

EX TEMPORE

EX TEMPORE - VERLEDEN TIJDSCHRIFT, NIJMEGEN

Ex Tempore

Hoofdredacteur:

Willem Tielen

Redactie:

Daphne Cuppens

Veerle Driessen

Silke Eyt

Rowin Jansen

Janneke de Jong

Wim de Jong

Wessel Kosters

Jan Kuijs

Sebastian Lenders

Afra de Mars

Floris Meens

Paul Reef

Tim Riswick

Joost Rosendaal

Lennert Savenije

Willem Tielen

Jelle Zondag

Eindredactie:

Rowin Jansen

Paul Reef

Willem Tielen

Lay-out:

Wessel Kosters

Afra de Mars

Paul Reef

Willem Tielen

Druk:

Bookbuilders Nijmegen

Afbeeldingen omslag:

Boven: Middenpaneel Jheronimus Bosch, *de Tuin der Lusten* (c. 1515), *Wikimedia Commons* <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_023.jpg>.

Onder: Middenpaneel Jheronimus Bosch, *De hooiwagen* (c. 1516), *Wikimedia Commons* <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_-_De_hooiwagen_\(c.1516,_Prado\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jheronimus_Bosch_-_De_hooiwagen_(c.1516,_Prado).jpg)>.

Jaargang 35 (2016), afl.2

ISSN 1566-1717

Ex Tempore verschijnt driemaal per jaargang.

Ex Tempore wordt uitgegeven door de Vereniging Ex Tempore - Verleden Tijdschrift, Nijmegen, bestaande uit studenten en medewerkers verbonden aan de afdeling Geschiedenis van de Radboud Universiteit Nijmegen.

Doel is, door middel van wetenschappelijke essays, vakinhoudelijke rubrieken en recensies informatie te verschaffen over het historisch bedrijf aan de RU, over geschiedbeoefening die met Nijmegen verband houdt en over actuele historische vraagstukken in het algemeen. Meer in het bijzonder wil het blad daarbij een forum zijn voor de Nijmeegse historische gemeenschap.

Redactiesecretariaat:

Ex Tempore, Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen, tel. 024 3612832, fax 024 3612807.

etvt@student.ru.nl

<http://www.ru.nl/extempore/>

Verenigingsbestuur:

Dr. J.G.M.M. Rosendaal (voorzitter), V.M.E. Driessen (secretaris), dr. J.A.E. Kuys (penningmeester), P.R. Reef (PR).

Comité van Aanbeveling:

Prof. dr. R.A.M. Aerts, prof. dr. C. van Baalen prof. dr. M.L.M. van Berkel, prof. dr. Th.L.M. Engelen, prof. dr. W.J.H. Furnée, prof. dr. O.J. Hekster, prof. dr. J. Kok, prof. dr. M.E. Monteiro, prof. dr. I.J.A. Nijenhuis, prof. dr. P.G.J.M. Raedts, prof. dr. P.J.A.N. Rietbergen, prof. dr. T.H.G. Verhoeven.

Auteursaanwijzingen en archief (1999-2015) zijn te vinden op onze website.

Prijs van losse nummers: € 7,50. Verkrijgbaar op aanvraag.

Abonnementsprijs voor de jaargang 2015-2016: € 17,50 voor studenten; € 22,50 voor overigen. Abonnement volgende jaargang opzeggen vóór 1 november. Een abonnement kan niet tussentijds worden stopgezet.

Abonnementen kunnen worden verkregen door overmaking van het betreffende bedrag op rekeningnummer NL77 INGB 0008 1693 32 t.n.v. Ex Tempore, Nijmegen, onder vermelding van uw adres en studentnummer (indien van toepassing).

© Ex Tempore, Nijmegen 2016



Inhoud

Redactioneel

Artikelen:

Bert Roest

'Jheronimus Bosch'

Lezen en kijken

69

Tessel Bauduin

'Bosch als "Surrealist": 1924-1936'

84

Juryrapport *Ex Temporeprijs* 2015 Lidewij Nissen

99

Lidewij Nissen

'Strafrechtelijke stemmen'

Het proces tegen Ernst Mom: een bron voor mentaliteitsgeschiedenis?

100

Interview

'Toch hebben we nog heel veel dingen ontdekt: Luuk Hoogstede en innovatief conservatieonderzoek'

113

Vaste rubrieken:

Interview

Jan-Hein Furnée

118

Leermeesters in de geschiedenis

Floris Meens

121

Alumnus

Jeroen Savelkouls

124

Recensies

126

Ivoren Toren

132

Auteursinformatie

135



Redactioneel

2016 is nu al in vele opzichten een bijzonder en bewogen jaar te noemen. Ook bij *Ex Tempore* is het een en ander veranderd. Zo heeft de redactie afscheid genomen van bestuursleden Joost Snaterse, Lidewij Nissen en Lema Salah. Ook Fons Meijer heeft afscheid genomen van het tijdschrift. Nogmaals dank voor jullie inzet en enthousiasme voor *Ex Tempore*! De bestuurstaken zijn inmiddels overgenomen door Willem Tielen (hoofdredacteur), Veerle Driessen (secretaris) en Paul Reef (PR). Samen met de andere redactieleden zullen zij ook dit jaar de kwaliteit van ons tijdschrift bewaken.

Het gebeurt zelden dat een *Ex Tempore* in het teken staat van één persoon, maar dat is nu wel het geval. In 2016 is namelijk de vijfhonderdste sterfdag van Jeroen Bosch, volgens velen de belangrijkste middeleeuwse schilder van Nederland, gevierd. De tentoonstelling 'Jheronimus Bosch - Visioenen van een genie' trok ruim 400.000 bezoekers naar het Noordbrabants Museum. Zelden waren er zoveel werken van de schilder bij elkaar te zien. Een van de belangstellenden was mediëvist Bert Roest. In zijn artikel informeert hij ons over zijn ontmoetingen met de werken van Bosch. Hij plaatst Bosch en zijn werken in een laat-middeleeuwse context en toont ons hoe Bosch zijn 'eigen universum' creëerde.

Ook het tweede artikel van dit nummer staat in het teken van Jeroen Bosch. Regelmatig wordt Bosch in de mediagekte rondom de Bosch-Tentoonstelling in verband gebracht met het surrealisme. Tessel Bauduin beschrijft in haar bijdrage daarom hoe en waarom Bosch steeds door surrealisten als grote voorvader is geclaimd en ge-positioneerd.

Onderzoeksrestaurator en kunsthistoricus bij het *Bosch Research and Conservation Project* Luuk Hoogstede onderzocht met nieuwe technieken de werken van Bosch. De redactie heeft aan hem een aantal vragen voorgelegd over zijn werk als restaurateur en de nalatenschap van Bosch.

In dit nummer vindt u tevens een bijdrage van Lidewij Nissen. Aan haar is dit jaar de *Ex Tempore-scriptieprijs* uitgereikt. Zij laat in haar artikel zien wanneer getuigenverklaringen in zestiende-eeuwse strafrechtelijke procedures als geloofwaardig werden gezien.

Ter afsluiting is een interview met de nieuwe Nijmeegse hoogleraar Europese cultuurgeschiedenis, Jan Hein Furnée, opgenomen. Hij vertelde ons onder meer over zijn passie voor vrijetijdsgeschiedenis, zijn onderwijsplannen en het beroepsperspectief van de Geschiedenisstudent.

Tenslotte willen wij u attenderen op oktober als Maand van de Geschiedenis. In Nijmegen was *Ex Tempore* ook van de partij. Wij waren op 15 oktober te vinden op de Historische Markt in de St. Stevenskerk en wij hebben deelgenomen aan de Grote Nijmeegse Geschiedenisquiz in het LUX. Deze dag was een groot succes!

Wij wensen u veel leesplezier!



Jheronimus Bosch

Lezen en kijken

Dr. Bert Roest

Inleiding

In het kader van het Engelstalige themacollege *Urban Bodies* bezochten mijn collega Anne Huijbers en ik samen met 23 studenten dit voorjaar de Jheronimus Bosch tentoonstelling.¹ Het was een uitgelezen kans om laat-middeleeuwse lichaamsgeschiedenis ook iconografisch te benaderen aan de hand van het oeuvre van een van de meest spraakmakende schilders uit de tweede helft van de vijftiende en de vroege zestiende eeuw. Een aantal van zijn schilderijen waren al in horen werkcolleges voorbij gekomen, waaronder *De dood van een vrek*, dat aan de orde was gesteld in het kader van een analyse van de middeleeuwse *ars moriendi* literatuur.

In de aanloop tot ons gezamenlijk bezoek aan het Noord-Brabants museum in Den Bosch, probeerde ik mij voor te bereiden op de tentoonstelling door mij vrij breed te oriënteren op de literatuur die sinds het begin van de twintigste eeuw over Jheronimus Bosch en zijn oeuvre is verschenen. Al snel werd duidelijk dat dit kon uitlopen op een oeverloze exercitie, aangezien het werk van Bosch sinds de late negentiende eeuw bijna voortdurend in de belangstelling heeft gestaan van kunsthistorici, kerkhistorici, literatuurwetenschappers en etnografen. Bovendien werd ook al snel duidelijk dat de interpretaties van het werk van Bosch nogal uiteenlopen, al naar gelang de achtergrond en de wereldbeschouwing van de auteurs in



Afbeelding 1: Jheronimus Bosch, 'Dood van een vrek'. Zie: Wikimedia Commons < https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AHieronymus_Bosch_050.jpg>.



¹ Met dank aan Anne Huijbers, die een eerdere versie van dit artikel van verhelderend commentaar heeft voorzien en mij voor enkele fouten heeft behoed.

kwestie. Daarbij lijkt het soms alsof de laatmiddeleeuwse context er nauwelijks of helemaal niet toe doet. Blijkbaar nodigt het werk van Bosch uit tot allerhande speculaties, die meer zeggen over de moderne auteur dan over de schilderijen en tekeningen die zogenaamd centraal staan in het onderzoek.²

Zeer herkenbaar is de positie van auteurs die Bosch hebben wens te zien als een rationalistische, humanistische en/of pre-reformatorische criticus van de kerk en de wereld van zijn tijd. Daarbij werden verschillende accenten gezet. De Hongaars-Amerikaanse kunsthistoricus Charles de Tolnay schreef in zijn invloedrijke overzichtswerk uit 1937, dat nog in 1986 vrijwel ongewijzigd in een Nederlandse vertaling verscheen, dat de schilderijen van Bosch braken met de conventionele beeldtaal van zijn directe voorgangers. Deze op zich verdedigbare constatering voerde Tolnay vervolgens tot de meer betwistbare uitspraak dat de schilderijen van Bosch derhalve een beroep deden op de verstandelijke vermogens en het zelfstandige oordeelsvermogen van de toeschouwers en de kunst daarmee had ontworsteld aan de 'bevoogding door de Kerk'.³

In de postuum verschenen publicatie *De geheime boodschap van Jeroen Bosch* van de in 2004 overleden amateurkunsthistoricus Dick Heesen wordt gepoogd het gehele oeuvre van Bosch terug te voeren op de Bijbel, op basis waarvan de schilder de corruptie van de kerk van zijn tijd aan de kaak zou hebben gesteld en een eigenstandige mystiek zou hebben ontwikkeld.⁴ Bosch wordt daarmee op een andere manier wederom ingelijfd in het proto-reformatorische koor van critici van de verdorven laatmiddeleeuwse kerk en kan zo moreel en intellectueel als proto-reformator worden aangemerkt. Het is dan ook geen wonder dat het werk van Hees over het algemeen instemmend is besproken binnen reformatorische kring.⁵

Ook universitaire geleerden zijn niet aan een dergelijke perspectivistische toonzetting ontsnapt. De publicaties van de Groningse kerkhistoricus Theo van Baaren zijn daar een goed voorbeeld van. Onder de vlag van demystificatie en historische duiding wordt met name in diens artikel 'Jeroen Bosch: Katholiek of ketter' uit 1988 de vijftiende eeuw gekenschetst als de periode 'van een stervende godsdienst', hetgeen de toon zet voor een evaluatie van de zogenaamde kerkkritische denkbeelden van Jheronimus Bosch.⁶ Met een beroep op



2 Het is nagenoeg onmogelijk een compleet overzicht te geven van de beschikbare secundaire literatuur en een omvattende status quaestionis op te stellen. Ik heb in mijn keuze slechts geprobeerd enkele dominante benaderingstradities recht te doen.

3 Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch. Het volledige werk* (Alphen aan den Rijn, 1986), 10.

4 Dick Heesen, *De geheime boodschap van Jeroen Bosch* ('s-Hertogenbosch, 2010).

5 Zie onder meer de bespreking in het *Reformatorisch Dagblad*: <http://www.refdag.nl/boeken/bijbelse_symboliek_bij_nederlandse_schilder_jeroen_bosch_1_544934> [geraadpleegd op 5 juni 2016].

6 Th.P. van Baaren, 'Jeroen Bosch: Katholiek of ketter', *Nederlands Theologisch Tijdschrift*.

Huizinga's *Herfsttij* uit 1919 worden *en passant* alle vooroordelen van zestiende-eeuwse reformatoren en latere generaties Nederlandse kerkhistorici over de late middeleeuwen onbekommerd uitgevent. Er wordt stilzwijgend voorbij gegaan aan de vele detailstudies over diezelfde periode die in de loop van de twintigste eeuw en daarna zijn verschenen en die een heel ander licht werpen op het karakter en de dynamiek van het religieuze en kerkelijke leven in de lange vijftiende eeuw.⁷

Andere auteurs hebben beweerd dat Jheronimus Bosch bijzondere chiliastische of zelfs bijzonder afwijkende religieuze denkbeelden versleutelde in zijn werk. De meest spraakmakende exponent van deze visie is de Duitse kunsthistoricus Wilhelm Fraenger, die geprobeerd heeft Bosch te presenteren als een aanhanger van het adamitisme. Dit betrof een tamelijk obscure religieuze sekte, waarvan de aanhangers dachten de onschuld van Adam in het paradijs te hebben hervonden. Zij zouden het huwelijk verwerpen, naaktheid propageren en hun omgeving met collectieve nudistische manifestaties provoceren. Normaliter werden dergelijke acties met geweld de kop ingedrukt. Hoewel andere kunsthistorici en historici Fraenger hebben afgefakkeld, wordt zijn werk buiten de academie nog gretig geciteerd, gefaciliteerd door de grote beschikbaarheid van diverse Engelse edities.⁸

In relatie tot de vermeend idiosyncratische religieuze visies van Jheronimus Bosch is ook voorgesteld zijn werk te zien als een complexe codering van alchemistisch-hermetische denkbeelden. Elementen hiervan komen ook voor in de publicaties van Fraenger maar deze benadering is vooral met veel enthousiasme toegepast door Anna Boczkowska. Haar studies koppelen het kleurgebruik van de schilder, de gekozen tekstualiteit en de bizarre vormen van bomen, planten en rotsformaties op uiterst inventieve wijze aan alchemistische concepten van het *Rosarium Philosophorum*.⁹ Jheronimus Bosch transformeert zo in een ingewijde van een deels clandestiene geleerdencultuur, als een bijzondere voorloper van de Rozenkruisers of de Vrijmetselarij: iemand die voor de goede verstaander tal van geheime boodschappen verborg in zijn schilderijen. Iets voorzichtiger ontwikkelt Laura Dixon een vergelijkbare visie, al ziet zij in tegenstelling tot andere auteurs geen conflict tussen de alchemistische en de



schrift 42:1 (1988), 42-59, aldaar 42.

7 Voor een recent bibliografisch overzicht, zie James D. Mixson en Bert Roest (red.), 'A companion to observant reform in the late middle ages and beyond', *Brill's companions to the christian tradition* 59 (Leiden-Boston, 2015), 363-423.

8 W. Fraenger, *The millennium of Hieronymus Bosch* (1952); W. Fraenger, *Hieronymus Bosch*, 2^e Ed. (New York, 1989).

9 Zie bijvoorbeeld Anna Boczkowska, 'The crab, the sun, the moon and Venus: Studies in the iconology of Hieronymus Bosch's triptych "The garden of earthly delights"', *Oud Holland* 91:4 (1977), 197-231.

religieuze boodschap binnen het werk van de schilder.¹⁰

Andere kunsthistorici, kunstcritici en literatuurwetenschappers hebben zich gefixeerd op de nachtmerrieachtige en groteske verbeeldingskracht van de schilder, die de toeschouwer zou hebben willen uitnodigen tot participatie in zijn al dan niet door drugsgebruik opgeroepen droomscenario's.¹¹ Sommige interpreten zijn nog verder gegaan en besloten het pad van vrije associatie te betreden. Juist omdat de werken van Bosch aan elke afperkende interpretatie zouden ontsnappen, geven zij de toeschouwer de vrijheid de verbeelde werkelijkheid te ondergaan als een vorm van hermeneutische catharsis, waarin een veelheid aan betekenissen kan worden gegenereerd, soms met een beroep op een Gadameriaanse horizonversmelting tussen beeld en kijker, of radicaler nog, met een omhelzing van een geheel vrije *plaisir du texte* benadering à la Roland Barthes. Dergelijke voorstellen zijn onder meer uitgewerkt in Andrea Fontana's artikel 'Of heaven and hell: Narrating Hieronymus Bosch' uit 1997, dat pleit voor een totale *carte-blanche* benadering, ervan uitgaande dat het werk van Bosch '...has seen many different interpretations and thus can be used as an example of the ever-changing nature of textual reading.'¹²

Geen van dit soort interpretaties leek aan te sluiten bij wat ik in de loop der jaren had menen te zien tijdens mijn eigen fragmentarische ontmoetingen met werken van Bosch. Ik had Bosch altijd beschouwd als een enigszins excentrieke vertegenwoordiger van de laatmiddeleeuwse moralistisch-religieuze schilderkunst. Deze werd gevoed door de normen en waarden geëtaleerd in religieuze teksten en preken van de Observantiebeweging, de Moderne Devotie en aanpalend burgerlijk en hoofds-normatief gedachtengoed, zoals dat in tal van preken, devotionele geschriften, afbeeldingen en emblemata voorhanden was voor de enigszins geletterde leek van de late vijftiende eeuw. Bij mijn leesoriëntatie voorafgaand aan het bezoek aan de Jheronimus Bosch tentoonstelling vond ik uiteraard ook literatuur die dit beeld grotendeels leek te onderschrijven. Te denken valt daarbij aan de monografieën van Ester Vink en Yona Pinson, sommige studies van Stefan Fischer, het af en toe wat al te badinerende werk van Marc Rudolf de Vrij en verspreide publicaties in de diverse bundels verzorgd door Jill Bradley, Eric de Bruyn, Jos Koldewey en Thomas Vriens. Ook deze auteurs verschillen geregeld van inzicht en stellen interpretaties voor die mij niet altijd overtuigen maar dat betreft dan veeleer de duiding van specifieke details binnen de rijkgeschakeerde beeldtaal van de schilder.¹³



10 Laurinda S. Dixon, *Alchemical imagery in Bosch's Garden of delights* (Ann Arbor, 1981).

11 Robert L. Delevoy, *Bosch: Biographical and critical study* (Skira, 1960).

12 Andrea Fontana, 'Of heaven and hell: Narrating Hieronymus Bosch', *Qualitative Inquiry* 3:2 (1997), 237-249, aldaar 237.

13 Jill Bradley, Eric de Bruyn, Adrianus Maria Koldewey en Thomas Vriens (red.), *Jheronimus Bosch: His sources, 2nd International Jheronimus Bosch Conference, 's-Hertogenbosch 22-25.5.2007*, ('s-Hertogenbosch, 2010); Marc Rudolf de Vrij, *Jheronimus Bosch, an exercise*

Desniettemin was ik getroffen door het ongelooflijk wijde interpretatiespectrum waarmee een willekeurige lezer van de beschikbare studies over Bosch wordt geconfronteerd. Bovendien bleek bij nader onderzoek dat juist de meer extravagante studies een behoorlijke citatiefrequentie hebben in het meer algemeen kunsthistorische, cultuurhistorische en literatuurhistorische milieu en relatief vaak opduiken als wetenschappelijk 'bewijsmateriaal' in populair-wetenschappelijke werken. Dezelfde alchemistische of deviante interpretaties lijken ook de meeste invloed uit te oefenen op de buitenacademische beeldvorming over Bosch, zoals onder meer blijkt uit een reeks historische romans die over Bosch en zijn schilderkunst zijn verschenen. Een voorbeeld hiervan is de Duitse bestseller *Die Geheimnis des Hieronymus Bosch* (1999) van Peter Dempf, een boek met een Dan Brown-achtige intrige, waarin teruggevonden geheime inquisitiedocumenten en een adamietensamenzwering een grote rol spelen.¹⁴

Dit deed toch onwillekeurig de gedachte rijzen of ik niet al die jaren veel bijzondere en zelfs subversieve betekenissen en lagen over het hoofd had gezien. Dat werd nog eens versterkt toen mij Sandra Smallenburgs bespreking van de Jheronimus Bosch tentoonstelling uit de NRC van 11 februari 2016 onder ogen kwam. Daarin wordt ronduit gesteld dat er '...geen oeuvre zo raadselachtig is als dat van de vijfhonderd jaar geleden gestorven Jheronimus Bosch. Zijn werk is zo eigenzinnig, zo fantasierijk en zo volkomen anders dan alles wat daarvoor gemaakt was, dat je je afvraagt of de schilder niet een tikkeltje gek moet zijn geweest, of in ieder geval prettig gestoord.'¹⁵ Hoewel de recensent niet zover wil gaan Bosch als een eenzaam genie en een bijzondere autodidact neer te zetten, concludeert zij toch dat hij in relatieve isolatie zijn 'eigen universum' creëerde.

De tentoonstelling: impressies en duidingskaders

De proef op de som kon worden genomen toen ik mij dit voorjaar een lange middag kon onderdompelen in het in 's-Hertogenbosch verzamelde oeuvre van de onvolprezen schilder. Ik zorgde ervoor de studenten zo snel mogelijk uit het oog te verliezen, zodat ik zonder al te veel afleiding een nieuwe kennismaking kon ondergaan met de schilderijen en tekeningen van de meester. Ik moest mij



in common sense (Hilversum, 2012); Stefan Fischer, *Jheronimus Bosch*, vert. Karen Williams (Keulen, 2016); Ester Vink, *Jeroen Bosch in Den Bosch. De schilder tegen de achtergrond van zijn stad*. (Nijmegen, 2001). Verschillende studies van Yona Pinson worden spoedig uitgebracht in het aangekondigde *Mirror of moral: Moralization, allegorized lessons, and irony in Hieronymus Bosch's oeuvre* (Cambridge, 2016).

14 Peter Dempf, *Das Geheimnis des Hieronymus Bosch* (Frankfurt am Main, 1999). De Nederlandse vertaling verscheen als *Het geheim van Jeroen Bosch* (Amsterdam, 2001).

15 <<http://www.nrc.nl/handelsblad/2016/02/11/waar-haalt-bosch-toch-al-die-duiveltjes-en-monster-1587335>> [laatst geraadpleegd op 4 juni 2016].



Afbeelding 2: Jheronimus Bosch, 'Ecce homo'. Zie: **Wikimedia Commons**, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AWorkshop_of_Jheronimus_Bosch_002.jpg> [geraadpleegd op 6-10-2016].

uiteraard wel de nodige ruimte verschaffen tussen de vele (vaak oudere) medetoeschouwers, die in clusterformatie met hun neus op de kunstwerken gedrukt stonden. Maar ik slaagde er toch in de meeste werken zowel van dichtbij als van een zekere afstand in ogenschouw te nemen.

Na uren kijken en vergelijken, af en toe op mijn schreden terugkerend om bepaalde details nogmaals te bestuderen in het licht van wat mij was opgevallen bij andere schilderijen, kwam ik toch tot de conclusie dat een mediëvist gespecialiseerd in Observantieliteratuur, in vijftiende-eeuwse preekcollecties en in de wijd verbreide laatmiddeleeuwse *Meditationes vitae Christi*, *Vitas patrum* en *Legenda aurea* tradities de meeste grote themata van Bosch toch uitstekend kan duiden. Eigenlijk kwam ik nergens tot de constatering dat het nodig was voor een overtuigende lezing van de iconografische hoofdlijnen een beroep te doen op de buitenissige duidingskaders van Fraenger *cum suis*, noch op de proto-reformatorische en kerkkritische interpretaties van Theo van Baaren en consorten. Hoewel ik geenszins de illusie heb alle details van de schilderijen te hebben opgemerkt, ben ik toch van mening dat veel schilderijen van Jheronimus Bosch uitstekend te begrijpen zijn als men zich verplaatst in de veronderstelde *ouillage mental* van een relatief goed-geletterde gelovige laatmiddeleeuwse stadsbewoner, die schilderde in opdracht van medeburgers, religieuze broederschappen en de adel.

