

Ex TEMPORE

EX TEMPORE - VERLEDEN TIJDSCHRIFT, NIJMEGEN

Ex Tempore

Hoofredacteur:

Louis van den Langenberg

Redactie:

Chris Bekkenk

Jetze Boon

Nadeche Diepgrond

Bart van Duijvenbode

Rens Gilissen

Aniek Harmsen

Louis van den Langenberg

Cara Peters

Julian Rebel

Joost Rosendaal

Pia van de Schaft

Frances van der Horst

Mariëtte Verhoeven

Iris van Vlimmeren

Jessica Vogels

Emma Zijp

Eindredactie:

Chris Bekkenk

Bart van Duijvenbode

Aniek Harmsen

Louis van den Langenberg

Cara Peters

Pia van de Schaft

Druk:

Print&Bind

Afbeeldingen omslag:

Boven:

Maria Magdalena leest. Fragment van altaarstuk van Rogier van der Weyden

Bron: Wikimedia Commons.

Onder:

Detail uit het schilderij Man met een Romeinse munt van Hans Memling

Bron: Wikimedia Commons

Jaargang 44 (2025), afl.1

ISSN 1566-1717

Ex Tempore verschijnt driemaal per jaargang.

Ex Tempore biedt studenten, docenten, onderzoekers en alumni Geschiedenis van de Radboud Universiteit alsook alle andere historici geïnteresseerden de mogelijkheid op de hoogte te blijven van de meest recente ontwikkelingen in de Nijmeegse geschiedwetenschap. Jaarlijks brengt de redactie drie edities uit, waarvan goed leesbare, wetenschappelijke artikelen van Nijmeegse historici over allerlei landelijk aansprekende onderwerpen telkens de kern vormen. Hiernaast bieden wij studenten de mogelijkheid om in één team samen met docenten ervaring op te doen in de redactie van een wetenschappelijk tijdschrift. Dit maakt *Ex Tempore* voor hen een unieke leer-school.

Redactiesecretariaat:

Ex Tempore, Postbus 9103, 6500 HD Nijmegen, telefoon: 024 3615641.

e-mail: etvt@student.ru.nl

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

Verenigingsbestuur:

dr. M. C. J. Verhoeven (voorzitter), L. W. van den Langenberg (hoofredacteur), J. J. Boon (secretaris), C.J.W. Bekkenk (penningmeester).

Comité van Aanbeveling:

Prof. dr. C. van Baalen, Prof. Dr. M.L.F. van Berkel, prof. dr. M.E.B. Derks, prof. dr. Th.L.M. Engelen, prof. dr. W.J.H. Furnée, prof. dr. O.J. Hekster, prof. dr. A.A.P.O. Janssens, Prof. Dr. H.G.J. Kaal, prof. dr. J. Kok, Prof. Dr. J. van Lottum prof. dr. W.P. van Meurs, prof. dr. M.E. Monteiro, prof. dr. L. Spruit, prof. mr. H.L.E. Verhagen, prof. dr. T.H.G. Verhoeven.

Pdf's van artikelen vanaf 1999 zijn gratis online verkrijgbaar op aanvraag. De prijs van papieren losse nummers is € 7,50.

Abonnementsprijs voor de jaargang 2025: €20,00.

Abonnement volgende jaargang opzeggen vóór 1 januari. 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).



Inhoud

Redactioneel	4
Grace Machlachlan SALVS PROVINCIA RV M Celebrating the health of the Rhine and its provinces on the coinage of Postumus	6
Nicole Ganbold 'Thus Appears the Murderers' Bay' Abel Tasman, the Māori, and the Image That Made History	18
Martine Meuwese De mysterieuze Madonna van Melun	26
Pim Möhring Een 'Nederlandsch-Indisch karakter' De Javasche Bank en de vormgeving van het 1864 bankbiljet	46
Jetze Boon 'Voor een lokaal gebeuren' Het schrijven van liedteksten en de verwerking van emoties rondom stedelijke transformatie	62
Saar van Kempen 'Ik verwenschte de muziek' De rol van muziek binnen het emotionele leven van Maurits van Lennep, Caroline van Loon en hun familie	84
Auteursinformatie	102



Redactioneel

Beste lezer,

Net zoals hoe wij onze representatie van de realiteit zo dicht mogelijk op de realiteit willen laten lijken, dwingt de subjectiviteit van iedere representatie toch af dat onze representaties onze realiteit hervormen. Iemand die nooit op een bepaalde plek is geweest, zal een representatie ervan voor waar aannemen en mocht die persoon er ooit komen, dan zal diens ervaring ervan gekleurd zijn door eerdere representaties.

In dit nummer zullen wij in deze representaties duiken. Hierbij kijken we bijvoorbeeld naar de vormgeving van de eerste afbeeldingen op bankbiljetten in Nederlands-Indië en de overwegingen die ertoe leidden dat Jan Pieterszoon Coen op deze biljetten stond. Ook lezen we over het allereerste contact tussen Europeanen en de Ngāti Tūmatakōkiri uit Nieuw-Zeeland. Hierin lezen we over de eerste representaties van deze bevolking vanuit een Europees perspectief en welke gevolgen dit perspectief heeft voor de representatie. Grace Maclachlan schreef voor dit nummer over de manier waarop de Rijn werd afgebeeld op Oud-Romeinse munten ten tijde van Postumus en hoe de Rijn hier werd gebruikt als legitimatie voor een lokale keizer.

Met deze en andere contributies hopen we met dit nummer licht te werpen op zowel het belang dat iconografie speelt in representatie in de geschiedenis als in de huidige representatie van de geschiedenis.

Dit nummer zal op termijn ook op onze website verschijnen, met daarnaast onze rubrieken zoals *Uit de Ivorentoren* om up-to-date te blijven met het departement Geschiedenis, als een interview met Roman Krznaric over zijn nieuwe publicatie *History for Tomorrow*.



SALVS PROVINCIARVM

Celebrating the health of the Rhine and its provinces on the coinage of Postumus

Grace Machlachlan

In the year 260 CE, along the banks of the Rhine, Marcus Cassianius Latinius Postumus was proclaimed emperor by his troops.¹ Postumus came to rule for around nine years, a long time by third-century standards. Yet perhaps the most remarkable feature of his reign is that he never marched on Rome nor became the 'official' Roman emperor. Instead, he is understood as ruling over a more circumscribed territory in the north-west provinces which has been termed by historians as the Gallic Empire.² This 'breakaway' empire lasted for 14 years and saw its own internal power struggles and successions. As rulers of this territory, Postumus and his successors are termed the Gallic emperors.

The Rhine was the launchpad for Postumus' rise to power with the support of the troops stationed along it and an essential aspect of the Gallic Empire's lifeblood. Thus, it presents an interesting opportunity to explore how the river was used by a figure who fell outside of the canon of Roman emperors with his 'Gallic' Empire and yet in many ways was a product, as well as a part, of the militaristic and imperial framework of the Roman Empire.

This article will first explore the importance of rivers to Roman imperial ideology, especially the way in which rivers became a shorthand for conquered peoples, before exploring what rivers meant to communities across the empire and how they viewed and valued their rivers. Furthermore, it will look at the way in which Postumus utilised the image of the Rhine and how he built on the various associations of the river to garner support from the people of the Rhine and thus gain acceptance of his rule.

The Ideological Use of Rivers throughout Imperial History

The banks of the Rhine have been a scene of many Roman tale and the river formed an interesting part of the Roman conceptualisation of its imperialism in the days of early imperial rule. From as early as the Gallic Wars of Julius Caesar, the Rhine was conceptualised in the Roman mind as being of fundamental importance to the Germanic people. Caesar's decision to bridge the Rhine has been argued to partly stem from the 'psychological impact on the Germans' to



1 *Historia Augusta, Two Gallieni* 4.5; *Historia Augusta, Thirty Tyrants* 3.6; AE 1993 1231.

2 The only known use of *imperium galliarum* comes from Tacitus in a text unrelated to this historical event. (*Tacitus Histories* 4.58.2, 4.59.4, 4.75.1, 4.85.5)

see that the Romans had the technology and capacity to cross the river.³ In Tacitus, the Rhine comes to form 'a part of the emotional and cultural leadership of Germany'.⁴ By building up this importance of the Rhine in the Germanic mentality and cultural identity, the Rhine was able to become the setting of dramatic literary scenes of the Rhine running red with Germanic blood and to speak of the cracked and broken horns of Rhenus in a way that symbolised the Germanic defeats.⁵ The Roman rulers had not just defeated and conquered the people of these lands but had exhibited total mastery over its nature and landscape. The crossing or conquest of their rivers was to act as another psychological blow to the defeated enemy, and a boost, in turn, to the Roman morale. The Rhine formed a significant part of Roman conceptualisation of these lands and, as will be shown the personified Rhine forms a shorthand for depicting the German peoples and their lands in the early age of Germanic conquest. Beyond 'riverine symbolism in the conceits of Roman writers', one of the keyways in which rivers were utilised was in imperial iconography, specifically the personification of rivers of the empire.⁶

As with the other rivers of the empire, the Rhine came to be personified in Roman art. These personifications usually depicted a reclining man with long hair and a beard, naked at the chest and draped in cloth over his legs. Most commonly, these river deities are accompanied by attributes that emphasise their watery domains such as water urns or reeds.⁷ The artistic personifications of rivers were not new or novel, stemming from a Greek artistic tradition that saw the depictions of rivers, in particular those involved in mythological tales.⁸ In the Roman utilisation of such personifications, there seems to be two distinct tenors in the way in which personified rivers were used. On the one hand, like the Greek scenes, they take on 'mythological-decorative' tone appearing on mosaics, sarcophagi, and terracotta reliefs. On the other, the 'realistic-propagandistic' vein associated with triumphal art.⁹ Outside of the Tiber and the Nile, most depictions of rivers in the Roman empire fall into the second category



3 Brian Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome* (The University of North Carolina Press 2012), 387.

4 Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome*, 372.

5 Martial *Epigrammata* VII, 7; Ovid *Tristia* IV, 2, 41; Propertius 3.3.44–46; Ida Östenberg, *Staging the world: spoils, captives, and representations in the Roman triumphal procession*. Oxford studies in ancient culture and representation (Oxford: Oxford University Press 2009); 233–235.

6 Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome*, 370.

7 Östenberg, *Staging the World*, 236

8 Janusz A Ostrowski, 'Personifications of Rivers as an Element of Roman Political Propaganda', *Etudes et Travaux* 15 (1990) 309–316, 310–11.

9 Ostrowski, 'Personifications of Rivers as an Element of Roman Political Propaganda', 310.

with these rivers becoming another short-hand for the conquest of peoples and nations in Roman imperial ideology.¹⁰

In this idea, it is important to stress the mastery of nature by taming the rivers that are somewhat defining features of other territories and inherently connected to the ethos of other peoples. Rivers represented ‘their countries, now conquered, their setting as distant borders, now controlled, and the forceful Nature itself, now mastered’.¹¹ As Ostenberg claims, ‘their formerly fierce and unrestrained powers had been tamed and brought under Roman control’.¹² These personifications became artistic expression of the Roman imperialism connected to triumphal processions in which effigies of these rivers were paraded through the street alongside the captives from their land. In this context, the Rhine is the river that is most frequently recorded in Roman triumph.¹³



Figure 1: Sesterius of Domitian showing the emperor with the Rhine reclining by his feet (Asset number 242102001; © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence

After Domitian’s defeat of the Chatti, a Germanic tribe, he used the Rhine in its personified form to represent his victories. Statius reported a bronze equestrian statue, now lost, showing the emperor Domitian on horseback trampling the Rhine.¹⁴ The triumphal and imperialist overtones of defeating



10 Alongside the personification of Roman provinces in the female form.
 11 Ostenberg, *Staging the World*, 244- 245.
 12 Ostenberg, *Staging the World*, 242.
 13 Ostenberg, *Staging the World*, 232.
 14 Statius *Silvae* 1.1.50-1.

and, therefore, taming the river and conquering its people are clear. Coins were minted that also showed Rhenus, but this time lounging and relaxed at the emperor's feet (Figure 1).¹⁵ Campbell claims that in imperial ideology these scenes featuring the more pacified river worked to display 'the emperor's ability to overcome or win over the power of nature for the benefit of Rome'.¹⁶ They portray the perfect image of acquiescence to imperial rule. The images of the Rhine under Domitian show the two of the main tenors in which Roman imperial art used the personifications of the river: the defeated and conquered river in scenes of physical domination or the reclining pacified benevolent ally of the emperor.

The reverence to rivers in literary sources seems somewhat in tune with the tenors of imperial art. Rivers are wild untameable feats of nature worthy of awe, yet they are also the setting for idyllic scenes and 'sylvan pleasures'.¹⁷ By building up these rivers as wild and awe-inspiring natural features, the emperor – as the performer of such feats of conquest – is then able to be presented as the bringer of order to chaos, the tamer of river and nature. Rivers are also of importance in geographical writers as a marker of people and their lands, they associate people with their rivers. They act as a guiding line of touring over foreign lands and peoples.¹⁸ In short, this section has aimed to demonstrate the way in which rivers of the empire became 'a kind of symbolic weapon' of Roman imperialism.¹⁹

Riverine communities of the Empire

To understand how Roman imperialism was able to co-opt the power of rivers into their own ideology, it stands to explain how this territorial conquest of rivers was able to be developed into 'control of a whole social and cultural nexus'.²⁰ Yet, to also emphasise that outside of this discourse that rivers held an important place in local communities all over the empire in ways that correspond both to this ideological aspect and also to the lived reality of riverine life.

The fourth-century Gallic writer Ausonius' *Mosella* is perhaps one of the best and most illustrative accounts of riverine life under the empire that demonstrates the continued reverence and importance of rivers to local communities. Though full of poetic license, it speaks of the prestige afforded the river by those on its banks and surroundings. The work accords with many of the



15 RIC II.2 Domitian 278,356, 400, 468, 528, 636.

16 Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome*, 376.

17 Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome*, 122.

18 Trevor Murphy, *Pliny the Elder's Natural History: The Empire in the Encyclopedia* (Oxford; Oxford University Press: 2004); 136- 137.

19 Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome*, 373.

20 Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome*, 373.

more traditional literary *topos* of describing rivers, it also crucially speaks of the vibrant and productive river life and presents the river as the source and hive of activity of its surrounding area.²¹ This account presents the Moselle as a ‘vital lifeline of Gallic economy, pride, and identity, on whose banks key cities and villas perch, and down whose course the traffic of empire flow’.²² Ausonius’ work demonstrates this deep reverence to rivers and presents to its readers an understanding of the relationship between those in Roman Gaul and its rivers.

Epigraphic evidence also highlights that rivers, springs, and other such water features formed integral parts of local communities and were invested with divine auras. Unlike other sources, epigraphy demonstrates more wide-spread and pervasive affiliations to rivers and watery sources than just those major waterways of the empire that dominate the literary evidence.²³ The epigraphic evidence speaks to the way in which these watery sources were called upon in order to aid in cleansing, healing, and restoration.²⁴ Campbell argues that due to the expenses involved in the process of setting up inscriptions, that these dedications to rivers and other watery bodies should ‘indicate real interest and commitment, and perhaps also an expectation that something could be gained from it’.²⁵ The abundance of ritual deposits found in watery sources, both in pre-Roman and Roman times, speaks firmly to the ritual importance of water in the north-western provinces of the empire.²⁶

Rivers were of the utmost importance to those who lived in their environs. These communities had real ‘psychological and emotional connection’ to their river, in that they ‘both needed and feared’ it.²⁷ The ‘protean’ quality of rivers with their lethal capacity for flooding and thus death and destruction, alongside their importance to agricultural fertility and thus growth and abundance make clear why ancient peoples saw the divine in their rivers. Furthermore, the conceptualisation of these rivers as deities facilitates the idea of them as involved, intervening, and influencing human affairs. From the supreme river Tiber to small streams, all across the empire watery sources received cult as divine entities. They could be envisaged as protectors of local communities, and those who need to be appeased in order to ensure the protection of their people.



21 Ausonius *Mosella*; Campbell, *Rivers and Power of Ancient Rome*, 125-126.

22 Ellen F. Arnold, *Medieval Riverscapes: Environment and Memory in Northwest Europe, c. 300–1100* (Cambridge University Press 2024); 20.

23 Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome*, 132.

24 For example: To Rhénus for health: CIL XIII 8810; 525; To Coventina for health: RIB 1532, 1533.

25 Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome*, 132.

26 Miranda J. Green, *Dictionary of Celtic Myth and Legend* (London: Thames and Hudson 1992), 178.

27 Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome*, 143.

SALVS PROVINCIARVM



Figure 2: SALVS PROVINCIARVM (Source: Asset Number 1613656627 © The Trustees of the British Museum. Shared under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence.

It is perhaps this point which corresponds more closely to Postumus' use of the personified Rhine. Immediately after his proclamation on its bank, coins were minted for the first time in the name of Postumus featuring an image of a personified river deity with the legend declaring SALVS PROVINCIARVM (Figure 2).²⁸ The image shows a semi-nude male figure with draping fabrics over his bottom half reclining to the left against what seems to be a water urn, in this left hand appears an object that is identified as either reeds or an anchor.²⁹ Behind him is the forepart of a boat. It is an image that for the most part fits into the standard iconography of river deities discussed above. Interestingly, on the majority of the types the deity is horned.³⁰ This iconographic invention concurs with the way in which the Rhine is frequently discussed as *Rhenus bicornis* in Roman literature. Both Ovid and Martial speak of the broken horns of the Rhine in reference to imperial victories in the region and there perhaps even exists one image of Rhenus depicted this way from Bonn in the second century AD (Figure 3).³¹ It is this fact that makes the identification of the Rhine easy.



28 RIC V⁴ Postumus 3-4, 7-8, 12-13, 20, 25.

29 Jerome Mairat, *Roman Imperial Coinage Volume V.4: The Gallic Empire (AD 260-274)*, (Spink & Sons Ltd; London: 2023), 58-59.

30 A few types do not include the horn. Mairat argues that these types might depict another river in the north-Western provinces: Moselle (Mairat, RIC V⁴ *The Gallic Empire*, 59)

31 Martial *Epigrammata* VII, 7; Ovid *Tristia* IV,2, 41.



Figure 3: *Rhenus bicornis*

Why did the mint under Postumus choose this image and how might Postumus' coinage depicting the Rhine be interpreted? Unlike a lot of coinage of the third century, this theme was not one continued on from previous reigns nor one that has an obvious predecessor from those coin types that came before.³² The basic historical narrative of the north-western provinces in the late 250s is that of barbarian invasions and intense pressure on the frontiers. The evidence points to Postumus winning a large victory over the Germanic tribes in the spring of 260 leading to his acclamation as emperor sometime before September 260.³³ Following this, these coins featuring the Rhine and proclaiming *SALVS PROVINCIARVM* ('health of the provinces') are issued. The simple interpretation is that the coins acted as an advertisement of Postumus' ability to defend the frontier and keep the provinces safe. The coin imagery and legend are associated with his military success and the ability to protect the Rhine provinces and thus safeguard the health of the north-western provinces.³⁴

Yet, the unusual circumstances of Postumus' regional rule must be taken into consideration more. Despite the dominant iconographic use of the Rhine as a way to demonstrate Germanic defeat and conquest in the past of Roman imperial history, this does not appear to fit with the tenor of Postumus' depiction of the Rhine. The iconography of the personification fits more closely with the river deity painted as the benevolent ally of the empire.

The Rhine by the third century had become a firm part of the empire and the people who relied on and revered the Rhine were no longer enemies of Rome but those within the Roman Empire and in fact its citizens. Though an



32 Mairat, *RIC V⁴ The Gallic Empire*, 58

33 Augsburg Altar: AE 1993.1231.

34 Mairat, *RIC V⁴ The Gallic Empire*, 59.

idea now long dismissed by scholars, for a long time the Gallic Empire and its 'secession' from Rome were viewed in a variety of ways that emphasise a very early form of Gallic nationalism.³⁵ In fact, these coin types were amongst some of key evidence used to support this interpretation. However, they are minted in a way that is intrinsically Roman – they are Roman denominations, feature Latin titles, and even the iconography of the 'native' Rhine follows Roman iconographic conventions of river deities. Nevertheless, there is an interesting regional facet in the tale of Postumus and his coinage that does point to a unique relationship with the Gallic provinces and those of the Lower Rhine and the decision to depict the Rhine must be viewed in the specific geo-political context of the north-western provinces.

It stands to expound upon this interpretation more in light of the iconography of the Rhine. As mentioned, rivers did appear in Roman iconography on coins. Yet, they were hardly dominant with just a handful of rivers being found amongst imperial coinage.³⁶ In fact, personified rivers as an iconographic motif had been declining since the mid-second century. Rivers, let alone the Rhine, were not common motif on Roman coins, yet the mint that operated under Postumus at Trier selected this image as a way to convey a message about Postumus' rulership.³⁷ From the very outset of his reign, Postumus can be seen as engaging in a form of regional communication through this coin type. By featuring an image of the benevolent and tranquil Rhenus, it speaks to a specific message with the communities of the Rhine as the likely intended regional audience.

Iconographically, the image of the benevolent Rhine reclining in his watery bed is an idyllic representation that speaks of the peace and prosperity that came with Postumus' securing of the frontiers. The Rhine is an extremely valuable iconographic motif to employ to convey this message with its value stemming from the varied ways in which this image could be interpreted or read by those who glanced on the coin's imagery.



35 For an overview of a variety of historical interpretations of the Gallic Empire see: Ingemar König, *Die gallischen Usurpatoren von Postumus bis Tetricus*. Vestigia; Bd. 31 (München: Beck 1981); J. Mairat, *The coinage of the Gallic Empire* (<http://purl.org/dc/dcmitype/Text> Oxford University, UK, 2014) <<https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:58eb4e43-a6d5-4e93-adeb-f374b9749a7f>> [geraadpleegd 3 oktober 2024].

36 Trajan and Danuvius (see for example: RIC II Trajan 100)

Hadrian depicted the Nile (see for example: RIC II.3 Hadrian 1436-1437)

Antoninus Pius and Marcus Aurelius both depicted the Tiber (see for example: RIC III Antoninus Pius 642; Marcus Aurelius 1143)

37 Though previous interpretations argued for different locations in Gaul, the consensus is now that the main Gallic mint was at Trier (Mairat, *Roman Imperial Coinage V.4 The Gallic Empire*)

Pater Rhenus: The religious aura of the Rhine

It has been touched upon how rivers possessed a divine aura and were conceptualised as deities. There is indeed a religious connotation that remains to be fully investigated in comprehending the Rhine on the coinage of Postumus. Rhenus is shown as receiving cult in at least six inscriptions found along the course of the Rhine dating from the 1st to the 3rd century.³⁸ For the most part, these inscriptions are centred around military settlements and appear to be dedicated by members of the Roman armies ranging in rank from *legatus legionis* to *beneficiarius consularis*.³⁹ Thus, this invocation of Rhenus or Pater Rhenus as a deity in these inscriptions is suggestive of a way in which the Rhine was invoked that was divinely orientated. The invocation of the Rhine is often associated with calls and prayers for health and wellbeing.⁴⁰ Derks highlights how these inscriptions, all associated with the military, point to the importance of the river as a 'cult connected with the Roman army'.⁴¹ Yet, he also highlights that the wealth of deposits found along the banks of the Rhine of both the pre-Roman period and the Roman period emphasise that the Rhine was important to those people living on its bank before the arrival of Rome and that this importance continued but now intertwined with the framework of Roman imperialism.⁴²

The decision to depict the river deity Rhenus alongside a legend that speaks of the health of the provinces is a clearly regional message tapping into these regional, religious practices in order to present Postumus as not just capable of maintaining the health of the regions, but as being divinely sanctioned to do so. Campbell observes that 'the generals or leaders of Rome gained control of rivers with all their cultural and mythological connotations and religious aura, and that emanation was then conferred on them'.⁴³ He is anchored into a regional, religious tradition by capitalising upon the perceived notions of divine sanction of his rule by a localised deity who is credited with bringing health, well-being, fertility, and prosperity. In this light, the deity Rhenus is able to recline and relax because he has trusted Postumus and bestowed upon him the task of safeguarding the health of the provinces of the Rhine.



38 CIL XIII 5255, 7790, 7791, 8810, 8811.

39 Tyler Franconi, 'Do Rivers Make Good Frontiers? Environmental Change and Military Policy Along the Roman Rhine' in: Peter B. Campbell and Andrew Tibbs, *Rivers and Waterways in the Roman World* (1ste druk; Routledge 2023), 210-226; 210.

40 CIL XIII 5255, 8810; Franconi, 'Do Rivers Make Good Frontiers', 210.

41 Ton Derks, *Gods, Temples, and Ritual Practices: The Transformation of Religious Ideas and Values in Roman Gaul* (Amsterdam University Press 1998); 140-141.

42 Derks, *Gods, Temples, and Ritual Practices*, 141.

43 Campbell, *Rivers and the Power of Ancient Rome*, 371

Armies on the banks of the Rhine

This divine framing of this coin type highlights just one aspect of the way this image could be understood in the regional context of the reign of Postumus. It can also be implied that there is a more militaristic undertone in this image that might have spoken to a core group of Postumus' supporters – the armies of the Rhine legions. As the base of his accession, Postumus took control of the Rhine and its protection. Rivers, and the Rhine in particular, took on a natural role as a frontier and thus border defence. Under Postumus, the Rhine's ability to act as a natural frontier and border defence is less necessary due to the abilities and the efforts of Postumus and his troops, so that Rhenus is able to recline in this relaxed way.

It is clear that in the late third century, imperial presence on troublesome frontiers of the empire was coming to the front of imperial expectations. In a way, the imagery also worked to highlight how Postumus and not Gallienus, the 'central' Roman emperor, was working towards the safeguarding and protection of the provinces. It is not just a proclamation but a more enduring and long-lasting promise that emphasised a commitment to the local area and its protection.

Later in the third century, a Gallic Panegyrist spoke of the impact of presence of the emperor Maximian on the Rhine frontier claiming:

you... reached the Rhine unexpectedly and protected that whole frontier not with equestrian forces, not with foot soldiers, but with the terror inspired by your presence: Maximian on the bank was worth as many armies as you like!⁴⁴

Though this account greatly sensationalises, it does indeed point towards the importance to the Gallic people of the presence of their emperor on the Rhine and the perceived impact this had on the defence and their safety as a deterrent of barbarian incursions. In this way, this coin type of Postumus also had the dual purpose perhaps highlighting the way in which Gallienus failed in the eyes of the population of the Rhine. With this declaration, the physical presence of Postumus on these frontiers is emphasised particularly in contrast to Gallienus who left the frontier for the Danube in 258 removing troops, supplies, and even potentially even morale with him.⁴⁵ Rhenus' appearance could also be seen as a pledge to maintain this military effort that Postumus had led on



44 Pan Lat VIII(4) 13.3 Tr by: C.E.V. Nixon and Barbara Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors: The Panegyrici Latini: introduction, translation and historical commentary with the Latin text of R.A.B. Mynors*. (Berkeley [etc.]: University of California Press: 1994).

45 L. de Blois, *The policy of the emperor Gallienus*. Studies of the Dutch Archaeological and Historical Society; vol. 7 (Leiden: Brill 1976), 6.

the frontiers. Postumus, not the absent emperor Gallienus, was now in control of these territories and suggesting how through his mastery of water ways, he would be able to continue to safeguard the health of the provinces in a way that Gallienus had failed to do so.

Beyond this ideological aspect of control of the river, there is also the very real and tangible aspect associated with the significance of the river for military defence, supplies, and more generally commerce, trade, and communication. The broader and more tangible message that is seen through these coins could be the recognition of the Rhine's strategic importance of military supplies but also economic and social well-being. Reflecting that lack of proper control over the Rhine could lead to serious disruptions to its harmony and productivity.



Figure 4: LAETITIA AVG (Source: Frankfurt am Main, Goethe-Universität, Institut für Archäologische Wissenschaften II, ID22. Photograph by Watson, George)

A later coin of Postumus can be used as further evidence of the reality of control of the Rhine and the blurring of these lines with ideological ones. Coin was minted depicting a boat alongside the legend LAETITIA AVG (Figure 4).⁴⁶ Long considered to be images of boats designed for seafaring, this interpretation has been changed due to archaeological find of patrol boats near Mainz that closely resemble the boat type depicted.⁴⁷ Due to this, the images are now considered to refer to the patrol boats on the Rhine. Depicting these boats alongside the legend that refers to 'the joy of the emperor' perhaps demonstrates that the proper function of the Rhine for all its various activities was crucial. These coins allow Postumus to place himself in the centre of this narrative of securing the safety and thus prosperity by orchestrating these vigilant patrols.

Another Gallic Panegyrist's words to Maximian at Trier in 289 aptly demonstrates this same use of the Rhine in a way that reflects both the rea-



46 RIC V⁴ Postumus 49, 57, 90-96 and 146-153.

47 Liesbeth Claes, 'Coins with power: Imperial and local messages on the coinage of the usurpers of the second half of the third century (AD 253-285)', *Jaarboek voor Munt-en Penningkunde* 102 (2015); 34.

lity of the situation and dependence upon the river and also the ideological way in which the river could be used by the imperial core. He declared:

For previously it seemed that Nature herself had mapped out the Rhine so that the Roman provinces might be protected from the savagery of the barbarian by that boundary. And before your Principate who ever failed offer thanks that Gaul was protected by that river? When did a long period of fine weather diminish the level of the Rhine without provoking our extreme fear? When did the Rhine floods rise without our feeling insecure?... Now, let the Rhine dry up. And with its gentle current scarcely move the smooth pebbles in its transparent shallows; there is no fear from that quarter: all that I see beyond the Rhine is Roman!⁴⁸

These very words from Trier, the previous capital of Postumus' Gallic Empire, though performed over two decades later might well be tapping into the same regional sentiment that Postumus' coinage did. Simultaneously, they highlight the very tangible role of the Rhine in Roman defences, the fear and importance of the rivers flows and flood to local communities, and also how the Rhine was able to be utilised by imperial ideology to highlight the military abilities and ruling abilities of the emperor himself.

Concluding remarks

This article has illustrated the various forms and meanings that rivers could take on in the Roman mentality. In highlighting this, it has pointed out that by using an image of the river Rhine on his coinage, Postumus was able to capitalise on the various ways in which the Rhine was an important part of the lives of those who he came to rule over.

The ideology espoused in these coins taps both into the realities of his control and defence of the Rhine for the region and the quasi-mythological and divine aura of the Rhine. In doing so, he is able to be centred in this regional power dynamic in order to solidify his position. This was not just a Roman emperor using this image to demonstrate conquest and acquiescence to imperial rule, this was a more localised and regionalised ruler tapping into the facets of riverine ideology and subsuming its ideological weight and power in order to solidify his support on his home front.



48 Pan Lat 10.7.3-7. Tr by: C.E.V. Nixon en Barbara Saylor Rodgers, *In Praise of Later Roman Emperors: The Panegyrici Latini: introduction, translation and historical commentary with the Latin text of R.A.B. Mynors* (Berkeley [etc.]: University of California Press: 1994).



'Thus Appears the Murderers' Bay'

Abel Tasman, the Māori, and the Image That Made History

Nicole Ganbold

On 18 December 1642, Skipper Commander Abel Jansz. Tasman (1603-1659) and his crew weighed anchor at the northern tip of the South Island of New Zealand, now known as the Golden Bay (*Mohua* in the Māori language). There, they were approached by a Māori tribe called Ngāti Tūmatākōkiri, which had inhabited this area for several generations.¹ As the Dutch crew attempted to make contact, the Māori attacked the strange newcomers. This short but violent encounter was meticulously documented in the Journal of Abel Tasman: 'their paddles, overpowering the small boat, in which violence 3 of the Zeehaen's people were killed, and the fourth through the heavy blows was mortally injured, (...) after this monstrous deed and detestable Thing, the murderers let the small boat drift, have pulled one of the dead into their canoe, and drowned another'.² This account was accompanied by an equally meticulous drawing authored by a Rotterdam-born draughtsman and merchant in the service of the VOC, Isaac Gilsemans (1606-1646). Today in the Nationaal Archief, the drawing on folio 34r forms a part of the Journal of Abel Tasman which is considered the earliest written and visualised testament to the first known Māori-European meeting.³ The current project will present a diachronic analysis of this single image of the first encounter, beginning from the extraordinary historical context in which this drawing arose, through its physical and imaginative mobility across the globe, and finally looking at its contemporary meaning both for the European and New Zealand visual cultures.



