

VU Research Portal

Het huis en de regels van het denken

de Mare, H.

2003

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in VU Research Portal](#)

citation for published version (APA)

de Mare, H. (2003). *Het huis en de regels van het denken: Een cultuurhistorisch onderzoek naar het werk van Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hoogh*. [, Vrije Universiteit Amsterdam].

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

vuresearchportal.ub@vu.nl

HOOFDSTUK 1

BRONNEN EN METHODOLOGIE

1.1.1 Simon Stevin en zijn architectuurtraktaat

‘Simon Stevin is met recht de bekendste onder de Zuidnederlandse natuuronderzoekers en wiskundigen in het noorden geworden (...). Stevin was het tegendeel van een in de theorie verdiepte kamergeleerde. Zijn ingenieursactiviteiten, zijn wil om theorie en praktijk met elkaar te verbinden en zijn publikaties – in de volkstaal – over bij voorbeeld krijgswetenschap maakten dat hij midden in het maatschappelijke leven stond. Hij heeft zitting gehad in tal van commissies die zich bezig moesten houden met de vele octrooien die in de eerste jaren van de Republiek door uitvinders en ontdekkers werden aangevraagd voor de meest onwaarschijnlijke vindingen. Verder stond hij aan de wieg (...) van de ingenieursschool die in Leiden toekomstige ingenieurs moest opleiden.’ Klaas van Berkel 1985, *In het voetspoor van Stevin. Geschiedenis van de natuurwetenschap in Nederland 1580-1940*, pp. 16-17.

Simon Stevin (1548-1620) kwam uit Brugge in de Zuidelijke Nederlanden. Hij was de natuurlijke zoon van Anthuenis Stevin en Cathelijne van der Poort.¹ Van zijn jeugd, opleiding en religieuze achtergrond is weinig met zekerheid bekend.² Zo heeft men lange tijd gedacht dat hij vóór zijn vestiging in de Noordelijke Nederlanden in Europa heeft rondgereisd. Gezien zijn opmerkingen in verschillende geschriften lijkt vast te staan dat hij ooit Krakau (Polen), Noorwegen en Pruisen heeft bezocht.³ De speculaties over zijn godsdienstige achtergrond lopen nog het meest uiteen. Dat is niet verwonderlijk vanwege zijn herkomst uit het katholieke Brugge, zijn vertrek naar de protestantse Noordelijke Nederlanden, zijn persoonlijke omgang met Prins Maurits en zijn utilitaristische opvatting van religie zoals hij deze in het *Burgherlick Leven* (1590) presenteert.⁴

Zeker is dat hij in 1577 als klerk werkzaam was bij het kantoor der belastingen van het Vrije van Brugge en dat hij voordien mogelijk een soortgelijke werkkring had in Antwerpen.⁵ Pas vanaf 1581, toen hij zich blijkens het bevolkingsregister in Leiden vestigde kunnen we het verloop van zijn leven wat beter volgen. Op 16 februari 1583 schrijft Stevin zich aan de in 1575 gestichte Universiteit van Leiden in, maar van zijn bezigheden aldaar is niets bekend.⁶ Wel wordt hem in 1586 door de Staten van Holland octrooi verleend voor een nieuw soort watermolen.⁷ In de periode 1586-1588 beproeft Stevin samen met Johan Cornets de Groot, de latere burgemeester van Delft en vader van Hugo de Groot, de ideeën die Aristoteles over val en worp had geformuleerd.⁸ In deze experimenten toont Stevin het ongelijk aan van Aristoteles, wat hem in de natuurwetenschap een zekere naam bezorgt. Latere schrijvers hebben daar het volgende uit afgeleid: ‘De hele opzet van Stevin ademt een anti-aristotelische geest, die bij hem wel zal zijn aangemoedigd door het hele milieu van praktische ingenieurs en rekenaars waarin hij verkeerde, maar ook door zijn omgang met Rudolf Snellius, de bewonderaar van Ramus.’⁹

Tenslotte is uit deze episode nog bekend dat Stevin in 1598 deel neemt aan een door de Staten ingestelde commissie om de methode van Plancius ter bepaling van de geografische lengte op zee, te beoordelen.¹⁰ Naast de filoloog-arabist J.J. Scaliger, nemen ook de wiskundigen Rudolf Snellius en Ludolph van Ceulen in

die Commissie plaats.¹¹ Stevin verkeert dus ‘onder professoren’, zoals Van den Heuvel schrijft.¹² Voorts dateert het contact met Prins Maurits (1567-1625) uit de negentiger jaren van deze eeuw. Meestal noemt men het jaar 1593, maar de precieze datum is niet bekend.¹³ Stevin treedt op als persoonlijk leermeester van de Prins. Hij zorgt onder meer voor diens wis- en natuurkundeonderricht en publiceert zijn lesmateriaal in *Wisconstighe Ghedachtenissen* (1605-1608). In 1604 wordt hij op voordracht van Prins Maurits door de Staten-Generaal en de Raad van State officieel als ‘Quartiermeester tot het afsteeken der quartieren’ aangesteld.¹⁴ Verder schrijft hij op advies van Maurits het onderwijscurriculum voor de ingenieursschool, de ‘Duytsche Mathematique’, die aan de universiteit te Leiden gelieerd is.¹⁵

Wat betreft zijn privé-leven weten we dat Stevin in 1598 in Den Haag woonachtig is waar hij in 1612 een nieuwgebouwd huis betreft in de Raamstraat 47.¹⁶ Omstreeks dezelfde tijd trouwt hij met Catharina Cray uit Leiden; ze krijgen vier kinderen.¹⁷ Stevin overlijdt tussen 20 februari 1620 (datering van een door hem ondertekend getuigschrift) en 10 april van dat jaar (datering van een Resolutie van de Staten-Generaal met betrekking tot zijn opvolging).¹⁸ Zijn weduwe hertrouwt op 14 maart 1621 met Maurice de Viry, baljuw te Hazerswoude, waar het nieuwe gezin zich vestigt en met zes kinderen wordt uitgebreid. De nalatenschap van Stevin – vooral zijn handschriften – komt terecht bij geleerden als Isaac Beeckman die bepaalde delen ervan publiceren.¹⁹ Stevins tweede zoon, Hendrick, heeft in later jaren een deel van de geschriften van zijn vader opgespoord en postuum gepubliceerd.²⁰

De werken die Stevin tijdens zijn leven geschreven heeft, beslaan een groot aantal onderwerpen. Vanaf 1580 publiceert hij een reeks teksten eerst te Antwerpen bij Christoffel Plantijn, later te Leiden (opnieuw bij Plantijn) of te Rotterdam.²¹ Hij schrijft didactische werken over wiskunde – aritmetica zowel als geometrie – mechanica (vooral de statica), astronomie, hydrostatica, sluizen, perspectief, de ordening van de legerplaats en vestingbouw. In zijn *Thiende* heeft hij het decimale notatiesysteem ingevoerd voor breuken.²² Uit zijn natuurwetenschappelijk werk blijkt dat het aristotelisch perspectief aan het tanen is. Zowel het proefondervindelijk onderzoek van Stevin, als zijn verdediging van het heliocentrische wereldbeeld en het feit dat hij in de hydrostatica vooruitloopt op Pascal, laat de kentering in zijn geschriften zien.²³

Naast werk over mathematica en fysica publiceert Stevin ook over onderwerpen als boekhouden, staatszaken, logica, het burgerlijk leven en stelt hij een twaalftonig muziekstelsel voor. In die zin past hij binnen de renaissancistische traditie waar humanistische geleerden breed georiënteerd waren. Hij schrijft voorts een verdediging van de bijzondere positie van het Nederlands als wetenschappelijke taal. Zijn taalpurisme heeft er voor gezorgd dat het Nederlands met enkele door hem bedachte woorden is verrijkt, zoals ‘evenwijdig’, ‘evenredig’

en 'wiskunde'.²⁴ Zijn opvatting over de Nederlandse taal hangt samen met het idee dat er ooit, vóór de Grieken, een *Wysentijt* bestond waarin de wetenschappelijke kennis volmaakt zou zijn geweest.²⁵ 'Hoewel deze theorie geheel uit de lucht gegrepen is', zo schrijft Dijksterhuis in 1943, 'en men niet zonder verbazing aanziet, dat Stevins denken zich op zoo phantastische banen heeft kunnen begeven, zal het noodig zijn, er in het kort verslag over uit te brengen: hij was namelijk zelf van haar waarheid ten volle overtuigd en men begrijpt zijn opvattingen over taal en wetenschap eerst ten volle, wanneer men gezien heeft, hoe zij in zijn bespiegelingen over den WIJSENTIJT verankerd liggen. ... De ... theorie van den WIJSENTIJT bestaat uit een vereeniging van deels oorspronkelijke, deels aan anderen ontleende denkbeelden. Tot de laatste moet natuurlijk vóór alles de in alle tijden gangbare voorstelling van een idealen oertoestand worden gerekend, die door schuld is teloor gegaan en die opnieuw veroverd moet worden.'²⁶ Hugo de Groot ondersteunde overigens dit idee, door een verzameling klassieke citaten aan te leggen, die in de *Wysentijt* is opgenomen.²⁷

Hoe kijken de specialisten inmiddels tegen Stevins oeuvre aan? Zijn belangrijkste publicaties – die enkele decennia terug als *Principal Works* in het engels zijn vertaald – zouden door drie zaken getypeerd worden.²⁸ Ten eerste waren ze soms weinig origineel. Dat komt omdat hij zich vaak tot een didactisch overzicht van de stand van zaken in een bepaalde wetenschap beperkte, wat overigens als een niet geringe verdienste wordt erkend.²⁹ Ten tweede schreef hij zijn meeste werk in het Nederlands. Zijn argument was niet alleen dat het Nederlands als wetenschappelijke taal het meest geschikt zou zijn. Hij wilde ook dat de kennis aan een brede kring zoals zeevaarders, handwerkslieden en kooplieden ter beschikking kwam. Ironisch genoeg heeft juist het gebruik van de Nederlandse taal verhinderd dat zijn denken in Europa onder geleerden kon circuleren.³⁰ En als derde belangrijk punt geldt Stevins opvatting over de verhouding tussen theorie en praktijk, al is de nadruk die men legt niet altijd hetzelfde. Sommige auteurs beweren dat Stevin een praktijk zonder theorie onmogelijk acht, terwijl een theorie zonder praktijk wel kan bestaan.³¹ Anderen, zoals Van Berkel, stellen dat Stevins voorkeur toch uitging naar een theorie die praktisch bruikbaar was. 'De praktijk, of, in zijn terminologie, de *daet*, behoorde daarom richtinggevend te zijn voor de theorie, de *spiegeling*.'³² En Van den Heuvel benadrukt dat 'Stevin het nut van zijn theorieën over de militaire kunsten en over de architectuur tracht te optimaliseren door te luisteren naar het oordeel' van mensen uit de militaire en de bouwpraktijk.³³ Wat echter overal in de literatuur op de voorgrond treedt is Stevin's praktische en nuchtere instelling. Al verschuift in de loop van de tijd wel de waardering van deze kwaliteiten, getuige omschrijvingen van Stevins houding en persoonlijkheid in termen die variëren van een 'even menslievend als nuchter menskundig' figuur (Romein-Verschoor 1938), diens 'frisse wijze van problemen aanpakken' van 'een hardwerkende en

klaardenkende', 'goedmoedige en leuke vent' (Struik 1958) tot meer recente aanduidingen als 'tamelijk opportunistisch', 'kil-rationalistisch', 'pragmatisch rationalisme' (Van Berkel 1995) en 'zeer utilitaire opvatting' (Ottenheim 1999).³⁴ Hoewel zijn werk 'filosofische bespiegelingen' ontbeert, hij nauwelijks naar klassieke denkers verwijst en geen eigen natuurfilosofie ontwikkelt (zoals Galilei en Descartes), wordt hij toch als iemand van 'de nieuwe generatie wetenschapsmensen' getypeerd. Of, in de woorden van Kox: 'Uit zijn werk komt Stevin naar voren als een pragmaticus die zich niet overgaf aan filosofische bespiegelingen. We missen de filosofische achtergrond die we bijvoorbeeld bij Galilei en Descartes aantreffen. In tegenstelling tot deze geleerden ontwikkelt Stevin geen eigen natuurfilosofie. Er zijn in zijn werk nauwelijks verwijzingen te vinden naar de filosofen uit de oudheid, zoals we die bij Galilei vonden, die zich herhaaldelijk op Plato beroept, en die Aristoteles uitvoerig bestrijdt'.³⁵ Stevin is een 'vernufteling', een door Hooft bedachte term die doelt op representanten van de 'op de praktijk gerichte, buiten de universiteiten om opererende ingenieurswetenschap' als vertaling van 'ingenieur', een toentertijd bekend begrip.³⁶ Daarin onderscheidt Stevin zich volgens Van Berkel ook van de humanistisch geleerde die zich kenmerkt door universaliteit, die kennis en status verwierf door de bestudering van antieke boeken en de bestaande kennis vooral verfijnde.³⁷

Voor mijn onderzoek naar de ideeën van Stevin over het huis moet ik nader op de receptie van zijn verhandeling over architectuur ingaan. In 1649 verscheen de door zijn zoon Hendrick geredigeerde, maar danig bewerkte en herschikte verhandeling als *Onderscheyt vande ordeningh der steden*.³⁸ Al in 1938 toonde Annie Romein-Verschoor veel interesse voor Stevins studie over de stad en over het huis.³⁹ Zij beschreef hem als een theoreticus die kritisch stond tegenover de klassieke autoriteit en weinig geïnteresseerd was in esthetische verfraaiing. Want schrijft ze 'hij verwerpt alle doelloze zuiltjes en pilasters'. Met een voorliefde voor technische kwesties en een opmerkelijke 'ordeningshartstocht' is hij volgens haar mogelijk één van de eersten die zich op rationalistische wijze met 'de bouw en de groepering van de burgerwoning' bezighield.⁴⁰ Stevin ontwierp voor de burger immers een gerieflijke stad met 'overkluisde riolen en overluidende trottoirs', waar men steeds in de nabijheid van markt en kerk was. Het burgerlijk huis dat Stevin voorzag, was goed ingedeeld, voorzien van voldoende licht, schoon water en toilet. Het bleef verschoond van stank, rook of inkijk en wees in die zin reeds vooruit naar onze tijd.

Sinds 1938 is er met een zekere regelmaat geschreven over Stevins (stede)bouwkundig werk of wordt zijn stadstekening ter illustratie overgenomen.⁴¹ Volgens E.J. Dijksterhuis biedt Stevins werk inzicht in de manier waarop een 'onbevangen, uitermate redelijke en technisch geschoold man van bijzondere geestesgaven' zich gedachten vormt omtrent 'de meest wenschelijke inrichting

van een stad en van een woonhuis'.⁴² Het staat vol nuttige informatie voor de bouwhistorie en laat iets van het toenmalig huiselijke zien. Toch concludeert Dijksterhuis dat het werk 'voor de geschiedenis der bouwkunst ... ongetwijfeld slechts geringe betekenis' bezit.⁴³ Het zou tot 1978 duren voordat deze opvatting wordt weerlegd. In zijn dissertatie gaat de architectuurhistoricus E.R.M. Taverne uitvoerig op Stevins werk in. Hij beschrijft Stevin als bemiddelaar tussen de Italiaanse en Hollandse stedenbouwkundige theorievorming met betrekking tot de 'città ideale'.⁴⁴ In het verlengde hiervan plaatst Van den Heuvel Stevins opvatting over de stad binnen de zestiende-eeuwse Nederlandse vestingbouwgeschiedenis, die sterk onder invloed staat van de Italiaanse ingenieurs.⁴⁵

Dankzij de vele publicaties van Taverne, Van den Heuvel en andere architectuurhistorici alsmede bouwkundig ingenieurs en planologen is het stedenbouwkundig werk van Stevin inmiddels gerehabiliteerd.⁴⁶ Met name in de Nederlandse stedenbouwgeschiedenis heeft het nu 'zijn juiste plaats' gekregen.⁴⁷ Dit in tegenstelling tot het buitenland waar Stevins bijdrage in overzichtswerken van de laatste decennia nog nauwelijks wordt genoemd.⁴⁸ Waarschijnlijk is dat mede veroorzaakt door het ontbreken van zijn architectuurtraktaat in de *Principal Works*. Deze lacune is inmiddels verdwenen nu de door Van den Heuvel voorgestelde reconstructie van de oorspronkelijke verhandeling, de *Huysbou*, in het Engels is vertaald.⁴⁹ Pas onlangs begint er dan ook een verandering op te treden in de Stevin-receptie. Niet alleen binnen de architectuurgeschiedenis maar ook in kunsthistorische en cultuurhistorische studies duikt Stevins architectonisch werk met een zekere regelmaat in woord en beeld op.⁵⁰

In de studies over Stevins architectuurtraktaat duiken drie vraagstukken op: 1. de ideale stad in relatie tot de praktijk; 2. het huis en 3. de samenstelling van het traktaat als geheel. Hoe heeft men deze thema's tot op heden geïnterpreteerd? De stadsplattegrond bestaat uit een rechthoek met reeksen vierkanten, die zijn gescheiden door een driedelig kanalenstelsel. De meeste auteurs benadrukken de eenvoud, de helderheid en de overzichtelijkheid van deze op het waterrijke Holland toegesneden stadsvorm.⁵¹ Men wijst ook op de basisvorm van het vierkant die in het plan als module fungeert.⁵² In de vier hoeken en op de middenas zijn een aantal gemeenschappelijke voorzieningen gelokaliseerd, zoals markten, kerken, de beurs en het stadhuis, de school en het tuchthuis. Men is enerzijds van mening dat Stevin met zijn tekening het aloude stramien van het schaakbordpatroon herneemt dat al bij de Grieken en de Romeinen werd gepraktiseerd.⁵³ Ook spreekt men van reminiscenties aan Dürers stad en andere 'ideale' rechthoekige steden uit die tijd.⁵⁴ Anderzijds onderstrepen auteurs regelmatig dat Stevins ontwerp vooruitloopt op het latere twintigste-eeuwse planningsdenken, gezien zijn strikt formele en planmatige afwikkeling van functies, bereikbaarheid en verkeer.⁵⁵

Stevins stadsplattegrond past in het renaissancistisch denken over de stad waarin harmonie en welbevinden hand in hand gaan.⁵⁶ Toch wordt zijn stad door

Taverne onderscheiden van de vaak cirkelvormige humanistische radiaalsteden. Hij beschouwt haar als een 'boekhoudkundige stad', en wel om twee redenen.⁵⁷ Ten eerste zouden Stevins principes van pragmatisme, discipline en eenvoudige reproduceerbaarheid (zoals eerder ontwikkeld voor de legerplaats) hier duidelijk aanwijsbaar zijn. Ten tweede zou een dergelijke ordening aan de eisen van een efficiënte en lucratieve verkaveling tegemoet komen, eisen die in de praktijk van nieuwe handelssteden gesteld werden. Het stadsontwerp is in die zin geen te realiseren plattegrond. Taverne beschouwt haar als een 'proefmodel voor het zo aanschouwelijk mogelijk demonstreren en toepassen van wetenschappelijke theorieën op het gebied van de techniek en esthetiek van het bouwen'.⁵⁸

Aldus zou Stevins rasterstad in het teken staan van de handelsgeest, het proefondervindelijk onderzoek, de humanistische idealen, de landmeetkunde, de esthetica en militaire ordening. Het zou als 'proefmodel' gefunctioneerd hebben in het politiek-economische krachtenspel in Holland, in het bijzonder bij de concrete uitleg van Amsterdam uit 1613. In dit krachtenspel speelt de 'Mercator Sapiens' een belangrijke rol.⁵⁹ De wijze koopman is door zijn financieel-politieke status in staat te bemiddelen tussen het humanistisch ideeëngoed en de Hollandse stedenbouwkundige en technische ontwikkelingen met zijn specifieke waterbeheer. Stevins 'stadsmodel' is voor Taverne temidden van deze ontwikkelingen 'het voorbeeld bij uitstek van een stedelijk grid, een stadsvorm die bovendien door maatvoering, verkaveling en grondmotief terug te voeren is op bijbelse oorsprong'.⁶⁰

Taverne wijst er verder op dat de bloei van de architectuur en de wijzigingen in de Hollandse steden aan het begin van de zeventiende eeuw een economische en politieke achtergrond hebben. Ze hangen voor een deel samen met de politieke zelfstandigwording van de Republiek door de strijd tegen de Spanjaarden. Voor een ander deel houden ze verband met de economische vooruitgang, de toenemende handelsactiviteiten, een explosief groeiende bevolking en de enorme terreinwinst die in Holland werd geboekt door het leegmalen van meren waarin fors werd geïnvesteerd (zoals door de raadpensionaris Jacob Cats).⁶¹ Stadsuitleg na stadsuitleg namen de Hollandse steden – zoals Amsterdam, Leiden, Rotterdam en Haarlem – in omvang toe en door het ingepolderde gebied kwamen ook ingenieurswetenschappen en civiele techniek tot grote bloei.⁶² Voor Utrecht bleef het tot het begin van de negentiende eeuw bij plannen.⁶³

Zo zien we hoe de stadsplattegrond van Stevin door zijn commentatoren langzaam maar zeker naar het moderne civieltechnische denken toe getrokken wordt. Aangestuurd door de groeiende economie ontstaat er, zo is de redenering, een denken dat wordt aangeduid in termen van eenvoud, helderheid, overzicht, functionaliteit en pragmatisme. In feite wordt het idioom van de hedendaagse ingenieur gebruikt voor de interpretatie van een zeventiende-eeuwse stadstekening. Dat is een werkwijze die mij aanvechtbaar lijkt. Ik pleit dan ook voor een meer historiserende benadering waarbij het verschil tussen het

zeventiende-eeuwse en het moderne denken wordt erkend en anachronismen worden vermeden.

Zoals gezegd draait de recente interpretatie van Stevins werk niet alleen om diens stadsontwerp. Een tweede punt was zijn aandacht voor het huis. Na haar eerste introductie in 1938, besteedde Romein-Verschoor in 1957 opnieuw, in een korte geschiedenis van het huishouden, aandacht aan Stevins bijdrage aan de ontwikkeling van het huis. ‘Simon Stevin, kwartiermeester van Maurits, wiskundige, vestingbouwer, uitvinder en hartstochtelijk rationalist, liep op de stadsplanering vooruit door het ontwerpen van een, geheel rechthoekige modelstad, maar plande ook een modelhuis, in gesloten blokken gebouwd om inbraak te weren en waarbij hij, meer dan in de praktijk gebeurde, zich bezig hield met hygiënische eisen: zuivering van het regenwater, het enig beschikbare, voor zover men het niet uit de grachten schepte, waterafvoer en reukloze “heymelicken”, want zo modern was hij nu ook weer niet of hij hield vast aan de eis, dat elk vertrek toegang moest geven tot zo’n onmisbare instelling.’⁶⁴ Pas veel later wordt Stevins huis binnen de architectuurgeschiedenis onderzocht. Taverne stipt het in zijn proefschrift aan onder verwijzing naar de in het architectuurtraktaat opgenomen *Byvough der stedenoirdeningh: van de oirdeningh der deelen eens huvs. Met ‘t gheen daer ancleeft*.⁶⁵ Aanvankelijk riep dit materiaal onder architectuurhistorici diverse vragen op. Stevins huis week immers op een aantal punten van de traditie af. Vergeleken met bijvoorbeeld de Italiaanse renaissancegevels zou de gevelopbouw van Stevins huis ‘raadselachtig’ zijn.⁶⁶ Zo ontbreekt de gevelhiërarchie terwijl het dak onzichtbaar is. De huizenblokken trekken de aandacht vanwege hun formidabele formaat (240 bij 180 voet). De daarin opgenomen kamers van de huizen vindt men aan de grote kant (9 x 9 m).⁶⁷

Recentelijk heeft Van den Heuvel erop gewezen dat Stevins tekeningen van zijn huizenblok en ‘burgerwoning’ op een meer abstracte wijze met elkaar verband houden.⁶⁸ Ze dienen namelijk niet te worden opgevat als ideaalmodellen en evenmin als ‘blauwdrukken’ die in de praktijk kunnen worden gerealiseerd. In plaats daarvan zijn Stevins ontwerpen van stad en huis volgens Van den Heuvel ‘proefopstellingen’ of ‘simulatiemodellen’ waarmee een architectonisch probleem wordt onderzocht. ‘Waar in de literatuur stilzwijgend is uitgegaan van de realisatie van Stevins woonhuis en stad, typeringen als “ideaalmodellen” ten spijt, worden ze hier eerder opgevat als simulatiemodellen van (onderdelen van) de praktijk. Simulatiemodellen met als eerste doel voorgestelde (deel-)oplossingen te bespreken, te visualiseren en uit te testen, zonder meteen tot een geïntegreerd en sluitend systeem te komen dat direct vertaalbaar is in een concrete toepassing.’ In de proefopstelling worden enkele factoren uit een werkelijke casus geïsoleerd, geïmiteerd en uitgetest.⁶⁹ Elke oplossing voor een probleem is daarom relatief, want afhankelijk van andere factoren, en de oplossingen monden dus niet uit in een rationeel, compleet en samenhangend systeem. De modellen zouden primair

een methodisch-didactische en geen praktische functie vervullen.⁷⁰ Stevins belangstelling zou uitgaan naar de spiegelsymmetrie, de lichtinval, de inkijs, maar ook naar het sociale programma.