Dat was in elk geval de wereld waarin Bosch zich bewoog. Hij was een telg van de Van Aken schildersfamilie die zich rond 1427 in 's-Hertogenbosch had gevestigd. Net als zijn vader en moeder waren Jheronimus Bosch en zijn vrouw Aleyt van Meervenne verbonden aan het prestigieuze Illustere Lieve Vrouwebroederschap van Den Bosch. Er zijn zelfs aanwijzingen dat Jheronimus in 1488 toetrad tot de elite van gezworen leden van de broederschap, al zijn niet alle



Afbeelding 3: Jheronimus Bosch, 'Laatste oordeel'. Zie: [Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3ABosch_laatste_oordeel_drieluik_wenen.jpg>](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:3ABosch_laatste_oordeel_drieluik_wenen.jpg) [geraadpleegd op 6-10-2016].

historici eenduidig in hun oordeel daarover.¹⁶

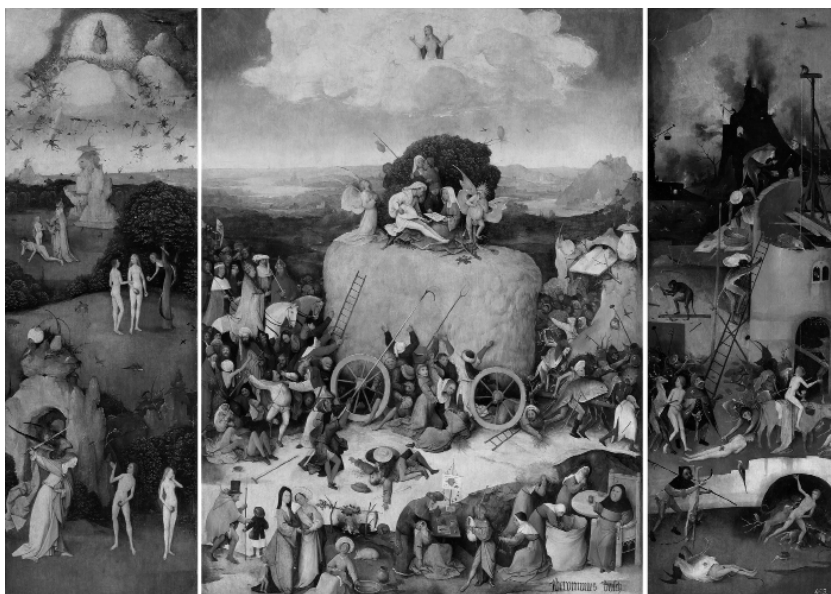
De broederschap en de daarbij aangesloten leden, buitenleden en beschermheren waren een belangrijk onderdeel van het omvangrijke patronagenetwerk waarbinnen Jheronimus Bosch opereerde. Dit wordt bevestigd door wat bekend is over schilderijen en ontwerpen die de schilder in opdracht van de broederschap maakte en omtrent andere opdrachtgevers die ook lid waren van de Illustere Lieve Vrouwebroederschap, zoals de stadsecretaris Pieter van Os. Hij bestelde bij het atelier van Bosch een *Ecce homo* triptiek, gemotiveerd door een religieuze commemoratiebehoefte naar aanleiding van de dood van zijn eerste vrouw Henrixke van Langer. Hetzelfde patronagenetwerk kan ten dele ook verklaren hoe Bosch onder de aandacht kwam van hoge adellijke opdrachtgevers, zoals de Nassau familie en de Habsburgse hertog Filips de Schone. De laatste bestelde in 1496 of rond 1504 een *Laatste oordeel* triptiek, dat door sommige specialisten wordt geïdentificeerd met het drieluik dat nu in Wenen wordt bewaard.¹⁷



16 Fischer, *Jheronimus Bosch*, 19; Eric de Bruyn, 'Jheronimus Bosch: his patrons and his public. What we know and would like to know', in: *Jheronimus Bosch: His patrons and his public* ('s-Hertogenbosch, 2014), 30.

17 Zoals zo vaak is er veel discussie over de identificatie van schilderijen aan de hand van de in geschreven bronnen genoemde commissies. Specialisten zijn het er niet over eens of de door Pieter van Os bestelde *Ecce homo* triptiek kan worden geïdentificeerd met het in Boston bewaarde exemplaar. Ook is er veel discussie over de vraag of het in Wenen bewaarde *Laatste oordeel* triptiek gekoppeld kan worden aan de opdracht tot het maken van zo'n schilderij uit 1504. De positionering van specialisten houdt sterk verband met de voorgestelde chronologie van het schildersoeuvre van Bosch. Voor buitenstaanders is het

De Illustere Lieve Vrouwebroederschap was waarschijnlijk een katalyserende omgeving voor de religieuze vorming van de schilder. Leden werden geacht vaak naar de mis te gaan, veel naar preken te luisteren, te participeren in processies en op andere wijze aan religieuze verdieping te doen. Bovendien had hij als lid van de broederschap mogelijk toegang tot boekencollecties van diverse religieuze instellingen binnen de stad.¹⁸ Vanuit dat perspectief ligt het voor de hand de duiding van zijn schilderijen te verbinden met het religieuze onderrichtsprogramma dat Bosch als vijftiende-eeuwse stadsbewoner en als lid van de Illustere Lieve Vrouwebroederschap moet hebben ondergaan. En voor de boodschap van dit onderrichtsprogramma kunnen we bijvoorbeeld te rade gaan bij de sermoenen van eigentijdse stadspredikers en de complementerende boodschap van de volkstalige devotieliteratuur zoals die onder invloed van *Afbeelding 4: Jheronimus Bosch, 'Hooiwagentriптиek'. Zie: Wikipedia Italia <[https://it.wikipedia.org/wiki/Pieno_Rinascimento_fiammingo_e_olandese#/media/File:Jheronimus_Bosch_-_De_hooiwagen_\(c.1516,_Prado\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Pieno_Rinascimento_fiammingo_e_olandese#/media/File:Jheronimus_Bosch_-_De_hooiwagen_(c.1516,_Prado).jpg)> [geraadpleegd op 6-10-2016].*



welhaast onmogelijk hierover een gefundeerd oordeel te vellen. Zie hieromtrent bijvoorbeeld Bernard Vermet, 'Baldass was right. The chronology of the paintings of Jheronimus Bosch', in: *Jheronimus Bosch. His sources. 2nd International Jheronimus Bosch Conference*, 296-319.

¹⁸ Voor de geschiedenis van de broederschap, haar prestige en de manier waarop zij een religieus-vormende invloed kon hebben op haar leden zie, afgezien van het werk van Ester Vink, vooral Godfried Christiaan Maria van Dijck, *De Bossche optimaten: Geschiedenis van de Illustere Lieve Vrouwebroederschap te 's-Hertogenbosch 1318-1973*, Bijdragen tot de geschiedenis van het Zuiden van Nederland, 27 (Tilburg, 1973).

de Moderne Devotie, de Kartuizers en wederom de Observanten vanaf de late veertiende eeuw in de Nederlanden werd verspreid.¹⁹

De *Hooiwagetriptiek*, een van de centrale werken binnen de Jheronimus Bosch tentoonstelling, cohereert in elk geval volledig met de boodschap van een dergelijk laatmiddeleeuws religieus onderrichtsprogramma. Het linkerbinnenpaneel laat in een prachtige sequentie van boven naar beneden de val van de opstandige engelen zien (die tijdens hun tuimeling tot duivels verworden), de schepping van de mens, de zondeval en de verjaging uit het paradijs door de engel met het zwaard. Sinds de zondeval is de mensheid behept met zondige driften, in dit geval verbeeld op het middenpaneel door het hebzuchtig najagen van valse rijkdom. De mens denkt ware rijkdom te vergaren, maar het is slechts stro waar iedereen – leken en geestelijken, rijk en arm – zich op blind staart zonder te zien waarheen de door hebzucht geleide weg voert, namelijk de hel. Bijna iedereen begeert valse rijkdom. Slechts weinigen slagen er in zich aan de verleidingen ervan te onttrekken en zich in plaats daarvan te richten op Christus (bovenin afgebeeld), die voor de zonden der mensheid gestorven is. Velen verliezen zich compleet in de jacht op het vermeende goud en begaan daarbij de ene na de andere doodzonde. Zij schrikken zelfs niet terug voor moord en doodslag, zoals zichtbaar is op de voorgrond van het schilderij. De hel waarheen zo velen haastig op weg zijn, is uitgebeeld op het rechterbinnenpaneel. Het is een vurige plek van bestraffing maar ook een bouwplaats. De hel is immers nooit af en nooit groot genoeg. De torens en catacomben van de hel moeten voortdurend verder worden opgebouwd en uitgebreid om plaats te bieden aan alle verdoemden.

De *Hooiwagetriptiek* is een zwaar moraliserend schilderij met een vermanende boodschap. Andere schilderijen van Bosch zijn meer intrinsiek doctrinair-devotioneel. Ook zulke schilderijen lijken te zijn beïnvloed door dominante laatmiddeleeuwse tradities. Een goed voorbeeld is de manier waarop Jheronimus Bosch zijn naamheilige weergaf op het *Heilige Hieronymus* paneel, dat eveneens op de tentoonstelling aanwezig was. De schilder greep voor de representatie van zijn naamheilige terug op een iconografische traditie die vanaf de veertiende eeuw was ontwikkeld op basis van een uiterst populair conglomeraat geschriften van en over de kerkvader Hieronymus. Het gaat dan met name om de *Epistula ad Cyrillum de laudibus beati Hieronymi* en de *Epistula ad Augustinum*



19 Te denken valt daarbij bijvoorbeeld aan de bestsellertraktaten, sermoenen en handleidingen van onder meer Geert Groote, Thomas a Kempis, Dirc van Delf, Willem van Gouda, Dionysius de Karthuiser, Jan Brugman en vergelijkbare teksten, die zeker in de late vijftiende eeuw op grote schaal beschikbaar kwamen. Zie hieromtrent bijvoorbeeld Petty Bange, *Spiegels der christenen: Zelfreflectie en ideaalbeeld in laatmiddeleeuwse moralistisch-didactische tractaten*, *Middeleeuwse Studies*, 2 (Nijmegen, 1986); Thom Mertens (red.), *Boeken voor de eeuwigheid: Middelnederlands geestelijk proza*, *Nederlandse literatuur en cultuur in de middeleeuwen*, 8 (Amsterdam, 1993).



Afbeelding 5: Jheronimus Bosch, 'Heilige Hieronymus in gebed'. Zie: **Wikipedia England** <[https://en.wikipedia.org/wiki/St._Jerome_at_Prayer_\(Bosch\)#/media/File:BoschStJeromeInPrayer.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/St._Jerome_at_Prayer_(Bosch)#/media/File:BoschStJeromeInPrayer.jpg)> [geraadpleegd op 6-10-2016].

de miraculis beati Hieronymi (een vermeende brief van Augustinus aan Cyrillus van Jeruzalem over de bijzondere heiligheid van Hieronymus met het vermeende antwoord van Cyrillus aan Augustinus over de miraculeuze gebeurtenissen rondom Hieronymus voor en na zijn dood), in combinatie met een aantal van Hieronymus' authentieke brieven over het zuivere geestelijke leven, gericht aan mannelijke en vrouwelijke pupillen en kluizenaressen in Rome en Palestina.

Deze teksten waren in de late middeleeuwen deels geconcipeerd en deels verzameld door een reguliere geestelijke die in contact stond met de Maria Maggiore basiliek in Rome. Daar waren op miraculeuze wijze de relikven van Hieronymus terecht gekomen na de definitieve val van het laatste kruisvaar-

dersteunpunt Akko in het Heilige Land (1291). Vanaf de late dertiende eeuw kwam mede door deze wonderbaarlijke relik-*translatio* een nieuwe Hieronymusverering op gang, nogmaals versterkt door de verspreiding van de bovengenoemde, deels pseudo-epigrafische teksten van en over Hieronymus, soms aangevuld met *De laudibus sancti Hieronymi* van de Bolognese canonist Giovanni d'Andrea (1275-1348). Deze teksten vonden overal in Europa hun weg in het Latijn en in volkstalige versies naar bibliotheken van de Dominicanen, de Clarissen, de Franciscanen, de nieuw gestichte Spaanse Hieronymieten en andere religieuze orden.²⁰

Terwijl in de vroege en hoge middeleeuwen de kerkvader Hieronymus vooral bekend stond als schriftgeleerde, kardinaal en bijbelvertaler, was de laatmiddeleeuwse Hieronymus een welhaast naakte woestijnkluzenaar en een volgeling van de lijdende Christus. Hij werd zo een model voor de door veel Franciscaanse en Dominicaanse Observantenpredikers gepropageerde lijdensmeditatie. Het is exact deze Hieronymus die de schilder afbeeldde om zijn naamheilige te eren: de uitgemergelde, bijna naakte en nederige christen die zich volledig overgeeft aan de meditatie van Christus aan het kruis. De kardinaalshoed, het kardinaalsgewaad, de boekgeleerdheid en de leeuw, elementen uit een eerder ontwikkelde iconografische traditie rondom Hieronymus, zoals die bijvoorbeeld in de *Legenda aurea* is terug te vinden, zijn nog steeds aanwezig maar het centrale thema is de overgave aan de passiemeditatie.

Veel van de eerder genoemde extreme duidingen van het werk van Jheronimus Bosch zoemen in op het centrale paneel van *De tuin der lusten*. Meer dan welk ander schilderij van Bosch heeft dit op het eerste gezicht uiterst wonderlijke en zeker idiosyncratische werk uitgenodigd tot interpretatieve speculatie. Auteurs die dit werk willen zien als bewijs voor de ketterse, alchemistische, chiliastisch-millennaristische of proto-reformatorische denkbeelden van Jheronimus Bosch, of als bewijs voor zijn al dan niet door geestverruimende middelen uitgelokte labiele mentale gesteldheid, lijken zich evenwel te buiten te gaan aan een problematische vorm van decontextualisering. Niet alleen breken zij dit centrale paneel vaak uit de totaalconfiguratie van de triptiek waarvan het een onderdeel vormt, of willen zij de andere panelen op heel geforceerde wijze herinterpreteren om hun visie op *De tuin der lusten* kracht bij te zetten, zij veronachtzamen ook de bredere context van het schildersoeuvre van Jheronimus Bosch als geheel, dat toch behoorlijk eenduidig een normatieve laatmiddeleeuwse Christelijke boodschap lijkt uit te dragen. Het zou wel heel bijzonder zijn als *De tuin der lusten* een totaal andere werkelijkheidsvisie zou uitdrukken dan vrijwel al zijn andere schilderijen.

Bovendien moet ook de vermoedelijke opdrachtsituatie gebruikt worden



20 Eugene F. Rice, Jr., *Saint Jerome in the renaissance* (Baltimore-London, 1988); Daniel Russo, *Saint Jerome en Italie: étude d'iconographie et de spiritualité XIII-XVI siècles* (Rome-Paris, 1987).



Afbeelding 6: Jheronimus Bosch, 'Tuin der Lusten'. Zie ook: **Wikimedia Commons** < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%3AJheronimus_Bosch_023.jpg > [geraadpleegd op 6-10-2016].

om de parameters van een plausibele interpretatie af te bakenen. Hoewel ook hier weer onzekerheden blijven bestaan, is het aannemelijk dat het drieliuk *De tuin der lusten* geschilderd was in 1503 in opdracht van Graaf Engelbrecht II van Nassau en/of zijn neef Hendrik III van Nassau-Breda, ter gelegenheid van de verloving en het huwelijk tussen Hendrik en Louise-Françoise van Savoye.²¹ Dit zou betekenen dat het werk mogelijk in de allereerste plaats een les was aangaande bewezen en mogelijke consequenties van de omgang tussen man en vrouw. Hoewel volgens laatmiddeleeuwse religieuze auteurs het huwelijk in principe goed was en een door God gesanctioneerd sacrament, konden de zintuiglijke aspecten ervan gemakkelijk verworden. Dat gebeurde wanneer de man zijn vrouw niet controleerde maar zich liet leiden door haar vrouwelijk zin naar sensualiteit. Hierdoor zouden man en vrouw slaven worden van hun begeerte en zich zonder maat overgeven aan visuele, tactiele, olfactorische en auditieve geneugten.

Het huwelijkssacrament is in elk geval een deelthema op het linkerbinnenpaneel (de *Hof van Eden*) door de manier waarop de God/Christusfiguur de verbintenis tussen Adam en Eva zegent. Vanuit dat perspectief kan het middenpaneel gezien worden als *locus amoenus* van de ontspoorde lust, hier klaarblijkelijk gesitueerd in de periode tussen de verjaging uit het Paradijs en de zondvloed, zoals beschreven in Genesis 6:1-5. Dit was de periode waarin volgens



21 Fischer, *Jheronimus Bosch*, 101.; Paul Vandenbroeck, 'Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin der Lusten, I, *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (Antwerpen, 1989), 9-201; Idem, 'Jheronimus Bosch' zogenaamde Tuin der Lusten, II: De Graal of het Valse liefdesparadijs', *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* (Antwerpen, 1990), 9-193. Zie ook Dirk Bax, *Beschrijving en poging tot verklaring van het tuin der onkuisheids-drieluik van Jeroen Bosch: Gevolgd door kritiek op Fraenger*, *Verhandelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde*, n.s., 63,2 (Amsterdam, 1956).

middeleeuwse historisch-exegetische en moralistische auteurs de afstammelingen van Adam en zijn zoon Seth vielen voor de slechte dochters van Cain en zich overgaven aan zintuiglijke verleidingen. Het rechterbinnenpaneel is dan een emblematische weergave van de hellestraffen verbonden aan de overgave aan dergelijke zintuiglijke zonden, hier gekoppeld aan wereldse muziekinstrumenten en andere werktuigen van *luxuria*, inclusief hebzucht en vraatzucht. Rechts onder in het middenpaneel van de *Tuin der lusten* kijken drie figuren de toeschouwer aan: het zijn waarschijnlijk de drie bijbelse hoofdrolspelers uit het begin en het einde van het eerste tijdvak na de zondeval, te weten Eva (met de vrucht), Adam, die wijst op Eva als hoofdschuldige voor de zondeval, en Noah, die spoedig in opdracht van God de ark zal bouwen om een kleine groep uitverkorenen te redden van de aanstaande zondvloed. De mensheid op het middenpaneel heeft daar geen weet van en geeft zich onbekommerd over aan zintuiglijk plezier, dat gecentreerd is rond de badende vrouwen in het midden van de voorstelling.

Het meest veelzeggend in deze triptiek is voor mij niet de *Tuin der lusten* van het middenpaneel maar de verbeelding van de eerder genoemde *Hof van Eden* op het linkerbinnenpaneel. Er is in deze paradijstuin namelijk van alles aan de hand en de oorzaak ligt bij Eva, zoals ook mooi wordt uitgedrukt in de tekst van het gelijknamige lied op het in 1968 uitgebrachte album *Picknick* van Boudewijn de Groot en Lennaert Nijgh:

'...Hier in je lichaam van albast
zie ik de roze vlammen branden
en wat je wilt valt in je handen,
je hebt mijn wereld aangetast.
Daar sluipt de groen gevlekte kat
en heeft de merel al te grazen,
de leguaan gaat bellen blazen,
kruipt op vijf poten over het pad...'²²

In de voorstelling van Bosch is Eva zojuist geschapen uit de rib van de slapende Adam. Adam zelf ontwaakt en aanschouwt voor het eerst zijn nieuwe levenspartner. Hij is meteen verloren: terwijl God/Christus de verbintenis tussen Adam en Eva zegent – de grondslag van het sacrament van het huwelijk – is de blik van Adam niet meer gericht op zijn Schepper maar reeds gevangen in de verleidelijke aanblik van de vrouw. Haar subversieve werking is al bezig de schepping te corrumperen. Onder en boven haar verliest de schepping in ijzing-



22 Geciteerd uit <<http://www.boudewijndegroot.nl/component/discografie/?view=liedteksten&id=32>> [geraadpleegd op 4 juni 2016].

wekkend tempo haar onschuld door de eerste daden van moord en doodslag in het dierenrijk en het ontstaan van de eerste monstrositeiten. Spoedig zal de val door het eten van de verboden vrucht worden bezegeld. De zondegeschiedenis der mensheid is begonnen.

Het is een misogyne boodschap in overeenstemming met de religieuze normen van het laatmiddeleeuwse Christendom, zeker zoals die door strenge Observantenpredikers werd uitgedragen: afgezien van de Moedermaagd Maria en enkele andere vrouwen die in hun heiligheid hun vrouw-zijn hadden overwonnen of getransformeerd (zoals Maria Magdalena) stond voor deze predikers en moralistische auteurs het ongecontroleerde vrouwelijke voor transgressie en ongehoorzaamheid. De vrouw lag daarmee aan de wortel van wanorde, zonde en bederf. Wie net als Adam zijn vrouw niet controleerde en al te veel toegaf aan haar verleidingen – die uitmondten in de zonden van het vlees – verloor de blik op het hogere en zou daarvan de wrange vruchten plukken, al leken die aanvankelijk nog zo aantrekkelijk.

Conclusie

Er is hier geen ruimte om allerlei andere schilderijen van Jheronimus Bosch te bespreken maar de genoemde voorbeelden suggereren dat Bosch niet direct een voorloper was van de reformatie, geen rationele criticus van een ‘gestorven religie’ en ook geen humanist. Hij was zelfs geen bijzonder extreem chiliastisch denker, geheime alchemistische speculator of een tegendraadse vrijdenker. Hij was natuurlijk enigszins op de hoogte van nieuwe ontwikkelingen – zoals de exotische wereld ontdekt door Columbus – en men kan veel tijd besteden aan het identificeren van bijzondere planten en vruchten die mogelijk een uiting zijn van een ‘nieuwe’ nieuwsgierigheid, hetgeen sommige historici dan meteen aan een renaissance-mentaliteit wenssen te koppelen. Maar als we kijken naar de centrale themata in de overgeleverde schilderijen dan moeten we Jheronimus Bosch toch vooral kenschetsen als een diepgelovig moralist met een zekere voorliefde voor het groteske. Dat verklaart waarschijnlijk ook de interesse van de diepgelovige Spaanse vorst Filips II voor het oeuvre van Bosch, zoals blijkt uit de schilderijen die hij voor het Escoriaal liet verzamelen en uit de beschrijvingen van die schilderijen door de Spaanse geestelijke José de Siguënza in diens *Historia de la orden de San Jeronimo* (1605). Het is uiterst onwaarschijnlijk dat de aarts Katholieke Filips II schilderijen van Bosch zou hebben verzameld als er ook maar het minste vermoeden bestond van daarin uitgedrukte ketterse of van het katholicisme afwijkende denkbeelden.²³

Voor zover de kunstenaar Bosch afweek van zijn tijdgenoot-schilders en directe voorgangers, waaronder beroemde schilders als Jan van Eyck en Rogier van der Weijden – wier werk, zoals Tolnay terecht opmerkte, zoveel sereneer lijkt dan dat van Jheronimus Bosch – ligt dat niet aan zijn zogenaamde isolement of



23 Xavier de Salas, *El Bosco en la literatura española* (Barcelona, 1943), 14-20.

zijn bijzondere, al dan niet instabiele geestesgesteldheid. Het ligt waarschijnlijk zelfs niet aan een vermeend modernistische bereidheid seculiere elementen te introduceren, zoals wordt geponeerd door kunsthistorici die de weg van middeleeuwen naar nieuwe tijd via Bosch en Breugel willen uitzetten,²⁴ maar vooraleer in zijn gedrevenheid meer omvattend en met toepassing van alle hem ten dienste staande middelen de gelaagde normatief-religieuze boodschap van zijn tijd in zijn schilderijen te verbeelden.

Hij was mogelijk iets belezener dan sommige van zijn schildercollega's, of in elk geval gemotiveerd de via preken en collaties vernomen religieuze lessen integraal met verf uit te drukken. Tegelijkertijd lijkt hij zich minder te hebben bekommerd om heersende schilderconventies ten aanzien van de representatie van het religieuze en verhevene. Dit gaf hem de ruimte zich mede te laten inspireren door meer groteske beeldtradities, zoals die we verder vooral kennen uit laatmiddeleeuwse *marginalia* en de laatmiddeleeuwse spotliteratuur. Hij kon zich daarmee enigszins bevrijden van de iconografische standaarden die golden binnen de 'hoge' religieuze schilderkunst. Desniettemin is er is uiteindelijk maar weinig in zijn werk dat niet op een of andere manier valt te herleiden tot religieuze vermaningen, gelijkenissen, allegorieën en 'omkeringen' uit laatmiddeleeuwse encyclopedische, moralistische, devotionele, homiletische, bijbelse en para-bijbelse geschriften.²⁵



24 Dit is uiteraard een onderliggend thema van de voorstelling *Van Bosch tot Bruegel* in het Museum Boijmans van Beuningen (10 oktober 2015-24 januari 2016). Zie bijvoorbeeld de bijdragen aan de tentoonstellingscatalogus: Peter van der Coelen e.a. (red.), *Van Bosch tot Bruegel: De ontdekking van het dagelijks leven*, (Rotterdam, 2015). Het wordt ook gethematiseerd in tal van studies van vorsers op zoek naar de sporen die voeren naar de vroegmoderne Nederlandse genreschilderkunst. Zie bijvoorbeeld Lynn F. Jacobs, 'The triptychs of Hieronymus Bosch', *The Sixteenth Century Journal* 31:4 (2000), 1009-1041. Het probleem is dat bij nader inzien de meeste 'seculiere' elementen in het oeuvre van Bosch helemaal niet zo seculier zijn als vroegmodernisten veronderstellen.