1 Anne Salmond, *Two Worlds. First Meeting between Māori and Europeans 1642-1772* (Honolulu 1991) 77.

2 Original: 'hare pangaijen aen vielen, het praetien overweldigende, in welke ffurie 3 vande Zeehaens volck doodt bleven, ende de vierde door het dapper slaen ter doodt toe gequest was, (...) naer dit enorme ffeijt ende detestable Zaecke, lieten de moordenaers 't praetien drijven, hebben een vande dooden in haer praeuw gehaelt, ende een ander gedroncken,' transcript in: Posthumus Meyjes, *Abel Janszoon Tasman en Franchoyz Jacobszoon Visscher ter Nadere Ontdekking van het Zuidland in 1642/3 en 1644* (The Hague 1919) 42-43; English translation in: Andrew Sharp, *The Voyages of Abel Janszoon Tasman* (Oxford 1968) 122-123.

3 Nationaal Archief (NL-HaNA), Den Haag, 01 Inventaris van de collectie aanwinsten van de voormalige Eerste Afdeling van het Algemeen Rijksarchief, 14e eeuw-1933, 1.11.01, inv. nr. 121, Journaal van Abel Tasman Jansz.

Historical context

Abel Tasman's expedition set off from the port of Batavia on 14 August 1642 on two ships, *Zeehaen* and *Heemskerck*, with a crew of 110 able-bodied men, and a large cargo of trade goods of European and Asian origin. The goal of the entire project was to find the unknown southern continent, or the "Southland", and to explore it by means of people and land surveying, and exploitation by means of trade and deception.⁴ Alongside detailed navigational instructions, a clear request was made to create a visual and written documentation through keen observation (*scherpelyck aenmercken*), proper drawing (*wel afteijckenen*) and correct description (*correct beschrijven*).⁵ All this to be recorded in a 'suitably extensive journal' (*wel g'extendeert journael*) with daily observations of weather conditions, directions and detailed drawings of coastal profiles along with any forms of life encountered.⁶ Such meticulous visual documentation of the encounter was Tasman's and Gilsemans' response to the instructions the crew received from the



4 The theory of the great southern continent, or *Terra Australis*, and its mysterious peoples originated in the intellectual thought of antiquity about the condition of the globe and a human's place in it, later to become one of the most widespread concepts in early modern European geography, see: Anne M. Scott (ed.), *European Perceptions of Terra Australis* (Farnham and Burlington 2011) and Günter Schilder, *Australia unveiled: the share of the Dutch navigators in the discovery of Australia* (Amsterdam 1976); Archival source for the official instructions for Tasman's crew: Nationaal Archief (NL-HaNA), Den Haag, Inventaris van het archief van de Verenigde Oost-Indische Compagnie (VOC), 1602-1795 (1811). 12 Dec 1641–25 Nov 1642, 1.04.02, inv. nr. 866, f. 490-500, Batavia's uitgaand briefboek, kopieboeken van uitgaande missiven, commissies en instructies van gouverneur-generaal en raden.

5 Original: 'Van de gelegentheijt der landen, wat vruchten en bestiael daer zij, hoedanige timmeragie van huisen, t' fatsoen en wesen der inwoonderen, haer cleedingh, wapenen, zeden, manieren, spijsje, erneringh, religie, regieringe, oorloge ende andere merckwaerdige saecken meer, jnsonderheijt ofte goed ofte boosaerdig sijn, sult nae toelatingh des tijds, wel poogen te vernemen, (...) alle t'welcke scherpelyck aenmercken, wel afteijckenen en correct beschrijven sult, houdende ten dien eijnde een breet, ende wel g'extendeert journael, daer alle uwe rescontren perfectelijck in aengeteijckent werden, om daer mede op u wederkeeren, behoorlijck rapport aen ons te connen doen, (...)’ transcript in: Posthumus Meyjes, *Abel Janszoon Tasman*, 150. English translation: 'Of the nature of the lands, what fruits and live-stock be there, what sort of structure of houses, the form and appearance of the inhabitants, their clothing, weapons, customs, manners, food, livelihood, religion, government, war, and other notable things, particularly whether (they) are good or ill-natured, (you) shall as time allows, duly try to observe, showing them various samples of the goods, given for this purpose, in order to find out what wares and materials they have, and what (they) want of ours in return, all which (you) shall keenly observe, properly draw and correctly describe, keeping for this purpose a full, and suitably extensive journal, in which all your encounters are completely noted, in order therewith on your return, to be able to make appropriate report to us,' in: Sharp, *The Voyages of Abel Janszoon Tasman*, 36.

6 Ibidem.

Councillors of Batavia, the patrons of the expedition.⁷ Visuals played a pivotal role in voyages of exploration, serving alongside textual descriptions as world-making tools helping human agents to make sense of the world in the colonial context.⁸ Thus, a draughtsman was institutionally provided to the expedition to ensure a visual exactitude of the collected cartographic data.⁹

The drawing

The composition of the drawing is dominated in the foreground with a large Māori canoe (*waka*) scene with the rowers inside, as Gilsemans wanted to highlight the appearance of encountered “Southlanders”. The minute detail of the external appearance of the Ngāti Tūmatakōkiri corresponds not only with the very instructions to Tasman’s crew, but also with an early modern European phenomenon described by Rebecca Parker Brienens as an “ethnographic impulse”. She explains it to express a desire to ‘dissect, identify, and reconstitute in images those things (...) that were thought to make an ethnic group unique’.¹⁰ The execution of this ethnographic portrait corresponds to pictorial modes originating in the sixteenth century, in which the so-called national types were distinguished only through their material culture (costume, hairstyles and ornamentations) while sharing the same “universal” body type with Europeans.¹¹ In the midground, there is a clear view of the two Dutch ships, *Zeehaen* and *Heemskerck*, in the midst of the fatal encounter with the Māori party, which due



7 NL-HaNA, inv. nr. 866, f. 490-500. The instruction was signed by Antonio van Diemen, Cornelis van der Lijn, Joan Maetsuijcker, Justus (or Joost) Schouten, Salomon Sweers, Cornelis Witsen and Pieter Boreel.

8 See: Ayesha Ramachandran, *The worldmakers: global imagining in early modern Europe* (Chicago 2016); Pamela H. Smith and Paula Findlen, ‘Commerce and the Representation of Nature in Art and Science,’ in: Pamela H. Smith and Paula Findlen (eds.), *Merchants and Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe* (New York and London 2002) 7-11; Bernard Smith, *Imagining the Pacific in the Wake of the Cook Voyages* (Melbourne 1992) 1-40.

9 Original: ‘Alle landen, eijlanden, hoecken, bochten, inwijcken, baijen, rivieren, drooghten, bancken, sanden, revieren, clippen en rudsen &a, die bejegen, en passeeren sult moeten u. l. perfect carteren, en beschrijven, als mede d’opdoeninge en gedaente, wel affteijkenen tot welcken eijnde u een teijckenaer medegegeven wert’ transcription in: Posthumus Meyjes, *Abel Janszoon Tasman*, 147. English translation: ‘All lands, islands, points, bights, inlets, bays, rivers, shoals, banks, sands, rivers, rocks, and reefs etc, which (you) will meet with, and pass, you must chart thoroughly, and describe, and also the form and appearance, duly draw to which end a draughtsman has been provided for you’ in: Sharp, *The Voyages of Abel Janszoon Tasman*, 33.

10 Rebecca Parker Brienens, *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil* (Amsterdam 2006) 74.

11 Brienens, *Visions of Savage Paradise*, 83; Bronwen Wilson, ‘Reflecting on the Turk in late sixteenth-century Venetian portrait books’, *Word and Image* 19:1/2 (2003) 38-58.

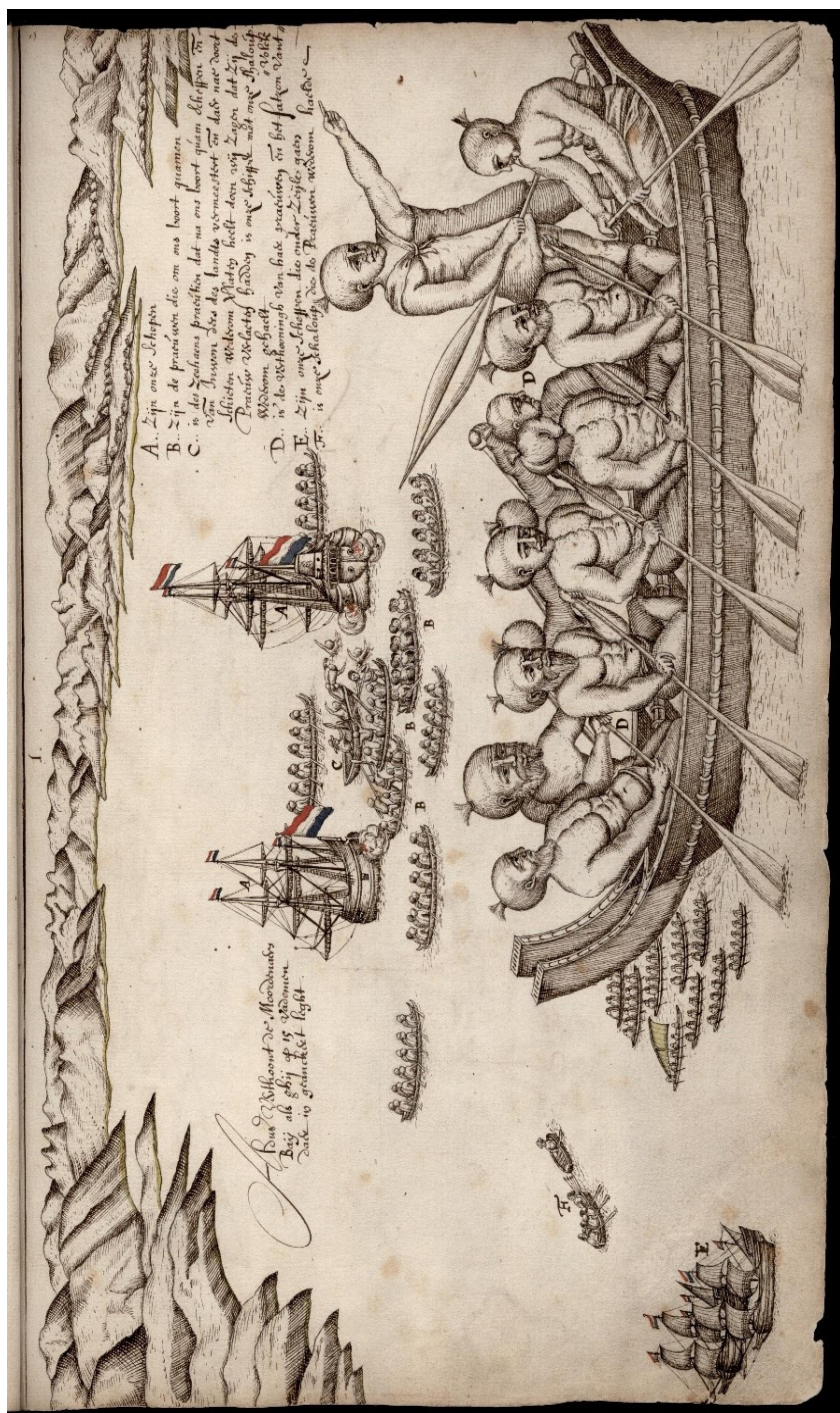
to its size seems to play a secondary role to the drawing's epistemological function. In the background, a detailed coastal profile is rendered. The scene takes place in today's Golden Bay where the coastal line creates a quasi-frame for the upper composition, also placing the event in its spatial and geographic context.

This unique image originating in New Zealand was confined to the VOC archives in Batavia and kept under seal for several decades until they were re-discovered by two VOC administrators – first by Nicolaes Witsen (1641-1717) who copied Gilsemans' image of the Māori in his publication *Noord en Oost Tartarye* (second edition, 1705).¹² Witsen took great interest in Central Asia and created a large volume on the peoples of the region, however in the second edition he expanded its scope to the Southland and included some information on Tasman's journey along with a handful of engraved illustrations. Among them, a view of the Murderers' Bay was reproduced from Gilsemans' original drawing in the form of a classicised engraving reducing the entire composition to the foreground scene with the Māori warriors. Witsen gifted only a handful of copies to his powerful contacts beyond the Dutch Republic, most notably, to Tsar Peter the Great. The publication remained confined to the elite circles of the author and consequently unknown to the larger public. This was achieved some twenty years later by François Valentijn (1666-1727) in *Oud en Nieuw Oost-Indiën* (1726), a monumental series on the Dutch territories stretching from the Cape of Good Hope to Japan. The series became the most important reference work on the East Indies well until the nineteenth century. The third volume of *Oud en Nieuw Oost-Indiën* contained a detailed report on Tasman's journey and numerous engraved illustrations, among them an engraved reproduction of the folio 34r from the Journal of Abel Tasman retaining its original composition and inscriptions. The publication found its way into the library of HMS *Endeavour*, the ship on which James Cook travelled to the South Pacific. Valentijn's indirect role in shaping the expectations of *Endeavour's* crew with Tasman's findings and Gilsemans' images can be traced to the personal diaries of the crewmembers and the art made during this voyage. For instance, Sydney Parkinson (c. 1745-1771), a Scottish botanical illustrator who accompanied James Cook during his first voyage to the Pacific, noted in 1773: 'The natives, in this part of New Zealand (...) wear large bunches of feathers on their heads, and their garments in a singular manner, just as Abel Tasman, the person who, about hundred and fifty years ago, discovered this land, has figured in his work.'¹³ Also, Joseph Banks (1743-1820), an English botanist who came along Cook and Parkinson, made similar observations in his own journal of March 1770:



12 It was commonplace that all important surveying documents were kept under seal in the VOC archives in Batavia, however VOC administrators had access to them.

13 Sydney Parkinson, *A Journal of a Voyage to the South Seas in His Majesty's Ship, The Endeavour* (London 1773) 116.



Nationaal Archief (NL-HaNA), Den Haag, Inventaris van de collectie aanwinsten van de voormalige Eerste Afdeling van het Algemeen Rijksar-
 chief, 14e eeuw-1933, 1.11.01.01, Inv. nr. 121, Journaal van Abel Tasman [ansz, folio 34r.

The first man we saw when we went ashore at Poverty bay who was killd by one of our people in M^r Dalrymples account of Tasmans Voyage, in a plat which I believe is copied from Valentynes history of the East Indies; it was tied over his shoulders cross his breast, again under his armpits, likewise across his breast, and round his loins.¹⁴

After returning from Cook's first voyage to the South Pacific (1768-1771), Banks came into possession of a manuscript copy of the Journal of Abel Tasman which was later bequeathed to the British Library.¹⁵ This journal copy contains crude ink copies of several illustrations from the original journal (as well as a copy of folio 34r) which were widely circulated among English speaking publishers. Engraved copies of the image of the Murderer's Bay derived from Banks' journal copy were found to be printed later as far as in Boston and Auckland.¹⁶

A comparative analysis of reproductive networks and historical actors will show how iconographical changes were administered and why these changes were applied based on the image's intended audiences. Such analysis will demonstrate how Gilsemans created almost an archetypal representation of the Māori which permeated into European visual culture and returned to colonial New Zealand, either via James Cook's expedition or through a highly mobile print culture.

Shifting the perspective

This drawing also offers an opportunity for exploring the Māori perspective of the encounter. For them, the Dutch also appeared seemingly out of nowhere. This region was characterized by Anne Salmond as difficult to maintain, as many tribal groups from the North Island fought and enslaved the local tribes. Archaeological research in the area of the attack suggests that local anxieties of the Ngāti Tūmatakōkiri was not only limited to the existential threat posed by rivalling tribes but also involved local religious practices. The analysis of the soil from the Golden Bay shows traces of cultivation of the Māori sweet potato (*kūmara*) which is associated with Rongo, one of the major deities in the



14 John C. Beaglehole, *The Endeavour journal of Joseph Banks, 1768-1771*, 2 (Sydney 1963)

16.

15 British Library (BL), London, Copy of the journal of a voyage from Batavia, in the East Indies, for the discovery of the unknown South land, by Abel Jansen Tasman, with sketches of the coast and peoples, Add MS 8946.

16 John Gill was the Boston publisher who used the copy of Gilsemans/Banks engraving as early as in 1778; The earliest Auckland publication using the Gilsemans/Banks engraving was printed by George T. Chapman in 1870.

Māori mythology, the god of cultivated plants and war.¹⁷ Numerous historical accounts mention the taboo of crossing the *kūmara* fields. For instance, a French naval officer Jules Dumont d'Urville noted during his 1826 journey in New Zealand of an 'unbreakable taboo' of crossing a *kūmara* field which:

(...) forced us to make long troublesome detours before we reached the woods in question. (...) in vain he used all his logical arguments with the natives to prove to them that as foreigners and white men we could not reasonably be made subject to these rules. They were deaf to all his arguments and made answer all the time that the *kumara* were *tapou-tapou*, that the *atoua* (spirit) would be angry and would slay them if they allowed anyone to go near (...) every time a field of *kumara* appeared on our route, we had to make a long detour so that it should not be defiled by any contact with us, or even, I believe, a look from us.¹⁸

This project will address how this drawing is an object of the so-called "entangled gaze," a conceptual framework departing from a traditional understanding of the gaze as a one-way street in examining cross-cultural encounters.¹⁹ It explores how do we represent people who are different from ourselves and what are the consequences that arise from such representation.²⁰ In doing so, it has a potential to engage with this unique drawing being a visual testament to the first known Māori-European encounter in a novel way. It will highlight how Gilsemans' image has shaped how Europeans visualised and imagined the "Southlanders" until the arrival of James Cook to New Zealand (1769), and vice versa, it will present a comparative analysis of the Dutch-made visual and written accounts with alternative sources on behalf of the Māori point of view. This study will evoke a handful of historical Māori accounts preserved in their oral history, analyse the only existing representation of a European by a native



17 Ian Barber 2012, 'Gardens of Rongo: Applying Cross-Field Anthropology to Explain Contact Violence in New Zealand', *Current Anthropology* 53:6 (2012) 803-804; Elsdon Best, *Māori agriculture. The cultivated food plants of the natives of New Zealand, with some account of native methods of agriculture, its ritual and origin myths* (Wellington 1925) 47-119.

18 Jules Dumont d'Urville, *New Zealand, 1826-1827, from the French of Dumont d'Urville: an English translation of the Voyage de l'Astrolabe in New Zealand waters*, O. Wright, trans. (Wellington 1950/1832-1834) 186-187.

19 Gerald McMaster, Julia Lum and Kaitlin McCormick, 'The Entangled Gaze: Indigenous and European Views of Each Other', *Journal of Indigenous Studies and First Nations and First Peoples' Cultures*, 2:2 (2018) 125-140.

20 Ibidem, 130.

hand,²¹ and explore how has the memory of this encounter been preserved in New Zealand. While this drawing as well as its subsequent reproductions demonstrate the impact Gilsemans had on European perceptions of the Māori, it also indirectly reveals the complexity of Māori cultural, religious and territorial dynamics at play.

Finally, this study will consider the global mobility of objects “not just as a by-product of cultural exchange but as central to an object’s form and meaning as it migrates across media, space, time, and culture”.²² In doing so, this study will (re-)establish the contemporary relevance of this Dutch-made image of the Māori for global Netherlandish art and art history at large.



21 British Library (BL), London, A Māori bartering a crayfish with Joseph Banks, Add MS 15508, f. 12.

22 Daniela Bleichmar and Meredith Martin (eds.), *Objects in Motion in the Early Modern World* (Chichester 2016) 16.



De mysterieuze Madonna van Melun

Martine Meuwese

Het door de Franse kunstenaar Jean Fouquet (ca. 1420-ca. 1480) geschilderde rechterluik van een diptiek met een voorstelling van Maria met kind is hét topstuk uit het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerpen (afb. 1).¹ Maria wordt op het schilderij omringd door zes felrode, de troon vasthoudende, serafijnen en daarachter staan drie diepblauwe cherubijnen. De blauwe engelen staan achter de rode omdat ze volgens de engelenhiërarchie lager in rang zijn. Achter Maria is een troon te zien, die is gedecoreerd met platen marmer, parels en spiegelende bollen en kwasten. Maria heeft haar blik ingetogen neergeslagen. Ze draagt een hoge kroon, die is bezet met parels en edelstenen, over een dunne doorzichtige sluier, die haar strak naar achteren getrokken koperblonde haar bedekt. Maria is zoals voor haar gebruikelijk in het blauw gekleed, maar deze voorstelling is allerminst een standaard Madonna met vormeloos in veel plooiën vallende kleding. Ze ziet eruit als een wereldlijke koningin. Aan de riem rond het middel van haar modieus getailleerde jurk met een rijglijfje is een beurs bevestigd aan een in liefdesknopen gevlochten koord dat grotendeels verdwijnt onder haar witte, met bont gevoerde mantel. Maria trekt met haar rechterhand de mantel over haar schoot. Haar uiterlijk vertoont duidelijk de laatmiddeleeuwse schoonheidsidealen: ze heeft een bijna witte huid en zowel haar lichaamsbouw als het hoofd met een hoog voorhoofd, een kleine rode mond en geëpileerde wenkbrauwen werden toen bijzonder mooi gevonden.² Anders dan bij het traditionele iconografische type van de *Virgo Lactans* ('zogende maagd') negeert de kleine Christus haar ontblote borst. Het kind is slechts gehuld in een doorzichtige, zijn geslacht niet verhullende, doek. Christus wijst naar links, waar oorspronkelijk de in gebed knielende opdrachtgever op het linkerluik was voorgesteld. Het gaat om kanselier Etienne Chevalier (1410-1474), die sinds 1452 in dienst was als schatbewaarder van de Franse koning Karel VII (1403-1461).³



1 Op dit schilderij kan in veel detail ingezoomd worden op de webpagina van het KMSKA: <https://kmska.be/nl/meesterwerk/madonna-omringd-door-serafijnen-en-cherubijnen> (geraadpleegd op 14-12-2024). Ik dank Willem Kuiper, Ludo Jongen en Niels Bongers voor hun waardevolle op- en aanmerkingen.

2 Sommige auteurs noemen het scheren in plaats van epileren, maar dat was niet gebruikelijk voor het vrouwengezicht en dat ziet er ook anders uit.

3 Erik Inglis, *Jean Fouquet and the invention of France. Art and Nation after the Hundred Year's War* (Yale 2011) 11.



Afb. 1 Jean Fouquet, Madonna met kind, omringd door serafijnen en cherubijnen, Tours ca. 1452-1455. Eikenhout, 92 x 83,5 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, inv. nr. 132. Antwerpen, Collectie KMSKA - Vlaamse Gemeenschap.

Dat linkerluik bevindt zich nu in de Gemäldegalerie van de Staatliche Museen in Berlijn (**afb. 2**). Het toont binnen een Italiaans Renaissance-interieur een devotioneel ‘donorportret’. Etienne Chevalier knielt biddend naar Maria toegewend. Achter hem op de architectuur staat een inscriptie met een deel van zijn naam.⁴ Zijn in een dalmatiek



4 Etienne Chevalier was van burgerlijke afkomst en had daardoor geen wapenschild dat afgebeeld kon worden. In plaats daarvan worden in door hem bestelde kunst de letters E en C gebruikt, refererend naar de voornaam van hem en zijn echtgenote, bijeengehouden door ‘liefdesknopen’.

geklede beschermheilige, de heilige Stefanus – want dat is dezelfde naam als die van de opdrachtgever in het Frans – legt een hand op zijn schouder. Stefanus stierf door steniging, daarom is hij iconografisch altijd herkenbaar aan zijn attribuut van ofwel een of meer stenen in de hand, dan wel op of tegen zijn hoofd. Het bloed op zijn tonsuur verwijst ook naar die marteldood. In dit schilderij heeft Stefanus een uitzonderlijk ogende roodbruine steen met scherpe randen op het rode boek in zijn hand liggen. Recent ontdekten archeologen dat deze atypische steen waarschijnlijk een prehistorische vuistbijl is.⁵ De schilder Jean Fouquet kwam uit Tours. Dat ligt dicht in de buurt van de vondstplaats waar dit soort prehistorische vuistbijlen gevonden werden, maar ook Melun, de woonplaats van Etienne Chevalier, lag in die vondstregio.⁶ Wisten de schilder en/of opdrachtgever dat dit een bijzonder oud object was, of vonden ze het gewoon een intrigerende steenvorm om te gebruiken voor het attribuut van Stefanus?



Afb. 2 Jean Fouquet, biddende Etienne Chevalier met de heilige Stefanus, Tours, ca. 1452-1455. Eikenhout, 95,9 x 88,2 cm. Berlijn, Staatliche Museen, Gemäldegalerie inv. nr. 1617. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Dietmar Gunne.



5 Alastair Key, James Clark, Jeremy DeSilva, en Steven Kangas, 'Acheulean handaxes in medieval France: An earlier 'modern' social history for paleolithic bifaces', *Cambridge Archaeological Journal* 34 (2023) 253-269.

6 Ibidem.

Het diptiek werd recent kort herenigd in de Jean Fouquet tentoonstelling uit 2017 in Berlijn.⁷ De twee luiken tonen compleet verschillende werelden: de personages op het wereldse linkerluik ogen realistisch, terwijl Maria en de engelen in de hemel er juist geïdealiseerd uitzien. In gesloten toestand van het diptiek was oorspronkelijk de beschilderde achterkant van het Berlijnse paneel te zien, maar die is spoorloos verdwenen sinds dit luik op onbekend moment doormidden werd gezaagd. De panelen worden aangeduid als het Melun diptiek omdat het tot 1775 hing in de aan Maria gewijde kerk van Melun. Waarschijnlijk functioneerde het oorspronkelijk als een altaarstuk. Het hing boven de graftombe van Chevaliers in 1452, waarschijnlijk in het kraambed, van zijn overleden echtgenote Catherine Budé. Na Chevaliers dood in 1474 hing het diptiek boven hun gezamenlijke graf. Het diptiek werd in 1661 beschreven door Denis Godefroy.⁸ Daardoor weten we dat het een uitbundige lijst had, die was bedekt met blauw fluweel en een decoratie met liefdesknoopen, verzilverde metalen medaillons en met de door parels gevormde initialen E en C. Een achttiende-eeuwse tekst op de achterkant van het Antwerpse paneel meldt dat het werd gemaakt vanwege een gelofte van Etienne Chevalier bij het overlijden van Agnes Sorel (1422-1450), de minnares van de koning.⁹

Het iconografische model voor de Mariavoorstelling was een *Virgo Lactans*, een oud Mariamotief in de kunst.¹⁰ De nadrukkelijke combinatie van de kleuren rood, wit en blauw op het schilderij verwijzen ook naar Maria en staan dus niet symbool voor de Franse driekleur, want die dateert pas uit 1789 met de Franse Revolutie. De vormgeving van de Melun Maria is zo uniek dat er nog veel onopgeloste vragen over zijn: zit of staat Maria, gaat ze net zitten, of is de troon er in tweede instantie achter geschilderd? De grote vraag die iedereen blijft bezighouden is of deze uitzonderlijke Maria gebaseerd is op de historische Agnes Sorel, zoals Denis Godefroy suggereerde.¹¹ Hij vermoedde dat die interpretatie terugging tot de zestiende eeuw. Valt nog te achterhalen of het oorspron-



7 Het diptiek werd voor het eerst herenigd bij de tentoonstelling over de kunst van de Vlaamse primitieven in Brugge in 1904 en vervolgens in 1937 bij de tentoonstelling over Franse topstukken in Parijs.

8 *Histoire de Charles VII* (Parijs 1661) 885. De originele lijst werd gereconstrueerd in het kader van de tentoonstelling uit 2017 in Berlijn. Zie Stephan Kemperdick, 'Fouquet le peintre. The panel painter Jean Fouquet and the Melun Diptych', in: Stephan Kemperdick ed., *Jean Fouquet, The Melun Diptych* (Berlijn 2018) 10-35, aldaar 31.

9 Deze tekst luidt: 'La Ste Vierge/ sous les traits/ d'AGNES SOREL/ maitresse de Charles VII Roi de France/ morte en 1450/ Ce tableau, qui estoit/ dans le chœur de Nôtre Dame/ DE MEHUN/ est un voeu de Mte ETIENNE/ Chevalier un des executeurs/ testamentaires d'Agnes Sorel/ 1775 Gautier/avocat'.

10 Het beeldmotief gaat terug op de voorstelling van de Egyptische godin Isis die Horus voedt.

11 'Aucuns veulent dire que cette image est peinte sous la figure d'Agnès Sorel, amie de Charles VII. Et dans l'autre tableau est peint le susdit Estienne Chevalier à genoux...'. Zie *Histoire de Charles VII* (Parijs 1661) 885.

kelijk ging om een afbeelding van de mooie Agnes Sorel, ofwel benaderden zowel de Madonna als de minnares het schoonheidsideaal van die tijd en is dit verband pas later in het schilderij gelegd? Diverse geleerden zijn ervan overtuigd dat hier Agnes Sorel is afgebeeld, aangezien haar wereldlijke aankleding volgens hen anders niet verklaard wordt.¹² Anderen houden liever een slag om de arm.

De Madonna, de schatbewaarder en de historicus

Agnes Sorel was de fabelachtig mooie minnares van koning Karel VII. Zij stierf op jonge leeftijd onder verdachte omstandigheden. Dat Agnes Sorel de eerste officieel benoemde minnares van een Franse koning was, heeft in de geschiedkundige overlevering altijd een grote rol gespeeld.¹³ Ook haar vermoedelijke dood door vergiftiging sprak enorm tot de verbeelding. Agnes Sorel ging zo deel uitmaken van het Franse culturele geheugen en daarmee ook van de populaire beeldcultuur. Critici konden Fouquets schilderij aanvankelijk niet waarderen. De historicus Johan Huizinga schreef erover in *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919) in het hoofdstuk 'De verbeelding van het heilige'. Hij vond het een voorbeeld van decadentie aan het Franse hof:

Een oude traditie, in de zeventiende eeuw door de oudheidkundige Denis Godefroy opgetekend, wil, dat de Madonna de trekken van Agnes Sorel weergeeft, de koninklijke maîtresse, voor wie Chevalier zijn hartstocht niet verborg. Het is inderdaad, bij al te grote hoedanigheden der schildering, een modedop, die wij voor ons zien, met gebombeerde kaalgeschoren voorhoofd, de wijd, uiteenstaande, kogelronde borsten, het hoge dunne middel. De bizarrerie van de hermetische gelaatsuitdrukking, de stijve rode en blauwe engelen, die haar omringen, alles werkt mee, om aan het schilderij een waas van decadente goddeloosheid te geven, waarbij de forse, sobere voorstelling van de stichter en zijn heilige op het andere luik wonderlijk afsteekt.¹⁴



12 François Avril (ed.), *Jean Fouquet, peintre et enlumineur du xve siècle* (Parijs 2003) 128 en Kemperdick 'Fouquet le peintre', 25.

13 Tracy Adams, *Agnès Sorel and the French Monarchy. History, gallantry, and national identity* (Leeds 2022) 3: 'During the first decades after her death, the memory of Agnès was restricted among a restricted group of family and friends, who fashioned her morally dubious story into the romance of a young woman whose love inspired the king to feats of valour'.

14 Johan Huizinga, *Herfsttij der Middeleeuwen. Studie over levens- en gedachtenvormen der veertiende en vijftiende eeuw in Frankrijk en de Nederlanden*, ed. A. van der Lem (Amsterdam 1997; eerste druk 1919) 167-168.

Geheel volgens zijn tijdsgeest doet Huizinga ongezoeten uitspraken, die uitnodigen tot een nadere beschouwing. De kroniekschrijver Olivier de la Marche ontmoette Agnes Sorel in 1444. Hij noemde haar de mooiste vrouw die hij ooit heeft gezien.¹⁵ Ze wordt in historische bronnen ‘*Dame de Beauté*’ genoemd. Vaak wordt deze benaming geïnterpreteerd als aanduiding van haar grote schoonheid, maar de bijnaam verwees in eerste instantie naar het kasteel Beauté-sur-Marne, vlakbij Vincennes, dat zij cadeau kreeg van de koning.