Alle genoemde factoren worden door Stevin in de logische rangschikking stap voor stap afgehandeld. Annie Romein-Verschoor verwoordt dit reeds wanneer ze over zijn 'modelhuis' schrijft: 'Stevin geeft geen architectonische modellen, maar gaat punt voor punt de problemen na die zich voor kunnen doen bij het ontwerpen van een stadsplan en bij de burgerlijke woningbouw'.⁷¹ Zijn ordelijke presentatie is af te lezen aan de tekeningen van huis en huizenblok die zijn beschrijving begeleiden. Het vierkant speelt opnieuw een belangrijke rol in de totstandkoming van de uniforme en eenvoudige meetkundige figuren van de huizenblokken, meent Taverne. 'In Stevins modellen wordt het wiskundig rasterpatroon van de ideaalstad getransponeerd in de individuele bouwblokken die ieder afzonderlijk ook weer bestaan uit wooneenheden van strikt vierkante vormen'.⁷² Van den Heuvel gaat op dit spoor verder wanneer hij concludeert: 'De illustraties van het woonhuis, de stad, de stadsuitbreiding zijn allemaal modellen. Geen modellen om strikt nagevolgd te worden, maar modellen waarin een aantal architectonische kwesties wordt geanalyseerd, gevisualiseerd en oplossingen voor enkele van deze vraagstukken worden aangereikt. (...) Hoewel er niet gesproken kan worden van een samenhangend systeem zijn de "modellen" wel rationeel in die zin dat ze op heldere wijze inzicht verschaffen in enkele architectonische vraagstukken en de uitwerking daarvan in een aantal logische stappen'.⁷³

De sociale orde is af te lezen aan de functionele indeling (in eetkamer, keuken, slaapkamer), het verkeerssysteem en de scheiding tussen privé-sfeer en openbaar.⁷⁴ De hiërarchische sekseverhouding is hier een impliciet onderdeel van. 'Het is zeker zo', schrijft Van den Heuvel, 'dat Stevin stilzwijgend een niveauverschil tussen man en vrouw, met name in de kleine burgerlijke woning erkent'.⁷⁵ Op dit laatste hebben ook anderen gewezen en deze interpretatie is niet los te zien van de meer algemene 'social turn' die vanaf de jaren tachtig de interpretatie kleurt.⁷⁶ Brita Rang (1994) ziet deze historische periode getekend door groeiend individualisme, groter emotioneel engagement en een meer kameraadschappelijk huwelijk van de Hollandse protestanten. Gegeven deze situatie zou Stevin zijn moderne wetenschappelijke inzichten combineren met functionalistische en technische voorzieningen om zo een geometriesering van de ruimte te bewerkstelligen.⁷⁷ 'Therefore, "l'esprit géométrique" of the mathematician Stevin was primarily related to the development of modern western science and its methods in that period,' aldus een argument ontleend aan de verwetenschappelijking die zich in deze periode zou voltrekken.⁷⁸ Rang komt aangaande Stevins huis dan ook tot de conclusie dat hij een architectonisch antwoord gaf op de innerlijke drang zich te ontplooiën, als stap op weg naar onze moderne individualiteit: 'It seems that Stevin's architectural concept fostered such

early modern tendencies of individualization and autonomy. Intimate space for the family as well as for family members was created. Privacy to the outside world and privacy within the house were important aspects on different levels of the plan. Therefore, I would argue that Stevin's concepts of classification and spatial segregation were fed by the idea to shape "rooms of one's own".⁷⁹

Martha Hollander (1990) beschrijft Stevin eveneens als mathematicus die zijn politieke ideeën over de maatschappelijke hiërarchie uit *Het Burgherlick Leven* investeert in 'the ideal urban middle-class house'.⁸⁰ Aan de ruimtelijke segregatie ligt een 'new concept of privacy' ten grondslag, een concept dat in Holland al vroeg een mannelijke en vrouwelijke sfeer tot stand bracht. 'Stevin articulated the boundaries between the house and the street in terms of masculine and feminine roles. The woman's domain explicitly includes the front door, which she guards carefully as chief custodian of the family dwelling. Stevin and Willem Goeree also establish sexual segregation *within* the house, demarcating spatial boundaries with walls and corridors to ensure that "masculine" and "feminine" areas are separated.'⁸¹

Nu is Stevins wiskundige, rationele en heldere omgang met de huizenbouw vaak in verband gebracht met de modernisering die zich aan het begin van de zeventiende eeuw in de wetenschap begon te manifesteren. Zo schrijft Ottenheim: 'Rond 1600 was er in de Nederlanden een bredere toepassing van de wiskunde in het menselijk bedrijf te bespeuren. Dit ging niet uit van kunstenaars maar van praktijkgerichte geleerden die in die tijd naar voren traden als intermediair tussen de zuivere wetenschap en het ambacht. Met behulp van de wiskunde konden menselijke bezigheden op vele manieren eenvoudiger en efficiënter gemaakt worden. De belangrijkste figuur in deze ontwikkeling was Simon Stevin (...). Vanuit de vestingbouw en de landmeetkunde bereikte de toepassing van de wiskunde in de Republiek in het begin van de zeventiende eeuw ook de architectuur.'⁸² Tegelijkertijd sloot dit aan op de architectuurtheoretische ontwikkeling op dat moment. 'Rond 1600 en in de eerste decennia van de 17de eeuw werd men zich', zo licht Ottenheim de ontwikkelingen toe, 'allengs meer bewust van de mathematische structuur die achter de voorbeelden uit de Oudheid en Italië schuil gaat. Met name Simon Stevin (...) kan een belangrijke rol worden toegekend bij het doordringen van wiskundige ordeningen in het dagelijks leven en speciaal ook in de bouwkunst'.⁸³

Deels in het werk van Hendrick de Keyser, maar vooral bij de architecten Jacob van Campen en Pieter Post en de architect Philips Vingboons zijn tendensen herkenbaar die erop wijzen dat men nog maar weinig op had met de fantasievolle grilligheid van de renaissancistische architectuur. Lieven de Key wordt daarvan een prominent voorbeeld geacht.⁸⁴ Carel Van Mander had deze stijl reeds in 1604 bekritiseerd, en omstreeks dezelfde tijd had ook Stevin zich gekeerd tegen de 'uitbundige en fantasievolle geveldecoraties'.

Men zag ‘liever een sobere, strengere architectuur’ zo onderstreept Ottenheym.⁸⁵ Die wens wordt pas realiteit in 1625 wanneer Jacob van Campen aan de Keizersgracht het Coymanshuis bouwt.⁸⁶ Dit dubbele woonhuis wordt het ijkpunt van het Hollands classicisme.⁸⁷ ‘Het ornament werd hierbij beperkt tot de klassieke pilasterorden en ingepast in een strenger mathematisch stramien dat ook door het muurwerk en de vensters werd gevolgd’.⁸⁸ Ottenheym’s doel was naar eigen zeggen deze Hollandse architectuur (waartoe hij naast werk van Van Campen, ook dat van Philips Vingboons, Pieter Post en Constantijn Huygens rekent) te rehabiliteren.⁸⁹ Tot dan toe was deze architectuur ten onrechte achter gesteld. Sinds Busken Huet en Huizinga was op basis van nationale sentimenten in de moderne architectuurgeschiedenis de nadruk gelegd op de speelse renaissancistische architectuur uit de begintijd van de Republiek.⁹⁰

Het verlangen naar een nieuw soort woonhuis zou uit de toegenomen welvaart voortkomen. De rijke kooplieden waren in staat om opdracht te geven voor de bouw van woonhuizen aan een van de vele voornamen grachten in de zich ontwikkelende steden.⁹¹ Imposante, maar sober gestileerde gevels vormden het decor waarachter een representatieve levensstijl tot bloei kwam. Een levensstijl waarvan men zich binnen de architectuurgeschiedenis een voorstelling van tracht te maken op basis van recent historisch onderzoek naar de zeventiende- en achttiende-eeuwse Hollandse elite. Dat ‘toont duidelijk dat de groeiende rijkdom in de Republiek ten grondslag lag aan een nieuwe, deftiger levensstijl die de voornaamsten onder de burgers aannamen. Zij trachtten zich van de sociale lagen onder hen te onderscheiden door andere manieren en speciale bestedingen. Uiterlijk vertoon was een van de opvallendste kenmerken van het deftige leven dat de verworven maatschappelijke positie moest accentueren. Mede bepalend voor het prestige waren een imposant woonhuis, een buitenhuis, koetsen, paarden en personeel. Het nieuwe classicisme was meer ingetogen en afstandelijk van karakter dan de uitbundige en soms speelse gevelcomposities uit het begin van de eeuw. Maar deze nieuwe stijl was niet alleen meer ingetogen maar juist ook imposanter. Met deze combinatie van afstandelijkheid en grootsheid werd de classicistische barok het passende decor voor het deftige leven in de Gouden Eeuw.’⁹²

Tegelijk kwam het aan de hogere wooneisen, zoals voldoende licht, warmte en rookvrije ruimten tegemoet en ontstonden er nieuwe soorten ruimten.⁹³ Enerzijds ontstaan er representatieve ruimten die men kan ‘zien als de weerklank van de groeiende behoefte van de welgestelde burgers in het midden van de zeventiende eeuw om een deftig bestaan te leiden.’⁹⁴ Anderzijds kregen de daar gehuisveste gezinnen steeds meer behoefte aan een comfortabele woning waarin ze een eigen levenssfeer konden creëren.⁹⁵ ‘Mede door de steeds voortschrijdende woonverfijning werd de behoefte om het wonen van het koken te scheiden steeds sterker.’⁹⁶ Dat zou, zo is de gedachte, geleid hebben tot een nieuwe woonhuisarchitectuur die een meer functionele plattegronddifferentiatie kent en

losser raakt van de straat.⁹⁷ De bouwhistorische ontwikkeling zou met andere woorden een afspiegeling zijn van een ‘steeds voortschrijdende woonverfijning’ en een toenemende individualisering.⁹⁸ ‘Uit sociologisch oogpunt was dit een keerpunt in de wijze van wonen, de groep of familie in het huis kon zich over verschillende vertrekken verdelen en boette in aan samenhang’, zo is de conclusie van Meischke.⁹⁹

Het derde punt waarop Stevin een rol speelt in de architectuurgeschiedenis, betreft de samenstelling van het eigenlijke architectuurtraktaat. Deze kwestie was tenslotte voor Taverne in 1984 aanleiding tot een uitgebreide bespreking waarin hij betoogt dat het om drie afzonderlijke geschriften gaat (over de stad, over het huis en over de huisbouw). Voorheen hadden anderen overigens al voorstellen gedaan over de juiste inhoud van Stevins architectuurtraktaat: Isaac Beeckman (1624), Hendrick Stevin (1649), Alexis Brialmont (1846) en later Cornelis de Waard (1942) die de verslagen van Beeckman publiceerde en becommentarieerde.¹⁰⁰ Taverne concludeert dat Stevin past in de traditie van de architectuurtraktaten sinds Vitruvius, het zogenaamde Vitruvianisme.¹⁰¹ Hoewel parafraserend neemt Stevin zijns inziens toch – naast Vitruvius – veel over van auteurs als Alberti, Cataneo, Di Marchi, Dürer, Palladio, Scamozzi en Serlio die al eerder schreven over architectonische en stedenbouwkundige kwesties.¹⁰² Tegelijkertijd onderstreept Taverne dat Stevins kritische houding tegenover de traditie voortkomt uit zijn aandacht voor de concrete Hollandse waterrijke bodemgesteldheid en de economische bloei.¹⁰³ ‘Het bijzondere karakter van Stevins boek over de stedenbouw is gelegen in de tweeledige opzet: hoewel de opbouw en indeling duidelijk in de traditie passen van de sedert Vitruvius geldende regels en voorschriften met betrekking tot het stichten van steden, zijn een groot aantal details direct afleidbaar uit de toestanden van de gemiddelde Hollandse stad.’¹⁰⁴ In de meest recente reconstructie stelt Van den Heuvel dat Stevin oorspronkelijk slechts één omvattend traktaat over de *Huysbouw* voor ogen stond. Juist die omvattendheid van de onderwerpen zou kunnen verklaren waarom het traktaat nimmer werd voltooid. Zo zouden sommige passages die te maken hebben met watermanagement zoals over sluizen, dijken en havens oorspronkelijk voor de *Huysbouw* bedoeld zijn.¹⁰⁵ In een later stadium heeft Stevin daarom waarschijnlijk besloten bepaalde onderdelen op te nemen in andere geschriften die een meer gepaste context vormden. Achteraf kan volgens Van den Heuvel worden vastgesteld dat dit watermanagement alle lagen van zijn *Huysbouw* doortrekt. ‘Van het micro niveau van de wc-afvoer tot de grootschalige aanpak van de reiniging van de stadsgrachten hield Stevin zich met de nadelige aspecten van het water bezig. Omgekeerd richtte Stevin zich ook op de wateropvang voor de woning en besefte hij dat het water, mits goed beheerd, kon bijdragen aan de toegankelijkheid, de welvaart en de veiligheid van de stad. Het water bleek het element te zijn van Stevins Nederlandse architectuurtheorie.’¹⁰⁶

Deze praktische omstandigheden doen echter niets af aan het gegeven dat Stevin met zijn verhandeling getuigt van een wetenschappelijke en rationalistische benadering.¹⁰⁷ In Stevins opvatting over schoonheid, over de spiegelsymmetrie, over de status van de waarneming en over normering in de zuilenordering zou zich – afgezien van enkele ‘zeer extreme standpunten’ die Stevin innam met betrekking tot de zuilenordering – in het algemeen toch een meer modern-wetenschappelijke ontwerpmethodologie aankondigen.¹⁰⁸ ‘De architectuur wordt van een goddelijke kunst die alleen bereikt zou kunnen worden door navolging van de regels der Oudheid een wetenschappelijk vraagstuk dat op empirische wijze kan worden benadrukt. Bij Stevin en vooral bij Isaac Beeckman vinden we observaties die door Descartes uitgewerkt zouden worden tot een geheel nieuw natuurfilosofisch systeem’, schrijft Van den Heuvel.¹⁰⁹ De naam van de revolutionaire vernieuwer die als eerste de autoriteit van de klassieke schrijvers over architectuur ter discussie stelt, zou dan ook niet aan de Franse architect Claude Perrault (1613-1688) toekomen maar aan Stevin.¹¹⁰ Volgens Van den Heuvel nam Stevin ‘volledig afstand’ van de schoonheidsopvattingen vanaf Vitruvius, waarin hij ‘al veel verder dan Perrault ging.’¹¹¹

Dat brengt opnieuw het Hollands Classicisme in herinnering.¹¹² Dit classicisme richtte zich op het toepassen van enkele klassieke regels uit de architectuurtheorie die waren overgedragen in het werk van met name Palladio, Serlio, Scamozzi en Vignola. Sinds het werk van Rudolf Wittkower *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949) weten we dat de humanistische architectuur vanaf Alberti in het teken stond van een rationalistisch streven naar zuivere proporties op basis van hele getallen, naar symmetrie en het correct toepassen van de zuilenordering.¹¹³ In de ‘mathematische ontwerpsystemen’ van deze architecten stond het gebruik van heldere maatverhoudingen voorop.¹¹⁴ Om die reden is de geometrische verhouding die sinds de negentiende eeuw bekend staat als de Gulden Snede (Φ) nimmer in het classicistische ontwerpen toegepast.¹¹⁵ Alleen een enkele middeleeuwse vuistregel zoals de geometrische quadratuur was in de ‘classicistische maatstelsels geïntegreerd’.¹¹⁶ ‘Dit stelsel met opeenvolgende $\sqrt{2}$ -verhoudingen was ook al in de klassieke Oudheid toegepast en wordt door Vitruvius speciaal genoemd. Deze traditie was in de zestiende eeuw nog zo levend dat Palladio de $\sqrt{2}$ -verhoudingen probleemloos in zijn serie harmonische getallenverhoudingen had opgenomen. Noch in de middeleeuwen noch in de zestiende eeuw sprak men echter van $\sqrt{2}$ -verhoudingen maar men construeerde deze geometrisch als de verhouding tussen de zijde van een vierkant (1) tot zijn diagonaal ($\sqrt{2}$) of men gebruikte de rekenkundige benadering 5:7.’ Wat Ottenheim brengt tot de conclusie: ‘Al met al zal het niet verbazen wanneer de verhouding 1: $\sqrt{2}$ eveneens in de zeventiende-eeuwse architectuur in Holland veelvuldig voorkomt’.¹¹⁷ Het enige tastbare bewijs van dit onderdeel van het ontwerpproces is een tekening (1672) die Jacob Lois achteraf maakte van het Schielandhuis te Rotterdam (gebouwd in 1662).¹¹⁸

De muzikale, mathematische verhoudingen werden voor de renaissancistische architectuurtheorie – in navolging van Wittkowers interpretatie – van grote betekenis geacht.¹¹⁹ Juist door het gebruik van mathematica weet de bouwkunde zich in de renaissance te verheffen tot een wetenschap en krijgt de wiskundig onderlegde bouwmeester een coördinerende taak binnen het bouwproces, rond 1600 ook in Holland.¹²⁰ De humanisten zagen in dit mathematisch systeem een weerspiegeling van de goddelijke harmonie. Dit uitgangspunt heeft weliswaar in het Hollands classicisme bestaan maar de gewone bouwlieden en ambachtslui waren zich niet altijd van het filosofisch ideaal bewust. ‘In de Nederlanden zorgden vooral de prenten van Vredeman de Vries voor een grote verspreiding van dit nieuwe ornament, dat zondermeer als decoratie in de traditionele ontwerp- en bouwwijze kon worden opgenomen. Het humanistisch ideaal van de geordende wereld bleef hierbij vooralsnog geheel buiten het zicht.’¹²¹ In Holland waren het architecten als De Bray, Van Campen, Post en Vingboons die het Hollands classicisme vorm gaven. ‘In hun architectuur’ vat Ottenheim samen, ‘stond niet zozeer de rijkdom van het ornament centraal, maar het ideaal van harmonische proporties, waarmee een volmaakte, absolute schoonheid bereikt zou kunnen worden. Een schoonheid die verwant was aan de goddelijke mathematica waarmee hemel en aarde door de Schepper waren geordend. Deze esthetiek, gebaseerd op eenvoudige ontwerpprincipes van rekenkundige en meetkundige verhoudingen, was ook het uitgangspunt geweest van de Italiaanse architecten en theoretici uit de 15de en 16de eeuw.’¹²²

De interesse voor antieke en humanistische architectuurtheorie werd in de Nederlanden vooral gedragen door geleerden en ‘belezen schilders’ behorend tot een ‘erudiete en kunstzinnige kring’ (‘een kleine groep werkelijk geïnteresseerde kenners’, ‘een elitaire avant-garde (...) die aan de wieg van het Hollandse classicisme heeft gestaan’), die zich – behalve in het klassieke erfgoed – vooral verdiepten in de mathematica.¹²³ Daarnaast waren er een ‘paar zeldzame architecten die werkelijk in staat waren de wetmatige regelgeving van de klassieke canon te doorgronden en deze vrij toe te passen zonder zich in hun creativiteit belemmerd te voelen.’¹²⁴ De geschriften van Carel van Mander en Samuel Marolois zijn voorbeelden van de groeiende stroom geschriften ‘over de juiste toepassing van mathematische principes in de verschillende kunsten’, aldus Ottenheim.¹²⁵ Met name Constantijn Huygens, ‘de grote promotor van deze nieuwe architectuur in de Republiek’ droeg bij tot de verbreiding van het klassieke architectonische erfgoed.¹²⁶ Hij was geïnteresseerd in de theoretische achtergronden ervan en in het ‘zo zuiver mogelijk’ toepassen van het Italiaanse classicisme.¹²⁷ Uit dien hoofde verzamelde hij zowel architectuurtraktaten en vertalingen als commentaren.¹²⁸ In die rol onderhield hij ook contacten met Van Campen, die eveneens door de meer intellectuele kant van de zaak gegrepen was. ‘Zonder enig voorbehoud kan Huygens worden beschouwd als een centrale figuur, die voor de ontwikkeling van deze bouwstijl in Holland van eminente betekenis is

geweest', schrijft De Jongh in 1973. Waaraan hij toevoegt: 'Dat Huygens welbewust als baanbreker en richtingwijzer "instruendae meliori Architecturi" wilde optreden, blijkt uit het belangwekkende handschrift getiteld *Domus* (1639)... Hij zegt verontwaardigd te zijn geweest dat Nederland, uitblinkend in elke tak van kunsten en wetenschappen, op het gebied van de bouwkunst niets dan louter onkunde tentoonspreidde.'¹²⁹ Twintig jaar later bevestigt Ottenheim dit in feite opnieuw wanneer hij de rol van beide geleerden als volgt samenvat: 'Samen met Van Campen drong Huygens door tot de kern van de klassieke bouwkunst, de ordening volgens een sluitend proportiesysteem.'¹³⁰

Volgens Van den Heuvel neemt Stevin in zekere zin een vergelijkbare houding tegenover de traditie in. Stevin toont weliswaar een zekere affiniteit, maar uiteindelijk weegt bij hem het kritische en wetenschappelijke element zwaarder. En daaruit blijkt volgens Van den Heuvel dat Stevin zich weliswaar bezighield met architectuur, de stad en het huis, maar dat deze eerder een metafoor waren en dat zijn ambities veeleer de ontwikkeling van de wetenschap in het algemeen betroffen. Zijn oeuvre is 'Stevins verwezenlijking van een toekomstideaal met wortels in een ver verleden: een logisch geordende, stap voor stap ontwikkeling van de wetenschap naar het oorspronkelijke allerhoogste niveau van de Wysentijt.'¹³¹

Daarmee zijn de contouren duidelijk van het beeld dat uit de recente architectuurhistorische literatuur oprijst. Men benadrukt dat Stevin overwegend kritisch tegenover de traditie stond en op tal van wetenschapsterreinen een drang tot vernieuwing aan de dag legde. Men verklaart dit vanuit zijn nuchter, ingenieurlijk, proefondervindelijk en anti-aristotelische denken en het pragmatisme dat daarmee samenhangt.¹³² Met Stevin, zo is men van mening, nam de 'geschiedenis van het wetenschappelijk technisch onderwijs' een aanvang.¹³³ Weliswaar houdt Stevin er merkwaardige ideeën over een vermeende 'Wysentijt' op na, maar zijn afrekening met mythische elementen in het antieke denken gaat voor 'weldadig' door.¹³⁴ In de historiografie is dit beeld van Stevin inmiddels beklijfd en wordt als cliché overgedragen. Jonathan Israel voert in *De Republiek 1477-1806* (1996) Stevin op als een van de 'top-ingenieurs van de Staatse genie', als 'een briljant wis- en meetkundige', met veel 'technische vaardigheden', kortom 'de belangrijkste natuurkundige, wiskundige en ingenieur in de Republiek', die het nuttig achtte 'toegepaste wetenschap onder het volk te verbreiden'.¹³⁵

Zo voert men voor elk van de hier besproken onderwerpen een typisch 'moderne' reductie door. Wat de stadsplattegrond betreft, ziet men Stevin als een voorloper van de stedenbouwkundige ingenieur uit onze tijd. Wat betreft het burgerlijk huis zou hij passen in de reeks rationalistische architecten die de rijkgeworden burgerij van een eigen levensstijl voorzien. En wat betreft de status van het traktaat in zijn geheel zou hij gezien zijn engagement met het

watermanagement vooral een breuk met de traditie van het humanisme vertegenwoordigen. Op al deze punten zou de figuur van Stevin reeds in de zeventiende eeuw vooruitwijzen naar idealen die pas veel later in de geschiedenis dominant geworden zijn. Maar in feite heeft het omgekeerde plaats gehad en hebben allerlei auteurs uit onze tijd (bewust of onbewust) bepaalde idealen op het werk van Stevin geprojecteerd die men vereenzelvigd met de ontwikkeling van Nederland. Dat Simon Stevin afkomstig is uit Vlaanderen wordt daarbij wel eens vergeten, zo merkte Vanpaemel in 1995 op. Men wenst in de wetenschapsgeschiedenis sinds enige tijd (en in navolging daarvan ook in de architectuurgeschiedenis) de nadruk te leggen op het moderne en revolutionaire in Stevins werk. Daarmee stond hij aan de wieg van de Nederlandse natuurwetenschap en de Hollandse architectuur.¹³⁶ Een dergelijke wetenschapshistorische kwinkslag getuigt van moed en is door de aangesprokenen nog niet gepareerd. Dat maakt een nieuwe lezing van Stevins werk niet alleen tot een uitdaging, maar wetenschappelijk gezien ook tot een noodzaak.

1.1.2. Het *Houwelick* van Jacob Cats

‘Tweeëntachtig was Jacob Cats – dichter, zakenman en staatsman in ruste – toen hij zijn autobiografie schreef. Hij keek terug op een leven dat in een andere eeuw was begonnen. Hij was ouder dan de Republiek waarvan hij een belangrijke dienaar was geweest. Tijdens zijn leven was het land waarin hij woonde onherkenbaar veranderd, door een bouwexplosie in steden als Amsterdam en Leiden, door inpolderingen en door een flinke bevolkingsgroei, die hand in hand ging met een niet eerder vertoonde toename van de welvaart. Toen Cats geboren werd, vormden de zeven provincies een buitengewest van het Habsburgse wereldrijk. Toen hij stierf was de Republiek een grootmacht, partij of scheidsrechter in vrijwel ieder Europees conflict. Jacob Cats was misschien niet de grootste Nederlandse dichter van zijn tijd, maar hij was zonder meer de meestgelezene. Cats, die nog tijdens zijn leven “Vader Cats” werd genoemd, was op het eind van zijn leven, dankzij zijn boeken, de meest invloedrijke verwoorder van een calvinistisch georiënteerde huwelijksmoraal. Die invloed zou na zijn dood nog toenemen.’ Paul Dijstelberge, ‘De vergeefse strijd tegen het lichaam’, in: J. Bos & J.A. Gruys (red.), *Cats Catalogus. De werken van Jacob Cats in de Short-Title Catalogue, Netherlands*, Koninklijke Bibliotheek, Den Haag 1996, p. 7.

Jacob Cats kwam uit het Zeeuwse Brouwershaven, waar hij op 10 november 1577 geboren was als tweede zoon van Adriaan Cornelisz Cats, van beroep groothandelaar in bier (biersteker) en Leenken Breyde, dochter uit een regentenfamilie.¹ Zijn vader was een vooraanstaand burger, afkomstig uit een rooms-katholieke familie, die in de periode 1568 tot 1595 diverse malen deel uitmaakte van het schepencollege. Van 1598 tot aan zijn dood in 1600 nam hij het ambt van burgemeester van Brouwershaven waar. Na de dood van zijn vrouw in 1579 huwde hij in 1582 de katholieke Jolente de Grande, weduwe van Jonker Jan van Heule, met wie hij nog vier kinderen kreeg. Vanaf 1581 komen de eerste vier kinderen waaronder Jacob in huis bij de zuster van zijn moeder, Anna Breyde en haar man, de schepen Doen Leenaerts, die kinderloos waren.² In 1588 vertrekt Jacob Cats voor vier jaar naar Zierikzee waar hij de Latijnse school bezoekt. Hij komt samen met andere leerlingen in de kost bij het hoofd der school, Dick Kemp en diens vrouw. Daar krijgt hij niet alleen door de vrouw des huizes de tafelmanieren volgens Erasmus bijgebracht maar doet hij ook zijn eerste liefdeservaringen op met de inwonende dienstmaagd.³ Als veertienjarige vertrekt Jacob Cats naar Leiden om zich in 1593 in te schrijven voor een studie letteren.⁴ Twee jaar later vangt hij daar aan met de rechtenstudie, die hij in 1598 afrondt met een promotie te Orleans. Gedurende deze jaren maakt Jacob Cats allerlei amoureuze avontuurtjes mee.⁵ In 1599 treedt hij als advocaat in dienst van de Haagse procureur Cornelis van der Pol bij wie hij kost en inwoning krijgt. Cats leert het vak van juridische bewijsvoering en verdediging, hulpmiddelen die hem ook in zijn dichtwerken te pas komen.⁶ Door zijn retorische vermogens weet hij bij heksenprocessen in Goeree en Schiedam twee vrouwen vrij te pleiten. ‘Het Hof verwierp het volkse bijgeloof, waarna “alle spokerij als uit het land gedreven” leek’, aldus Ten Berge.⁷

Rond 1602 wordt Cats getroffen door koortsen en op advies van zijn arts zoekt hij naar een klimaat dat hem wellicht kan genezen. Daartoe verblijft hij enige tijd in Engeland, waar hij onder meer de universiteiten te Oxford en Cambridge bezoekt. Daar maakt hij kennis met het Engelse piëtisme zoals dat door William Perkins wordt uitgedragen. Terug in Holland trekt Jacob bij zijn broer Cornelis in. Naar eigen zeggen geneest hij uiteindelijk door het wondermiddel van een alchemist.⁸ Eenmaal hersteld vestigt Cats zich in 1603 als advocaat te Middelburg, waar hij intrekt bij het gezin van Pieter de Moucheron, een broer van Balthasar de Moucheron die de handelsbelangen van Zeeuwse kooplieden in den vreemde verdedigde.⁹ Cats' praktijk speelt zich af in dit circuit en bestaat grotendeels uit processen over oorlogsbuit. In 1604 gaat het handelshuis van De Mouchérons failliet en neemt Cats een deel van de bezittingen over.

