke nommers, tabel en bijlagen, benevens de tarieven met hoofdsom en opcenten. Ten dienste van HH. controleurs, zetters, patentpligtigen, gemeentebesturen, enz.*, Sneek 1879.

Jochems 1911
A.G. Jochems, *Feestgids van den Toneelwedstrijd, te houden in het Gebouw voor Kunsten en Wetenschappen, ter gelegenheid van het Vijftigjarig Bestaan der Letterlievende Vereeniging Nieuwland, 1861 – 4 Januari – 1911*, z.pl. 1911.

Jones 1911
Bernard E. Jones (red.), *Cassell's Cyclopaedia of Photography*, Londen/New York/Toronto/Melbourne 1911.

De Jong 1993
Anneke de Jong, *Willem Bastiaan Tholen, 1860-1931*, Gouda/Assen 1993.

De Jong 2002
Ron de Jong, *Tussen ambt en vrij beroep. Het notariaat tussen 1842 en 1999*, Amsterdam/Deventer 2002.

De Jonge 1976
J.A. de Jonge, *De industrialisatie in Nederland tussen 1850 en 1914*, Nijmegen ^{2}1976.

De Jonge 2001
Mirjam E. de Jonge, 'J.G. Kramer', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 34 (2001).

De Jongh 1983
E. de Jongh, 'Over ambachtsman en kunstenaar: de status van de schilder in de 16e en 17e eeuw', in: B. Scholz en A. Gelderblom (red.), *Utrecht Renaissance Studies* 2 (1983), pp. 29-57.

De Jongh 1986
E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw. Huwelijk en gezin in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, Haarlem/Zwolle 1986.

De Jongh/Luijten 1997
Eddy de Jongh en Ger Luijten, *Spiegel van alledag. Nederlandse genreprenten 1550-1700*, Amsterdam 1997.

Jongstra 1985
Atte Jongstra, *De multatulianen. 125 jaar Multatuli-verering en Multatuli-hulde. Bij het 75-jarig jubileum van het Multatuli Genootschap*, Amsterdam 1985.
Joseph/Schwilden 1993a
Steven F. Joseph en Tristan Schwilden, 'Les pioniers de la photographie', in: Georges Vercheval (red.), *Pour une histoire de la photographie en Belgique. Essais critiques – Répertoire des photographes depuis 1839*, Charleroi 1993, pp. 12-23.
Joseph/Schwilden 1993b
Steven F. Joseph en Tristan Schwilden, 'La photographie professionelle au XIXème siècle', in: Georges Vercheval (red.), *Pour une histoire de la photographie en Belgique. Essais critiques – Répertoire des photographes depuis 1839*, Charleroi 1993, pp. 24-33.
Joseph/Schwilden/Claes 1997
Steven F. Joseph, Tristan Schwilden en Marie-Christine Claes, *Directory of Photographers in Belgium 1839-1905*, Antwerpen/Rotterdam 1997.
Josua 1856
Josua [= P.J. Hollman], 'Iets over photographie', in: *De Gids* 20 (1856), dl. 2, pp. 185-218.
K. 1875-1876
K., 'Ter herinnering aan Johan George Schwartze', in: *Kunstkronijk* [Nieuwe Serie] 17 (1875-1876), pp. 42-44.
Kabel 1991
J.J.C. Kabel, 'Beeldende kunst en auteursrecht', in: *Kunst en beleid in Nederland* 5, Amsterdam 1991, pp. 67-124.
Kaiser 1862
Pieter Jan Kaiser, *De toepassing der photographie op de sterrekunde*, Leiden 1862.
Kam 1886
J.B. Kam, *De versiering van onze woning*, Haarlem 1886.
Kam 1960
J.G. Kam, 'Jan Adam Kruseman Jzn. en zijn catalogus van portretten', in: *Jaarboek Amstelodamum* 52 (1960), pp. 144-172.
Kamphuis 1999
Mariëtte Kamphuis, *De stad en de dood. Algemene Begraafplaats Crooswijk, Rotterdam, 1828-2000*, Rotterdam 1999.
Karstkarel 1988
P. Karstkarel, 'Gerharda Henriëtte Matthijssen en de eerste tentoonstelling van kunst en nijverheid door vrouwen (1878)', in: *De Vrije Fries. Jaarboek uitgegeven door het Fries Genootschap van Geschied-, Oudheid- en Taalkunde en de Fryske Akademy* 68 (1988), pp. 85-92.
Van de Kasteele 1885
J. van de Kasteele, *Het auteursrecht in Nederland*, Leiden 1885.
Van de Kasteele 1887
J. van de Kasteele, 'Het auteursrecht op photographieën', in: *Weekblad van het Regt* 12 april 1887, p. 3.
Ten Kate 1862
J.J.L. ten Kate, 'Hulde aan de nagedachtenis van Nicolaas Pieneman', in: *Kunstkronijk* [Nieuwe Serie] 3 (1862), pp. 1-5.
Kaufhold 1986
Enno Kaufhold, *Bilder des Übergangs. Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900*, Marburg 1986.
Kaufhold 1989
Enno Kaufhold, 'Hermann Biow (1804-1850) und Carl Ferdinand Stelzner (1805-1894) in Hamburg. Legenden, Fakten, Umschreibungen, Wahrscheinlichkeiten', in: Bodo von Dewitz en Reinhard Matz (red.), *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, Keulen/Heidelberg 1989, pp. 352-368, 401-403.
Keijer 2004
Kees Keijer, *Breitners Amsterdam. Schilderijen en foto's*, Bussum 2004.
Keijzer 1998
Eef Keijzer, 'Beroep: fotografe', in: Marlite Halbertsma, Wies van Moorsel, Karin Baars en Miriam van Rijsingen (red.), *Beroep: kunstenares. De beroepspraktijk van beeldend kunstenaressen in Nederland 1898-1998*, Nijmegen 1998, pp. 152-170.
Kelder 1974
W.A. Kelder, 'Deponering van boekwerken sedert de 17de eeuw tot de inwerkingtreding van de Auteurswet 1912', in: *Open* 6 (1974), pp. 188-192.
Kemmeren 1992
Thijs Kemmeren, 'Cornelis Rens (1837-1904). Over sociale mobiliteit in het negentiende-eeuwse Goirle', in: Thijs Kemmeren e.a., *Twee eeuwen Goirle. Twee eeuwen Goirlenaren. Deel A*, Goirle 1992, pp. 14-18.
Kemp 1990
Martin Kemp, *The Science of Art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven/Londen 1990.
Kempe 1979a
Fritz Kempe, *Daguerreotypie in Deutschland. Vom Charme der frühen Fotografie*, Seebruck am Chiemsee 1979.
Kempe 1979b
Fritz Kempe, 'Daguerreotypie und Daguerreotypisten in Deutschland', in: *'In unnachahmlicher Treue'. Photographie im 19. Jahrhundert – ihre Geschichte in den deutschsprachigen Ländern*, Leverkusen 1979, pp. 43-58.
Kempe 1982
Fritz Kempe, 'Atelier und Apparat des Photographen. Einführung in die Photo-Studios des 19. Jahrhunderts', in: Klaus Honnef in samenwerking met Jan Thorn Prikker (red.), *Lichtbildnisse. Das Porträt in der Fotografie*, Keulen 1982, pp. 26-40.
Kersten/Lokin 1996
Michiel C.C. Kersten en Daniëlle H.A.C. Lokin (met medewerking van Michiel C. Plomp), *Delftse Meesters, tijdgenoten van Vermeer. Een andere kijk op perspectief, licht en ruimte*, Zwolle/Delft 1996.
Van Keulen 1993
Wim van Keulen, 'De derde dimensie in de afbeeldingstechniek: een historisch overzicht', in: Rinus Albers, Wim van Keulen en Bruno Ernst, *Een extra dimensie. Van camera obscura tot stereofotografie*, Haarlem 1993, pp. 11-32.
Van Keulen 2002
Wim van Keulen, 'Stereofotografie in Nederland, 1855-1940', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 25 (2002), pp. 67-74.
Keyser 1976

Marja Keyser, *Komt dat Zien! De Amsterdamse kermis in de negentiende eeuw*, Amsterdam/Rotterdam 1976.
Keyser 1992
Marja Keyser, 'De laatste kleurders. Kleurinrichtingen in Nederland in de tweede helft van de 19de eeuw', in: *Caert-Thresoor. Tijdschrift voor de geschiedenis van de kartografie in Nederland* 11 (1992), pp. 81-85.
Keyser 1997
Marja Keyser, '"Eigenliefde van den meester": hofkalligraaf Antonie Grevenstuk', in: Piet Visser (red.), *Scripta manent. Drukletters over schoonschrift of een vriendenboekje van collega's aangeboden aan drs. A.R.A. Croiset van Uchelen bij zijn afscheid als hoofdconservator van de Universiteitsbibliotheek Amsterdam*, Amsterdam 1997, pp. 78-85.
Kikkert 1990
J.G. Kikkert, *Koning Willem III*, Utrecht 1990.
Kirchner 1842
J.W. Kirchner, 'De Amsterdamsche kermis', in: *Nederlanders door Nederlanders geschetst*, Amsterdam 1842, pp. 81-90.
Kladder 1868
Kladder, 'Over photographeeren en gephotographeerd worden. Eene voorlezing', in: *De Huisvriend. Gemengde lectuur voor burgers in stad en land, verzameld door J.J.A. Gouverneur* 26 (1868), pp. 330-333.
Kleffel 1870
Het nieuwste op het gebied der Photographie. Uit het Hoogduitsch van L.G. Kleffel, Gouda 1870.
Klep/Lansink/Van Mulken 1987
P.M.M. Klep, A. Lansink en W. van Mulken, 'De kohieren van de gemeentelijke hoofdelijke omslag, 1851-1922', in: *Broncommentaren I-IV*, Den Haag ^{2}1987, pp. 7-14.
Klep/Lansink/Terwisscha van Scheltinga 1987
P.M.M. Klep, A. Lansink en W.F.M. Terwisscha van Scheltinga, 'De registers van patentplichtigen, 1805-1893', in: *Broncommentaren I-IV*, Den Haag ^{2}1987, pp. 17-40.
De Klerk 1986
Liesbeth de Klerk, 'Julius Schaarwächter', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 4 (1986).
De Klerk 1995
Liesbeth de Klerk, 'Julius Schaarwächter. De Navorscher op het gebied der photographie: een platform voor de denkbeelden en aanbevelingen van Julius Schaarwächter', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, af. 26 (1995).
Kloek 1998
J.J. Kloek, '16 december 1812: Helmers' *De Hollandsche natie* passeert de Franse censuur', in: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (hoofdred.), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Antwerpen/Antwerpen/Groningen 1998, pp. 419-425.
Kloek/Mijnhardt 2001
Joost Kloek en Wijnand Mijnhardt (m.m.v. Eveline Koolhaas-Grosfeld), *1800. Blauwdrukken voor een samenleving*, Den Haag 2001.
Knippenberg/De Pater 1992
Hans Knippenberg en Ben de Pater, *De eenwording van Nederland. Schaalvergroting en integratie sinds 1800*, Nijmegen ^{3}1992.
Knodt/Pollmeier 1989
Robert Knodt en Klaus Pollmeier, *Verfahren der Fotografie. Bilder der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang*, Essen 1989.
Knoef 1935
J. Knoef, 'De schilderkunst voor 1860', in: H.E. van Gelder (red.), *Kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Utrecht z.j. [1935], pp. 420-440.
Knoef 1947
J. Knoef, *Van romantiek tot realisme. Een bundel kunsthistorische opstellen*, Den Haag 1947.
Knoef 1948
J. Knoef, *Een eeuw Nederlandse schilderkunst*, Amsterdam 1948.
Knolle 1983
Paul Knolle, *Comiecque tafereelen. Over 18de-eeuwse Nederlandse spotprenten*, Amsterdam 1983.
Knotter 1984
A. Knotter, 'De Amsterdamse bouwnijverheid in de 19e eeuw tot ca. 1870. Loonstarheid en trekarbeid op een dubbele arbeidsmarkt', in: *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 10 (1984), pp. 123-154.
Knuttel 1938
G. Knuttel Wzn., *De Nederlandsche schilderkunst van Van Eyck tot Van Gogh*, Amsterdam 1938.
Koch 2006
Jeroen Koch, *Abraham Kuyper, een biografie*, Amsterdam 2006.
Koenraads 1970
Jan P. Koenraads, *Gooise schilders*, Amsterdam 1970.
Kok 1918
J.J. Kok, 'De misstanden in de vakfotografie, en wat te doen tot verbetering', in: *Lux. Foto-tijdschrift* 29 (1918), pp. 247-249.
Kok 1992
J. Kok, 'Samenlevingen in een stroomversnelling. Demografische, economische en sociale ontwikkelingen', in: L.H.M. Wessels en A. Bosch (red.), *Veranderende grenzen. Nationalisme in Europa, 1815-1919*, Nijmegen/Heerlen 1992, pp. 104-164.
Kooij 1987
P. Kooij, *Groningen 1870-1914. Sociale verandering en economische ontwikkeling in een regionaal centrum*, Assen/Maastricht ^{2}1987.
Koolhaas-Grosfeld 2001
Eveline Koolhaas-Grosfeld, *Father & Sons. Jacob de Vos Wzn. (1774-1844) and the journals he drew for his children / Vader & Zoons. Jacob de Vos Wzn. (1774-1844) en de getekende dagboekjes voor zijn kinderen*, Hilversum 2001.
Koopmans 1992
Carolien Koopmans, *Dordrecht 1811-1914. Een eeuw demografische en economische geschiedenis*, Hilversum 1992.
Koopmans 1997
Ype Koopmans, *Muurvast & gebeiteld. Beeldhouwkunst in de bouw 1840-1940*, Rotterdam 1997.

Korteweg/Idema 1994
Anton Korteweg en Wilt Idema (red.), *De burger schuddebuikt. Een bloemlezing uit het werk van de luimige dichters J.J.A. Goeverneur, P.T. Helvetius van den Bergh, Jacob van Lennep, J. van Oosterwijk Bruijn en W.J. van Zeggelen*, Amsterdam 1994.
Kosinski 1999a
Dorothy Kosinski e.a., *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Dallas 1999.
Kosinski 1999b
Dorothy Kosinski, 'Vision and Visionaries: The Camera in the Context of Symbolist Aesthetics', in: Dorothy Kosinski e.a., *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Dallas 1999, pp. 12-23.
Kossmann 1981
E.H. Kossmann, 'Is het Nederlandse volk door de scheiding van 1830 "wakker geschud"?', in: *De negentiende eeuw* 5 (1981), pp. 179-188.
Kossmann 1992
E.H. Kossmann, 'De waardering van Rembrandt in de Nederlandse Traditie', in: *Oud Holland* 106 (1992), pp. 81-93.
Kraan 2002
Hans Kraan, *Dromen van Holland. Buitenlandse kunstenaars schilderen Holland, 1800-1914*, Zwolle 2002.
Krabbe 1998
Coert Peter Krabbe, *Ambacht, kunst, wetenschap. Bevordering van de bouwkunst in Nederland (1775-1880)*, Zwolle/Zeist 1998.
Krabben 1993
Anja Krabben, 'Max en Ernst Büttinghausen', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 20 (1993).
Krabben 1994
Anja Krabben, 'Albert Greiner', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 24 (1994).
Kramm 1857-1861
Christiaan Kramm, *De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, van den vroegsten tot op onzen tijd*, 3 dln., Amsterdam 1857-1861.
Krauss 1978
Rolf H. Krauss, *Die Fotografie in der Karikatur*, Seebruck am Chiemsee 1978.
Kris/Kurz 1980
Ernst Kris en Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main 1980.
Van der Krogt 1985
M.R. van der Krogt, *Hofleveranciers in Nederland*, Amsterdam/Dieren 1985.
Krul 1998
Ruth Krul, 'Een tekenmeester tussen ambacht en kunsten', in: *Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en omstreken* 90 (1998), pp. 119-148.
Kruseman 1846
J.A. Kruseman, ongetitelde redevoering in de 16de openbare vergadering van de Vierde Klasse van het Koninklijk Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten, 14 april 1846, [gepubliceerd] in: *Het instituut, of Verslagen en Mededeelingen, uitgegeven door de Vier Klassen van het Koninklijk Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten over den jare 1846*, Amsterdam 1846, pp. 122-143.
Kruseman 1851
J.A. Kruseman Jzn., *Redevoering gehouden in de openbare vergadering van de Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten, den 19den Februarij 1851, bij gelegenheid van de uitreiking der Eereprijzen*, Amsterdam z.j. [1851].
Kruseman 1886
A.C. Kruseman, *Bouwstoffen voor een geschiedenis van den Nederlandschen Boekhandel, gedurende de halve eeuw 1830-1880*, 2 dln., Amsterdam 1886.
Kuitert 1994a
L. Kuitert, 'In den beginne was de schrijver. Maar dan? De beroepsauteur in boekhistorisch onderzoek', in: *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis* 1 (1994), pp. 89-106.
Kuitert 1994b
Lisa Kuitert, '*De Kolporteur* (1868-1877). Vakblad voor een gefrustreerde beroepsgroep', in: *De boekenwereld* 10 (1993-1994) 5, pp. 36-40.
Kuyt/Middelkoop/Van der Woud 1997
Janjaap Kuyt, Norbert Middelkoop en Auke van der Woud, *Bouwmeesters van Amsterdam. G.B. Salm & A. Salm GBzn*, Amsterdam/Rotterdam 1997.
Kuyvenhoven 1988
Fransje Kuyvenhoven (met medewerking van Ronald Peeters), *De familie Knip. Drie generaties uit Noord-Brabant*, Zwolle 1988.
Kylstra 1977
P.H. Kylstra, 'Het Utrechts Universiteitsmuseum', in: C. van der Leun (eindred.), *NG 200. Natuurkundig Gezelschap te Utrecht 1777-1977*, Utrecht 1977, pp. 115-141.
Ter Laan 1995
K. ter Laan's Multatuli Encyclopedie (ed. Chantal Keijsper), Den Haag 1995.
Van de Laar 2000
Paul van de Laar, *Stad van formaat. Geschiedenis van Rotterdam in de negentiende en twintigste eeuw*, Zwolle 2000.
Landau 1983
David Landau, 'Vasari, Prints and Prejudice', in: *Oxford Art Journal* 6 (1983), pp. 3-10.
Landheer 1997
Ton Landheer, 'Mijn neef Henri Ver Huell in Den Haag. De briefwisseling van Alexander en Henri Ver Huell (1860-1881)', in: *Arnhem de Genoeglijkste* 17 (1997) 3, pp. 47-60.
Landwehr 1997
John Landwehr, *Het ijzersterke prentenboek. Schetsen uit negentiende-eeuwse kinderboeken*, Utrecht 1997.