Agnes wordt rond 1422 geboren en verschijnt in 1443 in de entourage van Isabella van Lorraine, de hertogin van Anjou. Deze hertogin was de schoonzus van koningin Marie van Anjou, die met haar echtgenoot koning Karel VII veertien kinderen kreeg. Zodra de koning Agnes ziet, wordt hij op slag verliefd. Eind 1444 is Agnes opgenomen in het gevolg van de koningin. De koning overlaadt haar met geschenken en benoemt haar tot zijn officiële minnares.¹⁶ Met haar schoonheid en luxe kledingstijl plaatst ze zich op de voorgrond, maar ze benut haar status vooral om de koning te adviseren en goede werken te doen. Agnes heeft de koning al drie dochters geschonken en is zwanger van een vierde kind als ze in 1450 de koning, die met zijn leger de Engelsen teruggrijft naar de Normandische kust, komt waarschuwen voor een complot. De koning hecht er geen waarde aan. Agnes krijgt vervolgens een miskraam en sterft kort daarna op achtentwintigjarige leeftijd onder verdachte omstandigheden vlakbij Jumièges.¹⁷

In 2004 werden haar deels gemummificeerde lichamelijke resten in het graf van Jumièges onderzocht met als doel om te achterhalen waardoor ze overleed. Bijna alles was vergaan, op een deel van haar schedel en haarresten na. Hieruit viel nog te bepalen dat ze een blanke huid had en natuurlijk blond haar dat op het voorhoofd geëpileerd was, maar minder hoog op het hoofd dan bij Maria op het paneel uit Antwerpen.¹⁸ We weten sinds dit onderzoek met zekerheid dat Agnes stierf door een immense overdosis kwik die is toegediend in de dagen nadat ze was bevallen van het vroegtijdig geboren kind en 48-72 uur voor haar eigen overlijden.¹⁹ In de resten van de foetus, die ook in het graf



15 Thomas Kren, ‘The Melun Virgin, Agnès Sorel, and the Court of Charles VII’, in: Stephan Kemperdick ed., *Jean Fouquet, The Melun Diptych* (Berlijn 2018) 82-97, aldaar 87.

16 Dit is voor het eerst in de Franse geschiedenis dat een koninklijke minnares die titel mag dragen.

17 Adams, *Agnès Sorel and the French Monarchy*, 60. In 1451 wordt Jacques Coeur ten onrechte beschuldigd van de moord.

18 Haar wenkbrauwen waren, anders dan op het schilderij, niet geëpileerd. Philippe Charlier, ‘Qui a tué la Dame de Beauté? Etude scientifique des restes d’Agnès Sorel (1422-1450)’, *Histoire des sciences médicales* 40:3 (2006) 255-263, aldaar 256-257.

19 De foetus was zeven maanden oud, wat te jong was om (lang) te kunnen overleven. Charlier, ‘Qui a tué la Dame de Beauté?’, 259-261.

lagen, zijn namelijk geen kwiksporen teruggevonden. Agnes leed aan *ascaridose* (spoolworm). Kwik werd daar medicinaal tegen gebruikt, maar niet in de extreem hoge dosis waarin het in de resten van Agnes' haar werd aangetroffen.²⁰ Het blijft onduidelijk door wie of waarom ze werd vergiftigd. Haar lijfarts Robert Poitevin, die haar bij de miskraam behandelde, had bij uitstek de middelen om het gif toe te dienen, maar wat was dan het motief? Vaak wordt gedacht aan een opdracht van kroonprins Lodewijk, die een enorme hekel had aan Agnes omdat ze de plaats van zijn moeder innam. Maar is dat reden tot gifmoord?

Etienne Chevalier kende Agnes Sorel goed, wat blijkt uit het feit dat zij hem als een van de executeurs van haar testament benoemde, samen met Jacques Coeur en haar lijfarts Poitevin.²¹ Chevalier genoot ook het vertrouwen van de koning; hij was een koninklijke diplomatieke gezant in vredesonderhandelingen met koning Hendrik VI van Engeland en hij werd in 1452 benoemd tot koninklijk schatbewaarder.²² De echtgenote van Etienne Chevalier overleed in datzelfde jaar, daarom knielt zij niet naast hem op het schilderij. Hierdoor wordt het Melun diptiek na het overlijden van zowel Agnes als zijn echtgenote gedateerd. Maar was Etienne Chevalier daarmee ook verliefd op Agnes, zoals Huizinga beweert? Blijkbaar is dat verhaal bijzonder vrij en met een romantische insteek geïnspireerd op verloren gegane iconografische motieven uit zijn woonhuis.²³ Mocht Chevalier al verliefd op haar zijn geweest, dan rijst meteen de vraag of het verstandig is om dat op deze manier te openbaren naar de koning toe. Huizinga loopt hier wat hard van stapel.

Was dit schilderij goddeloos en blasfemisch, zoals Huizinga ook stelde? Dat zal geenszins Fouquets of Chevaliers bedoeling zijn geweest. Etienne Chevalier liet hetzelfde beeldmotief, maar dan traditioneler uitgevoerd wat Maria betreft en met een wel van de borst drinkende baby, ook aanbrengen op twee oorspronkelijk tegenoverliggende pagina's in zijn wat later gemaakte getijden-



20 Charlier, 'Qui a tué la Dame de Beauté?', 260 stelt dat de aangetroffen hoeveelheid kwik 10.000-100.000 keer hoger lag dan bij medische toediening. Voor balsemen en cosmetica werd ook kwik gebruikt, maar in een lage dosering.

21 Gilles Blicke, *Le tombeau d'Agnes Sorel à Loches (Indre et Loire). Histoire et restauration d'une oeuvre manifeste* (Orléans 2020) 12.

22 Nicole Reynaud, *Jean Fouquet. Les heures d'Etienne Chevalier* (Dijon 2006) 19; Adams, *Agnès Sorel and the French Monarchy*, 55.

23 Adams, *Agnès Sorel and the French Monarchy*, 55: 'He is supposed to have had himself painted with a banner displaying a sort of word puzzle issuing from his mouth, a "Rebus de Picardie", that spelled out the following words by means of pictures of homophones of the words "Tant, elle, vaut, celle, Pour qui je, meurs, d'amour" ... Moreover, an anagram of "Agnès Sorel" is supposed to have been engraved on a stone door beam of his townhouse in large old-fashioned letters decorated with leaves of gold: "Rien sur L n'a regard".' Op p. 56 noemt Adams nog de afbeelding van een liefdesknoop met de letter 'E' (van Etienne) als decoratie op twee stenen bogen in zijn huis.



Afb. 3 Jean Fouquet, Etienne Chevalier bidt voor de Virgo Lactans. Getijdenboek van Etienne Chevalier, Tours, 1452-1456. Chantilly, Musée Condé, Ms. 71. Chantilly, Musée Condé.

boek, dat eveneens door Jean Fouquet is geïllustreerd (afb. 3).²⁴ Deze miniatuur diende als een devotiediptiek op perkament aan het begin van de Mariagetijden.²⁵ Het hoofd van Chevalier lijkt sprekend op zijn weergave in het paneel uit Berlijn, maar hij oogt hier iets ouder, dus er zal in beide gevallen sprake zijn van gelijkende portretten.²⁶ Ook hier heeft de heilige Stefanus, die zijn hand legt op de schouder van de biddende opdrachtgever, diezelfde prehistorische vuistbijl vast.

De minnares, de koning en de schilder

Ook de schilder Fouquet heeft Agnes Sorel waarschijnlijk gekend, want ze kwam vaak in het gezelschap van de koning in Tours.²⁷ Jean Fouquet maakte een reis naar Italië, waarvan hij rond 1450 terugkeerde. De invloed vanuit de



24 Fouquet schilderde het motief van een traditioneel geklede Maria met kind ook in andere door hem verluchte getijdenboeken, maar dan zonder een ontblote borst. Zie het getijdenboek van Simon de Varie (Den Haag, KB, 74 G 37a, deel 2, fol. 1v), vervaardigd 1450-1455: <https://galerij.kb.nl/kb.html#/nl/devarie2/page/7/zoom/2/lat/0/lng/0.3515625> (geraadpleegd op 14-12-2024).

25 Reynaud, *Jean Fouquet*, 39. Op het architectonische fries staat: 'Maistre Etienne Chevalier'.

26 Reynaud, *Jean Fouquet*, 19 dateert het getijdenboek tussen 1452 en 1461, het sterfjaar van koning Karel VII; op p. 34 door haar verder ingeperkt tot voor 1456 omdat de tweede zoon van de koning dan met zijn vader breekt.

27 Kemperdick, 'Fouquet le peintre', 24.

Italiaanse kunst is terug te zien in zijn werk, bijvoorbeeld in de ‘close up’ van Maria die ontstaat door haar tot haar knieën weer te geven. Maar er is ook duidelijke invloed zichtbaar vanuit de schilderkunst van de Vlaamse primitieven. Ook daar zijn voorstellingen te vinden van een *Virgo Lactans* met een prominent blote borst (al hapt het kind dan wel toe) en wordt er veel gewerkt met spiegelende oppervlakken die meer van de voorgestelde ruimte weergeven. Bij de Madonna van Fouquet zijn een weerspiegeling van een in vieren gedeeld raam en de achterkant van nog meer rode serafijnenvleugels te zien in de knoppen van haar troon. De pupillen van enkele engelen hebben ook glimlichtjes.



Afb. 4 Jean Fouquet, portret van koning Karel VII, ca. 1450. Eikenhout 98,8 x 84,5 cm. (in de lijst). Parijs, Louvre, INV 9106; LP 3509. Parijs, Musée du Louvre.

Fouquet schilderde ook het portret ‘ten halve lijve’ en in driekwart aanzicht van de melancholisch ogende koning Karel VII (afb. 4). Het wordt rond

1450 gedateerd; de koning loopt dan tegen de vijftig. Het is een sober portret zonder uiterlijk machtsvertoon van een kroon, scepter of mantel. De koning draagt een hoed en een donkerrode fluwelen *pourpoint* met flink wat schouder-vulling. Hij droeg dit kledingstuk ook graag in het dagelijks leven. Bovenaan staat met gouden letters de inscriptie '*le tres victorieux roy de France*' en onderaan '*Charles septiesme de ce nom*'. Röntgenonderzoek heeft aangetoond dat er onder deze voorstelling een gedeeltelijke onderschildering van dezelfde Madonna met kind staat als op de voorstelling in Antwerpen.²⁸ Het bont van de mantelvoering was zelfs al geschilderd. De maten en de contouren van moeder en kind, inclusief de markante linkerborst, zijn precies hetzelfde als in Antwerpen, maar de engelen en de troon ontbreken hier. Dat is verklaarbaar doordat er rond de Louvre Madonna nauwelijks ruimte over is.²⁹ Is dat de reden waarom het schilderij mogelijk in opdracht van de koning is begonnen, maar werd stopgezet om het met het portret van de koning te overschilderen, of was Fouquet zelf niet tevreden met zijn werk? Er wordt verondersteld dat de koning na het zien ervan een nieuwe versie bestelde.³⁰

In het Antwerpse paneel is nauwelijks aanpassing van de ondertekening te zien, in tegenstelling tot het linkerpaneel. Dat pleit ervoor dat de Madonna niet nieuw werd vervaardigd, maar doorgekopieerd is, waarschijnlijk door middel van een papieren *carton* (een ontwerp op ware grootte) naar een eerdere versie van dit ontwerp.³¹ Er bestonden dus meerdere versies van Fouquets compositie. Als de Antwerpse Madonna niet ruimer is overgezet van de onafgemaakte versie onder het huidige portret van de koning, was er mogelijk ook nog een verloren gegane variant van de Maria die wel voor de koning werd voltooid. Etienne Chevalier kan dat schilderij dan weer in zijn bestelling doorgekopieerd hebben als hommage aan zowel Karel VII als aan Agnes.³²

In het eerdergenoemde door Fouquet geïllustreerde getijdenboek van Etienne Chevalier is een *portrait historié* ('gehistoriseerd portret') van koning Karel VII opgenomen: de koning is weergegeven in de gedaante van de voorste en oudste van de drie koningen die het Christuskind bij de stal komen aanbidden.³³ Karel VII is goed herkenbaar door zijn op het paneelportret lijkende gelaatstreken. Hij geeft het Christuskind een bokaal met goudstukken. Hij draagt wereldlijke kledij: een *pourpoint* van groen fluweel, rode hozen, hoge



28 Avril, *Jean Fouquet*, 108; Kemperdick, 'Foulquet le peintre' 25.

29 Kemperdick, 'Foulquet le peintre' 23.

30 Ibidem, 23-24.

31 Ibidem, 23-24 en 140-141.

32 Adams, *Agnès Sorel and the French Monarchy*, 68.

33 Chantilly, Musée Condé, Ms. 71, gereproduceerd op: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/07/L%27Adoration_des_mages%2C_Heures_d%27Étienne_Chevalier.jpg (geraadpleegd op 14-12-2024).

laarzen van zwart leer en een witte hoed met daarop een kroon en een pluim. Hij knielt voor de stal op een kled dat is gedecoreerd met de Franse Lelie, die symbool staat voor het Franse koningshuis. De andere twee koningen verbeelden zijn zonen Lodewijk (in het wit) en Karel (in het rood).³⁴ Ze worden omringd door soldaten van de nationale garde. Blijkbaar werd het destijds dus alderminst godslasterlijk gevonden om een contemporain wereldlijk persoon een bijbelse gedaante aan te meten.³⁵ Dat is dan reden om ook dit Huizinga-oordeel, dat nog ver doorwerkte in de discussie over de Madonna van Melun, definitief te herzien: er was geen sprake van blasfemie of godslastering.

Nu we een beeld hebben van het uiterlijk van zowel Etienne Chevalier als van koning Karel VII, valt er dan ook te reconstrueren hoe de historische Agnes Sorel eruitzag? Zij is weergegeven op drie potloodtekeningen die dateren uit het tweede kwart van de zestiende eeuw, dus portretten naar het leven kunnen dat niet geweest zijn. Ze maken deel uit van portretreeksen met mensen uit de entourage van koning Frans I (1494-1547), waardoor de vrouw (die op sommige tekeningen met een inscriptie is aangeduid als ‘*La belle Agnes*’) de enige is die in de vijftiende eeuw leefde. Deze tekeningen lijken via een verloren gegaan gemeenschappelijk voorbeeld, waarvan Fouquet de kunstenaar zou zijn geweest, met elkaar verwant te zijn.³⁶ Die onderlinge verwantschap blijkt vooral uit atypische details zoals het mutsje dat Agnes overal draagt en dezelfde schaduwarering bij het haar.³⁷ De tekening die zich nu in het Uffizi in Florence bevindt, wordt rond 1536 gedateerd en geldt als kwalitatief het beste (afb. 5). Op deze te-



34 Op de achtergrond van de miniatuur is een overwinning op de Engelsen weergegeven, wat getuigt van Chevaliers loyaliteit naar de koning toe; zie Reynaud, *Jean Fouquet*, 32-35, en Juliane von Fircks, ‘Vestimentary splendor’, in: Stephan Kemperdick ed., *Jean Fouquet, The Melun Diptych* (Berlijn 2018) 112-121, aldaar 114.

35 Andere contemporaine voorbeelden van dergelijke ‘verstopte’ portretten zijn: Philips de Goede als een van de drie koningen in zijn eigen gebedenboek uit 1445-1460 (Den Haag, KB, 76 F 2, fol. 143v); Philips de Stoute in de gedaante van de bijbelse profeet Jeremia op de Mozesput van Claus Sluter uit 1395-1405; Karel de Stoute in de rol van Alexander de Grote, en Maria van Bourgondië en Margaretha van Oostenrijk werden weergegeven als Maria Magdalena. Zie Susie Nash, *Northern Renaissance Art* (Oxford 2008) 288 en het getijdenboek van Philips de Goede uit Den Haag: <https://galerij.kb.nl/kb.html#/nl/bourgondie/page/15/zoom/3/lat/-58.58543569119...> (geraadpleegd op 14-12-2024).

36 Kren, ‘The Melun Virgin’, 83.

37 Avril, *Jean Fouquet*, 149. De andere oude tekeningen bevinden zich in de Bibliothèque Méjanes in Aix-en-Provence (ca. 1526) en in Parijs, BnF, département des Estampes et de la photographie, RESERVE NA-21 (1)-FOL (Recueil ‘Portraits dessinés de la Cour de France’, planche 28): <https://essentiels.bnf.fr/fr/image/b2c6f29f-0dc5-4ea8-921f-bb7b8fcd357-belle-agnes-agnes-sorel> (geraadpleegd op 14-12-2024). Op de tekening uit Parijs is de lus op haar voorhoofd verkeerd begrepen als een sieraad dat is bezet met parels, zoals dat in de zestiende eeuw werd gedragen.



Afb. 5 Portret van Agnes Sorel. Tekening in drie kleuren potlood op papier, 1525-1550. Florence, Uffizi, Gabinetto Disegni e stampe, inv. nr. 3925 F.

Wikimedia commons.

keningen is alleen het vrouwengezicht weergegeven, dus er is geen indicatie van haar kleding, op het mutsje met de lus op het voorhoofd na. Deze vrouw heeft ook een prominente neus, maar haar oren zijn kleiner, haar kin is ronder en de brede mond is compleet anders dan de kleine volle mond van de Madonna van Melun, al kan dat uiteraard te wijten zijn aan het gradueel doorkopiëren van een beter gelijkend origineel.³⁸

Agnes Sorel kreeg twee door koning Karel VII bekostigde grafmonumenten met *gisants* (grafbeelden) erop. Het is denkbaar dat we daardoor meer te weten kunnen komen over haar uiterlijk. Het graf in de Mariakapel te Jumièges voor haar hart en ingewanden bestaat niet meer; het werd in de zestiende eeuw verwijderd door de Hugenoten.³⁹ Daarop was Agnes

uit wit marmer gehouwen geknield weergegeven met een hart in haar handen dat ze aanbood aan Maria. De andere tombe, die voor haar lichaam, bevindt zich in Loches.⁴⁰ Het grafbeeld daarop is gemaakt van gipsachtig albast.⁴¹ Twee engelen aan weerszijden van haar hoofd houden een kussen vast. Het beeld draagt een jurk met een ronde hals, zonder décolleté. Haar handen zijn gevouwen in gebed, het lange haar is naar achteren getrokken op haar hoofd en waaiert uit over een kussen. Haar hoge voorhoofd met de *frontelle* ('lus') aan



38 Adams, *Agnès Sorel and the French Monarchy*, 69 ziet er hetzelfde gezicht in terug als op het Antwerpse paneel, maar ik deel haar visie niet.

39 Blicck, *Le tombeau d'Agnes Sorel*, 62 en 65. Deze tombe leek in uitvoering veel op het graf in Loches.

40 Het graf in Loches stond aanvankelijk in het koor van de kerk, maar is verplaatst naar de Agnestoren in het kasteel.

41 Blicck, *Le tombeau d'Agnes Sorel*, 20.

20. Zie voor een foto van dit beeld: <https://france3-regions.francetvinfo.fr/centre-val-de-loire/indre-loire/loches-trop-fragile-le-gisant-d-agnes-sorel-ne-sera-finalement-pas-presente-au-musee-de-clu-ny-2929269.html> (geraadpleegd op 14-12-2024).

de *coiffe* ('mutsje') onder haar kroon, de ogen, neus en mond vertonen duidelijk gelijkenis met het schilderij van Fouquet.

Maar... voorzichtigheid is geboden. Wat we nu aan onderlinge gelijkenissen zien is voor de bepalende onderdelen van haar uiterlijk namelijk niet meer origineel: met name handen en het gezicht van de *gisant* van Agnes waren namelijk zwaargheavend tijdens de Franse Revolutie. Oorspronkelijk las Agnes op dit grafbeeld zelfs in een boekje. Bovendien is niet alleen de kroon met de lus, maar ook haar gezicht aan het begin van de negentiende eeuw 'gerestaureerd', en wel expliciet naar het schilderij van Fouquet!⁴² Geen wonder dat er nu onderlinge gelijkenis te zien is. Veel auteurs uit heden en verleden waren zich daar niet van bewust, waardoor er een cirkelredenering rond de identificatie van Agnes op het paneel en graf ontstond. Zowel de Madonna op het Antwerpse schilderij als de *gisant* in Loches hebben nu dus gelijkaardige geïdealiseerde gezichten die geen van beiden een echt portret van Agnes Sorel zijn.

Valt er dan dichter bij het uiterlijk van de historische Agnes te komen met haar veronderstelde dodenmasker dat nu wordt bewaard in Musée du Berry in Bourges?⁴³ Het aangezicht daarvan lijkt in eerste instantie op een dode vrouw met gesloten ogen en naar beneden getrokken mondhoeken, maar het betreft een sculptuur uit een serie met twaalf marmeren vrouwenbustes van de Italiaanse kunstenaar Francesco Laurana, die bovendien pas latere tijd in Frankrijk werkte. De marmersculptuur die als Agnes is geïnterpreteerd, wordt nu gedateerd op 1495-1502. Er is geen enkele aanwijzing dat daarvoor een dodenmasker van haar is gebruikt; Laurana maakte gewoon atypische sculpturen.⁴⁴ Bovendien correspondeert de vorm van de schedel van de gebeeldhouwde vrouw niet met die uit haar graf in Loches. Er moet dus helaas worden geconcludeerd dat er geen overtuigende beelddocumentatie bestaat over het uiterlijk van Agnes Sorel in historische beeldbronnen.

De Madonna, de minnares en de modepop

Alles aan het veronderstelde 'bewijsmateriaal' rond Agnes Sorel is dus gemaakt en vermaakt naar het schilderij van Jean Fouquet. De Bourgondische kroniekschrijver Georges Chastellain beweerde dat Agnes Sorel graag hoge hoofddek-



42 Blicek, *Le tombeau d'Agnes Sorel*, 7 en 36-37; Merkel, 'Agnès Sorel, das Schönheitsideal', 250-254. Het grafbeeld had eerst een smalle bandkroon, maar geen echte kroon. De restaurateur was beeldhouwer Pierre-Nicolas Beauvallet, die zeer vrij met gips aan de slag ging. Hij 'herstelde' de kroon (met lus!), de neus, een oor, de handen (zonder boek), een groot deel van het lichaam. De restauratie was gereed in 1806. Waarschijnlijk bevond de Melun Madonna zich tijdens de restauratie ook in Parijs. In 2015-2016 is de tombe opnieuw gerestaureerd.

43 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Female_mask_Laurana_Musee_du_Berry_1836-1-9.jpg (geraadpleegd op 14-12-2024).

44 Blicek, *Le tombeau d'Agnes Sorel*, 21.

sels en dure kleding droeg die haar schouders ontblootte en met een décolleté, wat veel navolging had aan het hof.⁴⁵ Jean Juvenal des Ursins, de toenmalige aartsbisschop van Reims, foeterde op zijn beurt over vrouwenkleding aan het hof waardoorheen de borsten en tepels te zien zouden zijn. Een bisschop is nooit onbevooroordeeld waar het laatmiddeleeuwse vrouwenmode betrof en bovendien gaat zijn opmerking niet over expliciet naakt en heeft hij evenmin specifiek betrekking op Agnes.⁴⁶ In geen van deze contemporaine teksten is dus een verwijzing te vinden naar een of meer ontblote borsten, laat staan met betrekking tot Agnes Sorel.

Op het paneel van Fouquet is de borst van de Madonna direct te verklaren uit het christelijke thema van de *Virgo Lactans*. Er bestaan enkele voorstellingen die een voorfase van de voorstelling in het Melun diptiek vertonen. Fouquets weergave valt dus niet compleet uit de lucht. In het Franse Rohan getijdenboek uit circa 1430 draagt de jonge Maria bijvoorbeeld ook een werelds rijglijfje met een blote borst waar het kind niet van drinkt omdat het omkijkt. Wel anders is dat deze Maria een bescheiden ondoorzichtige sluier draagt die deels haar naaktheid bedekt; ze heeft evenmin geëpileerde wenkbrauwen en een hoog voorhoofd.⁴⁷ Heiligheid en schoonheid gaan goed samen. In het *Hooglied* (1,8) uit de Bijbel wordt Maria expliciet omschreven als 'de mooiste vrouw'. De Antwerpse Madonna vertoont alle laatmiddeleeuwse schoonheidsidealen: slank postuur met een hoge smalle taille, een blanke huid, ronde borsten, een felrode kleine mond, geëpileerde wenkbrauwen en een hoog voorhoofd. Maria is de hemelkoningin en het is dus niet vreemd om de moeder van Christus weer te geven als voorbeeld van vrouwelijke perfectie. Haar wereldlijke kleding is wel opmerkelijk, al is hij gezien de Maria in het Rohan getijdenboek niet uniek.

Op het Antwerpse paneel draagt Maria een grijsblauwe *cottehardie* met een door naden getailleerd, middenvoor sluitend rijglijfje waarvan de losse groene veter de aandacht vestigt op haar décolleté. Daarover draagt zij een met bont gevoerde koninklijke mantel van zilverwit glanzend damast met een ingeweven patroon. Dat is ongebruikelijk aangezien de *cottehardie* onderkleding is, waar niet direct een mantel overheen gedragen wordt.⁴⁸ De sluier onder haar met edelstenen bezette kroon is zo fijn dat je hem bijna niet ziet. Onder de kroon draagt ze een hoofdband of *coiffe* met daaraan een *frontelle* op haar voorhoofd. Dat is opmerkelijk, want deze lus heeft de functie om een hoog en schuin naar achteren geplaatst, en daardoor vanwege het gewicht naar achteren verschui-



45 Adams, *Agnès Sorel and the French Monarchy*, 24.

46 Kren, 'The Melun Virgin', 86.

47 Ibidem 84. Parijs, BnF, Lat. 9471, fol. 33v, waarschijnlijk vervaardigd te Parijs: <https://portail.bibliissima.fr/en/ark:/43093/mdataf894f996060d9d5a6071e77d5a3fef18fb0e1f67> (geraadpleegd op 14-12-2024).

48 Fireks, 'Vestimentary splendor', 118.

vend, hoofddeksel weer naar voren te trekken. Een kroon wordt echter recht op het hoofd gezet en hoeft dus niet naar voren getrokken te worden.⁴⁹ Een gordel is niet ongebruikelijk voor de hemelkoningin. Het eraan hangende aalmoesbeursje verwijst dan naar Maria's naastenliefde. Daar wordt Agnes ook om geroemd in haar grafschrift en die naastenliefde blijkt ook uit haar testament.⁵⁰ Het lijkt mij goed mogelijk dat de beurs ook een extra verwijzing is naar Etienne Chevalier zelf, die immers na 1452 de koninklijke schatbewaarder was en ook de uitvoerder van het testament van Agnes. Bovendien wordt het motief van liefdesknopen in Maria's koord veelvuldig gebruikt in door hem bestelde kunst. Ze sierden ook de oorspronkelijke lijsten van het diptiek.

Uit de rekeningen weten we dat de historische Agnes Sorel een aantal zwarte jurken bezat die vaak waren afgezet met bont.⁵¹ Een zestiende-eeuws portret van Agnes Sorel geeft haar naar die eeuw gemoderniseerde kleding en laat ook de Maria-context en het geëpileerde voorhoofd weg (afb. 6). De afge-



Afb. 6 Agnes Sorel, geïnspireerd op de Melun madonna van Jean Fouquet, als courtisane met blote borst. Doek. Kunstenaar onbekend, ca. 1560-1600. Wikimedia commons.



49 Zie Merkel, 'Agnès Sorel, das Schönheitsideal', 252. De *frontelle* is bijvoorbeeld ook goed te zien in het portret van een meisje door Petrus Christus (in de Gemäldegalerie te Berlijn) dat rond 1446 werd vervaardigd.

50 Kemperdick, 'Foulquet le peintre', 25.

51 Adams, *Agnès Sorel and the French Monarchy*, 29.

beelde vrouw heeft hier ook andere gelaatstreken gekregen. De blote borst van de Melun Madonna is wel overgenomen omdat de kunstenaar Agnes op deze manier als courtesane wilde weergeven.⁵² Blijkbaar doet rond deze tijd de ‘erotische’ connotatie van de ontblote borst zijn intrede in de receptie van het beeldmotief. Ook andere illustraties gingen ‘de eerste koninklijke courtesane’ tonen met die – voor Agnes Sorel kenmerkend wordende – blote borst. Agnes Sorel gaf zo zelfs haar naam aan een corset-achtig kledingstuk.⁵³

In het verlengde daarvan zal ergens halverwege de negentiende eeuw het wilde verhaal zijn ontstaan dat Agnes Sorel met een ontblote borst aan het hof rond paradeerde en als een *influencer* een heuse blote borst(en) mode ontkende onder de dames aan het Franse hof. Dit wordt ook vermeld in de roman *La Dame de Beauté* van Jeanne Bourin uit 1970.⁵⁴ Menig kostuumboek en veel websites, Instagram berichten, museumrondleiders en helaas ook enkele serieuze wetenschappelijk onderzoekers verkondigen dit broodje-aapverhaal nog steeds.⁵⁵ Het klinkt natuurlijk leuk, maar het heeft niets te maken met de historische werkelijkheid en alles met een uit zijn verband gerukte christelijke iconografische traditie van Maria’s ontblote borst, die een eigen leven is gaan leiden voor Agnes Sorel.

De Melun Madonna kende al in de vijftiende eeuw iconografische samenwerking. Een rond glasmedaillon toont bijvoorbeeld een Maria met kind die duidelijk teruggaat op de Antwerpse Madonna van Fouquet.⁵⁶ Ook in de boekverluchting rond Tours werkt het motief van een Madonna met een ontblote borst, zonder dat het Christuskind daarvan drinkt, in navolging van Fouquet



52 Blicek, *Le tombeau d’Agnes Sorel*, 77 citeert de tekst van Charles Sorel hierover uit 1640.

53 Het gaat om de *Agnes Sorel bodice/corsage* (een armloos, aan de voorkant geregen lijfje).

54 Jeanne Bourin, *La Dame de Beauté* (Parijs 2018, eerste druk 1970) 138-139: ‘Cependant, bien plus que ces parures, c’est le décolleté d’Agnes qui attire les regards. Elle vient en effet de lancer une mode nouvelle, hardie, provocante, qui fait beaucoup parler d’elle’ ... ‘elle ose ce qu’aucune femme n’avait osé avant elle: exposer ses jeunes seins comme les plus parfaits de ses bijoux’.

55 Voor een in drie dagen tijd 53.000 keer gedeeld bericht, zie: <https://x.com/JenAshley-Wright/status/994171552773165056> (geraadpleegd op 14-12-2024). Zie voor wetenschappelijke auteurs die dit verhaal verkondigen o.a. Christa Grössinger, *Picturing women in Late Medieval and Renaissance Art* (Manchester 1997) 59: ‘Agnes Sorel, King Charles VII’s mistress, who wore dresses exposing one breast’; Sheila Delany, *Impolitic bodies. Poetry, saints, and society in fifteenth-century England. The work of Osborn Bokenham* (New York 1998) 108: ‘The king’s young mistress, Agnès Sorel, was particularly notorious for displaying her naked breasts’. Zie voor een populariserend modeboek Monique Canella-Zimmer, *Histoires de Mode. Belles damoiselles, gentes dames, beaux messieurs* (Bordeaux 2005) 24: ‘Elle tente de lancer une mode en se promenant le corsage délacé, un sein (qu’elle avoit fort beau) à l’air. Cela évidemment fait scandale, surtout parmi les dames qui ne peuvent se permettre un tel décolleté’.

56 Avril, *Jean Fouquet*, 129.

verder door.⁵⁷ In de moderne kunst wordt Fouquets madonna weer regelmatig in beeld geciteerd, vooral in fotografisch werk van vrouwelijke kunstenaars. Er bestaat dan geen verband met Agnes Sorel meer; er spelen nog wel connotaties van Maria en moederschap. Cindy Sherman fotografeerde zichzelf in de serie *History portraits* in het werk *Untitled #216* (1989). Ze poseert daarop als de Madonna van Melun met een blote kunstborst van plastic, de rechter ditmaal, voor het zo markante beeldcitaat, maar zonder naakt Christuskind of omringende engelen en troon.⁵⁸ Sherman draagt een goudkleurige kroon met een ondoorzichtige sluier en een goudkleurige jurk (die vanaf de rechterkant lijkt te zijn losgescheurd bij de borst) met daaroverheen een lichtblauwe gedrapeerde lap, die ze met haar linkerhand ter hoogte van haar bovenbeen optilt. In haar armen houdt ze de suggestie van een baby die in een geborduurde witte doek is gewikkeld. Het prominente diepe blauw en felle rood uit het origineel zijn compleet verdwenen. In het gehaakte kleed op de achtergrond zijn wel engeltjes verwerkt.

Kunstenares Dorothee Golz combineerde in haar *Digitale Gemälde* foto's van moderne mensen met hoofden uit de oude kunst, wat de iconische koppen een nieuw jasje geeft, alsof ze opeens heel vanzelfsprekend deel uitmaken van onze moderne maatschappij. Het hoofd van Fouquets Madonna (zonder het losse haar in de nek) siert in haar *Weisse Madonna* (2008), een vrouwelijk naakt dat poseert tegen het groen van een tuin of park. Haar linkerborst is prominent zichtbaar en de rechterborst wordt bedekt door haar rechterhand, die ditmaal een wit geborduurd hoelslaken voor het lichaam optrekt (afb. 7). Golz licht toe dat ze de ontblote borst centraal wilde stellen in haar compositie.⁵⁹ De Russische fotografe Katerina Belkina citeert in haar serie *Revival* uit 2015 de blote borst van Fouquets Madonna in *Vesna* ('lente') en in *Duo* met een vaderfiguur in een blauw hemd met een naakt kind op schoot in een vergelijkbare houding als het Christuskind, maar zonder het wijzende vingertje.⁶⁰ De betekeniscontext is hier vooral: nieuw leven.