25 Eric de Bruyn, *De vergeten beeldtaal van Jheronimus Bosch: De symboliek van de Hooiwagen-Triptyek en de Rotterdamse Marskramertondo verklaard vanuit middelnederlandse teksten*, Dissertatie ('s-Hertogenbosch, 2001); Stefan Fischer, 'Jheronimus Bosch's works of art as allegorical and grotesque moral satire: Theological, pastoral and didactic sources', in: , Jill Bradley, Eric de Bruyn, Adrianus Maria Koldewey en Thomas Vriens (red.), *Jheronimus Bosch: His sources, 2nd International Jheronimus Bosch Conference, 's-Hertogenbosch 22-25.5.2007*, ('s-Hertogenbosch, 2010), 145-156; Yona Pinson, 'Hieronymus Bosch: Marginal imagery shifted into the center and the notion of upside down', in: Nurith Kenan-Kedar en Asher Ovadia (red.), *Metamorphosis of marginal images: From antiquity to present time*, (Tel Aviv, 2001), 203-211. Meer in het algemeen zie ook Katrin Kröll en Hugo Steger (red.), *Mein ganzer Körper ist Gesicht: Groteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters*, (Freiburg im Breisgau, 1994).



Bosch als “surrealist”: 1924-1936

Dr. Tessel M. Bauduin

Introductie

De eerste surrealistische tentoonstelling in Nederland vond plaats in 1938, bij Galerie Robert te Amsterdam. Kunstcriticus Kasper Niehaus besprak de tentoonstelling voor *De Telegraaf*, onder de kop ‘Beeld van een verwarden tijd en verwarder geesten’. Verwijzend naar vechtpartijen bij eerdere internationale surrealistische tentoonstellingen schreef hij: ‘Van andere klappen dan van klappen van den molen kan geen sprake zijn’. De toon was gezet: surrealisme is een kunst ‘zonder meesterwerken’. Bovendien, ‘Bosch, Bruegel, met hun duivelarijen... hebben voordien met meer talent iets degelijks gemaakt.’¹

Het sentiment dat wat de surrealisten deden eigenlijk niet nieuw was maar al veel eerder was gedaan door Jeroen Bosch (ca. 1450-1516) en anderen zoals Pieter Bruegel (1525/30-1569), was tamelijk wijdverbreid in de latere jaren dertig van de twintigste eeuw en is in nationale en internationale publicaties te vinden. De eerste canonisering van het surrealisme, een proces dat eveneens tegen het eind van de jaren ‘30 aanving, ging min of meer gelijk op met de bevestiging van de status van Jeroen Bosch als belangrijkste voorvader van de beweging. Dat zou onverwoestbaar blijken. Hoe diep de idee dat Bosch op zijn minst surrealistisch maar mogelijks zelfs een surrealist zou zijn heeft postgevat in de contemporaine westerse cultuur wordt al duidelijk in een enkele online zoeksessie: Bosch is ‘de eerste surrealist’, ‘surreëel voor het surrealisme’ en zelfs ‘de eerste echte surrealist’.²

Ook in de recente mediagekte rondom de Bosch-tentoonstelling in ‘s-Hertogenbosch werden termen als ‘surreëel’ en ‘surrealistisch’ en verwijzingen naar Salvador Dalí (1904-1989) te pas en te onpas ingezet.³ En passant noemde NRC



1 Kasper Niehaus, ‘Int. Expositie van het Surréalisme. Beeld van een verwarden tijd en verwarder geesten’, *De Telegraaf* (17 juni 1938). Zie verder Mattie Boom, ‘Exposition Internationale du Surrealisme in Amsterdam’, *Jong Holland* 4:1 (1988), 5-15. Kunstenaarscollectief *De Onafhankelijken* had wel al eerder (vanaf 1930) surrealistische kunst in haar tentoonstellingen opgenomen.

2 Bijvoorbeeld, <<http://www.anthonychristian.co.uk/ezine16.html>>; <<http://mmkuboblog.wordpress.com/2013/06/08/hieronymus-bosch-the-true-first-surrealist/>>; <<http://www.sickchirpse.com/hieronymus-bosch/>> (alle geraadpleegd 2-5-2016).

3 Zoals bijvoorbeeld: ‘OVT: “500 jaar Jeroen Bosch”’, *Radio 1* (versie 7-2-2016) <<http://>

Handelsblad dat toen de waardering voor Bosch toenam in de twintigste eeuw 'hij eerst populair [werd] bij de surrealisten';⁴ ook dat is een idee dat al tientallen jaren de ronde doet. In 1973 stelde Charles van Beuningen in *The Complete Drawings of Hieronymus Bosch* dat 'the Surrealists were largely responsible for the renewal of interest [in Bosch] in this century'.⁵ De steeds terugkerende associatie van het surrealisme/de surrealisten met Bosch op papier bleef niet zonder gevolgen; zo heeft het Museum Boijmans van Beuningen op zijn website staan — naast de bekende opmerking dat de surrealisten Bosch al in de jaren '30 als een vroege voorganger zagen — dat 'de aanwezigheid van Bosch' werken in de collectie zelfs een belangrijke aanleiding [was] om surrealistische werken te gaan aankopen'.⁶ Samenvattend wordt frequent gesteld dat Bosch een voorloper van het surrealisme was, zo niet de "vader" van het surrealisme (met Bruegel als secundant); dat de surrealisten, met onder hen met name Salvador Dalí, zich door zijn werk lieten inspireren of het navolgden; en dat wat de surrealisten ook maakten, Bosch en Bruegel dat allemaal al eerder en beter hadden gedaan.

Het staat echter buiten kijf dat Jeroen Bosch geen surrealist was. Dat laat onverlet dat Bosch inderdaad door de surrealisten geclaimd werd als voorganger en inspirator. Of zij er de eersten mee waren is de vraag. Of de surrealisten verantwoordelijk gehouden kunnen worden voor de toenemende populariteit van Bosch is eveneens amper hard te maken. Hier zal ik ingaan op de eerste jaren van de surrealisme-Bosch associatie: van de oorsprong van het surrealisme begin jaren '20, naar de (kunst-)kritische receptie van zowel het surrealisme als Bosch in de jaren '30, met een belangrijk hoogtepunt in 1936. Uiteindelijk legt André Breton (1896-1966), ideologische voorman van het (Franse) surrealisme, pas in 1942 een expliciete claim op Bosch. Het zal duidelijk worden dat het in eerste instantie vooral kunstcritici en conservatoren zijn die Bosch met het surrealisme verbinden; de surrealisten zelf zijn hierin grotendeels reactief. Uiteindelijk zal de idee van Bosch-de-surrealist echter zó breed ingang vinden dat de oorsprong ervan terug geprojecteerd wordt naar het vroege surrealisme en tegenwoordig geaccepteerd wordt als altijd al algemeen bekend. Bosch heeft zijn eigen lemma in de (populair-wetenschappelijke) *Historical Dictionary of Surrealism*: 'Dutch painter generally recognized as one of the great precursors of Surrealism'.⁷ Breton wordt hierbij genoemd als één van surrealisten die



www.radio1.nl/item/342381-500-jaar-Jeroen-Bosch.html>.

4 Hans den Hartog Jager, 'Bosch' werk is een pleidooi voor eigenzinnigheid', *NRC Handelsblad* (6 februari 2016).

5 Charles van Beuningen, *The Complete Drawings of Hieronymus Bosch* (London, 1973), 9.

6 Museum Boijmans van Beuningen, 'Jheronimus Bosch - de duivelmaker', <<http://collectie.boijmans.nl/nl/verhalen/jheronimus-bosch-de-duivelmaker>> (19-9-2016).

7 Keith Aspley, *Historical Dictionary of Surrealism* (Plymouth, 2010), 76.

het meest door Bosch gefascineerd zou zijn, en mede omdat hij overwegend de toon zette voor het surrealisme zelf zal hij hier veel aan bod komen. Ook Dalí, de kennelijke “Bosch” van het surrealisme, zal de revue passeren.

Het surrealisme en de schilderkunst

De populariteit van Bosch is nauwelijks aan de surrealisten toe te schrijven. Na een lange lullige periode komt vanaf 1850 vrij langzaam maar zeker een stroom publicaties over Bosch op gang, zowel monografische studies als overzichtswerken waarin Bosch mede besproken wordt.⁸ Met de baanbrekende tentoonstelling over de Vlaamse Primitieven uit 1902 in Brugge, *Les Primitifs Flamands*, neemt de belangstelling voor vijftiende- en zestiende-eeuwse Noordwest-Europese kunst steeds meer toe.⁹ De belangrijke studie van Charles de Tolnay, Hieronymus Bosch, komt in 1937 uit.¹⁰ In een bespreking hiervan in *The Art Bulletin* noemt recensent Hyslop trouwens kort het surrealisme; de associatie loopt hier dus van Bosch naar het surrealisme.¹¹ In 1936 organiseert het Museum Boijmans van Beuningen Jeroen Bosch en de Noord-Nederlandse Primitieven, die uitgebreid in de Nederlandse pers wordt besproken; een enkele recensent verwijst daarbij ook naar ‘een groep van kunstenaars, de Surrealisten’. ‘Gelijk Bosch’ brengen ook zij ‘de macaberste stemmingen teweeg’ door het ‘grillig-illoogische [sic]’. Helaas tot ‘talooze flauwiteiten’ en een ‘snobistischen cultus’ geneigd, zijn zij desondanks in wezen ‘niets anders dan hun voorgangers’; dat wil zeggen, Bosch en anderen.¹²

De eerste protosurrealistische activiteiten in Parijs dateren van 1919, maar 1924 geldt formeel als begindatum van het surrealisme: dan komt het Surrealistisch manifest uit van André Breton.¹³ In eerste instantie blijft de aandacht voor deze nieuwe *avant-garde* beperkt (een stroom schandaaltjes die de pers halen



8 Zie onder meer Walter S. Gibson, *Hieronymus Bosch, An Annotated Bibliography* (Boston, 1983). Een incompleet overzicht met vooral Nederlandse publicaties is te vinden via A.F.A.M. Wetzer, *De Bossche Encyclopedie* <<http://www.bossche-encyclopedie.nl>>. De meest complete en recente publicatie is natuurlijk Matthijs IJssink, Jos Koldeweij e.a., *Hieronymus Bosch, Schilder en tekenaar*, Vol. I: *Catalogue raisonné* (Brussel, 2016); Luuk Hoogstede e.a., *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman*, Vol II: *Technical Studies* (Brussel, 2016).

9 [Weale, William Henry James] *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien* (Brugge, 1902).

10 Charles de Tolnay, *Hieronymus Bosch* (Basel, 1937).

11 F.E. Hyslop, ‘Hieronymus Bosch by Charles de Tolnay’, *The Art Bulletin*, 19:4 (1937), 604.

12 Jan Engelman, ‘Over het duivelse bij Jeroen Bosch’, *De Groene Amsterdammer* (8 augustus 1936).

13 André Breton, *Manifeste du Surréalisme* (Parijs, 1924).

daargelaten); als men de beweging al kent is dat vooral als literair collectief.¹⁴ Al snel ontstaat een discussie over het beeldende surrealisme; in het tijdschrift *La Révolution surréaliste* wordt in 1925 gesteld dat er feitelijk niet zoiets als “surrealistische schilderkunst” bestond; schilderkunst kon wel surrealistisch in intentie zijn maar niet in uitvoering.¹⁵ Toch waren beeldend kunstenaars zoals Max Ernst (1891-1976), André Masson (1896-1987) en Man Ray (1890-1976) vanaf het begin bij de beweging betrokken; en kwam het in 1925 tot de tentoonstelling *La peinture surréaliste* in de Parijse Galerie Pierre. Het bestaansrecht van surrealistische schilderkunst werd bevestigd door Breton in *Le Surréalisme et la peinture* (essay in vier delen 1925-27).

In *Le Surréalisme et la peinture* bespreekt Breton Max Ernst en zijn werk als hét voorbeeld van de surrealistische schilderkunst, en – aangaande het doel ervan – noemt hij heel kort ‘de Verzoeking van Bosch’ met daarin een vrouwenkop met windmolen als hoofddekseel.¹⁶ Bretons suggestie betreft alleen de ‘mentale gesteldheid’ waarin men zo’n hoofddekseel kan bedenken. In verschillende andere publicaties wordt, foutief, genoemd dat Bosch al in het *surrealistisch Manifesto* van 1924 voor zou komen.¹⁷ De enige premoderne schilder die daarin echter genoemd wordt, in een voetnoot bovendien, is de Italiaanse Paolo Uccello.¹⁸ *Le Surréalisme et la peinture* – specifiek het vierde deel, gepubliceerd in 1927 – is dus de eerste keer dat een surrealist zelf, hier Breton, naar Bosch verwijst.¹⁹

Miró als Bosch... of Dalí?

Een correspondent van de Nederlandse krant *Het Vaderland* had de link surrealisme-Bosch echter al in 1926 gelegd. In een artikel dat niet alleen opvalt door de vrij vroege signalering van het Parijse surrealisme maar vooral ook door de neutrale tot zelfs positieve toon, bespreekt “onzen correspondent” in Parijs



14 Yves Bridel, *Miroirs du surréalisme: essai sur la réception du surréalisme en France et en Suisse française* (1916-1939) (Lausanne, 1988).

15 Pierre Naville, ‘Beaux-Arts’, *La Révolution surréaliste* 3 (1925), 28. Meer over de kwestie in Kim Grant, *Surrealism and the Visual Arts: Theory and Reception* (Cambridge, 2005), 89-115.

16 Breton doelde op *De Verzoeking van Anthonie Abt* (1500-1510), een doek dat tegenwoordig niet meer als Bosch maar een atelierkopie wordt beschouwd. André Breton, ‘Le Surréalisme et la Peinture’, in: Marguerite Bonnet e.a. (red.), *Oeuvres Complètes*, 4 dl. (Parijs, 2008 [1928; 1964]), IV: 345-846, 380.

17 Recentelijk herhaald door Henk Boom in *De bezeten visionair* (2016).

18 André Breton, ‘Manifeste du surréalisme’, in Bonnet e.a. (red.), *Oeuvres Complètes*, 4dl. (Parijs, 1988 [1924, 1962]), I: 309-346, 330.

19 André Breton, ‘Le surréalisme et la peinture’ (suite), *La Révolution surréaliste* 3:9-10 (1927), 36-43, 39. Het essay werd als geheel uitgegeven in 1928.

(waarschijnlijk W.F.A. Roëll) de grondbeginselen van de beweging, de belangrijkste dichters en de belangrijkste schilders, waaronder Joan Miró 'met zijn fantasieën van phrygische [sic] mutsen, larven, vleugelzaden en meetkundige figuren, een Hieronymus Bosch van 1926'.²⁰ In 1929 bestempelt *De Telegraaf* Miró (1893-1983) wederom als 'modern afstammeling van Bosch en Breughel'.²¹ De tegenwoordig meest genoemde surrealistische geestverwant van Bosch is evenwel Dalí. Het moet gezegd worden dat Dalí's bijzonder grote populariteit in het westen daar waarschijnlijk deels debet aan is; de naamsbekendheid van andere surrealistena is significant kleiner. Dalí voegde zich echter pas in 1929 bij de groep in Parijs; Miró maakte daar al vanaf 1924 deel van uit. Naast stilistische redenen ligt het ook geografisch voor de hand Miró en Dalí met Bosch te vergelijken; zonder twijfel hebben beide Spanjaarden de Spaanse koninklijke collecties bezocht en daar het werk van 'El Bosco' daadwerkelijk gezien.²² Miró's vroege sleutelwerk *La terre labourée* (1923-4),²³ bijvoorbeeld, zou geïnterpreteerd kunnen worden als in ieder geval deels compositorisch geïnspireerd op Bosch' welbekende Tuin der Lusten (1500-05; Prado).²⁴

De opmerkingen over een gelijkenis tussen Miró en Bosch werden al vrij snel overstemd door die over Dalí en Bosch; al vóór 1940 wordt Bosch' beïnvloeding van Dalí door velen voor waar aangenomen. Het sentiment is echter voor het eerst publiekelijk te vinden in twee Spaanse recensies van een tentoonstelling van Dalí in Madrid in 1929. De ene criticus haalt Bosch aan in een opmerking over Dalí's technische vaardigheid, terwijl de andere met verbazing opmerkt dat de 'bekende iconoclast' Dalí zich lijkt te bekeren tot het "classicisme" van Bosch.²⁵ Een jaar eerder had een Spaanse recensent Dalí's stijl vergeleken met 'Bruegel en [Italiaanse renaissancist Andrea] Mantegna'; Dalí had kort daarvoor – in 1927 – zelf de 'sensibiliteit en intelligentie van de huidige generatie schilders' met 'Bruegel, Bosch en Mantegna' vergeleken, hoewel hij het in een



20 [Anon., mogelijk W.F.A. Roëll] 'Droomschilderkunst. Een nieuwe romantiek. – Wat is droomkunst? [sic] – Wie surrealist zijn. – Hun animisme. – Terugkeer naar de wilden,' *Het Vaderland* (20 december 1926), 2.

21 [Anon.,] 'Surrealistische pintuur. De droomkunst. Drie pioniers: Klee, Ernst en Chirico. De jongeren breken met het verstandelijk kubisme', *De Telegraaf* (6 april 1929), sectie 'Kunst en Letteren'.

22 Fèlix Fanés, *Salvador Dalí: The Construction of the Image 1925-1930* (London, 2007), 74. Dit in tegenstelling trouwens tot de Franse surrealistena, die de werken van Bosch zeer waarschijnlijk vooral van illustraties en horen zeggen kende.

23 Zie: <<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2934>>.

24 Gerta Moray, 'Miró, Bosch and Fantasy Painting', *The Burlington Magazine* 113:820 (1971), 387-391.

25 Fanés, *Salvador Dalí*, 109, 221n54 & n55.

eerdere brief alleen over Bruegel had.²⁶ De vraag of er daadwerkelijk gesproken kan worden van vergaande Boschiaanse invloed op Dalí, op welke wijze en van welke omvang, is echter nog onbeantwoord.²⁷ Op Dalí zelf kunnen we ons niet verlaten; in 1941 in een dagboekantekening vergeleek hij zichzelf met een figuur uit een schilderij van Bosch, later claimde hij de ‘anti-Hieronymus Bosch’ te zijn, en in 1972 – in de enquête *considerez-vous Jérôme Bosch comme un précurseur du surréalisme* (!) – stelde hij dat zijn eerdere standpunt, dat hij beïnvloed was door Bosch, een vals voorwendsel was.²⁸ De voor Dalí belangrijkste kunstenaar uit de Nederlanden was bovendien Vermeer.²⁹ De interesse in Nederlandse zeventiende-eeuwse kunst deelt hij met Miró; deze maakte een serie van drie werken geïnspireerd op Nederlandse genrekunst, getiteld *Nederlandse interieurs* (1928), na een reis langs verscheidene Belgische en Nederlandse musea in 1928.³⁰ Of men hierin een verlengde van een in en door Bosch aangewakkerde



26 Ibidem, 3, 215n78 & n79.

27 In elk geval zou Bosch achteraan moeten sluiten in de rij aangevoerd door Picasso, Millet, en Italiaanse renaissance kunstenaars, wier invloed op het werk van Dalí veel duidelijker is. Zonder twijfel is er een connectie tussen Dalí's *Le grand masturbateur* (1929) en een specifiek detail uit de *Tuin der Lusten* waar de suggestie van een gezicht wordt gewekt, bijna een beeldcitaat. Fanés, *Salvador Dalí*, 74-5. Zo duidelijk is het voor andere en latere werken echter niet. Nóg een complicerende factor: de (mogelijke Bosch-mediërende) invloed van Miró op Dalí.

28 Eveline Schlumberger, ‘Considerez-vous Jérôme Bosch comme un précurseur du surréalisme’, *Connaissance des arts* 240 (1972), 76-81, 81. Dalí's claim de anti-Bosch te zijn is populair online, zie bijvoorbeeld <<http://www.philipcoppens.com/bosch.html>> (29-4-2016).

29 Al in een schilderij uit 1926 verwees Dalí naar Vermeers *De kantwerkster* (ca. 1669-71); jaren later zou hij het nog eens dunnetjes overdoen: Salvador Dalí, *Woman at the Window in Figueras*, 1926 (Gala-Salvador Dalí Foundation, Figueras); *The Lacemaker (After Vermeer)* (privé coll.) en *The Paranoiac-Critical Study of Vermeer's Lacemaker* (Solomon R. Guggenheim Museum, New York), beide 1955, en te zien via <<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-lacemaker-after-vermeer-1955>> en <<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-paranoiac-critical-study-of-vermeer-s-lacemaker-1955>>. De grote indruk die Vermeers *Kantwerkster* gemaakt moet hebben op de jonge Dalí blijkt bovendien uit een specifiek shot van een openvallend boek met daarin een paginagrote illustratie van de *Kantwerkster* in de film *Un Chien andalou* (Louis Buñuel & Dalí, 1929). Verder schilderde hij *The Ghost of Vermeer of Delft Which Can Be Used as a Table (Phenomenologic Theory of Furniture-Nutrition)*, 1934 (Salvador Dalí Museum, Florida): <<http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-ghost-of-vermeer-van-delft-which-can-be-used-as-a-table>>. Dit alles moet vooral gezien worden in het licht van de continue confrontatie die Dalí in zijn schilderijen aanging met kunsthistorisch canonieke werken.

30 Panda de Haan en Ludo van Halem, ‘Miró in Holland: The Dutch Interiors (1928)’, *The Rijksmuseum Bulletin* 58:3 (2010), 210-245. Hoewel Miró's grote belangstelling voor

interesse kan zien is nog onzeker.

Canon

De eerdergenoemde Spaanse recensies bereikten een relatief beperkt publiek, zoals ook Roëlls recensie uit 1926. Dat laat onverlet dat Roëlls artikel mogelijk het eerste was waarin de schrijvende pers een link tussen het surrealisme en Bosch suggereerde. In het Franse intellectuele discours gebeurde dat pas in 1928 en wel door kunstcriticus en kunstenaar André Lhote (1885-1962) in het literair-cultureel invloedrijke tijdschrift *Nouvelle revue française*; hij noemde er direct ook Bruegel bij.³¹ Het betreffende artikel is een reactie op Bretons *Le Surréalisme et la peinture*, dat net in boekvorm uitgekomen was. Lhote noemt verscheidene surrealistische kunstenaars bij naam, onder meer Ernst, Miró en Masson. Belangrijker is dat hij Bosch in één adem noemt met Bruegel, hen een buitengemene 'sensibiliteit' toeschrijft, en bovendien een link legt met waanzin — een term waar zowel de surrealisten als Bosch nadien nauwelijks meer vanaf zouden komen. Lhote noemt ook andere grote kunstenaars: El Greco, Dürer, Da Vinci, Van Gogh, Redon, Picasso. Het betreft hier dus een canon die tegenwoordig nog geldt, hoewel de waardering voor Dürer, El Greco, en Van Gogh in de jaren '20 nog relatief nieuw was. De kwestie 'surrealistische schilderkunst' waar Bretons essay over handelde werd dus door Lhote meteen in een herkenbare schilderkunstige canon geplaatst, mogelijk ook om meer houvast te bieden in het plaatsen van deze stilistisch diverse en niet-eenduidige vorm van beeldende kunst.

Anderen namen dit thema op, bijvoorbeeld in cultuurbesprekingen in *Cahiers d'Art*. Breton ageerde daartegen in 'L'Objet fantôme' (1931): surrealistische werken zijn historisch nieuw en hebben, een ogenschijnlijke gelijkenis daargelaten, maar bar weinig overeenkomsten met de door 'religieuze angst' geïnspireerde wezens van 'een Jeroen Bosch of een William Blake'; figuren in surrealistische kunst vinden hun oorsprong in de mysterieuze werkelijkheid (sur-realisme betreft dan ook hyper-realiteit, en niet, zoals vaak foutief gedacht, een sub-realiteit) — en dus niet, zo is de implicatie, in religie en zulk voor de surrealisten onwaar- en onwerkelijkheid.³²



Nederlandse meesters duidelijk is kunnen we dit niet zonder meer met Bosch verbinden. Er is vrij weinig bekend over Miró's kennis van en relatie tot Bosch.

31 André Lhote, 'À propos du surréalisme', *Nouvelle revue française* 180 (1928), 440-444. Zie ook idem, 'Surréalisme et surindépendance', *Nouvelle revue française*, 268 (1936), 134-137. Maaïke N. Koffeman, 'La naissance d'un mythe. 'La Nouvelle Revue Française' dans le champ littéraire de la Belle Époque', *Études Littéraires* 40: 1 (2009), 17-37; Bridel, *Miroirs*, 27ff.

32 Tériade [Stratis Eleftheriades], 'Documentaire sur la jeune peinture: La réaction littéraire', *Cahiers d'Art* 5:2 (1930), 69-83. André Breton, 'L'objet fantôme', *Le Surréalisme*

Een breder publiek

Bij aanvang van de jaren '30 ontwikkelde het surrealisme zich steeds meer tot een internationaal fenomeen. Ook raakte het langzaam maar zeker bij een wat breder publiek bekend, bijvoorbeeld in het Verenigd Koninkrijk. Op 3 November 1934 verschijnt een kort stukje in de Britse *Daily Telegraph* waarin de directeur van de National Gallery rekenschap aflegt van de aankoop van een Bosch. Hij stelt dat de 'curieuze' iconografie van het aangekochte werk voortkomt uit Bosch' 'onderbewuste', waarbij hij kort verwijst naar de surrealisten.³³ De aanname is dus dat Bosch uitlegt behoef, maar dat al velen bekend zouden zijn met het surrealisme. De positieve rol die het surrealisme hier speelt (als validering van Bosch) is echter vrij zeldzaam. Bovendien zou vanaf deze periode het aanhalen van Bosch in publicaties over het surrealisme veel vaker voorkomen dan, zoals hier, andersom.

