

Kunst en reformatie in de Noordelijke Nederlanden – enkele gezichtspunten*

Zoals bekend was de 16de eeuw een tijd van snelle, heftige veranderingen, van felle godsdiensttwisten en traumatische politieke onrust. Men kan echter van mening verschillen over de vraag in hoeverre die gebeurtenissen hun stempel op de kunst hebben gedrukt, want op de tentoonstelling *Kunst voor de beeldenstorm* waren van dit aspect van de Nederlandse geschiedenis vrijwel geen duidelijke sporen te ontdekken. Weliswaar wijst de titel van de tentoonstelling op het belang van de beeldenstorm van 1566, maar van de vele prenten en tekeningen met theologische allegorieën waren er nauwelijks voorbeelden te zien. In plaats daarvan vonden wij onmiskenbare blijken van stilistische continuïteit, van ongeremde experimenteerdrijf en van een toenemend internationaal contact met de humanistische cultuur. Het stoutmoedige, zelfverzekerde classicisme van Jan Gossaert en Maarten van Heemskerck en het probleemloze, op de barok vooruitlopende katholicisme van Dirck Barendsz. en Anthonie Blocklandt dwingen ons tot de vraag: kan er tussen deze kunst en de reformatie een relatie van enige betekenis bestaan?

Zonder twijfel is de concurrentie tussen de verschillende geloofsovertuigingen relevant voor ons begrip van de 16de-eeuwse kunst, al was het maar omdat deze kwestie de gemoederen in die tijd zozeer bezighield. De vraag moet dan ook niet luiden of er een betrekking heeft bestaan tussen deze twee zo

belangrijke aspecten van het leven in de Nederlanden, maar op welke wijze die betrekking zichtbaar is geworden.¹ De grondleggers van de Nederlandse geschiedschrijving in deze eeuw waren evenwel weinig geneigd enig constructief verband aan te wijzen tussen de beeldende kunst en het ideeëngoed van de reformatie. Onder meer Pieter Geyl en Johan Huizinga hebben nadrukkelijk de ontwikkeling van de beeldende kunst los willen zien van de hervormingsbeweging. In dat verband spraken Geyl en Huizinga vooral over het vroege calvinisme, waarbij zij de uitgesproken afkeer van religieuze kunst bij die geloofsrichting van groot belang achtten. Over de beeldenstorm van 1566 heeft Geyl onomwonden gesteld dat *het een waarlijk calvinistische actie was, onstuimig en eerlijk, niet geremd door enige eerbied voor kunst of schoonheid*.² Het is zeker zo dat deze beide historici over het tijdperk sterk uiteenlopende opvattingen hadden. Huizinga ontwaarde boven de woelige baren van de Nederlandse Opstand altijd een wezenlijke *Hollandse geest*, terwijl Geyl erop gebrand was, iedere gedachte in de richting van een 'Hollandse' volksaard, die uiteindelijk het protestantse noorden van het katholieke zuiden zou scheiden, uit te bannen. Beiden zagen echter een scherpe scheiding tussen de kunstproductie enerzijds en het felle conflict tussen de godsdiensten anderzijds. Het is geen toeval dat deze historici hun ideeën

over deze kwestie gelijktijdig hebben geformuleerd in de jaren voorafgaand aan de tweede wereldoorlog, een tijd waarin ideologisch extremisme sterker dan ooit tevoren de verklaarde vijand was van de wetenschap en de kunsten.³

Ter verklaring van dit ontbreken van enig verband tussen de kunst en het protestantse geloof heeft men vrijwel onveranderlijk Erasmus uitgeroepen tot de feitelijke schepper van het geestelijke en intellectuele leven in de Nederlanden – Erasmus in zijn hoedanigheid van geleerde, pacifist en vijand van alle vormen van extremisme. Op dat punt was Huizinga – zelf een vooraanstaand biograaf van Erasmus – onverzettelijk. In 1935 heeft hij een bevlogen lezing gehouden waarin hij de invloeden van Erasmus en Calvijn afschilderde als these en antithese, als ego en alter ego in de roerige vormingsjaren van de Nederlandse cultuur, als het passieve tegenover het actieve element, het rationele tegenover het subjectieve en het intellectuele tegenover het politieke.⁴

Bovendien is men Erasmus, ondanks diens tamelijk bekrompen visie op de beeldende kunst, gaan beschouwen als een belangrijke toetssteen voor het bepalen van het humanistische element in de Nederlandse kunst. De interpretatie van het werk van Pieter Bruegel vormt hiervan een duidelijk voorbeeld. In 1935 heeft Charles de Tolnay het beeld opgeroepen van Pieter Bruegel als humanist, een opvatting die naar mijn mening later te veel nadruk heeft gekregen.⁵ Voor sommige geleerden spreekt het humanisme in het werk van Bruegel uit een Erasmiïaanse afstandelijkheid tegenover de politieke en godsdienstige conflicten van zijn tijd; ongetwijfeld een aantrekkelijk en sympathiek idee, maar is het ook overtuigend? Was het voor een kunstenaar als Bruegel, met een kring van opdrachtgevers en een specifiek publiek, mogelijk zich uitsluitend als waarnemer en als indringend maatschappijcriticus op te stellen, zonder zijn eigen godsdienstige en politieke voorkeuren te laten blijken?⁶ Achter sommige van dergelijke opvattingen verschuilt zich de overtuiging dat een geniaal kunstenaar onafhankelijk moet blijven!