Aan zijn advocatenpraktijk komt tijdelijk een einde door het Twaalfjarig Bestand. Samen met zijn broer Cornelis wendt hij de steven en vanaf 1611 gaan zij investeren in het droogleggen en indijken.¹⁰ (Later doet Cats samen met o.a. Huygens en Van Baerle een zelfde poging tot inpolderingen in Engeland, die echter mislukt).¹¹ Bepaalde landerijen die in de oorlog waren ondergelopen en toebehoorden aan de Vlaamse geestelijkheid zoals Cadzand, Groede, Oostburg, Biervliet en IJzendijke worden uitgekocht en bedijkt.¹² In 1614 stichten ze te Groede een hofstede: de 'Catshoeve' in de Zoutepolder. Verder bezitten zij landerijen in Biervliet, polders in Nieuwvliet, Baarzand en Doorenslust onder Oostburg. Cats en zijn broer, voordien onbekend met het boerenbedrijf, leren het reilen en zeilen ervan kennen. Men bewerkt de vruchtbare Zeeuwse grond, zaait koolzaad, wintergerst en graan en er worden overvloedige opbrengsten geoogst, ook in financieel opzicht.¹³

Inmiddels is Cats op 29 mei 1605 met de vrome en ontwikkelde Elizabeth van Valckenburgh gehuwd.¹⁴ Zij is de dochter van de welgestelde, uit Antwerpen afkomstige en aan de Warmoestraat te Amsterdam woonachtige koopman Jan van Valckenburgh en Elisabeth Michiels van Varlaer.¹⁵ Twee jaar na hun huwelijk gaat Cats onder invloed van zijn echtgenote over tot het protestantisme.¹⁶ Van de zeven levend geboren kinderen bereiken twee dochters de volwassen leeftijd: Anna (1609-1649) en Elisabeth (1618-1673).¹⁷ Tot aan 1623 verblijft het financieel in goede doen geraakte gezin tijdens de wintermaanden te Middelburg en in de zomer in het nabijgelegen buitengoed De Munnikenhof.¹⁸ Dat is de periode waarin Cats volop aan het eigen gezinsleven deelneemt met alle lusten en lasten van opgroeiende kinderen.¹⁹

In 1621 volgt een benoeming tot Pensionaris van Middelburg. Maar in hetzelfde jaar eindigt het Twaalfjarig Bestand, worden de vijandelijkheden in Zeeland hervat en verliest Cats uiteindelijk al zijn landerijen en bezittingen.²⁰ In 1623 vertrekt hij dan ook naar Dordrecht om daar Pensionaris te worden, een ambt dat hij vervult tot 1636. In 1627 onderhandelt hij als gezant in opdracht van de Staten van Holland in Engeland waar verschillende geschillen ter tafel liggen.²¹

Twee jaar later koopt hij in Den Haag aan de Kneuterdijk een huis in verband met de tijdelijke waarneming van het Raadpensionarijsschap van Holland.²² In 1631 sterft zijn vrouw. Cats vertrouwt de huishouding en de opvoeding van zijn jongste dochter toe aan Cornelia Baars, de echtgenote van zijn secretaris Mathias Havius.²³

In 1636 wordt hij door de Staten-Generaal als Raadpensionaris van Holland en Westfriesland benoemd, als opvolger van Adriaan Pauw. Daarmee wordt Jacob Cats de feitelijk leider van de Staten-Generaal.²⁴ Van zijn politieke werkzaamheden als ambtenaar in de jaren veertig is formeel niet veel bekend.²⁵ Feitelijk had hij echter de meeste macht, al is men het er over eens dat hij geen geweldig (maar eerder middelmatig en wat slap) politicus was die eerder volgde dan leidde.²⁶ Wel weten we dat hij in de periode 1643-44 in Scheveningen het landhuis 'De Montfort' en duingronden bezit.²⁷ Tot 1651 blijft Cats als Raadpensionaris werkzaam.²⁸ Na een tweede diplomatieke missie naar Engeland – opnieuw betrof het de inbeslagname van Hollandse schepen – trekt Cats zich in 1652 terug op de tijdens zijn afwezigheid gebouwde buitenplaats *Sorghvliet* die verrees op zijn Scheveningse duingronden.²⁹ Aanvankelijk beschouwde men Pieter Post als de architect ervan.³⁰ Meer recent is het 'Catshuis', hoewel verwant aan werk van Post, toegeschreven aan Lodewijk Huygens.³¹

Op Sorgvliet keert Jacob Cats terug naar het landleven dat hij ook in Zeeland had geleid. Buiten het Haagse stadsgewoel wijdt hij zich geheel aan het ontginnen, vruchtbaar maken en beplanten van de dorre duingronden.³² Zaden van uiteenlopende plantensoorten worden hem ter beschikking gesteld door de Leidse Hogeschool. Cornelia Baars, die inmiddels weduwe geworden is, doet nog altijd het huishouden en schenkt hem met haar kinderen op zijn oude dag de gezelligheid van een gezinsleven.³³ Cats leest veel, kan beschikken over een omvangrijke bibliotheek met zowel klassieke als religieuze werken, teksten van kerkvaders, historische, juridische en medische geschriften, maar ook boeken over wis- en natuurkunde, astrologie en geografie.³⁴ In de laatste fase van zijn leven, wanneer hij het einde voelt naderen, wordt hij religieus gevoeliger. Hij wendt zich vaker dan voorheen tot de Bijbel en laat zich door Haagse predikanten geestelijk verzorgen. In zijn privé-kapel op Sorgvliet verzorgen ze volledige diensten.³⁵ Als Jacob Cats op 12 september 1660 sterft, heeft hij de hoge leeftijd van 82 jaar bereikt.

Cats liet een omvangrijk oeuvre na. Het is met uitzondering van enkele laatste verzen in 1655 door zijn Amsterdamse uitgever, dichter en boekverkoper Jan Jacobs Schipper als *Alle de wercken* gepubliceerd.³⁶ Zijn meest bekende werk is het *Houwelick* uit 1625.³⁷ Zijn *Trou-ringh* uit 1637 is aan hetzelfde onderwerp gewijd, maar verschilt daarvan sterk qua compositie.³⁸ Cats wisselt hierin de verhalen (ontleend aan het Oude Testament, aan klassieke vertellingen en aan gebeurtenissen uit de geschiedenis) af met een dialoog tussen een ongehuwde

jongeling en een oude wijze weduwnaar.³⁹ Voorts zijn er de emblematabundels waarin hij tekst combineert met prenten, gemaakt door Adriaen van de Venne die hij heeft leren kennen in Middelburg.⁴⁰ De erudiete Cats voorziet zijn emblematabundels rijkelijk van Italiaanse, Franse, Engelse en Latijnse spreekwoorden, en draagt bij 'tot de popularisering van het eertijds zo intellectualistische genre'.⁴¹ Zijn eerste uit 1618 daterend werk is *Silenus Alcibiades, sive Proteus*, ook wel bekend als *Zinne- en minne-beelden*.⁴² Cats combineert hierin prent en tekst op een zodanige manier dat de strekking tot tweemaal toe verschuift: eerst van een 'erotische' naar een 'maatschappelijke' en vervolgens naar een 'religieuze' betekenis.⁴³ Het *Lof-gedicht op de gedenckwaardige Nationale Synode, gehouden tot Dordrecht anno 1618 ende 1619* onderstreept zijn calvinistische gezindheid.⁴⁴ Zijn *Spieghel van de Ouden en Nieuwe Tijd*, een driedelig werk waarin hij de kinderopvoeding, huiselijke zaken en staatszaken behandelt, verschijnt in 1632. Aan het eind van zijn leven schrijft Cats nog *Ouderdom, Buytenleven en Hof-gedachten op Sorgh-vliet* (1655) waarin hij het dagelijks leven op zijn buiten beschrijft en terugblijkt op het leven dat hij heeft geleid.

Zoals bekend hebben Jacob Cats en zijn werk altijd een grote maar ingewikkelde rol in het beeld van de Hollandse zeventiende eeuw gespeeld. In *Gestalten van de Gouden eeuw* (1995) treedt hij bijvoorbeeld in drie segmenten op: als staatsman-regent, als dichter en als moralist. In elk segment nam Jacob Cats deel aan een circuit. Als advocaat, staatsman en diplomaat verkeerde hij in kringen van de bestuurlijke elite en het Hof. Dat kon net zo goed in Zeeland, als in Holland zijn. Zo was hij jarenlang aan de Leidse universiteit (1636-1644) werkzaam als Curator, een regentenambt.⁴⁵ Zijn diplomatieke actieradius strekte zich niet alleen tot Engeland maar ook tot Duitsland en Frankrijk uit.⁴⁶ Vele invloedrijke mannen uit het politieke leven hebben zijn weg gekruist. Aan de universiteit werd zijn juridische expertise opgemerkt zoals blijkt uit een aanbod van de Leidse universiteit uit de twintiger jaren om als hoogleraar civiel recht te doceren aan dezelfde instelling.⁴⁷

Toch steekt de waardering die Jacob Cats met zijn dichtwerk oogstte boven alles uit.⁴⁸ Ze blijkt uit de enorme oplagen van zijn werken, zowel volksuitgaven als luxe-edities, waarmee hij een breed publiek bereikte dat niet tot een bepaalde sociale groep beperkt was.⁴⁹ 'Met hun prenten', zo lichtten Frijhoff en Spies onlangs nog toe, speelden werken als *Houwelick* en *Trou-ringh* 'zowel op het leesvermogen van de Nederlanders in als op hun sterk visuele cultuur. De combinatie van literaire vorm, kijkgenot en morele boodschap stond borg voor een brede verspreiding.'⁵⁰ Zijn oeuvre kreeg een indrukwekkende verspreiding in de Noordelijke en de Zuidelijke Nederlanden maar evengoed in Duitsland, Denemarken, Zweden en Zuid-Afrika, terwijl er ook enkele vertalingen in het Frans en het Engels volgden.⁵¹ De lofdichten die hij schrijft op het werk van

anderen of de verzen voor de *Schat der gesontheit* van zijn Dordtse stadgenoot en medicus Johan van Beverwijck – dat alles wijst erop hoezeer men zijn werk op prijs stelde.⁵² In het Zeeuwse literaire milieu ging Cats onder anderen met de gehuwde dichteres Johanna Coomans om, met dichteres Anna Roemers Visscher en met de Antwerpenaar Joannis (Hans) de Swaef.⁵³ Cats genoot in de zeventiende eeuw een grote naam.⁵⁴ Samen met dichters als P.C. Hooft, Joost van den Vondel, G.A. Bredero, de Leidse hoogleraar Daniël Heinsius en Constantijn Huygens (de secretaris van Prins Frederik Hendrik), behoorde hij tot degenen die met succes de ‘Hollandse Parnas’ beklommen.⁵⁵ Dat Cats in zijn *Sorghvliet* (1655) de buitenplaats en het genot van het buitenleven looft staat evenmin op zichzelf: dit genre waarin men ‘om de eer’ (niet om den brode)⁵⁶ een hofdicht schrijft werd ook beoefend door Huygens (*Hofwijck*, 1653) en hun beider buurman, de calvinistische dichter-medicus Jacob Westerbaen (*Ockenburgh*, 1954).⁵⁷ Daarentegen heeft Cats’ werk onder Europese geleerden weinig weerklank gevonden, ondanks een Latijnse vertaling van de *Trou-ringh* (1643), door de Amsterdamse hoogleraar Caspar van Baerle (Barlaeus) en Cornelis Boey.⁵⁸

Het derde terrein waarop Cats zich bewogen heeft, is het godsdienstig-zedelijke. Tot dat circuit behoorde predikant Willem Teellinck en de schoolmeester, ouderling en auteur van godsdienstig-moralistische geschriften Ioannis de Swaef. Beide leerde Cats aan het begin van zijn loopbaan in Middelburg kennen.⁵⁹ Aan het eind van zijn leven zijn er opnieuw predikanten die zich om zijn zielenheil bekommeren. Het was echter in de eerste plaats zijn vrouw Elizabeth die hem aanzette tot een godvruchtig leven en door wie hij het huiselijk leven leerde zien als een zedelijke praktijk.⁶⁰ Cats heeft tot op heden zijn naam als moralist in de eerste plaats te danken aan het populaire *Houwelick*, een ‘huwelijksadviesboek’ waarin hij zijn eigen religieuze en zedelijke ervaringen bewerkte en in de vorm van praktische wenken, huishoudelijke aanwijzingen en sociale normen te boek stelde en de vrouw ‘ondubbelzinnig haar plaats’ toeweest.⁶¹

De laatste decennia hebben allerlei historici zich met dit ‘moraal-didactische werk’ beziggehouden. Cultuurhistorici, gezinshistorici en literatuurhistorici hebben het geïnterpreteerd, maar dat gebeurde evenzeer vanuit vrouwengeschiedenis, kunstgeschiedenis en de historische pedagogiek.⁶² In de interpretaties laten zich drie kwesties onderscheiden die telkens terugkeren. 1. De plaats van Cats in de christelijk-humanistische traditie; 2. zijn gebruik van literaire technieken; 3. zijn invloed op de cultuur van de zeventiende eeuw. Ik zal deze drie kwesties op basis van de secundaire literatuur kort in kaart brengen.

Veel studies plaatsen het *Houwelick* in de al langer bestaande christelijk-humanistische traditie met betrekking tot het huwelijk en de vrouw.⁶³ Daarin kunnen verschillende lijnen worden onderscheiden: de matrimoniale traditie en de vrouwenlof, die in de zestiende en zeventiende eeuw al debatterend met elkaar

verweven zijn geraakt. Spies noemt als derde lijn het stereotype van de geïdealiseerde dame die Petrarca in zijn liefdesverzen vorm gaf en die aanleiding tot navolging zijn geweest, in Nederland door bijvoorbeeld Heinsius en Hooft.⁶⁴ En, als vierde lijn wordt in de secundaire literatuur veel gewezen op een onderstroom die vanaf de vijftiende eeuw het gewone rolpatroon en de machtsverhouding tussen de seksen op zijn kop zet in een 'verkeerde wereld'. 'De slechte, geslepen en luie huisvrouw figureert hier naast de man als slapjanus, zoals Jan de Wasscher en Jan Hen. Op symbolische wijze bevestigen ze door het tonen van de omgekeerde (verkeerde) wereld echter het positieve beeld.' Dit thema van de 'strijd om de broek' wordt vooral in kluchten en prenten behandeld.⁶⁵

De eerste lijn is verbonden met het werk van de Spaanse (maar in Brugge woonachtige) humanist Juan Luis Vives (*De institutione Foeminae Christianae*, 1524), met Desiderius Erasmus (*Christiani matrimonii institutio*, 1526) en ook wel met het leven en werk (*Utopia*, 1516) van de Engelsman Sir Thomas More.⁶⁶ Tot deze lijn, die het huwelijk (en de opvoeding) in positieve zin waardeert, rekent men ook teksten over het huwelijk van bijvoorbeeld Le Ménagier de Paris (1393), Leon Battista Alberti (*Della Famiglia*, 1434), Albrecht von Eyb (*Ehebüchlein*, 1472) en Fray Luis de Leòn (*La Perfecta Casada*, 1585).⁶⁷ De voornaamste levenstaak van de vrouw zou zijn dat ze moeder en echtgenote is. In functie daarvan bepleiten de meeste vroegmoderne auteurs dat meisjes een zekere intellectuele vorming en opvoeding krijgen zodat zij in staat zijn een deugdzaam, kuis en vroom leven te leiden.⁶⁸ 'Het meest positief lijken ons', zo oordeelt bijvoorbeeld Nauwelaerts in 1975, 'de idee van de persoonlijkheids-vorming van de vrouw; de opvatting over de fundamentele gelijkheid van man en vrouw; het belang gehecht aan de humanistische vorming van de vrouw, dat is de uitnodiging tot en het recht van de vrouw op intrede in de wereld van de gedachte, de geleerdheid en het geschreven woord'; de verheffing van de vrouw tot zedelijk hoogstaande, verstandige, geletterde en zelfbewuste persoonlijkheid in het teken van haar toenmalige zending: het eigen gezin, en nog niet: het beroep en het sociale leven buitenshuis.'⁶⁹ Daartoe ontleenden de vroegmoderne auteurs argumenten en principes aan klassieke en christelijke schrijvers over filosofie en ethiek. Bijvoorbeeld aan Aristoteles, Plato, Plutarchus en Xenophon die betogen dat de vrouw 'als zwakker vat' tot het huwelijk is voorbestemd zodat de man haar kan beschermen.⁷⁰ Maar ook aan kerkvaders als Augustinus en aan het Oude of Nieuwe Testament.⁷¹ In de Bijbel zijn voldoende voorbeelden voorhanden (zoals in Genesis het verleidingsverhaal van Eva) waaruit de zwakheid van het vrouwelijk geslacht blijkt. Doorgaans verwijst men bij een dergelijke lofzang op de deugden van de goede huisvrouw naar een christelijke thematiek. Met name in de bijbeltekst *Spreuken* krijgt de Goede Huisvrouw lof toegezwaaid voor haar deugdzaam gedrag.⁷² Spies wijst er op dat de opvattingen van Vives en Erasmus, die 'in het begin van de zestiende eeuw, gloednieuwe opvattingen' waren, in de tijd van Van Schurman 'nog volop actueel' waren.⁷³

De andere lijn betreft de lof der vrouwen. Daarbij worden haar kwaliteiten en haar wezen in vergelijking met die van de man bediscussieerd. Het geschrift van Christine de Pisan (1404), waarin zij het vrouwelijk geslacht verdedigt door te wijzen op de vele beroemde, verstandige en geleerde vrouwen in de geschiedenis, wordt wel als het begin van deze lijn gezien.⁷⁴ Het boek werd in het Vlaams (1475) en in het Engels (1521) vertaald.⁷⁵ Spies wijst erop dat al eerder dergelijke galerijen van beroemde vrouwen waren geschreven. Zo schreef de veertiende eeuwse Italiaan Boccaccio in die trant zijn *De claribus mulieribus* en de Spanjaard Juan Rodriguez de la Càmara publiceerde in 1440 zijn boek *Triumfo de la donas*.⁷⁶ In de vroegmoderne discussie is (vooral onder geleerden en literatoren) ‘de vrouw’ onderwerp van debat geworden. Het draait met name om de vraag welke plaats vrouwen in intellectueel opzicht innemen, wat de samenhang is met hun fysiologie en of zij een functie in het maatschappelijk leven kunnen vervullen.⁷⁷ In de loop van de zestiende eeuw ontstaat de zogenaamde *Querelle des femmes*. In dit literaire debat is de inzet de verdediging van de suprematie van de vrouw. In *De nobilitate et praeexcellencia foeminei sexus* uit 1509 noemt Cornelis Agrippa van Nettesheim zowel theologische en fysiologische als historische argumenten waaruit de voortreffelijkheid van de vrouw in vergelijking tot de man moet blijken.⁷⁸ Aan het begin van de zeventiende eeuw verschijnen er in Europa opnieuw auteurs die dit standpunt verdedigen. In 1604 verschijnt Lucretia Marinell’s boek *La Nobilita e l’Eccellenza delle Donne e i Diffeti e Mancamenti degli Uomini* waarin zij betoogt dat God de vrouw boven de man heeft geplaatst.⁷⁹ In Holland verdedigen zowel de arts Johan van Beverwijck (*Van de wtnementheyt des vrouwelicken geslachts*, 1639) als de dichteres en geleerde vrouw Anna Maria van Schurman (*Verhandeling over de aanleg van vrouwen voor wetenschap*, 1641)⁸⁰ de intellectuele capaciteiten van het vrouwelijk geslacht. Spies benadrukt dat Van Schurman in die tijd alleen als uitzondering acceptabel was.⁸¹ Anders dan Van Schurman in haar ‘feministisch traktaat’⁸² ziet Van Beverwijck een mogelijkheid voor een buitenshuis werkende vrouw. Beide auteurs kennen elkaar overigens en zijn ook persoonlijk bekend met Cats.⁸³ De suprematie van de man wordt in Nederland eveneens verdedigd, bijvoorbeeld door Daniel Jonctijs (*Der mannen opperwaerdigheyt, tegens de vrouwelijckje lofredenen van Dr. Joh. van Beverwijck*, 1646) en in *Vrouwenlof aen me-juffrouw C.K. van Peter van Gelre* (1646).⁸⁴

Cats verdedigt het huwelijk en ziet het huis als de natuurlijke bestemming van de vrouw.⁸⁵ Uit hoofde van haar rol als echtgenote en opvoedster acht ook hij enige opleiding voor de vrouw wenselijk.⁸⁶ Anders dan zijn voorgangers spreekt Jacob Cats de vrouw direct en niet via haar man op haar functie als huisvrouw-moeder en haar huwelijkse plichten aan.⁸⁷ Hij treedt bij de behandeling van het onderwerp in de voetsporen van Erasmus, aan wiens geschriften over het huwelijk hij regelmatig refereert. Met name *Christiani Matrimonii Institutio* (1526) en

Colloquia Familiaria werken in Cats' denken door.⁸⁸ Raadgevingen op het terrein van opvoeding en het onderwijs aan meisjes laten de erasmiaanse wortels van zijn ideeën zien.⁸⁹ Thema's als de omgang tussen jongens en meisjes, zedelijk verval, adviezen over controle van de echtelijke seksualiteit huishoudelijke zaken en godsdienstige overwegingen, het huisgezin en de huisvrouw – in de keuze van al die onderwerpen stemt Cats met zijn illustere voorganger overeen. 'Vooral vrouwen en meisjes moesten een zedelijk leven leiden, want onkuise handelingen leidden gemakkelijk tot onherstelbaar eerverlies', aldus bevestigt Van der Heijden het achterliggend motief.⁹⁰ Met zijn uitspraak 'het krachtig opbruisende leven vroeg kanalisering' doet de historisch pedagoog Noordam daar nog een schepje bovenop.⁹¹ Ook in andere opzichten volgt hij Erasmus' voorbeeld na. Dat gaat bijvoorbeeld op voor het gebruik van de dialoogvorm in zijn tweedelige *Maeghden-plicht* en later in zijn *Trou-ringh*.⁹² Verder volgt Cats in zijn boek de levensfasen van de vrouw – maagd, vrijster, bruid, huisvrouw, moeder, bejaarde vrouw en weduwe, en past ook hij de opeenvolging der seizoenen toe.⁹³

In juridisch opzicht kent Jacob Cats de volwassen vrouw een onmondige positie toe. Hij deelt dit standpunt met tijdgenoten als Hugo de Groot (*Inleiding tot de Hollantsche rechts-geleerdheid*, 1631). In feite verschilde dit niet veel van de opvattingen van de jurist en Hugenoot Jean Bodin (1529/30-1596)⁹⁴ en van Vives.⁹⁵ Met het aangaan van een huwelijk wisselt, zo is bij de vroegmoderne juristen te lezen, de vrouw formeel haar gehoorzaamheid aan haar vader of voogd in voor die aan haar echtgenoot. Haar echtgenoot daarentegen neemt als gehuwde man een nieuwe positie in: hij wordt hoofd van het gezin en voogd over zijn vrouw. Cats is – in navolging van de Franse rechtsgeleerde Tiraqueau – van mening dat de vrouw maagd moet blijven tot haar huwelijk.⁹⁶ Aan de man stelt hij die eis niet, al mag deze het als jongeling niet te bont maken. Deze rechtsongelijkheid is geworteld in oude fysiologische opvattingen over de vrouw als het 'zwakkere vat'.⁹⁷ Vanuit klassieke en christelijke opvattingen bestaat er een typisch vrouwelijk gedrag (zij is 'wispelturiger', 'vreesachtiger', 'achterdochtiger', 'jaloerser', 'twistzieker', 'wellustiger') dat haar bestemming voor het huwelijk, huis en haard rechtvaardigt of verklaart.⁹⁸ Deze classificatie berust op de klassieke humorenleer zoals deze door de Griekse arts Galenus in de tweede eeuw van de jaartelling werd geformuleerd. De vier elementen (water, aarde, vuur en lucht) denkt men als basis waarop alles in de kosmos is gefundeerd. Deze fysiologische denkwijze is in de tijd van Cats nog volop werkzaam. Zo vindt men in het populair medisch werk van zijn vriend en stadgenoot Johan van Beverwijck, *Schat der Gesontheit* (1636) de humorenleer naast meer moderne inzichten die uit het openen en onderzoeken van het lichaam voortkomen.⁹⁹ We zullen in de hoofdstukken hierna nog zien dat het naast elkaar bestaan van dit soort oude en nieuwe elementen juist kenmerkend is voor het denken van de zeventiende eeuw.

In religieus opzicht zou Cats met betrekking tot het huwelijk nauw bij de toenmalige opvattingen van de Nadere Reformatie aansluiten. Dat is althans een gedachte die in de secundaire literatuur verdedigd wordt.¹⁰⁰ Predikanten zoals Teellinck stellen in navolging van Engelse piëtisten als Perkins, Hall en Gouge het huisgezin centraal.¹⁰¹ Het gezin wordt als ‘huiselijke kerk’ een schakel in de religieuze opvoeding en bij de verbreiding van reformatorische ideeën in brede kring. Dat was kenmerkend voor zowel gereformeerd piëtisme als Engels puritanisme.¹⁰² Hoewel een zorgvuldige partnerkeuze, evenals wederzijdse achting en liefde, overleg en kameraadschap, harmonie en geluk belangrijk zijn, heeft de deugdzame huisvrouw te gehoorzamen aan de ‘pater familias’.¹⁰³ Schama constateert echter naast de patriarchale structuur ook een ‘kameraadschappelijke verhouding binnen het conjugale paar’. ‘Hoewel door God gewild’ en ‘ondanks het feit dat ouders een vinger in de pap hadden’ was het huwelijk een ‘bilaterale zaak die tussen man en vrouw geregeld moest worden’. Het was, aldus Schama, ‘een echte partnerschap’ geworden, al blijft Cats onverminderd vasthouden aan de mannelijke ‘heerschappij’ over de huishouding.¹⁰⁴ In Cats’ werk klinken ook elementen uit de opvattingen over het huwelijk bij Luther en Calvijn door.¹⁰⁵ Het primaire doel van een huwelijk is niet zozeer de voortplanting – dat wordt nu opgevat als een zaak van God – als wel de onderlinge vriendschap.¹⁰⁶ Anders dan bij rooms-katholieken het geval was, krijgen ouders als plaatsvervaarders van God op aarde een functie bij de huwelijksluiting van hun kinderen.¹⁰⁷ Na Cats werkt de predikant Petrus Wittewrongel (1655-1661) soortgelijke kwesties uit tot een complete huisethiek: de *Oeconomia Christiana*.¹⁰⁸

Over het tweede thema, de literaire techniek van Jacob Cats wil ik kort zijn. In feite huldigt men de laatste dertig jaar twee tegenover elkaar staande opvattingen. Aan de ene kant staan literatuurhistorici die oog hebben voor Cats’ poëtisch vakmanschap en aan de andere kant de ‘gewone’ historici die zijn capaciteiten op dit vlak wat marginaal behandelen. Gezien de aard en vraagstelling van beide disciplines ligt deze scheidslijn voor de hand. Toch is het interessant te zien dat de receptiegeschiedenis op dit punt flink wat schommelingen vertoont – een golfbeweging die anderen, van Smilde tot Kloek, reeds geconstateerd hebben.¹⁰⁹ Volgens de literatuurhistorici Van Es, Ten Berge en Kloek genoot Cats veel waardering in het begin van de negentiende eeuw, wanneer er in het algemeen – in het kader van ‘het aankweken van nationale waarden’¹¹⁰ – meer aandacht is voor huiselijke poëzie.¹¹¹ Vanaf ongeveer 1830 zijn het juist de letterkundigen die zich in toenemende mate laatdunkend uitlaten over zijn dichterschap.¹¹² Met name Potgieter en Busken Huet zijn negatief over het werk van Cats. dat blijkt uit hun woordgebruik (‘leuterlievende vroomheid’, ‘keutelachtige poëzie’) of Busken Huets omschrijving van Cats als ‘godvreezende moneymaker’ en diens opvatting van het huwelijksbed als ‘eene tafel van vermenigvuldiging’.¹¹³ In de loop van de tijd zien we zowel verdere verguizing als pogingen tot eerherstel, maar

uiteindelijk slijt zijn imago af tot het wat flauwe portret van een veelgelezen, zij het middelmatig volksdichter.¹¹⁴ Van de andere kant waren het juist de toenmalige cultuurhistorici als Schotel (1868) en De Vries (1899) die hoog opgaven van Cats' heldere en tot de verbeelding sprekende stijl.