Lea 1871
Julius Schaarwächter, 'De Photographie met betrekking tot de gezondheid. Naar M. Carey Lea', in: *De Navorscher op het gebied der photographie, tijdschrift voor photographie en aanverwante wetenschappen* 6 (1871), pp. 186-192.
De Leeuw/Reynaerts/Tempel 2005
Ronald de Leeuw, Jeny Reynaerts en Benno Tempel (red.), *Meesters van de Romantiek. Nederlandse kunstenaars 1800-1850*, Zwolle 2005.
De Leeuw/Sillevis/Dumas 1983
Ronald de Leeuw, John Sillevis en Charles Dumas (red.), *De Haagse School. Hollandse meesters van de 19de eeuw*, Den Haag 1983.
Van Leeuwen 1993
W.R.F. van Leeuwen, 'Woning- en utiliteitsgebouw', in: H.W. Lintsen (hoofdred.), *Geschiedenis van de techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving, 1800-1890*, dl. 3, Zutphen 1993, pp. 197-231.
Van Leeuwen/Maas/Mandemakers 2005
Marco H.D. van Leeuwen, Ineke Maas en Kees Mandemakers, 'Het kiezen van een huwelijkspartner in Nederland 1840-1940. De rol van de familie', in: Jan Kok en Marco H.D. van Leeuwen (red.), *Genegenheid en gelegenheid. Twee eeuwen partnerkeuze en huwelijk*, Amsterdam 2005, pp. 63-84.
Leijerzapf 1978
Ingeborg Th. Leijerzapf (red.), *Fotografie in Nederland 1839-1920*, Den Haag 1978.
Leijerzapf 1980
I.Th. Leijerzapf, 'De stoel in het 19de-eeuwse foto-atelier', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 31 (1980), pp. 525-532.
Leijerzapf 1984
Ingeborg Th. Leijerzapf, 'Israël Kiek & Zonen', in: idem (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 1 (1984).
Leijerzapf 1984 e.v.
Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, Alphen aan den Rijn/Amsterdam 1984 e.v.
Leijerzapf 1987
Ingeborg Th. Leijerzapf, 'Johannes Egenberger', in: idem (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 6 (1987).
Leijerzapf 1988a
Ingeborg Th. Leijerzapf, 'Louis Apol', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 9 (1988).
Leijerzapf 1988b
Ingeborg Th. Leijerzapf, 'Wilhelm Ivens: een leven in de fotografie in Nijmegen', in: *Numaga. Tijdschrift gewijd aan heden en verleden van Nijmegen en omgeving* 35 nr. 3 (1988), pp. 73-79.
Leijerzapf 1988c
Ingeborg Th. Leijerzapf, 'Wilhelm Ivens', in: idem (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 10 (1988).
Leijerzapf 1989
Ingeborg Th. Leijerzapf (red.), *Het fotografisch museum van Auguste Grégoire. Een vroege Nederlandse fotocollectie*, Den Haag 1989.
Leijerzapf 1997
I.Th. Leijerzapf, *Toe heeren, nou even stil gestaan ... De Leidse studentenfotograaf J.D. Kiek*, Leiden 1997.
Leijerzapf 1998
Ingeborg Th. Leijerzapf, 'Juwelen uit een fotocollectie', in: *Van Gogh Bulletin* 13 (1998) 2, p. 14.
Leijerzapf 2003a
Ingeborg Th. Leijerzapf, 'Frederik Gräfe', in: idem (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 35 (2003).
Leijerzapf 2003b
Ingeborg Th. Leijerzapf, 'Johannes Frederik Hulk sr.', in: idem (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 35 (2003).
Leijerzapf/Maandag 1987
Ingeborg Th. Leijerzapf en Marjan Maandag, 'Peter Wotke', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 6 (1987).
Leijerzapf/Pronk 1987
Ingeborg Th. Leijerzapf en Joke Pronk, 'Henri Pronk', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 6 (1987).
Van Lennep 1853
J. van Lennep, 'Hulde aan de nagedachtenis van Jan Willem Pieneman, uitgesproken in de Maatschappij Arti et Amicitiae, den 21 April 1853', in: *Verslag en Naamlijst der Leden van de Maatschappij: 'Arti et Amicitiae,' gevestigd te Amsterdam. 1853*, pp. 49-61.
Van Lennep 1942
Nederland in den goeden ouden tijd, zijnde het dagboek van hunne reis te voet, per trekschuit en per diligence van Jacob van Lennep en zijn vriend Dirk van Hogendorp door de Noord-Nederlandse provintiën in den jare 1823 (ed. M.E. Kluit), Utrecht 1942.
Van Lennep 1962
F.J.E. van Lennep, *Late regenten*, Haarlem 1962.
Van Lennep/Ter Gouw 1868
J. van Lennep en J. ter Gouw, *De uithangteekens in verband met geschiedenis en volksleven beschouwd*, Amsterdam 1868.
Van Lennep/Ter Gouw 1869
J. van Lennep en J. ter Gouw, *Het boek der opschriften. Een bijdrage tot de geschiedenis van het Nederlandsche volksleven*, Amsterdam 1869.
Van Lente 1988a
Dick van Lente, *Techniek en ideologie. Opvattingen over de maatschappelijke betekenis van technische vernieuwingen in Nederland, 1850-1920*, Groningen 1988.
Van Lente 1988b

D. van Lente, 'De plaats van de ambachten in een industrialiserende samenleving: Nederland 1870-1920', in: *Jaarboek voor de geschiedenis van bedrijf en techniek* 5 (1988), pp. 213-227.

Van Lente 1995a
Dick van Lente, 'Inleiding: de beeldrevolutie', in: Johan de Zoete (met medewerking van Ad Stijnman en Anneke van Steijn, eindred.), *De techniek van de Nederlandse boekillustratie in de 19e eeuw*, Amstelveen 1995, pp. 9-16.

Van Lente 1995b
Dick van Lente, 'De houtsnede en de houtgravure', in: Johan de Zoete (met medewerking van Ad Stijnman en Anneke van Steijn, eindred.), *De techniek van de Nederlandse boekillustratie in de 19e eeuw*, Amstelveen 1995, pp. 17-26.

Van Lente/Lintsen/Bakker/Homburg/Schot/Verbong 1992
D. van Lente, H.W. Lintsen, M.S.C. Bakker, E. Homburg, J.W. Schot en G.P.J. Verbong, 'Techniek en Modernisering', in: H.W. Lintsen, M.S.C. Bakker, E. Homburg, D. van Lente, J.W. Schot en G.P.J. Verbong (red.), *Techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890*, dl. 1, Zutphen 1992, pp. 19-36.

Van Lente/De Wit 1993
D. van Lente en O. de Wit, *Geschiedenis van de grafische techniek in Nederland in de 19e eeuw*, Amstelveen 1993.

Leonardsz 1892
H. Leonardsz, 'Thérèse Schwartze', in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* dl. 2 (1892), pp. 1-26.

De Lepper 1962
J.L.M. de Lepper, 'Het Bredase leven rond 1862', in: *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'* 15 (1962), pp. 292-357.

Levey 1981
Michael Levy, *The Painter Depicted. Painters as a subject in painting*, Londen 1981.

Van Lieburg 1983
M.J. van Lieburg, 'De tweede geneeskundige stand (1818-1865). Een bijdrage tot de geschiedenis van het medisch beroep in Nederland', in: *Tijdschrift voor Geschiedenis* 96 (1983), pp. 433-453.

Van Liefland 1858
Joannes van Liefland, *Kronijk voor Utrecht's beeldende kunst en nijverheid*, Utrecht 1858.

Van der Linden 1979
Fons van der Linden, *De grafische technieken*, De Bilt 1979.

Linkman 1993
Audrey Linkman, *The Victorians. Photographic Portraits*, Londen/New York 1993.

Lintsen 1980
Harry Lintsen, *Ingenieurs in Nederland in de negentiende eeuw. Een streven naar erkenning en macht*, Den Haag 1980.

Lintsen 1990
Harry Lintsen, *Een revolutie naar eigen haard. Technische ontwikkeling en maatschappelijke verandering in Nederland*, Delft 1990.

Lintsen 1995
H.W. Lintsen, 'Een land zonder stoom', in: H.W. Lintsen, M.S.C. Bakker, E. Homburg, D. van Lente, J.W. Schot en G.P.J. Verbong (red.), *Techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890*, dl. 6, Zutphen 1995, pp. 50-63.

Lipke-Deetman 2002
Esther Lipke-Deetman, 'Het leven van Jan Adam Kruseman Jzn.', in: A.D. Renting (met medewerking van E.L. Lipke-Deetman, red.), *Jan Adam Kruseman, 1804-1862*, Nijmegen/Apeldoorn 2002, pp. 9-20.

Locher 1973
J.L. Locher, *Vormgeving en structuur. Over kunst en kunstbeschouwing in de negentiende en twintigste eeuw*, Amsterdam 1973.

Van Loo 1992
L.F. van Loo, *Arm in Nederland 1815-1990*, Meppel/Amsterdam 1992.

Loonstra 1996
Marten Loonstra (red.), *Uit Koninklijk Bezit. Honderd jaar Koninklijk Huisarchief*, Zwolle 1996.

Loonstra 2002
Marten Loonstra (met medewerking van Wiet Gans, Bart Winnubst en Jorine Bakker), *Koninklijk Zilver*, Den Haag/Zwolle 2002.

Loos/Van Tuyll van Serooskerken 1988
Wiepke Loos en Carel van Tuyll van Serooskerken (red.), *'Waarde Heer Allebé'. Leven en werk van August Allebé (1838-1927)*, Zwolle 1988.

Loosjes 1915
Vincent Loosjes, *Geschiedenis van de Vereeniging ter Bevordering van de Belangen des Boekhandels 1815-1915*, Amsterdam 1915.

Loosjes-Terpstra 1987
A.B. Loosjes-Terpstra, *Moderne Kunst in Nederland 1900-1914*, Utrecht ^{2}1987.

Van Looy 1975
Jacobus van Looy, *'Wie dronk toen water!' Bloemlezing uit de briefwisseling met August Allebé gedurende zijn Prix de Rome-reis 1885-1887* (ed. F.P. Huygens), Amsterdam 1975.

Lothropp 1972
E.L. [= Eaton S. Lothropp, Jr], 'Photographic Calling Cards', in: *The Photographic Collectors' Newsletter* 3 (1972-1975) 1, pp. 6-7.

Lucassen 1993
L. Lucassen, 'A blind spot: migratory and travelling groups in Western European historiography', in: *International Review of Social History* 38 (1993), pp. 209-235.

Lucassen 2001
Leo Lucassen, 'Het einde van een migratieregime: buitenlanders in Holland gedurende de 19e eeuw', in: *Holland, historisch tijdschrift* 33 (2001), pp. 190-211.

Lucassen 2004
Leo Lucassen, 'De selectiviteit van blijvers. Een reconstructie van de sociale positie van Duitse migranten in Rotterdam (1870-1885)', in: *Tijdschrift voor Sociale en Economische Geschiedenis* 1 (2004) 2, pp. 92-115.

Lucassen/Penninx 1994
J. Lucassen en R. Penninx, *Nieuwkomers, nakomelingen, Nederlanders. Immigranten in Nederland 1550-1993*, Amsterdam 1994.

Lugt 1917
Frits Lugt, *Le Portrait-Miniature. Illustré par la collection de S.M. la Reine des Pays-Bas*, Amsterdam 1917.
Luijten 1988
Ger Luijten, '*De Triomf van de Schilderkunst*: een titeltekening van Gesina ter Borch en een toneelstuk', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 36 (1988), pp. 283-314.
Luijten 1999
Ger Luijten, 'De *Iconographie*: Van Dycks portretten in prent', in: Carl Depauw en Ger Luijten (met bijdragen van Erik Duverger, Danielle Maufort, Saskia Sombogaart en Ad Stijnman), *Antoon van Dyck en de prentkunst*, Antwerpen/Amsterdam 1999, pp. 72-91.
Luns 1941
Huib Luns, *Holland schildert. De Nederlandsche schildertaal zooals zij in de laatste 50 jaar klankvol en rijk gesproken werd*, Amsterdam 1941.
M. 1904
M., *Rudolf Charles d'Ablaing van Giessenburg (Firma R.C. Meijer, Amsterdam, Damrak 97) 1895-1904, alsmede D'Ablaings omgang met Multatuli (Ed. Douwes Dekker) in de jaren 1860-1866, geschetst uit beider nog onuitgegeven brieven en bescheiden*, Amsterdam 1904.
Maas 1975
Ellen Maas, *Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte*, München 1975.
Maas 1977
Ellen Maas, 'Photographische Ateliers 1860-1910 und ihre Inhaber. Grundlagen für ein allgemeines System zur Ordnung von Photographien aus Familienalben', in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1977, pp. 113-136.
Maas 1986
Nop Maas, *De Nederlandsche Spectator. Schetsen uit het letterkundig leven van de tweede helft van de negentiende eeuw*, Utrecht/Antwerpen 1986.
Maas 1990
Nop Maas, 'Kunstenaarsleed. Verhalen over kunstenaars in de Nederlandse letterkunde van plusminus 1860-1885', in: *De negentiende eeuw* 14 (1990), pp. 58-75.
Maas 1995
Nop Maas, ''t Heir van menschenbeelden. De portrettenverzameling', in: Berry Dongelmans, Frits van Oostrom en Peter van Zonneveld (red.), *Dierbaar magazijn. De bibliotheek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*, Amsterdam 1995, pp. 67-68.
Mac Lean 1976
J. Mac Lean, *Bijdrage tot de geschiedenis der Nederlandse instrumentmakerijen in de periode 1781-1884. De firma's Kleman en van Emden*, Leiden 1976.
Magelhaes 1969
Claude Magelhaes [= Jan Coppens], *Nederlandse fotografie. De eerste honderd jaar*, Utrecht/Antwerpen 1969.
Magelhaes/Roosens 1970
Claude Magelhaes [= Jan Coppens] en Laurent Roosens, *De fotokunst in België, 1839-1940*, Antwerpen 1970.
Van der Mandele 1893
E.C. v.d. M. [= Egbertina C. van der Mandele], *Het wetboek van Mevrouw Etiquette in 24 artikelen*, Arnhem z.j. [1893].
Van Mander 1969
Carel van Mander, *Het Schilder-Boeck waer in voor eerst de leerlustighe Iueght den grondt der Edel Vry Schilderconst in Verscheyden deelen Wort Voorgedraghen …*, Utrecht 1969. Eerste druk 1604.
Maris 1943
M.H.W.E. Maris, *De geschiedenis van een schildersgeslacht*, Amsterdam z.j. [1943].
Marius 1900
G.H. Marius, 'Een praatje over portretten', in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* dl. 20 (1900), pp. 480-498.
Marius 1903
G.H. Marius, *De Hollandsche schilderkunst in de negentiende eeuw*, Den Haag 1903.
Martens 1874
J. Martens, *De lichtteekening of photographie op collodion en papier gevolgd van onderrichtingen over het koolprenten gezegd procédé au charbon*, Gent 1874.
Martin 1981
Heinz E.R. Martin, *Miniaturen des Rokoko, Empire und Biedermeier*, München 1981.
Martis 1985
Adi Martis, 'Terminologie en ideologie', in: *Industrie & vormgeving in Nederland, 1850-1950*, Amsterdam 1985, pp. 15-21.
Martis 1990
Jan Alexander Martis, *Voor de kunst en voor de nijverheid. Het ontstaan van het kunstnijverheidsonderwijs in Nederland*, Amsterdam 1990.
Maters 2003
Petra Maters, 'Kijken met een schildersoog. De fotografie van Willem Witsen', in: Irene M. de Groot, J.F. Heijbroek, Moniek Peters en Jenny Reynaerts (red.), *Willem Witsen, 1860-1923. Schilderijen, tekeningen, prenten, foto's*, Bussum 2003, pp. 108-135.
Mathews 1974
O. Mathews, *The album of carte-de-visite and cabinet portrait photographs, 1854-1914*, Londen 1974.
Mathijsen 1987
Marita Mathijsen, *Het literaire leven in de negentiende eeuw*, Leiden 1987.
Matla/Zaalberg van Zelst 1921
J.L.W.P. Matla en G.J. Zaalberg van Zelst, *Het geheim van den dood*, dl. 4, Den Haag 1921.
Matz 1989
Reinhard Matz, 'Akkommodationen – Zur Veränderung des Blicks durch die Photographie', in: Bodo von Dewitz en Reinhard Matz (red.), *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, Keulen/Heidelberg 1989, pp. 574-583.
Mauner 1981
George Mauner, 'The Putto with the Camera. Photography as a Fine Art', in: *History of Photography* 5 (1981), pp. 185-198.
Mayor 1971
A. Hyatt Mayor, *Prints & People. A Social History of Printed Pictures*, New York 1971.