Toch weten wij dat kunstenaars een belangrijke plaats innamen onder de vele Nederlanders die wegens ketterij werden berecht of om hun geloof werden verbannen. In 1527 moesten Barend van Orley en verscheidene anderen voor de inquisitie verschijnen, omdat zij in Brussel een lutherse preek hadden bijgewoond.⁷ In Antwerpen werden in 1544 Jan en Cornelis Massys, Jan Ewouts en Cornelis Bos aangeklaagd omdat zij zich hadden aangesloten bij de *Loisten*, een lutherse splintergroep.⁸ Verscheidene Nederlandse kunstenaars, onder wie Lucas de Heere, Marcus Gheeraerts en Joris Hoefnagel, emigreerden in de tijd van de godsdiensttwisten naar Londen.⁹ David Joris en Joos van Liere hebben uiteindelijk op grond van hun protestantse geloofsovertuiging hun kunstenaarsloopbaan vaarwel gezegd.¹⁰ Op welke wijze het werk van deze kunstenaars door hun geloof werd beïnvloed, is natuurlijk een andere kwestie. De kunstenaars werkten voor anderen, soms voor individuele personen en soms ook voor een algemeen en dikwijls anoniem publiek. Afgezien van schaarse gevallen, is het riskant om in het werk van bepaalde kunstenaars specifieke politieke of sektarische standpunten te willen aanwijzen. Erasmiïaanse of calvinist, katholiek of protestant, humanist of dogmaticus, het zijn allemaal eerder categorieën uit later tijd dan uit de zestiende eeuw. Voor het merendeel vormen zij geen adequate afspiegeling van de gemeenschappelijke achtergrond en van het verwarde gedrag van die verschillende, in een politieke en godsdienstige crisis verwikkelde generaties.

De laatste jaren is de wetenschap zich meer bewust van deze ingewikkelde problematiek. Naar mijn mening is men tegenwoordig geneigd twee afzonderlijke niveaus te onderscheiden in de wisselwerking tussen de reformatie en de beeldende kunsten. Hiervan zouden wij het eerste het latente niveau kunnen noemen. Het is gebleken dat bepaalde kunstwerken op de reformatie vooruitlopen, dan wel een daarmee geestverwante houding laten zien, zonder dat zij echter een onverhuld sektarisch karakter dragen. Op een tweede, minder verhuld niveau treffen wij kunstwerken aan met een tamelijk welomschreven en be-

Afb. 1. Lucas van Leyden, *Abraham zendt Hagar weg*. Gravure, 275 × 214 mm (B. 17). Amsterdam, Rijksprentenkabinet.



wust sektarische iconografie. Hierbij laat ik natuurlijk een derde, zeker niet onbelangrijk aspect van de relatie tussen de kunst en de hervorming buiten beschouwing – de uitgesproken vijandigheid jegens de kunsten, die het sterkst tot uiting kwam in de vele uitbarstingen van beeldstormerij.¹¹ Verschillende onderzoekers hebben de aandacht gevestigd op kunstwerken met een impliciete (of proto-)reformatorische strekking. Een van de grondigste en meest provocerende hiervan is het lange en gedegen artikel van Werner Busch over Lucas van Leydens gravure *Abraham zendt Hagar weg* (afb. 1) uit ca. 1506–1507.¹² Zoals zo vaak bij Lucas is dit een ongewoon onderwerp, dat lijkt te vragen om een bijzondere verklaring. De interpretatie van Busch is zo complex, dat ik haar hier slechts in grote trekken kan weergeven. De kern van de redenering gaat uit van de twee bomen, de ene kaal en de

andere in blad, die in het hart van de compositie verticaal oprijzen. Busch brengt ze in verband met respectievelijk de boom der kennis uit het paradijs, die de dood in de wereld heeft gebracht, en zijn tegenhanger, de boom des levens. Hij laat zien dat, volgens een in bepaalde laat-middeleeuwse stichtelijke geschriften aangetroffen typologische interpretatie, deze twee bomen de oude en de nieuwe wet kunnen symboliseren, de wet van de joden (van de erfzonde) en de wet van Christus, die de verlossing belooft. Busch laat ook een aantal kunstwerken zien

– voornamelijk afbeeldingen van de Doop en de Opstanding van Christus – waar dit motief een dergelijke allegorische betekenis lijkt te hebben. Dan volgt een essentiële schakel in het betoog van Busch, wanneer hij dit allegorische thema aan de gravure van Lucas koppelt door middel van een passage uit de brief van Paulus aan de Galaten. Ook daar wordt de verdrijving van Hagar door Abraham opgevat als een typologie van de oude en de nieuwe wet, namelijk als de uitverkiezing, door de voorzienigheid, van Izaäk boven Ismaël.¹³ Deze conclusie werkt Busch nader uit in een uitvoerige verhandeling over Paulinische opvattingen aangaande de allegorie en de nadering daarvan bij Augustinus, Erasmus en uiteindelijk ook Luther. Tenslotte brengt hij de prent van Lucas in verband met een Augustiniaanse benadering van bijbelteksten, die ruwweg neerkomt op een heldere of letterlijke (en geen verholde) opvatting van de functie van de allegorie in de bijbel. Deze aanpak lijkt vooruit te lopen op Luther en zijn afwijzing van de exegese uit de bloeitijd van de scholastiek in de middeleeuwen.

Het is een bijzonder leerzame verhandeling, maar de conclusies van Busch roepen een simpele maar belangrijke methodische vraag op: is de last van deze overvloed aan eruditie niet te zwaar voor deze gravure van Lucas? Hingen zulke ingewikkelde teksttheoretische problemen zozeer samen met de vervaardiging en de waardering van afbeeldingen, dat wij ze vervat mogen achten in deze toch vrij eenvoudige prent van Lucas? Van deze moeilijkheid is Busch zich heel goed bewust en hij zet uitvoerig uiteen hoe Lucas van

dergelijke theologische principes kennis heeft kunnen nemen. Misschien moeten we hier evenwel naar de eenvoudigst mogelijke verklaring zoeken. Ongetwijfeld heeft Lucas iets bedoeld, toen hij de twee bomen opnam; ongetwijfeld heeft hij een soort *paysage moralisé* gecreëerd en in die zin heeft hij zijn verhaal zeker een ruimere, een allegorische betekenis willen geven. Desalniettemin is het nodig om bij het ontcijferen van de betekenis van deze prent te zoeken naar een evenwicht tussen het retorische niveau van de afbeelding en het niveau van de exegetische die er op wordt toegepast. Met andere woorden: wij moeten proberen het thema te zien zoals de tijdgenoten van Lucas het zagen. Aangezien het om een prent gaat, zal het geen opdracht zijn geweest. Het is bovendien een zeer vroege prent, uit de tijd waarin Lucas nog moeizaam zocht naar zijn eigen vormtaal. Het lijkt mij geen goed voorbeeld om zo zwaar met verfijnde theologische en kritische overwegingen te worden bestookt.