Wordt er ook aan Fouquets Madonna gerefereerd in het fotografische werk *Immaculee #3* van Miles Aldridge (2007)? De indringende foto komt uit een serie



57 Avril, *Jean Fouquet*, 382-385; en kleurenreproducties in Kren, 'The Melun Virgin', 87 en 89.

58 Christa Döttinger, *Cindy Sherman - History Portraits. The Rebirth of the Painting after the End of Painting* (Verona 2012) bespreekt deze serie in haar boek uit 2012 en poneert daarin subjectieve beweringen waarin ik mij niet kan vinden, bijvoorbeeld op 23: 'Fouquet's painting strikes us today as a horrific image of the Madonna; Sherman's version is closer to our idea of a queen of heaven.'

59 Zie Dorothee Golz, *Digitale Gemälde* (Innsbruck, 2013) 39 en 85. Ik ben Dorothee Golz dankbaar voor het verstrekken van een foto van dit werk en haar toestemming voor reproductie.

60 Zie <https://www.belkina.art/exhibitions/17/works/artworks-39-katerina-belkina-vesna-2015/> (geraadpleegd op 14-12-2024).

met Madonna's die aan Renaissance kunstwerken refereren.⁶¹ Ook hier zijn de gebruikte kleuren blauw, rood en wit. In deze foto is het moderne schoonheids-ideaal verwerkt: een graatmager en erg bleek model met een haast gedrogeerde blik en een bijna blote rechterborst, die ze met het blauwe kleed in haar linkerhand bedekt. Wat hier een directe referentie lijkt naar Fouquets Madonna van Melun, is toch wat preuts geworden. Deze foto van de zelf frequent als modefotograaf werkende Aldridge werd weer gebruikt voor de modetentoonstelling uit 2013, getiteld *From the sidewalk to the catwalk. Clothing as canvases*, van de beroemde Franse modeontwerper Gaultier in de Kunsthal te Rotterdam (afb. 8). Het is een intrigerend reclamebeeld dat uitstekend bij de uitbundige *haute couture* creaties van Gaultier past, maar het is vast geen toeval dat de foto van Aldridge op het affichebeeld net boven de borst van het model is afgesneden. In plaats daarvan zijn de voor Gaultiers kleding zo kenmerkende blauwe en witte strepen weergegeven. Het mocht blijkbaar niet te bloot worden op het affiche.

Gaultier gebruikte de Madonna van Fouquet trouwens zelf ook in zijn creaties in oplage: in een herenshirt en damesjurk uit 2001 bijvoorbeeld: de ontblote borst van Maria valt daar ongeveer samen met de herentepel en het naakte Christuskind is op de jurk afgebeeld ter hoogte van de baarmoeder.⁶² De museumwinkel in Antwerpen verkoopt Melun-Madonna kleding van het Antwerpse modemerk Essentiel: een t-shirt met de Madonna in een rode jurk, en een kimono met daarop een collage van de serafijnen en cherubijnen (in het paars in plaats van blauw) die Maria op het schilderij flankeren. De Madonna van Melun blijft dus letterlijk en figuurlijk in de mode!

Dat Fouquets Maria mogelijk geïdealiseerde gelaatstrekken meekreeg van een recent overleden legendarische 'beauty' die zowel de opdrachtgever van het schilderij als de koning bijzonder dierbaar was, valt goed in het laatmiddeleeuwse tijdsbeeld te plaatsen. Er was bij de unieke weergave van de Madonna dus geen sprake van godslastering en ook niet van erotiek of een verliefde opdrachtgever. De historische Agnes Sorel introduceerde evenmin topless mode aan het Franse hof. De iconografische connectie van de theologisch verdedigbare blote borst met blasfemie en de al-dan-niet 'modepop' Agnes Sorel in de rol van Maria, zoals Johan Huizinga die een eeuw geleden afkeurend legde, werd in de vijftiende eeuw niet zo bedoeld en wordt gelukkig in moderne versies van en visies op deze bijzondere iconografische voorstelling van Fouquet weer losgelaten.



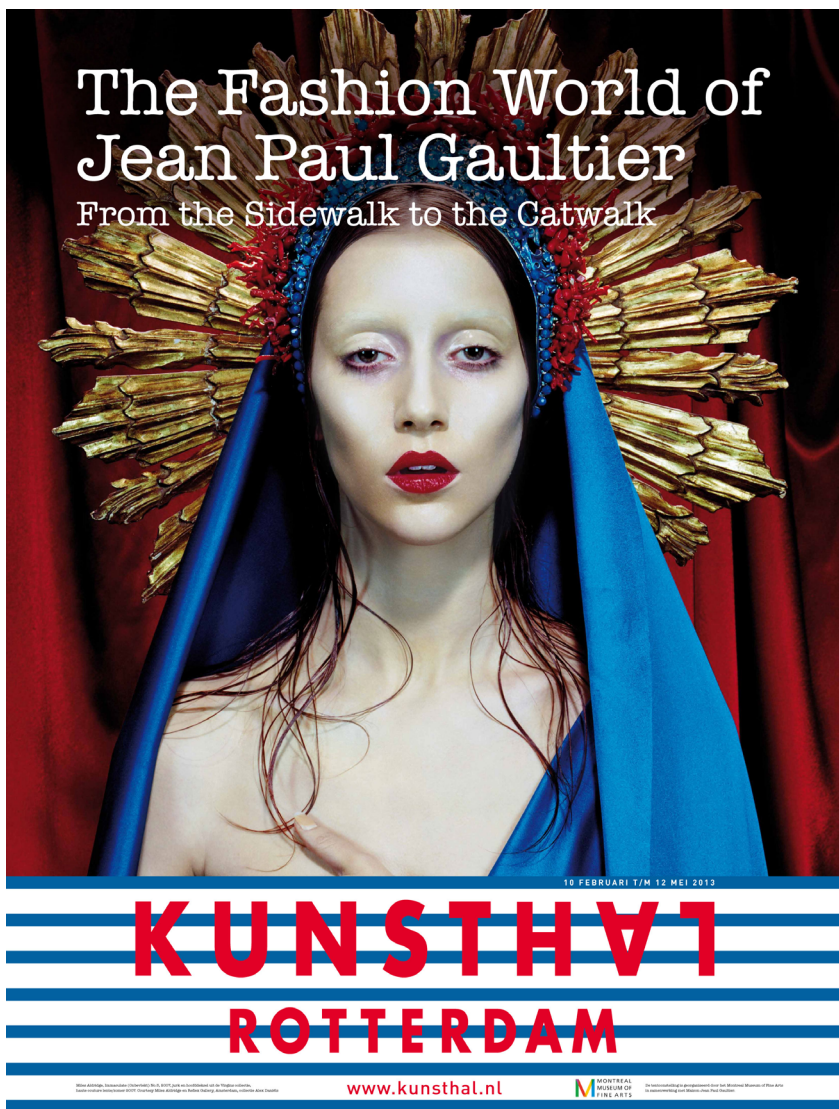
61 Zie voor het werk: https://reflexamsterdam.com/artworks/8097_9 (geraadpleegd op 14-12-2024). Ik heb dit vermoeden niet kunnen verifiëren. De literatuur meldt niets over zijn inspiratiebron en ook galerie Reflex uit Amsterdam, die de kunstenaar vertegenwoordigt, kon mij niet verder helpen.

62 In het najaar van 2024 ontstond een controverse rond Gaultiers in gebroken wit gebreide coltrui 'Madone' (Madonna), met twee markant ingebreide borsten. Dit ontwerp verwijst echter naar het puntige beha-corset dat hij voor popster Madonna ontwierp in 1990; indirect dan toch nog een verwijzing naar het naar Agnes Sorel vernoemde corset?



Afb. 7 Dorothee Golz, Weisse Madonna, 2008. C-Print, Diasec, 111.5 x 80 cm.

© Dorothee Golz.



Afb. 8 Affichebeeld van de tentoonstelling *From the Sidewalk to the Catwalk. The Fashion World of Jean Paul Gaultier* in Kunsthall Rotterdam, 2013.

© Kunsthall, Rotterdam.



Een 'Nederlandsch-Indisch karakter'

De Javasche Bank en de vormgeving van het 1864 bankbiljet

Pim Möhring

De Javasche Bank gaf bankbiljetten uit in Nederlands-Indië vanaf haar oprichting in 1828. Deze eerste biljetten droegen geen afbeeldingen, maar dit veranderde in 1864. Door nieuwe ontwikkelingen in de druktechniek kon papiergeld nu uitgebreider worden vormgegeven met versieringen en afbeeldingen. Op deze eerste serie bankbiljetten pronkten het portret van Jan Pieterszoon Coen en de Nederlandse Leeuw. Welke overwegingen lagen ten grondslag aan dit ontwerp?

In Nederland zijn bankbiljetten sinds 1814 door De Nederlandsche Bank (DNB) uitgegeven. Bankbiljetten zijn zorgvuldig vormgegeven fysieke objecten die per definitie uitnodigen om bekeken te worden. De primaire functie van bankbiljetten is fungeren als betaalmiddel, daarom staat er standaard een geldwaarde op. Een betaalmiddel moet vertrouwen opwekken, daarom staat er op het biljet ook een garantie van de uitgevende instantie dat dit stukje papier echt en veilig geld is. Om dit vertrouwen te stimuleren plaatsten president, directeuren en de secretaris hun handtekening op het biljet. Daarnaast dienden betalingsbeloftes, waarbij de bank beloofde de som aan de toonder van het biljet in munt uit te betalen, de waarde te garanderen. Deze teksten vormden de basiscomponenten van de afbeeldingsloze bankbiljetten van De Nederlandsche Bank en in 1828 nam ook De Javasche Bank dit voorbeeld geheel over.

Halverwege de negentiende eeuw ontwikkelden druktechnieken zich zodanig dat bankbiljetten uitgebreider vormgegeven konden worden en, net als muntgeld, afbeeldingen konden dragen. Munten zijn, naast hun primaire geldwaarde, al ruim twee millennia ingezet als massacommunicatiemiddelen. Omdat munten per definitie van hand naar hand gaan leende de voor- en keerzijde ervan zich bij uitstek voor afbeeldingen die bepaalde boodschappen moesten uitstralen. Zo speelde muntgeld al lange tijd een belangrijke rol in het vormgeven van individuele en gemeenschappelijke identiteit(en).¹ Met de inclusie van afbeeldingen op bankbiljetten kreeg dit betaalmiddel ook een rol als informatiedrager.

Gestimuleerd door de nieuwe drukmogelijkheden ontwikkelde De Nederlandsche Bank, in nauwe samenwerking met de Haarlemse drukkerij Joh.



1 John Papadopoulos, 'Minting identity: coinage, ideology and the economics of colonization in Akhaian Magna Graecia', *Cambridge Archaeological Journal*, 12:1, (2002) 21–55, aldaar 24.

Enschedé en Zonen, een nieuw bankbiljet dat in 1860 gereed was.² Deze serie bestond uit een apart ontwerp voor de hoge denominaties en voor de lage denominaties met een gravure van een afbeelding.³ Op de hoge denominaties is de afbeelding van de “Nederlandse Maagd” opgenomen in een medaillon. De keuze voor een portret speelde een rol bij de beveiliging van het biljet omdat gelaatstreken lastig perfect na te maken zijn.⁴ Dit gold ook voor de leeuwenkop die de lage denominaties sierde. Met dit nieuwe ontwerp was het uiterlijk van het Nederlandse bankbiljet, in de woorden van numismaat Jan Grolle, wezenlijk veranderd: “het was van handelsdrukwerk met een betalingsbelofte geworden tot een waardepapier met een representatieve waardigheid, waaraan de gravure een esthetisch karakter gaf”.⁵

Deze ontwikkeling zou niet alleen het bankbiljet in Nederland raken, maar ook dat van Nederlands-Indië.⁶ Geïnspireerd door de serie uit 1860 besloot ook De Javasche Bank in Batavia een nieuw bankbiljet te ontwikkelen wat uiteindelijk vier jaar later klaar was. Op deze biljetten werd het portret van Jan Pieterszoon Coen en de Nederlandse Leeuw getoond. Een kwalitatief historisch onderzoek naar deze ontwerpen ontbreekt, maar heeft de potentie om een bijdrage te leveren aan ons begrip van de rol van geld in koloniale verhoudingen. Het onderzoek van Wambui Mwangi naar Brits papiergeld in het twintigste-eeuwse koloniaal Kenya demonstreert dat onderzoek naar de symboliek en ideologische afbeeldingen op papiergeld inzichten biedt in de sociaal-politieke doelen die de uitgever van het geld nastreefde.⁷ Dat numismatiek, het onderzoek naar geld, een rol kan spelen in het ontwaren van koloniale verhoudingen krijgt sinds kort meer aandacht, zoals blijkt uit de in 2024 gepubliceerde bundel ‘Money, Coinage and Colonialism’, van Nanouschka Myrberg Burström en Fleur Kemmers.⁸ In dit huidige artikel onderzoek ik vanuit een uitgangspunt waarin ik aanneem dat een bankbiljet een fysiek object is en daarmee onderdeel



2 Joh. Enschedé en Zonen, hierna Enschedé. De drukkerij heeft tussen 1814 en 2002 bijna alle guldenbiljetten van De Nederlandsche Bank gedrukt.

3 Hoge denominaties: f 100, f 200, f 300 en f 1000; lage denominaties: f 25, f 40, f 60.

4 Jan Grolle, *Geschiedenis van het Nederlandse bankbiljet* (Bussum 1991) 32-33.

5 Ibidem, 37-38.

6 Ook de eerste bankbiljetten van De Surinaamsche Bank in 1865 zijn gedrukt bij Enschedé in Haarlem en het ontwerp is sterk beïnvloedt door de 1860 serie van De Nederlandsche Bank en de 1864 serie van De Javasche Bank, zie Theo van Elmpt, *Surinam Paper Currency* (Uithoorn 1997) 79.

7 Wambui Mwangi, ‘The Lion, the Native and the Coffee Plant: Political Imagery and the Ambiguous Art of Currency Design in Colonial Kenya’, *Geopolitics* 7:1 (2002) 31-62, aldaar 34.

8 Nanouschka Myrberg Burström & Fleur Kemmers, *Money, Coinage and Colonialism. Entangled Exchanges* (Londen 2024).

is van materiële cultuur. De vormgeving van materiële cultuur kan beïnvloed worden voor specifieke doeleinden: mensen houden zich bezig met objecten en objecten spelen daarom een rol in sociale relaties, waaronder bankbiljetten in koloniale verhoudingen.⁹ Door in te zoomen op het nieuwe ontwerp van De Javasche Bank hoop ik een bijdrage te leveren aan het begrip van deze onderbelichte episode uit de geschiedenis van geld uit Nederlands-Indië.

Hoe kwam een nieuwe bankbiljetserie tot stand? Wie maakte het ontwerp en hoe zag dit ontwerp eruit? Hoe werd het gewaardeerd door de uitgevers? In dit artikel ga ik in op deze vragen. Eerdere onderzoek naar deze biljetten richtte zich primair op gegevens zoals oplages, variaties en handtekeningen.¹⁰ Door middel van archiefonderzoek probeer ik de context rondom besluitvorming van iconografie te ontwaren en schets ik een beeld van de overwegingen die ten grondslag lagen van de vormgeving van deze bankbiljetten. Dit doe ik aan de hand van onderzoek in het archief van drukkerij Enschedé in het Noord-Hollands Archief, het archief van De Nederlandsche Bank in het Nationaal Archief, en het materiaal uit de Nationale Numismatische Collectie. Daarbij richt ik mij op de totstandkoming van het ontwerp en niet op de fase erna: uiteindelijke productie, vervoer, distributie en publieke receptie in Nederlands-Indië. Deze restrictie is primair vanwege een beperkt woordenaantal en door mijn intentie te focussen op het thema van dit tijdschrift. In het Enschedé archief is hierover namelijk nog veel materiaal te vinden, kenmerkend daarbij is vooral de grote haast die De Javasche Bank had. De afsluiting van een van de brandbrieven met 'SPOED-SPOED-SPOED' is daarbij kenmerkend en staat niet op zichzelf. Dat is fascinerend materiaal die in de toekomst publicatie verdient, maar keuzes moeten worden gemaakt en daarom richt ik mij nu bewust enkel op de totstandkoming van het ontwerp vanuit het perspectief van de essentiële driehoeksverhouding bij nieuwe bankbiljetten: ontwerper, drukker en uitgever.



9 Pim Möhring, 'Japanese Invasion Money in the Dutch East Indies and Indonesia (1942-1965). Objects of Violence Oppression and Resistance', in Nanouschka Myrberg Burström & Fleur Kemmers, *Money, Coinage and Colonialism. Entangled Exchanges* (Londen 2024) 83-102, aldaar 84-85.

10 Voor de uitstekende numismatische analyse van materiaal over emissie 1864 in het Enschedé archief, zie: Rob Huisman, 'De Javasche Bank Note Issues. January 1864 – April 1895, printed by Joh. Enschedé en Zonen', in *International Bank Note Society Journal* 49:2 (2010), 20-31. Tot het artikel van Huisman was over deze bankbiljetten niet eerder gepubliceerd, behalve in de catalogus: Johan Mevius, *catalogue of paper money of the V.O.C. Netherlands East Indies and Indonesia, from 1782-1981* (Vriezenveen 1981).

Versleten bankpapier aan vervanging toe

Op 11 februari 1862 verzocht H. Rochussen, secretaris van De Javasche Bank (1860-1862), via een brief aan W. Mees, secretaris van De Nederlandsche Bank (1849-1862) om hulp bij de coördinatie van nieuwe bankbiljetten aan. Mees, die van 1863 tot 1884 president zou zijn van De Nederlandsche Bank, was altijd geïnteresseerd geweest in het geldstelsel van Nederlands-Indië. Zo schreef hij in 1851 *Het Muntwezen van Nederlandsch Indië* waarin hij het geldsysteem in de kolonie beschreef. Vanuit Batavia was Rochussen hiervan op de hoogte en benadrukte in zijn brief: "Dat de goede gang der bankaangelegenheden hier te lande U, meer dan iemand welligt, ter harte gaat. Althans de aandacht die U reeds aan die zaken geschonken heeft en de goede vruchten die de Javasche Bank van uwen arbeid plukt."¹¹ Vanwege de expertise van Mees schakelt Rochussen zijn hulp in bij een aanstaande bankbiljettenhervorming. Rochussen is op de hoogte van de nieuwe bankbiljetten van De Nederlandsche Bank en verlangt een hervorming van gelijke strekking. Waarom een hervorming? Hoewel Rochussen schrijft "wat er aan onze biljetten hapert behoef ik u niet uit te leggen" vervolgt hij zijn brief alsnog met een uitvoerige beschrijving van wat er nu precies aan schort.¹² Deze brief biedt dankzij deze beschrijving een inzicht in de beweegredenen van De Javasche Bank om de oude bankbiljetten te vervangen.

Een eerste probleem was de vormgeving van de huidige biljetten, volgens Rochussen. Er stonden "dwaze fouten" op, zoals: "Neerlands Indie" en "Java Bank". Daarnaast werd de gehele typografie als achterhaald beschouwd vergeleken met de bankbiljetten die inmiddels in Europa circuleerden, en door de modernste beveiligingstechnieken moeilijker te vervalsen waren. De hopeloos verouderde biljetten van De Javasche Bank hadden gedateerde waarborgen voor reproductie en daarmee kwam de veiligheid in het geding. Een tweede probleem waren de handtekeningen op de biljetten. Conform artikel 60 van het Octrooi uit 1859 moest *elk biljet* met de hand worden getekend door de president, een van de directeuren en de secretaris van De Javasche Bank.¹³ Vanwege de groeiende vraag naar bankbiljetten was er geen denken aan "om den aanmaak gelijken tred te doen houden met de behoefte".¹⁴ In 1862 was 16 miljoen aan bankbiljetten in omloop, waarvan het grootste gedeelte bestond uit deno-



11 Nationaal Archief (NA), Den Haag, 2.25.68 Inventaris van het Secretariearchief, archieven van afdelingen van de hoofdbank en archieven van de bankkantoren van De Nederlandsche Bank NV, 1814-1995, 16890 Advisering van en bemiddeling voor de Javasche Bank inzake het aanmaken van bankbiljetten door Johan Enschedé & Zonen, 1862-1895, brief van H. Rochussen aan W. Mees, 11 februari 1862.

12 Ibidem.

13 Staatsblad van Nederlands-Indië, no. 98 (1859).

14 Staatsblad van Nederlands-Indië, no. 147 (1862) ontheft De Javasche Bank van deze verplichting.

minaties f 300, 500 en 1000 in slechte staat, bijna “al dit papier is zoo versleten dat eene vervanging vroeg of laat onvermijdelijk wordt.”¹⁵ Om de stijgende publieke behoefte aan bankbiljetten tegemoet te komen verwachtte Rochussen dat de bankbiljetten in omloop sterk zouden stijgen tot 30 à 40 miljoen. De directie kon onmogelijk al deze bankbiljetten tekenen, de directieleden werkten immers onbezoldigd. De situatie in Batavia leek onhoudbaar en een wanhopige Rochussen schreef: “Op dit oogenblik zit ik zonder een enkel vers biljet in kas en moet mijne betalingen doen met het papier dat binnen komt. Wij moeten dus noodwendig tot het systeem der Hollandsche bank overgaan en ons een papier aanschaffen, waaraan de laatste verbeteringen zijn aangebracht.”¹⁶ De Javasche Bank verkeerde in een benarde situatie en een hervorming van de bankbiljetten was hoognodig.

Nadat Rochussen de problemen uitlegde stelde hij een hoop vragen aan Mees. Deze waren vooral praktisch en administratief: hoe moeten we het Octrooi aanpassen om het probleem van de handtekeningen aan te pakken? Kan de Haarlemse drukkerij Enschedé de nieuwe bankbiljetten drukken of moet er in het buitenland gezocht worden? Kunnen de handtekeningen en nummers machinaal in Europa op de biljetten geplaatst worden? Of nog beter: zou dit ook in Batavia kunnen? In de brief bood Rochussen terloops een interessante inkijk in zijn ervaring in Batavia. Met de nieuwe bankbiljetten zou het aanwezige waardepapier in de kluizen sterk uitgebreid worden, en Rochussen maakte zich zorgen over de gevolgen van dien voor de beveiliging: “In Indië is dit alles zo veel moeilijker; men gaat hier zooveel luchtiger over alles nog; het bureau is de gehele nacht verlaten: men bedient zich van het personeel dat men krijgen kan; niet van hetgeen men hebben moest.”¹⁷ Over de gewenste vormgeving van de biljetten deed Rochussen geen uitspraken, het is dan ook onzeker of De Javasche Bank al concrete ideeën had over de vormgeving. Vol goede moed concludeerde hij dat zijn verzoekbrief aan De Nederlandsche Bank een succesvolle hervorming tot gevolg zal hebben: “de Javasche Bank eene goede circulatiebank werd wat den aard harer biljetten, maar vooral ook wat hare administratie in ‘t geheel betref.”¹⁸

Uit de archiefstukken met data na deze brief kunnen we opmaken dat Mees positief reageerde. Mees stemde in om als secretaris namens De Nederlandsche Bank te fungeren als contactpersoon. Deze regeling was pragmatisch, want contact kon sneller verlopen tussen Haarlem en Amsterdam. Rochussen gaf namens De Javasche Bank ook toestemming aan Mees om als toezichthouder te fungeren en zelfs “zonder onze nadere raadpleging” beslissingen te mogen



15 NA, 2.25.68_18690, brief van H. Rochussen aan W. Mees, 11 februari 1862.

16 Ibidem.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

maken namens hen.¹⁹ Op enig moment wordt DNB zelfs als oppertoezichthouder van het proces genoemd. Dit zien we uiteindelijk ook terug op proefdrukken van de bankbiljetten, daar staat soms opgeschreven “goedgekeurd door de Directie der Nederlandsche Bank”. Als beslissingen echt gewichtig worden verzoekt De Javasche Bank aan De Nederlandsche Bank om “daarvan kennis te geven aan het Ministerie van Koloniën”.²⁰ Het procesverloop met Enschedé werd door De Javasche Bank dus volledig toevertrouwd aan Mees.

Een bankbiljetten ontwerp met een “bepaald Nederlandsch-Indisch karakter”

Op 30 november 1862 waren de ontwerpen klaar.²¹ Enschedé stuurde proefstukken, de factuur en een begeleidende brief naar De Nederlandsche Bank. Mees stuurde deze vervolgens door naar De Javasche Bank ter beoordeling. Zelf schreef Mees dat de proeven – de ontwerptekeningen van de beoogde nieuwe bankbiljetten – voldeden.²² Hij benoemde ook dat de lithograaf Vürtheim toezicht hield bij het proces. Dat moet een geruststelling zijn geweest aangezien Vürtheim eveneens een belangrijke rol had gespeeld bij het ontwerp en de invoering van veiligheidspapier bij de nieuwe bankbiljetten van De Nederlandsche Bank uit 1860.²³ In de begeleidende brief lichtte Enschedé het door hun voorgestelde ontwerp nader toe en schreef: “Wij vleien ons, dat de beide tekeningen, waaraan de kunstenaar ingevolge onze aanwijzingen, een bepaald Nederlandsch-Indisch karakter heeft gegeven, de goedkeuring van de Directie der Javasche Bank zullen wegdragen.”²⁴

Hoe zien deze biljetten met een “Nederlandsch-Indisch karakter” eruit? De biljetten bestaan uit twee ontwerpen: een voor de lage denominaties (f10, 25, 50) (**afbeelding 1**) en een voor de hoge denominaties (f100, 200, 300, 500, 1000) (**afbeelding 2**). Als afbeelding op de lage denominaties is onderaan een liggende leeuw te zien, met daarnaast het wapen van Batavia: een opgeheven zwaard met een lauwerkrans. Aan de zijkanten liggen mythologische en ideologische attributen, zoals de staf van Mercurius, de Omphalos van Delphi, de Hoorn des overvloeds, maar ook industriële apparatuur en wapentuig. Op het ontwerp van de hoge denominaties zien we bovenaan het portret van Jan Pieterszoon



19 Noord-Hollands Archief (NHA), Haarlem, 2484 – Koninklijke Joh. Enschedé BV (Historische Bedrijfsarchief) te Haarlem, 1723-2013, 3164HBA, brief van E. Francis en G. Hoeven aan De Nederlandsche Bank, geen datum (maar uiterlijk 1 juli 1863, datum van ontslag Francis).

20 Ibidem.

21 NHA 2478_3164HBA, brief van Enschedé aan DNB, 30 november 1862.

22 NHA, 2484_3164HBA, brief van W. Mees aan De Javasche Bank, 3 december 1862.

23 J. Vürtheim (1808-1900), ontwierp vanaf 1866 postzegelontwerpen.

24 NHA 2478_3164HBA, brief van Enschedé aan DNB, 30 november 1862.

Coen in een versierd medaillon. Daaronder is zijn naam te lezen en boven het portret zien we een wapen met een palmboom. Dit is het wapen van Coen, wat De Javasche Bank op enig moment blijkbaar als onofficieel logo aannam.²⁵ Beide ontwerpen bevatten een reliëfrand versierd met ornamenten, met de waardaanduiding in de hoeken.

Tot nu toe was onbekend wie deze ontwerpen nu eigenlijk vervaardigde. Dankzij archiefonderzoek valt daar meer licht op te schijnen. Het blijkt dat de bankbiljetten van De Javasche Bank door nagenoeg dezelfde mensen waren gemaakt als de 1860 serie van De Nederlandsche Bank. Dit verklaart ook de gemeenschappelijke stijl van deze biljetten. Ook de Nederlandse serie is verdeeld in twee ontwerpen, voor hoge en lage waarden. Het ontwerp van de hoge denominaties is van de Berlijnse drukkerij F.G. Wagner jr. Op de voorzijde boven zien we een versierde reliëfrand, met waarde tekens in de hoeken. In het midden bovenaan pronkt een medaillon – net als bij De Javasche Bank. Maar hier niet het portret van Coen, maar dat van de gehelmde Nederlandse Maagd. Voorstellen voor portretten van het koninklijk huis waren geen optie. De Nederlandsche Bank en De Javasche Bank waren geen overheidsinstellingen en beeldde daarom geen vorstelijke portretten af bij leven.²⁶ Het ontwerp van de lage denominaties is van J.H. Morriën. Op de voorzijde onder zien we een liggende leeuw, in het centrum het gekroonde koninklijk wapen, en daaromheen diverse attributen: de hoorn des overvloeds, staf van Mercurius en de Nederlandse vlag. Beide gravures zijn vervaardigd door H. Nüsser uit Düsseldorf. Beide series hebben een reliëfrand met de waarde aanduiding in de hoeken. Ook kreeg elke denominatie voor het eerst een eigen kleur. De Nederlandse f 25 werd geel, en zo ontstond al gauw de bijnaam ‘het geeltje’, die later tijdloos bleek.²⁷ De overeenkomst met het ontwerp van De Javasche Bank is overduidelijk, al zijn er een stuk minder attributen en wordt er een andere leeuw gebruikt. Met het ontwerp van deze leeuw is flink gestoeid: een ontwerp van Elion is afgewezen en dat van Morriën uiteindelijk verkozen.²⁸ Het ontwerp van de leeuw zal ook bij De Javasche Bank niet zonder slag of stoot zijn verlopen.



25 L.M.J. Boegheim, ‘Klapperboom of palmboom? Een kritische beschouwing’, *De Beeldenaar* 27:1 (2003) 36-38, aldaar 37. Op latere bankbiljetten komt het wapen ook voor.

26 Bij leven zijn Nederlandse vorsten wel te zien op Nederlandsche munten en muntbiljetten, uitgegeven door het Ministerie van Financiën.

27 Kleurenspectrum ook idem reliëfrand lage waarden (maar alleen vz en hoge waarden basis bruin papierkleur, DJB ging verder qua kleur) al waren proeven DNB reliëfranden wel in veel kleuren (zie map ontwerpen en proeven).

28 Volgens Jan Grolle is het portret van Mees in het leeuwenhoofd verwerkt, zie Grolle, *Geschiedenis van het Nederlandse Bankbiljet*, 37. De bron van deze aanname is onbekend, wel lijkt het leeuwenhoofd inderdaad onnatuurlijk en zijn menselijke gelaatsuitdrukkingen te ontwaren. De leeuwenkop is ook omschreven als een “enigszins sullig achterom ziende Nederlandse leeuw door: Jaap Bolten, *Het Nederlandse bankbiljet 1814-2002. Vormgeving en ontwikkeling* (Amsterdam 1999) 27.



Afbeelding 1: f 25 (1864) De Javasche Bank, vervaardigd door Enschedé in Haarlem. Dit is het ontwerp voor de lage waarden (f 10, f 25 en f 50). Bron: DNB-10340, Nationale Numismatische Collectie, De Nederlandsche Bank.



Afbeelding 2: f 1000 (1864) De Javasche Bank, vervaardigd door Enschedé in Haarlem. Dit is het ontwerp voor de hoge waarden (f 100, f 200, f 300, f 500 en f 1000). Bron: DNB-10334, Nationale Numismatische Collectie, De Nederlandsche Bank.

De Leeuw: van verbaasd en vreesachtig tot krachtig en kalm

Hoe reageerde De Javasche Bank op de ontwerpen? Dit lezen we in een brief van president E. Francis (1851-1863) en secretaris G. Hoeven (1862-1866) van 31 januari 1863.²⁹ Deze brief is gericht aan De Nederlandsche Bank als reactie op hun brief van 9 december 1862, waarin zij de toelichting van de ontwerpen



van J. Enschedé van 30 november 1862 doorstuurden.³⁰ Het duurde dus twee maanden voor er een reactie op de ontwerpen kwam. Over het algemeen was De Javasche Bank tevreden en keurde de proeven goed. Wel ventileerden Francis en Hoeven een aantal bedenkingen. Met name relevant voor dit onderzoek, naar de overwegingen die ten grondslag lagen aan de vormgeving, waren de opmerkingen over de afbeeldingen: de Hollandse Leeuw en het portret van Jan Pieterszoon Coen. In de brief van 9 december 1862 schreef Mees over de leeuw op de lage waarden: “En de leeuw, in het onderste gedeelte van den rand, is niet fraai (ook ons billet van f25 draagt de blijken, dat de leeuwenvorm niet gemakkelijk is).”³¹ Met “ons billet van f25” doelt Mees op de vormgeving van de leeuw op de Nederlandse bankbiljetten. Dat ging namelijk niet in een keer goed, zoals we hierboven lazen, en het lijkt erop dat Mees alsnog niet helemaal tevreden was met het eindresultaat. Net als Mees, waren ook Francis en Hoeven niet te spreken over de leeuw: “Wij nemen gereedelijk aan dat de leeuwenvorm moeyelijk door den tekenaar is weder te geven. Er ligt echter in de gelaatsuitdrukking op het billet van f 10 iets verbaasds, bijna vreesachtigs. Zou daarin verandering mogelijk is, zouden wij zulks zeer wenselijk achten.” Dat zag de directie van De Javasche Bank graag anders:

De Nederlandsche Leeuw zagen wij liefst, niet zoo zeer grimmig als hij gewoonlijk wordt afgebeeld maar met eene rustige uitdrukking op het gelaat, hetwel tevens getuigt dat die ruit zich grondt op zijne kracht. In verband met deze gedachte vinden wij de keuze van het beeld van onzen grooten Koen allergelukkigst.³²

Met een ‘ruit’ wordt hier het afbeeldingspalet van het bankbiljet als raamwerk bedoeld. In deze ruit ligt de leeuw bovenop een zwaard en is rondom vergezeld van allerlei attributen. Het is dit gehele palet aan visuele communicatie wat Francis en Hoeven aantrekkelijk vonden. Ze symboliseren kracht en rust, zoals voor Francis en Hoeven het portret van Coen dat uitstekend doet. De Javasche Bank ontving de ontwerpen positief, maar die leeuw moest wel echt anders. Zo gek is dat niet als we naar die afbeeldingen kijken.