McCauley 1985
Elizabeth Anne McCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven/Londen 1985.
McCauley 1986
Elizabeth Anne McCauley, 'Of Entrepreneurs, Opportunists, and Fallen Women: Commercial Photography in Paris, 1848-1870', in: Peter Walch en Thomas Barrow (red.), *Perspectives on Photography. Essays in honor of Beaumont Newhall*, Albuquerque 1986, pp. 67-97.
McCauley 1994
Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, New Haven/Londen 1994.
McPherson 1996
Heather McPherson, 'Courbet and Baudelaire: Portraiture against the Grain of Photography', in: *Gazette des Beaux-Arts* 138 (1996), tweede helft, pp. 223-236.
Van der Meer 1992
G. van der Meer, 'Een fotoalbum uit de begintijd van het Genootschap', in: *De Beeldenaar* 16 (1992), pp. 14-19.
De Meere 1981
J.M.M. de Meere, 'Sociale verhoudingen en structuren in de Noordelijke Nederlanden 1814-1844', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden* dl. 10, Haarlem 1981, pp. 384-416.
De Meere 1982
J.M.M. de Meere, *Economische ontwikkeling en levensstandaard gedurende de eerste helft van de negentiende eeuw*, Den Haag 1982.
Meeter 1966
E. Meeter, *Holland. Kranten, kerkers en koningen* (vert. C. Beerepoot en L. Rijkens), Amsterdam 1966.
Meij 1998
Ietse Meij, 'Kledingleveranties voor een vorstelijke garderobe', in: Elisabeth van Braam en Eelco Elzenga (samenstelling), *Koninklijk Gekleed. Wilhelmina 1880-1962*, Zwolle 1998, pp. 13-58.
Melot/Griffiths/Field/Béguin 1981
Michel Melot, Antony Griffiths, Richard S. Field en André Béguin, *Prints. History of an art*, Genève 1981.
Mensger 2002
Ariane Mensger, *Jan Gossaert. Die niederländische Kunst zu Beginn der Neuzeit*, Berlijn 2002.
Mensonides 1977
H.M. Mensonides, 'Een nieuwe kunst in Den Haag. Encyclopedisch overzicht van de eerste Haagse fotografen', in: *Die Haghe. Jaarboek* 1977, pp. 47-104.
De Mesquita 1889
J. Jessurun de Mesquita, *Gids voor den amateur-fotograaf*, Amsterdam 1889.
Messinger 1995
Sylvie Messinger (red.), *L'âge d'or du petit portrait*, Bordeaux/Genève/Parijs 1995.
Van der Meulen 1897
R. van der Meulen, *De Boekenwereld. Theorie en practijk van den Boekhandel, benevens het meest wetenswaardige van de daaraan verwante vakken*, Leiden 1897.
Van der Meulen 2002
Dik van der Meulen, *Multatuli. Leven en werk van Eduard Douwes Dekker*, Nijmegen 2002.
Miedema 1987
Hessel Miedema, 'Kunstschilders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschilders in de Noordelijke Nederlanden van de 16de en 17de eeuw', in: *Oud Holland* 101 (1987), pp. 1-30.
Miellet 1993
Roger Miellet, *Honderd jaar grootwinkelbedrijf in Nederland*, Zwolle z.j. [1993].
Mijnhardt 1990
W.W. Mijnhardt, 'Sociabiliteit en cultuurparticipatie in de achttiende en vroege negentiende eeuw', in: M.G. Westen (red.), *Met den tooverstaf van ware kunst. Cultuurspreiding en cultuuroverdracht in historisch perspectief*, Leiden 1990, pp. 37-69.
Mijnhardt 1992
W.W. Mijnhardt, *Over de consumptie van cultuur*, Utrecht 1992.
Mijnhardt 2002
W.W. Mijnhardt, '"1800" ter discussie. Een repliek', in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 117 (2002), pp. 507-518.
Moeshart 1986
Herman J. Moeshart, 'Adolph Schaefer', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 5 (1986).
Moeshart 1988
Herman J. Moeshart, 'Antoon Bauduin', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 9 (1988).
Moeshart 2001
H.J. Moeshart, *Arts en koopman in Japan, 1859-1874. Een selectie uit de fotoalbums van de gebroeders Bauduin*, Amsterdam 2001.
Molinarius 1863
A. Molinarius [= J.J.A. Goeverneur], 'Op, bij of met mijn eigen en anderer photographich portret', in: *De Huisvriend. Gemengde lectuur voor burgers in stad en land, verzameld door J.J.A. Gouverneur* 21 (1863), p. 208.
Van Monckhoven 1862
D. van Monckhoven, *Eenvoudige handleiding tot de photographie op collodium, behelzende: de negatieve en positieve manier, het droge collodium, den stereoskoop, de positieve proeven op papier, enz*., Gouda 1862.
Montijn 1902
A.M.M. Montijn (met medewerking van Johan Gram), *Gedenkboek der Nieuwe of Littëraire Sociëteit, ter gelegenheid van haar honderdjarig bestaan*, Den Haag z.j. [1902].
Montijn 1998
Ileen Montijn, *Leven op stand 1890-1940*, Amsterdam 1998.

Mooij 1988
Joke Mooij, *Instrumenten, wetenschap en samenleving. Gechiedenis van de instrumentenfabricage en -handel in Nederland 1840-1940*, z.pl. 1988.
Morée/Schwegman 1981
Marjolein Morée en Marjan Schwegman, *Vrouwenarbeid in Nederland 1870-1940*, z.pl. 1981.
Mörzer Bruyns 1985
W.F.J. Mörzer Bruyns (red.), *De eerste tocht van de Willem Barents naar de Noordelijke IJszee, 1878. De dagboeken van Antonius de Bruijne en Bastiaan Gerardus Baljé*, Zutphen 1985.
Muller 1863-1882
Frederik Muller, *De Nederlandsche geschiedenis in platen. Beredeneerde beschrijving van Nederlandsche Historieplaten, zinneprenten en historische kaarten*, 4 dln., Amsterdam 1863-1882.
Mulligan/Wooters 2000
Therese Mulligan en David Wooters (red.), *Photography from 1839 to today. George Eastman House, Rochester, NY*, Keulen 2000.
Multatuli 1910
Catalogus der Multatuli-Tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam 7 Mei 1910 en volgende dagen ter gelegenheid der herdenking van het feit der verschijning vóór 50 jaren van 'Max Havelaar' 1860-1910.
Multatuli 1912
Multatuli, *Brieven. Bydragen tot de Kennis van zyn Leven* (ed. M. Douwes Dekker-Hamminck Schepel), 10 dln., Amsterdam ^{2}1912.
Multatuli 1951a
Multatuli, *Volledige Werken*, dl. 2 (ed. Garmt Stuiveling), Amsterdam 1951.
Multatuli 1951b
Multatuli, *Volledige Werken*, dl. 3 (ed. Garmt Stuiveling), Amsterdam 1951.
Multatuli 1960
Multatuli, *Volledige Werken*, dl. 10 (ed. Garmt Stuiveling), Amsterdam 1960.
Multatuli 1977
Multatuli, *Volledige Werken*, dl. 11 (ed. Garmt Stuiveling), Amsterdam 1977.
Multatuli 1982
Multatuli, *Volledige Werken*, dl. 14 (ed. Garmt Stuiveling), Amsterdam 1982.
Multatuli 1984
Multatuli, *Volledige Werken*, dl. 16 (ed. Garmt Stuiveling), Amsterdam 1984.
Multatuli 1986
Multatuli, *Volledige Werken*, dl. 17 (ed. Garmt Stuiveling), Amsterdam 1986.
Multatuli 1987
Multatuli, *Volledige Werken*, dl. 18 (ed. Hans van den Bergh en Berry P.M. Dongelmans), Amsterdam 1987.
Multatuli 1990
Multatuli, *Volledige Werken*, dl. 21 (ed. Hans van den Bergh en Berry P.M. Dongelmans), Amsterdam 1990.
Nalis 1984
H.J. Nalis, *Deventer verleden tijd*, Rijswijk 1984.
Nalis 2005
H.J. Nalis, *Deventer verleden tijd*, Deventer 2005.
Netto 1845
F.A.W. Netto, *De kalotypische portretteerkunst, of aanwijzing om niet slechts portretten van personen, maar in het algemeen alle soorten van voorwerpen, landschappen, gebouwen enz. in weinige minuten, zelfs zonder de minste kennis van het teekenen en schilderen, uiterst op de natuur gelijkende en zeer uitvoerig met geringe onkosten af te beelden. Voor teekenaars, schilders, hout- en kopergraveurs en steenteekenaars, alsmede voor kunstenaars in het algemeen en voor liefhebbers van het teekenen en schilderijen in het bijzonder*, Amsterdam 1845.
Neven 1986
Hans Martin Neven, *De afschaffing van de Amsterdamse kermis in 1871*, ongepubliceerde doctoraalscriptie Vrije Universiteit, Amsterdam 1986.
Newhall 1971
Beaumont Newhall (inleiding), *An historical & descriptive account of the various processes of the daguerreotype & the diorama by: Daguerre*, New York 1971.
Newhall 1982
Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the Present*, New York 1982.
NFK 1904
Brochure van de Ned. Fot. K.K. naar aanleiding van de gehouden Ie Int. Salon van kunstfotografie in Pulchri Studio, vanaf 20 Juni-28 Juli 1904, en de daarop geleverde critieken en beschrijvingen, z.pl. 1904.
Niemeijer 1988
Jan A. Niemeijer, *Uit het schetsboek van Cornelis Jetses*, Drachten/Leeuwarden 1988.
Nieuwenhuys 1964
R. Nieuwenhuys, *De dominee en zijn worgengel. Van en over François Haverschmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*, Amsterdam 1964.
De Nijs 2001
Thimo de Nijs, *In veilige haven. Het familieleven van de Rotterdamse gegoede burgerij, 1815-1890*, Nijmegen 2001.
De Nijs 2005
Thimo de Nijs, 'Partnerkeuze in de hoge Rotterdamse burgerij 1815-1890', in: Jan Kok en Marco H.D. van Leeuwen (red.), *Genegenheid en gelegenheid. Twee eeuwen partnerkeuze en huwelijk*, Amsterdam 2005, pp. 309-330.
Nimmergut/Wager 1982
Jörg Nimmergut en Anna-Maria Wager, *Miniaturen und Dosen*, München 1982.
NNBW
Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek, 10 dln., Leiden 1911-1937.

Nochlin 1985
Linda Nochlin, *Realism*, Harmondsworth 1985.
Noordam 2004
Dirk Jaap Noordam, 'De eerste leden van de 3-October-Vereeniging te Leiden (1886-1900)', in: *Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en omstreken* 96 (2004), pp. 94-121.
Notenboom 1999
Petra Notenboom, 'Emma Kirchner. Fotografe en feministe?', in: *Delfia Batavorum* 9 (1999), pp. 93-103.
Notenboom 2003
Petra Notenboom, 'Emma Kirchner', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 35 (2003).
Notenboom/Reinders 2003
Petra Notenboom en Marjan Reinders, *Emma Kirchner. Een 19de-eeuwse fotografe belicht*, Delft 2003.
Ochsner 1957
Bjørn Ochsner, *Fotografier af H.C. Andersen*, Odense 1957.
Ochsner 1986
Bjørn Ochsner, *Fotografer i og fra Danmark til og med år 1920 / Photographers in and from Denmark up to and including 1920* / *Fotografen in und aus Dänemark bis einschliesslich 1920* / *Les photographes au et du Danemark jusqu'en 1920 inclus*, 2 dln., z.pl. 1986.
d'Oench 1996
Ellen G. d'Oench, 'Conversation piece', in: Jane Turner (red.), *The Dictionary of Art*, dl. 7, New York 1996, pp. 784-787.
Oomens 1989
C.A. Oomens, *De loop der bevolking van Nederland in de negentiende eeuw*, Den Haag 1989.
Opzoomer 1875
C.W. Opzoomer, *Het Wezen en de Grenzen der Kunst*, Leiden 1875.
Orenstein/Leeflang/Luijten/Schuckman 1993
Nadine Orenstein, Huigen Leeflang, Ger Luijten en Christiaan Schuckman, 'Print Publishers in the Netherlands, 1580-1620', in: Ger Luijten e.a. (red)., *Dawn of the Golden Age. Northern Netherlandish Art, 1580-1620*, Amsterdam 1993, pp. 167-200.
Van Os 1891
Meinard van Os (red.), *Photographisch Jaarboek 1891*, Amsterdam 1891.
Van Os 1895
Meinard van Os (red.), *Photographisch Jaarboek 1895*, Amsterdam z.j.
Otten 2001a
Jeanine Otten, 'Van Adrian tot Ziegler. Fotografen in Zwolle 1860-1960', in: *Zwols Historisch Tijdschrift* 18 (2001), pp. 40-47.
Otten 2001b
Jeanine Otten, 'Biografisch overzicht Zwolse fotografen 1860-1960', in: *Zwols Historisch Tijdschrift* 18 (2001), pp. 84-89.
Otterspeer 1992
W. Otterspeer, *De wiekslag van hun geest. De Leidse universiteit in de negentiende eeuw*, Den Haag/Haarlem 1992.
Otterspeer 2005
Willem Otterspeer, 'Professionalisering in Nederland in de negentiende eeuw. Een vergelijkend perspectief', in: Bart van der Boom en Femme S. Gaastra (red.), *Kerk, cultuur en koloniën. Opstellen over Nederland rond 1900. Aangeboden aan Jan Bank bij zijn afscheid als hoogleraar Vaderlandse Geschiedenis aan de Universiteit van Leiden, 27 mei 2005*, Amsterdam 2005, pp. 78-96.
Oude en Nieuwe Bouwkunst 1885
Catalogus der Tentoonstelling van Oude en Nieuwe Bouwkunst / Schilderkunst / Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid, te houden 24 Augustus - 13 September 1885, in de Militiezaal te Amsterdam.
Ouwerkerk 1991
Annemiek Ouwerkerk, 'Kunst in de krant', in: *De negentiende eeuw* 15 (1991), pp. 109-124.
Ouwerkerk 2003
Annemiek Ouwerkerk, *Tussen kunst en publiek. Een beeld van de kunstkritiek in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*, Leiden 2003.
Ovink 1956
G.W. Ovink, *Het aanzien van een eeuw. De periode 1856-1956 weerspiegeld in 950 illustraties uit de voornaamste Nederlandse familiebladen*, Haarlem 1956.
Paley 1999
Morton D. Paley, *Portraits of Coleridge*, Oxford 1999.
Palmquist 1981
Peter Palmquist, 'Seeing Double', in: *History of Photography* 5 (1981), pp. 265-267.
Palmquist 2000
Peter E. Palmquist, 'Women in Photography International Archive', in: Peter E. Palmquist (red.), *Photographers. A Sourcebook for Historical Research*, Nevada City 2000, pp. 33-35.
Patterson 1996
Stephen Patterson, *Royal Insignia. British and foreign orders of chivalry from the Royal collection*, Londen 1996.
Pearsall 1972
Ronald Pearsall, *The Worm in the Bud. The World of Victorian Sexuality*, Harmondsworth 1972.
Peeters 1979
Ronald Peeters, *Tilburg in beeld 1865-1945*, Tilburg 1979.
Pellerin 1995
Denis Pellerin, *La photographie stéréoscopique sous le second Empire*, Parijs 1995.
Perego 1998
Elvire Perego, 'Photographic exhibitions', in: Michel Frizot (red.), *A New History of Photography*, Keulen 1998, p. 150.