Al wat eerder in 1934 had literair criticus en dichter Herbert Read (1893-1968) het surrealisme, zijn *enfant terrible* Dalí en de associatie met Bosch bij een breder Brits publiek geïntroduceerd in een beschouwing voor BBC's *The Listener* getiteld 'Bosch and Dalí'. Niet alleen maakte hij de nu overbekende vergelijking, ook positioneerde hij Bosch als betere meester: in vergelijking met Bosch is 'the fantasy of Salvador Dali ... feeble, or, shall we say, sparing'.³⁴ Het moet gezegd worden dat Bosch niet altijd als de betere kunstenaar gezien wordt; Amerikaans criticus Henry McBride (1867-1962) legde in 1936 ook een direct verband tussen Dalí en 'the old master in this line', Bosch, maar voegde daar aan toe dat 'mr. Dali goes him [Bosch] miles better'.³⁵

Over het algemeen is de receptie van het surrealisme echter negatief. In een Nederlandse tentoonstellingsbespreking uit 1936 krijgt Belgisch surrealist René Magritte (1898-1967) een kenmerkende sneer: enkele van zijn voorstellingen, 'die aan de fantasieën van Jeroen Bosch doe[n] denken, [zijn] zonderling en fantastisch, zonder dat ze enerzijds de geloofwaardigheid hebben van de fantasieën des middeleeuwers, of anderzijds bepaald wrevel wekken'.³⁶ Sleutelter-



au service de la révolution 3 (1931), 20-22, 20; deel van idem, *Les Vases Communicants* (Parijs, 1932). Grant, *Surrealism*, 295-6.

33 R.R. Tatlock, 'Picture by Rare Dutch Artist. National Gallery Acquisition. Hieronymus Bosch Masterpiece', *The Daily Telegraph* (3 november 1934).

34 Herbert Read, 'Bosch and Dalí', in idem, *A Coat of Many Colours: Collected Essays* (London, 1956 [1934]), 55-58. Ook Fanés (*Salvador Dalí*, 215n55) stelt dat vooral Reads essay debet is aan de alom geaccepteerde Dalí-Bosch connectie.

35 Henry McBride, 'Salvador Dalí and the Surrealists', in: Daniel Catton Rich (red.), *The Flow of Art: Essays and Criticisms of Henry McBride* (New York, 1975 [1936]), 341-343, 342.

36 Cornelis Veth, 'Een Fransch sur-realist', *De Telegraaf* (1 december 1936). Magritte wordt foutief geïdentificeerd als Frans.

men hier zijn “fantasie” en “fantastisch”. Vanaf deze periode wordt een nieuw kunsthistorisch genre geconsolideerd, dat van de “fantastische kunst” — voorheen ook wel satirisch of grotesk genoemd.³⁷ Het paraplubegrip “fantastisch” blijkt uitermate geschikt om enerzijds surrealisme en anderzijds vijftiende- en zestiende-eeuwse kunst (soms tot en met achttiende-eeuwse kunst) onder te verenigen. Een laat hoogtepunt daarin vormt het Belgisch paviljoen op de Biënnale van 1954: Het fantastische in de Belgische kunst van Bosch tot Magritte.³⁸ Een eerste apotheose, en ook het ijkpunt in de constructie van de identiteit van Bosch als Grote Surrealistische Voorganger, ligt echter in 1936: de tentoonstelling *Fantastic Art, Dada, Surrealism* in het Museum of Modern Art (MoMA) te New York.

Fantastic Art

Fantastic Art, Dada, Surrealism was de eerste grote tentoonstelling over het surre-



37 Deze extreme samenvatting doet weinig recht aan de ontwikkeling van deze complexe categorie, die deels al terug gaat op opmerkingen in Vasari en Van Mander, en waar in de laat-negentiende en eerste helft twintigste eeuw vooral in België zich interessante ontwikkelingen voor doen. Louis Maeterlinck, *Le Genre satirique dans la peinture flamande* (Brussel, 2nd ed. 1907); Paul Fierens, *Le fantastique dans l'art flamand* (Brussel, 1947); Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique; antiquités et exotismes dans l'art gothique* (Paris, 1955). Deze werken gaan weer terug op negentiende-eeuwse studies van onder meer Baudelaire en Karl Friedrich Flögel. Zie ook: Frances S. Connelly, 'Introduction', in idem (red.), *Modern Art and the Grotesque* (Cambridge, 2003), 1-19. Het “fantastische” wordt in de twintigste eeuw vaak nadrukkelijk verbonden met het *Noordelijke*. Italië en breder gesteld ‘het Zuiden’ werden geassocieerd met classicisme, academisme, rationalisme, kort gezegd het Klassieke erfgoed en de renaissance daarvan; ‘het Noorden’ daarentegen met intuïtie, ongebreidelde expressie en visionaire genialiteit, ofwel authenticiteit; m.a.w. Latijns vs. Germaans. Deze oorspronkelijk vroeg-Romantische visie werd door Breton en met hem vele Franse surrealistes onderschreven. Ik wil benadrukken dat Bosch in kunsthistorische bonnen uit de eerste helft van de twintigste eeuw onder meer gepositioneerd werd als Vlaams, *Niederländisch* of *netherlandish*, Noord-, of Zuid-Nederlands, Germaans, of wat algemener, Noordelijker. Dat is niet uniek voor Bosch maar onderdeel van een grotere discussie die in deze periode gevoerd werd over de geografische identiteit van Noord-Europese renaissance kunstenaars, de zgn. ‘Vlaamse Primitieven’ voorop. Lisa Deam, ‘Flemish versus Netherlandish: A Discourse of Nationalism’, *Renaissance Quarterly* 51 (1998), 1-33, 14-28; Francis Haskell, *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past* (New Haven, 1993), H.15, vooral 32-68.

38 *Le Fantastique dans l'Art Belge, de Bosch à Magritte à la XXVIIème Biennale de Venise*, speciale uitgave *Les Arts Plastiques* (Brussel, 1954). Na het nadrukkelijk positioneren van Bosch als Noord-Nederlands door het Boijmans in 1936, werd Bosch hier als Belg (!) geclaimd. De volgende Nederlandse Bosch-tentoonstelling (1967) zette het getouwtrek voort.

alisme in de VS, en haar impact op de receptie van het surrealisme bij zowel een breed Amerikaans als internationaal publiek is bijzonder groot.³⁹ Ruim vijftigduizend mensen bezochten de tentoonstelling, die in 1937-38 nog langs vele locaties in de VS reisde. De pers besteedde er veel aandacht aan; op papier, maar ook in bioscoopjournalen.⁴⁰ *Fantastic Art...* was een ongekend succes; een *succès scandale*, dat wel, en aan waardering voor, laat staan begrip van, het surrealisme droeg het niet bij. De eindeloze stroom berichten in de (serieuze én boulevard-) pers over *Fantastic Art*, evenals over Dalí, leidde tot een brede publieke acceptatie van de surrealistische visuele cultuur, maar ook tot vergaande vercommercialisering daarvan en bevestigde, voor sommigen, de status van het surrealisme als kitsch. Belangrijker en relevanter hier is dat dit het moment is dat Bosch publiekelijk gepositioneerd wordt als surrealistisch voorganger, op zo'n overtuigende wijze dat het vanaf dan als gebeiteld in de (westerse) perceptie zal staan. Verantwoordelijk daarvoor en voor de tentoonstelling als geheel was conservator Alfred H. Barr, Jr. (1902-1981).

Barrs ambitie was het Amerikaanse publiek kennis te laten maken met moderne kunst middels een serie tentoonstellingen. *Fantastic Art, Dada, Surrealism* volgde op *Cubism and Abstract Art* eerder in 1936.⁴¹ Abstracte kunst lag niet goed bij het brede publiek (ook in Europa niet), wat heeft meegespeeld in Barr's keuze zich overwegend op figuratief surrealisme te richten; belangrijk gezien de associatie met Bosch, die bij abstract surrealisme minder voor de hand ligt. Verder werden de literaire basis en politieke agenda van het surrealisme niet tot nauwelijks belicht; wellicht verwachtte Barr dat het Amerikaanse publiek daar geen interesse in zou hebben. Het surrealisme is geen kunst- maar een levensstijl, een *état d'esprit* die men onderzoekt en uitdrukt middels literaire, polemische, beeldende en performatieve middelen. Het werd echter wel min of meer als genre neergezet en gedepolitiseerd. Barr besloot de getoonde kunstwerken binnen een vertrouwenwekkende Europese traditie te plaatsen die terugging op de oude schilderkunst, om zo het radicale karakter van dada en surrealisme in te kaderen. Het surrealisme werd gelegitimeerd aan de hand van canonieke namen uit de kunstgeschiedenis:⁴² de vijftiende-



39 Sandra Zalman, 'The Vernacular as Vanguard. Alfred Barr, Salvador Dalí, and the U.S. Reception of Surrealism in the 1930s', *Journal of Surrealism and the Americas* 1:1 (2007), 44-67.

40 Zalman, 'The Vernacular', 48.

41 Zalman, 'The Vernacular', 46. Alfred Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (New York, 1946 [1936]).

42 Zie ook Zalman, 'The Vernacular', 45-6. Het radicale karakter van de surrealistische kunst werd bovendien danig getemperd door het feit dat Barr ook kindertekeningen, werken van psychische patiënten, ontwerpen van Rube-Goldberg en zelfs tekeningen van Walt Disney in *Fantastic Art...* opnam; een de-esthetisering en een de-elitisering die eveneens vooral een negatief effect hadden. De catalogus incl. oorspronkelijke aantekte-

eeuwse Italiaanse kunstenaar Giovanni di Paolo, Albrecht Dürer, Hans Baldung bijgenaamd "Grien", en, natuurlijk, Bosch. Zij openden de tentoonstelling als voorgangers, zowel in de catalogus alsook in de looproute, en dus ruimtelijk en in de bezoekerservaring, en wel onder de noemer 'fantastic art of the past'.⁴³ Met het supergenre "fantastisch" wist Barr de uiteenlopende kunst te verenigen.⁴⁴ Barr bevestigde daarmee de constructie van een traditie van wonderlijke en 'anti-rationele' kunst, die kennelijk haar oorsprong vond in 'a deep seated and persistent interest which human beings have in the fantastic, the irrational, the spontaneous, the marvellous, the enigmatic and the dreamlike', en die terug gaat tot de vijftiende eeuw en specifiek het werk van Bosch.⁴⁵ Bovendien, Bosch 'transformed traditional fantasy into a personal and original vision which links his art with that of the modern Surrealists.'⁴⁶ Barr noemt ook kunstenaars zoals Piranesi, Fuseli, Blake en Goya om vervolgens te stellen dat de fantastische kunst nog nooit zo aanwezig en urgent was als nu.

Het associëren met bepaalde historische figuren is een door de surrealisten zelf geïnitieerde traditie. Al in het eerste *Manifesto* werden illustere personen gepositioneerd als surrealistisch in een bepaald aspect van hun werk of karakter, allen dichters, essayisten of anderszins schrijvers. De beeldende kunstenaars kwamen, zoals genoemd, alleen aan bod in een voetnoot.⁴⁷ Gedurende de late jaren '20 en vooral de jaren '30 werd flink aan de lijst "proto-surrealisten" gesleuteld; onder anderen Lautréamont, Lewis Carroll en de zestiende-eeuwse Italiaanse kunstenaar Giuseppe Arcimboldo – van wie trouwens wél gezegd mag worden dat zijn onttrekking aan de vergetelheid aan de surrealisten toegeschreven zou kunnen worden – werden toegevoegd.⁴⁸ De continue interactie met het verleden is niet uniek maar onderscheidt het surrealisme wel danig van andere *avant-gardes*; belangrijk is te beseffen dat het een specifiek en veranderlijk, door het heden en door politiek gedetermineerd, nagenoeg utopisch, verle-



ningen (de "master checklist") staat op <http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/archives/ExhMasterChecklists/MoMAExh_0055_MasterChecklist.pdf>. Er staan onder meer 3 werken van Hans Baldung, 5 van Bosch en 1 "school van Bosch", 2 Bruegels, 3 Dürers, 1 Holbein en 1 Schöngauer op.

43 Barr, *Fantastic*, 70-2.

44 Barr had contact opgenomen met Breton en een andere surrealist, Paul Éluard. Zij weigerden uiteindelijk echter hun medewerking aan de tentoonstelling nadat Barr hun voorwaarden het tot het surrealisme te beperken en *Surrealism Exhibition* te noemen had afgewezen; Zalman, 'The Vernacular', 46.

45 Barr, *Fantastic*, 8-9.

46 Idibem, 9.

47 Breton, *Oeuvres*, I: 329-30.

48 Cf. Giancarlo Maiorino, *The Portrait of Eccentricity: Arcimboldo and the Mannerist Grotesque* (London: 1991), 7.

den betreft.⁴⁹ Het probleem van tijd en historiciteit waar Breton zich danig van bewust was (surrealisme is een exclusief twintigste-eeuws fenomeen; de term dateert uit 1917) werd uiteindelijk opgelost door de voorgangers “les surréalistes malgré eux”, surrealisten ondanks zichzelf, te noemen.⁵⁰ Het succes in kunst-kritische kringen van de idee dat er surrealisten/surrealistisch-werkenden vóór het surrealisme waren is echter al opvallend groot in de jaren '30 en past bij critici zoals Lhote *et al.* die een bekende canon aanhalen voor meer (be)grip. Barrs tentoonstelling vergrootte de acceptatie daarvan nog meer.

De toon was met *Fantastic Art, Dada, Surrealism* ontegenzeggelijk gezet. Fantastische kunst heeft altijd al bestaan en zal altijd bestaan, zo schreef een recensent voor de *Times*; daarbij, “[t]he Museum’s walls historically carried fantastic art from the horror pictures of medieval Hieronymus Bosch and Pieter Brueghel, through ... to the comic cartoons of Rube Goldberg [etc.]...”⁵¹ Martha Davidson gaf haar recensie voor *Art News* de titel ‘Surrealisme van 1450 tot Dada & Dali’, een indicatie van het succes van de idee van surrealisme als genre; het ‘1450’ daarin refereert aan di Paolo, van wie een illustratie van zijn werk was opgenomen met de ondertitel ‘Surrealisme in vijftiende-eeuws Sienna’.⁵² Het “fantastische” en het “surrealistische” waren nagenoeg inwisselbare categorieën geworden. Bovendien, en niet minder belangrijk: de positie van Bosch als surrealistisch voorganger was hiermee onomkeerbaar vastgesteld. Waar recensenten en publiek het surrealisme nauwelijks konden velen, konden de werken



49 Zie de uitstekende studie van het surrealistisch gebruik van de geschiedenis als politiek-cultureel middel van Kirsten Strom, waarin zij vier categorieën van (door de surrealisten zelf geclaimde) protosurrealisten onderscheidt: de schandaalmakers (denk: de Sade); de anti-rationalisten, zoals Bosch, samen met een collectief van ‘visionaire Noordelijke kunstenaars’ zoals Bruegel, Grünewald, Dürer, Altdorfer, Cranach, en Baldung; de autodidacten (denk: Henri Rousseau); en een buitencategorie van hen die men niet in eerste instantie met een *avant-garde* zou associëren, zoals Leonardo da Vinci. Kirsten Strom, *Making History. Surrealism and the Invention of a Political Culture* (New York, 2002), 57, 70.

50 Dat gebeurt wel pas in 1947. Dan organiseert Breton een surrealistische tentoonstelling in Parijs. Uit het oorspronkelijke ontwerp daarvoor wordt duidelijk dat zijn visie een eerste ruimte omvatte met “surrealisten ondanks zichzelf” waarin Bosch prominent zou figureren. Hoewel dit deel nooit is gerealiseerd, werd Bretons ontwerp breed gecirculeerd. Het is duidelijk dat het het sluitstuk was van zijn reactie op Barr, aangezien de organisatorische structuur van *Fantastic Art* hier werd overgenomen – een eerste ruime met voorgangers – om daarna surrealistisch ondermijnd te worden.

51 ‘Marvelous and Fantastic’, *Time* 24 (december 1936), 60-62.

52 Martha Davidson, ‘Surrealism from 1450 to Dada & Dali at the Museum of Modern Art’, *Art News* 35 (1936), 22, waarin zij wel vrij kritisch is over de samenhang van vroegmoderne met surrealistische kunst.

van Bosch op veel bijval en interesse rekenen.⁵³ Typisch hierin is dat veel kunstcritici de werken van Bosch als modern ervoeren, passend in hun huidig tijdsgewricht.⁵⁴ Dat strookt met Barrs sentiment aangaande de historische urgentie van “fantastische” kunst, dat deels gebaseerd moet zijn op zijn Europese reizen eerder in de jaren '30 en inschatting van het Europese politieke klimaat en de in 1933 aangevangen fascistische kruistocht tegen ‘ontaarde’ kunst en cultuur.

Ter conclusie

Met het uitbreken van de oorlog en na wat omzwervingen zochten sommige surrealistten hun heil in de Verenigde Staten. Hier werden Breton, Ernst en anderen geconfronteerd met een perceptie van het surrealisme die nogal afweek van hun visie op de, notabene door hen zelf opgerichte, beweging. Weinigen waren op de hoogte van de surrealistische politieke agenda en haar radicale creatieve methodiek. Men beschouwde het surrealisme als neoromantisch, bij vlagen kinderachtig en vooral figuratief schilderkunstig fenomeen. Was het eind jaren '20 nog nodig te pleiten voor het bestaan van een surrealistische schilderkunst, nu was het tijd gekeerd en had niemand gehoord van surrealistische poëzie. Hier kwam bij dat breed werd aangenomen dat Bosch, Bruegel *et al.* door het surrealisme zélf gekozen surrealistische voorgangers waren. Een reactie kon niet uitblijven. Ernst publiceerde in het avant-garde tijdschrift *View* een woordcollage van zijn belangrijkste inspiratoren, waarop namen van Noordelijke (Duitse) kunstenaars uit de vijftiende en zestiende eeuw prominent figureerden: Bosch, Bruegel, Baldung, Cranach en Altdorfer.⁵⁵ Waar de schilder Ernst een tekstueel statement maakte, deed dichter Breton dat juist in beeld. Bij de tentoonstelling *First Papers of Surrealism* (1942) bracht Breton een klein thematisch georganiseerd beeldessay uit, per thema/blad bestaand uit twee beeldcitaten en een



53 E.g. Emily Genauer, ‘Real Value of Dada and Surrealist Show Rests on a Few Good Pictures. Drawings by Lunatic Asylum Inmates as Good as Most of the 700 Items in Museum’s Fantastic Exhibit’, *New York World Telegram* (12 december 1936).

54 Zie verder: Tessel M. Bauduin, ‘Hieronymus Bosch: Reception of a Surrealist Despite Himself’, in: Juliet Simpson (red.), *Primitive Renaissances* (Farnham: nog te verschijnen [2017]).

55 *View* 2:1 (1942), 14-15. Al vanaf de latere jaren '30 gaat Ernst in zijn werk de dialoog aan met oude Duitse meesters zoals Cranach, Baldung en Grünewald. Enkele jaren eerder was al een serie tekeningen van Picasso gebaseerd op Grünewalds meesterwerk het *Isenheim Altaar* in het semi-surrealistische tijdschrift *Minotaure* gepubliceerd. Zie onder meer Malcolm Gee, ‘Max Ernst and Surrealism’, in: Sylvano Lévy (red.), *Surrealism: Surrealist Visuality* (Edinburgh, 1997), 45-56, 49ff; David Hopkins, ‘Max Ernst’s ‘La toilette de la mariée’’, *Burlington magazine* 133:1057 (1991), 237-244; Heike Hagedorn, *Das Sprachgewebe der Bilder. Max Ernst und Mathis Grünewald. Biographische Konstellation und Werk-Konfiguration* (Frankfurt, 1995).

kort tekstcitaat.⁵⁶ Het opent met 'Het Gouden Tijdperk', onder meer verbeeld door een detail van Bosch' De Tuin der Lusten: de fontein uit het paradijs. Na 'Orpheus' vervolgt het essay met 'de erfzonde', verbeeld door een liggend naakt koppel ("Adam en Eva"), detail van een gravure van Baldung, en 'Icarus' met uitsnede van De Val van Icarus toen toegeschreven aan Bruegel.⁵⁷ De thematiek van een paradijselijk verleden en vervolgens val door hoogmoed is duidelijk.⁵⁸

Het is typerend voor de brede receptie van het surrealisme als vooral een beeldende beweging dat Bosch nu, maar ook toen en vooral toen al zo vroeg, als grote voorvader werd gepositioneerd en geaccepteerd. Breton kwam er pas in 1942 toe Bosch zo te claimen, toen ontegenzeggelijk duidelijk werd dat het surrealisme overwegend als beeldende kunststroming werd ervaren en daarmee een groot schilderkunstig voorvader urgent had was. Het toeschrijven van Bosch aan het surrealisme door anderen was bovendien iets wat vanzelfsprekend door Breton, Ernst en andere surrealistena op hun eigen termen geherdefinieerd moest worden. De Jeroen Bosch zoals hij uiteindelijk door de surrealistena zélf geclaimd en gepositioneerd werd is een premoderne anti-rationalist, een schilder wiens figuratie vooral diende om schilderkunstig realisme verregaand te ondermijnen. Verder werd Bosch' iconografie vanaf de latere jaren '40 in het surrealisme gepercipieerd als subversief ten opzichte van staat en religie, aangezien zij kennelijk geheime alchemistische symboliek en zelfs sektarische neo-adamitische codes zou bevatten.⁵⁹ Dit soort theorieën zijn tegenwoor-



56 André Breton, 'De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation', in Bonnet ea. (red.), *Œuvres Complètes*, 4 dl. (Parijs, 1999 [1942]), III: 127-142. De visuele vorm is Bretons reactie op de focus van het Amerikaanse publiek op visuele cultuur; zij reflecteert bovendien zijn inschatting van hun literair vermogen. Daarbij zij opgemerkt dat Breton weigerde Engels te spreken (laat staan schrijven), waarvoor deze tekst-luwe vorm een uitweg bood. Het beeldessay vormt een belangrijk onderdeel van Bretons missie om het surrealisme en uiteindelijk de westerse maatschappij van een nieuwe mythe te voorzien, nu dat de oorlog duidelijk maakte dat zowel de oude mythen als de Verlichtingsmythen van rede en ratio zo jammerlijk gefaald hadden.

57 Breton, 'De la survivance', 128, 130-31.

58 De politieke lading van dit beeldessay, het uitbouwen van de claim op Bosch in het tentoonstellingsontwerp van 1947 en de definitieve appropriatie van Bosch als surrealist in Bretons omvangrijke *L'Art Magique* (1957) komen aan bod in Bauduin, 'Hieronymus Bosch'.

59 Verwijzingen in *L'Art Magique* maken duidelijk dat Breton bekend was met de bepleiters van deze theorieën; André Breton, 'L'Art magique', in: Bonnet, *Oeuvres*, VI: 45-289; zie bv. 225. Hoewel gepubliceerd in 1957 is het een weerslag van zijn ideeën over kunst vanaf de vroege jaren '40; Étienne-Alain Hubert, 'L'Art Magique. 1957. Notice', in: Breton, *Oeuvres*, VI: 1218-26. Jacques Combe, 'Sources alchimiques dans l'art de Jérôme Bosch', *L'Amour de l'art* 26 (1946): 30-35; idem. *Hieronymus Bosch* (Paris, 1946). Wilhelm

dig weer af geserveerd.⁶⁰ Uiteindelijk gaan de surrealisten daarmee tegen de appropriatie van Bosch als modern door het kunstkritische establishment, en als “fantastisch” door het brede publiek in; echter wel pas ruim nadat door kunst- en cultuurcritici, niet in het minst in Nederland, en door invloedrijke conservatoren zoals Barr de interpretatie van Bosch als protosurrealist meer dan aanne- melijk was gemaakt.



Fraenger, *Hieronymus Bosch. Das tausendjährige Reich. Grundzüge einer Auslegung* (Coburg, 1947; Franse vertaling van 1966 maar al eerder in Franse bronnen besproken).

60 En lijken ‘voort te komen uit een fundamenteel onbegrip voor de maatschappij en het gedachtegoed van waaruit Bosch leefde en werkte’, zoals in het voorwoord van de 2001 Bosch tentoonstellingscatalogus wordt opgemerkt; Chris Dercon en Hugo Bongers, ‘Voorwoord’, in Jos Koldewij e.a. (red.), *Jheronimus Bosch. Alle schilderijen en tekeningen* (Rotterdam, 2001), 6-9, 8, waarin zij trouwens zélf als vanzelfsprekend de prominentie van Dalí in relatie tot Bosch aannemen.



Juryrapport Ex Temporeprijs 2015

Dr. Wim de Jong, Dr. Joost Rosendaal

De *Ex Temporeprijs* 2015 gaat naar de BA-scriptie van Lidewij Nissen, “Strafrechtelijke stemmen. Het proces tegen Ernst Mom: een bron voor mentaliteitsgeschiedenis?”, die zij schreef bij de vroegmodernist Dr. Dries Raeymakers.