Misschien doen wij er goed aan, ons het bijbelverhaal uit Genesis 16 en 21 in herinnering te roepen. Toen Sara geen kinderen bleek te kunnen krijgen, gaf zij haar slavin Hagar als concubine aan Abraham. Daarop schonk Hagar het leven aan een zoon, Ismaël. Enige tijd later zegende God ook Sara, die Abraham een tweede zoon baarde, Izaäk. Jaloezie leidde tot een voorspelbaar conflict en tenslotte dwong Sara Abraham om Hagar en Ismaël met niets dan water en brood voor onderweg de woestijn in te sturen. Dat moment heeft Lucas voor ons in beeld gebracht. Ik zou zeggen dat Lucas het verhaal op een eenvoudige wijze vertelt, als het ware in de volkstaal, op een niet voor latinisten bedoelde manier.¹⁴ De prent spreekt een heldere, nuchtere en persoonlijke, men zou bijna zeggen gevoelige taal. Wanneer wij het verhaal op die manier beschouwen en naar de letterlijke betekenis ervan kijken, doet zich voor de bomen een eenvoudiger verklaring voor. Zouden ze geen toespeling zijn op de lichamelijke verandering die aan het hele gebeuren ten grondslag ligt? Sara, die zo lang kinderloos was gebleven, is nu vruchtbaar gemaakt. Tegen alle menselijke berekening in heeft de wil van God getriomfeerd.

Busch gaat uitvoerig in op het streven naar een letterlijke interpretatie van de Schrift, afwijkend van de typologische benadering uit de middeleeuwen. Ongeacht of wij zijn interpretatie van de prent volledig overnemen, verschaft hij ons in elk geval een middel om de continuïteit te illustreren tussen bijvoorbeeld de wijze waarop Augustinus de bijbel las en de ideeën over allegorieën en de verhalen uit het Oude Testament die met name Luther hanteerde. Busch maakt het ons mogelijk een belangrijke affiniteit te ontdekken tussen enerzijds de wijze waarop de reformatie de leer van de bijbel opvatte en anderzijds bepaalde ontwikkelingen in de beeldende kunsten die daarop een aanvulling vormen. Erwin Panofsky heeft eens gewaarschuwd tegen het leggen van oorzakelijke verbanden tussen de kunst en de reformatie. Wij kunnen beter zoeken, zei hij, naar *een soort wezenseenheid van bepaalde soorten of wijzen van geloofsovertuiging en bepaalde soorten of wijzen van artistieke expressie*.¹⁵

De direct aansprekende, voor een breed publiek begrijpelijke strekking van de prent van Lucas sluit nauw aan bij het heldere, verhalende karakter van het soort illustraties dat Luther bij zijn eigen bijbelvertaling nastreefde. Naar het schijnt heeft Luther zich zelfs nauw met de keuze en uitvoering van die illustraties bemoeid.¹⁶ In mijn streven, een verband tussen de kunst en de hervorming te bepalen, zou ik de nadruk willen leggen op het belang van het letterlijk lezen van de bijbel, een letterlijke benadering die vooral waarde hecht aan het persoonlijke element van een verhaal. Dat is natuurlijk al eerder opgemerkt en het was ook niet voor het eerst dat men de bijbel zo hanteerde. Het spoor van dit letterlijke vertellen laat zich zelfs terugvolgen tot bepaalde laat-middeleeuwse franciscaanse stichtelijke teksten.¹⁷ In de beeldende kunst, daarentegen, komen verhalen uit het Oude Testament kort voor de reformatie plotseling in de mode, terwijl ook daarna deze belangstelling niet is verflauwd. De wijze waarop Rembrandt de verdrijving van Hagar heeft uitgebeeld staat, meen ik, naar de geest zeer dicht bij de prent van Lucas, al is de uitwerking bij Rembrandt doeltreffender (afb. 2). Deze tekening van

Afb. 2. Rembrandt, Abraham zendt Hagar weg. Pen in grijsbruin, 172 × 224 mm (Amsterdam, Rijksmuseum).



Rembrandt, die omstreeks 1652–1653 kan worden gedateerd en die zich in het Rijksprentenkabinet bevindt, is onlangs door David Smith in een artikel besproken. In een soort structurele aanpak van Rembrandts verhalende beeldtaal besteedt Smith kort aandacht aan de tekening in de bredere context van wat hij omschrijft als Rembrandts 'protestantse esthetiek'.¹⁸ Al eerder had Christian Tümpel aangetoond dat Rembrandts bijbelse onderwerpen door een breed scala van zestiende-eeuwse prenten waren beïnvloed.¹⁹ Toch mag meer in het bijzonder de weg van de letterlijke bijbelinterpretatie bij Lucas van Leyden naar de verhalende stijl van Rembrandt nog wel nader worden onderzocht. Die verbindingslijn laat zich het

best traceren via prenten, gedrukte bijbelillustraties en glasruitjes voor woonhuizen, kortom, meer in de particuliere levenssfeer dan in openbare opdrachten.²⁰ Het is niet eenvoudig om de menselijke factor van verhalende afbeeldingen op gepaste wetenschappelijke wijze te behandelen. Pogingen hiertoe leiden tot een soort aanvechtbare *ekphrasis* (beschrijving), omdat wij aan de ene kant voortdurend wijzen op wat evident is, terwijl wij anderzijds het gevaar lopen afbeeldingen uit een ver verleden te kleuren met onze eigen perceptie, met onze eigen versie van wat 'gewoon' is. Toch valt het niet te ontkennen dat deze illustraties direct aanspreken; ze bezitten die verbijsterende, eigenaardige zeggingskracht

Afb. 3. Cornelis Anthonisz., *Geduld*. Houtsnede, 214 × 268 mm (H. XXX. 18, unicum) (Amsterdam, Rijksmuseum).



die ons ertoe brengt ons te verdiepen in het dilemma van onze medemens. Voor het bespreken van dergelijke kunst ontbreekt ons een adequate taal. Wanneer ik de verhalende afbeeldingen van Lucas van Leyden 'letterlijk' noem, bedoel ik natuurlijk niet dat hun betekenis volkomen helder en ondubbelzinnig is. Misschien vormen de beeldende kunsten, juist omdat ze minder expliciet zijn, in bepaalde opzichten een betere standaard waaraan wij het wisselend getij van de algemene opvattingen en waarden in dit verwarde tijdperk uit de Nederlandse geschiedenis kunnen afmeten. Nogmaals, het is een kwestie van het publiek, van de wijze waarop tijdgenoten afbeeldingen begrepen en erop reageerden.