Du Perron 1956
E. du Perron, 'Multatuli's portretten', in: idem, *Verzameld Werk*, dl. 4 (ed. E. du Perron-de Roos, F.E.A. Batten en H.A. Gomperts), Amsterdam 1956, pp. 656-678.
Perry 2004
Jos Perry, *Ons fatsoen als natie. Victor de Stuers, 1843-1916*, Amsterdam 2004.
Peters 1979
Ursula Peters, *Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900*, Keulen 1979.
Photographie 1855
Catalogus der Tentoonstelling van Photographie en Heliographie, gehouden door de Vereeniging voor Volksvlijt. 1855, Amsterdam 1855.
Photographie 1858
Catalogus der Tentoonstelling van Photographie en Heliographie, gehouden door de Vereeniging voor Volksvlijt, 1858, Amsterdam 1858.
Photographie 1860
Catalogus der Tentoonstelling van Photographie, Heliographie, enz. gehouden door de Vereeniging voor Volksvlijt, in het lokaal aan de Hoogesluis, W 664. 1860, Amsterdam 1860.
Photographie 1862
Catalogus der Tentoonstelling van Photographie, enz. gehouden door de Vereeniging voor Volksvlijt, in het lokaal aan de Hoogesluis, W 664. 1862, Amsterdam 1862.
Photographie 1865
Catalogus der Tentoonstelling van Photographie, Photolithografie, enz. in het Paleis voor Volksvlijt. 1865, Amsterdam 1865.
Photographie van Amsterdam 1858
Photographie van Amsterdam op 3 tot 7 September 1858, bevattende een verslag van de volks-feesten in de hoofdstad gevierd, Amsterdam 1858.
Photophilus 1855
Photophilus [= P.J. Hollman], *Photographie op papier en glas. Handleiding voor allen, die, onbekend met de schilderkunst, in weinige oogenblikken een portret of landschap op papier of glas willen vervaardigen. Beschreven naar de beste en nieuwste handelwijzen van Roman, Cuvelier, Dufour, Laborde, Chevalier, Fau en anderen*, Breda 1855.
Physiologie van Den Haag 1843
Physiologie van Den Haag door een' Hagenaar. Geïllustreerd door H.F.C. ten Kate, Den Haag 1843.
Physiologie van Rotterdam 1844
Physiologie van Rotterdam, door Twee Rotterdammers, Den Haag 1844 [gevolgd door:] *Tweede en laatste stuk der Physiologie van Rotterdam, door Een' Rotterdammer*, Den Haag 1844.
Pierson 1862
A. Pierson, *De beteekenis der kunst voor het zedelijk leven. Redevoering uitgesproken in een vergadering der Akademie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen te Rotterdam*, Haarlem 1862.
Pigler 1962
André Pigler, 'Notices sur quelques portraits néerlandais', *Bulletin du Musée Hongrais des Beaux-Arts* 21 (1962), pp. 55-74.
Van der Plas 1995
Michel van der Plas, *Vader Thijm. Biografie van een koopman-schrijver*, z.pl. 1995.
Plasschaert 1923
A. Plasschaert, *Korte geschiedenis der Hollandsche schilderkunst. Van af de Haagsche School tot op den tegenwoordigen tijd*, Amsterdam 1923.
Pöckling/Schrover 2002
Louk Pöckling en Marlou Schrover, 'Register van verstrekte en geweigerde reis- en verblijfpassen', in: Marlou Schrover (red.), *Broncommentaren 5. Bronnen betreffende de registratie van vreemdelingen in Nederland in de negentiende en twintigste eeuw*, Den Haag 2002, pp. 35-68.
Pohlmann 1989
Ulrich Pohlmann, '"Harmonie zwischen Kunst und Industrie". Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839-1868)', in: Bodo von Dewitz en Reinhard Matz (red.), *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, Keulen/Heidelberg 1989, pp. 496-513.
Pohlmann 1999
Ulrich Pohlmann, 'Another Nature; or, Arsenals of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900', in: Dorothy Kosinski e.a., *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, Dallas 1999, pp. 43-57.
Pointon 1984
Marcia Pointon, 'Portrait-painting as a business enterprise in London in the 1780s', in: *Art History. Journal of the Association of Art Historians* Vol. 7 No. 2 (1984), pp. 187-205.
Van der Pol 1992
Pierre van der Pol, *Breda's oudste foto's. Stadsgezichten en portretten van 19de eeuwse fotografen*, Tilburg 1992.
Van der Pol 2003
Pierre van der Pol, 'De kerk afgebeeld. Inventarisatie en beoordeling van historische afbeeldingen van de Grote of Onze-Lieve-Vrouwekerk te Breda', in: *Jaarboek van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Stad en Land van Breda 'De Oranjeboom'* dl. 56 (2003), pp. 81-113.
Portretminiaturen 1910
Rotterdamsche Kunstkring. Catalogus der Tentoonstelling van Portretminiaturen, Rotterdam 1910.
Potgieter 1864
E.J. P[otgieter], 'Drie Photographiën van Amsterdam. Te Amsterdam gevraagd. Voor 1865', in: *De Gids* 28 (1864), dl. 4, p. 536-539.
Potgieter 1886
E.J. Potgieter, 'Kopijeerlust des dagelijkschen levens', in: idem, *De werken van E.J. Potgieter. Proza, poëzij, kritiek* (ed. Joh.C. Zimmerman), dl. 13, Haarlem 1886, pp. 343-419.
Potgieter 1969
E.J. Potgieter, *Jan, Jannetje en hun jongste kind* (ed. Jacob Smit), Zutphen 1969. Eerste druk 1841.
Prak 1991
Niels L. Prak, *Het Nederlandse woonhuis van 1800 tot 1900*, Delft 1991.
Prak 1994
Maarten Prak, 'De nieuwe sociale geschiedschrijving in Nederland', in: *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 20 (1994), pp. 121-148.

Praz 1971
Mario Praz, *Conversation Pieces. A Survey of the Informal Group Portrait in Europe and America*, Londen 1971.
Prick 1997
Harry G.M. Prick, *In de zekerheid van eigen heerlijkheid. Het leven van Lodewijk van Deyssel tot 1890*, Amsterdam 1997.
Prick 2003
Harry G.M. Prick, *Een vreemdeling op de wegen. Het leven van Lodewijk van Deyssel vanaf 1890*, Amsterdam 2003.
Pritchard 1973
H. Baden Pritchard, *The Photographic Studios of Europe*, New York 1973.
Pritchard 1994
Michael Pritchard, *A Directory of London Photographers, 1841-1908*, Watford ^{2}1994.
Pulchri 1897
Pulchri Studio 1847-1897. Tentoonstelling van Schilderijen van Overleden Meesters Werkende Leden, Den Haag 1897.
Quack 1977
Herinneringen uit de levensjaren van Mr. H.P.G. Quack, 1834-1914, Nijmegen 1977.
Quarles van Ufford 1968
C.C.G. Quarles van Ufford, *Amsterdam voor 't eerst gefotografeerd. 80 stadsgezichten uit de jaren 1855-1870*, Amsterdam z.j. [1968].
Ree 1970
M. Ree, 'De Industrieschool voor Vrouwelijke Jeugd', in: *Ons Amsterdam* 22 (1970), pp. 218-224.
Reeser 1976
Hans Reeser, *Andersen op reis door Nederland*, Zutphen 1976.
Reeser 1980
H. Reeser, 'De kasboekjes van H.C. Andersen over zijn reizen door Nederland', in: *Jaarboek Amstelodamum* 72 (1980), pp. 157-168.
Reeser 1985
H. Reeser, *De huwelijksjaren van A.L.G. Bosboom-Toussaint, 1851-1886*, Groningen 1985.
De Regt 1984
Ali de Regt, *Arbeidersgezinnen en beschavingsarbeid. Ontwikkelingen in Nederland 1870-1940. Een sociologische studie*, Meppel/Amsterdam 1984.
Van Regteren Altena/Van Borssum Buisman/De Bruyn Kops 1972
I.Q. van Regteren Altena, J.H. van Borssum Buisman en C.J. de Bruyn Kops, *Wybrand Hendriks, 1744-1831. Keuze uit zijn schilderijen en tekeningen*, Haarlem 1972.
Reilly 1980
James M. Reilly, *The Albumen and Salted Paper Book. The history and practice of photographic printing, 1840-1895*, Rochester, New York, 1980.
Reinsma 1966
R. Reinsma, *Scholen en schoolmeesters onder Willem I en II*, Den Haag z.j. [1966].
Reitsma 2002
Ella Reitsma, *Het leven van de verzamelaar. Simon van Gijn, advocaat, bankier, koopman*, Dordrecht 2002.
Renting 2002
A.D. Renting (met medewerking van E.L. Lipke-Deetman, red.), *Jan Adam Kruseman, 1804-1862*, Nijmegen/Apeldoorn 2002.
Reynaerts 1989
Jenny Reynaerts, '"De club der woelingen". 1875-1914', in: *Een vereeniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae, 1839-1989*, Bussum/Amsterdam 1989, pp. 28-43.
Reynaerts 1991
Jenny Reynaerts, 'Van atelier naar academie. Schilders in opleiding 1850-1900', in: Richard Bionda en Carel Blotkamp (red.), *De schilders van Tachtig. Nederlandse schilderkunst 1880-1895*, Zwolle/Amsterdam 1991, pp. 88-107.
Reynaerts 1993
Jenny Reynaerts, 'Vereniging en vernieuwing. Kunstenaarsverenigingen in Amsterdam in het laatste kwart van de 19de eeuw', in: *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 19 (1993), pp. 36-51.
Reynaerts 2001
Jenny Reynaerts, *'Het karakter onzer Hollandsche school'. De Koninklijke Akademie van Beeldende Kunsten te Amsterdam, 1817-1870*, Leiden 2001.
Reynolds 1996
Graham Reynolds, 'Miniature: Portrait and related forms', in: Jane Turner (red.), *The Dictionary of Art*, dl. 21, New York 1996, pp. 638-645.
Reznicek 1961
E.K.J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Mit einem beschreibenden Katalog*, Utrecht 1961.
Reznicek 1963
E.K.J. Reznicek, 'Realism as a "Side road or byway" in Dutch art', in: *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, dl. 2, Princeton (New Jersey) 1963, pp. 247-253.
Rietbergen 1989
Peter Rietbergen, 'J.A. Alberdingk Thijm *her*-dacht. Enige beschouwingen over katholieke inculturatie als proces en probleem in de negentiende eeuw', in: *Catalogus van de tentoonstelling J.A. Alberdingk Thijm 1820-1889. Katholicisme & Cultuur in de negentiende eeuw*, Amsterdam/Nijmegen 1989, pp. 5-27.
Te Rijdt 1996
R.J.A. te Rijdt, 'Zelfportret met een camera obscura / Self-portrait with a camera obscura', in Mattie Boom en Hans Rooseboom (red.), *Een nieuwe kunst. Fotografie in de 19de eeuw. De Nationale Fotocollectie in het Rijksmuseum, Amsterdam / A New Art. Photography in the 19th Century. The Photo Collection of the Rijksmuseum*, Gent 1996, pp. 233-238.
Te Rijdt 2002
Robert-Jan te Rijdt, 'Tekeningen van Kruseman, vooral in verband met zijn portretten', in: A.D. Renting (met medewerking van E.L. Lipke-Deetman, red.), *Jan Adam Kruseman, 1804-1862*, Nijmegen/Apeldoorn 2002, pp. 137-157.
Van Rijnkerke-Olthuis 1890

J. van Rijnkerke-Olthuis, *De vrouw in haar huis en daar buiten*, Schiedam z.j. [1890].
Rinkleff 1985
Marjan Rinkleff (red.), *Romantische liefde. Een droombeeld vereeuwigd*, Nijmegen 1985.
Ripa 1971
Cesare Ripa, *Iconologia of Uytbeeldinghe des verstands*, Soest 1971. Eerste druk 1644, oorspronkelijke Italiaanse uitgave 1593.
Robinson 1865
A. Robinson, 'Sur les moyens à l'employer pour l'obtention des portraits doubles', in: *Bulletin de la Société française de photographie* 11 (1865), pp. 257-260.
De Roever 1989
Margriet de Roever, '"Verbroedering en kunstzin", 1839-1875', in: *Een vereeniging van ernstige kunstenaars. 150 jaar Maatschappij Arti et Amicitiae, 1839-1989*, Bussum/Amsterdam 1989, pp. 12-27.
Rombach 1984
J.H. Rombach, 'De Alkmaarse stadstekenschool (1825-1869) en de twee tekenmeesters A. de Visser en M.J. Stucki', in: *Alkmaar in de 19de eeuw. Facetten van een stedelijke samenleving*, Zutphen 1984, pp. 38-55.
Van Rooijen-Buchwaldt 1992
M.J.H. van Rooijen-Buchwaldt, 'De eerste eeuw hoffotografie in Nederland: 1839-1940', in: *Maatstaf* 40 (1992) 11/12, pp. 68-96.
Rooseboom 1950
Maria Rooseboom, *Bijdrage tot de geschiedenis der instrumentmakerskunst in de Noordelijke Nederlanden tot omstreeks 1840*, Leiden 1950.
Rooseboom 1993
Hans Rooseboom, 'De "daguerreotypen" van Hendrik Vleck. Een nieuwe voetnoot bij de geschiedenis van de fotografie', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 16 (1993), pp. 38-39.
Rooseboom 1994a
Hans Rooseboom, 'Een portret van Daniël Henriques de Castro. Een nieuwe voetnoot bij de geschiedenis van de fotografie', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 17 (1994), p. 34.
Rooseboom 1994b
Hans Rooseboom, 'Grafiek naar vroege foto's, 1839-1870. Over grafische, fotografische en fotomechanische afbeeldingen', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 42 (1994), pp. 202-218.
Rooseboom 1994c
Hans Rooseboom, '"Wat heeft men daar weer twee ellendige portretten van mij in 't licht gegeven!" Over het in prent brengen van een aantal daguerreotypieportretten van de dichter H. Tollens Cz., 1849-1856', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 42 (1994), pp. 219-242.
Rooseboom 1994d
Hans Rooseboom, 'P.J. Kaiser, of: het gebruik van de fotografie in de sterrenkunde, 1839-1880', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 42 (1994), pp. 263-286.
Rooseboom 1994e
Hans Rooseboom, 'Bij een gravure van J.W. Kaiser. Een nieuwe voetnoot bij de geschiedenis van de fotografie', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 17 (1994), pp. 93-94.
Rooseboom 1995a
Hans Rooseboom, 'Wegner & Mottu', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 25 (1995).
Rooseboom 1995b
Hans Rooseboom, 'Zwakzinnigheid als kermisattractie. Utrechtse portretten uit de 19de eeuw', in: *Nieuwsbrief Nederlands Fotogenootschap* nr. 12 (1995), pp. 3-4.
Rooseboom 1996a
Hans Rooseboom, 'Fotografie in druk / Photography in print', in: Mattie Boom en Hans Rooseboom (red.), *Een nieuwe kunst. Fotografie in de 19de eeuw. De Nationale Fotocollectie in het Rijksmuseum, Amsterdam / A New Art. Photography in the 19th Century. The Photo Collection of the Rijksmuseum*, Gent 1996, pp. 203-212.
Rooseboom 1996b
Hans Rooseboom, 'Fotografie en militaire kartografie. Vroege fotografische experimenten op het Topographisch Bureau', in: *Nieuwsbrief Nederlands Fotogenootschap* nr. 14 (1996), pp. 20-23.
Rooseboom 1998
Hans Rooseboom, 'Dansfotografie in Nederland en daarbuiten, 1860-1948 / Dance Photography in The Netherlands and Abroad, 1860-1948', in Ger van Leeuwen en Maartje Wildeman (red.), *Dansfotografie in Nederland / Dance Photography in The Netherlands*, Amsterdam z.j. [1998], pp. 13-26, 153, 154.
Rooseboom 2000
Hans Rooseboom, *Opgenomen 1850-1925. Foto's van wetenschap, studenten en expedities. Collectie Universiteitsmuseum Utrecht*, Bussum 2000.
Rooseboom 2001a
Hans Rooseboom, '"7 Portretten ƒ 1,00 / Vermeulen / 12 met proef ƒ 1,50". Over een fotograaf, zijn atelier en zijn uithangborden', in *De Gids* 164 (2001) 1/2, pp. 137-141.
Rooseboom 2001b
Hans Rooseboom, 'De stad uit. Vroege reisfotografie in de collectie van Abraham Willet (1825-1888)', in: *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam* 88 (2001) 5, pp. 1-29.
Rooseboom 2002
Hans Rooseboom, '"Ik kyk altyd kwaad op myn portretten en dat is onwaar". Acht portretten van Multatuli', in: *Over Multatuli* nr. 49 (2002), pp. 18-37.
Rooseboom 2003
Hans Rooseboom, 'Een koningin voor iedereen. Verschijningsvormen en verspreiding van de portretten van Wilhelmina in het jaar van haar inhuldiging', in: Nelke Bartelings, Anton W.A. Boschloo, Bram de Klerck en Hans Rooseboom (red.), *Beelden in veelvoud. De vermenigvuldiging van het beeld in prentkunst en fotografie*, Leiden 2002 [= 2003] (*Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 12), pp. 371-388.