30 NA 16890, brief DNB aan DJB, 9 december 1862, geen nummer; brief JEZ aan DNB, 30 november 1862, geen nummer.

31 NHA, 2484_3164HBA, brief van W. Mees aan De Javasche Bank, 3 december 1862.

32 NA 16890, brief DJB aan DNB, 31 januari 1863, nummer 565. De reactie op de leeuw is ook opgemerkt door Huisman, ‘De Javasche Bank Note Issues’, 20.



Afbeelding 3: chronologische uitsneden van de getekende leeuw, van boven naar beneden: afgekeurde eerste ontwerp van Morriën, afgekeurde tweede ontwerp van Morriën, afgekeurde ontwerp van Vürtheim, goedgekeurde ontwerp van Verschuur. Bron: NHA, 2478_2051-2127.

De ontwerpen die Francis en Hoeven afwezen zijn bewaard gebleven in het Enschedé archief. We lezen ook in de notities van Enschedé dat de klacht van De Javasche Bank aankwam: “Het beeld van den Nederlandsche Leeuw moet worden verbeterd.”³³ In het originele ontwerp heeft de leeuw inderdaad een zielige, trieste uitstraling. Enschedé vraagt ontwerper Mörrien een nieuwe tekening te maken. Deze tweede tekening kijkt een stuk minder verbaasd en vreesachtig, maar voldoet alsnog niet aan de verwachtingen. De tekening van Vürtheim heeft een geheel andere houding dan de eerdere leeuwen. De invloed van de leeuw van De Nederlandsche Bankbiljetten is goed te zien. De laatste leeuw heeft niks menselijks, verbaasds of vreesachtigs. Voor deze tekening heeft Enschedé buiten de firma hulp moeten zoeken. Op hun verzoek maakte kunstschilder Wouterus Verschuur een tekening van een leeuw.³⁴ Het werd onmiddellijk verwerkt tot gewaardeerd onderdeel van het biljet. In een brief van 25 september 1863 dankt Enschedé de Haarlemse schilder voor de “kalme leeuw” die op “zoo voortreffelijke wijze” op het papier is gebracht en schenkt hem een bronzen beeldje van een leeuw, vervaardigd door een te goede naam en faam staande Parijse kunstenaar.³⁵ Verschuur reageert enkele dagen later dat de gift van het “waarlijk schoone bronzen woest gedierte mij hoogst vereerend en aangenaam was, te meer daar mijn bewezen dienst van zoo geringe aard was”.³⁶ Zo kwam het toch nog goed met de leeuw.

Koen, Coen of Coenen

Het portret van Coen op het ontwerp lijkt geselecteerd door Enschedé zelf, zo schrijft de drukkerij: “Wij hebben aandachtelijk ons bepaald tot dit beeld van Koen, omdat ieder zich wel zal kunnen vereenigen met de grote diensten door die landvoogd aan het vaderland bewezen.”³⁷ De Javasche Bank was inderdaad tevreden over het portret van Coen. Klaarblijkelijk paste het beeld van Coen in de visuele beeldtaal die zij wilden uitstralen met hun bankbiljetten. Aan het medaillon hoefde niets meer veranderd te worden. De Javasche Bank was blij met het ontwerp, in een brief over de tekorten in Batavia en de levering van de bankbiljetten schrijft president Wiggers van Kerchem: “Dan hoop ik 17 december en verder ieder volgende mail de zaligheid! te maken eenige figuren van J.P. Koen



33 NHA 2478_3164HBA, notitie met ontvangst brief De Javasche Bank dd. 31 januari 1863 in april 1863.

34 Waarschijnlijk door kunstschilder Wouterus Verschuur (1812-1874); vooral bekend door realistische weergave van paarden, soms honden; Wereldtentoonstelling 1855 kocht Napoleon III zijn werk; toppunt faam in 1860; laatste generatie Nederlandse Romantische dieren-schilders. Alternatief is Wouter Verschuur jr. (1841-1936) die bij vervaardiging 21 zou zijn.

35 NHA 2478_3164HBA, brief van Enschedé aan Verschuur, 25 september 1863.

36 NHA 2478_3164HBA, brief van Verschuur aan Enschedé, 27 september 1863.

37 NHA 2478_3164HBA, brief Enschedé aan De Javasche Bank, 7 juli 1863.

te zien arriveren".³⁸ Wel moest nog de schrijfwijze van de naam onderzocht worden. Was dat Koen, Coen of Coenen? Een nader onderzoek bleek wenselijk. Uiteindelijk is dit uitgevoerd door Archivaris van het Rijk R.C. Bakhuizen van den Brink. Uit zijn uitvoerige bronnenonderzoek bleek dat Coen zijn naam zelf doorgaans met een 'C' schreef. In de begintijd was dat Coenen, maar later werd dat Coen. Over deze keuze voegt de archivaris toe:

De vraag zou kunnen ontstaan of indien op de bankbiljetten tevens eenig embleem mogt voorkomen tot de vestiging van Batavia of het veroveren van Jacatra betrekking hebbende, het niet beter waren de schrijfwijze van Coen uit de eerste periode te volgen. Is dat echter niet het geval dan acht ik Coen als de meest algemeene en laatste verkiezlijk. In alle gevalle is de schrijfwijze met een C boven alle bedenking de beste.³⁹

Kortom: de schrijfwijze in het ontwerp, met Coen, kan blijven staan.

Meertalige strafbepalingen op de keerzijde

Spelling en schrijfwijze speelde op andere vlakken van het bankbiljet een rol. Op de keerzijde was een strafbepaling opgenomen. Dit was op Nederlands papiergeld een nieuw fenomeen, geïntroduceerd op de nieuwe ontwerpen van De Nederlandsche Bank biljetten uit 1860. Een strafbepaling was een tekst met een waarschuwing over de straf die een vervalser kreeg als hij deze biljetten vervalste. De tekst werd:

Met den dood, te pronkstelling, opsluiting in een tuchthuis en verbanning wordt naar omstandigheden gestraft het namaken of vervalschen en het opzettelijk uitgeven van nagemaakte of vervalschte biljetten der Bank.⁴⁰



38 NA 16890, brief Wiggers van Kerchem aan Mees, 14 september 1863.

39 NA 16890, brief Bakhuizen van den Brink aan de secretaris van De Nederlandsche Bank, 29 juli 1863.

40 Staatsblad van Nederlands-Indië, no. 4 (1817); Staatsblad van Nederlands-Indië, no. 32 en no. 98 (1859).



Afbeelding 4: de vier strafbepalingen op keerzijde f 1000 (1864) De Javasche Bank, vervaardigd door Enschedé in Haarlem. Bron: DNB-10334, Nationale Numismatische Collectie, De Nederlandsche Bank.

Op de Nederlandse bankbiljetten stond één tekst in het Nederlands, maar in het meertalige Nederlands-Indië paste dit niet. De Nederlandse straftekst moest daarom vertaald worden in Maleis, Javaans en Chinees.⁴¹ De drukletters voor het Maleis en Javaans had Enschedé in beheer, maar de Chinese drukletters niet. Recent onderzoek van historica Yun Xie heeft uitgewezen dat de Amsterdamse lettergieterij Tetterode, een concurrent van Enschedé, deze letters wél in beheer had.⁴² Deze had Tetterode bemachtigd via de Leidse hoogleraar Sinologie: Johann Joseph Hoffman. Enschedé nam contact op met Hoffman, die ook kon helpen bij de grammatische controle van de teksten.⁴³ Wel waarschuwde Enschedé dat het nog even kon duren omdat het nog onduidelijk was hoeveel ruimte er precies beschikbaar was voor de teksten op de keerzijde. Mogelijk moesten de Chinese letters verkleind worden om passend te maken in de beschikbare katernen. Hoffman reageerde afwijzend en raadde het “af als iets dat



41 NHA, 2484_3164HBA, brief van E. Francis en G. Hoeven aan De Nederlandsche Bank, geen datum (maar uiterlijk 1863, jaar van ontslag Francis).

42 Gerbert van Genderen, ‘Enschedé versus Tetterode’. 19^e-eeuwse strijd tussen lettergieters’, *Uitgelicht*, nummer 21 (2023) 10-15, aldaar 14. Voor de rol van Chinese typografie, sinologie en Nederlands kolonialisme, zie Yun Xie, ‘Colonialism, Academic, Typography. Unveiling 19th-Century Chinese Printing in the Netherlands (1830–1860)’, *Quarendo* 54:4 (2024) 331-361.

43 NHA, 2484_3164HBA, brief van Enschedé aan J. Hoffman, 4 juli 1863.

stellig gene goede uitkomst zal kunnen opleveren".⁴⁴ Hoffman adviseerde de tekst te omgeven met een 'fijne lijst' waaraan de lijnen van de kolommen kunnen aansluiten. Dit is terug te zien in de vormgeving van de tekst: alleen de Chinese strafbepaling heeft een lijnenraster. Interessant is ook de opmerking van Hoffman dat eventuele valse biljetten snel herkend zouden kunnen worden door een expert Chinees, omdat alleen vervalsers die geoefend hebben in het Chinees een kans van slagen hebben bij het nabootsen van de Chinese tekens.⁴⁵

Bankbiljetten in beeld op Wereldtentoonstelling Parijs 1867

In 1867 kregen de nieuwe biljetten aandacht op het wereldtoneel. In een brief gericht aan de President van De Nederlandsche Bank schreef het Ministerie van Koloniën: "Door den Minister van Binnenlandsche Zaken is mij verzocht om ten behoeve van de aanstaande internationale wereldtentoonstelling te Parijs in het bezit gesteld te worden van een stel munt en bankpapier van Ned Indie."⁴⁶ Uit eerdere correspondentie bleek al dat de Minister van Koloniën een rol speelde, zo bood hij aan te helpen bij de versnelling van de verzending indien nodig. Ook was hij zelf nieuwsgierig en zal "Zijne Excellentie gaarne kennis nemen van de nieuwe Javasche bankbiljetten, zoo als in Uedele bedoeling lag er van elke soort een exemplaar ter bezichtiging mede te brengen". De feedback van de minister was belangrijk voor Enschedé, zo benadrukten ze over de kwaliteit van het ontwerp aan De Javasche Bank:

Wij vleien ons, dat een en ander uwe goedkeuring zal verdragen. Van deskundigen, op welker oordeel wij grooten prijs stellen, mogten wij vernemen dat wij in de daad in het Javasche bankbiljet iets degelijks hebben geleverd en bijzonder aangenaam was het ons dezer dagen van den Minister van Kolonien, nadat Z. Excellentie ons zijne belangstelling in de onderneming had doen kennen, de verzekering te ontvangen dat hij over de uitvoering van de biljetten volkomen tevreden was.⁴⁷



44 NHA, 2484_3163HBA, brief van J. Hoffman aan Enschedé, 2 september 1863.

45 NHA, 2484_3163HBA, brief van J. Hoffman aan Enschedé, 3 juli 1863.

46 NA, 16177, brief van de Minister van Kolonien aan de President van De Nederlandsche Bank, 6 maart 1867.

47 NHA, 2484_3164HBA, brief van Enschedé aan De Javasche Bank, 15 september 1864. Over de toenmalige Minister van Koloniën, Fransen van de Putte, en zijn privébelangen op Java, zie Paul J.J. Costen, *Uit de suiker in de politiek. Het leven van de staatsman I.D. Fransen van de Putte* (Proefschrift, Universiteit Leiden, Leiden 2019), 79-89, aldaar 81.

De Nederlandsche Bank gaf uiteindelijk aan niet aan het verzoek te kunnen voldoen, omdat drukkerij Enschedé de biljetten al ging opnemen in de drukproeven die zij inzenden naar de wereldtentoonstelling bij de categorie *maten, gewichten en munten*, waar ook bankbiljetten onder vielen. De Nederlandsche Bank zond zelf ook biljetten van hun 1860 serie naar de wereldtentoonstelling, maar niet voordat zij de handtekeningen doorstreepten om de biljetten te ontdoen van hun geldwaarde. De biljetten die Enschedé heeft ingestuurd van De Javasche Bank zijn bewaard gebleven in het archief.⁴⁸ Ook van deze biljetten is de geldwaarde ontnomen, om misbruik te voorkomen. Ze zijn bewust niet ondertekend en bestempeld met: NIET GANGBAAR. Door de erevoorzitter van de Nederlandse commissie voor de wereldtentoonstelling, de prins van Oranje, is in het Amsterdamse Paleis voor Volksvlijt een bronzen medaille uitgereikt aan J. Enschedé en Zonen.⁴⁹ Of dit verdiend is aan de bankbiljetten voor De Javasche Bank, of ander drukwerk, is onbekend.

Ook zijn de biljetten vanuit numismatisch oogpunt verzameld. Hoogleraar numismatiek van der Chijs, had actief contact met De Nederlandsche Bank en wist biljetten uit de Nederlandse productie als schenking te bemachtigen.⁵⁰ Ook heeft hij de volledige 1864 serie van De Javasche Bank verzameld, en biljetten van de 1865 serie van De Surinaamsche Bank.⁵¹ Vanaf 1866 waren de biljetten dus al in Nederland verzameld. In Nederlands-Indië zijn ze ook verzameld, zo zijn ze opgenomen in het Numismatisch Kabinet van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen.⁵²

De Javasche Bank en de vormgeving van het 1864 bankbiljet

Met bovenstaand onderzoek construeer ik een beeld van de keuzes die zijn gemaakt in de totstandkoming van de eerste bankbiljetten met afbeeldingen in Nederlands-Indië. De vormgeving van koloniaal papiergeld en de overwegingen die daaraan ten grondslag lagen zijn nog beperkt onderzocht. Dit verkennend artikel heeft zich gericht op de eerste bankbiljetten van De Javasche Bank met afbeeldingen, waardoor het biljet in 1864 haar geldwaarde ontsteeg en een secundaire functie als communicatiemiddel ontwikkelde. Uit dit onderzoek is gebleken dat deze emissie van De Javasche Bank qua ontwerp het voorbeeld volgde van de nieuwe bankbiljetten van De Nederlandsche Bank uit 1860. Na-



48 NA, 16177, brief van Directie van De Nederlandsche Bank aan Minister van Financien, 8 maart 1867.

49 'Bijvoegsel', *Utrechtsch Provinciaal en Stedelijk Dagblad* (6 april 1868).

50 NA, 16177, brief van der Chijs aan DNB, 1 november 1865.

51 Hans Jacobi, 'Belangrijke aanwinsten voor de papiergeldverzameling van Rijksmuseum Het Koninklijk Penningkabinet', in *De Beeldenaar* 11:4 (1987) 136-140, aldaar 136.

52 Jacobus Anne van der Chijs, *Catalogus der Numismatische Verzameling van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen* (Batavia/'s Hage 1896), 336.

mens De Nederlandsche Bank speelde secretaris – en later president – Mees bij beide initiatieven een belangrijke rol, net als de drukker Enschedé en dezelfde graveerders en ontwerpers. Met dit nieuwe ontwerp gingen beelden voor het eerst een rol spelen. Hierbij werden secuur overwegingen gemaakt. Schrijffouten, zoals bij eerdere biljetten, moesten voorkomen worden: extra aandacht dus voor de spelling van Coen en het Chinees. Die aandacht werd beloond door positieve waarderingen van onder andere de Minister van Koloniën en de toezending naar de Wereldtentoonstelling van 1867 in Parijs. De directie van De Javasche Bank greep haar kans aan om een communicatief doel uit te stralen: de leeuw straalde kracht en kalmte uit, belangrijke waardes voor De Javasche Bank. Jan Pieterszoon Coen speelde een belangrijke rol als boegbeeld en was als historisch figuur nauw verworven met het koloniaal bestuur. Hoewel de leeuw op de volgende bankbiljetontwerpen verdween, was de inzet van Coen op een Nederlands-Indisch bankbiljet niet eenmalig. Sterker nog, Coen keert tot 1936 stevast terug op iedere bankbiljetserie van De Javasche Bank en is daarmee het enige afgebeelde portret op Nederlands-Indische bankbiljetten. Dat is significant en met toekomstig onderzoek naar de totstandkoming – en vooral instandhouding – van dit gegeven hoop ik bij te dragen aan een beter begrip van de rol van geld in de koloniale context van Nederlands-Indië.



‘Voor een lokaal gebeuren’

Het schrijven van liedteksten en de verwerking van emoties rondom stedelijke transformatie

Jetze Boon

In juli 2021 schreef ik in een opzet voor een pleidooi, gericht aan de gemeente Deventer, het volgende: ‘Nu zelfs de IJssel geen hindernis meer is, wordt het probleem duidelijk. Er lijkt geen einde te komen aan de groei-idealen. [...] in welk jaar gaan we stoppen met bouwen?’ Het waren op dat moment de lockdowns als gevolg van de covidpandemie die me een opgesloten gevoel gaven. De natuur in mijn omgeving leek daardoor de enige manier om écht aan de online rompslomp te kunnen ontsnappen. Het leidde ertoe dat elke vorm van stedelijke uitbreiding ten koste van het groen buiten de stad me beangstigde, omdat de door mij geliefde natuur en weidse landschappen zo mogelijk zouden verdwijnen. Het waren dan ook plannen voor grootschalige stadsuitbreiding die directe aanleiding vormden voor mijn pleidooi. Hoewel ik desbetreffende brief nooit verstuurd heb, hielp het schrijven ervan me wel om met mijn opgekropte emoties om te gaan. Hiermee wil ik niet stellen dat de emoties die ik als negatief ervaarde volledig verdwenen, maar het schrijven gaf me wel een bepaalde richting en verduidelijkte voor mezelf waar ik mee zat. Deze omgang met emoties staat centraal in dit artikel. Het artikel behelst een onderzoek naar manieren waarop het schrijven van teksten kan fungeren als hulpmiddel voor de persoonlijke verwerking van emoties als gevolg van stedelijke transformatie en bijbehorende ingrijpende sociaal-culturele veranderingen. Hierbij zal de nadruk liggen op liedteksten.

Om dit te kunnen onderzoeken zullen in de jaren 1986 en 1987 afgenomen interviews met de Nijmeegse huisschilder en volkszanger Wim Janssen gebruikt worden. In de interviews komen veel van de door Wim Janssen geschreven liedjes naar voren. Een aantal van deze liedjes zijn voor dit artikel relevant, omdat ze hun oorsprong vinden in zijn relatie met de Nijmeegse wijk waar hij in zijn jonge jaren gewoond heeft. Dit deel van de Nijmeegse binnenstad staat tegenwoordig bekend als de Benedenstad, maar werd door Wim Janssen vast de ‘Oude Stad’ genoemd.¹ Door grootschalige sloop in de late jaren ‘50, bestaat het overgrote



1 Regionaal Archief Nijmegen, collectie geluid / cassettebanden, geluidstapes en digitale banden, documentnummer AC298, Wim Janssen XVIII, 01:00 – 01:30.

Er is in dit artikel gekozen om de term ‘Benedenstad’ aan te houden. De term ‘oude stad’ verwijst in krantenartikelen soms naar de Nijmeegse binnenstad als geheel en soms naar de Benedenstad. Aanvullend is er voor gekozen om de term met een hoofdletter aan te halen, omdat ‘benedenstad’ ook kan verwijzen naar een laaggelegen stadsdeel van andere steden.

deel van de huidige Benedenstad uit nieuwbouw.² Voor de oorspronkelijke bewoners lijkt amper meer plaats te zijn.³ Dit betekent dat alles waar Wim Janssen in zijn jeugd zo vertrouwd mee was, gedurende zijn leven volledig verdwenen is. De liedjes die hij hierover schreef en de emoties die blijken uit zijn verhalen, bieden de mogelijkheid tot de volgende onderzoeksvraag. *Hoe gebruikte de Nijmeegse huisschilder en volkszanger Wim Janssen het schrijven van liedteksten voor zijn persoonlijke verwerking van emoties, rondom ingrijpende sociaal-culturele veranderingen als gevolg van twintigste-eeuwse stedelijke transformatie in de Nijmeegse Benedenstad?*

Over de, voor dit artikel relevante, geschiedenis van steden en stedelijke transformatie is veel literatuur verschenen. Zo is het door Cambridge University Press uitgegeven tijdschrift *Urban History*, dat sinds 1974 jaarlijks verschijnt, een goed voorbeeld van de opkomst en blijvende relevantie van het vakgebied.⁴ Binnen dit tijdschrift en het genre in het algemeen is naar verhouding weinig geschreven over de relatie tussen muziek en de stad.⁵ Emotie in stedelijke context wordt binnen dit tijdschrift eveneens weinig behandeld, laat staan dat er wordt ingegaan op de verwerking van deze emoties aan de hand van muziek.⁶

Een bundel van Katie Barclay en Jade Riddle is daarentegen volledig gewijd aan de relatie tussen emoties en de stedelijke context. Ter inleiding beschrijven de auteurs een aantal zaken, waarmee ze onder andere willen illustreren dat emoties een stad kunnen vormgeven.⁷ Zo presenteren ze steden als zogenaamde *emotional communities*.⁸ Een term van Barbara Rosen-



2 J. Buursink, 'Onze benedenstad : De sociale constructie van een Nijmeegs icoon', *Jaarboek Numaga*, Gewijd aan heden en verleden van Nijmegen en omgeving deel LIX (Nijmegen 2012) 40 – 61, aldaar 58.

3 Zie ter illustratie: 'Afbraak krotten en in oude stad en noodwoningen', *De Gelderlander* (29 november 1955); 'Buurtkomitee Benedenstad', *Wijkkrant Nijmegen-Oost* (1 februari 1977).

4 Cambridge University Press, <https://www.cambridge.org/core/journals/urban-history> (geraadpleegd op 22 mei 2024).

5 Dit gegeven blijkt uit een overzichtsweergave op hun website: Cambridge University Press, <https://www.cambridge.org/core/journals/urban-history/listing?q=music&sort=canonical.date%3Adesc&fts=no&searchWithinIds=923A3D28AA1075F462BC003C543FC57D> (geraadpleegd op 22 mei 2024).

6 Een indicatie kan ontleend worden aan een overzichtsweergave op hun website: Cambridge University Press, <https://www.cambridge.org/core/journals/urban-history/listing?q=emotions&searchWithinIds=923A3D28AA1075F462BC003C543FC57D&fts=no> (geraadpleegd op 22 mei 2024).

7 K. Barclay en J. Riddle, 'Urban Emotions and the Making of the City' in: Idem, *Urban emotions and the making of the city: interdisciplinary perspectives* (New York 2021) 1 – 18, aldaar 2.

8 Idem, 2.

wein, waarmee ze poogt de al bekende *social communities* te duiden vanuit de opvatting dat er emotiesystemen aan het bestaan van deze gemeenschappen ten grondslag liggen. Gemeenschappen definieert ze overigens in de ruimste zin van het woord, door zowel kleinschalige als grootschalige gemeenschappen te betrekken.⁹ Barclay en Riddle zetten dit concept op een aantal manieren in. Enerzijds stellen ze dat emoties kunnen worden ingezet voor wat Joseph Prestel *social negotiation* noemt. Een vorm van sociale en culturele uitwisseling die, in dit geval, ontstaat als reactie op stedelijke transformatie. Deze uitwisseling kan voortkomen uit de ervaring van *collective emotions*, zoals gedeeld verdriet of gedeelde woede, die veranderingen in de stedelijke omgeving oproepen.¹⁰ Anderzijds halen Barclay en Riddle auteurs uit hun bundel aan die betogen dat *emotional communities* niet alleen het fundament zijn van een gemeenschap, maar ook bepalend kunnen zijn in de vormgeving van de stedelijke omgeving.¹¹ Verschillende gemeenschappen kunnen emotionele waarde hechten aan dezelfde fysieke locatie, waardoor er bovendien baat bij is steden zo in te richten dat conflicten tussen deze gemeenschappen vermeden worden.¹²

Een onderzoek uit 2012 dat in verband te brengen is met bovengenoemde bundel, komt van Sara Cohen. Zij probeerde om de relatie tussen muziek en de urbane omgeving aan te tonen en constateerde dat er naast het bestaan van duidelijke grenzen, zoals een rivier, afhankelijk van de sociale groep waar iemand zich in bevindt ook onzichtbare grenzen door een stad lopen.¹³ Sociaaleconomische verschillen spelen hier een belangrijke rol in, maar ook het muziekgenre waar iemand zich mee identificeert kan de ervaring van deze grenzen versterken. Dit kan ertoe leiden dat onzichtbare grenzen, en daarmee de stedelijke omgeving, geduid en daardoor gelijktijdig geconcretiseerd worden.¹⁴ Aan de hand van een opvatting van de antropoloog Tim Ingold lijkt Cohen daarentegen te benadrukken dat er geen concrete relatie tussen mensen en hun omgeving bestaat. Deze relatie wordt vormgegeven door een proces van ervaringen, waarlangs mensen zich verhouden tot hun omgeving. Iets wat Ingold benoemt aan de hand van zijn concept 'lines'.¹⁵ Kortom, de relatie die mensen met de stedelijke omgeving hebben staat niet vast, maar is aan verandering onderhevig en krijgt bovendien gestalte door deze ervaringen. Mogelijk zijn dit de ervaringen waar Barclay en Riddle op doelen, wanneer ze stellen dat



9 B. Rosenwein, 'Worrying about Emotions in History', *The American Historical Review* 107:3 (2002)) 821 – 845, aldaar 842.

10 K. Barclay en J. Riddle, 'Urban Emotions', 6.

11 Idem, 7.

12 Idem, 7 – 8.

13 Idem, 145 – 146.

14 Idem, 149 – 153.

15 Idem, 165 – 166.

emoties verbonden kunnen raken met plaatsen en mensen. Dit laatste is een opvatting van Sara Ahmed. Hiermee betogen ze vervolgens dat emoties doorslaggevend zijn in het tot stand komen van sociale relaties, een constatering die aansluit op kaarten die artiesten tekenden voor het onderzoek van Cohen.¹⁶

Bovengenoemde concepten zullen worden meegenomen in de behandeling van de hoofdvraag. Deze zal aan de hand van een viertal liedteksten stapsgewijs beantwoord worden. Ten eerste zal er voor drie van de vier liedjes een context geschetst worden, welke illustreert waar desbetreffende liedtekst naar verwijst.¹⁷ Ten tweede zullen de emoties die in de liedtekst naar voren komen geduid en geanalyseerd worden, om vervolgens in contrast geplaatst te worden met het in het interview vertelde verhaal. Dit heeft als doel te beschrijven op welke manier Wim Janssen sprak over de ervaringen die hem hebben aangezet tot het schrijven van de liedjes, in de hoop te kunnen achterhalen wat de rol van zijn emoties was binnen de keuze om over de ervaringen te gaan schrijven. Tot slot zal geprobeerd worden om een aantal observaties te duiden aan de hand van de in deze inleiding aangehaalde literatuur.

Er zijn sinds de jaren '80 meerdere werken verschenen waarin geprobeerd wordt om aan te tonen dat het uitschrijven van gedachtes kan helpen om een betekenis te geven aan desbetreffende gedachtes. Onderwijstheoreticus James Moffett deed dit in 1982 door schrijven en mediteren met elkaar in verband te brengen. Hij noemde het 'naturally allied activities', omdat beide activiteiten een persoon in staat stellen de chaos van de innerlijke stem zodanig te beteugelen dat er slechts een narratief overblijft.¹⁸ Aanvullend stelt Moffett dat deze activiteit niet alleen innerlijke rust oplevert, maar daarnaast kan bijdragen aan het produceren van een authentieke tekst. Een kwalitatief goede tekst die voor zowel de auteur als een breder publiek te begrijpen is.¹⁹ Dergelijke opvattingen over het nut van schrijven komen ook naar voren in historisch onderzoek. Zo constateerde Sigurður Gylfi Magnússon dat er een aanzienlijke hoeveelheid negentiende- en twintigste-eeuwse IJslandse poëzie gericht op de verwerking van emoties bestaat. Een verklaring is wat hem betreft de grote kindersterfte, wat er toe leidde dat mensen al tijdens hun jeugd leerden om emoties niet zomaar te uitten, waardoor ze gedurende hun verdere leven op zoek gingen naar een alternatief. Dit maakte volgens Magnússon dat deze mensen ge-



16 K. Barclay en J. Riddle, 'Urban Emotions', 6.

17 De liedteksten zijn te vinden bij de online publicatie van dit artikel op www.ExTempore.nl.

18 J. Moffett, 'Writing Inner Speech and Meditation', *College English* 44:3 (1982) 231 – 246, aldaar 231 – 232.

19 Idem, 231 en 234.

wend raakten om hun emoties via de literaire weg tot uitdrukking te brengen.²⁰

Bovenstaande auteurs tonen aan dat het schrijven van teksten kan helpen bij de omgang met emoties. De hierop volgende auteurs binnen het debat over *Oral History* tonen enerzijds het verschil tussen het geschreven en het vertelde verhaal aan, maar betogen anderzijds dat ook dit vertelde verhaal kan bijdragen aan de verwerking van ervaringen en emoties. *Oral History* en daarmee herinnering als bron van historische kennis zijn al jaren onderwerp van debat.²¹ In zijn tekst 'Memory and Remembering' in *Oral History* probeert Alistair Thomson het belang van deze vorm van kennisverwerving aan te tonen, door uitgebreid in te gaan op de werking van herinnering.²² Dit doet hij aan de hand van een voorbeeld, waarmee hij aantoont dat er verschillen kunnen bestaan tussen wat ooit in een dagboek is opgeschreven en het verhaal dat achteraf verteld wordt. Ervaringen van na de gebeurtenis waar over gesproken wordt, kunnen van grote invloed zijn op het achteraf vertelde verhaal.²³ Thomson stelt bovendien, gesteund door werk van Mary Chamberlain, dat de werking van herinnering en de constructie van het vertelde verhaal afhankelijk zijn van een groot aantal variabelen, zoals cultuur, taal en genre. De Nederlandse historici Jan Bleyen en Leen van Molle sluiten zich hierbij aan door te stellen dat '[...] mondelinge geschiedenis nooit samen [valt] met het verleden, maar [...] een verhaal *over dat* verleden [is].' Herinneringen moeten wat hen betreft daarom ook altijd nader geïnterpreteerd en gecontextualiseerd worden.²⁴ Belangrijk om hierbij te beseffen is dat het vertellen van verhalen, ofwel 'memory narratives' zoals Thomson ze noemt, een grote rol speelt in de constructie van iemands identiteit, een identiteit die vervolgens van belang is voor de manier waarop iemand zich zaken herinnert.²⁵ Een voor dit onderzoek zeer relevante constatering is dat het vertellen van een verhaal gezien kan worden als 'a meaning-making system that makes sense out of the chaotic mass of perceptions and experiences of life'.²⁶ Deze uitspraak sluit sterk aan op uitspraken van Moffett, die stelt dat het schrijven van teksten een vergelijkbare werking heeft.²⁷



20 S. Magnússon, 'At the mercy of emotions: archives, egodocuments and microhistory' in: K. Barclay en P. Stearns, *The Routledge History of Emotions in the Modern World* (Oxford en New York 2023) 220 – 232, aldaar 229 – 231.

21 A. Thomson, 'Memory and Remembering in Oral History' in: D. Ritchie, *The Oxford Handbook of Oral History* (2010) 77 – 95, aldaar 77 – 79.