Naast dit moeilijk grijpbare niveau van de betrekkingen tussen de kunst en de reformatie is er ook de reeds genoemde groep van onverhuld allegorische prenten. De Amsterdamse schilder, cartograaf en graveur Cornelis Anthonisz. heeft een aantal van dergelijke allegorieën vervaardigd. Een goed voorbeeld is zijn houtsnede van *Patientia* (afb. 3). Waar Lucas trachtte teksten in afbeeldingen om te zetten, streefden sommige allegoristen er omtrent het midden van de eeuw naar, afbeeldingen te herleiden tot teksten. In tegenstelling tot de eenvoudige aanpak van Lucas maten zij zich een meer

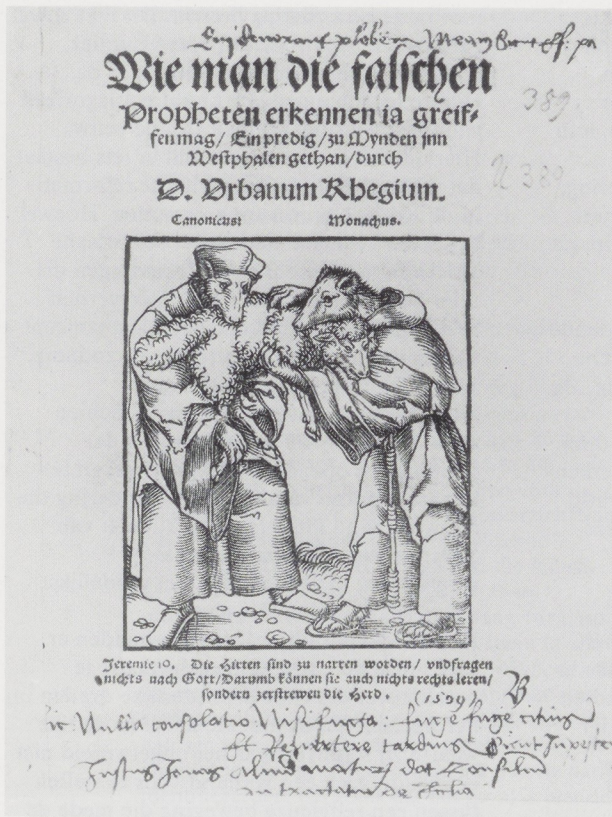
retorische, elitaire stijl aan. K. G. Boon heeft onlangs een belangrijk artikel over dergelijke allegorieën het licht doen zien.²¹ Uitgaande van de iconografie van de deugd *Geduld* legt Boon een heel scala van betekenissen bloot in allegorische prenten die tussen 1536 en 1580 in humanistische en hervormingsgezinde kringen in Amsterdam en Haarlem zijn ontstaan. Ik wil met nadruk wijzen op de grote variatie en nuancering in moralistische en theologische strekking die hij in deze prenten aantrof. Boon laat zien hoe de diverse interpretaties van het *Geduld* een breed spectrum beslaan, van anabaptistische en sacramentalistische sympathieën aan de ene kant, tot spiritualistische tendenties en andere vormen van revisionistisch katholicisme aan de andere kant. Al deze prenten roepen op tot zelfbeheersing bij de confrontatie met onverdraagzaamheid en onderdrukking, maar elke prent afzonderlijk schijnt deze boodschap op een iets andere wijze tot uitdrukking te brengen. Zij lijken dan ook het resultaat van een levendig debat onder een intellectuele elite, deels radicaal gezind en deels weer behorend tot die liberale vleugel die afwisselend in verband wordt gebracht met Erasmiaanse opvattingen, met Romeins stoïcisme, met pacifisme en met een politiek van gematigdheid. Boon beschouwt deze verscheidenheid van meningen ongetwijfeld terecht als een afspiegeling van de mengeling van hervormingsgezinde ideeën die in de Nederlanden leefden. Gezien hun dikwijls ondoorgroendelijke complexiteit lijken de allegorieën van Cornelis Anthonisz., Dirck Volckertsz. Coornhert en Maarten van Heemskerck bedoeld voor een publiek van ingewijden, een pretencultuur die in de afgelopen jaren door Ilja Veldman zorgvuldig is onderzocht.²² Doordat deze grafiek een beroep doet op een beperkt, geletterd publiek, noodt zij tot een vergelijking met het literaire werk van de rederijkers, al gaat zij minder gebukt onder de pronkzucht en de voorliefde voor geheimzinnigheid van die dichters.

In mijn eigen onderzoek naar de classificatie van zestiende-eeuwse prenten heb ik de vraag gesteld: wanneer een beschouwer een prent

als de allegorie van het *Geduld* van Anthonisz. bekeek, hoe zag hij die dan? Ik geloof niet dat hij in de eerste plaats een lutherse of Erasmiaanse of Coornhertiaanse visie op *Patientia* zag. Hoewel het idee voor de prent in een van die kringen kan zijn ontstaan, zal een tijdgenoot zich niet in de eerste plaats hebben afgevraagd wie de maker ervan was, of welke geloofsrichting eruit sprak. Dergelijke gedachtenassociaties vloeien eerder voort uit de moderne iconografie, die immers verbonden is aan een geregelde wijze van intellectuele geschiedschrijving. De eerste vraag die men zich bij zo'n prent moet stellen, is of de voorstelling behoort tot de *historia* dan wel tot de *moralia*. Een *historia* (of historie) is wat wij tegenwoordig gewoonlijk aanduiden als een narratieve of verhalende voorstelling. Bij *moralia* (moraliteiten) spreken wij meestal van een allegorie, hoewel het begrip *moralia* in de zestiende eeuw in de praktijk meer omvatte.²³ Beide waren ruime categorieën, die niet op voorhand onderscheid maakten tussen religieuze en wereldlijke onderwerpen. Een historie is een gebeurtenis, bijvoorbeeld de *Veldslagen van Karel V*, of de gravure *Abraham zendt Hagar weg* van Lucas. Anderzijds waren de *moralia* ('zinneprenten') eerder inventies dan illustraties van voorvallen. De prent van Anthonisz. behoort onmiskenbaar tot de groep der *moralia* en moet opgevat worden als een ethisch leerstuk of een formulering van een algemene waarheid. Een les in zedelijke interpretatie, dat is wat deze prent de zestiende-eeuwse beschouwer bood. In laatste instantie is de strekking van zo'n zinneprent van persoonlijke aard, vergelijkbaar met die van een epigram of een *pensée*. Hoewel deze *moralia* in de zestiende eeuw zeker geen nieuw verschijnsel waren, nam de verbreiding ervan toen spectaculaire vormen aan en deze moet op verschillende manieren worden begrepen. De toenemende interesse voor *moralia* hing stellig samen met de vorming van particuliere verzamelingen, die gepaard gingen met een zekere trots bij de mensen die deze beeldtaal konden lezen. Er is echter ook duidelijk verband met de reformatie, die zelf berustte op een geestdriftige toepassing van