Rooseboom/Wachlin 1999
Hans Rooseboom en Steven Wachlin, 'Maurits Verveer', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 32 (1999).
Rooseboom/Wachlin 2001
Hans Rooseboom en Steven Wachlin, 'C.J.L. Portman', in Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 34 (2001).
De Rosa 1858
J. de Rosa, *Adresboek van 's Gravenhage en Scheveningen, 1858. Bevattende in twee afdeelingen circa 9000 namen.*
Rosen/Zerner 1984
Charles Rosen en Henri Zerner, *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth Century Art*, Londen/Boston 1984.
Rosenblum 1989
Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, New York/Londen/Parijs [2]1989.
Rosenblum 1994
Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, Parijs/Londen/New York 1994.
Rouillé 1989
André Rouillé (red.), *La Photographie en France. Textes & Controverses: une Anthologie, 1816-1871*, Parijs 1989.
Rouillé 1992
André Rouillé, 'The great photography debate', in: *Impact of Science on Society* nr. 168 (1992), pp. 291-297.
Royal Commission on Copyright 1878
Minutes of the Evidence taken before the Royal Commission on Copyright, together with an Appendix. Preceded by tables of the witnesses and of the contents of the appendix, Londen 1878.
De Ruiter 1984
Tineke de Ruiter, 'Alexandrine Tinne', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 1 (1984).
De Ruiter 1994
Tineke de Ruiter, 'Foto's als schetsboek en geheugensteun', in: Rieta Bergsma en Paul Hefting (red.), *George Hendrik Breitner 1857-1923. Schilderijen tekeningen foto's*, Bussum 1994, pp. 187-199.
De Ruiter 1996
Tineke de Ruiter, 'NFK. De Nederlandsche Fotografen Kunstkring, 1902-1948', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 27 (1996).
De Ruiter 1997
Tineke de Ruiter, 'Tussen dynamiek en verstilling. Breitners glazen foto's van Amsterdam', in: Anneke van Veen (red.), *G.H. Breitner. Fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht*, Bussum/Amsterdam 1997, pp. 10-29.
Rusticus 1917
Rusticus, 'Schetsen en typen uit de fotowereld. C.A.P.I.', in: *Focus* 4 (1917-1918), pp. 319-321.
Saalmink 1993a
L.G. Saalmink, 'Het vertonen en aankondigen van te vertalen boeken', in: *De negentiende eeuw* 17 (1993), pp. 67-86.
Saalmink 1993b
L.G. Saalmink, 'Ter vertaling aangekondigd', in: *De Boekenwereld* 9 (1992-1993), pp. 177-193.
Sagne 1980
Jean Sagne, 'Napoléon III et la carte de visite photographique', in: *Vieux Papier. Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique pour l'étude de la vie et des moeurs d'autrefois* afl. 280 (1980), pp. 183-192.
Sagne 1984
Jean Sagne, *L'atelier du photographe (1840-1940)*, Parijs 1984.
Sagne 1994
Jean Sagne, 'All kinds of portraits. The photographer's studio', in: Michel Frizot (red.), *A New History of Photography*, Keulen 1998, pp. 102-129.
Salman 2001
Jeroen Salman, '"Vreemde loopers en kramers". De ambulante boekhandel in de achttiende eeuw', in: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 8 (2001), pp. 73-95.
Salverda 1989
Murk Salverda, 'Het vakantiegevoel van de camera obscura', in: *Juffrouw Ida* 15 (1989) 2, pp. 17-19.
Sanders van Loo 1865
D.J. Sanders van Loo, *Photographie op Papier*, z.pl., z.j. [1865]. Overdruk uit onbekend tijdschrift of boek.
Sandler 2002
Martin W. Sandler, *Against the odds: women pioneers in the first 100 years of photography*, New York 2002.
Santini 1902
E.-N. Santini, *La photographie devant les tribunaux*, Parijs z.j. [1902?].
Schaap/Stempher 1989
K. Schaap en A.S. Stempher, *Arnhem omstreeks 1865*, Arnhem 1989.
Schaffers-Bodenhausen 1993
Karen Schaffers-Bodenhausen, 'Portrait Miniatures and Miniature Portraits. The art of miniature painting, and the miniatures in the House of Orange-Nassau Historic Collections Trust', in: Karen Schaffers-Bodenhausen en Marieke Tiethoff-Spliethoff, *The Portrait Miniatures in the Collections of the House of Orange-Nassau*, Zwolle 1993, pp. 11-46.
Scharf 1986
Aaron Scharf, *Art and Photography*, Harmondsworth 1986.
Scheen 1969
P.A. Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1950*, 2 dln., Den Haag 1969.
Scheen 1981
P.A. Scheen, *Lexicon Nederlandse beeldende kunstenaars 1750-1880* (ed. P. Scheen), Den Haag 1981.

Schidlof 1964
Leo R. Schidlof, *The Miniature in Europe in the 16th, 17th, 18th and 19th centuries*, 4 dln., Graz 1964.
Schlagenhauff 2000
Annette Schlagenhauff, 'Die Kunst zu handeln: Louis Friedrich Sachse – Lithograph, Kunstförderer und Kunsthändler in Berlin', in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 42 (2000), pp. 259-294.
Schnauss 1893
Hermann Schnauss, *Photographischer Zeitvertreib. Eine Zusammenstellung einfacher und leicht ausführbarer Beschäftigungen und Versuche mit Hilfe der Camera*, Düsseldorf [4]1893.
Schneider 1979
Maarten Schneider (in samenwerking met Joan Hemels), *De Nederlandse krant 1618-1978. Van 'nieuwstydinghe' tot dagblad*, Baarn [4]1979.
Schneider 1992
Norbert Schneider, *Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst, 1420-1670*, Keulen 1992.
De Schoolmeester 1993
Waarde Van Lennep. Brieven van De Schoolmeester (ed. Marita Mathijsen), Amsterdam 1993.
Schoots 1995
Hans Schoots, *Gevaarlijk leven. Een biografie van Joris Ivens*, Amsterdam 1995.
Schot 1995
J.W. Schot, 'Innoveren in Nederland', in: H.W. Lintsen, M.S.C. Bakker, E. Homburg, D. van Lente, J.W. Schot en G.P.J. Verbong (red.), *Techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890*, dl. 6, Zutphen 1995, pp. 217-239.
Schouten 1914
J.R.A. Schouten, 'Jubileum C.M: Dewald / 3 November 1889 – 1914', in: *Lux. Geïllustreerd tijdschrift voor fotografie* 25 (1914), pp. 471-476.
Schreurs 1989
Wilbert Schreurs, *Geschiedenis van de reclame in Nederland, 1870-1990*, Utrecht 1989.
Schriks 1996
Chris Schriks, 'Nadruk, geoorloofd of diefstal? Frederik Muller en het letterkundig eigendomsrecht', in: Marja Keyser, J.F. Heijbroek en Ingeborg Verheul (red.), *Frederik Muller (1817-1881). Leven en werken*, Zutphen 1996, pp. 127-143.
Schriks 2004
Chris Schriks, *Het Kopijregt, 16de tot 19de eeuw. Aanleidingen tot en gevolgen van boekprivileges en boekhandelsusanties, kopijrecht, verordeningen, boekenwetten en rechtspraak in het privaat-, publiek- en staatsdomein in de Nederlanden, met globale ontwikkelingen in Frankrijk, Groot-Brittannië en het Heilig Roomse Rijk*, Zutphen/Deventer 2004.
Schrover 1997
Marlou Schrover, '"De affaire wordt gecontinueerd door de weduwe". Handelende vrouwen in de negentiende eeuw', in: *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 17 (1997), pp. 55-74.
Schrover 2002
Marlou Schrover, *Een kolonie van Duitsers. Groepsvorming onder Duitse immigranten in Utrecht in de negentiende eeuw*, Amsterdam 2002.
Schuitema Meijer 1961
A.T. Schuitema Meijer, 'Fotografen in het 19e eeuwse Groningen', in: *Groningse Volksalmanak voor het jaar 1961. Jaarboekje voor geschiedenis, taal- en oudheidkunde der Provincie Groningen*, pp. 124-152.
Schulte 1992
A.G. Schulte (eindred.), *Arnhems Historisch Genootschap Prodesse Conamur 1792-1992. Overal lieten zij hun sporen na*, Zutphen 1992.
Schuurman 1989
A.J. Schuurman, *Materiële cultuur en levensstijl. Een onderzoek naar de taal der dingen op het Nederlandse platteland in de 19de eeuw: de Zaanstreek, Oost-Groningen, Oost-Brabant*, Wageningen/Utrecht 1989.
Schwarz 1985
Heinrich Schwarz, *Art and Photography. Forerunners and Influences. Selected Essays* (ed. William E. Parker), Layton, Utah, 1985.
Schwencke 1966
Johan Schwencke, *Portretten in Silhouetten*, Zaltbommel 1966.
Secker 1991
Wilhelmina Petronella Secker, *Ministers in beeld. De sociale en functionele herkomst van Nederlandse ministers (1848-1990)*, dissertatie Rijksuniversiteit Leiden 1991.
Seguin 1980
Jean-Pierre Seguin, 'La photographie "ancienne" dans les fonds du "Cabinet des Estampes"', in: *Regards sur la photographie en France au XIXe siècle. 180 chefs-d'oeuvre du département des Estampes et de la Photographie*, Parijs 1980, pp. 11-13.
Seiberling 1986
Grace Seiberling (in samenwerking met Carolyn Bloore), *Amateurs, Photography, and the Mid-Victorian Imagination*, Chicago/Londen 1986.
Sickenga 1883
F.N. Sickenga, *Geschiedenis der Nederlandsche belastingen sedert het jaar 1810*, 2 dln., Utrecht 1883.
Van Sijpesteijn/Cornets de Groot van Kraaijenburg/De Roo van Alderwerelt/Vosmaer 1857-1862
Biographisch Album. Verzameling van Portretten met Levensberigten van verdienstelijke mannen uit de Geschiedenis van het Nederlandsche Zee en Krijgswezen en van de Kolonien, uitgegeven onder toezigt van de H.H. Jhr. J.W. van Sijpesteijn, Jhr. J.P. Cornets de Groot van Kraaijenburg, J.K.H. de Roo van Alderwerelt en Mr. C. Vosmaer, Den Haag/Rotterdam z.j. [1857-1862].
Sillevis/Van Dishoeck/Jonker 1977
John Sillevis, Nelleke van Dishoeck en Nini Jonker, *Wijnand Nuyen, 1813-1839. Romantische werken*, Den Haag 1977.
Sillevis/Dorn/Kraan 1988
John Sillevis, Roland Dorn en Hans Kraan (red.), *De Haagse School. De collectie van het Haags Gemeentemuseum*, Den Haag 1988.
Sillevis/Kraan 1985
John Sillevis en Hans Kraan (red.), *De School van Barbizon. Franse meesters van de 19de eeuw*, Den Haag 1985.
Simon 1987
Robin Simon, *The Portrait in Britain and America, with a Biographical Dictionary of Portrait Painters 1680-1914*, Oxford 1987.
Singels 1923

N.J. Singels, *Uit de geschiedenis van het P.U.G. (Provinciaal Utrechtsch Genootschap) 1773-1923. Samengesteld bij gelegenheid van het 150 jarig bestaan …*, Utrecht 1923.
Skidmore 1996
Colleen Skidmore, 'Women Workers in Notman's Studio. "Young Ladies of the Printig Room"', in: *History of Photography* 20 (1996), pp. 122-128.
Sliggers/Wertheim 1993
B.C. Sliggers en A.A. Wertheim (red.), *De tentoongestelde mens. Reuzen, dwergen en andere wonderen der natuur*, Zutphen 1993.
Smits/Huizinga 1974
E.J.F. Smits en P.J. Huizinga, *Berend Kunst reizend portretschilder 1794-1881*, Groningen 1974.
Snelders 1983
H.A.M. Snelders, 'De natuurwetenschappen in de lokale wetenschappelijke genootschappen in de eerste helft van de negentiende eeuw', in: *De negentiende eeuw* 7 (1983), pp. 102-122.
Snelders 1987
H.A.M. Snelders, 'De natuurwetenschappen', in: *De negentiende eeuw* 11 (1987), pp. 121-127.
Solon 1910
M.L. Solon, *Ceramic Literature. An analytical index to the works published in all languages on the history and the technology of the ceramic art …*, Londen 1910.
Van Someren 1888-1891
J.F. van Someren, *Beschrijvende catalogus van gegraveerde portretten van Nederlanders*, 3 dln., Amsterdam 1888-1891.
Van der Spek/Cremers 1984
Rob van der Spek en Barbara Cremers, 'Atelier De Rembrandt te Alkmaar', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 7 (1984) 2, pp. 12-14.
Stades-Vischer 1996
Elisabeth Stades-Vischer, 'Adolph Mulder, pionier-bouwhistoricus. Een onderzoek naar zijn werkwijze, met name in Dordrecht', in: *Jaarboek Monumentenzorg 1996*, pp. 230-238.
Staring 1918-1919
A. Staring, 'Het portretminiatuur in Nederland', in: *Oude Kunst. Een maandschrift voor verzamelaars en kunstzinnigen* 4 (1918-1919), pp. 199-206, 225-232.
Staring 1930
A. Staring, 'Haagsche hofschilders uit de 18de eeuw', in: *Vereeniging "Oranje Nassau Museum" gevestigd te 's-Gravenhage. Jaarverslag over 1929*, pp. 21-34.
Staring 1948
A. Staring, *Kunsthistorische verkenningen. Een bundel kunsthistorische opstellen*, Den Haag 1948.
Staring 1956
A. Staring, *De Hollanders thuis. Gezelschapsstukken uit drie eeuwen*, Den Haag 1956.
Starl 1981
Timm Starl, 'Die Rückseite. Fotokarten als Werbemittel der Atelierfotografen im 19. Jahrhundert', in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästetik der Fotografie* nr. 2 (1981), pp. 13-32.
Starl 1983
Timm Starl, '"Die Photographie ist eine Nothwendigkeit …" Die Atelierfotografie in Österreich', in: Otto Hochreiter en Timm Starl (red.), *Die Geschichte der Fotografie in Österreich*, Bad Ischl 1983, pp. 25-51.
Starl 2003
Timm Starl, 'Die Engel der Fotografie. Von himmlischen Erscheinungen im 19. Jahrhundert', in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* Heft 87 (2003), pp. 5-15.
Statistiek 1869
Statistiek van het Koningrijk der Nederlanden. Bescheiden betreffende de geldmiddelen. Tweede stuk. Overzigt van de opbrengst der directe belastingen, indirecte belastingen en accijnsen, gedurende de jaren 1860-1868. Overzigt van de opbengsten der belastingen enz. over de dienstjaren 1831-1868, Den Haag 1869.
Statistiek 1880
Statistiek van het Koningrijk der Nederlanden. Bescheiden betreffende de geldmiddelen. Vijfde stuk. - Tweede gedeelte. 1879. Statistieke tabellen van het patentregt over het dienstjaar 1878-1879. Uitgegeven door het Departement van Finantien, Den Haag 1880.
Statistiek 1892
Statistiek van het Koningrijk der Nederlanden. Bescheiden betreffende de geldmiddelen. Zeventiende stuk. – Tweede gedeelte. 1891. Statistieke tabellen van het patentregt over het dienstjaar 1890-1891. Uitgegeven door het Departement van Financiën, Den Haag 1892.
Steen 1998
John Steen (met bijdragen van Frits Keers), *Moesman. Monografie / Catalogus van schilderijen en objecten*, Zwolle 1998.
Stempher 1983
A.S. Stempher, 'Kroniek van de fotografie in Arnhem, 1839-1864', in: *Arnhem. Elf facetten uit de 19de en 20ste eeuw*, Zutphen 1983, pp. 132-145.
Stenger 1938
Erich Stenger, *Die Photographie in Kultur und Technik. Ihre Geschichte während hundert Jahre*, Leipzig 1938.
Stenger 1950
Erich Stenger, *Siegeszug der Photographie in Kultur, Wissenschaft, Technik*, Seebruck am Chiemsee 1950.
Sternberg 1864
Carl Sternberg, *Korte handleiding tot de photographie, behelzende: de methode op collodium, het aftrekken op albumine- en arrowroot-papier, het maken van beelden in levensgrootte, de photographie op drooge platen, fouten en aanwijzingen, hoe ze te vermijden, de retouche, stereoskoop-beelden en visitekaart-portretten, oogenblikkelijke photographie, versterkings-methoden, enz. enz. enz*., Utrecht 1864.
Sternberg 1865
C. Sternberg, *Vademecum van den photograaf. Een praktisch hand- en hulpboek voor het dagelijksch gebruik in het atelier en laboratorium. Met bijdragen van Prof. Dr. Towler, W. Simpson, V. Blanchard en anderen*, Utrecht 1865.