In de twintigste eeuw doet zich echter een merkwaardige verwisseling van rollen voor. Dan blijken het met name (cultuur)historici als Jan en Annie Romein (1938), Huizinga (1941), Struik (1958) Noordam (1961) en Price (1974) en Van Deursen (1979) te zijn die weinig waardering kunnen opbrengen voor Cats de rijmelaar. Ze beschouwen zijn werk als een van weinig poëtische bevologenheid getuigend monotoon gekeuvel, waarvan de waarde elders ligt – in het sociaal-zedelijke gedrag.¹¹⁵ Zo schrijft Ten Berge naar aanleiding van *Houwelick*: 'We kunnen Jacob Cats het een en ander verwijten – breedvoerigheid, aandacht voor banale details, prostitutie van de versvorm – maar niet dat hij de belangrijkste problemen op het gebied van liefde en huwelijk onbesproken laat.'¹¹⁶ In die zin schaarde Schama zich met zijn opmerkingen over Cats als 'ongekroonde koning van de vrome rijmelarij' en over de slaapverwekkende dreun van diens alexandrijnen, in een lange traditie.¹¹⁷ Kunsthistorici als De Jongh ('het onophoudelijk gepreek van Jacob Cats') voegen zich in deze interpretatie.¹¹⁸

Daarentegen zijn het vooral literatuurhistorici zoals Smit, Witstein, Ten Berge, Sneller en Luijten die vanaf de zestiger jaren aandacht vragen voor het formele instrumentarium en onderzoeken op welke wijze Cats in zijn poëzie en proza de stof aanbiedt. Zijn renaissancistisch spel met de taal, zijn grote retorische bedrevenheid en overtuigingskracht, zijn gebruik van eenlettergrepige woorden en zijn 'virtuoze herhalingen met variaties', maken dat hij wordt gerehabiliteerd als behorend tot een belangrijke literaire traditie.¹¹⁹ Ook zijn gebruik van de landstaal wordt in die zin opgevat: als een voortvloeijsel van een renaissancistisch ideaal dat hij deelde met anderen. Hooft, Vondel en Huygens waren niet de enigen die een zuiver taalgebruik en consistente spelling nastreefden. Ook onder geleerden – zoals Hugo de Groot en Simon Stevin – werd dit gedaan.¹²⁰ Deze herwaardering van Cats literaire kwaliteiten past bij een meer algemene trend in de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Porteman (1984), Spies (1984) en Schenkeveld –van der Dussen (1991) achten bijvoorbeeld een herziening noodzakelijk van de geringe waardering voor de zeventiende-eeuwse literatuur. Deze onderwaardering hing samen met het feit dat de cultuurhistorici – zoals Huizinga en Brom (1957) – juist de 'opvallende visualisatiekracht' ervan geroemd hadden.¹²¹ Daarmee plaatsten ze (ten onrechte volgens de literatuurhistorici) de literatuur uit de Gouden Eeuw in de schaduw van de toen zeer gewaardeerde en unieke schilderkunst.¹²²

Het derde thema dat in het onderzoek naar het werk van Cats aan de orde kwam, betreft de relatie van zijn *Houwelick* tot de praktijk van alledag. Beschrijft Cats nu de realiteit of formuleert hij ideaalbeelden en gedragsnormen? Ook op dit punt laat de receptiegeschiedenis een golfbeweging zien, waarbij soms het ene dan

weer het andere gezichtspunt domineert, een waarneming die anderen al eerder hebben gedaan.¹²³ Wat we in feite zien is dat in deze laatste lijn de drie eerder genoemde assen samenkomen waardoor een wat ingewikkeld spel ontstaat. Desalniettemin meen ik een zekere golfbeweging te kunnen onderscheiden die ook inzicht geeft in de huidige opvatting van Cats als moralist en het effect dat aan zijn werk in de Hollandse cultuur wordt toegeschreven. Het eerste gezichtspunt wordt ingenomen door auteurs die Cats' 'realisme' verdedigen. De Vries (1899) ziet het 'vie privé dier dagen' via een 'inkijkje' voor zich uitgesteld, Van Es (1962) spreekt over het kijken naar 'een documentaire film' en het 'bespieden' van het dagelijks leven, en van een 'rechtstreekse en tastbare confrontatie met de zeventiende-eeuwse werkelijkheid van (...) de eens levende mensen van ons voorgeslacht'.¹²⁴ De historisch-pedagoog Noordam (1961) noemt Cats een 'antropoloog', die de natuur en 'het leven in al zijn schakeringen' scherp observeert.¹²⁵ Kluiver (1978) beschouwt het beschrijven van 'concrete situaties zonder enige opsmuk' als Cats' uitgangspunt.¹²⁶ Als Cats' belangrijkste verdienste is zijn optreden als 'geschiedschrijver van de malle molen van het gewone zeventiende-eeuwse leven van alledag'.¹²⁷ En tot slot is Schama (1987) overtuigd van Cats' 'ontwapenende neiging ieder abstract idee (...) om te zetten in een huiselijk, tastbaar beeld'.¹²⁸ Of, zoals hij elders meen, 'Cats had een bijzonder talent voor het omzetten van een poëtische observatie in een prozaïsche gemeenplaats'.¹²⁹

Het tweede gezichtspunt wordt ingenomen door auteurs die Cats' werk als de uitdrukking van een ideaalbeeld zien. Zij ontwaren verleidelijke constructies, rolmodellen, ontwerpen, dromen, adviezen, deugden, plichten en raadgevingen die Cats met behulp van technische (poëtische) middelen zou oproepen.¹³⁰ Dat is echter zeker niet het enige twistpunt. Men denkt ook verschillend over de vraag wélk leven van alledag Cats toont en wiens ideaal hij formuleert (volk, burger, maatschappij, man).¹³¹ In die zin zegt de golfbeweging meer over de gedateerdheid en contextgebondenheid van historische interpretaties dan over het werk zelf.

Wanneer we deze historiografische golfbeweging met een zekere distantie bekijken, kunnen we verschillende verschuivingen waarnemen. De Romeins zijn van mening dat Cats een 'onmiddellijke realistische uitbeelding van het leven van de burgerman' gegeven heeft.¹³² Hij beschrijft besognes die aansluiten bij datgene wat de massa van het Nederlandse volk bezighield en als zodanig een weinig verheffend beeld geven van het toenmalige beschavingspeil. Huizinga sluit daarbij aan. Ook hij wijst op de middelmatigheid, de banaliteit van datgene wat Cats verwoordt en wat door zijn populariteit, 'voor ons volkskarakter een weinig beschamend is'.¹³³ Na de tweede wereldoorlog verandert dit. Struik (1958) typeert hem als 'de dichter van de huiselijke braafheid (met zeventiende-eeuwse openhartigheid)' die als zodanig eeuwenlang bemind is geweest.¹³⁴ Later zullen

ook Noordam (1961) en Van Es (1962) hem opvatten als een realistische beschrijver van het volk en de burgerij in hun gewone doen. Maar bij hen krijgt dat een heel andere betekenis. Zij menen dat Cats een didactisch ideaal voor ogen stond. Juist als geleerde 'regentdichter' is hij 'volksopvoeder' geworden.¹³⁵ Juist vanuit zijn 'levenswijsheid' treedt hij als 'opvoeder van zijn tijdgenoten' op. Hij heeft een 'sociale taak' en is op 'verbetering van mens en samenleving' uit.¹³⁶

In de zeventiger jaren ontstond hierop een nieuwe variant. Price en Carter (1974) afficherden Cats als spreekbuis van de belangen, wensen en verlangens van de Nederlandse middenstand.¹³⁷ Vanwege zijn didactische doel zou Cats afstand hebben genomen van het toenmalige literaire milieu. Juist door zijn gewone, maar levendige taalgebruik kon hij tot de kleine luiden met enige opleiding doordringen.¹³⁸ Enkele jaren later verschuift de nadruk geheel naar Cats als verwoorder van een ideaal, en neemt de interesse vanuit zich 'emanciperende kringen' toe.¹³⁹ Kluiver (1978) stelt dat Cats zich niet zozeer tot het lagere volk, maar tot de ongemaniëerde jeugd van voornamelijk komaf richt. Het 'rauwe, losbandige, sexueel-ongebonden' gedrag van jongelingen wil hij te lijf met lessen in wellevendheid. Jonge meisjes uit de bovenlaag wijst hij via een soort 'huishoudschool' opleiding op een nieuwe taak die hen als huisvrouw-moeder te wachten staat. Boekema Sciarone en Loonen (1978) wijzen erop dat Cats een 'sociaal programma' heeft waarmee hij 'zijn medeburgers de juiste weg wilde wijzen in het maatschappelijk en godsdienstige leven'.¹⁴⁰ Hoewel hij de 'gelijkwaardige aanleg' van de vrouw erkent en pleit voor 'educatie', haar 'sociale contacten' en haar 'zelfstandigheid', blijft hij het huwelijk als haar bestemming zien en verbindt hij geen 'maatschappelijke consequenties' aan zijn standpunt.¹⁴¹ 'Daar het gezin beschouwd wordt als kernelement en als kweekplaats voor de maatschappij hechten zij [Cats en anderen] aan de taak van de vrouw als opvoedster en sfeermaakster in het gezin (...) Men vindt het normaal dat de sociale en economische status van de vrouw afhankelijk is van de man of van een ander mannelijk familielid.'¹⁴² Andere rolpatronen (een 'zelfstandig levende niet-gehuwde vrouw', 'homosexuele relaties' of 'communes') wijst Cats, aldus beide schrijfsters, af vanwege de 'maatschappelijke' gevolgen.¹⁴³ Voor Ten Berge (1979) komt het vooral op Cats' open houding ten aanzien van de seksuele relatie tussen de echtelieden neer.¹⁴⁴ Hij ziet Cats als 'de eerste seksuele voorlichter', met een 'huwelijksconsultatiebureau' en 'voorlichtingsmateriaal voor de ontwikkelde burgerstand'.¹⁴⁵ Jacob Cats zou zelf erotisch overgevoelig zijn geweest maar hij heeft dat aangewend om in de 'kunstige verpakking' van de dichterlijke taal 'seksuele en huwelijksvoorlichting' te geven aan anderen.¹⁴⁶ Een door de seksuele revolutie gekleurde interpretatie, die Ten Berge deelt met anderen.¹⁴⁷ Zoals Boekema Sciarone en Loonen, die dit thema evenzeer voor het voetlicht brengen. Cats 'ziet een goede seksuele relatie als een essentieel onderdeel van het huwelijksleven, en schuwt daarom niet diverse aanwijzingen te geven'.¹⁴⁸ En Groenendijk (1984) tenslotte noemt het *Houwelick* als een werk dat men moet

‘consulteren wanneer men wil weten waartoe en hoe leden van de gereformeerde kerk tijdens de zeventiende-eeuwse Republiek geacht werden hun kinderen op te voeden’.¹⁴⁹ Zo keren de obsessies van de jaren zestig, zeventig en tachtig – getuige de bewoordingen waarin met Cats’ werk al parafraserend moderniseert – in de appreciaties van diens oeuvre terug.

Het is daarom niet verbazend dat er even later wéér nieuwe lezingen van dit oeuvre ontstaan, waarbij ongelijkheid en hiërarchie der seksen het onderliggend thema is en ‘belangen’, ‘onderwerping’, ‘ondergeschiktheid’, ‘patriarchale ordening’, ‘vrouwelijke passiviteit’ de begrippen vormen die de interpretatie richting geven.¹⁵⁰ Schama (1987), Leuker (1991), Kloek (1995) en Sneller (1996) menen dat Cats in de eerste plaats een ideaal voorstaat, dat over de praktijk wordt gelegd. Juist doordat dit ideaal wordt uitgedragen door één van de machtigste mannen in de Republiek, zou het zwaar op het dagelijks leven van de vrouw gedrukt hebben. Want ‘hoe pijnlijk moet het zijn geweest te denken dat je tekort schoot’ schrijft Schama ondermeer. Hij spreekt over ‘de zware last van het verwachtingspatroon (...) waarmee de Nederlandse vrouwen werden opgezadeld’, ‘de hoge eisen’ waaraan ‘vrouwen van vlees en bloed’ moeilijk konden voldoen.¹⁵¹ Damsma (1993) is dezelfde mening toegedaan, maar hij vermoedt dat Cats heel goed beseft ‘dat weinig vrouwen aan dit ideaalbeeld konden voldoen’.¹⁵² Andere auteurs vormen zich een zelfde beeld. McNeil Kettering (1993) stelt dat er geen twijfel kan bestaan over het feit dat ‘Jacob Cats, the author whom the Dutch middle class knew best, wrote eloquently on the subject’, namelijk ‘the *ideal* of feminine passivity’.¹⁵³ Cats zou zich overgeven aan een dichterlijke droom waarbij hij ‘een voor hem als man ideale wereld schetst.’¹⁵⁴ Zijn vermaningen, adviezen, raadgevingen, wenken en voorschriften zouden – met het verleidelijke wapen van de retorica – een harnas vormen waardoor gewone en talentvolle vrouwen in hun ontplooiing belemmerd worden.¹⁵⁵

Cats smeedt zijn retorische vermogen, opgedaan als jurist, om tot een machtig wapen: het stelt hem in staat om in zijn omvangrijke dichtwerken de maatschappelijke onderschikking van vrouwen te bezingen. Cats hanteert ‘vertelstrategieën’ om een moraal te bevestigen. Cats houdt er, samengevat, een comfortabel ideaal op na waarin hij – via een ‘retorische maskerade’¹⁵⁶ – pleit voor een rolpatroon dat de ondergeschikte positie van de vrouw bevestigt.¹⁵⁷ Hij zou een asymmetrische echtelijke band verdedigen, een ongelijke echtelijke ruil (vrouwelijke gehoorzaamheid in ruil voor mannelijke liefde), ruimtelijke segregatie van mannen- en vrouwenwereld, waarbij de vrouw zich dient te beperken tot het privé-leven waar ze een verzorgende functie krijgt. Cats bevestigt, zoals ook andere moralistische schrijvers uit zijn tijd, de patriarchale orde.

In feite gebeurt hier met Cats hetzelfde als datgene wat we ook bij het werk van Stevin gezien hebben. Er worden allerlei hedendaagse ervaringen, noties of

verlangens in geprojecteerd. Bij Stevin waren die onder meer afkomstig uit de wereld van de moderne civieltechnische ingenieur. Bij het werk van Cats komen die noties voort uit diverse hedendaagse sociale bewegingen. Impliciet of expliciet legt men waarden of verwachtingen op het gebied van de beschavingsarbeid, volksverheffing, seksuele bevrijding, vrouwenemancipatie of zelfontplooiing aan om Cats' uitspraken binnen die horizon van een interpretatie te voorzien.

Al met al kan het beeld van Jacob Cats zoals dat uit de secundaire literatuur van de laatste dertig jaar naar voren komt, als volgt worden getypeerd. Hij is een invloedrijke huwelijksadviseur die met zijn geschriften op tactische wijze in de Hollandse samenleving opereert, waar een rijk geworden en calvinistisch georiënteerde burgerij op zoek is naar een eigen identiteit en een beschaafde levensstijl. Dat beeld blijft hangen, ook wanneer het wordt genuanceerd, bijgesteld of op punten omgekeerd. Cats is en blijft een rechtgeaarde calvinist, ook al was hij van huis uit rooms-katholiek en trad hij pas op zijn dertigste tot de Gereformeerde Gemeente toe.¹⁵⁸ Hij blijft calvinist terwijl zijn goedvoorzien bibliotheek klassiekheidense en katholieke boeken telt en hij aan het einde van zijn leven evengoed naar piëtistische werken, zoals *De Imitatione Christi* van Thomas à Kempis grijpt.¹⁵⁹ Cats blijft de bestrijder van heksenjacht en bijgeloof, zelfs wanneer blijkt dat magie, alchemisten en wondermengsels in zijn leven een steeds terugkerende rol hebben gespeeld op momenten van wankelende gezondheid. Het tovermiddel dat in Cats' nalatenschap genoteerd is ('een stuk eenhoorn, dat van grote kracht wordt gehouden in verscheidene respecten, de vrouwen bekend') is in dat verband slechts een curiosum.¹⁶⁰

Cats is en blijft onze nationale moralist. Die positie wankelt niet als blijkt dat hij zijn ideaal van echtelijk geluk laat samengaan met een paradijsverhaal waarin de hiërarchie tussen man en vrouw bevestigd wordt en de vrouw haar zelfstandigheid verliest.¹⁶¹ Het lijkt wel alsof zijn beeld als zedenmeester door niets kan worden aangetast. Of zijn preken, dromen, voorschriften of toekomstidealen nu ten goede kwamen aan het volk, de burgerlijke elite of aan de man, dan wel ten koste gingen van deze of gene bevolkingsgroep, het doet er allemaal weinig toe. Of Cats in zake huwelijk en opvoeding spreekt vanuit een erudiete wijsheid of, zoals recentelijk is gesteld 'ter lering en vermaak' (in contrast tot de wetenschappelijke kennis van geleerden), doet er evenmin toe.¹⁶² Of Jacob Cats nu zoetvloeiende poëzie schreef, dan wel een oeuvre heeft nagelaten dat bestaat uit een 'overdaad aan spreuken', 'woekering van herhalingen, opsommingen en parallellieën' en een 'wijdlopige verteltrant', kortom een 'catsiaanse breedvoerigheid' maakt nauwelijks verschil voor zijn plaats als eerste volksdichter.¹⁶³ En tenslotte: ondanks zijn vermeende zinnelijke natuur, zijn wellustigheid, zijn aardse levenslust, zijn sensuele temparement, zijn driften, zijn hang naar weelderigheid en zijn brandende hartstochten, kan Jacob Cats toch fungeren als de personificatie van de calvinistische ideeënwereld waarin soberheid en ijver, zuinigheid en properheid voorname deugden zijn.¹⁶⁴

Met andere woorden, het heeft er veel van weg dat het beeld van ‘Vadertje’ Cats uit zeer ongelijke bouwstenen, zo niet uit tegenstellingen bestaat. De receptiegeschiedenis geeft telkens nieuwe waarderingen te zien waarbij bepaalde onderdelen van het standaardbeeld ogenschijnlijk worden aangetast. Maar na verloop van tijd blijkt dat die nieuwe waarden of punten van kritiek door het standaardbeeld geabsorbeerd worden. In die zin is Cats uitgegroeid tot een mythologische figuur in de strikte zin des woords: een figuur die vele heterogene kwaliteiten in zich verenigd heeft en waarin elke tijd of elke stroming zichzelf herkennen kan.¹⁶⁵ Dat maakt het starten van een nauwgezet historisch onderzoek naar de samenstelling van zijn werk des te meer noodzakelijk. Daarbij is duidelijk dat een nieuwe onbevangenheid ten aanzien van Cats’ ‘burgerlijkheid’ en diens ‘literaire’ kwaliteiten het uitgangspunt zal moeten zijn.¹⁶⁶

1.1.3. Pieter de Hooch en zijn schilderijen

‘Pieter de Hooch’s fame rests today primarily on the series of superbly tranquil interior and courtyard scenes which he began in the late 1650s. Peopled by only a few middle class figures, these works depict quiet episodes from everyday life. Orderly space predominates and the effects of light and atmosphere are acutely observed. As the author of these pictures, De Hooch has come to be regarded, along with his contemporary, Johannes Vermeer, as one of the outstanding artists who were active in Delft in the mid-seventeenth century’, Peter C. Sutton 1980, *Pieter de Hooch. Complete Edition*, p. 7.

‘De Hooch’s art explored expressive new uses of space and perspective and featured a heightened sensitivity to aerated light. Although his merry company subjects addressed time-honoured genre themes, his representations of domestic life were new and radiate an unprecedented spirit of solicitude, tranquility, and virtuous diligence’, Peter C. Sutton 1998, *Pieter de Hooch 1629-1684*, p. 11.

Pieter de Hooch werd geboren als oudste zoon van de metselaar Hendrick Hendricksz de Hooch en de vroedvrouw Annetge Pieters. Volgens het doopboek van de Gereformeerde kerk werd hij op 20 december 1629 te Rotterdam gedoopt.¹ Over zijn jeugd en opleiding is hoegenaamd niets bekend.² Afgaande op een uitspraak van Arnold Houbraken in zijn *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en schilderessen* uit 1718, vermoedt men dat De Hooch vóór zijn vestiging in Delft (1652), samen met de genreschilder Jacob Ochtervelt (1634-1682), in Haarlem in de leer is geweest bij Nicolaes Berchem (1620-1683) die bekend is geworden door zijn italianiserende landschappen.³ Anderen wijzen op overeenkomsten in zijn werk met dat van Ludolf de Jong (1616-1679). Deze was werkzaam in Rotterdam (1643-1665) toen De Hooch nog op zijn ouderlijk adres geregistreerd stond.⁴ Met name De Hoochs vroege in bruinen en okers geschilderde taferelen met boeren en soldaten, schuren en wachtlokalen tonen grote gelijkens met schilderijen van De Jong en ook wel met werk van de Rotterdamse schilder Hendrick Sorgh (1609/11-1670). Voorts zijn er overeenkomsten te noemen, zowel met werk van de uit de zuidelijke Nederlanden afkomstige Adriaen Brouwer (1606-1638), als met dat van de Gerard Ter Borch (1617-1681), die in de jaren vijftig talrijke taferelen uit het soldatenleven schilderde. Hoewel werkzaam in Deventer was zijn werk in Holland zeer bekend.⁵

Op 3 mei 1654 treedt De Hooch in het huwelijk met Jannetje van de Burch.⁶ Zij krijgen zeven kinderen, waarvan slechts enkelen de volwassen leeftijd bereiken. Van 1652 tot ongeveer 1660 is De Hooch werkzaam in Delft en in 1655 is hij lid van het Lucas-Gilde van deze stad. In deze periode trad mogelijk de lakenkoopman Justus de la Grange op als mecenas. Hij heeft in elk geval een tiental schilderijen van De Hooch in zijn bezit.⁷ In het Delftse kunstenaarsmilieu van deze tijd is ook zwager Hendrick van der Burch (1627-na 1666) actief alsmede Carel Fabritius (1622-1654) en Johannes Vermeer (1632-1675). Vanaf 1655 verandert zijn werk sterk, zowel qua stijl als qua onderwerpen. ‘De meester krijgt meer aandacht voor de perspectivische weergave van de ruimte en voor de belichting daarvan’. Zijn kleurenpalet wordt helderder en in plaats van de

mannelijke figuren als boer en soldaat, krijgen nu vrouwelijke figuren meer zijn aandacht.⁸

Na 1660 vertrekt De Hooch met gezin en kinderen naar Amsterdam, waar in 1672 zijn zevende kind wordt geboren. In dezelfde tijd werken daar onder meer Emanuel de Witte (1617-1692),⁹ Gabriël Metsu (1629-1667), maar ook Rembrandt van Rijn (1606-1669), Willem Kalf (1619-1693) en Willem van de Velde de Oude (1611-1693) en later nog Nicolaes Maes (1634-1693) en Jacob Ochtervelt (1634-1682).¹⁰ Zijn schilderijen laten nu het weelderige interieur van de Amsterdamse patriciërswohnungen zien. De figuren worden eleganter en zijn kleuren zuiverder. Toch heeft hij volgens Sutton en anderen zijn beste tijd gehad. Tot aan zijn dood, in 1684 in het Dolhuis, blijft hij in Amsterdam. Ondanks zijn opdrachten voor de gegoede burgerij, gaat hij er financieel niet op vooruit, wat onder meer blijkt uit het feit dat hij met zijn gezin steeds op een tijdelijk adres in de armere delen van Amsterdam woont.¹¹

De genreschilderkunst van Pieter de Hooch is de laatste twintig jaar regelmatig in kunsthistorische publicaties belicht.¹² Met name Peter C. Sutton heeft zich intensief met zijn schilderijen bezig gehouden. In 1980 schreef hij een monografie en in het najaar van 1998 organiseerde hij de eerste overzichtstentoonstelling waarop een veertigtal werken van deze schilder waren bijeengebracht.¹³ De drie thema's die Sutton behandelt duiken – hoewel soms in een eigen interpretatie – ook bij andere kunsthistorici op. In dit verband moeten met name Martha Hollander (1990 en 2000), Marlite Halbertsma (1991), Anne Hollander (1991), Wayne Franits (1993, 1997 en 2000) en Michiel Kersten (1996) worden genoemd. In de secundaire literatuur staan de volgende onderwerpen centraal: 1. de intieme gezinsrelaties, met name tussen moeders en kinderen; 2. de heldere perspectivische ruimte en 3. de warme representatie van het huiselijk leven in de stad. Ik geef de voornaamste opvattingen met betrekking tot deze drie thema's in het kort weer.