zedeningen in de persoonlijke levenssfeer. Het is interessant om eens stil te staan bij de kenmerken van deze hervormingspropaganda in de Noordelijke Nederlanden, en te bedenken waarin deze zich afzette tegen het lutherse materiaal uit diezelfde jaren. Allereerst zijn de prenten van Anthonisz. en Coornhert veel minder polemisch dan vele van hun Duitse tegenhangers. De Nederlandse werken zijn belerend, ze steken als verfiende verhandelingen af tegen een groot deel van het in Duitsland gepubliceerde propagandamateriaal van de reformatie. Ze ontwarren dubbelzinnigheden en begeven zich in subtiele redeneringen, die meer dienen ter overtuiging dan als botte aanval.²⁴ In lutherse allegorische prenten worden dikwijls mokerslagen uitgedeeld (afb. 4).²⁵ Daarmee brengen deze ook treffend Luthers eigen opstelling in het theologisch debat tot uitdrukking, die levendig en fel was en zich nu eens dreigend en dan weer vleidend tot het breedst mogelijke publiek richtte. Daarentegen werden de Nederlandse allegorische prenten ontworpen om de beschouwer tot rustige overdenking van zedelijke en theologische kwesties te bewegen. Hun betoogtrant was in vergelijking beheerst en minder nadrukkelijk. Dit veelzeggende onderscheid roept de intrigerende vraag op naar de relatie van de kunst tot de Duitse en de Nederlandse hervormingsbewegingen. Luthers visie op de beeldenkwestie was uiteraard gematigd. Hij speelde zelfs een rol van betekenis als opdrachtgever voor de beeldende kunsten en als een onverzettelijke tegenstander van iconoclasmie. Hoewel Luther uitdrukkelijk uitlokking van geweld vermeed, schrok hij er niet voor terug de katholieke Kerk en zijn tegenstanders op godsdienstig gebied zwart te maken en stimuleerde hij dat dat in woord en beeld op grote schaal gebeurde. In tegenstelling daarmee namen in de Nederlanden de beeldende kunsten het decorum grotendeels in acht, terwijl de hervormingsbeweging zelf daar buitengewoon geweldadige vormen aannam. De beeldenstorm van 1566 verspreidde zich overal in de provincies Holland en Zeeland met stormkracht van stad tot stad, en ook later stonden de Nederlanden altijd bekend

Afb. 4. Cranach school, Twee wolven verkleed als geestelijke en als monnik verslinden een schaap, houtsnede, fontispice uit Urban Rhegius, wie man die falschen Propheten erkennen..., Wittenberg 1539.



als een broeiest van godsdienstige radicalen. Deze verschillen laten zich natuurlijk ten dele verklaren uit politieke en andere factoren, maar wat verklaart de houding van de beeldende kunsten, voor zover die bij deze twee godsdienstige omwentelingen betrokken waren? Waarom werd het dispuut over godsdienstige kwesties in de Nederlanden, waar de historische situatie zo traumatisch was, in de beeldende kunst zo intelligent en beheerst gevoerd?

Vanaf het midden van de zestiende eeuw, toen de Nederlandse Opstand aan kracht won, werd de godsdienstkwesitie steeds explosiever. Openbare uitingsvormen, zoals kunstwerken, in het bijzonder prenten, moesten zich intomen.²⁶ Wij mogen dan ook niet verwachten duidelijke en doorlopende sporen van een uitdrukkelijk hervormde kunst aan te treffen. Hoewel het in deze tijd

bepaald niet aan censuurvoorschriften ontbreekt, is het moeilijk specifieke aanwijzingen te vinden voor een verbod van gedrukte afbeeldingen van officiële zijde. Zelden komt er een geval aan het licht dat een bekende prent betreft. K. G. Boon heeft mij gewezen op het verslag van een rechtszaak in Leuven in 1543, waar Kathelyne Metsijs en haar echtgenoot Jan Beyaerts, een beeldhouwer, terechtstonden wegens ketterij. Bij haar bezittingen was een prent aangetroffen die zij naar haar zeggen op de markt had gekocht: *zeker bert met een geintuleert Satan, d'anderen Patientia, Mors, etc...*²⁷ Kathelyne legde uit dat haar man, als beeldhouwer, van zulke 'vreempde personagien' gebruik maakte bij het snijden van beelden. Deze beschrijving slaat ongetwijfeld op de houtsnede van Anthonisz (afb. 3) of op een prent die er zeer sterk op lijkt.²⁸