Lidewij heeft in haar scriptie op voorbeeldige wijze laten zien hoe een zestiende-eeuwse bron die op zichzelf al stof biedt voor een inspirerende historische who-dun-it uit kan worden getild boven zijn directe aanleiding en vruchtbaar kan worden gemaakt voor een bredere vraag naar de mentaliteit van mensen ten aanzien van criminaliteit en getuigen in de zestiende eeuw. Ze bedt deze vraag in in een discussie over het gebruik van juridische bronnen: waar die traditioneel door strafrechtshistorici en sociaal-historici zijn gebruikt, is het boeiend om andere vragen aan die getuigenverklaringen te stellen, die veel meer gaan over de betekenis ervan voor wat nu werd gezien als een ‘gelooftwaardig’ getuigenis. Ze laat daarmee zien dat de *cultural turn* nog steeds spannende nieuwe inzichten op kan leveren en dat de bronnen daarvoor voor het grijpen liggen. Wie bedenkt dat Zemon Davis’ *The Return of Martin Guerre* toch ook alweer vierendertig jaar oud is, kan zich afvragen waarom er in Nederland met dit soort archivalia nog steeds zo weinig is gedaan vanuit een cultuurhistorische benadering.

Voor de beantwoording van haar vraag naar wat ‘gelooftwaardigheid’ van getuigen bepaalde in de vroeg-vroegmoderne tijd, heeft Lidewij een waai-er aan technieken toegepast: ze heeft naar de sociale achtergrond gekeken van de getuigen met aandacht voor genderaspecten, daarnaast close reading toegepast op de procesverslagen en die vervolgens in een context geplaatst van de wijze van vraagstelling in de stukken van het Hof van Gelre. Ze laat zien dat bij de sociale achtergrond het vooral uitmaakte of je genoeg geld bezat om niet te zijn omgekocht; daarnaast toont ze aan hoe de getuigenissen werden gestuurd door de techniek van vragen stellen van het Hof. “De getuigenverklaringen hebben dus wel een waarde als toegang tot de mentaliteit van het Hof, maar een beperkte waarde als toegang tot de mentaliteit van de ‘gewone’ mannen en vrouwen in de vroegmoderne tijd”, zo concludeert ze. Al is haar scriptie zoals ze zelf zegt niet meer dan een vingeroefening op basis van één procesdossier, het is wel in de methodiek een geslaagde aanzet tot een volgens Lidewij noodzakelijke holistische benadering, waarin gerechtelijke bronnen worden aangevuld met literaire verhalen, testamenten en aantekeningenboekjes.



Strafrechtelijke stemmen

Het proces tegen Ernst Mom: een bron voor mentaliteitsgeschiedenis?

Lidewij Nissen

Op 25 augustus 1571 verscheen de jonge dienstmeid Ebele voor de rechtbank in het Hollandse Hoorn. Zij moest antwoord geven op achttien vragen over een voorval dat zich meer dan vijf jaar daarvoor had voorgedaan in het Gelderse Didam. Dat voorval lag zo gevoelig en was zo complex, dat er jarenlang onderzoek is gedaan voordat er een uitspraak gedaan kon worden. Ebele was een van de belangrijke getuigen die bijdroegen aan die veroordeling. Haar adellijke juffrouw, Gerberich Bentinck, werd namelijk verdacht van overspel met de edelman Ernst Mom. Mom zou bovendien Bentincks echtgenoot Johan van Scherpenzeel hebben vermoord. Uit Ebeles verklaring blijkt 'dat die voorschreven Mom ende Joffrow Gerberich [...] verscheijden lieffelicke hallinge ende praeten metten anderen hebben gehadt ten aenhooren van haer getuijghe, ende waeren met anderen duckwils alleenich op eene camer mit den anderen oick bedrijvende veele amoureuze gesteren', waardoor alle leden van het huishouden maar ook alle buurtbewoners 'grootelick suspiceerden, ende vermoeden, jae vastelicken bemerkten dat zij bij malckanderen bolierden, ende in overspel converseerden'.¹

Ebele was niet de enige die een verklaring aflegde die Bentinck en Mom in een kwaad daglicht stelde. De getuigenverklaringen zijn samengebundeld in het procesdossier dat te vinden is in het archief van het Hof van Gelre en Zutphen. Aan de hand van deze verklaringen kan niet alleen gereconstrueerd worden wat zich zou hebben afgespeeld, maar de verklaringen kunnen ook gebruikt worden om een indruk te krijgen van de vroegmoderne mentaliteit. In dit artikel zal op dit laatste de nadruk liggen en wordt onderzocht wat uit het procesdossier blijkt over een aspect, namelijk 'geloofwaardigheid'. Er zal kort worden beschreven waarom bepaalde mensen als getuigen werden gevraagd. Vervolgens wordt ingegaan op de manieren waarop getuigen hun verhaal geloofwaardig maakten. Daarnaast worden de stukken bestudeerd die zijn opgesteld door het Hof of door juristen om te achterhalen wat daaruit blijkt over de betekenis van geloofwaardigheid. Uiteindelijk kan zo verduidelijkt worden wat de waarde van procesdossiers is voor de vroegmoderne mentaliteitsgeschiedenis.



1 Gelders Archief (GA), Arnhem, 0124, Hof van Gelre en Zutphen, 4531, Procesdossier Ernst Mom, 24 januari 1596 – verklaring Ebele 1571 (ongefolieerd).

Procesdossiers en de vroegmoderne mentaliteit

Procesdossiers hebben de basis gevormd voor veel historisch onderzoek. Dit onderzoek kan bijvoorbeeld gericht zijn op de geschiedenis van het strafrecht en de criminaliteit. De geschiedenis van de criminaliteit heeft vooral vanaf de jaren zestig veel aandacht gekregen. In Frankrijk zorgde Pierre Chaunu en in België Raoul van Caenegem ervoor dat hun leerlingen een kwantitatieve benadering toepasten op criminaliteit in het verleden.² In Engeland verschenen verschillende artikelen over criminaliteit in de vroegmoderne tijd in het vooraanstaande tijdschrift *The Journal of Social History*.³ In Nederland werd in 1973 de interdisciplinaire werkgroep voor strafrechtshistorici opgericht.⁴ Binnen deze meer sociaalhistorische tak van onderzoek passen studies naar de misdadigers en hun achtergrond, naar misdadigersgroepen en naar de criminogene factoren, oftewel de omgevingsfactoren die invloed hebben op de toe- of afname van criminaliteit. Zo werd onderzocht of er een verschil bestond tussen mannelijke en vrouwelijke criminaliteit.⁵ Tevens poogden verschillende historici een sociaal-economische typering van misdadigers te geven, rekening houdend met hun leeftijd, geletterdheid, geboorte- en woonplaats en criminele antecedenten.⁶



2 Zoals J. Gegot, 'Étude par sondage de la criminalité dans le bailliage de Falaise (XVIIe-XVIIIe siècle). Criminalité diffuse ou société criminelle?', *Annales de la Normandie* 16 (1966), 103-164; F. Vanhemelryck, *De criminaliteit in de ammanie van Brussel van de late middeleeuwen tot het einde van het ancien régime (1404-1789)* (Brussel, 1981). Deze laatste studie was oorspronkelijk een doctoraatsverhandeling aan de Rijksuniversiteit Gent in 1968.

3 Bijvoorbeeld: P. O'Brien, 'Crime and punishment as historical problem', *The Journal of Social History* 11 (1978), 508-520; B. Hanawalt, 'Fur-collar crime: The pattern of crime among the fourteenth-century English nobility', *The Journal of Social History* 8 (1975), 1-17.

4 De werkgroep was verbonden aan de Vrije Universiteit Amsterdam. Het eerste onderzoeksproject heeft geleid tot een themanummer van *Holland Historisch Tijdschrift* in 1976 en in 1983 werd een congres georganiseerd over de relatie tussen criminaliteit en literatuur. De bijdragen daaraan zijn gebundeld in P. Altena, H. Diederiks en S. Faber (red.), *Feit en fictie in misdaadliteratuur (ca. 1650-ca. 1850)* (Amsterdam, 1985).

5 Vanhemelryck, *De criminaliteit in de ammanie van Brussel*, 307-316; J. Beattie, 'The criminality of women in eighteenth century England', *The Journal of Social History* 8 (1975), 80-116; C. Wiener, 'Sex-roles and crime in Late-Elizabethan Hertfordshire', *The Journal of Social History* 8 (1975), 38-60.

6 P. Petrovitch, 'Recherches sur la criminalité à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle', *Cahiers des Annales* 33 (Parijs, 1971), 187-261; J. Combes-Monier, 'Population mouvante et criminalité à Versailles à la fin de l'ancien régime', in: A. Armengaud (ed.), *Sur la population française au XVIIIe et au XIXe siècle: hommage à Marcel Reinhard* (Parijs, 1973), 135-159; M.M. Champin, 'La criminalité dans le bailliage d'Alençon', *Annales de Normandie* 22 (1972), 47-84; I. Thompson, 'A map of crime in sixteenth-century Spain', *The Economic History Review* 21 (1968), 244-267; F. Egmond, *In bad company: organized crime in*

Deze studies zijn vooral kwantitatief van aard en in dat karakter ligt tevens een zwakte: een volledig juist beeld zal er niet ontstaan omdat er altijd sprake is van een zogenaamd 'dark number', criminele daden waarover geen documentatie bestaat.

Dit probleem speelt een minder grote rol als de bronnen kwalitatief benaderd worden. Rechtshistorische bronnen geven immers niet alleen een beeld van welke mensen volgens de wet misdaden begingen, ze tonen ook wat crimineel was in de ogen van tijdgenoten. Procesdossiers kunnen zo een inkijkje geven in het dagelijks leven en denken van de vroegmoderne mens, oftewel de vroegmoderne mentaliteit. Mentaliteitshistorici richten zich op de houdingen van 'gewone' mensen tegenover het alledaagse leven en de zaken die zij daarin tegenkwamen. Het gaat daarbij niet zozeer om economische en sociale structuren die aan deze houdingen ten grondslag liggen, maar om de psychische gedachtewereld die de dagelijkse vormgeving van relaties en activiteiten beïnvloedt. Een pionier op het gebied van mentaliteitsgeschiedenis was Natalie Zemon Davis, vooral bekend van haar boek *The return of Martin Guerre* (1983).⁷ Sterk beïnvloed door de antropologie richt zij zich in haar werken over vroegmodern Europa op de cultuur van het dagelijks leven, in het bijzonder de betekenisgeving daaraan en beleving daarvan. In *Fiction in the Archives: Pardon tales and their tellers in sixteenth-century France* (1987) onderzocht Davis hoe zestiende-eeuwse Fransen verhalende structuren toepasten in brieven waarin zij om kwijtschelding van hun straf vroegen.⁸ Zij kwam op basis van deze rechtshistorische bronnen tot de conclusie dat ook 'eenvoudige mensen' de kunst verstonden van het verhalen vertellen, zij het op een andere manier dan mensen die een retorische opleiding hadden genoten. Velen waren in staat een mooi plot in hun verhaal te verwerken door het aanbrengen van een bepaalde structuur in een reeks van gebeurtenissen en soms zelfs het toevoegen van verzonden details. De verhalen waren dus niet zozeer waarheidsgetrouw, maar vooral goedlopend en overtuigend. Tevens waren bij een zogenaamde 'pardon tale' mensen uit verschillende lagen van de bevolking betrokken. Davis liet zien dat rechters en notarissen deel uitmaakten van hetzelfde discours over criminaliteit als de smekelingen. Zij droegen allemaal bij aan het creëren van een verhaal, en daarom zijn de gerechtelijke bronnen ook een vorm van fictie.

Archieven van Britse gerechtshoven werden eveneens ingezet om mentaliteitsgeschiedenissen te schrijven, voornamelijk vanuit genderhistorisch



the Dutch countryside during the 17th and 18th centuries (zp, 1991); F. Egmond, *Underworlds: organized crime in the Netherlands, 1650-1800* (Cambridge, 1993).

7 N. Davis, *The return of Martin Guerre* (Cambridge 1983). Dit werk werd al snel vertaald door Ger Groot: *De terugkeer van Martin Guerre: historische reconstructie van een legende 1548-1560* (Amsterdam, 1985).

8 N. Davis, *Fiction in the archives: Pardon tales and their tellers in sixteenth-century France* (Stanford, 1987).

perspectief. Laura Gowing gebruikte de bronnen van kerkelijke rechtbanken uit het zestiende- en zeventiende-eeuwse Londen om een beeld te schetsen van de positie van de vrouw in het huiselijke leven.⁹ Garthine Walker ging ook op zoek naar het doorklinken van genderrelaties in ‘stemmen’ in gerechtelijke bronnen, maar dan in het graafschap Cheshire.¹⁰ Ze kwam tot de conclusie dat vrouwen helemaal niet passiever waren op het gebied van geweld en dat zij niet ‘lichter’ werden aangepakt door de rechters. Zij bouwde voort op het werk van Tim Stretton, die in 1998 een eerste verkennend onderzoek deed naar de in omvang toenemende en steeds actiever wordende groep vrouwen in civielrechtelijke processen van het Court of Requests ten tijde van Elizabeth I (1558-1603).¹¹ Hij bestudeerde de manieren waarop verschillende groepen vrouwen de bestaande ideeën over mannelijkheid en vrouwelijkheid inzetten bij hun aanwezigheid in de rechtszaal. Inmiddels is onder leiding van Manon van der Heijden ook in Nederland een onderzoeksgroep gestart die zich richt op de relatie tussen gender en criminaliteit.¹² Daarin wordt de sociaalhistorische kwantitatieve benadering gecombineerd met kwalitatief onderzoek naar de achterliggende genderpatronen. Deze studies richten zich, net als de aangehaalde studies van Engelse historici, op de vrouwelijke aanklager of aangeklaagde. De getuigen, daarentegen, komen slechts terloops ter sprake.¹³

Malcolm Gaskill, gespecialiseerd in de vroegmoderne mentaliteitsgeschiedenis, richtte zich wel op de verklaringen van zowel aanklagers als getuigen en betrok daarbij verklaringen van mannen én vrouwen.¹⁴ Hij vergeleek Engelse getuigenverklaringen met geschreven moordverhalen en komt tot dezelfde conclusie als Davis: ‘gewone’ Britten konden goede verhalen vertellen. De verhalen die zij vertelden droegen niet per se veel bewijsmateriaal aan, maar waren wel zeer overtuigend. Joanne Bailey, gespecialiseerd in de culturele en sociale geschiedenis van het gezin en het recht, waarschuwde echter dat procesdossiers niet zomaar een op een de vroegmoderne mentaliteit weergeven; achter het discours dat naar voren komt in de procesdossiers schuilt een



9 L. Gowing, *Domestic dangers: women, words and sex in early modern London* (Oxford, 1996).

10 G. Walker, *Crime, gender and social order in early modern England* (Cambridge, 2003).

11 T. Stretton, *Women waging law in Elizabethan England* (Cambridge, 1998).

12 Deze onderzoeksgroep werkt onder de titel *Crime and gender 1600-1900: a comparative perspective* en bevat vijf sub-projecten over onder meer vrouwencriminaliteit in Bologna en ideeën over mannelijkheid en criminaliteit in de negentiende eeuw, zie: <<http://www.crimeandgender.nl/>> (geraadpleegd op 18 juni 2016).

13 Bovendien komt in het merendeel van deze studies vooral het stedelijke gebied van Holland aan de orde. In dit artikel staat daarentegen het platteland van het gewest Gelre centraal.

14 M. Gaskill, ‘Reporting murder: Fiction in the archives in early modern England’, *Social History* 23 (1998), 1-30.

ideologie. Bovendien moeten historici er rekening mee houden dat individuen die een verhaal vertelden niet zomaar 'de gewone man' representeren. Ook was hun verhaal vaak vervormd door juridische termen en door diegenen die hun verhaal opschreven. Daarom pleitte Bailey voor een holistische benadering, waarbij voor het reconstrueren van de vroegmoderne mentaliteit niet alleen naar getuigenverklaringen wordt gekeken, maar tevens naar andere archivaalische bronnen, zoals testamenten en kranten. Dit artikel poogt echter juist de grenzen van de bruikbaarheid van procesdossiers voor mentaliteitsgeschiedenis op te zoeken en laat daarom andersoortige bronnen buiten beschouwing.

De casus van Mom en Bentinck

Het dossier over Mom en Bentinck is één van de vele procesdossiers die in het archief van het Hof van Gelre en Zutphen te vinden zijn. Het betreft een bijzonder uitgebreid procesdossier, dat daarom des te bruikbaar is voor kwalitatief onderzoek.¹⁵ Een belangrijke reden voor deze uitgebreidheid is de betrokkenheid van adellijke personen, die veel macht uitoefenden in het Gelderse gewest. Het dossier draait vooral om Ernst Mom, die niet alleen van overspel, maar ook van gifmoord en meined werd verdacht. Het begin van de casus wordt gemarkeerd door de plotselinge dood van de Gelderse jonker Johan van Scherpenzeel in 1566. Al snel werd Ernst Mom ervan verdacht dat hij – al dan niet in samenwerking van Gerberich Bentinck – Van Scherpenzeel met gif om het leven had gebracht. Een aantal getuigen werden over dit vergif verhoord. Zo vertelde dienstmeid Ebele dat Mom haar verscheidene keren vroeg om vergif van hem aan te nemen en op de Nevelhorst te laten komen, wat Ebele – naar eigen zeggen – telkens weigerde. In Didam en omstreken werd volop geroddeld over de liefdesaffaire tussen Mom en Bentinck, en sommigen zeiden zelfs dat Mom de biologische vader was van Bentincks kinderen.

Het onderzoek naar de dood van Van Scherpenzeel werd ingesteld in opdracht van het te Arnhem gevestigde Hof van Gelre en Zutphen. Dit onderzoek bestond voornamelijk uit het oproepen van getuigen. Het bleek moeilijk om de gifmoord middels deze verklaringen te bewijzen, waardoor het een langslpend proces werd. Bovendien hield ook graaf Willem IV van den Bergh, die in Didam het territoriaal gezag uitoefende, Mom de hand boven het hoofd. Uiteindelijk kon Mom niet voorkomen dat tegen hem werd opgetreden: in 1570 werd hij gevangengenomen, maar dit kwam waarschijnlijk slechts neer op het bevel in het schependom Arnhem te blijven, een milde vorm van huisarrest



15 Zonder daarbij uit het oog te verliezen wat Bailey heeft opgemerkt: juist doordat dit procesdossier zo uitgebreid is, lijkt het te gaan om een uitzonderlijk proces. De informatie die uit dit dossier wordt gehaald kan dus niet zonder meer als representatie van alle procesdossiers uit de tweede helft van de zestiende eeuw worden beschouwd.

dus.¹⁶ Tijdens zijn gevangenschap trouwde Mom alsnog met Bentinck.¹⁷ Al die tijd werd het onderzoek voortgezet, vooral omdat Mom en Bentinck zelf ook contact zouden proberen te maken met verschillende getuigen en daarmee meened zouden plegen. Terwijl de graaf Van den Bergh Mom in 1579 vergiffenis schonk, won het Hof van Gelre en Zutphen advies in bij juristen uit Leuven. De precieze gang van zaken is niet geheel duidelijk, maar in 1581 werd hij nog gevraagd terug te keren naar zijn plaats van bewaring. Toen Mom in de jaren 1580 verdacht werd van een andere moord, werd ook het proces over de moord op Van Scherpenzeel heropend. Mom werd uiteindelijk – doordat hij bekende – veroordeeld voor het tweede geweldsmisdrijf. Zijn straf werd uitgesproken in 1596 en was een boete van 1000 gulden, de betaling van de proceskosten en eeuwige verbanning. Van die verbanning heeft hij echter weinig gemerkt, omdat Mom nog in hetzelfde jaar overleed.

Het dossier van de zaak-Mom bestaat uit tien getuigenverklaringen, een apart overgeleverde vragenlijst en twee stukken over de formele afhandeling van het proces.¹⁸ De getuigenverklaringen dateren van juli 1566 tot en met december 1573. In totaal beslaat het dossier circa 140 pagina's in zestiende-eeuws schrift.¹⁹

De achtergrond van de getuigen

In het proces tegen Mom werden de volgende getuigen gehoord: Bentincks vertrouweling en werkneemster Jutte, de dienstmeiden Ebele en Hilleken, kapelaan Gerard Imkens, herbergier Thoenis van Dick alias Nijssen, gerechtsdienaren Jacob Henpthoevell en Derrick Gerritsz van Houtz, Moms kennissen Luyte en Peter en Moms dienstknecht Philip.

Een aantal zaken valt op in de achtergrond van de getuigen die betrokken



16 GA, Arnhem, Arnhem, 0124, Hof van Gelre en Zutphen, 920, brief van het Hof aan het Kwartier van Zutphen, 31 maart 1570 (ongefolieerd) en GA, Arnhem, 0124, Hof van Gelre en Zutphen, 665, brief van het Hof aan de Secrete Raad, 20 november 1576 (ongefolieerd).

17 GA, Arnhem, 0124, Hof van Gelre en Zutphen, 920, brief van het Hof aan het Kwartier van Zutphen, 14 oktober 1570 (ongefolieerd).

18 Conrad Gietman, onderzoeker bij de Hoge Raad van Adel en kenner van de archieven van de Gelderse adel, wees mij op de mogelijkheden die dit archiefstuk biedt op het terrein van de mentaliteitsgeschiedenis. Een samenvatting van de rechtszaak tegen Mom is te vinden op: <<http://www.crimehistory.nl/moordenaars/mom.html>> (geraadpleegd 3 juli 2016) en op: <<http://www.mijngelderland.nl/#/jonker-ernst-mom>> (geraadpleegd 3 juli 2016).

19 Verschillende keren worden passages uit het dossier in dit artikel aangehaald. Deze passages worden naar het procesdossier geciteerd en zijn dus niet aan de moderne Nederlandse taal en spelling aangepast.

waren bij de zaak-Mom. Allereerst spelen vrouwen een actieve rol in het proces. Alhoewel het merendeel van de overgebleven getuigenissen afkomstig is van mannen (zes van de tien), blijkt uit de getuigenissen van vrouwen dat er meer vrouwen een verklaring aflegden dan in het procesdossier is terug te vinden. Een tweede patroon, dat met het eerste samenhangt, is het feit dat de meeste getuigen bij Mom of Bentinck in dienst waren. De vrouwen die een verklaring aflegden, waren dienstmeiden en vertrouwelingen van Bentinck. Zij hadden dus een nauwe relatie met de verdachten en werden waarschijnlijk daarom als geloofwaardig beschouwd.

Bovendien waren veel getuigen financieel afhankelijk van Mom of Bentinck. De financiële status van getuigen speelde een rol bij getuigenissen omdat voorkomen moest worden dat getuigen omgekocht waren. Gowing en Stretton beschreven beiden de invloed die welvaart had op de geloofwaardigheid.²⁰ Hoe rijker je was, hoe betrouwbaarder je werd gevonden – zo gold het voor mannen.²¹ Er werd vaak aan mannen gevraagd hoe groot hun vermogen was, ook om hun onafhankelijkheid van steekpenningen van de beschuldigde te controleren.²² Het krediet van vrouwen was veel moeilijker te meten. In het proces tegen Mom werd vaak gevraagd of de getuigen door Mom of door het Hof waren omgekocht met 'giften'. Deze vraag werd aan Ebele en Lutgert (in de verklaring van de kapelaan) gesteld en speelde een grote rol in de reis van gerechtsdienaars naar Keulen om dienstmeid Trijn te verhoren. Als de momber van het Hof Trijn had omgekocht voor haar getuigenis, dan was die getuigenis immers niet meer geldig.²³ Opvallend is dat enkel vrouwen kwetsbaar voor omkoping werden geacht. Twee getuigen hebben bovendien op honderd gulden gezworen de waarheid te spreken, namelijk dienstmeid Hilleken en dienstknecht Philip. Een goede economische status maakte een getuige dus betrouwbaarder. In dit geval werden getuigen nog geloofwaardiger geacht omdat zij financieel afhankelijk waren van de verdachten. Wanneer zij tegen hun eigen werkgever getuigden, dan moesten zij wel de waarheid spreken.

Getuigen als verhalenvertellers

Narratieve structuren konden de geloofwaardigheid van verhalen beïnvloeden. Het is belangrijk om rekening te houden met het feit dat de getuigenverklaringen waarschijnlijk niet de letterlijke woorden waren van de getuigen. Gowing



20 Stretton, *Women Waging Law*, 180-187; Gowing, *Domestic dangers*, 50-52.

21 B.J. Shapiro, *Probability and certainty in seventeenth-century England. A study of the relationships between natural science, religion, history, law and literature* (Princeton, 1983), 174 en 188; D. Hay, 'Property, authority and the criminal law', in: D. Hay e.a. (eds.), *Albion's fatal tree: Crime and society in Eighteenth-century England* (Londen, 1975), 17-63; aldaar 42.

22 Gowing, *Domestic Dangers*, 50.

23 Momber is de benaming voor de procureur-generaal.

beschreef hoe de verhalen van de partijen en de getuigen bij kerkelijke rechtbanken in Londen vervormd werden door het feit dat ze werden verteld in een gerechtelijke omgeving.²⁴ Zij reageerden op de opgestelde beschuldiging en deden dat bovendien in vraag-en-antwoord-vorm. Bij het verhaal van de beschuldigde kwam daar de invloed van de advocaat nog bij.