22 Idem, zie abstract.

23 Idem, 77.

24 Jan Bleyen en Leen van Molle, *Wat is mondelinge geschiedenis?* (2012) 14.

25 A. Thomson, 'Memory and Remembering in Oral History', 90 – 91.

26 A. Thomson, 'Memory and Remembering in Oral History', 89.

27 J. Moffett, 'Writing Inner Speech and Meditation', 231 – 232.

De jeugd van Wim Janssen

Wim Janssen werd geboren op 18 september 1919, op Vleeschhouwerstraat 40 in wat hij zelf 'het hartje van de oude stad' noemde. Het huis van drie bij acht meter bestond uit drie vertrekken en het gezin bewoonde alleen de benedenverdieping. Hij heeft hier tot 1925 gewoond en op het moment van de verhuizing woonden ze er in totaal met z'n tienden; zijn ouders en acht kinderen.²⁸ Het gezin leefde in grote armoede en was sterk afhankelijk van de momenten dat de vader van Wim Janssen werk had.²⁹ Zijn moeder was huisvrouw.³⁰ De schoolcarrière van Wim Janssen eindigde na de zesde klas van de lagere school en zijn werkzame leven begon in 1933, een maand voor zijn veertiende verjaardag. Al vrij snel kwam hij in een Nijmeegse kinderwagenfabriek terecht.³¹ Zijn huisschilderscarrière begon rond dezelfde tijd, toen er bij de Nijmeegse gasfabriek vraag was naar een leerling schilder. Vervolgens kon hij zijn opgedane kennis direct toepassen bij de kinderwagenfabriek, waar hij vanaf dat moment de kinderwagens beschilderde.³²

Wim Janssen was gedurende zijn jeugd op verschillende manieren in aanraking gekomen met muziek. Waar in andere delen van Nederland muziek via grammofoonspelers en radio's een steeds groter publiek bereikte, werd van bewoners van de Benedenstad een grotere creativiteit geëist.³³ In de buurt woonden een aantal opkopers, 'mensen die met een handkar ge-goede buurten in gingen'. Hier kregen ze vaak oude kleding, maar ze kochten er ook oud ijzer. Soms kregen ze een oude grammofoonspeler mee, die ze vervolgens repareerden. Deze grammofoons kwamen met name in de zomer van pas. Het gaf mensen de gelegenheid om aan de warmte van het huis te ontsnappen en de straat op te gaan. Niet alleen de grammofoonspeler werd hierbij ingezet, maar ook mensen met mond- of trekharmonica's maakten dat het 'gezellig' was en dat mensen gingen dansen.³⁴ De Benedenstad kende dan ook een aantal straatartiesten, soms solo en soms in groepjes, die geld pro-



28 Regionaal Archief Nijmegen, collectie geluid / cassettebanden, geluidstapes en digitale banden, documentnummer AC281, Wim Janssen I, 00:00 – 03:10.

29 Idem, 13:00 – 17:40.

30 Regionaal Archief Nijmegen, collectie geluid / cassettebanden, geluidstapes en digitale banden, documentnummer AC282, Wim Janssen II, 02:30 – 03:24.

31 Respectievelijk: Wim Janssen XVIII, 31:00 – 31:00; Regionaal Archief Nijmegen, collectie geluid / cassettebanden, geluidstapes en digitale banden, documentnummer AC284, Wim Janssen IV, 18:55 – 19:05.

32 Idem, 24:00 – 25:50.

33 K. van den Buys en P. Lelieveldt, 'De openbare omroep en de productie en verspreiding van kunstmuziek in België en Nederland' in: L. Peter Grijp et al. *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2001) 596 – 605, aldaar 596.

34 Wim Janssen IV, 00:00 – 02:06.

beerden op te halen met hun optredens.³⁵ Een andere vorm van publiekelijk muzikaal vertier, was het draaiorgel. De jeugd van de jaren '20 en '30 maakte gretig gebruik van de aanwezigheid hiervan. Wim Janssen noemde het daarom, volledig in lijn met de tijdgeest van 1986, de 'disco van de straat' en stelde dat het een manier was om met de nieuwste muziek in aanraking te komen.³⁶

Thuis kwam Wim Janssen op termijn ook in aanraking met muziek, toen ze de oude grammofoonspeler van zijn oom overnamen. Naast instrumentale muziek van onder andere Bach, zaten hier vooral veel platen met Nederlandstalige liedjes bij.³⁷ Muziek kwam de huiselijke sfeer ook binnen via de handel in muziekt teksten. Dan gooiden handelaren een geschreven liedtekst door de brievenbus, die de volgende dag terug moest worden gegeven door de inwoners, tenzij zij dit tegen betaling wilden houden.³⁸ Opvallend is dat Wim Janssen zich veel van deze liedteksten herinnerde, vaak zo goed dat hij ze tijdens het interview nog kon zingen. Deze grote rol van muziek maakt dat zijn latere carrière als volkszanger een duidelijke oorsprong in zijn jeugd heeft.³⁹

'Zo ging 't ien de ouwe stad'

Wim Janssen over zijn jeugd in de Benedenstad

Een van de liedjes waarin Wim Janssen zijn jeugd in de Benedenstad uitgebreid beschreef, is het liedje 'Zo ging 't ien de ouwe stad'.⁴⁰ De in dit liedje verwerkte gevoelens van hoop, verlangen, blijdschap, zorg, woede en sympathie sturen het verhaal, doordat ze gebruikt worden om steeds een andere indruk van 'de ouwe stad' te geven. Zo geeft het verlangen naar de vroegere blijdschap in regel 1 en 2 een positief beeld van de Benedenstad, een beeld dat vervolgens in hetzelfde couplet in contrast wordt geplaatst met de tijden van 'erremoei' waarin deze emoties niet ervaren werden. Het refrein dat hier op volgt fungeert in dit geval om te benadrukken dat het hebben van schulden onderdeel was van 'die ouwe tied'. In het tweede couplet gaat het verhaal verder, waarin met de zin 'als vader dan weer eens wat werk had' een gevoel van hoop op betere tijden centraal staat. De toon van dit couplet wordt echter in regel 18 gezet, aangezien in deze regel benadrukt wordt hoe groot de zorgen vaak waren.

Dit gevoel wordt concreet in het daaropvolgende refrein, door er



35 Idem, 04:08 – 05:26.

36 Idem, 09:30 – 11:00. Zie voor de opkomst van disco in Nederland ter illustratie: L. Mutsaers, 'De impact van de Amerikaanse dansmuziek in Nederland' in: L. Peter Grijp et al. Een muziekgeschiedenis der Nederlanden (Amsterdam 2001) 839 – 844, aldaar 843.

37 Wim Janssen IV, 11:00 – 11:50.

38 Idem, 07:24 – 07:55.

39 Ter illustratie: Idem, 01:00 – 03:22.

40 Zie bij de online publicatie van dit artikel op www.ExTempore.nl de bijlage I, 1 en 2.

de lichamelijke sensatie 'honger' aan te koppelen. Daarna worden de in regel 18 genoemde zorgen in regel 25 tot en met regel 32 in een andere context geplaatst. Deze ervaring, die eerder in de tekst als negatief geclassificeerd werd, wordt in dit couplet gebruikt om naastenliefde en burenhulp te benoemen. De tekst lijkt te willen benadrukken dat er sprake was van een bepaalde gemeenschapszin. De hele buurt leefde met elkaar mee, omdat iedereen wel eens in 'zurree zat'. Het couplet gaat dan ook gepaard met een positief refrein, waarin dit gezamenlijke bestaan 'jovel' genoemd wordt. Toch eindigt het liedje met een meer negatieve associatie. In aanloop naar de 'ruzie' die in het afsluitende refrein genoemd wordt, laten regel 37 tot en met regel 42 zien dat de eerder genoemde gemeenschapszin geen vanzelfsprekendheid was. Een gevoel van irritatie en woede wordt met 'dan knokte we flink met mekuir' weergegeven in combinatie met de handeling vechten.

Tijdens het interview stelde Wim Janssen over 'Zo ging 't ien de ouwe stad' dat het liedje het volledige leven in de Benedenstad beschrijft, waarbij hij benadrukte dat het 'geen gemeenschap van heiligen' was, aangezien zaken zoals bedrog de inwoners niet vreemd waren.⁴¹ In de geraadpleegde liedtekst lijkt deze observatie inderdaad naar voren te komen, doordat het liedje eindigt met een couplet over ruzie en geweld. Tijdens het interview draaide Wim Janssen de coupletvolgorde echter om, waardoor hij het liedje eindigde met met 'Duir hebbe we't voak zoe jovel gehad, duir ien de ouwe stad.'⁴² Zodoende is niet alleen de conclusie van het liedje volledig anders, maar wordt ook de nostalgische ondertoon prominenter. Deze toon noemde hij tijdens het eerste van de twee interviews zelfs 'melancholisch', wat aantoont welk gevoel hij aan dit liedje, maar eigenlijk aan het overgrote deel van zijn liedjes, toeschreef.⁴³

Ook de gebeurtenissen die Wim Janssen in dit liedje beschreef, werden meermaals besproken tijdens de interviews. Hoewel de in de liedtekst genoemde pandjesbaas 'Detmers' naar voren lijkt te komen als vanzelfsprekend onderdeel van het leven in de Benedenstad, is Wim Janssen tijdens het interview een stuk kritischer.⁴⁴ Hij zou 'zo iemand altijd als een hyena van de maatschappij beschouwd' hebben.⁴⁵ Ook het aangehaalde hongerijsden werd besproken tijdens de interviews, maar over zijn eigen jeugd was Wim Janssen vrij kort. 'Zover ik



41 Wim Janssen II, 50:30 – 51:00.

42 Idem, 51:00 – 53:08.

43 Wim Janssen II, 50:20 – 50:40.

44 Wim Janssen I, 52:30 – 53:35. Pandjesbazen waren particuliere kredietverstrekkers waar mensen hun waardevolle spullen tegen een lening konden inruilen, totdat ze genoeg geld hadden om het pandje terug te kopen. Hoe langer het duurde voordat ze hun spullen terugkochten, hoe hoger de rente werd. Na een aantal weken verkocht de pandjesbaas het pandje, wat betekende dat diegene het waardevolle bezit kwijt was.

45 Wim Janssen II, 53:30 – 53:45.

weet heb ik nooit veel honger geleden [...].'⁴⁶ Hieruit blijkt dat zijn liedjes niet altijd betrekking hadden op hemzelf en deels gebaseerd waren op ervaringen van anderen. Zo haalde hij ook een verhaal van voor zijn geboorte aan om de burenhulp in de Benedenstad te illustreren. Zijn moeder zou hem hebben verteld dat ze ooit tot de ontdekking kwam dat ze niet genoeg eten had om haar, toen nog, vier kinderen te voeden. Toen ze later die dag haar kinderen van school had opgehaald stond er onverwachts een pan gevuld met stampot op tafel. Ze zou nooit geweten hebben wie de pan eten gebracht had. 'Kijk, dat was nou burenhulp. Dat was nou gemeenschapszin.'⁴⁷ Op deze manier koppelde Wim Janssen ook tijdens zijn interview de negatieve ervaring van honger aan de positieve ervaring van burenhulp en gemeenschapszin, net zoals in zijn liedtekst.

Met dit voorbeeld kan aangetoond worden dat emoties niet alleen hun oorsprong vinden in externe factoren, maar ook externe factoren kunnen beïnvloeden.⁴⁸ De aangehaalde gemeenschapszin en burenhulp vinden immers hun oorsprong in gevoelens van sympathie omtrent het bestaan van zorgen en verdriet, aangevuld met momenten van gedeelde blijdschap. Hierop is de term 'neighbourliness' van de historicus Andrew May goed van toepassing, al dient zijn definitie wel aangevuld te worden. Hij stelt namelijk dat deze vorm van naastenliefde ontstaat door 'social and spatial relations [...] moderated by legal and cultural regulations and protocols'.⁴⁹ Vanuit het perspectief van de behandelde liedtekst is 'neighbourliness' daarnaast, mogelijk zelfs overwegend, geworteld in het bestaan van gedeelde emoties. Wim Janssen lijkt met name dit inlevingsvermogen te missen. Door het wegvallen van de externe factor armoede, is wat hem betreft ook de tevredenheid verdwenen.⁵⁰

De bouw van de Waalbrug

Plannen voor de bouw van de Nijmeegse Waalbrug, lieten al sinds 1908 de gemeederen in Nijmegen niet ongeroerd. De vele inzendingen met alternatieve plannen en kritische opiniestukken in de Nijmeegse kranten, wekken de indruk dat pas bij de officiële opening in 1936 met zekerheid gezegd kon wor-



46 Wim Janssen I, 51:45 – 51:54.

47 Idem, 55:20 – 57:39.

48 Å. Jansson, 'Normal and pathological sadness in the age of depression', in: K. Barclay en P. Stearns, *The Routledge History of Emotions in the Modern World* (Oxford en New York 2023) 46 – 63, aldaar 46 – 47.

49 A. May, 'Good Fences: Affective Sociability, Neighbourly Relations and Australian Municipalism' in: *Urban emotions and the making of the city: interdisciplinary perspectives* (New York 2021) 107 – 123, aldaar 119.

50 Regionaal Archief Nijmegen, collectie geluid / cassettebanden, geluidstapes en digitale banden, documentnummer AC290, Wim Janssen X, 32:00 – 34:10.

den dat de brug er daadwerkelijk ging komen.⁵¹ Zelfs nadat de eerste schop de grond in was gegaan, werden er alternatieve plannen ingediend voor de aansluiting van de nieuwe brug.⁵² Ook bewoners van de Nijmeegse Benedenstad hadden groot belang bij een voor hun gunstige plaatsing van de brug. Met die reden werd er gepleit voor het aanleggen van een nieuwe brug op de locatie van de gierpont. Al het verkeer dat daar Nijmegen binnenkwam, moest zich namelijk via de Benedenstad richting hun plaats van bestemming begeven.⁵³ Dat veel mensen tijdens het wachten op de pont hier bijvoorbeeld hun boodschappen deden, maakte deze situatie erg gunstig voor de lokale economie.⁵⁴

Deze lokale economie was echter verre van het hoofddoel van de te bouwen brug. Naast het belang voor de gehele stad Nijmegen, werden in meerdere krantenartikelen vooral het provinciale- en landsbelang van de brug als voorargument aangehaald.⁵⁵ De plannen die slechts voor de Benedenstad gunstig waren, werden daarom al in vroege ontwerpstadia weerlegd. Dit had meerdere protestacties tot gevolg.⁵⁶ Niet geheel onterecht, want de opening van de brug en het opheffen van de gierpont in 1936 bleken inderdaad funest te zijn voor de Benedenstad. Al binnen vijf maanden werd in *De Gelderlander* een oproep geplaatst om maatregelen te nemen tegen exact die situatie waar in voorgaande jaren voor werd gewaarschuwd.⁵⁷

‘De ondergang van de ouwe stad’

Wim Janssen over de bouw van de Waalbrug

Wim Janssen heeft de bouw van de brug en de gevolgen die de opening had voor de Benedenstad met eigen ogen meegemaakt. Hier heeft hij achteraf een liedje over geschreven, wat hij ‘De ondergang van de ouwe stad’ noemde.⁵⁸ In deze liedtekst plaatst Wim Janssen een aantal zaken met elkaar in contrast. De eerste twee regels beschrijven dat de drukte aan de Waalkade dit stadsdeel tot



51 ‘Noord en zuid eindelijk verbonden!’, *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* (16 juni 1936).

52 D. Verhoeven, ‘De zuidelijke toegangswegen tot de Waalbrug’, *De Gelderlander* (23 december 1933).

53 ‘Raadsverslag’, *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* (25 november 1902). In een interview beschrijft Wim Janssen een vergelijkbare situatie: Wim Janssen I, 38:50 – 39:15.

54 ‘De Waalbrug’, *De Gelderlander* (9 februari 1908).

55 Zie ter illustratie: ‘De Waalbrug’, *De Gelderlander* (14 januari 1909); ‘Raadsverslag’, *De Gelderlander* (22 december 1922).

56 ‘Raadverslag’, *De Gelderlander* (12 december 1922); ‘Ingezonden stukken’, *De Gelderlander* (19 september 1927).

57 ‘Klachten uit de Benedenstad’, *De Gelderlander* (4 november 1936).

58 Wim Janssen I, 38:30 – 39:20; Zie bij de online publicatie van dit artikel op www.ExTempore.nl bijlage I, 3.

kloppend hart van Nijmegen maakte, tot dit ten einde kwam na de in regel 5 en 6 beschreven bouw van de brug. Vooruitgang betaald door de Benedenstad. In andere woorden, de vooruitgang werd betaald met de positieve ervaringen die de drukte in de Benedenstad teweegbracht. Het maakt dat het eerste couplet een overwegend nostalgische inslag heeft, met een verwijtende ondertoon die in het daaropvolgende refrein naar voren komt. Het refrein vertelt dat het oude en vertrouwde nog bestaat, maar niet langer herkenbaar is. In dezelfde straten als voor de bouw van de brug is het 'zoe stil'. Aanvullend brengen regel 13 tot en met 16 wederom geluid, drukte en voorspoed met elkaar in verband. De denderende auto's op de Waalbrug staan in dit geval symbool voor het gemis in de Benedenstad, waar het door gebrek aan 'vervoerde [...] spulle' nu niet langer druk is.

In regel 17 tot en met 19 wordt aan de hand van voorbeelden de meest directe koppeling aan een emotie gemaakt. 'Kwijnen', wat naast 'langzaam achteruitgaan' ook 'smachten' kan betekenen, draagt bij aan de personificatie van het stadsdeel als geheel van bedrijven en bewoners.⁵⁹ Deze personificatie wordt in regel 20 geïllustreerd door te benoemen dat de Waalkant 'het gezicht' verloor. In regel 21 tot en met 24 van het laatste couplet wordt het einde van de Benedenstad ingeluid; 'de minse die ginge verhuze'. Nadat eerder in de tekst het gezicht verdween, lijkt in deze regels ook langzaam de ziel uit het stadsdeel weg te trekken. In de laatste regels wordt een nieuwe aanwezige geïntroduceerd; slopers die de plek van oorspronkelijke bewoners innemen en als enige nog in staat zijn geld te verdienen in en aan de Benedenstad. De regel '[...] al was 't mår oan de ellende', lijkt geschreven om te benadrukken dat dit niet de gewenste manier van geld verdienen was. Het betekende juist de dood van de 'ouwe stad'. Dit maakt 'de ondergang van de ouwe stad' tot onderdeel van een rouwproces.

Tijdens het gesprek over dit liedje lijkt Wim Janssen de nadruk op geluid te hebben doorgetrokken. In de geschreven tekst is dit enkel in de eerste twee coupletten het geval, waardoor het laatste couplet net zoals het refrein meer gericht lijkt op het overbrengen van verdrietige gevoelens. Op het moment dat Wim Janssen het liedje tijdens het interview zong, lag de nadruk bij dit laatste couplet echter meer op woede. Door bij het stukje over de slopers in regel 25 en 26 zijn stem iets meer te verheffen, verdwijnt de nostalgische ondertoon en komt de nieuwe realiteit naar voren. Alsof hij ook achteraf mensen met de sloophamer uit de waan van het verleden wilde doen ontwaken, liet hij pas wanneer hij regel 28 zong de nostalgie terugkeren.⁶⁰ Door na dit laatste couplet het refrein in een verhalende toon te herhalen, wordt het verhaal weer tot rust gebracht. Hij lijkt te willen bewerkstelligen dat de 'huidige' situatie, met de stilte die er heerst, associaties blijft oproepen met wat



59 Encyclo.nl, <https://www.encyclo.nl/begrip/kwijnen> (geraadpleegd op 7 juni 2024).
60 Wim Janssen I, 39:21 – 41:10.

er ooit was. Als om te herhalen: ooit '[klopte duir] oud Nimwêgens hart'.⁶¹

Net zoals bij 'Zo ging 't ien de ouwe stad' stelde Wim Janssen over dit liedje dat het een beschrijving is van de gehele situatie. Het verhaal dat de liedtekst vertelt komt inderdaad grotendeels overeen met zijn verhaal tijdens het interview. Hij herinnerde zich de economische neergang in de Benedenstad, die hij achteraf toeschreef aan de opening van de Waalbrug, als 'voorbije glorie. Dat was in een keer, van de een op de andere dag [...] afgelopen.'⁶² Toch voegde hij er tijdens het interview iets aan toe. Hij benoemde de lange files aan auto's, die stonden te wachten om de Waal te kunnen oversteken. Deze mensen dronken vaak wat in een café of gingen naar andere lokale winkels. 'Dat klapte helemaal in mekaar toen, door die brug.'⁶³ Hij lijkt de gang van zaken in de Benedenstad achteraf meer als een geheel te beschrijven, terwijl in de liedteksten vooral de activiteiten die het leven in de Benedenstad kenmerkten centraal staan. Tot slot komt het rouwproces dat in de liedtekst geconstateerd kan worden terug in het interview. Zo noemde hij het feestelijke vijftigjarige jubileum van de Waalbrug in 1986 een 'rouwdag'.⁶⁴

Deze personificatie is niet zo abstract als op het eerste gezicht lijkt. De liedtekst beschrijft voortdurend wat er verloren gegaan is. Het werk van de sjouwers, de winkels, de bedrijven, de roepende venters en uiteindelijk de mensen zelf. Hiermee verloor de Benedenstad niet alleen haar gezicht, maar ook haar leven. De liedtekst en het verhaal van Wim Janssen schetsen zodoende een 'community of loss': een term van de antropoloog Serguei Oushakine, welke kort gezegd inhoudt dat gezamenlijk lijden een nieuwe betekenis kan geven aan een gemeenschap. Dit kan zo ver gaan dat de sociale verhoudingen die hieruit ontstaan kunnen optreden als alternatief voor hetgeen dat verloren gegaan is. Literatuur- en cultuurhistorica Valeria Sobol presenteert dit fenomeen als een positieve uitwerking van de verwerking van traumatische ervaringen.⁶⁵ Dat laatste kan ook betrekking hebben op de persoonlijke verwerking van Wim Janssen. Hoewel hij met dit liedje de stad en niet zijn eigen gevoelens centraal stelde, kan het schrijven wel geholpen hebben om zijn herinnering aan de Benedenstad betekenis te geven binnen de nieuwe kaders van een 'community of loss'.



61 Zie bij de online publicatie van dit artikel op www.ExTempore.nl bijlage I, 3.

62 Wim Janssen I, 38:47 – 38:45.

63 Idem, 38:50 – 39:15.

64 Idem, 41:20 – 41:35

65 V. Sobol, 'Eastern Europe' in: K. Barclay en P. Stearns, *The Routledge History of Emotions in the Modern World* (Oxford en New York 2023) 139 – 153, aldaar 148 – 149.

Saneringsplannen, sloop en herbouw in de Benedenstad

Krantenartikelen uit de eerste jaren van de twintigste eeuw maken duidelijk dat de situatie van de Benedenstad er al door de bouw van de spoorbrug in 1879 op achteruit was gegaan.⁶⁶ Bovendien was het stadsdeel door haar ligging regelmatig onderhevig aan overstromingen of andere soorten van wateroverlast.⁶⁷ In aanloop naar nieuwe plannen voor de Waalbrug, die in 1905 opdoken in de gepubliceerde Nijmeegse raadsverslagen, was het zodoende vaak deze context waarin de Benedenstad geplaatst werd.⁶⁸ Dat in dezelfde krant vol lof en verwachting gesproken werd over de ene na de andere nieuwe villawijk, in dat wat 'de nieuwe stad' was gaan heten, maakt dat er een situatie ontstond waarin de Benedenstad zich in toenemende mate moest handhaven tegen de belangen van het uitdijende Nijmegen.⁶⁹

In 1933 verscheen voor het eerst een paginagroot artikel over de Benedenstad, waarin de inzenders stelden dat het van groter belang was om de Benedenstad te saneren, dan om nieuwe woonwijken buiten de toenmalige stadsgrenzen te bouwen. De argumenten die ze aandroegen zijn deels esthetisch van aard, maar gingen ook in op de noodzaak van goede huisvesting voor degenen die woonden en werkten in de Benedenstad.⁷⁰ Toch duurde het nog tot 1938 voordat dergelijke plannen leidden tot de oprichting van de commissie 'Saneering-Oude Stad' (S.O.S.).⁷¹ Dit burgerinitiatief ging voortvarend te werk en had in februari 1940 een saneringsplan klaarliggen. Het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog maakte echter dat deze plannen strandden.⁷² Na de bevrijding bleek al snel dat de saneringsplannen voor de Benedenstad, door geringe oorlogsschade in dit stadsdeel, niet in aanmerking kwamen voor de financiële wederopbouwsteun die Nijmegen kreeg.⁷³

Toch werd in 1953 een deel van de plannen in versimpelde



66 Respectievelijk: Regionaal Archief Nijmegen, Fotocollectie Regionaal Archief Nijmegen, documentnummer F576663, De opening van de spoorbrug; de versierde boog; Jan van Nimwegen, 'Van dingen in onze stad', *De Gelderlander* (15 december 1900); 'Raadsverslag', *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* (25 november 1902).

67 'Het onweder', *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* (31 augustus 1902).

68 'Vierde Blad. Raadsverslag', *De Gelderlander* (22 oktober 1905).

69 'De Wilhelmina-singel', *Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant* (31 augustus 1902).

70 'De Benedenstad.', *De Gelderlander* (28 november 1933).

71 MijnGelderland, <https://mijngelderland.nl/inhoud/specials/nijmeegse-benedenstad/de-commissie-saneering-oude-stad> (geraadpleegd op 14 mei 2024).

72 W. de Natris, 'Futuristische stadsvisie of sociaal stedenbouwkundig experiment? : het Groene Balkon', *Nijmeegs Katern* 18:5 (2004) 82 – 88, aldaar 83.

73 W. de Natris, 'Futuristische stadsvisie of sociaal stedenbouwkundig experiment?', 84.

vorm uitgevoerd. Onder het mom van werkverschaffing werd 'Het Groene Balkon' opgetrokken; een grote betonnen muur die het Nijmeegse hoogteverschil verhardde.⁷⁴ Eind jaren '50 daalde het besef in dat de huizen in de Benedenstad, althans vanuit de toenmalige gemeentelijke visie, niet gered konden worden. Gevolg was een grootschalige sloop van vrijwel alle panden in het stadsdeel, waarover vanuit een ogenschijnlijk naïviteit gesteld werd dat het dreigde 'een achterbuurt te worden'.⁷⁵

Op het moment van sloop was nog onduidelijk wat en wanneer er herbouwd zou gaan worden.⁷⁶ Dit bleek nog even te gaan duren, waardoor braakliggend terrein in de Benedenstad tot in de jaren '70 gebruikt werd parkeerterrein.⁷⁷ Pas toen was het op initiatief van 'Buurtkomitee Benedenstad' dat er gewerkt werd aan het opnieuw opbouwen van de Benedenstad. In tegenstelling tot de eerdere S.O.S. was deze commissie met name gericht op het werven van nieuwe bewoners, in plaats van het realiseren van betere huivingen voor hen die er geboren en getogen waren.⁷⁸

'De lijdensweg van de oude stad'

Wim Janssen over sloop en herbouw in de Benedenstad

Het liedje 'de lijdensweg van de oude stad', dat hij schreef in 1978, was volgens Wim Janssen een protestliedje.⁷⁹ Mogelijk verklaart dit verschil in beoogde doelgroep dat het liedje in het Nederlands en niet in het dialect geschreven is. De liedtekst is erg verhalend opgebouwd, wat maakt dat het nog meer dan andere liedjes gericht lijkt op het vertellen van het verhaal van de Benedenstad. Om te beginnen valt gedurende het liedje een verandering in het refrein op. Het refrein geeft steeds een korte samenvatting van het voorgaande verhaal, waaruit de ernst van de situatie moet blijken. Naarmate het verhaal vordert, krijgt dit deel van de liedtekst een andere nadruk. In het eerste refrein, regel 9 tot en met 12, staat 'zij zouden dan woningen bouwen', zonder dat in het eerste couplet



74 'Oude Stad', *De Gelderlander* (8 mei 1953).

75 'Werken aan de Waal hebben hun betekenis voor stadsstructuur', *De Gelderlander* (29 november 1956).

76 Respectievelijk: 'VIJFHEUVELENPLAN en groene balkon', *De Gelderlander* (23 november 1956); 'Beplanting van omgeving Valkhof en de Lindenberg', *De Gelderlander* (4 december 1956).

77 Regionaal Archief Nijmegen, Collectie Buurtcomité Benedenstad 1972-1985, documentnummer F86671, Foto uit de serie 'Groeten uit de Benedenstad 1979'.

78 'Buurtkomitee Benedenstad', *Wijkkrant Nijmegen-Oost* (1 februari 1977).

En: W. de Natris, 'Futuristische stadsvisie of sociaal stedenbouwkundig experiment?', 86 – 87.

79 Regionaal Archief Nijmegen, collectie geluid / cassettebanden, geluidstapes en digitale banden, documentnummer AC288, Wim Janssen VIII, 39:40 – 39:55; Zie bij de online publicatie van dit artikel op www.ExTempore.nl bijlage I, 4 en 5.

duidelijk wordt naar wie ‘zij’ verwijst. In het tweede refrein wordt de vergelijkbare boodschap op een vragende wijze geformuleerd: ‘Wat of zij daar straks zullen bouwen?’ aangevuld met ‘Komen wij daar toch weer te wonen? Of komen er villa’s te staan?’. Het maakt dat dit refrein en degene die daar op volgen een gevoel van machteloosheid uitstralen. Overigens is in het laatste couplet niet volledig duidelijk waar welke emotie aan gekoppeld wordt. Zo zou ‘betreurd’ in regel 54 betrekking kunnen hebben op ‘de stagnatie van deze plannen’, maar ook op het laatste refrein waaruit wederom blijkt dat ‘daar dan geen plaats meer voor ons [is].’

Het tweede refrein volgt op een couplet waarin duidelijk wordt wat er met de Benedenstad gebeurd is, met in regel 17 en 18 de nadruk op de pijn veroorzaakt door deze gebeurtenissen. Dit tweede couplet spreekt sterk tot de verbeelding en is in vergelijking met de overige meer verhalende coupletten geformuleerd om een gevoel van nostalgisch verlangen over te brengen. Dit blijkt met name uit regel 19 en 20; ‘Waar vroeger door mensen geleefd werd daar wordt nu volop geparkeerd.’ In het daaropvolgende couplet gaat het verhaal verder, waarbij in regel 29 en 30 de gemoedstoestand van een andere partij naar voren komt. De wethouders zouden ‘gebolgen’ zijn en ‘haast slaags met elkaar [raken].’⁸⁰ Het lijkt te willen aantonen dat het voor alle betrokkenen een ingewikkeld en beladen proces was, waarbij emoties zoals woede niet ondenkbaar zijn. Na het derde couplet verandert het refrein opnieuw, ditmaal neemt het een meer verwijtende toon aan, gericht aan ‘het Raadsbestuur.’ De liedtekst lijkt daarnaast kritisch te zijn op het ‘buurtkommitee’. Hoewel uit regel 28 en 54 blijkt dat de actievoerders de herbouw te traag vonden gaan, hadden ze ‘heel geen genade’ voor plannen die hen niet bevielen.

Wim Janssen woonde al dertig jaar niet meer in de Benedenstad, toen hij ‘de lijdensweg van de oude stad’ schreef. Hij was in 1948 verhuisd naar de Koninginnelaan in Nijmegen-West.⁸¹ Bovendien werkte hij tussen 1953 en 1959 voor een Amsterdams schildersbedrijf, waardoor hij al die jaren enkel in het weekend in Nijmegen was.⁸² Hij zou daardoor weinig tijd hebben gehad om zich met de gang van zaken in de stad bezig te houden.⁸³ Dat Wim Janssen in 1978 toch weer betrokken raakte bij de Benedenstad, komt mogelijk doordat hij



80 Het woord ‘gebolgen’ is een niet-bestaand woord. Mogelijk bedoelde Wim Janssen ‘verbolgen’, wat ‘boos’ betekent. Encyclo.nl, <https://www.encyclo.nl/begrip/verbolgen> (geraadpleegd op 11 juni 2024).

81 Regionaal Archief Nijmegen, collectie geluid / cassettebanden, geluidstapes en digitale banden, documentnummer AC287, Wim Janssen VII, 47:05 - 47:15.