De personificatie van het *Geduld* staat op een rotsblok, met de armen om een kruis geslagen en een voet rustend op een schedel; twee figuren proberen haar in het water te duwen. Op de achtergrond is het martelaarschap van twee heiligen afgebeeld. Het enige uitgesproken kenmerk dat aan het orthodoxe karakter van de prent zou kunnen doen twijfelen, is het *tetragram*, een geliefd thema van de wederdopers (zie cat. 125). Het is onzeker of de inquisiteurs er een ketterse prent in zouden hebben gezien, wanneer Kathelyne en Jan er geen onmiskenbaar onorthodoxe opvattingen op na hadden gehouden. Zij hebben de betekenis van *Patientia* echter ongetwijfeld zo opgevat als Boon haar heeft geïnterpreteerd, namelijk als een aansporing tot volharding in het aangezicht van vervolging om het geloof. Op 11 juni 1543 werd Jan veroordeeld tot onthoofding en Kathelyne tot levend begraven. Ongetwijfeld mogen wij sommige van deze afbeeldingen, ongeacht hun genuanceerde karakter met hervormingsbewegingen in verband brengen. De reformatie heeft beslist de toon, de oriëntatie en de iconografie van de beeldende kunsten beïnvloed en hetzelfde kan worden gezegd van het calvinisme. Los van het feit of Calvijn zelf een voorstander was van

religieuze kunst, sluit het letterlijke karakter van de hier besproken afbeeldingen in vele opzichten aan bij de visie van Calvijn, en zeker bij die van Luther, op de religieuze ervaring. Ik doel hier op hun helderheid, hun gematigde en terughoudende aard, hun voorkeur voor een nauwkeurige formulering, de zedelijke relatie tussen de Schrift en het dagelijks leven, en het persoonlijke begrip van de bijbel.

Op de lange duur bleek het werkelijke conflict tussen het calvinisme en de beeldende kunst van meer praktische dan theoretische aard, en in die belangrijke zin kunstmatig. De praktische bezwaren van het calvinisme werden grotendeels uit de weg geruimd door het stelselmatig verwijderen van kunstwerken uit de kerken in de jaren zeventig en tachtig van de zestiende eeuw, de tijd waarin deze leer de politieke macht veroverde in de centrale provincies Holland en Zeeland. Toen de kerken eenmaal meedogenloos waren kaalgeslagen en witgekalkt, was het probleem van de religieuze kunst daarmee in de praktijk doeltreffend opgelost. Bovendien vertoonde inmiddels de kunstmarkt, onder meer door de handel in prenten en de opkomst van een gespecialiseerd verzamelaarswezen, een groei die het verloren gaan van de Kerk als opdrachtgeefster weer goed maakte. Uit onderzoek blijkt dat protestantse en katholieke huishoudens in de zeventiende eeuw bij het verzamelen verschillende voorkeuren hadden, maar zeker is, dat bij beide de vraag naar kunstwerken was toegenomen.²⁹ Men vraagt zich dan ook af, of het niet van betekenis is, dat het calvinisme het eerst juist in die provincies vaste voet aan de grond heeft gekregen, die de door het leven van alledag en door zedelijk besef gekenmerkte Hollandse kunst van de zeventiende eeuw hebben gestimuleerd. Misschien was de kunst van de Nederlanden, en met name van de Noordelijke Nederlanden, tamelijk goed voorbereid op het uiteindelijk welslagen van haar plaatselijke reformatie. Het lijkt mij dan ook dat er van bepaalde belangrijke aspecten van de zestiende-eeuwse Noordnederlandse kunst geen goed begrip mogelijk is, wanneer men de reformatie niet

mee in de beoordeling betreft. Dit lijkt zowel geldig voor de – voor een breed publiek bedoelde – bijbelillustraties als voor de elitaire tegenhangers, de literaire allegorieën van omstreeks het midden van de eeuw. Hiermee wil ik niet zeggen dat er iets bestaat dat wij werkelijk de kunst van de reformatie in de Nederlanden kunnen noemen. Hoewel Boon heeft aangetoond dat er sektarische afbeeldingen bestonden – afbeeldingen die zelfs door de inquisitie als ketters werden bestempeld – bestond er zeker geen concept van de kunst van de reformatie als zodanig.³⁰ Toch lijkt er in de zestiende eeuw onmiskenbaar een belangrijke, misschien zelfs fundamentele verandering in de houding ten opzichte van kunstwerken te hebben plaatsgevonden, een verandering die nauw verband hield met een klimaat van godsdienstige hervormingen. Deze verandering in attitude lijkt het duidelijkst aanwijsbaar in de privé-sfeer. Pieter Geyl en Johan Huizinga hadden er vrede mee de kunst en de reformatie te beschouwen als twee afzonderlijke draden in het weefsel van de geschiedenis. In de tijd waarin zij schreven was het ongetwijfeld niet eenvoudig zich een verband voor te stellen tussen een religieuze beweging die mede de vernietiging van kunst uitlokte, en een cultuur die de Hollandse Gouden Eeuw voortbracht. Als een dergelijk verband nu beter aanvaardbaar lijkt, komt dat misschien doordat ons huidig historisch besef cynischer is dan dat van hen. Hoe dit ook zij, onze interpretatie van de beeldenstorm is complexer geworden, evenals ons beeld van de diverse stromingen van hervormingsgezind denken in de Nederlanden van de zestiende eeuw. Onduidelijk blijft nog of de wijze waarop die religieuze controverse in de kunst tot uiting kwam, even complex is geweest. Hoogst waarschijnlijk was dat niet het geval. Woorden en beelden worden elk door hun eigen specifieke factoren bepaald en hebben hun eigen functies in het particuliere en het openbare leven. Wij mogen niet verwachten dat een van deze uitdrukkingwijzen de andere op een ongecompliceerde manier toelicht. De essentiële vraag die moet worden gesteld is dus niet, of er een relatie heeft

bestaan tussen de kunst en de reformatie, maar op welk niveau die relatie heeft bestaan.

Noten

* Vertaald door J. Engelsman

¹ Peter W. Parshall, 'State of Research', in: *Art and the Reformation: an annotated bibliography*, door L. B. en P. W. Parshall, Boston 1986, pp. XXI-XLVI.

² Pieter Geyl, *The Revolt of the Netherlands (1555-1609)*, London 1932, p. 93.