De huidige kunsthistorische aanpak van De Hooch's werk is te typeren als 'een bijna klinische analyse van de stilistische en iconografische bronnen' met ruime aandacht voor de sociale context.¹⁴ De meeste auteurs – met uitzondering van Martha Hollander die uitdrukkelijk zegt geen chronologie te willen geven, maar een typologie – behandelen de werken van De Hooch parallel aan zijn biografie. Dat verklaart ook waarom men af en toe een uitstapje moet maken naar bepaalde thematische kwesties, die niet afleidbaar zijn uit de biografie. De vroege schilderijen van De Hooch omvatten meestal kroegen of schuren met soldaten, wat burgers en een enkele jonge vrouw of een kind. Het enig bekende historiestuk van De Hooch is *De bevrijding van Petrus uit de gevangenis* (1650-1655) (bp.4.2.1).¹⁵

De meeste schrijvers richten hun aandacht echter op het latere werk. Na 1655 gaat het om huiselijke tafereeltjes en 'schilderde Pieter de Hooch òf nijvere,

deugdzame moeders, of elegante, goed geklede gezelschappen in nette ordelijke vertrekken van huizen die een aanzienlijke welvaart verraden', zoals Kersten schrijft (bp.4.7-bp.4.26).¹⁶ Deze typering is in een of andere vorm bij alle auteurs terug te vinden. Het zijn schilderijen die vanwege hun gewone en alledaagse onderwerpen sinds het einde van de achttiende eeuw als 'genreschilderkunst' worden beschouwd.¹⁷ Als zodanig staan ze tegenover de schilderijen waarin meer verheven onderwerpen uitgebeeld zijn, zoals bijbelse of mythologische verhalen. Deze laatsten werden in de contemporaine kunsttheorie hoog gewaardeerd – de genreschilderkunst niet.¹⁸ Conform de huidige iconologische opvattingen stelt Sutton dat in deze kunsttheoretische geschriften weinig of niets wordt meegedeeld over de interpretatie van genreschilderkunst en zij zeggen 'nothing about the didactic functions or deeper meanings of genre painting.'¹⁹ De Jongh heeft dit standpunt altijd met verve verdedigd en vatte het onlangs als volgt samen: 'What has been written on genre painting and genre painters in the literature on Dutch art from Karel van Mander (1604) to Gerard de Lairesse (1707) would probably fit on two, or at the most three pages and is therefore negligible.'²⁰ Ook buiten het kunsthistorisch circuit vond dit standpunt veel weerklank – met name onder cultuurhistorici en literatuurhistorici.²¹

De Hooch's interieurs en binnenplaatsjes zijn met groepjes menselijke figuren bevolkt. Verschillende auteurs wijzen erop dat het genre van de vrolijke gezelschapjes in Holland al enige geschiedenis kende. Dit onderwerp vond zijn oorsprong in aan bijbelse scènes ontleende taferelen – zoals de 'Verloren Zoon', 'Het leven van Maria Magdalena' – of allegorische thema's – zoals 'de Vijf Zintuigen', 'de Zeven Doodzonden', – die populair waren in de zestiende eeuw.²² In later tijd ontwikkelde dit zich tot het genre van de elegante gezelschappen. Namen als Dirck van Delen (1604/-1671) en de Haarlemse schilders Pieter Codde (1599-1678), Willem Buytewech (1591/2-1624), Willem Duyster (1598/1599-1635) en Dirck Hals (1591-1656) en de latere, in Delft werkzame Anthonie Palamedesz (1601-1673) schilderden deze vrolijke, elegante gezelschappen.²³ De Hooch gaat hierop voort. Hij toont jonge vrouwen en mannen die zich vermaken met spel, muziek en drank. Ook zijn er jonge vrouwen die in afzondering een brief lezen, een brief aannemen of een jonge man op de huiselijke drempel ontvangen.²⁴ Opmerkelijk is volgens Sutton dat hij aan deze 'gezelschapjes' een eigen variatie toevoegt. 'De Hooch also seems to have originated an amorous, dare one say post-coital, theme, namely that of lovers or quite possibly married couples (their status is unclear) rising in the morning.'²⁵

Een omvangrijke categorie binnen De Hoochs oeuvre – ze beslaat meer dan een derde van zijn werk – vormen taferelen 'van alledag' en 'simple situations in the home'.²⁶ Ze geven moeders, kinderen en een enkele dienstmaagd te zien, meestal doende met allerlei huiselijke werkzaamheden in een middenklasse interieur of in een besloten tuin of intieme binnenplaats.²⁷ Nu zijn thema's met betrekking tot

moederschap of huishoudelijke taken in Europa reeds eerder verbeeld. In de vijftiende eeuw verschijnen in Noord-Italië en in Vlaanderen interieurs met daarin bijvoorbeeld een afbeelding van Maria en kind Jezus. Halbertsma wees reeds op vroeg middeleeuwse afbeeldingen waarbij Maria is gezeten op een troon, en het kind op zijn beurt op haar schoot troont. In Italiaanse schilderijen vanaf de veertiende eeuw treden er veranderingen op: Maria daalt af en wordt een nederige vrouw, zittend op de grond. Tegelijk zijn er beelden waarin Maria het kind de borst geeft. De derde wijziging voltrekt zich wanneer in de Vlaamse kunst van de vijftiende eeuw Maria en het Christuskind 'in een huiselijke omgeving wordt afgebeeld als een moedertje in de weer met man en kind. (...) De Heilige familie wordt zo een heilig gezinnetje.'²⁸ Dat keert onder meer terug in het werk van Jan van Eyck (ca. 1390-1441): hij schildert een ideale, sacrale binnenruimte die hij tegenover een wereldlijke buitenruimte plaatst.²⁹ Hollander steunt deze interpretatie en schrijft: '... representations of the Christian family adopt the already established formula for the Holy Family: a centralized mother and child and an isolated father. Furthermore, this pictorial format is adopted despite the fact that while Joseph actually is a subsidiary figure, the head of the seventeenth-century Dutch household was considered the chief figure.'³⁰ In de zestiende eeuw ontstaat dan het keukenstuk, zoals in de schilderijen van Pieter Aertsen (1509-1575) en Joachim Beuckelaer (1530-1573). Hoewel huiselijke onderwerpen ook al op prenten³¹ en schilderijen uit de eerste helft van de zeventiende eeuw zijn te zien,³² wordt het thema pas rond 1650 echt populair. Temidden van schilders als Gerard Dou (1613-1675), Jan Baptist Weenix (1621-1660), Nicolaes Maes en Gerard Ter Borch nemen De Hoochs schilderijen alleen al door hun grote aantal een bijzondere plaats in.³³

De opkomst van deze huiselijke tafereeltjes wordt op verschillende manieren verklaard. Volgens Halbertsma deed zich een ommekeer qua thema's voor. Ze legt daarbij een verband tussen 'de vraag naar deze nieuwe voorstellingen en het publiek in de stad waarvoor deze voorstellingen gemaakt zijn.' Terwijl het onderwerp in de zestiende en begin zeventiende eeuw nog de 'ander' in al zijn negatieve kwaliteiten zou zijn, werd vanaf 1650 een positief beeld gecreëerd, dat de burger in zijn huis en in zijn deugdelijke hoedanigheden liet zien. 'Waar naar mijn mening echter te weinig aandacht aan is besteed', schrijft Halbertsma, 'is het feit dat de slijtage van de oude negatieve moraal tegelijk het vestigen van een nieuwe positieve moraal inhield. Na 1650 wordt in de Nederlandse genreschilderkunst niet langer afgebeeld hoe de anderen er maar op los leven, maar nu gaat het om de burgers zelf: veel meer dan vroeger zijn we nu bij de gegoede burgers thuis in hun kraakheldere huizen, waar ze allerlei keurige burgerlijke dingen doen zoals brievenschrijven, muziek maken en (...) kinderen opvoeden.'³⁴

Volgens anderen, zoals Sutton, zouden de schilderijen rond 1650 direct de sociale situatie in de Hollandse beschaving van die tijd reflecteren. Onder

verwijzing naar sociaal-historisch onderzoek over de ontwikkeling van het moderne kerngezin schrijft Sutton: ‘The Dutch celebrated the family as the primary social unit and regarded domestic virtue and order as the highest social priority. The teachings of Martin Luther, Erasmus of Rotterdam, and other theologians of the Reformation stressed that marriage was humankind’s most honorable state, ordained by God. With the abolition of monasticism and clerical celibacy in the Protestant Republic, the family increasingly supplemented and even superseded the church as the principal forum of moral instruction and character development.’³⁵ Met name in protestants calvinistische kring koesterde men het ideaal van een modern kerngezin:³⁶ een klein aantal kinderen en (voor het eerst) een eigen rol voor de vrouw.³⁷

Daarbij zou het *Houwelick* van Jacob Cats een belangrijke rol hebben gespeeld. Zijn beschrijving van het modelgezin aan de hand van de opeenvolgende levensfasen van de vrouw, zijn nadruk op de affectieve omgang met kinderen, zijn advies om borstvoeding te geven en vele andere facetten van het huiselijke leven lijken rechtstreeks te worden verbeeld in het werk van De Hooch.³⁸ Naast Cats’ ideeën klinken ook die van Petrus Wittewrongel, William Gouge en Johan van Beverwijck in de schilderijen door.³⁹ ‘Domestic themes in art may exhibit distinct connections with books like *Houwlick*, but it would be reductive to regard them as illustrations of literary ideals’ zo licht Franits zijn idee over Cats’ invloed op De Hooch toe. ‘Yet it would be equally reductive to deem them value-free slices of life. In their ostensibly faithful rendition of the surrounding world, and in their painstaking attention to detail, paintings of domestic themes can rightly be called realistic. Nevertheless, their realism is merely plausible because they do not simply transcribe daily life in the Netherlands during the seventeenth century. It is now common knowledge that the verisimilitude of paintings, their presentation of a plausible reality that was so esteemed, served as a conduit for ideas and associations.’⁴⁰

Er bestaat in de studies over De Hooch sinds lang een brede consensus over het feit dat hij het huiselijk leven van de burger in al zijn glorie verbeeldt.⁴¹ De sociale interpretatie van ‘binnenhuis’ is na de Tweede Wereldoorlog zo ingeburgerd geraakt, dat andersoortige en eerdere interpretaties uit het zicht zijn verdwenen. In 1860 bijvoorbeeld bespreekt Thoré-Bürger De Hoochs schilderijen veeleer in theatertermen, waarbij hij De Hooch met Balzac vergelijkt.⁴² ‘Balzac’s preceding topography is useful in understanding de Hooch’s paintings in which the domestic interior – the home as the English call it – with all its charms, has such importance. It isn’t that the people are accessories, but they are inseparable from the [place]. Everything is created for them, above all the light which animates and cheers them. All is a harmonious milieu, where one can live as in one’s own home, doing something, nothing much, perhaps nothing at all.’⁴³ En Brugmans begint in 1931 zijn boek *Het Huiselijk en Maatschappelijk Leven onzer*

Voorouders met De Hooch's *Binnenhuis* vanwege de aanwezigheid van de stad, juist ook in het huis. De burgerlijke cultuur is voor Brugmans dan ook in de eerste plaats de openbare cultuur. 'Nederland is het stedenland bij uitnemendheid. Nergens vindt men zooveel groote en belangrijke steden in een klein bestek bij elkander. Nergens ook hebben de steden zich zoo voorspoedig ontwikkeld. Nergens hebben zij zich zulk een invloed op het landsbestuur weten te verwerven. Nergens hebben zij zoo duidelijk haar merk gezet op de maatschappij. Nergens is haar beteekenis voor de beschaving zoo gewichtig geweest. Nergens hebben de steden zoo volkomen haar stempel gezet op het geheele volksleven. Nergens draagt de geheele cultuur zoozeer een steedlijk karakter...'⁴⁴

Nadien is de aandacht verschoven naar de thema's uit het huiselijk leven van alle dag die door Pieter de Hooch voor het eerst op een positieve manier in beeld zouden zijn gebracht. Annie en Jan Romein wijzen er in 1934 op dat De Hoochs schilderijen waarin hij 'het rustige dagelijkse doen in de burgermanswoning in het idealiserend licht van de zomermiddag plaatste' een hoge waardering genoten.⁴⁵ Noordam heeft een soortgelijke stemming op het oog, wanneer hij in 1961 schrijft: 'De Hollandse binnenhuisjes van Vermeer en De Hoogh met hun stille schemer en afsluitende luiken drukken dit ideaal [van grote beslotenheid en privacy] uit en het is in principe altijd zo gebleven.'⁴⁶ In 1966 herneemt Rosenberg dit in eigen woorden wanneer hij schrijft: 'The glory of De Hooch's genre painting is largely founded on his enchanting representations of homely scenes in which a mother or maid and a child appear in an interior or a courtyard in some harmless occupation. These works, which strike a tender note, free from sentimentality, make us understand why his reputation is unshakable.'⁴⁷ En ook Schama betreedt dit spoor en bestendigt dit beeld door zijn bewoordingen eraan toe te voegen: 'Het zonlicht stroomt een smetteloze, maar sobere kamer binnen; de haard is versierd met Delfts-blauwe tegels en boven de zogende moeder hangt een bijbels tafereel. In de voorgrond veegt een meid een vloer die al brandschoon lijkt. Er hangt een gewijde, huiselijke sfeer: godsvrucht in het zonovergoten gezicht en de smetteloze, kale houten vloer.'⁴⁸ In 1998 is deze gedeelde fascinatie nog verder verbreed, getuige de vele studies over 'De Hooch's comforting images of housewives, mothers, and children in relation to seventeenth-century literature on domestic conduct' waar Sutton zich op baseert. Want sinds zijn publicatie van 1980 zijn deze beelden bestudeerd 'in far greater depth in book-length studies that add important sociological insights and nuance.'⁴⁹

De hier genoemde auteurs zijn het er vrijwel zonder uitzondering over eens dat De Hoochs schilderijen spreken van 'warmth and intimacy, maternal tenderness, and the security and comfort of the home.'⁵⁰ De boze buitenwereld is elders en buitengesloten in 'the unhurried way of life of the comfortable bourgeois, shut away in his own little world, surrounded by the four walls of his house, where the troubles and worries of the real world outside could not reach him.'⁵¹ Jan Steen – die vaak met De Hooch wordt vergeleken – zou op komische of ouderwetse

manier het tegendeel van deze huiselijke harmonie in het ideale kerngezin laten zien (bp.4.186-bp.4.192).⁵² De bij uitstek vrouwelijke taken die Cats noemde en die Adriaen van de Venne (1589-1662) in emblemata uitbeeldde – zoals spinnen, naaien en niet te vergeten het poetsen – keren bij De Hooch telkens terug.⁵³ ‘We zien blinkend gepoetste vloeren en beddenpannen, kraakhelder gesteven linnen in angstig keurige stapels ...’⁵⁴ Deze activiteiten, bekend uit bijbelse context en door leerrijke prentreeksen van Coornhert en Heemskerck belicht, zijn synoniemen geworden voor de huiselijke deugd als zodanig (bp.4.169).⁵⁵ In het verlengde wijst men op andere ‘potentieel symbolische’ details in de schilderijen van De Hooch, zoals het poetsen (teken van innerlijke deugd), de regelmatige aanwezigheid van vogelkooien (teken van de vreugde van het huwelijk of teken van de verloren maagdelijkheid), de druiventros (teken van de eerbaarheid van de vrouw) en het samen muziek maken (teken van gezinsharmonie).⁵⁶ Hoewel Sutton er vrij zeker van is dat De Hooch het werk van Cats heeft gelezen, houdt hij met betrekking tot de iconografische duiding een slag om de arm: ‘Notwithstanding the congruence of image and emblem, and the enthusiastic support this observation has received from some quarters, De Hooch’s general pattern of disregard for specific emblematic or metaphorical dimensions ought to elicit caution and scepticism.’⁵⁷

Het verbaast tegen deze achtergrond niet dat verschillende auteurs de binnenruimte in De Hoochs schilderijen gefeminiseerd noemen. Dat wil zeggen: strikt gescheiden van de mannelijke sfeer buitenshuis. Zo schrijft Rybczynski in 1986: ‘The feminization of the home in seventeenth-century Holland was one of the most important events in the evolution of the domestic interior. (...) Not only was the house becoming more intimate, it was also, in the process, acquiring a special atmosphere. It was becoming a feminine place, or at least a place under feminine control. This control was tangible and real. It resulted in cleanliness, and in enforced rules, but it also introduced something to the house which had not existed before: domesticity.’⁵⁸ En enkele jaren later herneemt Hollander (1990) dat: ‘De Hooch’s division of the world into enclosure and vista transforms this association of domestic and social life into a strict distinction between masculine and feminine spheres of activity.’⁵⁹ Als ‘hoedster van de burgerlijke Nederlandse moraal’ is de vrouw meesteres van het huis en in die hoedanigheid wordt zij vereerd.⁶⁰ ‘De Hooch is de grondlegger van een geheel nieuw soort onderwerpen, waarbij vrouwen als huisvrouwen en moeders worden getoond. Zij belichamen de ware burgerdeugd en de ware burgertrots: zo welvarend zijn dat je je een schoon huis en een eigen huisvrouw kunt permitteren’.⁶¹

De welgestelde burger zelf (de vader van het gezin) komt bij De Hooch aan de zijlijn te staan. Veel auteurs wijzen op deze terzijde plaatsing, uitsluiting, onzichtbaarheid van de heer des huizes: soms betreedt hij net het huiselijk domein, soms is hij op weg naar buiten. Soms bevindt hij zich symbolisch op de grens tussen binnen en buiten, wanneer hij – als portret – aan de wand hangt, dicht bij het venster dat uitzicht biedt op de stedelijke masculiene invloedsfeer.⁶² Dat is

de ruimte waar het geld wordt verdiend en waardoor het binnenhuis in deze gedaante mogelijk wordt. Mercurius – de god van de handel – die De Hooch een paar maal op de drempel tussen binnen en buiten schildert zou daarnaar verwijzen.⁶³ ‘Domestic, that is, feminine labor is represented in the form of putting away linen, while masculine labor is represented as commerce. The statue of Mercury that refers to the business of commerce provides a surrogate for the absent man of the house.’⁶⁴ In die zin vormen De Hoochs’ schilderijen een directe representatie van de patriarchale waarden die in de Hollandse burgerlijke maatschappij leefden en zijn ze toegesneden op de arbeidsverhoudingen rond 1650. ‘De voorstelling is in tegenstelling tot de middeleeuwse iconografie geheel verlegd naar de actuele Nederlandse situatie. Wat vroeger in optimale vorm slechts bereikbaar was voor heiligen, kan nu door iedere gewone man en vrouw bereikt worden: vader en moeder zijn als een vorm van “innerweltliche Askese”.’⁶⁵ Zo blijkt het proces van toeëigening, dat we eerder bij Stevin en Cats aan het werk hebben gezien, ook sporen na te laten in de manier waarop het werk van De Hooch opgevat wordt. Men vindt hedendaagse ervaringen, noties of idealen op diens schilderijen terug. Dat hoeft op zichzelf geen onwaarheid te zijn, maar het bergt wel het risico van een verregaande reductie in zich. Mede daarom sta ik – net als bij Cats en Stevin – in mijn eigen analyse een meer historiserende benadering van het beeldmateriaal voor.

Het tweede thema is de wijze waarop Pieter de Hooch een huiselijke ruimte als zodanig uitbeeldt. Daarbij maakt hij onder meer van doorkijkjes naar de stedelijke omgeving gebruik: de intimiteit van de binnenruimte krijgt extra nadruk door een straat, een gracht of een gevelrij aan de overzijde.⁶⁶ Geïntroduceerd door Nicolaes Maes is het illusionistische doorkijkje ook toegepast door Samuel van Hoogstraten, terwijl De Hooch het heeft geperfectioneerd.⁶⁷ ‘De Hooch’s device of opening the vista from one room to another, or from a courtyard into a house, and then again from there into the street is not a mere play with perspective: it adds a pictorial and psychological note of some significance. De Hooch sensed that in daily life one often experiences a pleasant relief when a relationship between indoor and outdoor space is established by the widened outlook and by the enrichment of light and atmosphere which it brings,’ aldus Rosenberg in 1966.⁶⁸ In haar proefschrift wijst Martha Hollander op de specifieke functie van het doorkijkje in de schilderijen van Nicolaes Maes en Pieter de Hooch. Zij beschouwt het als een rigide ‘compositional device’ waarmee Hollandse schilders ‘hun voorstellingen van het sociale en huiselijke leven’ organiseren.⁶⁹ ‘De Hooch uses this rigid organization of space, as a means of setting up contrasts and associations between domestic and civic life.’⁷⁰

Verschillende van de architectonische en stedelijke elementen zijn aan werkelijk bestaande locaties ontleend. Sutton wijst erop dat met name in De Hoochs binnenplaatsen herkenbare stedelijke punten zijn te noemen: ‘We

recognize not only the steeples of the Oude Kerk and Nieuwe Kerk but also the rooftop of the Town Hall and other buildings.’ Gebouwen uit Delft en Amsterdam zijn zo in De Hoochs schilderijen aanwijsbaar al zet hij ze vaak – zoals gebruikelijk in deze tijd⁷¹ – op een fictieve en geïdealiseerde manier bij elkaar.⁷² Van de andere kant hebben sommige onderdelen – zoals de besloten tuin of binnenplaats die De Hooch weergeeft als een uitbreiding van de huiselijke omgeving – mogelijk een symbolische connotatie.⁷³ Zo wijst Sutton op de *Hortus Conclusus*-traditie die aan de plaats van vrouw in Holland een extra betekenis geeft. Dat wordt nog versterkt wanneer men bedenkt dat Holland zelf in politiek opzicht als een gesloten tuin wordt voorgesteld.⁷⁴ Sutton benadrukt dat er ondanks dergelijke connotaties niet al teveel achter de ‘tuin’ bij De Hooch moet worden gezocht.

De helderheid en de rationaliteit van het interieur vormen voor velen het handelsmerk van Pieter de Hooch. Volgens Hollander was hij er door bezeten. ‘De Hooch’s intense, almost obsessive interest in ordering the picture space, and furthermore, in articulating the relationship between the interior and the exterior’.⁷⁵ De rigide ruimtelijke orde in zijn schilderijen is het resultaat van een nauwgezette en zuivere perspectivische dieptewerking.⁷⁶ Zijn ‘expressieve gebruik van het perspectief’ deelt hij met anderen uit de Delftse School, zoals Gerard Houckgeest (ca. 1600-1661), Carel Fabritius (1622-1654), Emanuel de Witte en Johannes Vermeer (bp.4.46.1).⁷⁷ Het maakt ook deel uit van een Hollandse traditie waarbij het architectuurschilderij als aparte categorie tot ontwikkeling komt. Beginnend bij Vredeman de Vries (1527-ca. 1609), via de fictieve kerken van Bartholomeus van Bassen (ca. 1590-1652), de doosachtige composities van Dirck van Delen en van Isaac Koedijk (ca. 1616-1668) slagen steeds meer schilders er in om ‘de ruimte te openen’ zoals Martha Hollander het formuleert. Zij allen kunnen als een voorafschaduwing van De Hooch worden gezien, die na 1657 een groter ruimtelijk bewustzijn zou ontwikkelen.⁷⁸

De Hooch brengt zijn perspectieflijnen op een voor die tijd gebruikelijke manier tot stand.⁷⁹ Met behulp van een draad aan een spijker – in enkele schilderijen is het gat in het doek nog zichtbaar, net als bij Vermeer – kunnen de orthogonale perspectieflijnen worden getraceerd. De tegelvloeren, doorkijkjes, vensters, deuren, muren en meubels krijgen op deze wijze een vanzelfsprekend, volmaakt realistisch aanzien. Sommigen benadrukken De Hoochs ‘volledige beheersing van de ruimteconstructie’ en ‘absolute beheersing van het perspectief’.⁸⁰ Anderen leggen er meer nadruk op dat De Hooch, anders dan Vermeer, juist geen rigide systeem hanteert. Zo schrijft Sutton: ‘De Hooch made a much greater attempt to accommodate the moving eye in his evocation of the illusion of space’.⁸¹ En Kemp meent iets dergelijks als hij opmerkt: ‘Equally characteristically, the constructional geometry is endowed with a kind of homely irregularity – perhaps we should call it a sense of humanity – through the use of differently oriented patterns in the secondary spaces, and not uncommonly by the

portrayal of tiles of different size and shape from those in the foreground.’⁸² Volgens beide laatste schrijvers wordt de perspectivische orde bij De Hooch nooit een doel in zich: ‘... the orderly context of De Hooch’s interiors and their adjoining courtyards and gardens creates an eminently comforting home environment, the objective correlative of domestic virtue.’⁸³

Sutton wijst er op dat De Hooch zich niet op theoretische geschriften over perspectief baseert die sinds Alberti’s *Della Pictura* (1435) zijn verschenen.⁸⁴ Niettemin wordt zijn werk in studies over de rol van het perspectief of over de ruimtelijke werking van architectuur regelmatig ter illustratie van de werkwijze opgenomen. Zo neemt Kemp De Hooch als exemplum van de wijze waarop de Hollandse schilders hun interieurs tot stand brachten. ‘Whenever he wished to describe one of his typically enticing series of intimate glimpses through a succession of domestic spaces, he almost invariably used canonical perspective in foreground to establish the pace of the recession. This even applies to exterior pavements composed from rougher tiles or bricks of varied sizes.’⁸⁵

Daarmee kom ik bij het derde thema waarover in de literatuur consensus heerst: het feit dat hij een warme, huiselijke, maar vooral ook stralende atmosfeer verbeeldt. Rosenbergs evocatie uit 1966 is typerend voor de wijze waarop auteurs voor en na hem hun ervaring met De Hooch onder woorden trachten te brengen. ‘De Hooch’s light (...) is also daylight, but warmer, more sunny and intense, leading to deeper contrasts with the shadows. (...) Reflections interfere and make the play of light more vivid and emotionally richer. Finally, in accordance with his warmer and more glowing sunlight atmosphere, De Hooch’s colours too are warmer, deeper, and often of an extraordinary brilliance and intensity.’⁸⁶ Voor dat doel wendt De Hooch bepaalde kleuren, lichtinval en weerspiegelingen aan. ‘De Hooch was the first genre painter to fully appreciate that naturalistic pictorial space is more than a matter of orthogonal geometry’.⁸⁷ Men wijst erop dat De Hoochs vroege kleurenpalet vooral uit bruinen bestond. Eerst rond 1658 begon hij met heldere, glanzende en ongemengde kleuren te werken, zoals rood, blauw en geel, die zijn schilderijen laten glinsteren en flonkeren. Voor diverse auteurs zou de warme toon en de zonnige, vergulde atmosfeer een representatie zijn van de ordelijkheid en huiselijkheid, een sfeer die in contrast met de wereld buitenshuis staat. ‘The bright golden light that the picture is bathed in reinforces the impression of an ordered way of life and gives the scene an air of placidity and blissful comfort’ aldus een tentoonstellingscatalogus.⁸⁸ Maar ook in andere studies verleiden de kleuren tot interpretatie, zo blijkt in Hollanders omschrijving van een werk van De Hooch. ‘The warm colors, the woman’s affectionate expression, and particularly, the sunlight shining through the little girl’s untidy wisps of hair, capturing the energy of her game, are atmospheric touches that celebrate without qualification the pleasures of work and play.’⁸⁹ Op eenzelfde wijze symboliseren de primaire kleuren van vrouwenkleding – ‘red, yellow and blue’ - de nieuw

verworven huiselijke rol van de huisvrouw. Het vormt 'the perfect complement to her iconic ideal of motherhood and caring,' aldus Sutton.⁹⁰

De Hoochs nauwgezette weergave en plaatsing van de dingen in het interieur zou verder in verband staan met een belangstelling voor huiselijk comfort. Hij is in staat het in de ruimte binnenvallend licht op voorwerpen en mensen op een bijzondere wijze te registreren.⁹¹ 'Het streven naar een tastbare werkelijkheid wordt (...) in hoge mate gesuggereerd door de weergave van een goed geobserveerde lichtwerking.'⁹² Contouren en vormen van voorwerpen, of de houding en gestiek van figuren in het interieur zet hij stevig aan. 'The light gently descends from a window at the upper right, spreads across the white-washed wall and the rust-colored tiles of the floor and highlights the gleaming dishes on the mantle. Subtle distinctions of texture, whether the powdery surface of plaster, the dull sheen of tile, or higher spectral gloss of glazed earthenware, and the nubble of the woven fabric on the mantle are masterfully conveyed.'⁹³ Onderzoek heeft inmiddels uitgewezen dat De Hooch de figuren pas achteraf toevoegde en ze daarmee een wat ondergeschikte positie gaf in het schilderij waarin ruimte en dingen centraal stonden.⁹⁴ 'De Hooch betoonde zich als een bekwaam maar niet een figuurschilder pur sang: de weergave van de ruimte was voor hem van primair belang en de personen waren daaraan ondergeschikt. In zijn vroegere schilderijen staan de personages er enigszins houderig bij. Vaak hebben ze dezelfde of vergelijkbare poses: het lijkt of zijn repertoire aan houdingen beperkt was'.⁹⁵ Verschillende malen gebruikte hij zijn eigen vrouw en kinderen als model. Van Thienen meende nog dat De Hooch dit deed vanwege een zeker onvermogen om figuren te kunnen schilderen.⁹⁶ Maar Sutton benadrukt dat het in Holland een gewone praktijk was en ook bij Rembrandt en Jan Steen aanwijsbaar is. Het moet zeker niet worden misverstaan als een autobiografisch teken.⁹⁷ Alles in het schilderij ademt huiselijkheid en intimiteit. De personages die De Hooch schildert staan daarom niet op zich: ze zouden vooral zijn bedoeld als personificaties van de huiselijkheid ('representatives of domesticity').⁹⁸ Het uiteindelijke doel van De Hooch was niet 'zijn familie te portretteren, maar een symbool van de deugdzame huisvrouw te schilderen', concludeert Kersten.⁹⁹

Kunsthistorici hebben van oudsher aandacht voor dit 'realisme' gehad, dat wil zeggen voor de indruk dat het bij De Hooch zou gaan om 'een zuivere weergave' van de alledaagse werkelijkheid.¹⁰⁰ 'At first glance this might seem a commonplace snapshot of ordinary Dutch life. Indeed, in some ways it does faithfully mirror reality.'¹⁰¹ Op deze gronden zijn de gewone historici ertoe over gegaan De Hoochs schilderijen te gebruiken als historische bron, vooral van de materiële wereld, zoals Collomp (1989) bijvoorbeeld: 'De Vlaamse en Hollandse interieurs die in dezelfde tijd werden geschilderd, bieden wat nauwkeuriger voorstellingen van het meubilair en de architectuur van de huizen. Pieter de Hoogh laat ons binnen in het woonvertrek van stadsfamilies of in de in elkaar

doorlopende kamers als het om de meest welgestelden gaat. Het noordelijke licht dat door hoge vensters schijnt, weerspiegelt zich in het blinkend schone dambordpatroon van de vloeren en laat het patina van de meubels goed uitkomen. De bedstee bevindt zich in een donkere hoek.¹⁰² Maar ook daarna hebben historici getracht informatie over het gewone dagelijks leven of de inrichting van het huis te destilleren uit de zeventiende-eeuwse schilderijen. Want, zo beargumenteert Wijsenbeek-Olthuis (1992) haar handelswijze: ‘Schilderijen zijn een voor de hand liggende bron voor de studie van de stedelijke woon- en leefcultuur. Een interieurtje van bijvoorbeeld Johannes Vermeer of Gerard Dou geeft een beeld van de inrichting van huizen in de zeventiende eeuw’.¹⁰³ Historici erkennen dat een dergelijk gebruik van beeldmateriaal risicovol is, dat voorzichtig met de bronnen moet worden omgesprongen en dat ter dege rekening moet worden gehouden met de kunsthistorische bevindingen. ‘Daarom is het gevaarlijk beschouwingen over kleding en inrichting uitsluitend te baseren op de beeldende kunst. Bovendien wordt ook nog eens een verkeerde indruk gewekt door de oververtegenwoordiging van de hoogste standen bij de bewaard gebleven portretten en door het dikwijls karikaturale karakter van afbeeldingen van de allerarmsten.’¹⁰⁴