82 Wim Janssen IX, 01:40 – 02:48.

83 Idem, 26:55 – 27:35.

na 1969 volledig afgekeurd werd en meer tijd kreeg.⁸⁴ 'De lijdensweg van de oude stad' en het bijbehorende verhaal dat Wim Janssen vertelde zijn daarnaast sterk geworteld in zijn ervaringen van de naoorlogse wederopbouw. Door zijn werk in de bouw heeft Wim Janssen deze van dichtbij mee gemaakt. Een gezegde dat hij daarom belangrijk genoeg achtte om te noemen, was het zogenaamde dichtdraaien van de bouwkraan. Een bouwstop eind jaren '40 maakte dat hij, voor het eerst sinds zijn veertiende, geen werk had.⁸⁵ Hij noemde de wederopbouw in Nijmegen mede hierdoor 'een grote slappe beweging.'⁸⁶ Om dit te beargumenteren blikte hij terug op de saneringsplanning uit de jaren '30. Hij stelde er in eerste instantie blij mee te zijn geweest dat de Stichting S.O.S. zich hier hard voor maakte, maar benadrukte er bij nader inzien minder blij mee te zijn.⁸⁷

Dit lijkt alles te maken te hebben met de beschreven ontwikkelingen in de jaren '50. Wim Janssen was verre van positief over het Groene Balkon. Het Groene Balkon zou 'uit armoede' gebouwd zijn. Zonder duidelijk aan te geven waar hij zijn informatie vandaan haalt, stelde hij dat er, doordat de 'ambtelijke molens ontzettend langzaam [malen]' met gebrek aan duidelijke plannen veel gesloopt is. 'Ze hebben alles daar gesloopt, al het karakteristieke in de Oude Stad is gesloopt.'⁸⁸ Zo verdween ook de Vleeschouwerstraat, waaraan zijn geboortehuis stond. Wanneer hij hierover vertelde tijdens het interview, maakte de veelal verhalende toon die zijn stem tijdens overige interviews kenmerkte plaats voor een hoger tempo. Aansluitend op de toon waar hij mee vertelde, begon hij zijn opsomming met de opvatting dat het Groene Balkon een 'vieze muur' is.⁸⁹ Tot slot noemde hij ingenieur Fokkinga, de persoon die Wim Janssen hier verantwoordelijk voor hield en met die reden al snel de bijnaam 'Jan de Sloper' kreeg. Hij was wat Wim Janssen betreft 'op een vandalistische wijze tekeergegaan'.⁹⁰ Hier maakte Wim Janssen ook de koppeling naar de belangen van wat hij eerder de 'Upper Ten' noemde.⁹¹ Om dit te illustreren verwees hij naar het protestliedje, waarmee hij wilde zeggen dat 'de elite' medeverantwoordelijk zou zijn geweest voor de sloop.⁹²

Een andere reden die Wim Janssen achteraf aanwees is het gebrek aan



84 Regionaal Archief Nijmegen, collectie geluid / cassettebanden, geluidstapes en digitale banden, documentnummer AC294, Wim Janssen XIV, 34:25 – 36:30.

85 Wim Janssen VIII, 05:57 – 06:39.

86 Idem, 25:59 – 26:05.

87 Idem, 26:00 – 26:15.

88 Idem, 31:29 – 31:33.

89 Wim Janssen VIII, 28:30 – 29:00.

90 Idem, 31:45 – 31:50.

91 Idem, 31:55 – 32:00.

92 Idem, 39:50 – 40:10.

protest vanuit het tijdschrift *Numaga* en het Nijmeegse archief.⁹³ Ook het *Buurt-komitee Benedenstad* kwam er tijdens het interview niet goed vanaf. Ze zouden wat hem betreft ‘ooglappen [hebben] gedragen’ en te weinig gedaan hebben tegen de sloop van woningen.⁹⁴ Zijn kritische houding die in de liedtekst geconstateerd kan worden, komt zodoende terug in het door hem vertelde verhaal. Ook de machteloosheid en wanhoop die uit het protestliedje blijken, komen terug in het interview. Wim Janssen nam tijdens de interviews vaak de leiding en lijkt op elke gestelde vraag een antwoord paraat te hebben gehad. Toch riep hij tijdens het gesprek over het Groene Balkon zelf een aantal vragen op. Het onbegrip dat deze vragen uitstralen is kenmerkend voor de boodschap die Wim Janssen wil uitdragen. ‘Waar zijn ze toch mee bezig geweest?’ en ‘Waarom is dat nou toch? Waarom nou niet een stukje authentiek oude stad laten staan?’⁹⁵

Tijdens een ander interview werd ook de Benedenstad zoals deze er in 1987 bij lag besproken. Wim Janssen stelde het aanbod te hebben gehad om terug te keren naar het herbouwde stadsdeel. Hij heeft dit niet gedaan, ‘omdat ik niet meer terug vind wat ik achtergelaten heb’.⁹⁶ Dat er volgens de interviewer ook veel mensen wel teruggekeerd waren, was volgens Wim Janssen geen bewijs. Als reactie op deze aanname begon hij een opsomming van mensen die teruggekeerd waren, maar ook snel weer vertrokken toen zaken zoals de bouw en de inrichting van de woning tegen bleken te vallen.⁹⁷ Dit maakte dat hij tegen zijn eigen zus zou hebben gezegd: ‘hoe haal je het in je kop om nog zo’n woning te nemen?’⁹⁸

De vorm van urbane transformatie die in dit liedje en het verhaal van Wim Janssen beschreven wordt, past vrijwel volledig binnen de definitie van wat ook wel ‘gentrificatie’ genoemd wordt. Barclay en Riddle geven terecht aan dat dit proces gepaard gaat met gevoelens.⁹⁹ In het geval van ‘de lijdensweg van de oude stad’ heeft de nostalgie plaatsgemaakt voor een toon die het beste gevat kan worden als een vanuit wanhopige machteloosheid geformuleerde aanklacht die impliciet een roep om hulp uitdraagt. De liedtekst is daarom een goed voorbeeld van de eerder aangehaalde term ‘social negotiation’.¹⁰⁰ Het is als protestliedje immers een vorm van sociaal-culturele uitwisseling met, in dit geval, het doel sturing te geven aan stedelijke transformatie in Nijmegen. Door



93 Idem, 31:50 – 32:32.

94 Regionaal Archief Nijmegen, collectie geluid / cassettebanden, geluidstapes en digitale banden, documentnummer AC296, Wim Janssen XVI, 49:00 – 49:50.

95 Wim Janssen VIII, 41:00 – 41:40.

96 Idem, 26:15 – 26:30.

97 Idem, 32:15 – 33:00.

98 Idem, 33:00 – 33:15.

99 K. Barclay en J. Riddle, ‘Urban Emotions’, 4.

100 Idem, 6.

in deze liedtekst actief onderscheid te maken tussen 'ons' en 'de elite', wordt de Benedenstad gepresenteerd als iets wat Sara Cohen een 'spatial bubble' noemt.¹⁰¹ Het stadsdeel is niet alleen geografisch afgebakend van de rest van Nijmegen, het kenmerkt zich daarnaast door een onderscheid in klasse. Dat aanvullend de eerder genoemde 'community of loss' verder wordt uitgebouwd, kan hebben bijgedragen aan de poging tot verzet tegen gentrificatie.

De term 'ons' suggereert tevens dat het perspectief van de Benedenstadbewoners bepalend geweest is bij de vormgeving van de inhoud van het liedje. Wim Janssen heeft zich echter, zoals hierboven genoemd, op het moment van schrijven al een aantal decennia onttrokken aan deze *social community*. Desondanks draagt dit narratief nog altijd een vorm van de *collective emotions* van het stadsdeel uit, wat lijkt te duiden op het voortbestaan van een *emotional community* waarbinnen ook ruimte is voor voormalige bewoners. De liedtekst wekt zodoende de indruk van een gemeenschap die haar bestaansrecht ontleent aan gedeelde gevoelens van verdriet en nostalgie, terwijl in praktijk enkel deze gevoelens maken dat er nog binding bestaat. Dat de meeste voormalige bewoners zich, volgens Wim Janssen, niet langer thuis voelden in de herbouwde Benedenstad, lijkt de opvatting van Ingold te bevestigen.¹⁰² De band die mensen met een bepaalde plek hebben, is aan verandering onderhevig.

Emoties, schrijven en verwerken

Bovenstaande analyse heeft aangetoond welke emoties in het werk van Wim Janssen naar voren komen. Dat deze emoties hem niet ongeroerd lieten, bleek toen hij vertelde dat hij tijdens zijn optredens wel eens moest huilen, 'omdat ik helemaal meeleefde in die tekst'.¹⁰³ Hij zei over zichzelf dan ook dat hij net zoals zijn vader 'van binnen [...] net een warm pakje boter in de zomer waar je met een gloeiend heet mes door heen snijdt' was.¹⁰⁴ Daarom zou hij, naar eigen inzicht, het beste zijn in het schrijven van liedjes met 'melancholie d'r in'. Tijdens het interview maakte hij hier het bruggetje naar de eerste aangehaalde liedtekst van 'Zo ging 't ien de ouwe stad'.¹⁰⁵ Hij maakte hiermee de koppeling tussen zijn eigen ervaring van emoties, het verwerken van deze emoties in een liedtekst en zijn leven in de Benedenstad zoals beschreven in desbetreffend liedje. Met bovenstaande uitspraak presenteerde hij deze emotionele inslag zelfs als onderdeel van zijn muzikale identiteit.

Dat hij zijn liedjes daadwerkelijk vanuit een bepaald gevoel op papier



101 S. Cohen, 'Track, Borders and Lines', 167.

102 Idem, 135 – 136.

103 Regionaal Archief Nijmegen, collectie geluid / cassettebanden, geluidstapes en digitale banden, documentnummer AC299, Wim Janssen XIX, 34:22 – 35:10.

104 Wim Janssen II, 50:00 – 50:23.

105 Idem, 50:23 – 50:50.

zette blijkt daarnaast uit zijn schrijfsproces van het liedje ‘ik houw van de ouwe stad’. Wim Janssen schreef deze liedtekst kort na zijn verhuizing in 1948. Dit was de eerste keer dat hij buiten de Benedenstad ging wonen en hij was voor zijn werk bovendien vaak van huis. Het kostte hem daarom veel moeite om te wennen aan de nieuwe buurt.¹⁰⁶ Deze ervaring deed hem denken aan zijn vader, die na hun verhuizing uit de Vleeschouwerstraat in 1925 ook moeite had om te wennen aan de nieuwe woning. Dit kon hij zich herinneren, omdat hij zijn ouders had horen praten over de gevoelens van heimwee die zijn vader had bij het zien van zijn vroegere huis.¹⁰⁷ Deze herinnering is Wim Janssen tot in 1948 bijgebleven, al die tijd zonder hier wat mee te doen. Pas na zijn eigen verhuizing in dat jaar is hij hierover gaan schrijven. ‘Toen voelde ik eigenlijk hetgene wat mijn vader gevoeld had en toen schoot het me te binnen, toen ben ik gaan zitten en [...] heb ik het liedje gemaakt.’¹⁰⁸ Wat hem precies te binnenschoot is niet met zekerheid te zeggen, maar het is goed mogelijk dat het om de volgende zin gaat: ‘gin gerdientje hangt ‘r veur.’ Deze zin komt overeen met regel 15 van het liedje. Voor Wim Janssen tijdens het interview het liedje zong, vertelde hij dat hij zich kon herinneren dat dit hetgeen was zijn vader tegen zijn moeder gezegd had om te benadrukken hoe leeg hij hun vorige huis vond.¹⁰⁹

Dit laatste voorbeeld sluit gedeeltelijk aan op de in de inleiding aangehaalde tekst van Thomson. De herinnering die Wim Janssen aan zijn eerdere verhuizing had, wordt op een later moment in zijn leven in een nieuwe mal gegoten. Hij zet de herinnering in om betekenis te geven aan zijn eigen gevoelens.¹¹⁰ Dit kan gezien worden als ‘coping’, waarbij eerdere ervaringen mentaal zodanig worden omgevormd dat nieuwe zintuigelijke waarnemingen begrepen kunnen worden.¹¹¹ Hierover stelt eerder aangehaalde Moffett dat zodoende een ‘great ongoing inner panorama’ omgezet wordt in een meer rechtlijnige ‘inner speech’.¹¹² Zoals eerder gezegd is schrijven wat hem betreft de manier bij uitstek om op deze manier orde in de chaos te scheppen, waarbij hij benadrukt dat onder andere de eigen herinneringen en gevoelens hiervoor de meest bruikbare bronnen zijn.¹¹³

Toch is deze methode van zingeving niet zo puur en authentiek als de opvattingen van Moffett doen geloven. Hoewel Wim Janssen herhaaldelijk aangaf dat zijn tijdens het interview vertelde verhaal beter uitgelegd wordt in zijn



106 Wim Janssen IX, 31:30 – 31:45.

107 Idem, 31: 25 – 31:34.

108 Idem, 31:45 - 32:04.

109 Idem, 31:25 – 31:29.

110 A. Thomson, ‘Memory and Remembering in Oral History’, 79.

111 M. Reybrouck et al. ‘Music Listening as Coping Behavior: From Reactive Response to Sense-Making’, *Behavioral Sciences* 119:10 (2020) 1 – 18, aldaar 1.

112 J. Moffett, ‘Writing Inner Speech and Meditation’, 231.

113 Idem, 234.

liedjes, blijken de liedteksten veelal een variatie op dit verhaal te zijn.¹¹⁴ Bovendien heeft hij meerdere keren toegegeven zijn liedteksten zo te hebben samengesteld dat ze een bepaald publiek aanspreken.¹¹⁵ Het schrijven van liedteksten was hiermee dus geen volledig onbewust ‘copingsproces’, al neemt dit niet weg dat het schrijfproces onderdeel van zijn verwerking geweest kan zijn. De aangehaalde creatie van een *community of loss* en het voortbestaan van een *emotional community*, kunnen voor een aanzienlijk deel uit zijn liedteksten ontleend worden. Zo heeft Wim Janssen niet alleen een nieuwe betekenis aan zijn herinneringen en gevoelens gegeven, maar ook aan de Benedenstad als gesloopt stadsdeel. Daarmee kan deze nieuwe zingeving zowel voor hemzelf, als voor andere voormalige bewoners een positieve invloed gehad hebben op de omgang met dit verlies.

Zo blijkt, had ik in 2021 in de voetsporen van Wim Janssen willen treden en meer werk gemaakt van mijn pleidooi gericht aan de gemeente, dan zou ik hier op persoonlijk vlak twee zaken mee bereikt kunnen hebben. Om te beginnen had ik het complexe geheel van mijn emoties en opvattingen in woorden kunnen vatten, zodat ik er een duidelijk verhaal aan zou overhouden. Een verhaal dat voor mezelf te begrijpen is en daarnaast met anderen kan worden gedeeld. Ik had aan de wieg van mijn persoonlijke narratief kunnen staan. Vervolgens had mijn verzet tegen stedelijke transformatie de basis kunnen zijn voor een nieuwe identiteit. Een nieuwe identiteit voor mezelf, maar ook voor een groep lotgenoten en medestanders. Afsluitend kan gesteld worden dat stedelijke transformatie emoties oproept. Emoties die vragen om persoonlijke en maatschappelijke verwerking. Het schrijven van liedteksten leent zich hier goed voor. Het maakt dat iets wat verloren dreigt te gaan of verloren gegaan is, tastbaar gemaakt wordt en voor toekomstige generaties tastbaar blijft. Het is een manier om verloren trotst te vereeuwigen. Zoals Wim Janssen over zijn eigen werk zei: ‘Het is mijn testament, natuurlijk.’¹¹⁶



114 Ter illustratie: Wim Janssen I, 39:00 – 39:19.

115 Ter illustratie: Wim Janssen IX, 34:11 – 34:45; Wim Janssen XIX, 19:11 – 20:00.

116 Wim Janssen XVIII, 00:00 – 00:30.



'Ik verwenschte de muziek'

De rol van muziek binnen het emotionele leven van Maurits van Lennep, Caroline van Loon en hun familie

Saar van Kempen

'Het was ook dwaas my te verbeelden dat ik nog piano konleren[sic] spelen op myn25ste[sic] jaar daar myn vingers veel te stijf waren, maar wat doet men als men verliefd is?'¹ In zijn memoires beschrijft de negentiende-eeuwse jurist Maurits van Lennep hier hoe hij uit verliefdheid besloot piano te leren spelen omdat zijn geliefde, jonkvrouw Caroline van Loon, gek was op muziek en pianospelen. Maurits memoires geven een bijzonder inzicht in het intieme en sociale leven van de negentiende-eeuwse elite.

Naar dit private leven van de gegoede burgerij en elite in de negentiende eeuw is al veel onderzoek gedaan. Zo schreven historici Thimo de Nijs, Barbara van Vonderen en Pieter Stokvis over het privéleven van de Nederlandse elite. Hun publicaties bieden nieuwe inzichten in het privéleven en de sociale identiteit van de elite, door de sociale en culturele dynamieken binnen deze groep uiteen te zetten. In hun publicaties komen thema's aan bod zoals het dagelijks leven, vrije tijd, partnerkeuze, het huwelijk en het gezin. Het behouden van de elitestatus, door de elite, loopt hier als een rode draad doorheen. Het was moeilijk om onderdeel van de elite te worden omdat de elite de toegang tot hun kring strikt bewaakte. Dit laatste deden ze via in- en uitsluiting door middel van het reguleren van het sociale leven, het beoefenen van etiquette, het beschikken over kennis van een cultureel repertoire en door het sluiten van huwelijken.²

De leden van de elite hielden er een bepaald cultureel repertoire op na. Hiermee werd al gauw duidelijk wie wel onderdeel van de elitekring was en wie niet. Onderdeel van dit repertoire was kennis van muziek, kunst, geschiedenis, normen en waarden en ook omgangsvormen.³ De elite beoefende strikte etiquetteregels, die ze gebruikte om bepaalde individuen of groepen uit te sluiten van de locaties die ze bezocht. Zo bepaalden vrouwen uit de elite wie wel en niet uitgenodigd werd voor hun *soirees*, diners en bals. Op deze manier sloot de elite ongewenste groepen uit, aangezien deze mensen niet eens fysiek



1 Memoires van Maurits van Lennep 1855, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 197.

2 B. van Vonderen, *Deftig en ondernemend. Amsterdam 1870-1910* (Amsterdam 2013) 7, 167-169, 249-250, 354.

3 T. de Nijs, *In veilige haven. Het familieleven van de Rotterdamse gegoede burgerij 1815-1890* (Nijmegen 2001) 166-169.

in hun buurt konden komen. Hierin was partnerkeuze belangrijk omdat ouders niet wilden dat hun kinderen mogelijke partners tegen zouden komen die niet tot de elite behoorden. Bij het sluiten van een huwelijk vond de elite sociale en economische compatibiliteit net zo belangrijk als gevoelens van affectie. Via huwelijken werden familienetwerken in stand gehouden en bleven geld en titels in de eigen groep. Door in de eigen kring te trouwen konden de leden van de elite hun status behouden.⁴

De privésfeer en het huwelijk in de negentiende eeuw zijn thema's die niet alleen voor Nederland zijn onderzocht. Zo schreef Jennifer Phegley, hoogleraar Engels en specialist in Victoriaanse literatuur, over *courtship* en het huwelijk in Victoriaans Engeland. Historicus Peter Ward schreef een vergelijkbaar boek over Canada. In beide boeken komt naar voren dat in de negentiende eeuw liefde even belangrijk werd voor de elite als geld en status bij het sluiten van een huwelijk.⁵ Het gevoelsleven is sinds de laatste jaren onderwerp van studie geworden. Door de opkomst van emotiegeschiedenis is er meer aandacht gekomen voor de manier waarop mensen in het verleden hun emoties ervaarden en hier uitdrukking en betekenis aan gaven. Het boek *A Cultural History of Emotions in the Age of Romanticism, Revolutions and Empires*, van cultuurhistorica Susan Matt, betoogt dat in de negentiende eeuw opvattingen over de betekenis en ervaring van emoties veranderden. Emoties werden in deze eeuw steeds meer gezien als fysiek en primitief, en kregen een prominentere rol in de samenleving.⁶ Zo werd in de negentiende eeuw meer aandacht besteed aan het beheersen van emoties. Volgens de elite moesten emoties beheerst worden, omdat dit een teken van beschaving was. Deze beschaafdheid zou hun superioriteit aantonen.⁷

Uit het citaat van Maurits blijkt dat voor sommigen emoties nauw verbonden waren aan muziek. Historici en musicologen hebben hier al langere tijd aandacht voor en keken aanvankelijk naar de impact die muziek heeft op emotie, vanuit een vaststaand corpus van belangrijke componisten en composities. Dit breidde zich uit naar *emotion histories of music*.⁸ Historici richtten zich



4 P. Stokvis, *Het intieme burgerleven. Huishouden, huwelijk en gezin in de lange negentiende eeuw* (Amsterdam 2005) 115-126, 164-167.

5 P. Ward, *Courtship, Love, and Marriage in Nineteenth-Century English Canada* (Montreal 1990); J. Phegley, *Courtship and Marriage in Victorian England* (Santa Barbara 2012) 1-25, 90-92.

6 R. Boddice, 'Medical and Scientific Understandings' in: Susan J. Matt ed., *A Cultural History of the Emotions in the Age of Romanticism, Revolution and Empire* (Londen 2019) 17-32.

7 F. Jane Fulcher, 'Defining the New Cultural History of Music, its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry', in: Idem (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music* (Oxford, 2011), 3-16, aldaar 8.

8 W. Thormählen, 'Music and Emotions' in: Katie Barclay en Peter N. Stearns eds., *The Routledge History of Emotions in the Modern World* (Londen-New York 2022) 345-359, aldaar 345-359.

sinds deze uitbreiding op de negentiende-eeuwse publieke concertcultuur, terwijl onderzoek naar de private muziekcultuur uitbleef. Recent kwam hier meer aandacht voor, maar er is nog weinig onderzoek gedaan naar de band tussen muziek en het emotionele leven van elitefamilies in deze periode.⁹ Dit onderzoek belicht dit gedeelte van de private muziekcultuur aan de hand van één casus: die van de eerder genoemde Maurits van Lennep en zijn familie.

Veel historici hebben over de familie Van Lennep geschreven. De uitgebreide memoires die Maurits heeft nagelaten zijn uniek. Tot nu toe hebben onderzoekers deze memoires vooral gebruikt om het intieme leven van de negentiende-eeuwse burgerij te onderzoeken. Daarnaast heeft de historicus Jeroen van Gessel de memoires gebruikt in zijn onderzoek naar de Nederlandse muziekbeleving in de negentiende eeuw. Hij benoemt dat er bij Maurits van Lennep een relatie bestaat tussen muziek en emoties, maar geeft geen analyse van deze emoties, hun betekenis en de relatie met muziek.¹⁰ In dit paper nuanceer ik het bestaande beeld van Maurits van Lennep door zijn emotionele leven diepgaander te analyseren. Dit paper richt zich dan ook op het beantwoorden van de vraag: 'Welke rol speelde muziek in het emotionele leven van Maurits van Lennep en Caroline van Loon, circa 1850-1912?'

De primaire bronnen die ik bij deze vraag gebruik zijn de dertien memoires van Maurits van Lennep, die de periode van zijn geboorte in 1830 tot zijn dood in 1912 bestrijken, en in totaal 1.576 pagina's omvatten. Muziek werd pas belangrijk in het leven van Maurits toen hij rond 1850 kennismakte met Caroline van Loon, zijn latere echtgenote. Daarom beslaat dit onderzoek de periode 1850 tot 1912. Deze memoires zijn door Maurits' kleindochter uitgetypt en zijn te vinden op de website *Stichting van Lennep*. Deze memoires heeft Maurits pas jaren na de gebeurtenissen geschreven, en hij baseert zijn verhaal op oude brieven en dagboeken van hemzelf en Caroline. Maurits kiest bewust passages uit deze brieven en dagboeken die zijn narratief versterken. De passages worden uit hun oorspronkelijke context gehaald, waardoor Maurits de passages een andere betekenis kan geven dan ze oorspronkelijk hadden. Er is zo een eenzijdig beeld overgebleven van de door Maurits beschreven situaties en emoties. Het is daardoor lastig om een beeld te krijgen van Carolines meningen en gevoelens over haar leven en handelingen zonder de interpretatie die Maurits hieraan geeft. Daarnaast wilde Maurits dat zijn memoires gepubliceerd werden. Hij wilde waarschijnlijk een bepaald beeld van hemzelf, zijn familie en zijn leven neer te zetten. De memoires analyseer ik door middel van een tekstanalyse waarbij



9 F. Jane Fulcher, 'Defining the New Cultural History of Music, its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry', in: Idem (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music* (Oxford, 2011), 3-16, aldaar 3-16.

10 J. van Gessel, *Muziek beleven in het negentiende-eeuwse Nederland* (Utrecht 2020), 197-207.

ik let op welke emoties naar voren komen bij het luisteren naar en spelen van muziek, in welke situatie dit gebeurt, wie erbij betrokken zijn, wat de rol van muziek is en wat de negentiende-eeuwse definitie van de waargenomen emotie is. Naast deze memoires zijn er de dagboeken van Caroline van Loon en brieven die Maurits, Caroline en verschillende familieleden hebben uitgewisseld. Deze zijn niet gebruikt vanwege de beperkte omvang van dit paper.

Het is belangrijk om een breder beeld te geven van het emotionele leven van de familie van Lennep om zo de rol van muziek in hun emotionele leven te achterhalen. Het concept *emotional community* helpt hierbij, door te laten zien aan welke gemeenschappen de familie Van Lennep deelnam en welke regels omtrent emoties en het uiten hiervan daarbij hoorden.¹¹ Door deze verschillende emotionele gemeenschappen in kaart te brengen ontstaat er een duidelijker beeld van het emotionele leven van de familie Van Lennep.

Dit paper bestaat uit twee hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk bespreek ik de rol van muziek in het emotionele leven van de familie Van Lennep in de private sfeer. In het tweede hoofdstuk zal ik hetzelfde doen voor de publieke sfeer. De reden voor dit onderscheid is dat emoties en muziek een andere rol vervulden in de intieme en de publieke sfeer. In beide hoofdstukken komen dezelfde twee deelonderwerpen terug. Het eerste deelonderwerp gaat over de invloed die muziek had op de sociale interacties en het emotionele leven van Maurits en Caroline. Het betreft de muzikale evenementen waar Maurits en Caroline aanwezig waren en de emoties die opgewekt werden door deze evenementen of door de sociale interacties die hier plaatsvonden. Daarnaast gaat dit deelonderwerp over de impact die muziek had op de relatie van Maurits en Caroline en de ontwikkeling ervan. Het tweede deelonderwerp gaat over hoe het sociale leven vormgaf aan muzikale evenementen, zoals *soirees*, en hoe deze evenementen verbonden waren met het emotionele leven van Maurits en Caroline. Dit deelonderwerp gaat over de manier waarop de maatschappelijke conventies en sociale interacties van Maurits en Caroline, hun visie, waardering en handelingen ten aanzien van muziek bepaalden.

1. De privésfeer

De theorie van de gescheiden sferen wordt gebruikt om negentiende-eeuwse genderrollen aan te duiden. Volgens deze theorie vervulde de man een functie in de publieke sfeer, terwijl de vrouw thuisbleef om voor het huishouden en de kinderen te zorgen. Deze rolverdeling idealiseerde de privésfeer als een plek waar een hecht familieleven afspeelde en waar gezinsleden zich veilig konden



11

B. Rosenwein, 'Worrying about Emotions in History', *American Historical Review* 107:3 (2002), 821-845.

voelen door intimiteit en het begrip voor elkaars emoties.¹² Deze genderrollen werden in de negentiende-eeuwse maatschappij geïdealiseerd, maar waren in de praktijk enkel bereikbaar voor de hogere sociale klassen. Welgestelde vrouwen konden het zich veroorloven om thuis te blijven, in tegenstelling tot vrouwen uit de lagere sociale klassen die betaald werk moesten verrichten om rond te komen.¹³ Maurits van Lennep en Caroline van Loon volgden deze rolverdeling in hun leven, wat mogelijk was door hun welvaart.

Daarnaast was muziek was een belangrijk onderdeel van het private leven van beide families. Muziek was in Carolines familie belangrijk omdat er veel gemusiceerd werd in hun gezin. Caroline zelf was gek op pianospelen. De ouders van Maurits hadden een voorliefde voor muziek, theater en literatuur. Hierdoor bezocht de familie van Maurits regelmatig muzikale opvoeringen en theatervoorstellingen.

Maurits en Caroline groeiden op in gezinnen met een heel andere emotionele cultuur. In Carolines familie werd nauwelijks over emoties gesproken, terwijl Maurits' familie open was over emoties. Veel van Maurits' familieleden schreven over hun emoties in dagboeken. Deze dagboeken werden onderling uitgewisseld, ook door Maurits en Caroline, wat wijst op een open emotionele cultuur in het algemeen en in het bijzonder bij de familie van Maurits. Hoewel er over emoties geschreven werd, betekent dit niet dat emoties altijd werden geëxpliciteerd, waardoor het voor historici lastig is om de emoties te duiden.

1.1 De invloed van muziek op de emoties van Maurits en Caroline in de privésfeer

In 1849 ontmoetten Caroline en Maurits elkaar voor het eerst. Carolines vader was een oudoom van Maurits en hij werd door deze verwantschap, en een goed woordje van zijn zus Saar, door Carolines familie te logeren gevraagd. In deze tijd had Caroline een afkeer van Maurits, omdat hij mensen belachelijk maakte. Dit veranderde toen Maurits in 1850 op hetzelfde landgoed logeerde als Caroline. Hier brachten zij samen tijd door en werd Maurits verliefd op Caroline, vanwege haar 'engelachtige humeur, haar onverstoorbare vrolijkheid, haar geanimeerde conversatie' en haar schoonheid.¹⁴ Wegens deze liefde gedroeg Maurits zich een stuk hoffelijker tegenover Caroline, waardoor ze langzaam haar mening over hem bijstelde en ook verliefd op hem werd. De moeder van Caroline keurde dit af omdat Maurits niet rijk genoeg was en zijn vader de reputatie van een rokkenjager had. Ze probeerde hen daarom uit elkaar te houden. Dit



12 De Nijs, *In veilige haven*, 71-74; Van Vonderen, *Deftig en ondernemend*, 249-250.

13 Annette F. Timm en Joshua A. Sanborn, *Gender, Sexs and the Shaping of Modern Europe: History from the French Revolution to the Present Day* (3^e druk: Londen 2022) 128-130.

14 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 47-52, 59.

deed ze door Caroline richting Cees Hartsen, een studiegenoot van Maurits, te sturen. Hij was rijk en had de juiste status, waardoor hij een betere partij was. Vanaf 1851 werd Cees daarom vaak uitgenodigd door de familie van Loon om samen te musiceren. Cees was een excellente pianist en kon het goed met Caroline vinden door hun gedeelde liefde voor muziek. Hij gaf Caroline haast dagelijks pianolessen en begon haar het hof te maken.¹⁵

Toen Maurits dit hoorde, werd hij enorm jaloers. Hij benijdde Cees dat hij zoveel tijd met Caroline doorbracht, terwijl hijzelf van Carolines zijde werd geweerd door haar moeder.¹⁶ In 1853 ging Caroline erg familiair om met Cees en was zij zo loffelijk over hem dat Maurits dacht dat hij de strijd om haar hart had verloren. Zo zegt Maurits: 'ik had de slag tegen Cees H. verloren. Ik moest nu myn best doen om myn liefde voor haar te overwinnen'.¹⁷ Vervolgens kwam de relatie van Maurits en Caroline bijna tot een einde, doordat Maurits besloot een ander meisje het hof te maken om Caroline te vergeten. Maurits slaagde hier niet in, omdat hij Caroline nog regelmatig ontmoette bij diners en muzieksoïrees doordat de sociale kringen waarin ze zich bewogen overlaptten. Dit was vreselijk voor Maurits omdat hij elke keer dat hij haar zag overmand werd door hartstocht, en een heftige en onstuimige begeerte voor haar voelde.¹⁸ Toch handelde Maurits niet naar zijn gevoelens omdat dit niet betamelijk werd geacht voor een man van zijn status en hij zijn gevoelens voor Caroline verborgen wilde houden. Alleen thuis, in zijn privésfeer, kon Maurits zijn emoties kwijt. Hier besprak hij zijn liefdesverdriet met zijn moeder en schreef zijn emoties van zich af in zijn dagboeken, wat er soms zo heftig aan toe ging dat hij later die bladzijden eruit scheurde.¹⁹ In het voorjaar van 1853 vernam Maurits van Carolines broer dat zij nog steeds van hem hield en niet van Cees, waarna zij het bijlegden. Pas in januari 1854 hervatten Maurits en Caroline hun relatie, toen Caroline hem vergiffenis schonk en terugnam. Maurits en Caroline pakten toen langzaam hun omgang op totdat ze trouwden.²⁰

Deze periode was voor Caroline zeer emotioneel belastend geweest, omdat ze dacht dat Maurits haar ontrouw was geweest. Muziek was voor Caro-



15 Ibidem 47-52, 56, 59-67, 85-88.

16 Ibidem 60-75; historische woordenboeken Nederlands en Fries, <https://gtb.ivdnt.org/search/>.

17 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 86.