³ J. Huizinga, 'Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw: een schets', in: *Verzamelde Werken*, Haarlem 1948, deel 2, pp. 459-463. De eerste versie van dit essay is in 1932 in het Duits gepubliceerd en het is in 1941 herzien voor de Nederlandse uitgave. Zie voor een overzicht van het werk van Huizinga over de beeldende kunsten: H. Gerson, 'Huizinga und die Kunstgeschichte', in: *Johan Huizinga: 1872-1972*, uitg. W. R. H. Koops et al., Den Haag 1973, pp. 206-222. De opvattingen van Geyl staan in zijn fundamentele werk *The Revolt of the Netherlands*, *op.cit.* (noot 2), pp. 262-293; Geyl spreekt zich soms tamelijk specifiek uit. Zo stelt hij, ten aanzien van de gereformeerde overheden uit de jaren 1570, dat zij zich nadrukkelijk met de natie identificeerden, net zoals dat het geval is met de Fascisten in het hedendaagse Italië (p. 143). Zie ook *The Netherlands Divided*, vertaling S. T. Bindoff, Londen 1936, pp. 65 e.v., 224-230. Geyls politieke en militaire verklaring voor de scheiding tussen het noorden en het zuiden heeft het ruimschoots gewonnen van de door Huizinga en anderen aangevoerde ideologische verklaringen. Ook in latere artikelen is Geyl zijn standpunt met kracht blijven verdedigen, vooral in 'The National State and the Writers of Netherlands History', in: *Debates with Historians*, Den Haag 1955, pp. 179-197. Uiteindelijk zou Geyl Huizinga ervan beschuldigen dat hij zijn historische aanpak door de druk van de gebeurtenissen voor en tijdens de oorlog had laten beïnvloeden: 'Huizinga als aanklager van zijn tijd', *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, afd. Letterkunde, nr. 24 (Amsterdam 1961), pp. 137-177.

⁴ J. Huizinga, 'La formazione del tipo culturale olandese', *Verzamelde Werken*, deel 2, p. 515 e.v. Zie ook 'Nederland's Beschaving', *op.cit.* (noot 3), pp. 452-456. De vooraanstaande positie van Erasmus in de intellectuele geschie-

denis van Nederland wordt het grondigst uitgewerkt in het invloedrijke werk: H. A. Enno van Gelder, *The Two Reformations in the 16th Century*, Den Haag 1961, hoofdst. 4 en 9.

⁵ Charles de Tolnay, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Brussel 1935, hoofdstuk 1: 'Bruegel humaniste'. De meest gedetailleerde interpretatie van Bruegels werk vanuit dit gezichtspunt is Carl Stridbeck, *Bruegelstudien*, Stockholm 1956.

⁶ Een treffend geval van onwil om Bruegel enig engagement toe te kennen vinden wij in Fritz Grossmanns korte tekst over het beroemde schilderij *De kindermoord te Bethlehem (Pieter Bruegel: The Paintings*, derde herziene editie, Londen 1973, p. 198). Na melding te hebben gemaakt van diverse pogingen om het schilderij uit te leggen als een verwijzing naar de Spaanse onderdrukking, en in het bijzonder van de identificatie van een bepaalde figuur als de hertog van Alva, schrijft hij: 'Bruegel heeft het bijbelverhaal hier uitgebeeld als een eigentijdse gebeurtenis, als een strafexpeditie tegen een Vlaams dorp, waardoor hij het een buitengewoon aangrijpende intensiteit wist te verlenen'. Toch meent hij 'met recht een politieke betekenis te mogen verwerpen... voor het realistische tafereel van Bruegel... hoewel het natuurlijk naar het leven getekend is'. Hij spreekt zichzelf op een merkwaardige manier tegen. Er rijzen bepaalde historische problemen wanneer wij de compositie uit 1566-1567 met een specifieke gebeurtenis in verband proberen te brengen. Maar is het denkbaar dat dit 'aangrijpende' en 'realistische' tafereel, dat een schandaal in een Vlaams dorp 'naar het leven getekend' uitbeeldt, geen politieke implicaties zou hebben?

⁷ J. Duverger, 'Lutherse predicatie te Brussel en het proces tegen een aantal kunstenaars', *Wetenschappelijke Tijdingen* 36 (1977), kol. 222-228.

⁸ Men beschouwde hen als volgelingen van Eloy Pruystinck, een vroegere leerling van Luther, die in 1544 was gearresteerd en levend verbrand. J. Cuvelier, 'Le Graveur Corneille van den Bossche (xvii^e siècle)', *Bulletin de l'Institut historique belge à Rome* 20 (1939), pp. 12-15. Bij de bezittingen van Bos bevond zich een exemplaar van de protestantse *Liesvelt-Bijbel*. Zie ook Prosper Verheyden, 'Anatomische uitgave van Cornelius Bos en Antoine des Goys, Antwerpen, 1542', *De Gulden Passer* 18 (1940), pp. 157-161. Over de Loïsten, zie J. Frederichs, *De Secte der Loïsten of Antwerpsche Libertijnen*, Gent 1891.

⁹ Lionel Cust, 'Foreign Artists of the Reformed

Religion Working in London from about 1560–1660', *Proceedings of the Huguenot Society* 20 (1903), pp. 45–82 en J. A. van Dorsten, *The Radical Arts. First Decade of an Elizabethan Renaissance*, Leiden/Oxford 1970, *passim*.

¹⁰ Hans Koegler, 'Einiges über David Joris als Künstler', *Öffentliche Kunstsammlung Basel. Jahresberichte*, n.s. 25–27 (1928–1930), pp. 156–201; Egbert Haverkamp Begemann, 'Joost van Liere', in: *Pieter Bruegel und seine Welt*, uitg. O. von Simson & M. Winner, Berlijn 1979, pp. 21–22.

¹¹ Dit laatste aspect wordt voortreffelijk behandeld in het artikel van David Freedberg: 'De kunst en de beeldenstorm, ca. 1525–1580 – De Noordelijke Nederlanden', in: cat. tent. *Kunst voor de beeldenstorm*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, pp. 69–84.

¹² Werner Busch, 'Lucas van Leydens «Grosse Hagar» und die augustinische Typologieauffassung der Vorreformation', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982), pp. 97–129.

¹³ *Galaten* 4:22–26, 30–31. Busch interpreteert de prent trouwens als een feitelijke illustratie van de tekst van Paulus, zelfs tot in de opbouw van het landschap bij Lucas en het dorpje op de achtergrond toe (pp. 107–108).

¹⁴ Over de verhalende stijl van Lucas in het algemeen, zie: Peter W. Parshall, 'Lucas van Leyden's narrative style', *Nederlands Kunst-historisch Jaarboek* 29 (1978), pp. 185–237.

¹⁵ Erwin Panofsky, 'Comments on Art and the Reformation', in: cat. tent. *Symbols in Transformation*, Princeton (Princeton Art Museum) 1969, p. 9.