In die verhalen van getuigen konden volgens Gowing narratieve thema's en zelfs strategieën worden herkend. Zij baseerde zich daarbij op Davis, die de verschillende narratieve strategieën in de gratieverzoeken van Franse veroordeelden onderzocht. Davis onderscheidde daarbij verschillende groepen verhalen, horend bij een bepaalde sociale status of beroep. In de mannelijke 'peasant tale', 'gentleman tale' en de verhalen van ambachts- en handelslieden worden verhalen op een andere manier verteld dan in bijvoorbeeld de 'washerwoman's tale' of de 'widow's tale'.²⁵ Mannen plaatsten hun verhaal vaker dan vrouwen in een rituele of festivalgebonden context. Hun verhaal begon bijvoorbeeld vaak met de beschrijving van gebeurtenissen op de jaarlijkse kermis. Tevens herkende Davis twee literaire kenmerken die door literatuurtheoreticus Roland Barthes (1915 – 1980) werden omschreven. Zo maakten getuigen gebruik van 'the confusion of consecution and consequence', waarbij de onschuld, onopzettelijkheid of legitimatie van bepaalde acties uit de gebeurtenissen zelf spreekt.²⁶ Daarnaast noemden getuigen zoveel mogelijk namen van personen, plaatsen en specifieke bewegingen en gebaren om zo het effect, dat Barthes 'l'effet de réel' noemde, te bereiken: door details werd een verhaal geloofwaardiger.²⁷

Ook Gowing beschreef hoe getuigen een persoonlijke en mooi lopende beschrijving van een gebeurtenis gaven. Zo veranderden zij van 'spectators' in 'narrators'. Voor veel vrouwelijke getuigen was dit bovendien het enige moment waarop hun verhaald opgetekend kon worden.²⁸ Getuigen vertelden over de misdaad vanuit hun eigen perspectief waardoor zij ook 'spelers in het drama' werden. Gowing herkende in haar bronnenmateriaal eveneens een strategie die aansluit bij het 'effet de réel' van Barthes: getuigen vertelden een goedlopend verhaal, met aandacht voor details en in een mooie chronologische volgorde. Zij brachten incidenten bij elkaar in een verhaal, waardoor ze de echte tijd vervingen door een eigen tijdschema van de verteller, 'ruled by the plot, its



24 Gowing, *Domestic Dangers*, 232, 235 en 238-239.

25 Davis, *Fiction in the archives*, 38-41 en 87-92.

26 Ibidem, 44; R. Barthes, 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives', in: S. Sontag (red.), *A Barthes Reader* (New York, 1982), 251-295; aldaar 266.

27 R. Barthes, 'L'effet de réel', in: R. Barthes e.a., *Littérature et réalité* (Parijs, 1982), 81-90; aldaar 86-87.

28 Lotte Fikkers voert momenteel aan de Queen Mary University in Londen een promotieonderzoek uit waarin zij rechtbankverslagen vergelijkt met de eerste egodocumenten van vrouwen. De vertelstrategieën die in de rechtbank werden gehanteerd stonden volgens haar model voor de vertelstrategieën in de latere egodocumenten.

configuration, and its ending'.²⁹

In het proces van Mom gaf, net als bij Gowings bronnenmateriaal, een aantal getuigen een lange uiteenzetting, waarin zij soms antwoord gaven op verscheidene vragen. Zo zei Peter (die een briefje van Bentinck aan Mom vond, waarover later meer) met één betoog antwoord te willen geven op de eerste zes vragen, waardoor een langer samenhangend verhaal ontstond. Ook zijn er getuigen die, ondanks de sturende vragen van het Hof, het verhaal naar hun hand zetten, waardoor ze ook zelf spelers in het verhaal werden. Een duidelijk voorbeeld daarvan is te vinden in het verhoor van dienstknecht Philip. Er wordt hem gevraagd of Mom hem vaak met briefjes naar de pastoor van Groessen stuurde, en wat er dan in die briefjes stond. Vervolgens vertelde Philip een verhaal met veel details: hij bracht briefjes te voet én te paard, en zei tegen de pastoor dat hij hoopte dat Mom niks kwaads in de zin had. Hij wist nog precies wat de pastoor, die blijkbaar een naar gevoel bij de brieven van Mom kreeg, hem toen zei: 'U Juncker heeft soe veel gecks meers int hoeft, ick wolde wel dat hij mij met vreden liete'. Bovendien vertelde Philip dat er een keer een brief van de pastoor open was en dat hij toen gelezen had dat de pastoor bij Mom in Didam langs wilde komen en zijn ganzen dan wel haver zouden eten. Uit dit voorbeeld blijkt bovendien dat getuigen veel details vertelden, die niet per se iets zeiden over de misdaad. Wellicht probeerde hij het door het geven van dergelijke gedetailleerde informatie aannemelijk te maken dat hij ook betrouwbare gedetailleerde informatie kon geven over de hoofdzaak. Een ander voorbeeld is dat Jutte precies vertelde welk eten zij klaar had gemaakt, toen Mom een dag en nacht bij Bentinck op de kamer was, en zij vermeldde daarbij dat zij het bed had opgemaakt waar Mom en Bentinck op lagen.

Vervolgens valt op dat getuigen in hun langere antwoorden veel gebruik maakten van citaten. Vier getuigen diepten woorden uit hun herinnering op die gezegd waren en in totaal zijn er zo negen citaten in de getuigenverklaringen te vinden. Ook werd twee keer een citaat vermeld in een vraag. Slechts één keer werd daarbij vermeld dat die woorden of woorden met dezelfde betekenis werden gesproken. De antwoorden waarin de citaten werden gegeven, zijn vaak ook de langste antwoorden waarin echt verhalen werden gecreëerd. Opvallend is dat drie van de vier getuigen die deze meer gedetailleerde verhalen vertelden vrouwen waren.

Een ander aspect dat Gowing onderscheidde, het plaatsen van de gebeurtenissen in een door de verteller gecreëerd chronologisch tijdschema, is ook vooral terug te vinden in de verklaringen van vrouwen. Wellicht probeerden deze vrouwen hun 'achterstand' in geloofwaardigheid met deze vertelstrategieën in te halen. Jutte vertelde bijvoorbeeld over een bezoek van Mom aan Bentinck: Mom arriveerde een half uur nadat Van Scherpenzeel de Nevelhorst had verlaten, ging daarna met Bentinck de kraamkamer in en kwam daar



29 Gowing, *Domestic dangers*, 236.

pas weer om drie of vier uur 's nachts uit.³⁰ Door het noemen van tijdstippen werd een goed gestructureerd verhaal gecreëerd, maar die tijdstippen moesten niet gezien worden als feitelijkheden.³¹ In hetzelfde verhoor werd bovendien gebruikgemaakt van vrij vage tijdsaanduidingen: Jutte zou twee of drie maanden zijn gebleven en de dagen die zij wel noemde zijn, zoals vaak in de vroegmoderne tijd, gekoppeld aan kerkelijke feestdagen.³² Waarschijnlijk werden de tijden niet genoemd om door het Hof gecontroleerd te worden op juistheid, maar om een realistischer en daardoor geloofwaardiger verhaal te maken.

De aansturing van getuigen door het Hof

De verhalen van de getuigen staan niet geheel op zichzelf. Zoals gezegd antwoordden de getuigen op vragen die door functionarissen van het Hof gesteld werden. De vragenlijst verschilde sterk in lengte per getuige: de verhoren van Jutte en Ebele bevatten respectievelijk negentien en twintig vragen, terwijl die van Hilleken maar één vraag bevatte. In bijna alle verhoren over het overspel en de gifmoord kwam één bepaalde vraag voor en die luidde of er een gerucht ging over datgene wat de getuige vertelde. De cultuur van pre-industrieel Europa werd gekenmerkt door een hoge mate van oraliteit.³³ Het schrift werd door nog maar weinig mensen gebruikt en '[...] when accurate memory was so important, oral speech could have far-reaching echoes'.³⁴ Het gesproken woord kende dus nog veel zeggingskracht en verhalen konden zorgen voor een schandelijke reputatie. Uit een van de verhoren blijkt dat Bentinck en Mom zich daar bewust van waren. In het verhoor van Luyte werd gesproken over een briefje van Gerberich aan Mom, waarin zij schreef dat het belangrijk was dat anderen niet zouden spreken over hun samenkomsten. 'Het en is gheene cleyne saecke, u lyff ende leven lechtt daeraen, ende onse ewige schanden', schrijft Bentinck aan Mom.³⁵

Lasterverhalen konden niet enkel schadelijk zijn voor een goede repu-



30 GA, Arnhem, 0124, Hof van Gelre en Zutphen, 4531, Procesdossier Ernst Mom, 24 januari 1596 – verhoor Jutte 1566.

31 Gaskill, 'Reporting murder', 12.

32 GA, Arnhem, 0124, Hof van Gelre en Zutphen, 4531, Procesdossier Ernst Mom, 24 januari 1596 – verhoor Jutte 1566. K. Thomas, 'Numeracy in early modern England: The Prothero Lecture', *Transactions of the Royal Historical Society* 37 (1987), 103-132; aldaar 122-123; G. Moran, 'Conceptions of time in early modern France: An approach to the history of collective mentalities', *The sixteenth century journal* 12 (1981), 3-19; aldaar 7.

33 P. Spierenburg, *De verbroken betovering. Mentaliteitsgeschiedenis van preindustriële Europa* (Hilversum, 1988), 85.

34 Gowing, *Domestic dangers*, 111.

35 GA, Arnhem, 0124, Hof van Gelre en Zutphen, 4531, Procesdossier Ernst Mom, 24 januari 1596 – verhoor Luyte 1572.

tatie, ze konden bovendien juridische gevolgen hebben.³⁶ Dat komt doordat het concept 'common fame' in het vroegmoderne recht een doorslaggevende kracht bezat. Ook Barbara Shapiro schreef over het belang van dat concept in het Engelse rechtssysteem dat werkte met jury's.³⁷ 'Common fame' betekende dat een verhaal of gerucht door meerdere mensen werd verteld. Het verschil met 'gossip' was dat er dus meer bronnen waren die het verhaal vertelden. Verschillende malen komt een letterlijke vertaling hiervan, namelijk 'gemeine fame', voor in de getuigenverklaringen in het proces tegen Mom. Ook door het Gelderse Hof werd er dus veel belang gehecht aan verhalen die de ronde deden in de omgeving van de misdaad. Vooral in de verhoren die betrekking hadden op de gifmoord en het overspel, speelde het feit dat er een 'openbaren fame' of 'gemeijne gerucht' over was een grote rol. In het verhoor van Ebele werd er vijfmaal gevraagd of er over gesproken werd door anderen, in het verhoor van Luyte en Philip allebei eenmaal. Deze vragen suggereren dat de geloofwaardigheid van het verhaal van een getuige dus niet enkel afhing van de inhoud en vorm van dat verhaal, maar tevens van de vraag of dat verhaal door veel mensen verteld werd. Gowing kwam tot dezelfde conclusie voor de lasterverhalen in Londen: het ging niet per se om een geloofwaardige inhoud van die verhalen, maar vooral om het feit dat ze door verschillende mensen verteld werden.³⁸

De vragen van het Hof tonen niet alleen dat de geloofwaardigheid van getuigen vergroot werd als hun verhaal bevestigd werd door een gerucht. Ze tonen ook welk belang werd gehecht aan het afleggen van een eed. Volgens Shapiro werden eden steeds minder serieus genomen.³⁹ Het idee dat iemand de waarheid sprak als hij een eed aflegde, paste niet bij de groeiende rationaliteit van de vroegmoderne tijd.⁴⁰ Daar staat een ander idee tegenover, namelijk dat eden bij alle tijden horen en de zestiende en zeventiende eeuw juist de ontstaanstijd vormden van seculiere eden.⁴¹ Studies over het recht in Engeland en Frankrijk in de zestiende en zeventiende eeuw tonen inderdaad dat het zweren van een eed nog lange tijd gebruikelijk was.⁴² Hetzelfde blijkt uit de getuigenverklaringen uit het proces tegen Mom: alle getuigen legden een eed af. In de verklaring van Ebbele en Philip wordt duidelijk dat zij zwoeren



36 Gowing, *Domestic dangers*, 111.

37 B. Shapiro, *Beyond reasonable doubt and probable cause: Historical perspectives on the Anglo-American law of evidence* (Berkeley, 1991), 47-50.

38 Gowing, *Domestic dangers*, 121.

39 Ibidem, 186.

40 C. Hill, *Society and puritanism in pre-revolutionary England* (Londen, 1964), 401-402.

41 P. Prodi, *Das Sakrament der Herrschaft: der politische Eid in der Verfassungsgeschichte des Okzidents* (vertaling; Berlijn, 1997).

42 Stretton, *Women waging law in Elizabethan England*, 80-81; L. Silverman, *Tortured subjects: Pain, truth and the body in early modern France* (Chicago, 2001), 92-93.

op God en zijn heiligen.⁴³ Bij Philip wordt tevens vermeld dat hij dit doet ‘met opgerichten vingeren’. Het afleggen van een eed maakte dus nog wel degelijk deel uit van het standaardverhoor van het zestiende-eeuwse Hof, zo blijkt uit dit procesdossier. Deze eden waren echter niet allemaal seculier van aard en tonen dus dat de zestiende eeuw een overgangperiode was van de sacrale eed naar de seculiere eed en zeker geen periode waarin het afleggen van een eed geen betekenis meer had.

De stukken die zijn opgesteld door het Hof nuanceren ook een aantal factoren van geloofwaardigheid. Uit de vragen van het Hof blijkt namelijk dat er in mindere mate sprake was van narratieve strategieën dan de eerder aangehaalde auteurs deden voorkomen. Deze auteurs besteden slechts terloops aandacht aan de rol van de vragenstellers in de rechtszaal. In het proces tegen Mom is die rol direct zichtbaar, want de vragen werden zeer gedetailleerd gesteld. In bijna alle gevallen werd de vraag als volgt geformuleerd: ‘Off niet’ of ‘Off niet warachtich dat...’ en vervolgens een lang verhaal. Getuigen hoefden daarop eigenlijk slechts met ‘ja’ of ‘nee’ te antwoorden. In hoeverre konden getuigen hun verhaal dan zelf vormgeven? Zo blijkt uit de vragenlijst die hoort bij het verhoor van Jutte, de vrouw die Bentinck bij haar kraam begeleidde, dat het Hof al wist wat er gebeurde toen Mom Bentinck een bezoek bracht en al snel boos het huis verliet. Zo was het niet Jutte zelf die de details vertelde dat Mom een glas met daarin het wapen van de Bentincks kapot gooide en dat Bentinck later aan Jutte vertelde dat niet Mom maar een zwarte kat het glas kapot had gemaakt, maar werden deze door de vragensteller van het hof gesuggereerd en door Jutte bevestigd.

Conclusie

Uit voorgaande paragrafen blijkt dat zowel de achtergrond van de getuigen als het verhaal dat zij vertelden een rol speelden in de geloofwaardigheid die hen door het Hof werd toebedeeld. Wat betreft de achtergrond van de getuigen, was vooral hun nauwe band met de verdachten van groot gewicht. Het gaat niet om toevallige voorbijgangers, maar om leden van de huishoudens van de verdachten. En dat de meeste getuigen ook nog ondergeschikten van de verdachten waren, maakt dat het Hof ervan uitging dat zij niet zomaar roddelverhalen vertelden. Die verhalen waren bovendien goed opgezet. Gebeurtenissen werden in chronologische volgorde gezet en getuigen vertelden veel details, ondanks dat de verhoren soms pas vele jaren na de dood van Van Scherpenzeel plaatsvonden. Ook blijkt dat het Hof belang hechtte aan het feit dat een verhaal door verschillende mensen op dezelfde manier verteld werd. Het bestaan van een ‘openbare fame’ vergrootte de geloofwaardigheid van het verhaal van een



43 GA, Arnhem, 0124, Hof van Gelre en Zutphen, 4531, Procesdossier Ernst Mom, 24 januari 1596 – verhoor Ebele 1571 en verhoor Philip 1573.

getuige. Ook het afleggen van een eed maakte getuigen geloofwaardiger. Daarnaast bleek in dit hoofdstuk het sturende effect van het Hof op een aantal van de verhalen van de getuigen. De getuigen vertelden hun verhaal zo dat het Hof ermee kon werken.

Het procesdossier over de zaak tegen Mom vertelt daarmee vooral welke factoren een rol speelden in het idee van geloofwaardigheid dat het Hof had en vertelt in mindere mate over de betekenis die geloofwaardigheid had in de mentaliteit van de 'gewone' vroegmoderne mens. Willen we daarover toch meer te weten komen, dan zijn er twee benaderingen denkbaar. Allereerst zouden meer gerechtelijke bronnen bij het onderzoek betrokken moeten worden. Dit artikel is immers niet meer dan een vingeroefening op basis van één procesdossier. Naast procesdossiers van andere hoven in andere regio's en andere tijden, zouden ook andersoortige juridische bronnen onderzocht kunnen worden, zoals remissiebrieven.⁴⁴ Op de tweede plaats moet er ook in het onderzoek naar Nederlandse procesdossiers gehoor worden gegeven aan de beschreven oproep tot een holistische benadering. Gerechtelijke bronnen dienen te worden aangevuld met andere bronnen zoals literaire verhalen, testamenten en aantekeningenboekjes. Desalniettemin moet niet vergeten worden dat de grote hoeveelheid procesdossiers wel degelijk een 'stem' geven aan historische figuren die geen andere geschreven bronnen hebben achtergelaten. Had Ebele geen verklaring gegeven over haar overspelige adellijke juffrouw, dan was er geen enkele bron over haar leven bewaard gebleven. Daarmee vormen procesdossiers niet de ideale bron voor mentaliteitshistorici, maar wel een van de schaarse ingangen tot de wereld van Ebele en haar tijdgenoten.



44 In remissiebrieven vragen verdachten of veroordeelden om gratieverlening.



'Toch hebben we nog heel veel nieuwe dingen ontdekt'

Luuk Hoogstede en innovatief conservatieonderzoek

Paul Reef en Willem Tielen

In een Jheronimus Bosch themanummer kan een specialist op het gebied van conservering en restauratie van Bosch schilderijen niet ontbreken. Om die reden heeft de redactie Radboud alumnus Luuk Hoogstede gevraagd om zijn ervaringen te delen. Luuk Hoogstede (1981) studeerde kunstgeschiedenis aan de Radboud Universiteit. Hierna volgde hij een opleiding tot schilderijenrestaurator bij de Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) te Maastricht, waar hij nog steeds aan verbonden is. Ook promoveert hij op zijn onderzoek en restauratiewerkzaamheden van de schilderijen van Jheronimus Bosch. Daarnaast werkte hij samen met onder anderen dr. Matthijs IJssink, prof. Dr. Ron Spronk, prof. dr. Robert Erdmann en prof. dr. Jos Koldewij in het *Bosch Research and Conservation Project (BRCP)*. De resultaten van dit project waren cruciaal voor de Jheronimus Bosch tentoonstelling in Het Noordbrabants Museum van 13 februari tot 8 mei 2016.

Uit het BRCP vloeiden ook de publicaties van *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman. Catalogue Raisonné* en *Hieronymus Bosch, Painter and Draughtsman: Technical Studies* voort, beide uitgegeven door het Mercator Fonds en Yale University Press. Bij het tweede boek wordt vermeld dat de focus niet zozeer op de traditioneel onderzochte onderwerpen en betekenissen van de werken van Bosch ligt, maar juist op de microscopische studie met de modernste technieken van de schilderijen en de technieken en materialen die daar achter steken. Kunt u deze onderzoeks aanpak en het vernieuwende daarvan toe lichten?

'In breder verband gezien, is het voor het eerst in de geschiedenis dat vrijwel het gehele oeuvre van één kunstenaar op gestandaardiseerde wijze is onderzocht. Het BRCP neemt daarvoor ook steeds alle benodigde apparatuur zelf mee naar de desbetreffende musea. De uitgevoerde infrarood reflectografie en zeer hoge resolutie zichtbaar licht en infrarood fotografie door Rik Klein Gotink, als ook de verwerking van de beelden in innovatieve viewers door Robert Erdmann, maakt een-op-een vergelijkingen van zelfs kleine details mogelijk.¹ Bij het onderzoek op locatie maak ik intensief gebruik van een stereomicroscop, waardoor de allerkleinste details en zelfs de door de kunstenaar gebruikte pigmenten in de verf te bestuderen zijn. Mijn observaties over het materiaalgebruik, zijn schildertechniek en de toestand van de



1 Zie: <http://www.boschproject.org/>.

schilderijen van Bosch worden steeds volgens een vast protocol omschreven en zijn nu voor iedereen raadpleegbaar in Technical Studies, het tweede deel van onze Bosch-monografie.'

In een interview met *Radboud Magazine* meldde u dat er bij vrijwel ieder schilderij dat u onder handen heeft mogen nemen iets nieuws is ontdekt.² Welke ontdekking is u het meest bij gebleven?

'Voor mij is het sowieso een voorrecht om zo intensief met de Bosch schilderijen bezig te zijn en er ook letterlijk dicht op te zitten bij het werken op locatie. De schilderijen zijn weliswaar 500 jaar oud en al door velen bekeken en onderzocht, maar toch hebben we nog heel veel nieuwe dingen ontdekt. Als restaurator kan ik zien welke ingrepen aan het schilderij er in het verleden plaatsgevonden hebben en ben ik ook bekend met natuurlijke verouderingsprocessen van de materialen, waardoor ik goed in kaart kan brengen wat origineel is en wat niet en hoe het werk er – bij benadering – oorspronkelijk uit zal hebben gezien. Soms is het een ware puzzel om met de aanwijzingen in het schilderij het verleden ervan te reconstrueren. Zo kon ik achterhalen dat er erg veel veranderd was aan het Weense paneel met de kruisdraging, met het Christuskind op de achterkant, en dat het oorspronkelijk deel uitmaakte van een aanzienlijk groter triptiek, waarvan de andere panelen nu verloren zijn.'



2 Paul van den Broek en Johan van den Woestijne, 'Wij mogen Rembrandt niet overschilderen', *Radboud Magazine* 37 (2013), 12-17.

U heeft met tal van prominente Bosch kenners samengewerkt in dit project evenals met de panelenrestaurator Roberto Saccuman die het volgende over u zei: 'Wat Hoogstede bijzonder maakt, is natuurlijk de passie, maar het is vooral ook zijn kennis en zijn oog. Die versterken elkaar. Omdat hij zoveel weet, ziet hij meer.'³ Wat is uw bijdrage geweest aan het BRCP, hoe raakte u hierbij betrokken en hoe heeft u de samenwerking en samenstelling ervan ervaren als een uit Ravenstein afkomstige kunsthistoricus en restaurator?

'Het succes van het project is vooral te danken aan het interdisciplinaire karakter ervan. Toen Jos Koldewey, voorzitter van het BRCP, mij vroeg deel te nemen was ik juist op zoek naar een manier om de restauratiepraktijk meer te combineren met hoogstaand onderzoek. Op locatie vormden mijn observaties over o.a. de schildertechniek en toestand van het werk een voedingsbron voor positieve discussies over het schilderij met vooral teamleden Ron Spronk (technisch kunsthistoricus), Matthijs IJssink en Jos Koldewey (kunsthistorici), wat vaak leidde tot nieuwe inzichten met betrekking tot Bosch's techniek en intenties. Dit werd ondersteund door de zeer hoge resolutie en kwaliteit van onze nieuwe digitale macrofotografie, dat vele, voorheen moeilijk leesbare details in beeld bracht. Daarnaast legde de infrarood reflectografie voor het oog verborgen zaken bloot. De interdisciplinaire samenstelling en de opzet van het project is ook elders toepasbaar. Onze resultaten tonen aan dat het zeer lonend is en we hopen dat het BRCP een inspiratie vormt voor toekomstige projecten.'

In een ander interview deelt u mede dat u vóór het BRCP nog geen Bosch-expert was.⁴ Wat maakt zijn schilderwerk nu zo uniek en wat vond u zelf een bijzonder schilderij om tot in detail te onderzoeken en te doorgronden?

Voor velen is Bosch de schilder van hemel en hel, van engelen en vooral demonen. In het familieatelier heeft Jheronimus (Jeroen van Aken) echter ook vele traditionele heiligen-voorstellingen gemaakt. Opvallend is echter dat Bosch op verschillende manieren vernieuwend is geweest. Dit geldt niet alleen voor zijn beeldtaal, maar ook voor zijn materiaalgebruik en zijn schildertechniek. Deze



3 Thuis in het Nieuws, 'Restaurator Luuk Hoogstede presenteert onderzoek en restauratie schilderijen Jheronimus Bosch' (versie 2-11-2015) <<http://www.thuisinhetnieuws.nl/artikel/53535/restaurator-luuk-hoogstede-presenteert-onderzoek-en-restauratie-schilderijen-jheronimus-bosch.html>> [geraadpleegd op 3-10-2016].

4 Radboud Universiteit Nijmegen, 'Luuk Hoogstede' <<http://www.ru.nl/english/research/radboud/vm/research-themes/humanities/vm/hieronymus-bosch-research-at-radboud-university/luuk-hoogstede/>> [geraadpleegd op 3-10-2016].



laatste is zeer vrij en snel, met veel nat-in-nat verfapplicatie. Zijn virtuositeit is bijvoorbeeld goed zichtbaar op het middenpaneel van het Sint Wilgefortistriptyk en in de herontdekte steenimitaties op de achterzijde van de Visioenen van het hiernamaals welke qua schildertechniek doen denken aan Jackson Pollock, maar dan vele eeuwen eerder. Deze Venetiaanse werken – waartoe ook het Heremientriptyk behoort – zijn onlangs en met mijn medewerking gerestaureerd en zijn weleens de kroonjuwelen van de Bosch expositie genoemd. De wordingsgeschiedenis van het Sint Wilgefortistriptyk bleek daarbij een van de moeilijkste om te doorgronden, maar de vondsten – zoals de in fasen aangepaste en overschilderde stichters – staan uitgebreid beschreven in het tweede deel van de nieuwe Bosch monografie.