Sternberg 1878
Carl Sternberg, *Korte handleiding tot de photographie, behelzende: de methode op collodium, het aftrekken op albumine- en arrowroot-papier, het maken van beelden in levensgrootte, de photographie op drooge platen, fouten en aanwijzingen, hoe ze te vermijden, de retouche, stereoskoop-beelden en visitekaartjes-portretten, oogenblikkelijke photographie, versterkings-methoden, de kool-methode, enz. enz.* (ed. W.C. van Dijk), Utrecht 1878.
Stevens 1995
Harm Stevens (eindred.), *Techniek in schoonheid*, Wormer 1995.
Stokvis 1978
P.R.D. Stokvis, 'Nederlandse sociale verhoudingen tegen 1850', in: *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 4 (1978), pp. 70-86.
Stokvis 1987
P.R.D. Stokvis, *De wording van modern Den Haag. De stad en haar bevolking van de Franse Tijd tot de Eerste Wereldoorlog*, Zwolle 1987.
Stokvis 2005
Pieter Stokvis, *Het intieme burgerleven. Huishouden, huwelijk en gezin in de lange negentiende eeuw*, Amsterdam 2005.
Stokvis/Mathijsen 1994
Pieter Stokvis en Marita Mathijsen, 'Literatuur en maatschappij. Het beeld van de burgerlijke levensstijl in Nederlandse romans 1840-1910', in: *De negentiende eeuw* 18 (1994), pp. 145-172.
Stolwijk 1995
Chris Stolwijk, 'De Tentoonstellingen van Levende Meesters in Amsterdam en Den Haag, 1858-1896', in: *De negentiende eeuw* 19 (1995), pp. 193-221.
Stolwijk 1998
Chris Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw*, Leiden 1998.
Stoof 1852
W.B. Stoof, *Een woord over de teeken- en schilderkunst, hare waarde voor de wetenschap en industrie en haar invloed op de beschaving*, Utrecht z.j. [1852].
Van Straalen/Van Oyen 1991
Brord van Straalen en Bas van Oyen (eindred.), *Holland rond 1840. Aspecten van het dagelijks leven op het Hollandse platteland*, Velsen/Den Haag ^{3}1991.
Strachey 1978
Lytton Strachey, *Queen Victoria*, Harmondsworth 1978.
Van Straten 1995
Hans van Straten, *Multatuli, van blanke radja tot bedelman. Een schrijversleven*, Amsterdam 1995.
Stratenus 1887
Louise Stratenus, *Vormen. Handboek voor de samenleving in en buiten huis*, Gouda 1887.
Stratingh 1839
S. Stratingh Ez., 'Iets over de Daguerreotype', in: *Algemeene Konst- en Letterbode voor het jaar 1839*, dl. 1, pp. 170-172.
Streng 1995
Toos Streng, *'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875. Een begripshistorische studie*, Amsterdam 1995.
Streng 1997
Toos Streng, 'De waardering van het landschap in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw', in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 48 (1997), pp. 258-306.
De Stuers 1929
Charles Hubert de Stuers, *Het lithografisch werk van August Allebé. Beschrijvende catalogus met inleiding*, Utrecht 1929.
De Stuers 1975
Victor de Stuers, *Holland op zijn smalst*, Bussum 1975. Eerste druk 1873.
Stufkens 1999
André Stufkens, 'Nijmegen Vooruit! "Frapper! Toujours frapper!" Drie generaties Ivens en W.O. I als breuklijn. La Belle Epoque', in: André Stufkens (red.), *Passages. Joris Ivens en de kunst van deze eeuw*, Nijmegen 1999, pp. 35-79.
Sueur 1993
Valérie Sueur, 'L'album Chifflart (1859): Statut et rôle de l'image au milieu du XIXe siècle', in: *Nouvelles d'Estampe* nrs. 130-131 (1993), pp. 3-18.
Sutton 1857
Thomas Sutton, *A Treatise on the Positive Collodion Process*, Londen 1857.
Swanson 1977
Vern G. Swanson, *Alma-Tadema. The painter of the Victorian vision of the Ancient world*, New York 1977.
Swart 1891
A.G.N. Swart, *Opmerkingen betreffende auteursrecht op werken van beeldende kunst*, Leiden 1891.
T. 1900
Jos C.T., 'De Fotografie als Arbeidsvak voor Vrouwen', in: *Lux. Geïllustreerd Tijdschrift voor Fotografie* 11 (1900), pp. 94-96.
Tavenraat 1981
Johannes Tavenraat 1809-1881, Kleef/Dordrecht/Den Haag 1981.
Taylor 1987
Roger Taylor, 'Royal patronage and photography 1839-1901', in: Francis Dimond en Roger Taylor, *Crown & Camera. The Royal Family and Photography 1842-1910*, Harmondsworth 1987, pp. 10-25.
Taylor/Wakeling 2002
Roger Taylor en Edward Wakeling, *Lewis Carroll Photographer. The Princeton University Library Albums*, Princeton/Oxford 2002.
Teeuwisse 1991
Jan Teeuwisse, *Utrechtse universiteitsportretten. De portretverzamelingen van de Rijksuniversiteit te Utrecht en de Nauw Verbonden Instellingen*, Zutphen/Utrecht 1991.

Van Thiel 1981
P.J.J. van Thiel, 'Het Rijksmuseum in het Trippenhuis, 1814-1885 (I): bestuursvorm en personeel', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 28 (1981), pp. 79-100.
Van Thiel 1982
P.J.J. van Thiel, 'Het Rijksmuseum in het Trippenhuis, 1814-1885 (IV): Kopiisten en fotografen', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 30 (1982), pp. 63-86.
Thieme-Becker
Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 dln., Leipzig 1907-1950.
Thijssen 1986
Marlou Thijssen, 'De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1870. Over het ontstaan en de betekenis van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw', in: *Kunst en beleid in Nederland* 2, Amsterdam 1986, pp. 9-83, 183-198.
Thomas 1987
Keith Thomas, *Man and the Natural World. Changing attitudes in England, 1500-1800*, Harmondsworth 1987.
Thomassen 1990
K. Thomassen (eindred.), *Alba Amicorum. Vijf eeuwen vriendschap op papier gezet. Het album amicorum en het poëziealbum in de Nederlanden*, Maarssen/Den Haag 1990.
Thorbecke 2002
De briefwisseling van J.R. Thorbecke. Deel VII: 1862-1872 (ed. G.J. Hooykaas, met medewerking van M. Kooijmans en E. Swart), Den Haag 2002.
Thornton 1986
Gene Thornton, 'The Place of Photography in the Western Pictorial Tradition: Heinrich Schwarz, Peter Galassi and John Szarkowski', in: *History of Photography* 10 (1986), pp. 85-98.
Tibbe 1989
Lieske Tibbe, 'Alberdingk Thijm en de beeldende kunsten. Zijn hoogleraarschap aan de Rijksakademie 1876-1889', in: *Catalogus van de tentoonstelling J.A. Alberdingk Thijm 1820-1889. Katholicisme & cultuur in de negentiende eeuw*, Amsterdam/Nijmegen 1989, pp. 29-51.
Tibbe 1992
Lieske Tibbe, 'Alberdingk Thijm en de beeldende kunsten. Zijn hoogleraarschap aan de Rijksacademie 1876-1889', in: P.A.M Geurts, A.E.M. Janssen, C.J.A.C. Peeters en Jan Roes (red.), *J.A. Alberdingk Thijm, 1820-1889. Erflater van de negentiende eeuw. Een bundel opstellen*, Baarn 1992, pp. 157-174.
Tiethoff 1991
Marieke Tiethoff (met bijdragen van Karen Schaffers), *Portretten in miniatuur. Portretminiaturen uit de stadhouderlijke en koninklijke verzamelingen*, Zwolle 1991.
Tigelaar 1999
Erik Tigelaar, *De wereld in een doosje. De fotoalbums van de familie Van Rheden, Utrecht/Wijk bij Duurstede 1863-1876*, Utrecht 1999.
Van Tijn 1977a
Th. van Tijn, 'Het sociale leven in Nederland 1844-1875', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, dl. 12, Haarlem 1977, pp. 131-166.
Van Tijn 1977b
Th. van Tijn, 'Voorlopige notities over het ontstaan van het moderne klassenbewustzijn in Nederland', in: P.A.M. Geurts en F.A.M. Messing, *Economische ontwikkeling en sociale emancipatie*, dl. 2, Den Haag 1977, pp. 129-143.
Van Tijn 1978
Th. van Tijn, 'Het sociale leven in Nederland', in: *Algemene Geschiedenis der Nederlanden*, dl. 13, Haarlem 1978, pp. 77-100.
Van Tilborgh/Hoogenboom 1982
Louis van Tilborgh en Annemieke Hoogenboom, *Tekenen Destijds. Utrechts tekenonderwijs in de 18e en 19e eeuw*, Utrecht/Antwerpen 1982.
Van Tilborgh/Jansen 1986
Louis van Tilborgh en Guido Jansen (red.), *Op zoek naar de Gouden eeuw. Nederlandse schilderkunst 1800-1850*, Zwolle/Den Haag/Haarlem 1986.
Tillema 1975
J.A.C. Tillema, *Schetsen uit de geschiedenis van de Monumentenzorg in Nederland*, Den Haag 1975.
Timmerman 1983
Aegidius W. Timmerman, *Tim's herinneringen* (ed. Harry G.M. Prick), Amsterdam 1983.
Tussen zonnegoud en kaarslicht 1986
Tussen zonnegoud en kaarslicht. Dordtse meesters 1780-1840, Dordrecht 1986.
Uitkomsten 1864
Uitkomsten der Vierde Tienjarige Volkstelling in het Koningrijk der Nederlanden op den een en dertigsten December 1859, 3 dln., Den Haag 1864.
Uitkomsten 1894-1895
Uitkomsten der Beroepstelling in het Koninkrijk der Nederlanden op den een en dertigsten December 1889. Uitgegeven op last van het Departement van Binnenlandsche Zaken, 13 banden, Den Haag 1894-1895.
Uitkomsten 1902
Bijdragen tot de Statistiek van Nederland. Uitgegeven door het Centraal Bureau voor de Statistiek. Nieuwe Volgreeks no. 12. Uitkomsten der Beroepstelling in het Koninkrijk der Nederlanden gehouden op den een en dertigsten December 1899, 12 dln., Den Haag 1902.
Uitkomsten 1912-1913
Bijdragen tot de Statistiek van Nederland. Uitgegeven door het Centraal Bureau voor de Statistiek. Nieuwe Volgreeks no. CLXVII. Uitkomsten der Beroepstelling in het Koninkrijk der Nederlanden gehouden op den een en dertigsten December 1909, 3 dln., Den Haag 1912-1913.
Vaderlandsch Gevoel 1978
Het Vaderlandsch Gevoel. Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis, Amsterdam 1978.
Vakopleiding 1898
Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid. I. Besprekingen over Vakopleiding voor Vrouwen, gehouden van 11-14 Juli 1898, Amsterdam 1898.

Van Goethem 1999
Herman Van Goethem, *Fotografie en realisme in de 19de eeuw. Antwerpen: de oudste foto's, 1847-1880*, Antwerpen 1999.
Vecht 1995
Ronald Vecht, 'Kroniek foto-auteursrecht 1983-1994', in: Hans van Dulken (eindred.), *Stilstaande beelden. Ondergang en opkomst van de fotografie*, Amsterdam 1995 (*Kunst en beleid in Nederland* 7), pp. 207-223.
Veegens 1895
J.D. Veegens, *Het auteursrecht volgens de Nederlandsche wetgeving*, Den Haag 1895.
Van Veen 1993
Anneke van Veen, *Pieter Oosterhuis (1816-1885)*, Amsterdam z.j. [1993].
Van Veen 1997
Anneke van Veen (red.), *G.H. Breitner. Fotograaf en schilder van het Amsterdamse stadsgezicht*, Bussum/Amsterdam 1997.
Van Veen 1998
Anneke van Veen, 'Munnich & Ermerins', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 30 (1998).
Van Veen 2000
Anneke van Veen, *Jacob Olie Jbz (1834-1905)*, Amsterdam z.j. [2000].
Veenendaal 1990
A.J. Veenendaal Jr, 'De kennisoverdracht op het gebied van de spoorwegtechniek in Nederland, 1830-1870', in: *Jaarboek voor de geschiedenis van bedrijf en techniek* 7 (1990), pp. 54-75.
Van Venetië/Zondervan 1989a
Robbert van Venetië en Annet Zondervan, *Architectuurfotografie in Nederland: 1839-1900. Een bronnen-onderzoek naar functie en vorm binnen de negentiende-eeuwse documentaire fotografie*, ongepubliceerde doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Leiden 1989.
Van Venetië/Zondervan 1989b
Robbert van Venetië en Annet Zondervan, *Geschiedenis van de Nederlandse architectuurfotografie*, Rotterdam 1989.
Van Venetië/Zondervan 1990a
Robbert van Venetië en Annet Zondervan, 'Johann Georg Hameter', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 13 (1990).
Van Venetië/Zondervan 1990b
Robbert van Venetië en Annet Zondervan, 'Maria Hille', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 14 (1990).
Van Venetië/Zondervan 1990c
Robbert van Venetië en Annet Zondervan, 'Julius Perger', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 14 (1990).
Van Venetië/Zondervan 1991
Robbert van Venetië en Annet Zondervan, 'Friedrich Julius von Kolkow', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 16 (1991).
Verbong/Homburg 1994
G.P.J. Verbong en E. Homburg, 'Chemische kennis en de chemische industrie', in: H.W. Lintsen, M.S.C. Bakker, E. Homburg, D. van Lente, J.W. Schot en G.P.J. Verbong (red.), *Techniek in Nederland. De wording van een moderne samenleving 1800-1890*, dl. 5, Zutphen 1994, pp. 243-269.
Verburg/Van Bennekom 1994
Adri Verburg en Josephine van Bennekom, *In Zeeuws licht gevangen. Fotografie in Middelburg 1842-1870*, Middelburg 1994.
Vergeer 1985
Charles Vergeer, *Willem Witsen en zijn vriendenkring. De Amsterdamse bohème van de jaren negentig*, Amsterdam/Brussel 1985.
Vergeer 1990
Charles Vergeer, *Toen werden schoot en boezem lekkernij. Erotiek van de Tachtigers*, Amsterdam 1990.
Verhoogt 2004
Robert Maarten Verhoogt, *Kunst in reproductie. De reproductie van kunst in de negentiende eeuw en in het bijzonder van Ary Scheffer (1795-1858), Jozef Israëls (1824-1911) en Lourens Alma-Tadema (1836-1912)*, dissertatie Universiteit van Amsterdam 2004.
Ver Huell 1985
Het dagboek van Alexander Ver Huell 1860-1865 (ed. Jan Bervoets en Rody Chamuleau), Zutphen 1985.
Verkoren 1987
Luc Verkoren, 'Bram Loman', in: Ingeborg Th. Leijerzapf (hoofdred.), *Geschiedenis van de Nederlandse fotografie in monografieën en thema-artikelen*, afl. 6 (1987).
Versprille 1964
Annie Versprille, 'Leidse fotografen in de 19e eeuw', in: *Jaarboekje voor geschiedenis en oudheidkunde van Leiden en omstreken* 56 (1964), pp. 93-96.
Versteegh 2003
Jaap Versteegh, 'Een generatieconflict in woord en beeld. *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 1891-1901', in: *Kunstlicht* 24 (2003) 4, pp. 27-32.
Verwey 1995
Albert Verwey, *Briefwisseling 1 juli 1885 tot 15 december 1888* (ed. Margaretha H. Schenkeveld en Rein van der Wiel), Amsterdam 1995.
Verzameling 1841
Verzameling der portretten van de vermaarde mannen en vrouwen, afl. 17, Den Haag 1841.
Veth 1857
P.J. Veth, 'De schuttersmaaltijd van Van der Helst', in: *De Gids* 21 (1857), dl. 1, pp. 537-566.
Veth 1914
Jan Veth, 'De jeugd van Israëls', in: idem, *Portretstudies en Silhouetten*, Amsterdam ^{2}1914, pp. 86-122.
Veth 1941
Cornelis Veth, *Een eeuw Nederlandsche caricatuur*, Amsterdam 1941.