¹⁶ Zie Philipp Schmidt, 'Die Bibelillustration als Laienexegese', in: *Festschrift für Gustav Binz*, Basel 1935, pp. 228–239; en *Die Illustration der Lutherbibel. 1522–1700*, Basel 1962. Een van de meest genuanceerde en prikkelende besprekingen van de houding van Luther tegenover de beeldende kunst is die van Hans Preuss, *Luther der Künstler*, Gütersloh 1931, vooral pp. 28–51.

¹⁷ Bijvoorbeeld Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, vert. G. Ryan & H. Ripperberger, New York 1969; en *Meditations on the Life of Christ*, vert. en uitg. door Isa Ragusa & Rosalie Green, Princeton 1961. Ook Zwingli heeft zich duidelijk uitgesproken voor een verhalende religieuze kunst, maar zijn uitspraken over de beeldende kunst zijn veel minder ingewikkeld dan die van zijn tijdgenoot Luther.

¹⁸ David R. Smith, 'Towards a Protestant Aesthetics: Rembrandt's 1655 Sacrifice of

Isaac', *Art History* 8 (1985), pp. 293–294, 298. Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, Londen 1957, deel 5, pp. 267–268, nr. 916.

¹⁹ Zie in het bijzonder Christian Tümpel, 'Studien zur Ikonographie der Historien Rembrandts: Deutung und Interpretation der Bildinhalt', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 20 (1969), pp. 107–198.

²⁰ Zie over de iconografie van gebrandschilderde glasruitjes – een onderwerp dat in dit opzicht onvoldoende is onderzocht – de ruitjes uit de Leidse ateliers en de cyclus uit een woonhuis en bijbehorende fragmenten uit het atelier van Dirck Crabeth, *Nederlands Kunst voor de beeldenstorm*, cat. tent. Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, pp. 167–174 (cat.nrs. 49–58) en pp. 282–295 (cat.nrs. 160–167).

²¹ K. G. Boon, 'Patientia dans les gravures de la Réforme aux Pays-Bas', *Revue de l'art* 56 (1982), pp. 7–24. Zie ook zijn hierop aansluitende artikel: 'Divers aspects de l'iconographie de la Pré-Réforme aux Pays-Bas', *Gazette des Beaux-Arts*, 6de reeks, 104 (1984), pp. 206–216, en 105 (1985), pp. 1–14.

²² Zie I. M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch Humanism in the sixteenth century*, Amsterdam 1977, en haar diverse artikelen over Heemskerck.

²³ Zie over de plaats van het begrip *moralia* ('zinneprenten') in de classificering van zestiende-eeuwse thema's: Peter W. Parshall, 'The Print Collection of Ferdinand, Archduke of Tyrol', *Kunsthistorisches Jahrbuch* 78 (1982), pp. 179–180.

²⁴ Zie over de functie van de reformatorische polemieken in het bijzonder Frederick Stopp, 'Reformation Satire in Germany: Nature, Conditions and Form', *Oxford German Studies* 3 (1968), pp. 53–68.

²⁵ Een fundamentele compilatie van uitgesproken polemisch beeldmateriaal van lutherse zijde is Hartmann Grisar en Franz Heege, *Luthers Kampfbilder*, Freiburg im Breisgau 1921–1923. Zie voor de vele sedertdien verschenen artikelen en pamflettenverzamelingen, Parshall, *op.cit.* (noot 1), pp. 99–144. Het meest recente werk is Christiane Andersson, 'Polemical Prints during the Reformation', in: cat. tent. *Censorship: 500 Years of Conflict*, New York (New York Public Library) 1984, pp. 34–51. Zoals Robert Zijk in zijn artikel laat zien, zijn er natuurlijk ook in Nederland enkele vergelijkbaar heftige afbeeldingen verschenen, maar dat lijken toch uitzonderingen op de regel te zijn geweest.

²⁶ Dit is opgemerkt door Boon ('Divers aspects', 1984, *op.cit.* (noot 21), p. 207).

²⁷ Dit geval is door Boon aangetroffen na de publikatie van zijn artikel. Het verslag van de rechtszaak is gepubliceerd in Willem Bax, *Het Protestantisme in het bisdom Luik en vooral te Maastricht: 1505-1557*, Den Haag 1937, pp. 193-195.

²⁸ De beschrijving noemt nauwkeurig de opschriften die op de bewaard gebleven prent voorkomen, behalve het opschrift bij de figuur rechts (waarschijnlijk Invidia), dat is opengelaten. De enige mij bekende exemplaren van de prent zijn de twee in het Rijksprentenkabinet, beide late drukken. Op de ene prent is het opschrift 'Christus' met de pen toegevoegd en op de andere is het gedrukt. Het document uit 1543 wijst erop dat dit opschrift waarschijnlijk op de eerste staat ontbrak. Dit document lijkt niet alleen het heterodoxe karakter van de prent te bevestigen, maar ook de datum van omstreeks 1540, die Boon in zijn artikel voorstelt.

²⁹ Zie bijvoorbeeld Philip Benedict, 'Towards the Comparative Study of the Popular Market for Art: The Ownership of Paintings in Seventeenth-century Metz', *Past and Present* 109 (1985), pp. 101-117, met meer literatuur. B. Dubbe & W. H. Vroom, 'Het economisch belang van de kunsten', in: *Kunst voor de Beeldenstorm*, *op.cit.* (noot 20), pp. 13-37. Over de kunstmarkt in de Noordelijke Nederlanden in de zestiende eeuw is betrekkelijk weinig bekend, terwijl Antwerpen veel beter gedocumenteerd is. De duidelijk exponentiële groei van de kunstmarkt in de volgende eeuw wijst echter op de opkomst van de cliëntèle. Zie over de calvinistische opknopbeurt van de kerken, het artikel van C. A. van Swigchem in dit nummer.

³⁰ Zie over de moeilijkheid om door middel van kunstwerken ondubbelzinnig de religieuze gezindheid vast te stellen het artikel van I. M. Veldman in dit nummer en Barbara Haeger, 'Cornelis Anthonisz's Representation of the Parable of the Prodigal Son: A Protestant Interpretation of the Biblical Text', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 37 (1986), pp. 133-150.