Deze zienswijze, waarbij de Hollandse zeventiende-eeuwse schilderkunst als directe verbeelding van de toenmalige realiteit opgevat wordt, gaat inderdaad met tal van problemen gepaard. Want, zo is de redenering, hoe waarheidsgetrouw De Hoochs schilderijen ook lijken, ze mogen niet als de ‘fotografische weergave van een situatie’ worden beschouwd.¹⁰⁵ In plaats van ‘realistisch’, zijn De Hooch’s composities duidelijk ‘verzonnen’.¹⁰⁶ Of zoals Rybczynski het in het algemeen verwoordde, ‘photographic as his paintings appear, they are imagined, not real.’¹⁰⁷ Het bewijs van De Hoochs vindingrijke manipulatie vindt men in het feit dat hij de werkelijkheid veranderde, en wel door soms details te veranderen of doordat hij ‘steeds weer andere combinaties van bepaalde fragmenten’ maakte waardoor hij een nieuwe sfeer kon evoceren.¹⁰⁸ ‘Door het fenomenale talent van de schilder maakt ieder van de vele variaties een heel natuurlijke en realistische indruk.’¹⁰⁹ Vaak zette hij ‘om artistieke redenen de werkelijkheid naar zijn hand’ en ‘zelden is een Delfts interieurstuk een nauwkeurige kopie’.¹¹⁰ Zo blijken ‘de compositie, de lichtwerking, de constructie van de perspectief en, ten slotte, het kleurgebruik zorgvuldig uitgedacht.’¹¹¹

Sutton maakt duidelijk dat het gaat om een allusie op de realiteit die past in de traditie van de toenmalige Hollandse kunsttheorie. Onder verwijzing naar enkele vaak geciteerde uitspraken uit *Lof der Schilder-konst* van Philips Angel (1642) en *De Hooge Schoole der Schilderkonst* van Samuel van Hoogstraten (1678) herinnert Sutton eraan dat het streven naar naturalisme en illusionisme onder schilders een belangrijk doel was. Philip Angel bijvoorbeeld, ‘addressed his peers as fellow “na-bootsers van ‘t leven” (imitators of life), praising the artist’s capacity for the “waerneminghe van d’eyghen natuyrlicke dinghen” (observation

of the actual natural things) and painting's ability to "seer eyghentlijk schijnen" (appear like the thing itself). Hoogstraten's description of the illusionistic goals of painting has been quoted frequently: 'Want een volmaeckte schildery is als een spiegel van de Natuer, die de dingen, die niet en zijn, doet schijnen te zijn, en op een geoorloofde vermakelijke en prijselijke wijze bedreigt'...', aldus Sutton.¹¹² Sutton treedt hier in het voetspoor dat door vele Nederlandse kunsthistorici is gebaad.¹¹³ De interpretatie van deze bedrieglijke beelden vormt evenwel een probleem. Om de verscholen betekenis te kunnen opsporen wendt Sutton zich tot het werk van de iconologen, waarbij het werk van E. de Jongh als het meest invloedrijk is te beschouwen.¹¹⁴ 'These studies have greatly enriched our understanding of Dutch genre, which have previously been regarded as a purely descriptive, non-narrative art, but which can be elucidated by literary texts and an understanding of the associations of subjects within their historical context. Genre has been shown to have a didactic as well as visually entertaining aspect in the tradition of the classical concept of *docere et delectare* (to teach and delight), or, as the Dutch put it in the seventeenth century, *tot leeringhe ende vermaeck*.'¹¹⁵

Deze interpretatie – waarin vooral de 'seksuele' duiding een grote navolging heeft gekregen¹¹⁶ – zou volgens Sutton ook op De Hooch van toepassing zijn. Met name diens gezelschapjes tonen erotische connotaties. Opmerkelijk is dat De Hooch deze betekenissen vaak niet verhult, zoals in veel genreschilderijen, maar ze juist openlijk toont, bijvoorbeeld door het plaatsnemen van een 'schilderij in een schilderij'. Dit is een bekend procédé om op basis van aan prenten ontleende details specifieke boodschappen over te brengen.¹¹⁷ De toevoeging van een schilderij met Venus of Cupido, met Lot en zijn dochters, of met de ontvoering van Ganymedes is dan voldoende om de eigenlijke betekenis te kunnen benoemen.¹¹⁸ Ook Hollander wijst op de seksuele component in De Hoochs werk wanneer ze schrijft: 'In analyzing flirtation and letter-writing scenes, it may be overly reductive to equate the sexuality in these images explicitly with prostitution. Nonetheless, the use of the open house motif for both subjects suggests an overlapping, even a confusion, of these two traditional aspects of femininity.'¹¹⁹

Van de andere kant relativeert Sutton een te strikte lezing van De Hoochs' morele boodschappen omdat de schilder eenzelfde beeld in ongelijksoortige contexten plaatst. 'While the polyinterpretability of emblematic motifs might be invoked to explain the varied applications of these same images, it seems more likely that de Hooch was in the habit of quoting convenient sources, usually prints, as piquant decorations without much concern for their symbolic implications.'¹²⁰ Iets dergelijks geldt voor de binnenruimte die in Suttons opvatting een extra betekenis krijgt. Enerzijds kan men genoeg beleven aan de bedrieglijke illusie van het delicaat uitgewerkte, zonovergoten en hartverwarmende huiselijke interieur, anderzijds kan elk van de schilderijen door zijn uitbeelding van deugden aanleiding tot morele overpeinzingen geven.¹²¹ Hiermee nuanceert Sutton zijn

eerdere standpunt uit 1980, toen hij het gebrek aan iconografische verwijzingen bij De Hooch toeschreef aan een algemene culturele desinteresse in de tweede helft van de zeventiende-eeuw. De Jongh bekritiseerde Sutton op dit punt en suggereerde dat De Hoochs desinteresse eerder een karakterologische kwestie betrof.¹²²

Voor Sutton ligt de werkelijke betekenis van de Hoochs werk in de metaforische betekenis van het perspectief (het scheidt 'ruimtelijkheid'), van de lichtwerking (het scheidt 'helderheid') en van het kleurenpalet (het scheidt een 'warme atmosfeer'). Tezamen creëren ze een sfeer van huiselijke sereniteit en intimiteit, van tederheid en verstillings, smetteloos schone ruimten en trage bewegingen die de dagelijkse bezigheden van moeders, kinderen en dienstmaagden in een harmonieus, comfortabel en vredig licht plaatsten en vierden.¹²³ Anne Hollander gaat intussen nog een stap verder in deze gedachtegang wanneer ze naar aanleiding van De Hoochs schilderijen schrijft: 'Morality has thus become a matter of visual esthetics – a very cinematic principle.'¹²⁴ Hoe waar en onwaar tegelijk deze gewaagde uitspraak is zal nog blijken in hoofdstuk 4.

Over één ding zijn schrijvers het de laatste decennia echter met elkaar eens. Zij beschouwen het oeuvre van De Hooch als de visuele verbeelding van een moraal waarin alles om warme huiselijkheid, de deugdzaam, vlijtige huisvrouw en het burgerlijke gezinsleven van de gegoede middenklasse draait.¹²⁵ Zijn meesterstukken betoveren en roepen onveranderlijk gevoelens op van geborgenheid, verstillings, helderheid, sereniteit, sympathie en een harmonische sfeer.¹²⁶ 'Pieter de Hooch', zo schreef Rosenberg in 1966, 'can move us by emotional effect and beauty of his light and colour, by a tender feeling which his figures radiate.'¹²⁷ Dat geldt ook voor schrijvers die opmerken dat het De Hooch eigenlijk meer was te doen om de architecturale setting dan om de personen erin. Of voor auteurs die erop wijzen dat zijn werken de patriarchale wortels van de toenmalige Hollandse beschaving weerspiegelen.¹²⁸ Zelfs wanneer men grote gelijkenis ziet tussen De Hoochs' insceneringen en de methoden van de klassieke Hollywoodfilm dan nog vormen huiselijkheid en intimiteit het alfa en omega van het verhaal.¹²⁹

De waardering verschuift de laatste decennia wel enigszins, de thema's die men noemt wisselen elkaar af, maar de kern staat vast. De Hooch is en blijft degene die de meeste auteurs na de Tweede Wereldoorlog is blijven aanspreken met zijn registratie van huisvrouwelijke en intieme burgerlijkheid. Zelfs Anne Hollander, met haar oog voor de visuele en cinematografische aspecten van de schilderijen, ontkomt daaraan niet, zo blijkt uit haar typering van De Hoochs werk. 'In the best De Hooch paintings the theme is concentrated on the domestic affairs of women and child, wherein the fundamental lessons about the relations among things, persons, and feelings are always taught; and the lesson here is that domestic virtue may arise simply out of the true perception of order. The paintings teach that wayward personal feelings will be tempered to manageable degree, and

moral weakness given no scope, if everyone is allowed the steady contemplation of clear lines and uncluttered spaces, the touch of smooth surfaces, and the steady breath of clean, moist air. They also teach that life is better when accompanied by little noise and almost no speech. Instead, the dog's feet click on the tiles, and homemade music makes beauty from design, so that domestic harmony has its outward and audible sign. But these children never fall and scream, the dog never barks, the metal vessels never crash down or tumble together, no one jeers or whines or scolds. No one even converses much. Everything is hushed by the perfect light; imperfect and rebellious souls, unsatisfactory sexual and familial relationships are all comfortably contained in its sovereign equilibrium.'¹³⁰

* * *

Ik ben mij er van bewust dat bovenstaande driedelige schets van (recente) interpretaties van Stevin, Cats en De Hooch verre van volledig is. Aan de receptiegeschiedenis van het werk van Stevin kan gemakkelijk een heel proefschrift gewijd worden en hetzelfde geldt voor De Hooch en Cats. Het doel van mijn schets was te ontdekken hoe zeer de werken van genoemde auteurs geïnterpreteerd worden vanuit bestaande (en nog immer herkenbare) voorstellingen. Zo wordt het denken van Stevin maar al te vaak teruggebracht tot het rationele pragmatisme van de moderne ingenieur, wordt Cats als de propagandist van een burgerlijk-patriarchale moraal gezien, en kijkt men naar het werk van De Hooch als een visueel-symbolische uitbeelding van het huiselijke Hollandse gezinsleven. Maar in feite doet men de genoemde werken op die wijze tekort. Men stapt al te haastig over hun vaak heterogene samenstelling heen, maakt ze uit hun conceptuele context los, of beoordeelt ze op grond van het toenmalige economische of huidige politiek-maatschappelijke kader. Kortom: men gaat voorbij aan het feit dat ze uit een ander cultureel en cognitief universum afkomstig zijn, een wereld die op wezenlijke punten van de onze te onderscheiden is. Mijn poging om het eigene van die wereld te ontraadselen heeft niet tot doel het totaal andere te zoeken en te onthullen. Mij staat in de eerste plaats een geschiedschrijving voor ogen waarin het er om gaat de wereld van de anderen niet voortijdig te reduceren tot datgene wat voor ons herkenbaar is. Alleen op deze wijze kan de dynamiek in de verschuivende patronen zichtbaar worden. Alleen zo kan verhelderd worden waar (en in welke gedaante) de huidige cultuur gebonden is aan de vroegmoderne en waar ze ervan is afgesneden. Alleen zo kan de genealogie van de kunsten in de Westerse cultuur worden geschreven als een 'erfgoed' dat bestaat, dat wordt doorgegeven en kan worden geïdentificeerd, maar waarvan de gedaante en de betekenis (en dus het culturele erfgoed als 'identiteit') voortdurend transformeert. Wat we op deze manier te zien krijgen is, in de woorden van Doniger, 'the mechanism by which rebirth can take place despite the fact that there is no soul to transmigrate.'¹³¹

1.2. Introductie: een cultuurhistorisch onderzoek der kunsten

Ik wil mijn benadering uiteenzetten aan de hand van drie verwante methoden in de hedendaagse historiografie. Ten eerste de cultuurgeschiedenis, ten tweede de wetenschapsgeschiedenis en ten derde de archeologie van het weten. In feite sta ik een methode voor die analoog is aan deze stromingen. Analogie betekent echter niet dat deze benaderingen eenvoudig op het onderzoek naar uiteenlopende soorten artefacten toepasbaar zijn. In de onderhavige paragraaf zal ik enkele overeenkomsten en verschillen bespreken en zo mijn eigen werkwijze – voorlopig aangeduid met de term ‘historisch formalisme’ – toespitsen. In hoofdstuk 5 kom ik in algemene zin op deze kwestie terug en wel door na te gaan hoe het historisch formalisme (of een cultuurhistorische studie der kunsten) zich verhoudt tot de cultuurhistorische kunstwetenschap die Aby Warburg aan het begin van de 20ste eeuw voor ogen stond. Bij het beantwoorden van die vraag komt opnieuw de huidige cultuurgeschiedenis – waar Warburg een gewaardeerde auteur blijkt – aan de orde.¹

Door de verschuivingen die de geschiedschrijving de laatste decennia doormaakte heeft de historische antropologie inmiddels een vaste plaats verworven.² Ze komt uit de confrontatie van twee disciplines voort: cultuurgeschiedenis en culturele antropologie.³ De historische antropologie onderscheidt zich onder meer van andere historische benaderingen doordat zij – in aansluiting op de culturele antropologie – een breed en dynamisch cultuurbegrip hanteert. Zij is vooral in de alledaagse cultuur geïnteresseerd. Volgens Frijhoff kwam deze verschuiving voort ‘uit onvrede met de grootschalige, van abstracte theorievorming en onwezenlijk taalgebruik doortrokken sociaal-economische geschiedenis, die met haar kwantitatieve methoden de geschiedschrijving beheerste en de individuele mens eruit had verjaagd.’ Met de terugkeer van de ‘aandacht voor menselijk handelen in kleinschaliger, overzienbare gemeenschappen’ werd het cultuurbegrip verbreed tot ‘alles’ wat er zich in een cultuur voordeed.⁴

Deze interdisciplinaire blik bracht onderzoek op gang naar nieuwe, voorheen onveranderlijk geachte verschijnselen: het lichaam, het klimaat, de volkscultuur, het persoonlijk leven, het geslacht, de ouderdom, de mentaliteit, de natuur, de magie, de seksualiteit, de rituelen, de gestiek, de hekserij, maar ook naar opvattingen over ziekte, gezondheid en dood, schoon en vuil. Schelden en schimpen, roddel en achterklap, prostituees en burens, godslastering en carnaval, culturele intermediairs en heksen – dat soort onderwerpen is bij historisch antropologen populair. Het brede cultuurbegrip dient volgens Peter Burke, ‘ter aanduiding van welhaast alles wat er in een bepaalde samenleving te leren valt: hoe je eet, drinkt, loopt, spreekt, zwijgt en noem maar op. Het komt erop neer dat de cultuurgeschiedenis thans mede de geschiedenis van de regels of

vooronderstellingen omvat die aan het dagelijks leven ten grondslag liggen. Hetgeen vroeger als vanzelfsprekend gold, als evident, normaal of een kwestie van gezond verstand, wordt nu onderkend als iets dat per samenleving verschilt en met het verstrijken van de tijd verandert, iets dat een maatschappelijke “constructie” is en derhalve een maatschappelijke of historische verklaring of interpretatie behoeft.’ Dit antropologische cultuurbegrip staat in contrast met het normatieve (esthetische) cultuurbegrip.⁵ Als gevolg hiervan gaat het bij deze nieuwe vorm van cultuurgeschiedenis niet zozeer om een discipline met een vastomlijnd onderzoeksobject, maar om de wetenschappelijke houding die men aanneemt ten aanzien van willekeurig welk object, de vragen die men eraan stelt en het streven om de plaats van dat object in zijn historische context te achterhalen.⁶

Bij deze houding zijn drie elementen van belang. De historische antropologie is in de eerste plaats een analytische activiteit. ‘Historische feiten’ zijn geen feiten in positivistische zin, maar constructies met een eigen soort geschiedenis.⁷ Daardoor krijgt het vraagstuk van de bronnenkritiek – van oudsher een specialisme van de historicus – bij deze vorm van cultuurgeschiedenis extra betekenis. Van geen enkele bron mag men in zijn naïviteit verwachten dat ze simpelweg de waarheid spreekt. Men kan niet bij voorbaat aannemen dat bronnen die uit eenzelfde tijd stammen, daarom onderling te vergelijken zijn. Hetzelfde geldt voor bronnen die door eenzelfde hand of hoofd zijn voortgebracht. Men dient zich steeds de vraag te stellen in hoeverre men appels met peren vergelijkt. Documenten en gebeurtenissen classificeren is dan ook een eerste noodzakelijke stap in de historische analyse. Of in termen van Foucault: ‘Welnu, in de houding die de geschiedwetenschap tegenover het document aanneemt, heeft zich een mutatie voorgedaan, een mutatie die niet dateert van vandaag maar die stellig ook nog niet is voltooid: als voornaamste taak beschouwt zij, niet het verstaan en duiden van het document, niet het vaststellen of het de waarheid spreekt of welke uitdrukkingswaarde het heeft, maar het van binnenuit te bewerken en bepaalde bewerkingen te doen ondergaan: de geschiedwetenschap organiseert het document, deelt het in, wijst het een plaats toe in een verdeling, ordent het, rangschikt het naar niveaus, stelt reeksen op, onderscheidt wat relevant is en wat niet, stelt elementen vast, bakent eenheden af en beschrijft relaties. Het document is voor de geschiedwetenschap niet langer die inerte materie waarin en waardoor zij tracht te reconstrueren wat de mensen hebben gezegd of gedaan, wat geschied is en waarvan enkel het spoor rest, geschiedwetenschap poogt in het weefsel van de documenten zelf eenheden, verzamelingen, reeksen en betrekkingen te definiëren.’⁸

Ten tweede neemt men afstand van de idee dat er een homogene historische tijd bestaat waarin alle ‘feiten’ zich analoog en continu ontwikkelen. Lang niet alle lagen van een cultuur veranderen even snel en daardoor zijn tijdperken niet te scheiden door complete en definitieve breuken. De starre periodisering van weleer, waarin historische compartimenten los van elkaar gedacht worden (de

middeleeuwen, de renaissance, de verlichting etc.), worden vervangen door enerzijds een neutrale of globale tijdsaanduiding die betrekking heeft op een zekere culturele homogeniteit of eigenheid (de lange twaalfde eeuw, de lange zestiende eeuw, de lange negentiende eeuw etc.).⁹ Anderzijds gebruikt men tijdsaanduidingen gerelateerd aan de moderniteit van waaruit de huidige historicus onvermijdelijk schrijft en ten opzichte waarvan de verschillen of overeenkomsten onderzocht worden – zoals premodern en vroegmodern. In beide gevallen is er geen herstel van de homogene tijd; men heeft juist oog voor de vele geschiedenissen die in een zeker tijdsbestek bijeenkomen. Sinds Braudel denken historici meer vanuit de ‘gelaagdheid van de tijd’.¹⁰ Zoals we nog zullen zien heeft een dergelijke benadering verregaande consequenties voor de geschiedenis der kunsten waarin (blijkens vigerende termen als Renaissance, Maniërisme en Barok) het compartimentsdenken nog volop aanwezig is.

Het derde kenmerk van een historische antropologische benadering is dat men de onderzochte verschijnselen altijd in een locale context plaatst en naar verbanden met soortgelijke verschijnselen in andere contexten of andere culturen zoekt.¹¹ Daarom heeft de historisch antropoloog sterke voorkeur voor een kwalitatieve in plaats van de kwantitatieve benadering, legt hij minder de nadruk op het algemene dan op het bijzondere. Dat impliceert dat elke bron van zeer nabij en in alle details onderzocht en uiteengelegd wordt.¹² De gebruikte woorden doen er toe, de anekdotes en metaforen, de beelden en de dingen, de gestiek en de triviale gewoonten – ze dragen stuk voor stuk bij tot een betekenispatroon dat derhalve pas zichtbaar wordt door het reliëf dat ze gezamenlijk vormen.¹³

Inmiddels is de historisch-antropologische methode ook op de vroegmoderne cultuur in de Nederlanden toegepast. Als voorbeelden noem ik het dissertatieonderzoek van Gerard Rooijackers naar de Brabantse volkscultuur, de vergelijkende studie van Hester Dibbets naar de materiële cultuur, het werk van Willem de Blécourt over toverij en het proefschrift van Dorothee Sturkenboom over emotie en hartstocht in de achttiende eeuw. Deze studies laten zien dat er in de vroegmoderne cultuur verschillende gedragsrepertoires, collectieve codes en circuits bestaan door middel waarvan groepen op een gecodificeerde manier met elkaar communiceren en zich ten opzichte van elkaar een identiteit aanmeten. Materiële objecten of manieren van doen kunnen worden toegeëigend, maar ze kunnen ook in een bepaalde context geherinterpreteerd en van nieuwe betekenissen voorzien worden.

Deze studies brengen in de eerste plaats de sociale dynamiek tussen groepsculturen aan het licht. Ze maken zichtbaar hoezeer waardepatronen en denksystemen op collectieve conventies, herkenbare termen en onbewuste codes berusten. Zo wordt in de vroegmoderne cultuur voortdurend het register van eer, schaamte en schande geactiveerd. Tegelijk blijkt dat bestaande registers ten behoeve van de groepsidentiteit aan een voortdurende symbolische bewerking en mentale manipulatie onderhevig zijn. Een essentieel inzicht is dat individuen deel

uitmaken van verschillende gecodificeerde netwerken (leefwerelden zoals gezin, school, werk, kerk, partij, geslacht, leeftijd) en dat men deze culturele vormen tot op zekere hoogte en met het oog op een eigen identiteit bespelen kan. Tenslotte heeft men laten zien dat culturele overdracht van gedragingen en het betekenisvolle gebruik van objecten niet op eenrichtingsverkeer neerkomen. Men dient ze te begrijpen als vormen van wederzijdse toeëigening of bemiddeling door individuen die op grond van hun positie verschillende circuits met elkaar in verband brengen. ‘Het is van essentieel belang’, aldus Rooijackers, ‘de betekenis(-reikwijdte) van gedragsvormen te kunnen vaststellen. Bepaalde handelingen kunnen niet alleen in tijd en ruimte, maar ook in sociaal en leeftijds- of geslachtsspecifiek opzicht van tekenwaarde wisselen. Groepen die zich in bepaalde situaties bedienen van een identieke vormentaal om informatie uit te wisselen, nemen deel aan hetzelfde culturele circuit. Zij bevinden zich als het ware in dezelfde betekenisarena. Het leven van alledag kent een veelvoud van dergelijke circuits.’¹⁴ Om deze redenen hecht de historisch antropoloog grote waarde aan de specifieke vormgeving van culturele verschijnselen. Rooijackers spreekt ongetwijfeld namens zijn collega’s wanneer hij zegt: ‘We kunnen alleen gedragingen van mensen in heden en verleden traceren en ons aan de hand daarvan een (indirecte) voorstelling maken van de achterliggende ervaringswereld. Deze wordt immers pas herkenbaar als er vorm aan gegeven wordt. Vandaar dat we pleiten voor termen waarin het handelen van mensen expliciet tot uitdrukking komt.’¹⁵

De bronnen van de historisch antropologen zijn dan ook bij uitstek materieel van aard. Ze bestuderen huishoudelijke objecten, kleding, werktuigen en interpreteren teksten of beelden op hun stoffelijke aspecten. Onophoudelijk speuren zij in de meest afgelegen en onvoorziene producten van een historische cultuur naar de fysieke sporen van cultureel vormgegeven gedragingen en ‘mental maps’. In dat opzicht is de verwevenheid met het onderzoek naar de materiële cultuur – inmiddels een erkend vakgebied – duidelijk.¹⁶ Behalve de ruim gebruikte boedelinventarissen, geven resoluties, populair drukwerk, rechterlijke archieven, literatuur, acta van kerkraden, schilderijen, visitatieverslagen, foto’s, bedrijfsadministraties en bidprentjes hun kennis prijs. Het gaat daarbij om kennis over historische gestiek en geritualiseerde lichaamstaal, over sociale smaak en waardering van gebruiksvoorwerpen, over dagindeling en de geselecteerde betekenissen voor individu of groep. Al deze elementen maken onderdeel uit van een eigen reeks terwijl ze veelal ook een onderling verband aangaan. Door de vele registers van de concrete, historisch gebonden gebaren en gedachten in kaart te brengen ontsluit men een voorheen ongearticuleerde verzameling historische verschijnselen. Aldus blijkt er een ‘renaissance-elleboog’ te bestaan, een ‘hand van vriendschap’ en worden bepaalde afgebeelde houdingen van lichaam of hoofd benoembaar als onderdeel van een breder scala aan historische gestiek en mentaliteiten.¹⁷

Nu kent het gebruik van kunstwerken als historische bron een lange traditie, waarbij natuurlijk *Herfsttij der Middeleeuwen* (1919) van Johan Huizinga wel het meest bekend is. Voor hem was de toonaard die de menselijke lotgevallen kleurt ingegeven door de stemming die hij ontwaarde in schilderijen, poëzie en proza. Maar ook de *Annales*-historici, zoals Fernand Braudel en Philippe Ariès hebben al vroeg de beeldende kunsten ingezet in het onderzoek van de geschiedenis. Bij meer recente, door de Franse historiografie beïnvloedde historici (zoals Burke, Vovelle, Muchembled, Frijhoff, Rooijackers en Schama) heeft het beeld nog aan impact gewonnen en een prominente plaats gekregen als betekenisdrager en cultureel intermediair. Toch moet hier een fundamentele vraag gesteld worden. Er mag dan wel een analogie bestaan tussen de moderne cultuurgeschiedenis enerzijds en het historisch onderzoek der kunsten anderzijds, maar dat houdt in dat er ook verschillen zijn. Die wil ik in de volgende paragraaf uiteenzetten.

1.2.1. Een geschiedenis der kunsten

In het onderhavige onderzoek gaat het dus om een methodologische analogie: zoals de historische antropologie de alledaagse cultuur en historische voorwerpen in hun context onderzoekt, zo wil ik artefacten en cultuurproducten (beeldmateriaal, kunstwerken, architectuurtekeningen) contextueel behandelen. Ik wil de verworvenheden van de cultuurgeschiedenis – haar discrete omgang met de tijd, met het historisch ‘feit’, de seriële inbedding, de gelaagde werkelijkheid enz. – in een geschiedenis van de kunsten inbrengen. Maar het is mij daarbij niet in de eerste plaats te doen om de wijze waarop artefacten in het sociale leven rondgaan en daar nieuwe betekenissen teweeg brengen. Dat gebeurt reeds voldoende in het zojuist genoemde historisch antropologisch onderzoek. Wat is dan het onderscheid tussen de cultuurgeschiedenis van de kunsten die ik voorsta en de gangbare cultuurhistorische omgang met beeldmateriaal? Om dit toe te lichten zal ik nader ingaan op de manier waarop cultuurhistorici nieuwe stijl zich ontfermen over het onderzoeksobject der kunsthistorici oude stijl.