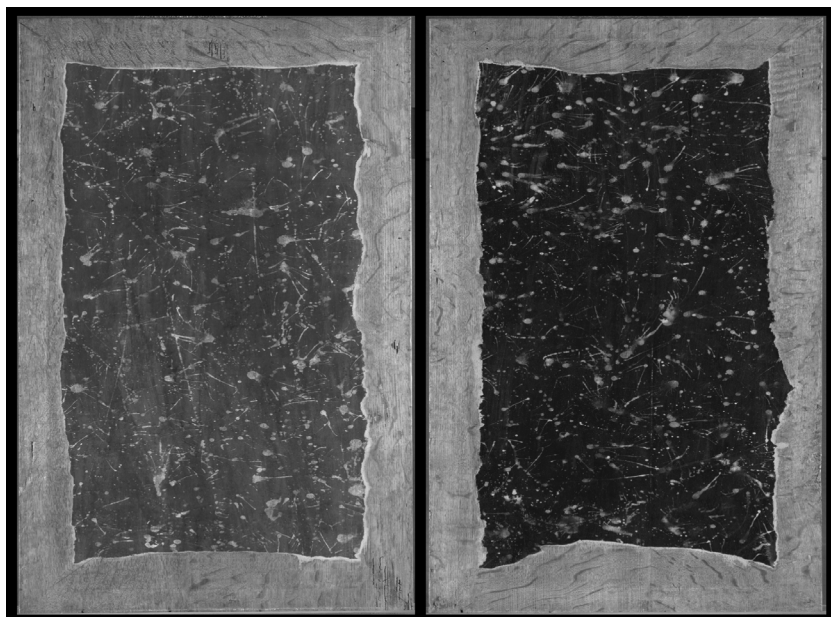
Welke rol speelt kennis van de historische context en van ander historisch onderzoek naar in dit geval bijvoorbeeld het Den Bosch van de late vijftiende eeuw in het BRCP?

Het vernieuwende aan het BRCP is ook dat het vooral is uitgegaan van de kunstvoorwerpen zelf en wat deze ons – door grondig onderzoek van de objecten – kunnen vertellen. Bestaand en nieuw historisch onderzoek speelt natuurlijk niet alleen een grote contextuele rol, maar is soms ook essentieel om tot nieuwe kunsthistorische vindingen te komen. Onder de vlag van het BRCP is daarom ook het nieuwe *BoschDoc* ontwikkeld, de online

database met bronnen over Jheronimus Bosch.⁵

Na uw cum laude afstuderen aan de Radboud Universiteit heeft u carrière een hoge vlucht genomen – een opleiding als schilderijenrestaurator aan de SRAL te Maastricht, een fellowship aan de Metropolitan Museum of Art in New York, in de leer gaan bij experts in het restaureren van schilderijen op houten panelen gesponsord door de Amerikaanse Getty Foundation en nu uw deelname aan het BRCP. Wat is na uw verkregen promotiebeurs de volgende stap? Gaat u verder met het bestuderen van Bosch?

Mijn onderzoek en Bosch restauratiewerk zal onderwerp zijn van mijn proefschrift en blijft een grote rol spelen. Daarnaast ben ik heel gelukkig met mijn werkzaamheden bij de Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) in Maastricht en kan ik mijn vaardigheden op het gebied van panelen restauratie verder ontwikkelen en me daarin specialiseren. Het is namelijk geweldig om aan de schilderijen zelf te werken en deze te conserveren voor de toekomst.



5 Zie: <http://www.boschdoc.huygens.knaw.nl/>.



Een nieuwe plaats van 'beschaafd vertier' voor Jan-Hein Furnée

Interview met Jan-Hein Furnée

Willem Tielen en Paul Reef

Sinds het begin van het collegejaar 2015-2016 is Jan-Hein Furnée als hoogle-
raar Europese cultuurgeschiedenis verbonden aan de Radboud Universiteit
Nijmegen. Zijn onderzoek richt zich vooral op de geschiedenis van stedelijke
vrijtijds cultuur, cultuurparticipatie en cultuurbeleid in Nederland en West-
Europa sinds 1750. Hij publiceerde onder meer over herensociëteiten, concertle-
ven, theaterbezoek, winkelcultuur, grand cafés, badplaatsen en schaatsvertier.
Zijn onderzoek werd bekroond met de Dyos Prize in Urban History en de Die
Haghe prijs. De in Groningen opgeleide historicus verruilde de Universiteit van
Amsterdam voor het keizerlijke Nijmegen. Naast het deelnemen aan activitei-
ten op Nederlandse bodem, doet de kersverse hoogleraar ook nog andere plaat-
sen van vertier aan. De redactie van *Ex Tempore* was benieuwd naar zijn verhaal
en besloot hem in zijn nieuwe Ivoren Toren op te zoeken.

Vrijtijdsgeschiedenis is voor Furnée een manier om cultuurgeschiede-
nis, sociale geschiedenis en zelfs politieke en economische geschiedenis te inte-
greren: 'Op plaatsen van vertier geven mensen actief vorm aan hun onderlinge
sociale verhoudingen, en politiek en economie spelen daarbij een belangrijke
rol.' Tot voor kort richtte hij zich primair op steden als Den Haag en Amster-
dam, maar de Europese dimensie wordt steeds belangrijker. 'De laatste jaren
ben ik me aan het verbreden met het perspectief van de zogenoemde *cultural transfer*:
hoe zijn vrijetijdsbesteding en cultuurbeleid in een internationale
context vormgegeven, wat voor wisselwerking is er tussen landen in Europa
te zien? Nederland is een interessante casus omdat hier zowel Duitse als Franse
en Engelse cultuur samenkomen.' Terwijl veel andere collega-onderzoekers
tijdens hun vakanties inspiratie opdoen voor nieuwe onderzoeksprojecten, zijn
voor de Nijmeegse hoogleraar vakantie en toerisme een nieuw onderzoeksob-
ject geworden. 'Dat is een vorm van vrijetijdsbesteding die natuurlijk bij uitstek
draait om transnationale cultuuroverdracht en identiteit'. Of zijn eigen vakan-
ties ook een inspiratiebron vormen voor zijn onderzoek? 'Mmm, we houden erg
van kamperen, maar een geschiedenis van de Italiaanse camping zie ik mezelf
niet schrijven. Een negentiende-eeuws grand hotel prikkelt wel mijn nieuwsgie-
righeid.'

De redactie vroeg zich af of het een bewuste keuze van Furnée was om met
een specifieke onderzoeksopdracht in het hoofd naar Nijmegen te gaan. Na een
aimabele glimlach steekt hij spontaan van wal met een college Nijmeegse vrije-
tijdsgeschiedenis. 'Nijmegen was een van de eerste gemeentes die op kosten
van het stadsbestuur een schouwburg liet bouwen (red. in 1838). Dit heeft te
maken met het inzicht en de ambitie van de gemeente. Wanneer er belasting-
geld wordt geïnvesteerd in cultuur. Dit is goed voor het vestigingsklimaat en

de detailhandel en daarmee is het goed voor de economie. Nijmegen had dit in de vroege negentiende eeuw al goed in de gaten; het stadsbestuur zag de culturele en sociale, maar ook economische voordelen. Bovendien lag Nijmegen op de route vanuit West-Nederland naar Kleef, waar veel mensen naartoe gingen in het kader van de Romantiek.' De regio Nijmegen heeft al vroeg een toeristisch imago gekregen. 'Tegenwoordig herontdekken veel Nederlandse en buitenlandse stadsbesturen dat investeren in cultuur wel degelijk goed is voor de economie. Er zijn nu allerlei geografen en marketinggoeroes die beweren dat deze vorm van *citymarketing* nieuw is. Wij historici kunnen dan zeggen dat deze ontwikkeling niet van vandaag is.'

De onderzoeksinteresse van Furnée is in de loop van zijn eerste collegejaar als hoogleraar al diep in het onderwijsprogramma gegrift. Zo heeft hij met veel plezier het projectcollege 'Het Verhaal van Venlo' gegeven in de master Geschiedenis en Actualiteit (voorheen Actuele Geschiedenis). 'Het wordt voor studenten steeds vaker een bewuste keuze om voor een master te kiezen en minder een automatisme. In deze master wordt geprobeerd studenten een ervaring mee te geven waarmee zij net iets meer kunnen bieden aan een werkgever dan een doorsnee masterstudent Geschiedenis.' In het coalitieakkoord van de gemeente Venlo staat dat het vestigingsklimaat moet worden verbeterd voor de inwoners en dat geschiedenis hierin een grote rol moet spelen. 'Hiervoor zijn wij gevraagd. Samen met een groep studenten maken we een canon, een website en zijn er thema's geselecteerd om verschillende doelgroepen aan te spreken. Afgelopen vrijdag bracht de groep een tussenverslag aan de wethouder. Dit is dan toch een wethouder van een stad van 60.000 inwoners die overtuigd dient te worden door studenten. Het was fantastisch om te zien: de wethouder reageerde heel enthousiast! Studenten krijgen dus veel mee van het politieke handwerk en het gestoei achter de schermen. In juni presenteren ze voor het volledige College van B & W. Ik denk dat dit een ervaring is waarmee ze iets te bieden hebben op de arbeidsmarkt en dat ze genoeg voelsprietten hebben gekregen om bepaalde zaken op te merken en een verhaal te kunnen vertellen.'

De onderwijsplannen gaan zelfs nog verder. In samenwerking met prof. dr. Maarten De Pourcq van Algemene Cultuurwetenschappen ontwikkelt Furnée een nieuwe master Toerisme en Cultuur, die vanaf september 2017 aan de Nijmeegse Letterenfaculteit van start gaat. 'Ons was een heel brede opdracht gegeven: iets met Europese cultuur. Het leek ons interessant en strategisch om ons op toerisme te richten. Hier zit een goed uit te leggen beroepsperspectief aan en er wordt ineens veel meer onderzoek naar gedaan. Het is bij uitstek ook iets waar je met maatschappelijke en commerciële partners historische kennis direct kunt gaan toepassen en zelfs "vermarkten".' Net zoals de master Geschiedenis en Actualiteit zal een academisch semester afgewisseld worden met een meer projectmatig semester.

Ook voor zijn komst naar Nijmegen hield Furnée zich al bezig met het beroepsperspectief van de Geschiedenisstudent. Bij zijn vorige werkgever – de Universiteit van Amsterdam – stelde hij de brochure *Geschiedenis en de Arbeidsmarkt* (2012) samen, waarin hij antwoord geeft op de prangende vragen waar-

mee elke student Geschiedenis worstelt in verschillende fasen van de studie. Wat kan ik met mijn opleiding? Welke keuzes moet ik maken in mijn studietraject? Hoe vind ik straks een baan? Wij vroegen ons af of hij zich aan zijn eigen advies heeft gehouden. Grinnikend antwoordde hij: 'Niet echt eigenlijk. Ik wist al heel vroeg dat ik graag wetenschapper wilde worden, dus ik heb nooit goed buiten de Ivoren Toren gekeken. Mijn advies aan studenten is in elk geval: vul je keuzeruimte ook in bij andere disciplines. Je gaat dan je eigen vak beter begrijpen. Als je uit je eigen biotoop stapt, ontdek je pas wat voor academicus je aan het worden bent.' Hierna blikt hij terug op zijn eigen studententijd. 'Ik had het geluk dat ik al vroeg in mijn studie de kans kreeg om een een gedenkboek te mogen schrijven over de geschiedenis van een psychiatrisch ziekenhuis in Zuidlaren. Tussen de dozen in het Provinciale Archief in Assen ben ik een echte archiefkrat geworden. Daarnaast heeft mijn redactiewerk bij tijdschrift *Groniek* (red. de Groningse evenknie van *Ex Tempore*) me geholpen. Het bedenken van originele thema's heeft mijn horizon enorm verbreed, evenals het redigeren van teksten. Het is een enige rol om te vervullen als student.' Thema's van 'reclame' tot 'de geschiedenis van vriendschappen' passeerden de revue tijdens zijn periode als redactielid. 'Het werk gaf veel voldoening. Ik hoop ook altijd dat studenten originele scriptiethema's verzinnen die uiteindelijk tot een publicatie kunnen leiden.'

Over studenten gesproken. Furnée heeft in Groningen gestudeerd en zowel in Utrecht als ook in Amsterdam en Nijmegen gedoceerd. De redactie was benieuwd of hij iets typisch Nijmeegs aan de studenten kon ontwaren. 'Wat me opvalt is dat de studenten eigenlijk beter zijn voorbereid voor de colleges, dus dat je altijd goed kunt samenwerken. Het is ontzettend fijn om te zien dat er veel interesse wordt getoond en dat er betrokkenheid en discipline is. Dit komt mede door het groot aantal contacturen. In Amsterdam zijn er veel grootstedese verleidingen, waardoor voor sommigen de studie op het tweede plan komt. Wat je in Amsterdam wel meer hebt, en ik wil studenten in Nijmegen hiertoe uitnodigen, is het tonen van een soort bravoure: de durf om een opiniestuk op te sturen naar *de Volkskrant*. Ik hoop dat deze assertieve houding meer doorsijpelt in het Nijmeegse.' Toch kan van een *echte* Ivoren Toren bij Furnée geen sprake zijn. Voortbordurend op het ter sprake komen van Nijmegen vroeg de redactie zich af of hij de Nijmeegse plekken van beschaafd vertier al had gevonden. 'Ik moet helaas bekennen dat dit nog niet het geval is. Ik ben nog maar één keer naar de onvolprezen kamermuziekserie van Remieg Aerts in De Vereniging geweest en zelfs nog geen enkele keer naar LUX. Ik zal mijn leven beteren.'



Leermeesters in de geschiedenis

Dr. Floris Meens

Het was enigszins confronterend om aan het begin van dit nieuwe academische jaar met een aantal collega's vast te stellen dat alle hoogleraren van wie wij in ons eerste studiejaar hoorcollege hadden gekregen niet meer actief waren, althans aan de Radboud Universiteit. Toen de redactie van *Ex Tempore* me vroeg om een bijdrage te schrijven over mijn leermeester voelde ik me met mijn eenendertig jaar in eerste instantie wat jong, maar gezien bovenstaande constatering is de tijd misschien toch rijp voor een reflectie op mijn studie- en promotietijd.

Natuurlijk hoeft een leermeester niet perse hooggeleerd te zijn. Mijn eerste leermeesters waren mijn leraren Nederlands van het Bernardinuscollege te Heerlen, die niet alleen nieuwe (historisch)-literaire werelden voor mij openden, maar mij ook duidelijk maakten dat ik niet de enige was met een cultureel-historische belangstelling. Zij waren ook de eersten die me wezen op het belang van kritisch lezen en schrijven. Voorheen was ik toch vooral een romanticus, die wegdroomde bij mooie verhalen en nogal topzware gedichten. Toch was er iets van die romanticus over, toen ik mijn studiekeuze moest maken en mede dankzij deze Neerlandici uitkwam bij de Nijmeegse opleiding Geschiedenis.

In het eerste jaar van mijn studie waren het vooral de hooggeleerde heren die indruk maakten. Heren inderdaad, want onder de hoogleraren die oreedden over de oudheid, de middeleeuwen, en de culturele, politieke en sociaal-economische dimensies van de vroegmoderne en moderne tijd bevond zich in 2003 jammer genoeg geen enkele vrouw. Vooral Peter Rietbergen, Peter Raedts en Remieg Aerts wisten me te grijpen met hun vaak spannende verhalen en, inderdaad, hun hooggeleerdheid. Ik kon bij die colleges natuurlijk niet bevroeden dat een van hen mijn promotor zou worden, en op verschillende manieren mijn leermeester. Toch had ik wel al die wens. De thematiek en de vorm van de colleges van Peter Rietbergen spraken me zo aan dat ik me voornam zoveel mogelijk vakken bij hem te volgen.

Nader kennismaken met een hooggeleerde was echter bepaald geen sinecure. De werkcolleges, die zich veel meer dan de hoorcolleges leenden voor een toenadering, werden veelal verzorgd door 'gewone' docenten, die geregeld echter eveneens echte leermeesters werden. Ik profiteer nog altijd van de grondige manier waarop Martijn Eickhoff, Inger Leemans en Remco Ensel mij kennis lieten maken met verscheidene bronnen, methoden, concepten en theorieën. In mijn tweede en derde jaar verschaften keuzevakken en minoren me de mogelijkheid om ook echt een Rietbergiaanse student te worden. Ik volgde aandachtig de vakken die hij doceerde, die me stuk voor stuk interesseerden:

de geschiedenis van Europa en de niet-Europese wereld, mediterrane geschiedenis en politieke cultuur. Natuurlijk werden vooral Rietbergens landkaarten legendarisch, maar mij troffen vooral zijn oneindige kennis en de wijze waarop hij deze wist te verpakken in prachtige verhalen, die de romanticus in mij weer tot leven wekten.

Toen ik derdejaars was en op zoek moest naar een begeleider voor mijn bachelorwerkstuk zette ik in op Rietbergen. Ik besloot hem te benaderen, maar beging direct een kapitale blunder door tijdens ons eerste gesprek, dat ik bibberend van nervositeit doorstond, te zeggen dat ik aan de slag wilde met de Europese cultuur. Daarop antwoordde de hooggeleerde dat hij daar zijn hele carrière aan wijdde. Hij raadde me aan nog maar eens goed na te denken en terug te komen als ik een meer uitgewerkt idee had, waarna hij me een prettige kerstvakantie wenste en ik eruit floepte: "jij ook". Het zou een lang reces worden. Na de schaamte te hebben overwonnen keerde ik terug met een meer uitgedacht, Italiaans onderwerp. Tot mijn verrassing ontpopte Rietbergen zich meteen tot een enthousiast begeleider en pleitbezorger. Hij stelde dat ik een poging moest wagen om bursaal te worden aan het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome. De kansen waren buitengewoon gering, want bachelorstudenten werden normaliter niet toegelaten. Vermoedelijk is juist de aanbevelingsbrief die Rietbergen voor me schreef bepalend geweest in mijn succes. Dat eerste bezoek aan Rome was een voorbode voor wat volgen zou: jaar na jaar vertoefde ik tijdens het voor- en/of najaar in het Romeinse instituut. De Nijmeegse hoogleraar Cultuurgeschiedenis was niet alleen degene die me naar Rome stuurde, met zijn vele boeken en colleges over de stad, die ik uiteraard alle had gelezen en bijgewoond, hij was ook mijn gids toen ik de stad doorkruiste.

Natuurlijk was Rietbergen in eerste instantie vooral mijn supervisor. Ik weet niet zeker of hij elke student bewust op een specifieke manier aanstuurde, dat zou enkel kunnen blijken in een rubriek waarin leermeesters hun gezellen beschrijven. In elk geval ervoer ik Rietbergens begeleiding als hartelijk en betrokken, maar ook als streng. Zijn verwachtingen waren hoog gespannen, en hij gooide me af en toe behoorlijk in het diepe. Hij gaf me tips over Romeinse archieven en bibliotheken die ik kon bezoeken, maar hoe ik binnen zou komen, dat moest ik zelf ontdekken. Later begreep ik de waarde daarvan: dit was een eerste stap richting wetenschappelijke volwassenwording. Het huizenhoog opzien tegen de kennismaking met vooraanstaande Italiaanse instituties en geleerden werd afgewisseld met een gevoel van overwinning wanneer dat, zoals Rietbergen had voorspeld, lukte. Toch bleef hij ook streng: toen ik van het Nederlands Instituut de aanmoedigingsprijs kreeg voor jonge onderzoekers, was hij een van de weinige docenten die me niet direct feliciteerde. Hoogmoed komt voor de val, moet hij hebben gedacht.

Na mijn afstuderen werd ik buitenpromovendus en docent bij de leerstoelgroep Cultuurgeschiedenis, en werd professor Rietbergen voor mij Peter. Tijdens de nu geregelde afspraken, vaak bij een kop thee of een glas wijn, discussieerden we vriendschappelijk over mijn onderzoek en over de mogelijk- en moeilijkheden van een academische carrière. We bespraken ook zijn

bezigheden, en alles wat ons beiden interesseerde: (cultuur)geschiedenis, literatuur, (klassieke) muziek, film en politiek. Wat Rietbergen me vooral bijbracht was wat hem als wetenschapper zo kenmerkt: een niet aflatende drijfveer om zich te verdiepen in nieuwe, vaak uiteenlopende thema's, die hem er ook toe brengen om nieuwe talen te leren. Ik zal niet vergeten hoe ik hem geregeld aan het einde van een werkdag aantrof op de vloer van zijn werkkamer, terwijl hij zichzelf tussen de hoge stapels boeken en papieren Chinees aan het leren was. Zo werd mij duidelijk waar zijn eruditie vandaan kwam en liet hij mij zien dat leer- en nieuwsgierigheid de belangrijkste eigenschappen zijn voor een onderzoeker en docent.

Terecht stelde Theo Engelen bij een van de vele boekpresentaties van Peter Rietbergen dat hij een van de laatste echte klassieke geleerden is in Nijmegen. Inderdaad leerde Rietbergen me onbewust het belang van de aanwezigheid van generalisten binnen de academie. In een tijd waarin specialisatie van alle kanten wordt aangemoedigd is het een verademing om een geleerde als leermeester te hebben (gehad) met een brede visie op zowel verleden als heden, die daarmee in staat is tot het leggen van verbanden en het creëren van syntheses. Ik hoop dat ik in mijn hoedanigheid als docent en onderzoeker iets van die Rietbergiaanse traditie kan voortzetten.



Alumnus

Jeroen Savelkouls

Dat de viering van het vijfhonderdste sterfjaar van Jheronimus Bosch voor alumni van de opleiding Geschiedenis een kans is om oud werk nieuw leven in te blazen, blijkt wel uit het verhaal van Jeroen Savelkouls. Afgelopen voorjaar verscheen zijn roman *Het verloren paradijs. Kroniek van een moordenaar*, dat gaat over de leef- en ideeënwereld van de vijftiende-eeuwse schilder. Het is gebaseerd op een scriptie die hij in 2002 over de Nieuwe Tijd schreef aan de – toen net nog – Katholieke Universiteit Nijmegen (KUN). In het dagelijks leven is Jeroen journalist. Hij werkte zeven jaar voor het *Agrarisch Nieuwsblad* als Binnenhofverslaggever in Den Haag en



is sinds 2014 redacteur bij *Energieia Energienieuws* in Amsterdam, een uitgave van de FD Media Groep. Daarnaast heeft hij sinds kort een eigen fotografiebedrijf, Studio Jheronimus.

Dat Jeroen zou afstuderen op een vroegmodern onderwerp stond aan het begin van zijn studie Geschiedenis allerminst vast. Toen hij in 1997 vanuit het Limburgse Geleen naar Nijmegen trok, was hij voornemens zich voornamelijk te richten op de Oudheid. Maar, zoals hij zelf ook beaamt, 'alles loopt altijd anders dan gepland'. Hij ervaaarde al gauw de onbegrensde mogelijkheden die de opleiding aan de KUN bood: 'Met veel plezier heb ik mijn vrije ruimte gevuld met vakken binnen en buiten Geschiedenis zonder me al te veel te bekommeren over de maatschappelijke relevantie ervan.' In de loop van de jaren verschoof zijn focus steeds meer naar de colleges Middeleeuwen en Nieuwe Tijd, maar dit had voor een deel ook te maken met de inspirerende hoorcolleges van professor Peter Raedts (hoogleraar Middeleeuwse Geschiedenis, hij ging in 2013 met emeritaat) en de intensieve en uitdagende werkcolleges van professor Hugo de Schepper (hoogleraar Nieuwe Geschiedenis, hij ging in 2001 met emeritaat).

Toen hij in 2002 afstudeerde besloot hij te solliciteren op de Postacademische Deeltijd Opleiding Journalistiek (PDOJ) aan de Erasmus Universiteit Rotterdam. Voordat hij hier aan de slag kon, moest hij echter nog enkele maanden overbruggen. 'Op de arbeidsmarkt was ik eigenlijk nauwelijks voorbereid. Geen van de vele sollicitaties leidde ergens toe. Dit betekende dat ik het nog een tijdje moest volhouden als callcentermedewerker met een zeer bescheiden inkomen. Wat ik zou zijn gaan doen als ik niet in Rotterdam was toegelaten, kan ik mij moeilijk voorstellen.' Het feit dat Jeroen tijdens zijn jaren in Nijmegen

bestuurslid is geweest bij studievereniging GSV Excalibur, de hoofdredactie op zich nam van studententijdschrift *HInT*, stage liep bij *Tijdschrift voor Geschiedenis*, en in de redactie zat van *Verleden Tijdschrift* (dat destijds fuseerde met *Ex Tempore*) heeft er naar eigen zeggen wellicht aan bijgedragen dat hij 'net iets gemakkelijker' bij de PDOJ werd aangenomen.

Na afronding van deze vervolgopleiding kwam hij als verslaggever terecht in politiek Den Haag. Hoewel hij een dergelijke loopbaan al ambieerde tijdens zijn opleiding en het perspectief dat hij als historicus ontwikkelde zeker van pas kwam, was – en is – hij tijdens zijn professionele loopbaan nooit concreet met geschiedenis bezig geweest. Daarom drukt hij de huidige Geschiedenisstudent op het hart goed en tijdig na te denken over wat zij of hij na het afstuderen wil doen: 'Het kan geen kwaad je al vroeg een realistisch beeld te vormen van wat je na je opleiding wilt gaan doen en hiernaar te handelen. Voor veel banen is een studie Geschiedenis nu eenmaal niet genoeg, ook al ben je er zelf van overtuigd dat je het werk goed aan zou kunnen.'