18 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 85-88.

19 Ibidem 70-102; F. Jane Fulcher, 'Defining the New Cultural History of Music, its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry', in: Idem (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music* (Oxford, 2011), 3-16, aldaar 3-16.

20 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 85-90, 92-101.

line destijds een uitlaatklep voor haar emoties wanneer deze haar te veel werden. Op deze manier kon zij zowel positieve als negatieve emoties verwerken en een plaats geven. Ook na 1853 ging Caroline zo om met emoties. Haar reactie op een brief van Maurits uit 1855, die haar bijzonder gelukkig maakte, was: 'Ik moest dadelijk naar de piano gaan om lucht te geven aan mijn gevoel.'²¹ Maurits daarentegen kreeg ambivalente gevoelens over muziek. Het bleek dat Caroline gek was op de pianolessen van Cees Hartsen, waardoor ze graag tijd met hem doorbracht en intiem met hem omging. Het was niet haar bedoeling geweest om Maurits het idee te geven dat ze een ander liefhad. Doordat muziek een groot onderdeel was van het contact tussen Caroline en Cees, was voor Maurits duidelijk dat muziek de oorzaak was van de breuk die bijna had plaatsgevonden tussen hem en Caroline in 1853. Maurits redeneerde dat als Caroline niet zo geobsedeerd was geweest door muziek, de situatie niet zo uit de hand zou zijn gelopen. Zo zegt Maurits wanneer hij de gebeurtenissen van 1853 herinnerde: 'al myn jaloezy kwam weer boven, myn bloed kookte en ik verwenschte de muziek'.²² Bovendien haatte Maurits muziek omdat het een onderwerp was waar hij en Caroline veel onenigheden over hadden. Dit kwam doordat ze een heel andere muzieksmaak hadden. Caroline speelde enkel zware en complexe muziek van componisten als Liszt, terwijl Maurits van vrolijke operamuziek hield. Dit irriteerde Maurits mateloos omdat hij vermoedde dat Caroline in haar voorkeur voor muziek was beïnvloed door Cees.²³

Daarnaast raakte Maurits boos en geïrriteerd wanneer Caroline zijn verzoek weigerde om niet de hele dag piano te spelen. Maurits keurde dit af omdat hij dacht dat het Carolines al fragiele gezondheid deed verslechteren. Ook leek Maurits angstig te zijn voor verdere negatieve gevolgen van Carolines liefde voor muziek, aangezien dit eerder al een gevaar voor hun relatie was geweest. Deels is deze angst en afkeer achteraf gezien te verklaren. In haar latere leven kreeg Caroline MS, waaraan ze na jaren lijden overleed. Deze ziekte zou veroorzaakt zijn door haar pianospelen, wat haar zenuwstelsel had beschadigd. Maurits haatte muziek omdat het zijn vrouw had afgepakt.²⁴ Deze medicalisering van muziek paste in een bredere negentiende-eeuwse theorie waarin mensen



21 Ibidem 53, 123-125, 149-152; Memoires van Maurits van Lennep 1855, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 232.

22 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 53, 98, 123-125, 149-142

23 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 99,161.

24 Ibidem 99; Memoires van Maurits van Lennep 1900-1901, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 1226.

ziek of genezen konden worden door muziek.²⁵ Maurits' angst en haat voor muziek tonen hoe de toenmalige gedachte dat muziek impact had op de gezondheid doorwerkte in zijn persoonlijke beleving en gevoelens omtrent muziek.

Tegelijkertijd kon Maurits ook positief zijn over muziek, waardoor zijn gevoelens over muziek ambivalent waren. Nadat hij en Caroline het in 1853 bijgelegd hadden, haalde hij veel plezier uit het luisteren naar Carolines pianospel, maar genoot er ook van om zelf piano te spelen. Zoals blijkt uit het citaat van Maurits in de inleiding leerde hij, in 1855, pianospelen vanwege zijn liefde voor Caroline. Bovendien leerde Maurits pianospelen omdat hij het niet kon uitstaan dat Caroline zoveel van muziek hield terwijl hij hier niet aan kon relateren en over mee kon praten. Dit kwam deels voort uit zijn jaloezie voor andere mannen, zoals Cees Hartsen, die het wel met Caroline over muziek konden hebben. Het neemt niet weg dat Maurits uitdrukking wilde geven aan zijn liefde voor Caroline door pianolessen te nemen, en zich wilde verdiepen in haar passies en hobby's om haar gelukkig te maken.²⁶ Hij begon pianospelen zelfs zo leuk te vinden dat hij merkte dat het zijn 'afgod' begon te worden.²⁷ Voor de relatie van Maurits en Caroline was deze gedeelde hobby belangrijk. Zo was Caroline erg trots op Maurits omdat hij piano leerde spelen, terwijl Maurits advies vroeg aan Caroline wanneer hij muziek niet begreep. Wanneer hij gefrustreerd raakte omdat hij weinig vooruitgang boekte en het pianospelen wilde opgeven, moedigde Caroline hem aan om het niet op te geven. Zij herkende deze gevoelens, waardoor haar verbondenheid en emotionele relatie met Maurits versterkte.²⁸

In deze paragraaf komt naar voren dat Maurits zich expliciet over zijn emoties uitliet wanneer deze hem te veel werden. Hij uitte zijn gevoelens over muziek het vaakst wanneer hij overspoeld werd door zijn verdriet over de ziekte en het overlijden van Caroline, of wanneer hij werd herinnerd aan de intimiteit tussen Cees en Caroline in 1853, die hem veel emotionele pijn had gedaan. De emoties rondom de bovenstaande gebeurtenissen, die voor Maurits waren verbonden aan muziek, raakten hem het meest.



25 R. Boddice, 'Medical and Scientific Understandings' in: Susan J. Matt ed., *A Cultural History of the Emotions in the Age of Romanticism, Revolution and Empire* (Londen 2019) 17-32.

26 Memoires van Maurits van Lennep 1855, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 194-199, 234.

27 Memoires van Maurits van Lennep 1856, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 253.

28 Memoires van Maurits van Lennep 1855, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 198-200, 214, 226-227.

1.2 Sociale en maatschappelijke invloeden op Maurits' waardering en beleving van muziek

Muziek was een belangrijk onderdeel van het sociale leven van de Nederlandse elite in de negentiende eeuw. De elite vermaakte zich in de privésfeer met muzieksoirees en avonden waar familie en vrienden met elkaar musiceerden. Hiermee onderhielden ze hun sociale contacten.²⁹ Deze muziekavonden en *soirees* boden Maurits en Caroline de gelegenheid elkaar te zien. Hun contact werd, nadat ze het in 1854 hadden bijgelegd, strikt gereguleerd door Carolines moeder. Van haar mochten Caroline en Maurits elkaar niet vaak zien en mochten ze elkaar geen brieven schrijven. Dit was zwaar voor Maurits, aangezien hij Caroline enorm miste en haar graag meer wilde zien. Hij klaagde hier vaak over en nam het zijn schoonmoeder erg kwalijk.³⁰

De muziekavonden en *soirees* vormden een gelegenheid om elkaar te ontmoeten, doordat Caroline en Maurits in dezelfde kringen verkeerden en daarom regelmatig voor dezelfde gelegenheden werden uitgenodigd. Dit werd soms opzettelijk zo georganiseerd door familie en vrienden van Maurits en Caroline. De tante van Maurits, mevrouw Van Lennep-van Loon, had hierin een belangrijk aandeel. Dikwijls hield zij een diner of soiree waarvoor zij zowel Caroline als Maurits uitnodigde, en dit aan hen liet weten zodat ze elkaar konden zien. Muziek was een belangrijk onderdeel van het vermaak van deze avonden en een van de redenen dat ze gehouden werden. Eenmaal zat Maurits de hele avond vlak naast Caroline, die aan de piano zat. Hierdoor konden ze elkaar spreken tussen het musiceren door. Maurits en Caroline waren vervuld van blijdschap door deze avonden en waren de mensen die het mogelijk maakten enorm dankbaar. Daarnaast gebruikten Maurits en Caroline deze gelegenheden om kleinigheden of andere tekenen van hun liefde en genegenheid aan elkaar uit te wisselen. Gezien Maurits soms twijfelde aan Carolines gevoelens voor hem, deden deze bevestigingen hem veel goed.³¹

De keren dat Maurits Caroline mocht bezoeken van haar moeder speelden ze graag samen de *quatre-mains*, waarbij ze tegelijk piano speelden. Dit was, naast bijvoorbeeld het dansen, een van de weinige momenten waarop ongehuwde mannen en vrouwen fysiek dicht bij elkaar mochten komen. In de negentiende eeuw golden namelijk strikte maatschappelijke normen rondom



29 J. van Gessel, *Muziek beleven in het negentiende-eeuwse Nederland* (Utrecht 2020), 93-142, 197-207.

30 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 104-105, 143-146, 153, 160-162.

31 Memoires van Maurits van Lennep 1856, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 253-255; Memoires van Maurits van Lennep 1855, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 185-186, 188-190, 194-196.

de fysieke interactie tussen ongehuwde mannen en vrouwen. De reden hiervoor is dat vrouwen in deze tijd geacht werden kuis te zijn tot aan hun huwelijk. Om intimiteit buiten het huwelijk te voorkomen werd fysiek contact tussen mannen en vrouwen gereguleerd door de maatschappij. De *quatre-mains* was hierop een uitzondering omdat het onmogelijk was niet dicht naast elkaar te zitten om piano te spelen.³² Het vooruitzicht van deze nabijheid deed Caroline blozen van plezier en Maurits was positiever van mening over muziek nadat hij *quatre-mains* met Caroline had gespeeld.³³ Voor Maurits en Caroline betekende de *quatre-mains* zowel een gedeelde muzikale ervaring als een bijzonder moment van fysieke en emotionele nabijheid, zonder de grenzen van de toenmalige normen te overschrijden.

Het moment dat Maurits en Caroline trouwden zorgde voor een grote verandering in hun sociale en emotionele leven. Sindsdien hadden ze hun eigen huishouden, waardoor ze nieuwe taken kregen.³⁴ Zo moest Caroline het huishouden bestieren, het personeel instrueren en later ook de kinderen verzorgen en opvoeden. Maurits was verplicht om in het onderhoud van zijn gezin te voorzien en carrière te maken. Door het huwelijk van Caroline en Maurits werd de rol van muziek minder prominent in hun leven. Zo had Caroline nauwelijks tijd om piano te spelen omdat haar tijd in beslag genomen werd door het huishouden en doordat ze al snel zwanger werd. Haar plezier in muzieksoirées nam af doordat ze niet meer zo goed kon pianospelen als vroeger. Maurits begreep niet waarom Caroline in 1853 al haar tijd had besteed aan haar pianolessen met Cees Hartsen, nu ze na hun huwelijk toch nooit meer piano speelde. Volgens Maurits had ‘al dat spelen met Cees Hartsen niets dan ellende ten gevolge gehad’.³⁵

Zelf besteedde Maurits ook minder tijd aan pianospelen, omdat in de elitekringen een man niet serieus, of veel, bezig hoorde te zijn met muziek. Als dit wel het geval was, werd diegene gezien als een wisselvallige flierefluiter volgens Maurits. Zo zag Maurits hoe Cees Hartsen door zijn collega’s met de nek werd aangekeken, omdat Cees in 1853 zijn studie liet liggen om bezig te kunnen zijn met pianospelen. Maurits was bang om te veel met muziek bezig te zijn en ook zo’n reputatie te krijgen. Hij wilde namelijk geaccepteerd worden door de hogere kringen waar Caroline zich in verkeerde.³⁶ Maurits kwam uit de



32 P. Stokvis, *Het intieme burgerleven. Huishouden, huwelijk en gezin in de lange negentiende eeuw* (Amsterdam 2005) 83, 105-112.

33 Memoires van Maurits van Lennep 1856, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 252-254.

34 P. Stokvis, *Het intieme burgerleven. Huishouden, huwelijk en gezin in de lange negentiende eeuw* (Amsterdam 2005) 185-187.

35 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 99.

36 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 120-140.

hogere middenklasse en was de zoon van een bekende Nederlandse schrijver, maar bezat niet de rijkdom of adellijke titels om, zoals Carolines familie, tot de absolute top te horen. Hierdoor wilde hij graag voldoen aan het mannelijke ideaal uit deze elitekringen om geaccepteerd te worden.

Daarnaast werd Maurits' afkeer van muziek opnieuw versterkt toen hij in 1875 erachter kwam dat Caroline in 1853 gevoelens had gehad voor Cees Hartsen. Dit las hij in haar dagboek van dat 1853, dat Caroline voor hem verborgen had gehouden en dat hij per ongeluk had gevonden toen hij een huishoudboek zocht. Hij werd gek van jaloezie, maar voelde tegelijkertijd nog hartstochtelijke liefde voor Caroline. 'En toch week mijn jaloezie niet maar duurde zij nog tot lang in 1876. Ik kon geen muziek horen.'³⁷ Elke keer als Maurits muziek hoorde werd hij weer herinnerd aan Carolines verraad en zijn jaloezie en haat voor Cees Hartsen. Maurits vergaf Caroline mettertijd omdat hij nog veel van haar hield. Maurits kon muziek niet voor altijd vermijden, aangezien het onderdeel was van hun sociale leven. Desalniettemin zou muziek voor hem altijd gekleurd worden door maatschappelijke opvattingen omtrent muziek en door de emoties die veroorzaakt werden door de sociale relaties tussen Caroline, Cees en hemzelf.³⁸

2. De publieke sfeer

De publieke sfeer omvatte de ruimte buitenshuis. Ongeschreven regels stuurden hier het sociale gedrag en de interacties tussen mensen om de samenleving te laten functioneren. De elite gebruikte deze etiquette- en gedragsregels om zich te onderscheiden van andere groepen.³⁹ Voor de elite was dit zelfbeheersing buitenshuis. Zo was het ongepast om tijdens een concert zomaar te klappen. Dit mocht pas op specifieke momenten, meestal wanneer de musici klaar waren met hun optreden.⁴⁰ Hieruit blijkt dat de elite een *emotional community* vormden, waarbij ze vanuit gedeelde normen en waarden eigen regels hadden omtrent het uiten van emoties.

Het emotionele leven werd in de negentiende eeuw als privaat gezien, waardoor het interessant is om te kijken hoe het emotionele leven van Maurits en Caroline werd beïnvloed door de gebeurtenissen die in de publieke sfeer plaatsvonden. De focus ligt op muzikale evenementen, zoals concerten, bals en de opera, omdat Maurits zich vaak expliciet over zijn emoties uitlaat bij gele-



37 Ibidem 97-98, 101-103.

38 Ibidem 101-102

39 B. van Vonderen, *Deftig en ondernemend. Amsterdam 1870-1910* (Amsterdam 2013) 7, 167-169, 249-250, 354.

40 J. van Gessel, *Muziek beleven in het negentiende-eeuwse Nederland* (Utrecht 2020), 125-128.

genheden die zijn verbonden aan muziek.⁴¹

2.1 De invloed van muziek op de emoties van Maurits en Caroline in de publieke sfeer

In de publieke sfeer kwam men muziek tegen in verschillende vormen. De voornaamste activiteiten die gerelateerd waren aan muziek zijn bals, militaire parades, concerten, theater en de opera. In bijna al deze activiteiten diende muziek als een vorm van entertainment voor de mensen die deze activiteiten bezochten. Vooral de opera en concerten trokken veel bezoekers, waaronder veel leden uit de elite.⁴² Ook Caroline bezocht graag concerten, bijvoorbeeld in Felix Meritis. In 1853 ging Caroline vaak met Cees Hartsen naar deze concerten op zijn damespas, waarmee zij gratis mee kon. Cees maakte Caroline hier openlijk het hof. Maurits kwam hier achter toen hij een concert bezocht in de hoop Caroline te zien. Eigenlijk had hij besloten om Caroline te vergeten, maar in een moment van zwakte kon hij geen weerstand bieden aan zijn drang om haar te zien, en omdat hij wist dat ze waarschijnlijk aanwezig zou zijn besloot hij er ook heen te gaan. Toen Maurits Caroline in de pauze Caroline zag met Cees stond hij aan de grond genageld. Hij werd overvallen door jaloezie en zegt hierover 'myn bloed kookte' en 'mijn arme hart bonsde van jaloezie'.⁴³ Wanneer zijn emoties hem te veel worden, ervaart Maurits fysieke klachten. Dit sluit aan bij bredere ideeën over emoties die in de negentiende eeuw gangbaar werden, waarin emoties niet enkel mentale toestanden zijn, maar zich ook via fysieke reacties uiten. ⁴⁴ Deze fysieke reacties, als een bonzend hart, kon Maurits niet voorkomen volgens deze ideeën. Hij had wel invloed op hoe hij met zijn emoties omging. Maurits beheerste zijn emoties zoals het een man van zijn stand betaamde. Pas thuis in de private sfeer kon hij uiting geven aan zijn emoties.⁴⁵

Maurits besloot hierna Caroline echt te vergeten, maar hoorde herhaaldelijk van zijn moeder en zus Saar hoe Caroline het hof werd gemaakt door Cees bij de concerten in Felix Meritis. Zijn moeder en zus chaperonneerden Caroline namelijk op deze avonden. Wanneer het te druk was bij de concerten om naar Caroline toe te lopen sprong Cees over banken om bij haar te komen.



41 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 86.

42 J. van Gessel, *Muziek beleven in het negentiende-eeuwse Nederland* (Utrecht 2020), 41-55, 71-89, 93-143.

43 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 47-52, 56, 59-67, 85-90.

44 R. Boddice, 'Medical and Scientific Understandings' in: Susan J. Matt ed., *A Cultural History of the Emotions in the Age of Romanticism, Revolution and Empire* (Londen 2019) 17-32.

45 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 47-52, 56, 59-67, 85-90.

Als dit niet lukte wachtte hij zijn kans af tot de pauze om dan snel naar haar toe te lopen. Omdat de concerten de achtergrond van Cees' hofmakerij vormden en meerdere uren konden duren, wilde Cees het liefst zo dicht mogelijk bij Caroline zitten om zijn voorkeur voor haar te tonen. Deze voorkeur toonde Cees ook na afloop van de concerten. Zo bleef hij met Caroline praten totdat haar rijtuig arriveerde, waarna hij zijn arm aan Caroline aanbood om haar naar het rijtuig te escorteren. De moeder van Maurits vond dit gedrag erg ongepast omdat het tegen de omgangsvormen inging. Eigenlijk zou Cees eerst de moeder van Maurits naar het rijtuig moeten escorteren. Maurits was ervan overtuigd dat Caroline zich bij deze concerten het hof liet maken, om hem te laten weten dat er geen kans meer voor hem was.⁴⁶ Het maakte Maurits enorm jaloers dat Caroline zo intiem met Cees omging en hij vermeed het om naar de concerten in Felix Meritis te gaan, omdat hij niet wilde dat hij daar Caroline en Cees zou tegenkomen.⁴⁷

Ook nadat Caroline en Maurits het in 1854 hadden bijgelegd, bleven evenementen, met betrekking tot de muziek, in de publieke sfeer negatieve emoties opwekken bij Maurits. Hij had er namelijk een hekel aan om naar een bal of concert te gaan wanneer Caroline niet ging. Een keer weigerde hij zelfs om met vrienden naar een bal in Zandvoort te gaan omdat Caroline daar niet was. Maurits had geen zin om met andere meisjes te converseren en te dansen omdat hij Caroline dan nog meer zou missen.⁴⁸ Daarentegen had Caroline er geen enkel probleem mee om zonder Maurits plezier te hebben bij een concert of bal. Zo zegt Caroline in een brief aan Maurits: '*Hier matin j'ai assisté à la répétition du concert de Caecilia, ce qui m'a bien amusée*'.⁴⁹ Uit haar eigen woorden blijkt hier dat Caroline zich geamuseerd had bij de repetities van de Caecilia concerten terwijl Maurits moest werken. Het ontstemde Maurits dat Caroline een amusante tijd zonder hem kon hebben terwijl hij het alleen leuk had wanneer zij er was.

Zelfs wanneer Caroline en Maurits naar dezelfde bals gingen, amuseerde Maurits zich weinig. Dit kwam doordat Caroline tijdens een bal met meerdere mannen danste, waardoor Maurits jaloers werd. Hij zegt hierover: 'Ik kon niet verdragen dat anderen haar omvatten en beademden, want de beweging van het dansen deed mij altijd aan de tedere omhelzing van geliefden denken en allerm minst kon ik het uitstaan dat liederlijke sujetten [...] nader Caroline kwa-



46 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 87.

47 Ibidem 86-88.

48 Memoires van Maurits van Lennep 1855, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 71-72, 223-225.

49 Ibidem 186.

men en haar om haar middel vasthielden.⁵⁰ Soms had Maurits zo'n hekel aan bepaalde mannen dat hij hen weigerde om met Caroline te dansen. Dit gebeurde wanneer Maurits haar *cavalier* op een bal was. Dit hield in dat hij Caroline op een hoffelijke wijze in het gezelschapsleven begeleidde, in het bijzonder bij het dansen.⁵¹

2.2 De invloed van vermaak, herinnering en rouw op Maurits' waardering en beleving van muziek

Een belangrijk onderdeel van het sociale leven in de publieke sfeer waren bals. Deze dienden als ontmoetingsplek voor jonge mannen en vrouwen van huwbare leeftijd waarbij ze elkaar leerden kennen en hun interesse in elkaar konden tonen door met elkaar te dansen. Ook Maurits toonde zijn interesse voor Caroline door met haar te dansen, en ging nog een stap verder door dit exclusief met haar te doen. De andere aanwezigen wisten hierdoor dat Maurits een voorkeur had voor Caroline.⁵²

Na hun huwelijk bezochten Caroline en Maurits minder muzikale evenementen in de publieke sfeer. Zoals eerder is aangegeven werd muziek minder prominent in hun leven nadat ze getrouwd waren, omdat ze nieuwe verplichtingen kregen. Bovendien zou, volgens Maurits, Caroline na haar huwelijk niet meer graag uitgaan. Zo zouden Maurits en Caroline na hun huwelijk nog maar twee keer een Caecilia-concert bezocht hebben. Dit lijkt overdreven te zijn, gezien Caroline voor haar huwelijk veel plezier beleefde bij deze concerten. Vooral wanneer Maurits er ook was, waardeerde Caroline de concerten nog meer. Zo zegt Caroline over een concert, waar Maurits naast haar mocht zitten van haar moeder, 'Nog nooit heb ik my zo gelukkig gevoeld op een Caeciliaavond als deze keer.'⁵³

Daarnaast vormde het bezoeken van concerten een groot onderdeel van de reizen die Caroline en Maurits na hun huwelijk ondernamen. Ze zochten muziek altijd op in de publieke sfeer, waarbij het niet uitmaakte of ze samen of apart reisden. Zo volgde Maurits in 1893 een kuur in Mariënbad voor zijn gezondheid. Hier luisterde Maurits veel naar muziek en 'genoot veel van de muziek, en verzuimde nooit 's ochtends te 6 uur naar het Koraal te luisteren en



50 Memoires van Maurits van Lennep 1855, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 187.

51 Memoires van Maurits van Lennep 1830-1854, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 133-134.

52 Memoires van Maurits van Lennep 1855, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 71-72, 186-187, 223-225.

53 Ibidem 269-270; Memoires van Maurits van Lennep 1856, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 269.

by de muziek te blijven totdat alle stukken waren afgespeeld.⁵⁴ Tegen elf uur vertrok Maurits naar het *Waldquelle* om daar naar een orkest te luisteren. Ook tijdens een familiereis naar Duitsland in 1871, die Maurits en Caroline met hun kinderen ondernamen, was muziek een belangrijke vorm van entertainment. Zij bezochten hier concerten en wandelden vaak langs tuinen in de hoop mee te kunnen genieten van de muziek die hier met mooi weer werd opgevoerd. Er waren ook een aantal militaire parades die het gezin van Maurits en Caroline bezocht, omdat Maurits een voorkeur had voor de militaire muziek die daar werd gespeeld. Het leek erop dat Maurits en Caroline gedurende hun reizen vaker naar concerten gingen omdat ze er dan meer tijd voor hadden, aangezien ze niet belast waren met hun dagelijkse verplichtingen. Dat ze thuis zeer weinig concerten bezochten blijft waarschijnlijk overdreven, omdat ze op hun reizen voortdurend muziek opzochten.⁵⁵

Pas na het overlijden van Caroline in 1899 begon Maurits meer vermeldingen te maken van de muzikale evenementen die hij bezocht. Dit kwam omdat zijn jongste dochter, Theodora, een liefde voor muziek en theater had. Theodora was de enige van zijn kinderen die nog bij hem woonde, waardoor Maurits weleens met haar meeging naar de theatervoorstellingen die ze bezocht, zoals die van Wagner. Theodora vond Wagners theatervoorstellingen geweldig, terwijl Maurits er een hekel aan had. Hij vond de theatervoorstellingen van Wagner te lang duren, maar Theodora genoot ervan en dat was voor Maurits het belangrijkste. Toch had Maurits liever gehad dat Theodora minder vaak naar het theater ging, omdat hij vreesde dat muziek dezelfde schadelijke invloed op haar gezondheid zou hebben als bij Caroline.⁵⁶

Tevens werd muziek een belangrijker onderdeel in het leven van Maurits omdat hij kort na het overlijden van Caroline met Theodora voor haar gezondheid een periode in Monaco woonde. In Monaco was volgens Maurits niets anders te doen dan het bezoeken van gratis concerten en het bekijken van de voorbijkomende treinen. Maurits had de voorkeur voor de concerten en noemt ze het 'enige genot' dat Monaco te bieden had.⁵⁷ Hierdoor bezocht Maurits concerten vaker dan in Nederland. Maurits genoot van de concerten omdat ze hem aan Caroline deden denken. Meermaals hoorde hij zulke mooie muziek dat hij



54 Memoires van Maurits van Lennep 1891-1899, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 1053-1055.

55 Memoires van Maurits van Lennep 1891-1899, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 1053-1055; Memoires van Maurits van Lennep 1869-1873, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 717-720, 723.

56 Memoires van Maurits van Lennep 1900-1901, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 1206-1207, 1217, 1233.

57 Ibidem 1158-1162

wenste dat Caroline er nog was om van de concerten te genieten.⁵⁸ Al voordat Caroline overleed moest Maurits aan haar denken wanneer hij muziek hoorde, doordat haar liefde voor muziek zo tekenend was voor haar als persoon. Zo maakte Maurits in 1856 een reis naar Parijs, waar hij het paleis van Versailles bezocht. In de paleistuinen werd muziek gespeeld. Dit deed Maurits aan Caroline denken, waardoor hij heimwee naar haar kreeg.⁵⁹

Na Carolines overlijden vermengde het gemis van Caroline, dat Maurits voelde bij het horen van muziek, zich met diep verdriet en rouw. Muziek werd een pijnlijke herinnering aan zijn rouw om Caroline, maar het deed hem tegelijkertijd ook denken aan hun liefde voor elkaar en de fijne jaren die ze beleefd hadden. Muziek werd daardoor een manier om dichterbij Caroline te zijn, wat hem meer waardering voor muziek gaf. Zo vroegen Maurits en Theodora geregeld aan musici in Monaco om de Rapsodie van Liszt te spelen, wat Carolines lijfstuk was.⁶⁰ Hieruit blijkt opnieuw dat Maurits ambivalente en tegenstrijdige emoties had voor muziek en dat muziek voor Maurits altijd verbonden zou zijn met Caroline.

Conclusie

Muziek en emoties zijn diep verweven in het leven van Maurits en Caroline, en vervulden verschillende rollen in hun emotionele leven. In de private sfeer was muziek voor Caroline een belangrijk hulpmiddel in het verwerken van haar emoties. Tegelijkertijd vormde muziek vaak de aanleiding en achtergrond voor sociale interacties en gebeurtenissen die heftige emoties oproepen bij zowel Maurits als Caroline. Zo werd de romance tussen Caroline en Maurits verstoord door Carolines omgang met Cees Hartsen, die in het teken stond van muziek: ze speelden samen piano en bezochten concerten. Dit leidde tot gevoelens van jaloezie en liefdesverdriet bij Maurits. Caroline pretendeerde dat haar intenties zich enkel tot muziek beperkten en niet romantisch van aard waren, waardoor Maurits tot de conclusie kwam dat muziek de oorzaak was van al het leed dat hij had ervaren.

Ook vormde muziek een bron van spanningen. Maurits vond dat Caroline te veel tijd besteedde aan pianospelen en keurde dit af omdat het voor hem beladen was door de gebeurtenissen in 1853. Desondanks erkende Mau-



58 Ibidem 1162, 1166.

59 Memoires van Maurits van Lennep 1856, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 291-295.

60 Memoires van Maurits van Lennep 1900-1901, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 1206-1207, 1217, 1233; Memoires van Maurits van Lennep 1902-1912, maandag 4 oktober 1888, uitgewerkt door zijn kleindochter, Jkvr. Mr. Anna Deborah Louise van Lennep 1280-1286.

rits ook de positieve kanten van muziek. Door muzieksoirees kon hij Caroline stiekem vaker zien dan haar moeder toestond. Hier speelden zij samen piano, waar Maurits veel plezier uit haalde vanwege hun nabijheid. Bovendien leerde Maurits, uit liefde voor Caroline, piano te spelen om uiting te geven aan zijn gevoelens voor haar. In de publieke sfeer hadden concertbezoeken een grote impact op het emotionele leven van Maurits. Concertbezoeken en het luisteren naar muziek herinnerde hem aan Caroline, haar ziekte, haar overlijden en de gebeurtenissen in 1853. De emoties die Maurits en Caroline ervaarden zoals jaloezie, hartstocht en verdriet, zijn in essentie nog steeds hetzelfde en onveranderd in betekenis vergeleken met het heden.

Uit dit onderzoek blijkt hoe cultuur en emoties verweven zijn in sociale structuren. Onderzoek hiernaar is belangrijk omdat onze huidige omgang met emoties, definitie van emoties, en inbedding van emoties in onze sociale structuren, voortbouwt op historische structuren en opvattingen. Daarnaast laat dit paper zien dat alles wat in Maurits' memoires staat over Caroline en haar emoties selectief is: Maurits bepaalt wat uit Carolines dagboeken en brieven relevant is om zijn narratief te ondersteunen. Verder onderzoek naar Carolines dagboeken zou dit narratief kunnen nuanceren. Toekomstig onderzoek kan Carolines dagboeken transcriberen en interpreteren, zodat Carolines perspectief kan worden blootgelegd en toegevoegd worden aan het bestaande beeld over het leven van haar en Maurits.



Auteursinformatie

Grace MacLachlan is a P.h.D candidate at the Department of Ancient History at Radboud University. Her interests lie in Roman imperial history with a specific focus on the role of ideology. Her current project revolves around legitimization, representation, and imperial ideology in the late Third Century CE, with a particular emphasis on the numismatic evidence. She achieved a bachelor's degree in Ancient History and Philosophy from the University of Leeds (2021) and a master's degree in Ancient History from the University of Leiden (2023).

Nicole Ganbold obtained her BA and MA from the University of Warsaw where she studied Brazilian landscapes by Frans Post and depictions of Africans in 17th-century Netherlandish art. After graduating, she worked as an Editor in *DailyArt Magazine* for two years and in March 2023 she joined Prof. Thijs Weststeijn's Vici project *Dutch Global Age* at Utrecht University.

Martine Meuwese is UD middeleeuwse kunst bij de Universiteit Utrecht. Een van haar specialisaties is iconografie.

Pim Möhring is Conservator Nationale Numismatische Collectie bij De Nederlandsche Bank.

Jetze Boon is een derdejaars geschiedenisstudent aan de Radboud Universiteit. Hij heeft een voorliefde voor stadsgeschiedenis, met daarbij de nadruk op de ervaring van de straat en de omgang met stedelijke transformatie in de twintigste eeuw. Hij specialiseert zich momenteel verder in de cultuurgeschiedenis. Ook hierbinnen interesseert hij zich het meeste voor de onderlinge interactie tussen mensen en de interacties tussen mensen en hun omgeving. Sinds februari 2025 is hij onderdeel van een stageproject bij het Brabants Historisch Informatie Centrum, waar hij via Oral History interviews zal bijdragen aan de geschiedschrijving van katholieke internaten in het naoorlogse Brabant.

Saar van Kempen is derdejaars student geschiedenis aan de Radboud Universiteit. Haar onderzoeksspecialisatie ligt binnen de cultuurgeschiedenis, met een bijzondere focus op muziek, identiteit en emotie in de negentiende en twintigste eeuw. Daarnaast is zij als bestuurslid van de Historische Kring Land van Cuijk verantwoordelijk voor de organisatie van lezingen en publieksactiviteiten.