De huidige cultuurgeschiedenis hanteert een sociaal-wetenschappelijke optiek en denkwijze. Het onderzoek richt zich primair op communicatieprocessen tussen groepen, op de betekenis toeëigening, op cultuuroverdracht en op identificatievormen, kortom op ‘de uitwisseling van betekenissen op basis van een gemeenschappelijk tekensysteem’.¹ Centraal staat de wijze waarop mensen met elkaar communiceren. Men hanteert een model van zender en ontvanger, waarbij de boodschap wordt overgedragen door een medium, terwijl de betekenis van die boodschap een zaak is van de sociale partners, zo onderstreept Frijhoff. ‘Mede door de inbreng van de symbolische antropologie zijn de ogen van de cultuurhistorici intussen echter geopend voor het gegeven dat identieke cultuurvormen bij twee onderscheiden sociale groepen geen identieke betekenissen hoeven te hebben. De ontvanger kan aan een cultuuruiting een heel andere betekenis hechten dan de zender bedoelt.’² De materiële cultuur, de voorwerpen en de beelden doen er in deze benadering dus toe voorzover zij zicht bieden op de achterliggende menselijke betrekkingen en hun cultuur.³ Men beschouwt voorwerpen of beelden als materiële dragers van bepaalde (symbolische of alledaagse) betekenissen die in circulatie gebracht en toegeëigend worden.⁴ ‘De boodschap moet niet alleen worden verzonden, maar ook door de ontvanger worden toegeëigend, en juist dat toeëigeningsproces schept ruimte voor een veranderende zingeving.’⁵ Cultuurhistorici onderzoeken vooral het toeëigeningsproces waardoor sociale betekenissen veranderen. Het gaat hen niet ‘om de media zelf, ook niet om de context alleen, maar om de interactie tussen het medium en de context, om de wijze waarop communicatie in een specifieke context werkzaam wordt gemaakt en met boodschappen, met metaforen en

symboliek kan worden geladen, zodat deze betekenis schept, zingeeft, normen stelt, tot bepaald gedrag aanzet en nieuwe vormen van gedrag bewerkstelligt.⁶

Het visuele artefact staat bij deze vraagstelling niet voorop. Het gaat immers om de 'communicatieve inhoud' en de 'beeldboodschap' die de informatiedrager of de beelddrager overbrengt.⁷ In feite wordt het beeld in de historisch-antropologische benadering tot een containerbegrip waaronder allerlei niet-discursieve voorstellingen ressorteren: van geschilderd kunstwerk tot bidprentjes. Maar men rekent ook rituele gestiek, fysieke performances en (onstoffelijke) mentale beelden tot de 'verstoffelijkte beeldcultuur'. 'Wanneer we spreken van visuele media, waartoe de beeldcultuur behoort, dan bedoelen we niet alleen afbeeldingen, maar ook efemere "voorstellingen" als gebaren en rituelen, bloemtapijten, vuurwerken en videoclips, die op non-verbale wijze informatie verschaffen over de status van iets of iemand.'⁸ Wat al deze 'beelden' met elkaar gemeen hebben is niet zozeer hun artistieke, maar hun communicatieve waarde.⁹ 'Het gaat bij deze benadering namelijk om de grammatica en "leescultuur" van het beeld, waarbij de wisselwerkingen tussen de intenties en betekenissen van de makers, de distributeurs en het consumerend publiek de aandacht krijgen, ongeacht of het nu een doek van Rembrandt of een beschilderd meubel betreft.'¹⁰

Interpreeteerbaarheid vormt dan ook een belangrijk criterium waaraan beelden in een historisch-antropologisch onderzoek moeten voldoen. 'Objecten kunnen al naar gelang de sociale, religieuze, culturele, economische of politieke context een verschillende betekenis krijgen. Met name het aspect van betekenisgeving, de receptie, is vanuit een volkskundig perspectief bezien bijzonder interessant. Niet zozeer het medium als zodanig is dan van belang, als wel de rol die het speelt of heeft gespeeld in het gedrag van mensen. Niet de afbeelding, maar het *proces van verbeelding* verschaft ons bijvoorbeeld sleutels tot circuits van betekenisgeving. Vandaar dat de klassieke scheiding tussen "materiële" en "geestelijke cultuur" in feite een schijntegenstelling is: voorwerp en idee zijn niet los van elkaar te beschouwen. In dat opzicht houdt de neiging om media te "verdinglijken" tot bijvoorbeeld boeken en prenten als afgebakende onderzoeksterreinen, hoe begrijpelijk deze materialisering van onderzoeksobjecten ook is, in historisch-antropologisch opzicht een ontoelaatbare verenging van het domein.'¹¹

De beelden die men onderzoekt zijn veelal figuratief, realistisch of symbolisch afleesbaar – een cultuurhistorische analyse van een abstracte schildering zal men niet gauw aantreffen.¹² Omdat men de sociale codes en conventies als bepalend ziet voor de betekenisvolheid (inhoud) van het beeld (de vorm), moeten deze in een artefact aanwijsbaar zijn. Het is dan ook niet vreemd dat men voor de ontcijfering van uiteenlopende visuele media de hulp inroept van de kunsthistorische hulpwetenschappen als de iconologie, met name wanneer het gaat om auteurs die interesse voor het culturele contrast tussen burgerlijke elite en volk hebben.¹³

Tegelijkertijd verklaart de nadruk op communicatieve interactie waarom het (kunsthistorische) onderscheid tussen ‘hoge’ en ‘lage’ kunst irrelevant geworden is. De esthetische factor is hoogstens een signaal voor de specifieke status van een persoon of groep. In 1996 pleitte Rooijackers er nadrukkelijk voor ‘om het universum van het beeld in cultuurhistorisch opzicht nauwer te laten aansluiten bij het huidige communicatie- en interactiedebat’.¹⁴ Ook andere cultuurhistorici staan een nieuwe omgang met de kunsthistorische objecten voor. Zo benadrukt Burke dat hij niet vertrekt ‘vanuit het gebruikelijke perspectief – dat van de schilder en zijn individuele schepping – maar vanuit het gezichtspunt van de geportretteerde, en wel als sociale typen en niet zozeer als individuen. (...) Portretten moeten worden beschouwd als een vorm van communicatie, een taal zonder woorden, een theater van de status, een systeem van tekens die opvattingen en waarden weergeven, en dienen als middel tot “zelfrepresentatie”’.¹⁵

Er kleven verschillende problemen aan een dergelijke werkwijze. Ik noem er drie. Om te beginnen kan men vraagtekens plaatsen bij het cultuurhistorisch gebruik van sociaal-wetenschappelijk vocabulaire. Over het gebruik van begrippen uit de sociale wetenschappen in de geschiedschrijving merkte Ad van der Woude eens op dat het steeds zaak is scherp na te denken over de mate waarin die begrippen (en de theorieën waarnaar ze verwijzen) toepasbaar zijn op het verleden. Moderne conjunctuurtheorieën of moderne psychologische modellen bijvoorbeeld zijn niet zondermeer bruikbaar voor eerdere historische culturen.¹⁶ ‘Hier stelt zich het probleem van het tijd- en situatiegebonden zijn, van het anachronisme in begrippen en theorieën.’¹⁷ En iets verderop zegt hij: ‘Het sociaal-wetenschappelijke begrippenapparaat en de daarop gebouwde sociaal-wetenschappelijke theorieën zijn voor de historicus geen pasklaar instrumentarium. Bij gebruik zal men zich telkens moeten afvragen of deze gereedschappen bruikbaar zijn en in hoeverre. De historicus zal de begrippen en theorieën nog al eens moeten aanpassen, herijken. Niet alleen de aard van onze gegevens stelt grenzen aan onze mogelijkheden. Ook het historische ontwikkelingsproces zelf dwingt tot een voortdurende evaluatie om een “zeitgemäße” behandeling mogelijk te maken.’¹⁸

Eenzelfde probleem doet zich voor waar het gaat om de begrippen en modellen waarmee hedendaagse cultuurhistorici beeldmateriaal, kunstwerken of een visuele cultuur uit het verleden benaderen. Is de huidige, veelal a-historische communicatiewetenschap wel adequaat om het beeldmateriaal in de vroegmoderne cultuur te bestuderen? Schieten begrippen als ‘medium’, ‘beelddrager’, ‘visuele cultuur’, ‘massamedia’, ‘communicatie’, ‘symbool’ – hoe genuanceerd ook toegelicht – hun doel niet voorbij, juist omdat er in de vroegmoderne tijd sprake was van een ‘nog gebrekkige communicatie’?¹⁹ Gaat de recente cultuurhistorische aanvulling op de communicatiewetenschap – met de vraag ‘in hoeverre staat de (formele) ontvangst van een boodschap gelijk met de

(inhoudelijke) receptie ervan – niet voorbij aan de vraag om wat voor soort ‘media’ het in de vroegmoderne tijd nu eigenlijk gaat?²⁰

Men dient zich dus ten tweede af te vragen of de gebruikelijke kunsthistorische begrippen (‘kunst’, ‘artisticiteit’, ‘esthetica’, ‘schoonheid’, ‘kleur’, ‘stijl’, ‘kunstenaar’, ‘intentie’ e.d.) wel zo normaal of van alle tijden zijn dat we er een geschiedenis van kunnen schrijven. Door een andere invalshoek te kiezen geven de cultuurhistorici geen antwoord op deze vraag. Men zou een historische studie naar kunstwerken moeten beginnen met de vraag of de gebruikelijke termen waarmee de hoge kunst wordt aangeduid, wel zo inert, a-historisch, invariant en discreet zijn als men veelal meent. Zijn de termen die we nu hanteren om over kunstwerken te spreken wel bruikbaar als het kunstwerken uit andere perioden betreft? Analoog aan de gedachte dat onze term ‘ongeloof’ onbruikbaar blijkt om de zestiende eeuw te beschrijven?²¹

De vraag is dus of gangbare kunsthistorische begrippen niet op eenzelfde manier moeten worden onderzocht als de door historici herontdekte alledaagse thema’s waarvan ik zojuist sprak. Zou het niet stroken met de nieuwe cultuurhistorische imperatief om eerst het ‘netwerk van onbewust gedeelde waarden en normen’ vast te stellen en na te gaan welke ‘denkschema’s’ of ‘cognitieve werelden’ aan de orde zijn wanneer men in de vroegmoderne tijd over kunsten, kleur of schoonheid schrijft?²² Zou een historisch antropologische analyse zich niet moeten afvragen wat de relatie is tussen vermeend eeuwige concepten als ‘kunst’, ‘schoonheid’ en begrippen als ‘natuur’ en ‘wetenschap’ waarvan de historiciteit inmiddels wordt erkend?²³ Zouden de concepten die men in de vroegmoderne tijd hanteert om over ‘kunstwerken’ te spreken en te schrijven niet doorslaggevend moeten zijn om de toenmalige status van deze werken te kunnen inschatten?

Volgens mij geldt hier een opmerking van de wetenschapshistoricus Dear met betrekking tot de vroegmoderne status van het experiment: ‘Although my evidence and arguments will chiefly deal with how people talked about what they did, I take it that what they did can only be characterized and understood through their forms of speech about it.’²⁴ De termen die men kiest maken altijd deel uit van een conceptueel netwerk waarbinnen de begrippen op elkaar inwerken. Zoals Dear zegt, ‘their meanings change as their relationships are reconfigured.’ Terecht wijst Miedema (1989) er op dat ‘de inhoud van het begrip *kunst* in de loop van de tijd zo ingrijpend [is] veranderd dat het niet anders dan als een historisch fenomeen te bestuderen is.’²⁵ Een stellingname die hij deelt met eerdere kunsthistorici als Warburg, Van de Waal, Emmens en meer recent met Alpers, Halbertsma, Zijlmans, Van Eck en anderen.

Ten derde vormen ‘beelden’ en ‘visuele kunsten’, juist door hun vermeende toegankelijkheid en herkenbaarheid een extra intellectuele uitdaging. Met name de semiotiek heeft de valkuilen van een naïeve omgang met beelden laten zien. ‘Het is naïef te stellen dat de tekens die als iconische tekens gedefinieerd worden,

dezelfde eigenschappen hebben als het voorwerp; of gelijkwaardig zijn aan hun object; of analoog zijn aan hun object; of gemotiveerd zijn door hun object. Met andere woorden, het teken is niet “natuurlijk” maar onderworpen aan de code.’²⁶ Hetzelfde obstakel wordt aan de kaak gesteld door de kunsthistoricus Henry van de Waal, zij het in geheel andere bewoordingen. In zijn oratie *Traditie en bezieling* (1946) schreef hij: ‘Terwijl niemand kan hopen de schoonheid van een Latijnsch gedicht volledig te genieten, zoo hij niet beschikt over de kennis der Latijnsche grammatica en het Latijnsche taaleigen, kan ieder die een Romeinsch beeld ziet, in den waan geraken, dat hij die kunst ook zonder verdere kennis kan waarderen. Toch geldt voor de beeldende kunst minstens even zeer de regel dat een juist begrip slechts gedragen kan worden door vertrouwdheid met de gewoonten en gebruiken die de kunstenaar stilzwijgend en vaak onbewust volgt, door bekendheid met de spraakkunst en het woordgebruik van de door hem gesproken taal, kortom door een inzicht in de door hem gevolgde traditie.’²⁷

Om de drie hierboven genoemde redenen wil ik met betrekking tot de kunsten een verschil maken tussen enerzijds de veelbelovende methodologie van de huidige cultuurgeschiedenis (het streven om een *geschiedschrijving* van de ‘kunsten’ te ontwikkelen) en anderzijds de volgens mij al te recente opvatting van beeldende voorwerpen als communicatieve media (die men zondermeer op de vroegmoderne *kunsten* toepasbaar acht). Het rigoureuus afschaffen van het hedendaagse onderscheid tussen verschillende soorten beeldmateriaal (kunst en kitsch) betekent dat men het kind met het badwater weggooit.²⁸

Bij een cultuurgeschiedenis *van de kunsten* gaat het onder meer om de herkomst van dit conceptuele onderscheid en om het afbakenen van de specifieke domeinen waarin vroegmoderne artefacten vorm krijgen. De wereld van de schilderkunst, de wereld van het architectonisch denken en de wereld van de moralistische literatuur zijn drie gespecialiseerde velden binnen de Hollandse zeventiende-eeuwse cultuur en het zijn deze velden die ik aan een historisch onderzoek wil onderwerpen.

Nu is dat makkelijker gezegd dan gedaan. De afzonderlijke ‘kunst’geschiedenissen worden namelijk geplaagd door een probleem dat zich ook in de wetenschapsgeschiedenis voordoet. Daar is de laatste dertig jaar een revisie doorgevoerd die verregaande gevolgen heeft. De huidige wetenschapshistorici zijn zeer beducht voor een anachronistische lezing van het verleden – Shapin (1988) spreekt van ‘verbal anachronism’.²⁹ Ze onderzoeken de historiciteit van begrippen als ‘wetenschap’ en ‘ambachtelijke kennis’, maar ook van ‘religie’, ‘theologie’, ‘magie’, ‘occulte wetenschappen’, ‘ambachtelijke kundes’ en ‘kunsten’ in de vroegmoderne tijd.³⁰ Het historiseren van begrippen leidt niet zozeer tot het zoeken naar vaste entiteiten, maar tot het in kaart brengen van discursieve domeinen in bijvoorbeeld het vroegmoderne Europa en de betekenissen die door

de onderlinge betrekkingen tussen begrippen worden gegeneerd.³¹ ‘Many of the issues historians discuss under the rubric of “science and religion”’, zo benadrukte bijvoorbeeld enkele jaren geleden Margareth Osler, ‘are actually issues about natural philosophy and theology.’³² Zij acht het daarbij vruchtbaarder om de verhouding tussen natuurfilosofie en theologie in de vroegmoderne tijd te zien als ‘products of the same cultural and intellectual heritage.’³³ Het bepalen van de conceptuele context is dus niet alleen belangrijk binnen de historische antropologie, maar ook in de wetenschapsgeschiedenis. ‘The emphasis on context is crucial, for it enables the historian to take note of the particular features of an historicized discourse, rather than imposing modern conceptions about the coherence of worldviews.’³⁴ De huidige indelingen van de wetenschappen – zoals de biologie, de natuurkunde, de scheikunde en de filosofie – blijken weinig bruikbaar voor vroegere perioden van de West-Europese geschiedenis. ‘Historians want to write histories of biology in the eighteenth century; but they do not realize that biology did not exist then, and that this pattern of knowledge that has been familiar to us for a hundred and fifty years is not valid for a previous period.’³⁵ Deze uitspraak, afkomstig van Foucault, strookt met opvattingen van anderen. Wetenschapshistorici van Schmitt (1973) tot Pumpfrey (1991), Cohen (1994), Osler (1998) en Dear (2001) verdedigen elk voor zich een benadering die niet zozeer op de geschiedenis van een moderne wetenschap neerkomt maar waarbij de lotgevallen van een vroegmoderne formatie door de tijd heen gevolgd worden. ‘This approach enables the historian to acknowledge the existence and significance of changing disciplinary boundaries and changing intellectual preoccupations in a variety of historical contexts.’³⁶

Deze wending in de wetenschapsgeschiedenis neemt in het begin van de jaren zeventig vaste vorm aan. Zo onderstreept Schmitt in een artikel uit 1973 het belang van het aristotelisch denken voor het verschijnen van de ‘wetenschappelijke revolutie’ als hij zegt: ‘It is time for us to begin to move to new historiographical perspectives and leave behind once and for all such a limited view of the subject.’³⁷ Vanaf dat moment groeit de wetenschapsgeschiedenis uit tot een volwassen onderzoeksgebied dat op de eigen ontwikkelingen reflecteert.³⁸ Bijna dertig jaar later schrijven Grafton en Siraisi (1999), terugblikkend: ‘Two generations of scholarship have left us considerably better informed about the sources, scope, and varieties of renaissance thinking about nature (...). Even more important, perspectives have radically shifted, boundaries have dissolved, new themes and new methodologies have emerged. Conceptual and chronological frontiers once apparently secure – “medieval science” and “the Scientific Revolution” for example – have changed out of recognition or, in the view of some scholars, disappeared altogether. The seminal studies of Michel Foucault and Frances Yates, even if not fully persuasive in every aspect, have made it impossible for historians ever again to ignore the role of

various forms of magical thinking and practice in the Renaissance understanding of the natural world.’³⁹

Opmerkelijk genoeg is deze historische benadering van de wetenschappen nauwelijks geïntegreerd in wat inmiddels de ‘New History’ heet.⁴⁰ Dat heeft waarschijnlijk te maken met het feit dat de vernieuwing in de geschiedwetenschap vooral uit een sociaal-wetenschappelijke vraagstelling voortvloeide terwijl de vernieuwing in de wetenschapsgeschiedenis in de eerste plaats op kentheoretische vragen terugging: men stelde zich vragen over vroegmoderne kennissystemen. Uit de meest recente wetenschapshistorische publicaties blijkt dat ook daar een sociaal-wetenschappelijke vraagstelling (met aandacht voor sociale instituties, elite, gender en klasse) in opmars is, waarbij kentheoretische standpunten worden opgevat als een ‘sociale constructie’ en de epistemologische vraagstelling dus naar de achtergrond verschuift.⁴¹ Op dit verschil in temporaliteit tussen (historische) disciplines, de (in)comptabiliteit die daaruit voortvloeit en het gevaar van interdisciplinair onderzoek dat zich daarvan geen rekenschap geeft, zal ik in het nawoord terugkomen.⁴²

Dit werpt eveneens een ander licht op het bekende dilemma uit de wetenschapsgeschiedenis dat Vanpaemel onlangs als het probleem van ‘internalisme’ versus ‘externalisme’ omschreven heeft.⁴³ Geen onbekend dilemma in de geschiedenis van kunst, architectuur en letteren.⁴⁴ Enerzijds kan de wetenschapshistoricus uitgaan van een inwendige ontwikkeling, door wetenschappelijke inzichten als het product van theorieën, experimenten of technieken te zien. Anderzijds kan men aannemen dat wetenschap een voortbrengsel van de historisch-maatschappelijke inbedding of culturele context is (‘waarbij dan gewoonlijk wordt gedacht aan economische, sociale en religieuze invloeden’).⁴⁵ Tot voor kort werd dit dilemma opgelost ten gunste van de eerste benadering, namelijk als een ‘ideeëngeschiedenis’. Om wetenschapsgeschiedenis te bedrijven moest men de natuurwetenschap van binnen uit kennen. Maar inmiddels is dit gaan schuiven. Er worden nu historici aangesteld om bijvoorbeeld de geschiedenis van ‘de natuurwetenschap’ te bestuderen, waarbij het vertrekpunt is dat ‘het weten’ een materieel bestaan kent en dus ook een eigen geschiedenis. Vanpaemel wijst erop dat de wetenschapsgeschiedenis haar plaats in ‘de wereld van de historische disciplines’ alleen kan innemen, wanneer men een interdisciplinaire benadering ontwikkelt die het genoemde dilemma overstijgt. Daaruit vloeien drie soorten vragen voort die stuk voor stuk relevant zijn voor mijn eigen onderzoek.

Ten eerste de vraag naar de historische vormen van wetenschap – de definities van geleerdheid, weten en intellectuele milieus, de vorming van disciplines, het type waarheid dat wordt geproduceerd, de begrenzingen ten opzichte van techniek en kunst. Beantwoording daarvan heeft als voordeel dat ze ‘de wetenschapsgeschiedenis minder afhankelijk zal maken van anachronistische of hedendaagse opvattingen over de rol en de betekenis van wetenschap’, aldus

Vanpaemel. Het tweede punt betreft ‘de verhouding van de mens tot de natuur’, dat wil zeggen ‘de constructie van een natuurbeeld’ en de plaats die daarbij aan de natuurwetenschap wordt toebedeeld. Tot slot het derde aspect, namelijk de formele presentatie van de kennis. Vanpaemel spreekt van ‘de retorische en communicatieve conventies waarbinnen de wetenschap zich ontwikkelde’ zodat het wetenschappelijk denken in disciplinaire banen wordt geleid.⁴⁶

Uitgaande van deze onderzoeksvragen zou men een nieuwe geschiedenis van het weten kunnen schrijven, die op een ‘cultural anthropology of thought’ neerkomt. In zijn voorwoord voor een bundel wetenschapshistorische studies in 1991 motiveerde de (al eerder aangehaalde) historicus Roy Porter deze overkoepelende term als volgt. ‘It may not be the perfect term, but it has the virtue of underlining more clearly than some such phrase as “history of ideas” or “history of science”, the ways in which terms such as nature, order, matter, spirit, have meanings that transcend the technical, and link up with wider models of social order and boundaries. It better indicates the sense of interconnectedness between different fields and levels of discourse which the contributors convey. (...) Learning the history of mentalities, as pursued by the *Annaliste* school, they find it more rewarding to operate structurally, tracing the patternings of veins along synchronous strata, laying bare the common assumptions, language, and rationalities informing such diverse enterprises as astrology, magic, witchcraft, and philosophies of nature, and emphasizing how bodies of ideas can simultaneously be speaking to religious, technical, political and even gender issues.’⁴⁷

Vanpaemel wijst tot driemaal toe op formele karakteristieken die het object van onderzoek in de wetenschapsgeschiedenis vormen: de historische articulatie van een veld van weten, de formulering van het natuur- of wereldbeeld en de constructie of structuur van wetenschappelijke ‘geloofwaardigheid’. Dit soort formele vragen zal ik eveneens stellen ten aanzien van de artefacten en de gespecialiseerde velden waarin zij ontstaan. Hoe en door wie worden schilderkunst, bouwkunst en dichtkunst in de zeventiende eeuw geformuleerd en tot welk veld van weten behoren zij? In welke termen denkt men, welke verbanden worden er gelegd en welk doel is relevant als men de betekenis van ‘schilderingen’, ‘architectuur’ en ‘moraal’ wil vaststellen? Kortom, welke ‘culturele en intellectuele complexen’ zoals Schmitt ze noemt, met een ‘eigen, interne logica en structuur’ kunnen we onderscheiden?⁴⁸ Wat zijn de lotgevallen van elementen die in de zeventiende eeuw worden opgenomen? Waar komen ze vandaan? ‘To seek influences, continuities, and developments is certainly one of the tasks of the historian who deals with intellectual matters, but he must not allow this to obscure other equally important objectives. First of all, before tying seventeenth century ideas too closely to fourteenth century ones, we must investigate the *fortuna* of the latter during the intervening centuries more carefully

than has thus far been done. We must look to these centuries for changes and developments decade by decade and not leave them as a single, unexplored expanse during which time presumably nothing happened other than the transmission of fourteenth century doctrines in undiluted and unpolluted form. Secondly, we must realise that the cultural and intellectual complex of the fourteenth century (and of the fifteenth and sixteenth centuries, as well) had an internal logic and structure of its own and cannot be considered only in relation to the seventeenth century.’⁴⁹

Een tweede vraag was: welk natuur- of wereldbeeld is er van kracht en welk mensbeeld hanteert men eigenlijk? Geen overbodige vragen wanneer we de standaardbeelden over de Hollandse genreschilderkunst, de woonhuisarchitectuur en de moralistische literatuur in herinnering roepen. En een derde vraag was tenslotte: welke middelen worden aangewend om het weten als betrouwbare kennis in circulatie te brengen en overdraagbaar te maken? De opbouw van een betoog met behulp van logische, retorische of poëtische middelen is immers historisch veranderlijk en speelt een eigen rol in de vormgeving van het artefact. Deze vragen zijn ook van toepassing op het door mij onderzochte materiaal uit de zeventiende eeuw.

Waar het gaat om Stevins opvatting over bouwkunst als wetenschappelijk domein raakt mijn studie direct aan de hierboven geschetste vraagstelling die Vanpaemel in de wetenschapsgeschiedenis voorstelt. Maar ook kunstwerken – een schilderij, een prent, een retorisch dichtwerk – kunnen vanuit dit theoretisch kader worden onderzocht. Het is opmerkelijk dat veel interessante bijdragen over de vroegmoderne visuele cultuur afkomstig zijn van historici als James Elkins, Pamela Smith en anderen die zich in de geschiedenis van de wetenschappen verdiept hebben.⁵⁰ Tegelijk omzeilt deze benadering de weinig vruchtbare maar in de allerlei toonaarden herhaalde vraag of, en zo ja in welke mate teksten en beelden de maatschappelijke werkelijkheid weerspiegelen. Voor deze auteurs (en ook voor mij) dragen teksten en beelden zelf bij aan de vormgeving van de historische realiteit. Het voordeel van deze omweg via de wetenschapsgeschiedenis is dat men de cultuurgeschiedenis van de kunsten daarmee scherper kan omlijnen.

Juist de bijzondere stoffelijkheid van cultuurproducten en de historische variatie in de vormen introduceert een nieuwe probleemstelling. De verf, de kleur, de penseelstreek, licht/ donker compositie in een schilderij, maar ook de discursieve contexten met hun uitspraken over de kunsten, de voorkeur daarbinnen voor bepaalde woorden en begrippen, de zinswendingen, het ritme en de aaneenschakeling tot teksten van allerlei aard – dat alles is niet natuurlijk, logisch of vanzelfsprekend. De materiële vormen hebben hun eigen geschiedenis en *die* moet in een cultuurhistorisch onderzoek aan het licht gebracht worden. Aldus zal ik kunstwerken niet in de eerste plaats als deel van de culturele

communicatie tussen sociale groepen en individuen opvatten, maar als deel van het toenmalig conceptueel universum. Dit ‘wilde denken’ – een door Claude Lévi-Strauss geïntroduceerd analytisch begrip om de innerlijke samenhang van het alledaagse denken te onderzoeken⁵¹ – bepaalt de context waarin kunstwerken gemaakt, behandeld, beoordeeld en geselecteerd worden.⁵²

Volgens mij moet men eerst deze vragen beantwoorden voordat men tot een sociaalcommunicatieve studie naar vroegmoderne kunsten kan overgaan. Het *cultuurhistorisch* onderzoek dient het primaat te hebben boven een *sociaal-wetenschappelijke* vraagstelling, opdat duidelijk wordt wat er aan een vroegmoderne ‘kunst’ te onderzoeken is. Dit onderscheid onderstreept dat verschillende disciplines weliswaar eenzelfde object kunnen onderzoeken (een schilderij, een gedicht, een prent, een film), maar dat het theoretisch object per discipline anders is. Het is onjuist te denken dat de wetenschappelijke kennis van een kunstwerk zou bestaan uit de som van alle (sociale, politieke, psychologische, esthetische, historische, economische) wetenswaardigheden over dat object. De theoretische analyse van ‘een kunstwerk’ dient steeds vast te stellen welke pertinenties aan de orde zijn en dus tot welk analyseniveau men zich zal beperken. ‘Elke theorie moet immers vanwege de coherentie haar onderzoeksveld beperken en heeft slechts betrekking op het niveau waarop het probleem wordt gesteld. Wanneer men dit niet aanvaardt, begrijpt men wellicht de complexiteit van de behandelde onderwerpen niet. Men vertrekt dan vanuit een “vanzelfsprekendheid”, het bekende en alledaags aanvaarde, en dat is misschien wel het meest blinde reductionisme.’⁵³ Het vaststellen van de pertinenties en het isoleren van onderzoekslagen is daarom een analytische noodzaak. De opbouw van de drie centrale hoofdstukken over Stevin, Cats en De Hooch zijn in hoge mate door het bestuderen van verschillende lagen gestructureerd. Een *geschiedenis* der kunsten impliceert met andere woorden tevens een bestudering van *de kunsten* als *formele betekenissystemen*. Deze tweede nuancering ten opzichte van de gangbare cultuurgeschiedenis zal ik in de volgende paragraaf behandelen.