Hiermee wil hij overigens niet zeggen dat je als historicus bij voorbaat kansloos bent: 'In de jaren dat ik – met veel plezier – in Den Haag heb gewerkt ben ik namelijk, zowel onder de journalisten als onder de politici, veel historici tegengekomen.'



Recensies

Joost Rosendaal, *De bevrijding in beeld. Van Neerpelt tot Wesel, 1944-1945* (Nijmegen, Vantilt 2014), 256 p. ISBN 9789081450003, € 29,95.

Zeventig jaar na de feiten blijft de geallieerde bevrijding van Nederland tot de verbeelding spreken, als één van de keerpunten in onze geschiedenis. In het boek *De bevrijding in beeld. Van Neerpelt tot Wesel, 1944-1945*, kiest dr. Joost Rosendaal, docent politieke cultuurgeschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen, resoluut voor een regionaal perspectief. Het doel van het boek is namelijk de militaire operaties die tot doel hadden de Rijn over te steken in hun geheel te bestuderen, van de Belgisch-Nederlandse grens tot en met de Duitse stad Wesel. Daarnaast is het de intentie van de schrijver de ervaringen van zowel militairen, als burgers gedurende deze maanden in beeld te brengen. Men dient dit ook in letterlijke zin te verstaan, daar het boek is opgebouwd uit bijna tweehonderdveertig foto's, afgewisseld met korte stukken tekst.

De geallieerde Rijnoversteek in de laatste maanden van de Tweede Wereldoorlog is zeker geen onbekend onderwerp. De massale inzet van luchtlandingstroepen (de grootste in de geschiedenis op dat moment) alsook de heroïsche strijd om de strategische bruggen over de Rijn, heeft altijd de interesse van historici gewekt. Vooral een deelaspect van deze campagne, 'Operation Market Garden', kan op veel belangstelling rekenen en zal voor altijd verbonden blijven met de film 'A Bridge Too Far'. Een belangrijke verdienste van dit boek is dat het de analyses van militair-operationele geschriften koppelt aan lokale studies die vooral geïnteresseerd zijn in de ervaringen van de lokale bevolking. Dit geheel wordt in een regionaal perspectief besproken (het gebied dat in het boek wordt behandeld loopt van Neerpelt in België in noordelijke en noordoostelijke richting tot en met Arnhem, Nijmegen, Kleve en Wesel).

Nog veel te vaak worden militaire operaties bestudeerd vanuit een puur nationaal of lokaal kader (bijvoorbeeld 'de bevrijding van Nederland' of 'de bevrijding van Nijmegen'), perspectieven die helemaal geen rekening houden met de realiteiten op het terrein. De geografische afbakening van deze studie is bepaald door de reikwijdte van de militaire operaties die tot doel hadden de Rijn over te steken, eerder dan politieke grenzen. Op deze manier is het makkelijker de handelwijze van de respectievelijke legers te begrijpen. De bevrijding van Nederland was voor de geallieerden bijzaak, zoals de schrijver zelf meermaals aangeeft: zij wilden de kern van het Derde Rijk binnenvallen om zo de oorlog te beëindigen. Het is alleen vreemd dat geen enkele lokale studie, waaronder ook Rosendaal's eigen werk (*Nijmegen '44. Verwoesting, verdriet en verwer-*

king) in het boek wordt genoemd.

Het boek zelf volgt tot op zekere hoogte een chronologische lijn, met tweewintig hoofdstukjes van twee of drie bladzijdes, telkens vergezeld door een veelvoud aan foto's. Deze hoofdstukjes geven het verloop van de bevrijding stap voor stap weer op een duidelijke manier en aan de hand van kaarten. Tussendoor wordt er in meer thematische hoofdstukken aandacht besteed aan enkele centrale personen (zowel militairen als burgers) en aan de interactie tussen leger en civiele bevolking (evacuaties, bombardementen, maar ook tussentijdse ontspanning en het belang van oorlogsberichtgeving). Twee schema's die een overzicht geven van de geallieerde en Duitse eenheden die een belangrijke rol spelen in dit boek, sluiten het geheel af.

Er kan eigenlijk geen twijfel over bestaan: de schrijver heeft zijn vooropgesteld doel bereikt. *De bevrijding in beeld* is een zeer toegankelijk boek dat een cruciale fase in onze geschiedenis op een originele en genuanceerde manier naar voren brengt. Bovendien verbindt het de perspectieven van strijders en niet-strijders in een regionaal kader. De foto's, die de hoofdmoot van het boek uitmaken, hebben een zeer diverse origine en zijn van hoge kwaliteit. Joost Rosendaal heeft zich heel wat moeite getroost deze bij elkaar te zoeken. Naast enkele zeer bekende bronverzamelingen zoals de Beeldbank WO2 of de Imperial War Museums, werden bijvoorbeeld ook de Duitse stadsarchieven van Goch, Kleve en Wesel en de Collectie P.J. Stroeken geconsulteerd.

Desalniettemin vormen diezelfde foto's ook een belangrijk kritiekpunt. Het is namelijk vrij opvallend dat er een oververtegenwoordiging is van geallieerde propagandafoto's. Doorheen het boek ziet de lezer voornamelijk foto's van Engelse, Amerikaanse, Canadese en Poolse soldaten die de strijd aangaan, door de juichende bevolking worden begroet en hun Duitse tegenstanders krijgsgevangen nemen. Als men alleen naar de foto's zou kijken, krijgt men aldus sterk de indruk dat we met een geallieerd succesverhaal te maken hebben. Niets is echter minder waar en de tekst zelf is dan ook veel genuanceerder. Hoewel Nederland uiteindelijk werd bevrijd, is 'Operation Market Garden' eigenlijk een mislukking: de oversteek van de Rijn vond maanden later plaats dan gepland en de 1st Airborne Division, die duizenden manschappen verloor, zowel doden, gewonden, vermisten als krijgsgevangenen, hield de facto op te bestaan als gevechtseenheid. Van de zeer zware en ook onverwachte Duitse tegenstand, is echter relatief weinig terug te zien in het beeldmateriaal, terwijl de Duitse legerleiding wel degelijk een fotoploeg stuurde om hun overwinning in de slag om Arnhem op beeld vast te leggen.

Op zich kan dit onevenwicht in het fotomateriaal verklaart worden door de beschikbaarheid van bronnenmateriaal, waarbij veel meer geallieerde foto's, als zijnde de overwinnaars van de oorlog, bewaard zijn gebleven. Nergens in het boek wordt echter de mogelijkheden en beperkingen van foto's als historische bron uitgelegd, hoewel er wel degelijk een hoofdstukje wordt gewijd aan 'Nieuws als wapen'. Deze foto's zijn geselecteerd om de lezer het verhaal van de bevrijding te vertellen, maar zij hebben een andere waarde en functie dan een historisch onderbouwd betoog. Foto's zijn historische bronnen, op dezelfde

manier als brieven, dagboeken of andere geschreven documenten. Zij kunnen ons een beeld geven van gebeurtenissen in het verleden, maar moeten wel in vraag gesteld worden (wie heeft die foto's gemaakt, waarom, onder welke omstandigheden...). Over het spanningsveld tussen deze twee componenten van het boek (de foto's en de tekst) wordt nergens gerept. Juist omdat dit werk bedoeld is voor een groot publiek voelt dit als een gemis.

Ten besluit kan gesteld worden dat *De bevrijding in beeld. Van Neerpelt tot Wesel, 1944-1945* een zeer toegankelijk fotoboek is dat het verhaal van de geallieerde Rijnoversteek en zijn gevolgen voor zuidoost Nederland op een originele en boeiende manier brengt. De auteur slaagt er in de complexiteit van de gebeurtenissen vanuit verschillende perspectieven (militaire, civiele, geallieerde, Nederlandse, Duitse) te benaderen. Hierdoor neemt het ook een zeer eigen positie in binnen een zeer omvangrijk corpus van boeken over de Tweede Wereldoorlog. *De bevrijding in beeld* is dan ook een aanrader voor iedereen die meer te weten wil komen over deze unieke momenten in de Nederlandse geschiedenis.

Sander Govaerts is promovendus Militaire Geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam.

O. Hekster, *Emperors and Ancestors. Roman Rulers and the Constraints of Tradition* (Oxford, Oxford University Press, 2015), 395 p. ISBN 9780198736820, €111,20.

Keizerlijke representatie is de afgelopen decennia een veel onderzocht onderwerp in de studie van de Romeinse oudheid. Daarbij draait het om de wijze waarop de keizer zijn machtspositie, en die van de mensen om hem heen, communiceerde en legitimeerde tegenover verschillende doelgroepen en in verschillende perioden. Veelal gaat dit onderzoek over de representatie door één bepaalde keizer of groep keizers – Paul Zanker besprak in zijn invloedrijke werk de zelfrepresentatie van keizer Augustus (27 v.Chr. – 14 n.Chr.) in de kunst¹ – of bespreekt het een specifiek medium, zoals Erika Manders die aandacht besteedde aan de muntslag.²

Met *Emperors and Ancestors* kiest Olivier Hekster voor een andere weg. Hij analyseert de wijze waarop de keizer afstamming en verwantschap aanwendde om zijn positie te legitimeren en hoe dit zich ontwikkelde in de periode tussen Augustus en Constantijn (307 – 337 n.Chr.). Belangrijke vraag hierbij is in hoeverre het centrum (de keizer en zijn gevolg) daarbij autonome keuzes kon maken over de boodschap en de wijze van overbrengen daarvan, en in hoeverre het daarbij gebonden was aan geldende tradities waar het publiek zich mee kon identificeren. Door het kiezen van een breed kader geeft Hekster toe veel weg te laten en niet overal details te kunnen bieden, maar dat is een bewuste keuze. Zo schrijft hij: “[I]f those studying the Roman world want to be able to sketch larger processes and go beyond the hyper-specialization that has until recently characterized the field, a certain lack of precision is inevitable.” (p. 38).

Emperors and Ancestors is opgebouwd uit twee delen met elk drie hoofdstukken. Deel 1, *Family Ties*, gaat in op de communicatie van biologische en adoptieve familiebanden tussen de keizer en zijn publiek. Allereerst beschrijft Hekster de nadruk die de Romeinse elite van oudsher legde op het eren en imiteren van de vader, en dat in de keizertijd voortging. Vooral in de beginjaren van zijn bewind vestigde een keizer de aandacht op zijn vader en uitte dit traditionele respect naar buiten toe in verschillende media. In de eeuwen na Augustus raakte de vader echter steeds meer op de achtergrond in de keizerlijke representatie, ten faveure van de keizerlijke familie als geheel en vooruitblikkend naar zijn beoogde opvolgers.

Voorts bespreekt Hekster de rol van de moeder en andere vrouwelijke familieleden van de keizer in diens zelfrepresentatie. De vrouwen rondom de keizer werden veelal gepresenteerd in hun rol van moeder en goede echtgenote. In het Oosten van het rijk, waar de Hellenistische traditie meer ruimte bood voor vrouwen in belangrijke posities dan in het centrum, werden zij meer en prominenter verbeeld. De Severus-dynastie (193 – 235) kende in zijn representa-



1 P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987).

2 E. Manders, *Coining Images of Power* (Leiden-Boston 2012).

tie zelfs een centrale plaats toe aan machtige vrouwen, met als hoogtepunt Julia Domna, de echtgenote van Septimius Severus (193 - 211).

Hierna richt Hekster zijn pijlen op de grondleggers van de verschillende *domi augustae*, de Romeinse keizerlijke families. Twee keizers krijgen in dit hoofdstuk een centrale rol: Augustus en Nerva. De positie van Augustus behoeft nauwelijks toelichting. Door de eeuwen heen verwezen zijn opvolgers steeds naar hem terug als stichter van het keizerschap en voorbeeld voor een succesvolle keizer. Interessanter is de aandacht voor Nerva (96-98). Met zijn anderhalf jaar aan de macht en zijn geringe reputatie stond hij wel aan de basis van wat we de Antonijnse dynastie (96 – 180) zijn gaan noemen. Tot aan Caracalla (198 – 216) keerde Nerva's naam terug in de naamvoering van de keizers in de ondertekening van officiële documenten. In andere media werd de naam Nerva nauwelijks vermeld. Deze officiële naamvoering was dus een erg traditioneel medium.

Het tweede deel van het werk, *Claiming Kinship*, gaat over de wijze waarop de keizer niet-bestaande (familie-)relaties met mensen en goden fingeerde. Naarmate de eeuwen verstreken, doken meer van dit soort claims op. Hekster stelt het voorbeeld van Septimius Severus centraal. Hij pretendeerde de zoon van Marcus Aurelius (161 – 180) te zijn en presenteerde zichzelf en zijn huishouden als onderdeel van de Antonijnse dynastie. Deze relatie klopte feitelijk niet, maar de communicatie daarvan was relatief succesvol, omdat ze werd gepresenteerd als continuïteit. Na de Severische periode vielen claims van verwantschap grotendeels weg en werden ze vervangen door de plaatsing van de zittende keizer in een opvolging van goede keizers. De grote keizers van het verleden werden gepresenteerd als voorbeelden waar de keizers zijn gedrag, en dus gezag, ontleende en niet zozeer als voorouders.

Keizers associeerden zichzelf ook met goden en halfgoden. Gedurende de periode van Julisch-Claudische keizers (27 v.Chr – 68 n.Chr.) verbonden de keizers zich in hun propaganda vooral met oorlogsgod Mars. Mars stond centraal in de krijgerscultuur van Rome en bracht via Aeneas de Trojaanse en goddelijke link in de keizerlijke propaganda, vooral in geschreven bronnen als de *Aeneïas* van Vergilius. De familie van Julius Caesar voerde haar afstamming terug tot Aeneas en presenteerde hiermee een directe lijn vanaf Troje, via de koningen van Alba Longa naar het Julisch-Claudische keizerlijk huis. Ook Jupiter was als oppergod met het keizerschap verbonden en hield hierin een rol als schenker van het keizerschap. Latere, met name omstreden keizers, associeerden zich met een individuele godheid als metgezel of *comes*, waarmee ze hun legitimiteit probeerden te verhogen. Belangrijk is wel dat deze niet de positie van de vergoddelijkte keizers kon innemen.

Tenslotte beschrijft Hekster het keizerlijk viermanschap, de zogenaamde Tetrarchie (285 – 313), en de expliciet niet-dynastieke band tussen de mannen aan de top die daarmee werd gecommuniceerd. De centrale boodschap van de Tetrarchie was er een van eenheid en saamhorigheid, zonder dynastieke relaties. Deze innovatie bleek echter geen lang leven gegund. De traditie van machtsrepresentatie op basis van familiale afstamming was namelijk te mach-

tig en met de machtsovername van keizer Constantijn keerde (fictieve) afstamming terug als belangrijkste modus van legitimatie.

Concluderend kan gesteld worden dat familierelaties een zeer belangrijke rol speelden in de keizerlijke representatie en machtslegitimatie. Hierbij is een trend waar te nemen waarin de nadruk steeds meer komt te liggen op de keizerlijke familie als geheel, in plaats van alleen de vader. De Tetrarchie maakt extra duidelijk dat het uiterst moeilijk was om te breken met de aloude traditie van het eren van de voorvaders, want zodra Constantijn en Maxentius (306-312) de kans kregen, stortte de niet-familiaire band van de Tetrarchen in.

Het werk van Hekster is boven alles een overzichtswerk dat verder onderzoek in een breder perspectief kan plaatsen. *Emperors and Ancestors* is een werk van grote lijnen, waarin de lezer ondanks de prettige schrijfstijl die Hekster hanteert, wel verschillende keren de details mist. Ook voert Hekster een aantal keren een opsomming aan, waarna hij slechts een deel van de elementen toelicht. Wat overblijft, is een werk waarin de contouren van de spanning tussen innovatie en traditie in keizerlijke representatie scherp getekend zijn. Voor wat betreft de inkleuring laat Hekster ruimte voor verder gedetailleerd onderzoek.

Tommy van Son (1983) studeerde Oude Geschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen. Op dit moment is hij programmeur en maakt hij podcasts over de Romeinse geschiedenis.

Nieuws

Op 24 oktober 2016 vond in Amsterdam de lancering van het Amsterdamse Doodsoorzakenproject plaats. Dit project, opgezet door de *Radboud Group for Historical Demography and Family History*, heeft zich ten doel gesteld de doodsoorzaken van 700.000 Amsterdammers in de periode 1854-1940 te digitaliseren. Al meer dan 170 vrijwilligers zijn inmiddels bezig met het creëren van een database, die bijvoorbeeld een breed onderzoek naar kindersterfte mogelijk maakt. Op www.velehanden.nl kunnen geïnteresseerden deelnemen, waarbij gratis lezingen en bijeenkomsten zijn inbegrepen. Meer informatie: <http://www.ru.nl/historicaldemography/research-projects/current-research-projects/virtual-folder/amsterdam/>.

Geertje Mak (Cultuurgeschiedenis) is per 1 september 2016 benoemd tot bijzonder hoogleraar Politieke Geschiedenis van gender in Nederland aan de Faculteit der Geesteswetenschappen aan de Universiteit van Amsterdam. De leerstoel is ingesteld vanwege de Stichting Wilhelmina Drucker Fundatie. Vanuit een genderperspectief wil Mak een nieuw perspectief op politieke geschiedenis laten zien. Juist datgene wat vaak buiten de canon van politiek-militaire geschiedenis is gehouden – lichamen, zorg, reproductie, emotie, huishoudens, seksualiteit – kan cruciaal blijken voor het begrip van de geschiedenis. Gender kan daarbij volgens Mak nooit los worden gezien van andere belangrijke verschillen zoals etniciteit, klasse, religie of ras.

Wim van Meurs (Politieke Geschiedenis) trad als onafhankelijk recensent en adviseur op bij een groot EU-project van Euroclio over geschiedenisonderwijs in de Zwarte Zee regio. Als *lingua franca* is gekozen voor het Russisch, waar in deze context een constructieve samenwerking is weggelegd.

Euroclio is de in Den Haag gevestigde organisatie van geschiedenisleraren en heeft het verbeteren van het geschiedenisonderwijs in heel Europa als doel. Het resultaat is een serie prachtige lesbrieven in zes verschillende talen over thema's, zoals de klassieke onderwerpen rondom nationale feestdagen of monumenten, maar ook originele thema's over de culturele betekenis van voornamen, cartoons of grenshandel. Meer informatie over het project is te vinden op <http://euroclio.eu/projects/sharing-history-cultural-dialogues/>.

Op zaterdag 29 oktober vond in het oude stadhuis van Zutphen de Gelderse Landdag plaats. Dit is zowel een symposium als een congres bestaande uit lezingen en workshops voor iedereen die zich bezighoudt met de geschiedenis van Gelderland. Er zijn lezingen door diverse medewerkers van de Afdeling Geschiedenis, te weten door Jan Brabers (Cultuurgeschiedenis), Jan Kuys (Oude en Middeleeuwse Geschiedenis), Jon Verriet en Dolly Verhoeven (Economische, Sociale en Demografische Geschiedenis). Tevens zal het eerste exemplaar van *Gelderland grensland* onder redactie van onder andere Dolly Verhoeven aan de Commissaris van de Koning in Gelderland worden aangeboden.

Publicaties

Bart Verheijen (Politieke Geschiedenis) vertaalde samen met Pol van de Wiel de belangrijkste opstellen en essays van de in 2010 overleden Franse filosoof Claude Lefort over politiek, democratie en totalitarisme. Het grootste deel van zijn werk is afgelopen voor het eerst verschenen in de bundel *Wat is politiek?* waarvan Verheijen en Van de Wiel tevens de inleiding schreven.

Mede onder redactie van hoogleraar Gelderse Geschiedenis Dolly Verhoeven is in het najaar van 2016 de volgende bundel verschenen: Dolly Verhoeven, Marc Wingens, Simon van den Bergh en Maarten Gubbels (red.), *Gelderland grensland. 2000 jaar verdeeld en verbonden* (Nijmegen, Vantilt, 2016).

Dries Raeymaekers (Vroegmoderne Geschiedenis en Cultuurgeschiedenis) heeft samen met Sebastiaan Derks de bundel Dries Raeymaekers en Sebastiaan Derks (red.), *The key to power? The culture of access in princely courts, 1400-1750* (Leiden, Brill, 2016) geredigeerd. Het boek gaat over de mechanismen van in- en uitsluiting rondom vroegmoderne Europese vorsten. Hierin wordt onderzocht hoe de toegang tot de vorst werd gereguleerd, gearticuleerd en vormgegeven en wordt bovendien de rol van ritueel, ruimte en materiële cultuur in ogenschouw genomen.

Promoties & Oraties

Op vrijdag 14 oktober sprak de nieuwe hoogleraar Middeleeuwse Geschiedenis, Maaïke van Berkel, haar oratie uit. De inaugurale rede had als titel 'Aldaar is een stromende bron. Water in de 'islamitische' stad'. In haar redevoering ging ze naast de topografie voor stedenbouw en (rechts)historische vraagstukken rondom de watervoorziening van een stad in op het belang van een niet-Eurocentrisch perspectief op geschiedschrijving.



KNIR
KONINKLIJK
NEDERLANDS
INSTITUUT
ROME

ONDERWIJS EN BEURZEN IN ROME

Volg een cursus of doe onderzoek aan het Koninklijk Nederlands Instituut te Rome!

VOOR WIE? Uitblinkende **studenten en jonge onderzoekers** verbonden aan Nederlandse universiteiten

WAT? **12 CURSUSSEN** per jaar op locatie in Rome, waaronder de interdisciplinaire BA-cursus *Roma Caput Mundi*, gespecialiseerde MA-cursussen en bijzondere Masterclasses

STAGES EN TRAINEESHIPS om praktijkervaring op te doen als onderzoeker

BEURZEN voor MA studenten, promovendi en postdocs die onderzoek doen in Rome

STIPENDIA voor afgestudeerden en gepromoveerden die een project voorbereiden

MEER INFO www.knir.it



www.knir.it



Auteursinformatie

Artikelen:

Jheronimus Bosch: lezen en kijken.

Bert Roest is universitair docent Middeleeuwse Geschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen en is verbonden aan het Centre for Medieval Studies van de Universiteit van Toronto. Zijn onderzoek richt zich op het intellectuele en religieuze leven van de late middeleeuwen en de Renaissance, met een speciale nadruk op intellectuele ontwikkelingen binnen de Franciscaanse orde. Daarnaast doet hij ook onderzoek naar vormen van culturele productie en zelfexpressie in de Clarissenorde en naar religieuze identiteitsformatie van religieuze orden in het algemeen en op het snijvlak van middeleeuwen en nieuwe tijd.

Bosch als "surrealist": 1924-1936.

Tessel Bauduin is postdoctoraal onderzoekster en universitair docent in moderne en contemporaine kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam. Zij is gespecialiseerd in middeleeuwse en avantgardistische, modernistische kunst. Bauduin heeft een VENI-beurs ontvangen voor een onderzoek naar de receptie en constructie van het middeleeuwse in de bekende avant-garde stroming surrealisme, waarin ook de receptiegeschiedenis van Jheronimus Bosch wordt onderzocht.

Strafrechtelijke stemmen. Het proces tegen Ernst Mom: een bron voor mentaliteitsgeschiedenis?

Lidewij Nissen volgt de Research Master Historical Studies aan de Radboud Universiteit. Zij is geïnteresseerd in de geschiedenis van adellijke huishoudens en van (de echtgenotes van) vroegmoderne diplomaten.

Interview: *'Toch hebben we nog heel veel nieuwe dingen ontdekt': Luuk Hoogstede en innovatief conservatieonderzoek.*

Luuk Hoogstede studeerde kunstgeschiedenis aan de Radboud Universiteit Nijmegen en is nu verbonden aan het Stichting Restauratie Atelier Limburg (SRAL) te Maastricht. Hoogstede deed onderzoek naar *Jheronimus Bosch in het Bosch Research and Conservation Project (BRCP)* dat ook de Bosch tentoonstelling in het Noordbrabants Museum vormgaf. Momenteel promoveert hij op zijn

onderzoek en restauratiewerkzaamheden van de schilderijen van Bosch.

Vaste Rubrieken:

Leermeesters in de geschiedenis

In deze rubriek komt elk nummer een medewerker van de Radboud Universiteit aan het woord over zijn of haar leermeester. Deze keer is de beurt aan **Floris Meens**, universitair docent Cultuurgeschiedenis verbonden aan de opleiding Geschiedenis van de Radboud Universiteit.

Uit de Ivoeren Toren

Met deze rubriek informeert *Ex Tempore* lezers over de veelzijdige activiteiten van de medewerkers van Geschiedenis, in de ivoren toren van de wetenschap, maar ook erbuiten. Naast korte nieuwsberichten krijgen bovendien één of twee medewerkers de gelegenheid om zichzelf of hun onderzoeksproject voor te stellen.

Recensies

In deze rubriek worden boeken van Nijmeegse makelij gerecenseerd. Deze rubriek is ook terug te vinden op onze website (<http://www.ru.nl/extempore/>).

(Advertentie)

Pen Shop

**Van Welderenstraat 40
Nijmegen
Tel. 024-3229032**