Veth 1947
Cornelis Veth, *Charles Rochussen*, Rotterdam/Antwerpen 1947.
Vey 1962
Horst Vey, *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, Brussel 1962.
Viner 1992
Betty Viner, 'Miniatures: Short History and Introduction', in: Harry Blättel, *International Dictionary Miniature Painters Porcelain Painters Silhouettists* / *Internationales Lexikon Miniatur-Maker Porzellan-Maler Silhouettisten* / *Dictionnaire International Peintres Miniaturistes Peintres sur Porcelaine Silhouettistes*, München 1992, pp. 12-13.
Vis 2002
Jurjen Vis, *De poort. De Oudemanhuispoort en haar gebruikers, 1602-2002*, Amsterdam 2002.
Vogel 1890
H.W. Vogel, *Photochemie und Beschreibung der photographischen Chemicalien*, Berlijn 1890.
Vogel 1897
H.W. Vogel, *Die photographische Praxis*, dl. 1, Berlijn 1897.
Voignier 1993
J.-M. Voignier, *Répertoire des photographes de France au dix-neuvième siècle*, z.pl. 1993.
Van Voorst tot Voorst 1992
J.M.W. van Voorst tot Voorst, *Tussen Biedermeier en Berlage. Meubel en interieur in Nederland 1835-1895*, Amsterdam 1992.
Vorsterman van Oijen 1882
A.A. Vorsterman van Oijen, 'De Orde van den Kouseband', in: *Eigen Haard* 1882, pp. 225-227.
De Vos 1842
J. de Vos Wz., 'Over werktuig. Nabootsingen der Natuur (Daguerrotype)', in: *Het Instituut, of Verslagen en Mededeelingen, uitgegeven door de Vier Klassen van het Koninklijk Nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten*, Amsterdam 1842, pp. 234-242.
Vosmaer 1879
C.V. [= Carel Vosmaer], 'Het adres der kunstenaars over het eigendomsrecht van hunne werken', in: *De Nederlandsche Spectator* 1879, p. 113.
Vosmaer 1886
Carel Vosmaer, *De kunst in het daaglijksch leven. Vrij naar het Engelsch van Lewis Foreman Day. Tweede vermeerderde uitgaaf*, Den Haag 1886.
De Vries 1971a
Hille de Vries, *Landbouw en bevolking tijdens de agrarische depressie in Friesland (1878-1895)*, Wageningen 1971.
De Vries 1971b
Joh. de Vries, 'Het censuskiesrecht en de welvaart in Nederland 1850-1917', in: *Economisch- en Sociaal-Historisch Jaarboek* 34 (1971), pp. 178-231.
De Vries 1986
Boudien de Vries, *Electoraat en elite. Sociale structuur en sociale mobiliteit in Amsterdam, 1850-1895*, Amsterdam 1986.
De Vries 1988a
B.M.A. de Vries, 'De lijsten van kiezers ter benoeming van afgevaardigden voor de Tweede Kamer der Staten-Generaal, de Provinciale Staten en de Gemeenteraad, 1851-1886', in: *Broncommentaren VI-IX*, Den Haag 1988, pp. 7-14.
De Vries 1988b
Boudien de Vries, 'Amsterdamse ondernemers en hun sociale positie, 1854-1884', in: *Jaarboek voor de geschiedenis van bedrijf en techniek* 5 (1988), pp. 102-118.
De Vries 1990a
Boudien de Vries, 'De kunstlievende leden van Arti et Amicitiae en Pulchri Studio, 1850-1914', in: *De negentiende eeuw* 14 (1990), pp. 43-57.
De Vries 1990b
J.P.M.B. de Vries, *Gemeenschap en wereld-ik, geheel op de wijze der kunst. Nederlandse kunstkritiek en moderne kunst circa 1900-1920. Albert Verwey, Albert Plasschaert, Just Havelar, Theo van Doesburg*, dissertatie Universiteit van Amsterdam 1990.
De Vries 1993
Boudien de Vries, 'Leescultuur van de elite. Het Haarlemse Leesmuseum aan het einde van de negentiende eeuw', in: W. van den Berg, Henk Eijssens en Ton van Kalmthout (red.), *Haarlemse kringen. Vijftien verkenningen naar het literair-culturele leven in een negentiende-eeuwse stad*, Hilversum 1993, pp. 175-191.
De Vries 1998
Boudien de Vries, 'Een weldadig verschil? Standsbesef en het onbehagen van de burgerij', in: *De negentiende eeuw* 22 (1998), pp. 25-35.
W. 1861
W., 'Photographische portretten', in: *Algemeene Konst- en Letterbode* 73 (1861), p. 154.
Wachlin 1992
Steven Wachlin, 'Fotografen – een overzicht', in: J.W.L. Hilkhuijsen (hoofdred.), *De stad Delft. Cultuur en maatschappij van 1813 tot 1914*, Delft 1992, pp. 303-309.
Wachlin 1994
S. Wachlin, 'Corine Ingelse (1869-1950), beroepsfotografe', in: J. Aalbers e.a. (red.), *Utrechtse biografieën 1. Levensbeschrijvingen van bekende en onbekende Utrechters*, Amsterdam/Utrecht 1994, pp. 88-91.
Wachlin 1997
S. Wachlin, 'Edouard François Georges (1817-1895), beeldhouwer en fotograaf', in: W. van den Broeke e.a. (red.), *Utrechtse biografieën 4. Levensbeschrijvingen van bekende en onbekende Utrechters*, Utrecht 1997, pp. 77-80.
Wachlin/Rooseboom 1997
Steven Wachlin en Hans Rooseboom, 'Parijzenaar of Amsterdammer? Hoofdstedelijk raadsel ontsluierd', in: *Nieuwsbrief Nederlands Fotogenootschap* nr. 17 (1997), pp. 15-16.
Wagner 1985
Anna Wagner, *Isaac Israels*, Venlo 1985.

Wallert/Tauber 2005
Arie Wallert en Gwen Tauber, 'Over herhalingen in de schilderkunst: het probleem van reproductie', in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 52 (2004) [= 2005], pp. 316-327.
Warnke 1985
Martin Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Keulen 1985.
Van Waterschoot 1991
Jos van Waterschoot, 'De Leeuwarder uitgever G.T.N. Suringar, de dichter Hendrik Tollens en de Gezamenlijke Dichtwerken', in: *De Boekenwereld* 7 (1990-1991), pp. 158-167.
Wegner & Mottu 1885
Wegner & Mottu, *Wenken en raadgevingen toepasselijk bij de photographie*, Amsterdam z.j. [circa 1885].
Weimar 1915
Wilhelm Weimar, *Die Daguerreotypie in Hamburg 1839-1860. Ein Beitrag zur Geschichte der Photographie*, Hamburg 1915.
Weitzel 1968
Maar Majesteit! Koning Willem III en zijn tijd. De geheime dagboeken van minister A.W.P.Weitzel (ed. Paul van 't Veer), Amsterdam [3]1968.
Welcker 1978
J.M. Welcker, *Heren en Arbeiders in de vroege Nederlandse Arbeidersbeweging 1870-1914*, Amsterdam 1978.
Van West/Van Keulen 2002
Felix van West en Wim van Keulen, 'Andries Jager en de vroege Nederlandse stereomarkt', in: *Photohistorisch Tijdschrift* 25 (2002), pp. 87-90.
Westen 1990
M.G. Westen, '"Roert met den tooverstaf van ware kunst alle standen en rangen aan!" Cultuurspreiding en onderscheid naar kwaliteit', in: idem (red.), *Met den tooverstaf van ware kunst. Cultuurspreiding en cultuuroverdracht in historisch perspectief*, Leiden 1990, pp. 9-35.
Van Westrheene 1854
T. van Westrheene Wz., *Een woord over kunst en kunstbescherming in Nederland*, Den Haag 1854.
Van Westrheene 1859
T. van Westrheene Wz., 'C. Kruseman, zijn leven en werken', in: *Kunstkronijk* 20 (1859), pp. 9-16.
Van Westrheene 1870
T. van Westrheene Wz., 'Herinnering aan Jakob Spoel', in: *Kunstkronijk* [Nieuwe Serie] 11 (1870), pp. 33-36.
Weststeijn 2002
Thijs Weststeijn, 'Schilderkunst als "zuster van de bespiegelende wijsgeerte". De theoretische status van het afbeelden van de zichtbare wereld in Samuel van Hoogstratens *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*', in: *De zeventiende eeuw* 18 (2002), pp. 184-207.
Wet 25 januari 1817
Wet van den 25sten Januari 1817, de regten bepalende die in de Nederlanden, ten opzigte van het drukken en uitgeven van letter- en kunstwerken, kunnen worden uitgeoefend, in: *Staatsblad van het Koningrijk der Nederlanden* 1817 nr. 5.
Wet 21 mei 1819
Wet van den 21sten Mei 1819, houdende eene nieuwe ordonnantie op het regt van patent, in: *Staatsblad van het Koningrijk der Nederlanden* 1819 nr. 34.
Wet 28 juni 1881
Wet van den 28sten Juni 1881, tot regeling van het auteursrecht, in: *Staatsblad van het Koningrijk der Nederlanden* 1881 nr. 124.
Wezel 1998
René Wezel, 'December 1839: Kneppelhout publiceert "De student-Leydenaar". Het typengenre en de "kopijeerlust des dagelijkschen levens"', in: M.H. Schenkeveld-van der Dussen (hoofdred.), *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*, Amsterdam/Antwerpen/Groningen 1998, pp. 455-460.
Van Wezel 2003
Gerard van Wezel, *De Onze-Lieve-Vrouwekerk en de grafkapel voor Oranje-Nassau te Breda*, Zeist/Zwolle 2003.
Wichard/Wichard 1999
Robin en Carol Wichard, *Victorian Cartes-de-Visite*, Princes Risborough 1999.
Van der Wiel 1981
Rein van der Wiel, 'Beelden van '80. Het oog van Joseph Jessurun de Mesquita (1865-1890)', in: *De Revisor* 8 (1981) 3, pp. 42-48.
Wierink 1930
B.W. Wierink, 'De teekenmeester van omstreeks 1850', in: *Vijftig jaren teekenonderwijs in Nederland. Uitgegeven ter gelegenheid van het vijftigjarig bestaan der Nederlandsche Vereeniging voor Teekenonderwijs …*, Rotterdam 1930, pp. 49-57.
Wierts 1994
Henk Wierts, *Beroepsfotografen in de stad Groningen 1839-1925*, ongepubliceerde doctoraalscriptie Rijksuniversiteit Groningen 1994.
Wierts 2000
Henk Wierts (in samenwerking met Lies Ast-Boiten, Mirjam E. de Jonge en Steven Wachlin), *Photographieën & Dynastieën. Beroepsfotografie in Groningen 1842-1940*, Groningen/Bedum 2000.
Wiessing 1960
H.P.L. Wiessing, *Bewegend portret. Levensherinneringen*, Amsterdam 1960.
Wijfjes 2004
Huub Wijfjes, *Journalistiek in Nederland 1850-2000. Beroep, cultuur en organisatie*, Amsterdam 2004.
Wijnaendts van Resandt 1926
W. Wijnaendts van Resandt, *Het geslacht Van der Hoop uit Scherpenzeel, te Arnhem, Amsterdam, Rotterdam, Groningen en elders*, z.pl. 1926.
Van Wijnen 2005
Philippe van Wijnen, 'Auteursrecht als hindernisbaan', in: *Boekman. Tijdschrift voor kunst, cultuur en beleid* nr. 63 (2005), pp. 65-67.
Wijsenbeek-Olthuis 1995
Th.F. Wijsenbeek-Olthuis, 'Boedelinventarissen', in: *Broncommentaren 2. Boedelinventarissen. Gemeentelijke bevolkingsregisters 1850-1920*, Den Haag 1995, pp. 1-73.
Wildeman 2000
Diederick Wildeman, 'Varenslui en fotografen. Stuurman Jan Carel Thierry de Bye (1808-1846) en de fotografie', in: *Amstelodamum. Maandblad voor de kennis van Amsterdam* 87 (2000), pp. 129-135.

Wilhelmina 1966
Wilhelmina, *Eenzaam maar niet alleen*, Amsterdam 1966.
Williamson 1904
George-C. Williamson, *The History of Portrait Miniatures*, Londen 1904.
Willumson 1998
Glenn Willumson, 'The Getty Research Institute. Materials for a New Photo-History', in: *History of Photography* 22 (1998), pp. 31-39.
Van der Wilt 2005
Annemiek van der Wilt, '200 jaar Douwes', in: *Tableau* 27 (2005) 5, pp. 62-69.
Wilterdink 1984
Nico Wilterdink, *Vermogensverhoudingen in Nederland. Ontwikkelingen sinds de negentiende eeuw*, Amsterdam 1984.
Van Wingerden 1987-1988
D. van Wingerden, *Rotterdamse fotografen 1850-1940*, ongepubliceerde lijst, Rotterdam 1987-1988.
Winters 1980
W. Winters, *P.J. Kipp t.g.v. 150 jarig jubileum te Delft*, z.pl. 1980.
Wintle 2000
Michael Wintle, *An economic and social history of the Netherlands, 1800-1920. Demographic, economic and social transition*, Cambridge 2000.
Wisman 1994
Bram Wisman, *Argusogen. Een documentaire over de persfotografie in Nederland*, Amsterdam 1994.
Witsen 1977
Willem Witsen fotograaf, Den Haag 1977.
Wolf 1902
N.H. Wolf, 'Bij onze Nederlandsche Kunstenaars. De Fotograaf C.E. Mögle', in: *Wereldkroniek. Geïllustreerd nieuwsblad voor iedereen* 18 oktober 1902, pp. 449-451.
Wood/Harmant 1992
R. Derek Wood en Pierre G. Harmant, 'Daguerre's Demonstrations in 1839 at the Palais d'Orsay', in: *History of Photography* 16 (1992), p. 400-401.
Van der Woud 1987
Auke van der Woud, *Het lege land. De ruimtelijke orde van Nederland 1798-1848*, Amsterdam 1987.
Van der Woud 1990
Auke van der Woud, *De Bataafse hut. Verschuivingen in het beeld van de geschiedenis (1750-1850)*, Amsterdam 1990.
Woudt/Sman/Woudt 1986
Jan Pieter Woudt, R. Sman en Klaas Woudt, *De foto's van Breebaard. De Zaanstreek belicht 1863-1878*, Wormerveer 1986.
Wright 1980
Christopher Wright, *Paintings in Dutch Museums. An index on oil paintings in public collections in The Netherlands by artists born before 1870*, Amsterdam 1980.
Wurfbain 1996
Maarten Wurfbain, 'Alexander Hugo Bakker Korff and Photography', in: *Oud Holland* 110 (1996), pp. 94-100.
Wytzes 2002
H.C. Wytzes, *En het geld verantwoordt alles. Een financiële geschiedenis van het Koninkrijk der Nederlanden*, Amsterdam 2002.
Young 1998
Hillary Young, 'An eighteenth-century London glass-cutter's trade card. Its parallels and derivatives', in: *Apollo. The International Magazine of the Arts* nr. 432 (1998), pp. 41-46.
Zaal 1996
Wim Zaal, *De vuist van de paus. De Nederlandse zouaven in Italië 1860-1870*, Nieuwegein 1996.
Van Zanden 1987
J.L. van Zanden, 'Economische groei in Nederland in de negentiende eeuw. Enkele nieuwe resultaten', in: *Economisch- en sociaal-historisch jaarboek* 50 (1987), pp. 51-76.
Van Zanden/Van Riel 2000
Jan Luiten van Zanden en Arthur van Riel, *Nederland 1780-1914. Staat, instituties en economische ontwikkeling*, z.pl. 2000.
De Zoete 1991
Johan de Zoete, *Zomaar een plaatje? De introductie van nieuwe illustratietechnieken in Nederland in de negentiende eeuw*, z.pl. 1991.
De Zoete 1995
Johan de Zoete, 'Het metalen cliché', in: Johan de Zoete (met medewerking van Ad Stijnman en Anneke van Steijn, eindred.), *De techniek van de Nederlandse boekillustratie in de 19e eeuw*, Amstelveen 1995, pp. 27-38.
De Zoete 1995
Johan de Zoete (met medewerking van Ad Stijnman en Anneke van Steijn, eindred.), *De techniek van de Nederlandse boekillustratie in de 19e eeuw*, Amstelveen 1995.
Zuchold 1977
Ernst Amandus Zuchold, *Bibliotheca Photographica. Verzeichniss der auf dem Gebiete der Photographie, sowie der damit verewandten Künste und Wissenschaften seit Erfindung der Daguerreotypie bis zu Anfang des Jahres 1860 erschienen Schriften, …* 1977. Eerste druk 1860.
Zweekhorst 1994
Dik Zweekhorst, 'Overzicht van François HaverSchmidts voordrachten', in: *De negentiende eeuw* 18 (1994), pp. 87-96.
Zweers 1999
Louis Zweers, *De Boerenoorlog. Nederlandse fotografen aan het front*, Den Haag 1999.

Verklarende lijst van in de tekst voorkomende fotografische termen

Albuminedruk
Fotografische afdruk op papier dat bestreken werd met een mengsel van eiwit en een zout en dat lichtgevoelig gemaakt werd met een oplossing van zilvernitraat. De afdruk werd gemaakt door het papier onder een negatief te leggen en net zo lang aan zonlicht bloot te stellen totdat het beeld gevormd was.

Ambrotypie
Fotografische techniek waarbij een glasnegatief optisch positief gemaakt wordt. Het negatief wordt hetzij enigszins onderbelicht of na ontwikkeling gebleekt en tegen een donkere achtergrond gehouden. Daartoe kon een sukje karton of stof dienen, maar ook werd de achterkant van de glasplaat wel eens met zwarte inkt bedekt. Het beeld kwam nu als positief over. Ambrotypieën werden, net als *daguerreotypieën*, in een cassette of lijstje geplaatst.

Autotypie
Fotomechanische hoogdruktechniek waarbij van het origineel eerst een opname (een negatief) werd gemaakt met behulp van een reproductiecamera. Daarbij werd vóór de fotografische plaat een raster gezet dat het beeld opdeelde in grotere en en kleinere puntjes. Dit rasterbeeld werd overgebracht op de drukvorm en geëtst, waarna de plaat kon worden ingeïnkt en afgedrukt. De puntjes die het beeld vormden waren fijn genoeg om voor het oog een coherent beeld te vormen.

Blauwdruk
Afdruk op papier dat bestreken was met een oplossing van twee ijzerzouten. Na belichting hoefde het papier alleen in water gespoeld te worden om het beeld zichtbaar te maken. Pruisisch blauw was het beeldvormende pigment, zodat de afdruk een monochrome blauwe tint kreeg.

Carte-de-visite
Fotografische afdruk op papier van circa 9 x 6 centimeter. De afdruk werd meestal op een kartonnetje geplakt van iets grotere afmetingen.

Cliché
Negentiende-eeuws woord voor negatief.

Collodium
Stof die vooral gebruikt werd bij het maken (prepareren) van een glazen negatiefplaat. Ze bestond uit schietkatoen opgelost in een mengsel van ether en alcohol, waaraan nog kaliumjodide werd toegevoegd. Deze stroperige substantie werd op een glasplaat uitgevloeid. Door onderdompeling van de plaat in een oplossing van zilvernitraat werd het lichtgevoelige zilverjodide gevormd. Het collodium diende om die lichtgevoelige stof aan de glasplaat te doen hechten. De plaat moest direct na de onderdompeling in de zilvernitraatoplossing belicht worden, aangezien de lichtgevoeligheid afnam tijdens het drogen van het collodium (vandaar: natte-collodium-procédé).

Contactafdruk
Afdruk waarbij het negatief niet vergroot is, maar op het afdrukpapier is gelegd. Afdrukpapier en negatief werden samen (‘in contact’) in een raamwerk geklemd, waarna men het (zon)licht liet inwerken. De meerderheid van de in de negentiende eeuw gemaakte afdrukken ontstonden op deze wijze.

Cyanotypie
Zie blauwdruk.

Daguerreotypie
Met de *zoutdruk* een van de vroegste fotografische technieken. Een verzilverde koperen plaat werd gereinigd, gepolijst en lichtgevoelig gemaakt door chemische reactie met jodium- en broomdampen. De plaat werd daarna in de camera geplaatst en belicht. Het beeld werd ontwikkeld door reactie met kwikdamp. Het kwik hechtte zich alleen aan de zilverdeeltjes waarop licht had ingewerkt en vormde zo het beeld. Doordat er geen negatief aan te pas komt waarvan afdrukken gemaakt kunnen worden, zijn daguerreotypieën unicaten. Daguerreotypieën werden, net als *ambrotypieën*, in een cassette of lijstje geplaatst.

Emulsie
Lichtgevoelige laag van negatief, daguerreotypie-, ferrotypie- of pannotypieplaat of afdrukpapier.

Ferrotypie
Procédé waarbij op een zwart of chocoladebruin getinte metalen plaat een lichtgevoelige laag werd aangebracht. Na belichting en ontwikkeling van de plaat leek het beeld positief. Feitelijk was het een negatief, maar doordat het beeld gezien werd tegen de donkere metalen plaat, was het voor het oog een positief.

Fixeren
Handeling die nodig was het na belichting ontstane beeld te bestendigen, ongevoelig te maken voor verdere inwerking van licht. Daartoe werd meestal een vloeistof gebruikt die de onbelicht gebleven delen van de emulsie oploste en aldus verwijderde. De belichte delen van de emulsie bleven achter en vormden het beeld.

Fotogram
In de negentiende eeuw vaak synoniem van ‘foto’. Tegenwoordig wordt de term alleen gebruikt voor een fotografische afbeelding die ontstaan is door een voorwerp op een vel fotopapier te leggen en dat aan het (zon)licht bloot te stellen, zodat alleen de contouren worden afgetekend. De op deze wijze gemaakte fotogrammen zijn overigens ook in de negentiende eeuw gemaakt.

Fotolithografie
Fotomechanische vlakdruktechniek en fotografische pendant van de lithografie. Het fotografische negatief werd afgedrukt op een lithosteen die lichtgevoelig was gemaakt met een mengsel van gelatine en kaliumdichromaat. Wanneer de steen vervolgens werd ingevocht, werd het water afgestoten door de belichte gelatine, terwijl het werd opgenomen door de onbelicht gebleven gelatine. Vervolgens werd de inkt opgebracht. Deze hechtte niet op de vochtige delen.

Fotomechanische (druk)technieken
Verzamelnaam voor een aantal druktechnieken die het midden houden tussen fotografie en grafiek. Het negatief wordt langs fotografische weg (dat wil zeggen door middel van inwerking van licht dat door het negatief valt) overgebracht op een drukplaat. Die wordt ingeïnkt en op een pers op papier afgedrukt, net als bij gewone grafiek. De lichtdruk is een fotomechanische vlakdruktechniek. Een glasplaat wordt voorzien van een laag gelatine en kaliumdichromaat. Na belichting onder een negatief hardt de gelatine in proportie met de hoeveelheid licht die erop valt. Na spoeling in water neemt de onbelichte gelatine water op, terwijl de belichte gelatine water afstoot. De inkt die vervolgens op de plaat wordt aangebracht, hecht alleen op de niet-vochtige delen, dus alleen op de belichte gelatine. De *autotypie*, *fotolithografie*, *heliogravure*, *lichtdruk* en *woodburytypie* zijn voorbeelden van fotomechanische druktechnieken.

Fototypie
Lichtdruk (zie aldaar).

Gomdruk
Afdruktechniek waarbij de lichtgevoelige laag niet werd gevormd door een zilververbinding – zoals bij de meeste fotografische druktechnieken –, maar door een mengsel van Arabische gom, een pigment naar keuze en kaliumdichromaat. Na de belichting onder een negatief werden de onbelicht gebleven delen in water weggespoeld. Het pigment bleef daardoor alleen achter op de belichte delen en vormde zo het beeld. De gomdruk stond een grote mate van handmatig manipuleren van de afdruk toe.

Heliogravure
Fotomechanische diepdruktechniek. Van het oorspronkelijke negatief werd eerst een positieve opname op glas gemaakt. Dit werd afgedrukt op overdrachtpapier dat lichtgevoelig was gemaakt met gelatine en kaliumdichromaat. De gelatine werd harder naarmate er meer licht op viel dat door het positief werd doorgelaten. Het overdrachtpapier werd vervolgens tegen een koperen plaat gedrukt. In water werd het papier van de plaat losgeweekt en de onbelichte, ongeharde gelatine opgelost. De belichte, geharde gelatine bleef op de plaat achter. Deze werd geëtst, ingeïnkt en op de pers afgedrukt op papier.

Kabinetfoto
Fotografische afdruk op papier van circa 16 x 11 centimeter.

Kooldruk
Fotografische afdruktechniek waarbij de lichtgevoelige laag niet – zoals bij de meest gebruikelijke afdruktechnieken, zoals de albuminedruk – werd gevormd door een zilververbinding, maar door gelatine vermengd met een pigment (meestal koolstof) en kaliumdichromaat. De gelatine hardde onder inwerking van het licht dat door het negatief werd doorgelaten. De onbelicht gebleven gelatine (en daarmee ook de koolstof op die plaatsen) werd opgelost in water. Waar de koolstof achterbleef, vormde zij het beeld. De houdbaarheid van gelatine en koolstof is veel groter dan die van zilververbindingen, zodat kooldrukken doorgaans nog steeds in uitstekende conditie verkeren en het beeld niet is ‘teruggelopen’.

Lichtdruk
Fotomechanische vlakdruktechniek waarbij een glasplaat werd voorzien van een laag gelatine en kaluumdichromaat. Na belichting onder een negatief hardde de gelatine in proportie met de hoeveelheid licht die het negatief had doorgelaten. Na spoeling in water nam de onbelichte gelatine water op, terwijl de belichte gelatine het water afstootte. De inkt die werd opgebracht hechtte alleen op de belichte, niet-vochtige gelatine. Daarna kon de plaat afgedrukt worden.

Natte-collodium-procédé
Zie onder collodium.

Negatief
Basis van een aantal fotografische technieken. Wanneer een vel papier of een glazen plaat was voorzien van een lichtgevoelige laag (*emulsie*), kon daarmee in de camera een opname worden gemaakt. Als lichtgevoelige stof werd meestal een zilververbinding gebruikt. Die hadden de eigenschap onder inwerking van licht donker te worden: waar veel licht op de emulsie viel, werden de zilverdeeltjes donker tot zwart, waar weinig of geen licht inwerkte, werden ze niet of nauwelijks donker. Zo ontstond een negatief beeld: wat in werkelijkheid donker was, werd op het negatief licht, en omgekeerd. Om het licht en donker om te keren, moest het negatief worden afgedrukt op papier.

Pannotypie
Fotografische afdruk op zwart leer of doek.

Photographie peinte
Met inkt of verf overgeschilderde *zoutdruk*. In veel gevallen is het gehele beeld overgeschilderd, zodat niet altijd onmiddellijk duidelijk is dat er een foto onder het beeld schuilgaat.

Retoucheren
Het bijwerken van en negatief of afdruk. Meestal beperkt het zich tot het verdoezelen van kleine onregelmatigheden (krasjes, vlekjes, etcetera) en tot het herstellen van onvolkomenheden. Blauwe ogen bijvoorbeeld werden meestal te licht weergegeven op de foto (de *emulsie* was voor sommige kleuren overgevoelig), wat hersteld werd door met zwarte inkt twee pupillen te zetten. Het retoucheren kon ook tot doel hebben de lichaamsdelen enigszins te verfraaien, door bijvoorbeeld de nek iets slanker te doen lijken. Delen van het beeld wegretoucheren was ook mogelijk.

Stereofoto
Paar van bijna identieke foto’s die naast elkaar gemonteerd werden en de illusie van diepte gaven wanneer ze door een kijker (stereoscoop) werden bekeken. Dit driedimensionale effect werd bereikt door twee opnamen van hetzelfde

onderwerp te maken met een onderling verschil van standpunt van ongeveer 6,5 centimeter, gelijk aan de gemiddelde afstand tussen de ogen van de mens. Stereofoto's werden vaak op karton geplakt, maar ook stereodaguerreotypieën, stereoglasdia's en stereofoto's op halfdoorschijnend tissue komen voor.

Stereoscoop
Kijker om *stereofoto's* mee te bekijken.

Visitekaart
Zie carte-de-visite.

Woodburytypie
Fotomechanische druktechniek. Een glazen plaat werd bedekt met gelatine en kaliumdichromaat. Nadat de gelatinelaag gedroogd was, werd ze van het glas genomen en onder een negatief belicht. De onbelicht gebleven gelatine werd weggespoeld, zodat een reliëf ontstond. Door het reliëf in een loden plaat te persen, ontstond een impressie die precies omgekeerd was aan het gelatinereliëf. In deze mal werd een mengsel van gelatine en een pigment gegoten. Nadat een vel papier tegen de mal was aangedrukt, hechtte de gelatine aan het papier. Het pigment vormde het beeld: hoe dikker het gelatinereliëf en hoe dieper de impressie in het lood, hoe meer pigment in de mal gegoten werd en hoe donkerder de tint van het beeld werd.

Zoutdruk
Fotografische afdruk op papier, waarvan de lichtgevoelige laag werd gevormd door een verbinding van keukenzout en zilvernitraat. Met de *daguerreotypie* een van de oudste fotografische technieken.

Curriculum vitae

Hans Theo Rooseboom werd geboren op 8 november 1966 in Wapserveen (gemeente Havelte, tegenwoordig gemeente Westerveld). Hij behaalde in 1985 het atheneum-diploma en studeerde vervolgens tot medio 1991 Algemene Letteren aan de Universiteit Utrecht.

Sinds 1991 werkt hij voor het Rijksprentenkabinet/Rijksmuseum, de laatste jaren als conservator fotografie. Hij was tevens tijdelijk werkzaam voor het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie (1997-1998) en Paleis Het Loo, Nationaal Museum (1998-1999). Sinds 2005 werkt hij ook voor het Nationaal Archief in Den Haag.

Hij maakte de volgende tentoonstellingen: *Een nieuwe kunst. Fotografie in de 19de eeuw. De Nationale Fotocollectie in het Rijksmuseum* (Rijksmuseum 1996, met Mattie Boom), *The Netherlands: The Land from the Sea* (De Kleine Manege, Moskou 1998, met Joop de Jong), *Opgenomen 1850-1925. Foto's van wetenschap, studenten en expedities* (Universiteitsmuseum Utrecht 2000), *Portretten & Stillevens. Foto's uit de Manfred Heiting Collectie* (Rijksmuseum 2001, met Mattie Boom), *Op reis. Foto's uit de collectie van Abraham Willet, 1825-1888* (Museum Willet-Holthuysen 2001), *Foto's uit verre landen. Koloniale fotografie in de 19de eeuw* (Rijksmuseum 2002, met Mattie Boom), *Panorama Amsterdam* (Foam_Fotografiemuseum Amsterdam 2003) en *De straat. Pioniers van de 20ste-eeuwse fotografie* (Van Gogh Museum 2006, met Mattie Boom en Fleur Roos Rosa de Carvalho).

Bij *Een nieuwe kunst*, *Opgenomen* en *Portretten & Stillevens* verschenen gelijknamige publicaties. In 2001 publiceerde hij met Aad Gordijn en Paul van de Laar *Breitner in Rotterdam. Fotograaf van een verdwenen stad* en met Koos Broek, Hans Lagerweij en Flip Bool *100 jaar amateurfotografie in Rotterdam*. Een jaar later maakte hij met Naomi Boas, Flip Bool en Jan Teeuwisse het boek *Hein Wertheimer, 1913-1997. Amateurfotograaf* en met Ester Wouthuysen *G.H. Heinen. Panorama's en stadsgezichten - Amsterdam in 1894*. Hij publiceerde daarnaast artikelen in verschillende tijdschriften en naslagwerken, vooral over negentiende-eeuwse Nederlandse fotografie.

In de jaren 1994-1997 was hij een van de redacteuren van de *Nieuwsbrief van het Nederlands Fotogenootschap*. Hij maakte deel uit van de redactie van *Beelden in veelvoud*, dat in 2003 uitkwam als deel 12 van het *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*.