1.2.2. De kunsten als formele betekenisssystemen

Er bestaan verschillende manieren om na te gaan wat de onbewuste, maar desalniettemin werkzame regels in het denken van een bepaald cultureel tijdvak zijn. Enkele daarvan zijn methodologisch verwant, hoewel hun object nogal eens verschilt. Het doel van deze paragraaf is slechts het aanwijzen van enkele bakens en ankerpunten die bepalend zijn geweest voor de formulering van mijn eigen werkwijze. Doel is niet een introductie te geven van die verschillende benaderingen. Ik zal waar nodig op deze benaderingen teruggrijpen en expliciet gebruik maken van hun begrippen of inzichten.

Een eerste auteur die ik nadrukkelijk wil noemen is Claude Lévi-Strauss. Zijn studie van de mythe heeft auteurs als Mary Douglas, Wendy Doniger en Reini Raatgever geïnspireerd zijn aanpak op een eigen manier uit te werken. De door hen ontwikkelde comparatieve mythologie bestudeert de mythen niet zozeer als bijzondere expressies van gedeelde (en universeel geachte) gevoelens of mentale inhouden. Ze vatten mythen evenmin op als een reflectie van de sociale verhoudingen of sociale stratificatie in de culturen die ze voortbrengen. Tenslotte zullen zij mythen niet opvatten als primitieve vormen van denken, die kwalitatief van ons modern-wetenschappelijke denken onderscheiden zijn.¹ Lévi-Strauss gaat er van uit dat ‘the kind of logic in mythical thought is as rigorous as that of the modern science, and that the difference lies, not in the quality of the intellectual process, but in the nature of the things to which it is applied’.² Wanneer bepaalde mythische voorstellingen ons vreemd voorkomen, dan ligt dat niet zozeer aan de vooruitgang van onze intellectuele capaciteiten maar aan het feit dat ons denkkader verschilt van andere denkkaders. Lévi-Strauss meent dat ‘the same logical processes operate in myth as in science, and that man has always been thinking equally well; the improvement lies, not in an alleged progress of man’s mind, but in the discovery of new areas to which it may apply its unchanged and unchanging powers.’³ Niet het denkvermogen heeft zich gewijzigd, maar de (culturele) voorwaarden waaronder werd gedacht en de regels die daarbij gehanteerd werden. In het onderhavige boek wil ik met name deze (culturele) regels van het denken centraal stellen. De vraag is evenwel hoe men dat soort regels kan opsporen.

Volgens Lévi-Strauss vindt men de betekenis(sen) van een mythologie niet in de losse elementen waaruit de mythen zijn opgebouwd en ook niet in de afzonderlijke relaties tussen die elementen, maar in de wijze waarop die relaties met elkaar gecombineerd worden.⁴ ‘The true constituent units of a myth are not the isolated relations but *bundles of such relations*, and it is only as bundles that these relations can be put to use and combined so as to produce a meaning. Relations pertaining to the same bundle may appear diachronically at remote intervals, but when we have succeeded in grouping them together we have

reorganized our myth according to a time referent of a new nature, corresponding to the prerequisite of the initial hypothesis, namely a two-dimensional time referent which is simultaneously diachronic and synchronic, and which accordingly integrates the characteristics of *langue* on the one hand, and those of *parole* on the other. To put it in even more linguistic terms, it is as though a phoneme were always made up of all its variants.’⁵ Bij deze benaderingswijze leest men zowel het grotere geheel waarvan de mythe deel uitmaakt als de bijzondere vorm die het actualiseert. Een dergelijke lectuur waarbij tegelijk de lineariteit van de vertelling en de momentane samenklank van de verschillende verhaallijnen wordt opgemerkt, vergelijkt Lévi-Strauss met de complexe orkestpartituur; ‘... an orchestra score, to be meaningful, must be read diachronically along one axis – that is, page after page, and from left to right – and synchronically along the other axis, all the notes written vertically making up one gross constituent unit, that is, one bundle of relations.’⁶

Volgens deze opvatting berust een mythe als talig geheel op de gelijktijdige werking van twee assen die De Saussure ooit onderscheidde als syntagmatische as en het associatieve veld. Deze laatste term duidde Jakobson vanwege haar psychologiserende connotaties later aan als paradigmatische as.⁷ De syntagmatische as heeft betrekking op de onderlinge plaatsing van talige elementen in een lineair geheel. De relatie van elementen is hier bepaald door contigüiteit. De paradigmatische as wordt daarentegen gevormd door een virtuele (maar cultuurhistorisch gebonden) verzameling van elementen die onderling een zekere verwantschap vertonen en dus als elkaars substituut kunnen dienen. De relatie van elementen is op deze tweede as bepaald door gelijksoortigheid. Men duidt beide operaties ook wel aan als metonymisch proces (combinatie in een vast stramien) en metaforische proces (combinatie door selectie/ substitutie). Beide processen zijn onafhankelijk van elkaar maar tegelijkertijd in het genereren van ‘nieuwe’ mythen werkzaam.⁸ De vraag of een bepaalde mythe overeenkomsten dan wel verschillen vertoont met andere vereist dus altijd dat men op de werkzaamheid van beide assen let. Hoewel een dergelijke benadering in eerste instantie voor het talige systeem ontwikkeld werd, hoop ik aan te tonen dat ze ook op beeldmateriaal toepasbaar is. De assen zullen in meer brede zin ook in het cultuurhistorische onderzoek der kunsten van nut blijken.

Oog in oog met historisch materiaal is het mij echter niet om een ‘zuivere’ theorie te doen. Zoals Eric de Kuiper in een ander verband eens opmerkte kan het ontwikkelen van een theorie niet het doel van analyse zijn, al dienen ze met eenzelfde strengheid te worden toegepast.⁹ Na de analyse kan ‘de theorie weer starten, maar dankzij de analyse in een genuanceerder of ander perspectief. De analyse is dus nooit een eind- maar steeds een startpunt.’¹⁰ Nog minder is het mijn bedoeling om een theoretisch model of methode over de historische feiten heen te leggen. Een dergelijke handelswijze maakt van de cultuurgeschiedenis inderdaad ‘een jachtterrein voor systeemdenkers’.¹¹ Wel moeten er in de analyse van beeld-

en tekstmateriaal een aantal theoretische principes gehanteerd worden. Principes die gedemonstreerd zijn bijvoorbeeld in Vladimir Propp's morfologische analyse van het sprookje, maar ook in sommige narratologische analyses van Roland Barthes, Umberto Eco, Eric de Kuyper, Emile Poppe en anderen.

Zo vertoont mijn analyse een zekere verwantschap met de benadering van beeldende kunst, film, sprookjes en literatuur die de Russisch formalisten aan het begin van de twintigste eeuw voorstonden.¹² Dat geldt ook voor de latere Praagse School, evenals de Parijse School die beide op het werk van de Russisch formalisten voortbouwden.¹³ Kenmerkend voor deze benadering is dat men niet vertrok vanuit gangbare opvattingen over kunst, zoals het onderscheid tussen 'vorm' en 'inhoud'. In plaats daarvan richtte men zich op de vraag wat het 'literaire' van een historisch gedateerde tekst uitmaakte. Men behandelde de literaire tekst als een formeel geheel, samengesteld uit tekstuele componenten in een specifiek verband. Deze analyse van interne betrekkingen tussen verschillende elementen contrasteert met de moderne ideologie die de mens als bron van alle betekenis beschouwt.¹⁴ 'Voor de "formalisten" is niet de vraag welke methoden bij het bestuderen van de literatuur gehanteerd dienen te worden, maar de literatuur zelf als *studieobject* van principiële betekenis. In feite volgen of bestrijden wij geen enkele methodologie. We kunnen en mogen ons slechts laten leiden door een paar theoretische principes. En op het idee van deze principes zijn we niet gekomen door een of ander perfect methodologisch of esthetisch systeem aan te hangen, maar door concreet literair materiaal te bestuderen.'¹⁵ Dit impliceert dat de cultuurhistorische betekenis van een literaire tekst resp. kunstwerk niet gevonden kan worden in de auteur (diens intentie of psychische gesteldheid), noch in de sociale context en evenmin kan men uitgaan van een 'normatieve esthetica'.¹⁶ Het doel van een cultuurhistorisch onderzoek van de kunsten zou zijn vast te stellen *welke* ordening aan het werk is en wat het bewerkstelligt. Dat geldt *mutatis mutandis* evengoed voor een schilderij of een architectuurtraktaat. Hun betekenis vloeit voort uit de formele ordening, het contextuele netwerk, de complexe inbedding van details en hun gebundelde betrekkingen.

Tenslotte vertoont mijn werkwijze nog verwantschap met de vroege werken van Michel Foucault. Zijn werk biedt buiten de synchrone analyse ('archeologie') ook aangrijpingspunten voor een diachrone analyse ('genealogie').¹⁷ Naar mijn mening vloeit het hele debat over de zogenaamde a-historiciteit van Foucault en Lévi-Strauss voort uit het simplistische idee dat er een rigide verschil is tussen 'geschiedenis' en 'structuur'.¹⁸ Wie zich met structuren bezighoudt, zo luidt het cliché, kan zich per definitie niet bezighouden met geschiedenis.¹⁹ In werkelijkheid onderhouden structuur en geschiedenis zowel bij Lévi-Strauss als bij Foucault een meer complexe relatie.²⁰ Foucaults werk over de archeologie van het weten wordt sinds lang overschaduwd door zijn latere boeken over 'seks' en 'disciplineren'. Zo beroepen westerse emancipatiebewegingen zich op zijn

driedelige *Geschiedenis van de sexualiteit* om voor bepaalde subjecten een bijzondere status op te eisen. Ook het door Foucault beschreven panopticon blijkt een gevoelige mentale snaar te hebben geraakt. In uiteenlopende domeinen – variërend van architectonisch denken, visual culture, semiotiek, vrouwenstudies tot cultural studies – beschouwt men Benthams gevangenis als een geschikte metafoor voor de positie van het subject in de moderne maatschappij.²¹

Zelf heb ik altijd meer belangstelling gehad voor Foucaults epistemologisch onderzoek naar de transformatie van discursieve praktijken en historisch verschillende subjectiviteiten, een theoretisch perspectief dat in zijn boeken over de gevangenis en de seksualiteit overigens ook duidelijk aanwezig was.²² Ik acht het hier niet gepast om uitvoerig op Foucaults analytisch apparaat in te gaan. Veel van zijn begrippen hebben een attenderende functie in het historisch handwerk, en daar moet het analytisch instrumentarium ook zijn werk doen. Maar een paar punten wil ik toch aanstippen. Zo maakt Foucault een onderscheid tussen de verschillende niveaus waarop wetenschappelijke kennis kan worden onderzocht. Op het eerste niveau beschrijft men het wetenschappelijk bewustzijn waarbij de ontwikkeling, de vooruitgang en de vernieuwing van de kennis op de voet worden gevolgd. Ten tweede is er een benadering waarin het onbewuste van de wetenschap wordt belicht. Men tracht latente ideeën en impliciete voorstellingen – die van invloed waren, maar die in wetenschappelijk stilzwijgen zijn gedompeld – tot spreken te brengen. Op het derde niveau tenslotte – dat Foucault archeologisch noemt – gaat het om de materialiteit van het denken, dat wil zeggen ‘een vlak dat aan het bewustzijn van de man van de wetenschap ontsnapt en dat toch deel van het wetenschappelijk discours uitmaakt’.²³ Hoewel enigszins raadselachtig geformuleerd opent deze derde weg de mogelijkheid om de trivialiteit van elk vertoog te onderzoeken. Het tracht een antwoord te geven op vragen als: Wie spreekt er? Wat zijn de objecten waarover men spreekt? In welke woorden, en welke aan andere vertogen ontleende termen gebruikt men? En met welk doel wordt er gesproken? Met name voor het analyseren van historisch tekstmateriaal kan deze eenvoudige (maar arbeidsintensieve) benadering grote winst betekenen. De regels van het denken liggen voor het oprapen als men de moeite doet ze in werking te zien. Op dit punt raakt Foucaults aandacht voor de materialiteit van het denken aan de begripsgeschiedenis.²⁴ Ze verschilt er tegelijk ook sterk van omdat de analyse zich niet primair op het beschrijven van de genealogie van bepaalde begrippen richt, maar op de regels van het discursieve netwerk waarin die begrippen hun werk doen en de cultuurhistorisch bepaalde betekenissen die een ‘discursieve formatie’ genereert.

Doorgaans wordt een ‘vertoog’ opgevat als ‘a process of transforming a certain idea or meaning into a story or speech’.²⁵ Deze definitie suggereert dat er voorafgaand aan het vertoog ‘ideeën’ en ‘betekenissen’ zouden zijn die als inerte entiteiten door de tijd reizen. Tevens suggereert een dergelijke omschrijving dat er achter het vertoog een onzichtbaar, diepere en wezenlijke waarheid schuil zou

gaan.²⁶ Foucaults archeologie van het denken is echter geen interpretatieve discipline die vermomde ideeën tracht te onthullen.²⁷ ‘Vertoog’ of ‘discursieve formatie’ zijn voor Foucault analytische begrippen waarmee het historisch denken in zijn regels uiteengelegd wordt.²⁸ Hoewel weten, waarheid of betekenis altijd binnen een vertoog of discursieve formatie gegenereerd worden, betekent dit niet dat Foucault zich tot wetenschappen of disciplines wil beperken. Het weten van een cultuur omvat veel meer dan datgene wat wij heden ten dage onder wetenschap verstaan. ‘Knowledge is to be found not only in demonstrations, it can also be found in fiction, reflexion, narrative accounts, institutional regulations, and political decisions.’²⁹

Anderzijds is een wetenschappelijke discipline ‘niet de som van alles wat over enig onderwerp aan waars gezegd kan worden’; integendeel, een uitspraak wordt als waar aanvaard wanneer het zich afspeelt tegen een bepaalde ‘theoretische horizon’, wanneer een uitspraak ‘binnen het bestek’ valt, kortom wanneer het ‘aan de regels van de discursieve “orde” gehoorzaamt’.³⁰ Een discipline vormt aldus een willekeurige, maar regelmatige verzameling van zowel ‘dwalingen’ als ‘waarheden’, beide opgevat als positieve onderdelen van het gegenereerde weten.³¹ Als voorbeeld noemt Foucault de zich wijzigende theoretische horizon van de botanie. ‘Zo moet bijvoorbeeld vanaf het eind van de achttiende eeuw een stelling, wil deze “botanisch” heten, de zichtbare structuur van de plant, het systeem van zijn sterke of vage gelijkenis met andere planten, ofwel de mechanische voortstuwing van de plantensappen betreffen (en kon zij van toen af aan niet langer, zoals dat in de zestiende eeuw nog het geval was, haar symbolische waarden of het geheel van nuttige eigenschappen dat er in de oudheid aan werd toegedicht, handhaven).’³² Deze theoretische horizon bepaalde ook dat het werk van Mendel in de negentiende eeuw niet ‘waar’ kon zijn: ‘Mendel sprak de waarheid, maar hij “paste niet in het bestek” van het biologisch vertoog van zijn tijd. Er is in de biologie een hele schaalverandering en de ontvouwing van een totaal nieuw panorama van objecten voor nodig geweest om Mendel dat bestek binnen te voeren, en duidelijk te maken dat zijn stellingen (althans voor een groot deel) juist zijn. Mendel was een monstrum, een echt monstrum. En dat maakte dat de wetenschap er niet over spreken kon.’³³

Een belangrijk verschil in de benadering van Lévi-Strauss en Foucault is dat de laatste met betrekking tot de formalisatie van het weten vier gradaties onderscheidt. Hoewel ik in het onderhavige onderzoek niet exact wil vaststellen tot welke formatie bepaalde vertogen over het schilderen, over het bouwen, over het wellevens en over de poëtica behoren, speelt de mate van formalisatie als mede de onderlinge verhouding van de genoemde vertogen in de vroegmoderne tijd wel een voorname rol. Dit is van belang omdat het denken over de kunsten en het denken binnen een wetenschappelijke discipline is geformaliseerd en zal verschillen van het gewone, alledaagse denken.³⁴ In de westerse cultuur hebben kunsten en wetenschappen eigen ontwikkelingen doorgemaakt met eigen

aanspraken op waarheid en macht. Daardoor verschilt hun plaats in de vroegmoderne cultuur met de plaats die kennis en kunsten innemen in de culturen die antropologen doorgaans bestuderen.

Aldus wil ik, geïnspireerd door de werkwijze van Lévi-Strauss met betrekking tot de mythologie, van de Russisch formalisten met betrekking tot de literatuur en van Foucault met betrekking tot het denken, de regels van het denken opsporen aan de hand van de manieren waarop het huis in de Hollandse zeventiende eeuw vorm krijgt. Het gaat mij om een 'beschrijvende analyse', waarbij theoretische opmerksaamheid gekoppeld is aan een erkenning van de materiële weerbarstigheid.³⁵ Door een beschrijvende analyse van de bijzondere materialiteit en de inwendige ordening van artefacten kan men nieuwe betekenissen op het spoor komen. Een beschrijvende analyse gaat niet alleen uit boven een historische *beschrijving* van het materiaal (die het moet doen 'zonder gedegen theoretische en methodologische uitgangspunten'), maar ook boven een theoretische *uiteenzetting* (die het moet doen 'zonder een gedegen kennis van het historisch materiaal'). De eerste, historische beschrijving komt vaak neer op een verzameling van allerlei disparate feiten, terwijl de tweede, theoretische uiteenzetting elk historisch verschijnsel ziet als illustratie van een systeem. De beschrijvende analyse wil beide combineren: 'De theorievorming verrijkt de mogelijkheden van de beschrijvende analyse en biedt er een instrumentarium voor aan. Omgekeerd vindt in de beschrijving een toetsing plaats van de theorie. Bij elke (...) analyse worden weer nieuwe vragen opgeroepen die opgelost moeten worden.'³⁶ Of in de woorden van Lévi-Strauss: 'Lezen, herlezen, nadenken, totdat op termijn de contouren die er toe doen te voorschijn komen'.³⁷

Een dergelijke benadering resulteert niet zozeer in de weergave van een onderliggend idee maar in de demonstratie van de morfologie.³⁸ Daarbij vat ik morfologie op als een onderzoek naar 'de constituerende elementen, zowel in hun onderliggende relatie als ten opzichte van het geheel.'³⁹ Deze formele benadering belichaamt géén aftakking van de filosofie, ideeëngeschiedenis of wetenschapsfilosofie, want deze geven zich onvoldoende rekenschap van de cultuurhistorische diversiteit in beeld- en tekstmateriaal. *Evenmin* is het mij te doen om een 'Geistesgeschichte' zoals kunsthistorici die aan het begin van de twintigste eeuw voor ogen stond, waarbij alles in de cultuur eenzelfde tijdgeest ademt. En ook niet om een mentaliteitsgeschiedenis in moderne zin, waarbij men mentaliteiten opvat 'als de bewust ingezette intellectuele strategieën bij het ordenen en verklaren van natuurlijke en culturele fenomenen.'⁴⁰ Tenslotte zal men begrijpen dat mijn onderzoek naar de betekenis van de kunsten ook niet in een vorm van hermeneutiek uitmondt. Een dergelijke benadering vertrekt doorgaans 'van een reeds bestaande of reeds geconstitueerde werkelijkheid die op een of andere manier aanwezig zou zijn en die bovendien ook reeds betekenisvol zou zijn om dan vervolgens, in tweede instantie, door tekens en symbolen te worden

betekend of gesymboliseerd.’⁴¹ Gegeven deze opvatting over de werkelijkheid zoekt men vervolgens naar een oorspronkelijke of wezenlijke zin achter die tekens en symbolen, tracht men een exegese te bieden van teksten of een kunstwerk te ontcijferen en te duiden, waarbij de wetenschapper als tolk of uitlegger optreedt.⁴²

In de cultuurhistorische benadering van de kunsten die ik voorsta verwijzen tekens en symbolen in de eerste plaats naar elkaar.⁴³ ‘Aan die verwijzing naar elkaar ontleen zij hun betekenis en door die verwijzing doen zij betekenis ontstaan. Dit geschiedt op grond van een netwerk van aan- en afwezigheid dat door tekens en symbolen in het werk gesteld wordt.’⁴⁴ Dit geldt evenzeer voor ‘historische feiten’. Het onderscheiden van verschillende niveaus en het vaststellen van hun hiërarchie is voor het inzicht in de ‘betekenis’ van de ‘feiten’ daarbij van even groot belang als het verloop van de argumentatie, een verhaal of een betoog waarin die feiten zijn ingebed te volgen. In dat opzicht geldt een basispremissie uit de narratologie zoals Roland Barthes deze eens formuleerde, evenzogoed voor de analyse van de historische feiten die een historisch document aanreikt. ‘Een verhaal begrijpen is niet alleen de afwikkeling van een geschiedenis volgen, het betekent ook er “verdiepingen” in herkennen, de horizontale aaneenschakeling van de narratieve “draad” projecteren op een impliciete verticale as: een verhaal lezen (beluisteren) is niet alleen van het ene woord naar het andere overgaan, het is ook van het ene niveau naar het andere overgaan’.⁴⁵ De ‘betekenis van de feiten’ is de hogere orde van de interne verhoudingen.⁴⁶

Uiteraard staat het een ieder vrij in kunstwerken te zoeken wat men wil, erdoor geroerd te zijn of er een esthetische waarde aan toe te kennen. Vaak vormt dat een persoonlijke stimulans om juist bepaalde kunstwerken nader in ogenschouw te nemen en andere niet.⁴⁷ Als verzameling van ervaringen bieden ze in de eerste plaats interessant onderzoeksmateriaal voor de receptiegeschiedenis. Niet alleen omdat de projecties in de loop van de tijd van gedaante verwisselen, maar vooral omdat esthetische ervaringen geen louter subjectieve zaak zijn en een collectieve component hebben. In elk geval kan de eigen smaak niet de basis voor een wetenschappelijke analyse van (het denken over) het schilderen, het bouwen, de poëtica en het wellevens zijn.⁴⁸

De regels van het denken manifesteren zich op het vlak van de positieve, maar onbewuste patroonvorming dat tussen de details van tekst- of beeldmateriaal gesponnen wordt.⁴⁹ Het innerlijk verband in een architectuurtraktaat, een verhandeling over het schilderen, een dichtwerk of een schilderij bepaalt in hoge mate de betekenissen die worden gegenereerd. Maar zonder die regels voortdurend te expliciteren. Ervan uitgaande dat de historische analyse slechts ‘vormen’ tot haar beschikking heeft, zal ik mijn werkwijze als ‘historisch formalisme’ aanduiden. Ik wil de betekenis van architectonische tekeningen, van dichtwerken of schilderijen analyseren door hun vormgeving en plaats in een welbepaalde historische context na te gaan. Met de *historiciteit van de vorm* als uitgangspunt neem ik tevens afstand van formeel-esthetische benaderingen die zich geheel en al

richten op de intrinsieke ontwikkeling van artefacten zonder rekening te houden met de culturele ondergrond. Een dergelijke aanpak was bijvoorbeeld in zwang bij de stijlgeschiedenis en wordt nog altijd door connaisseurs gepraktiseerd. Ze wordt eveneens in de moderne kunst toegepast of bepleit door ingenieurs. In dergelijke gevallen verwijst kennis van formele kenmerken in de eerste plaats naar – onveranderlijk en universeel geachte – esthetische, creatieve en persoonlijke waarden.⁵⁰ Met dié nadruk op het formele is mijn werkwijze dus niet verwant.

Met het ‘historisch formalisme’ wil ik afstand nemen van de neiging onder kunsthistorici om alle kunstwerken (uit het verleden, maar ook uit culturen die zelf geen kunstbegrip kennen) op basis van het huidige kunstbegrip te beoordelen.⁵¹ Door een onderzoek voor te stellen naar het vroegmoderne kunstbegrip wil ik deze vanzelfsprekende houding ter discussie stellen. Door een synchrone analyse te verrichten naar het systeem van relaties is vervolgens een diachronische analyse mogelijk van die betrekkingen en kan de verschuiving die het vroegmoderne kunstbegrip ondergaat verhelderd worden.

De weg die ik bepleit is zeker niet volkomen nieuw. Daarom wil ik op deze plaats nadrukkelijk wijzen op andere auteurs die binnen de verschillende kunstdisciplines een vergelijkbare benaderingen voorstaan. Zo hebben diverse architectuurhistorici – ik denk aan Françoise Choay, Caroline van Eck, Herman Geertman, Hans Walter Kruff, Alexander Tzonis, Auke van der Woud – de laatste decennia onderzoek gedaan op grond van verwante vraagstellingen. Ze hanteren geen vaststaande opvattingen over wat architectuur of architectuurtheorie zou zijn en gaan niet op zoek naar rationalistisch ontworpen bouwwerken met hun vaste plaats in de geschiedenis. Een belangrijk obstakel in het onderzoek naar architectuurhistorisch denken is volgens hen dat men vertrekt vanuit bepaalde vooronderstellingen ‘that prevent them to investigate the significance of the physical unity’ van historische vormen van architectonisch denken.⁵² ‘Men toont daarbij nogal eens de neiging om de tekst te benaderen met een bepaalde behoefte- of verwachtingspatroon, om de gegevens geïsoleerd of in een zeer beperkt verband te lezen en om ze te verstaan “on their face value”’, aldus Geertman.⁵³ Het resultaat van een dergelijk vertrekpunt is zijns inziens kortom, ‘a positivistic attitude and at the same time an idealistic interpretation.’⁵⁴

In plaats daarvan moet het architectonisch denken dat zich in de geschiedenis van de westerse cultuur manifesteerde op haar structuren worden onderzocht en dus ook op de specifieke historische gedaanten die het in een bepaalde context aangenomen heeft. Niet zozeer omdat dan de ‘eigenlijke’ betekenis of ‘eigenlijke’ bedoeling van bouwwerken zichtbaar wordt, maar omdat architectonische vormen (tekeningen, ontwerpen, bouwwerken) gegenereerd worden in een veld waar ook architectonische concepten (begrippen, opvattingen, argumenten en ideeën) van invloed zijn. De geschiedenis ‘moest het systeem van voorstellingen en begrippen waarin een bepaald architectonisch denken zich had voltrokken, reconstrueren en

dit relateren aan andere voorstellings- en begripssystemen van die tijd.⁵⁵ Daarmee omvat het architectonisch denken zowel tekstmateriaal als niet-discursieve vormen en kan de concrete samenstelling – van oude en nieuwe elementen – op een historisch moment onderzocht worden. Zo heeft Tzonis het ontwerpdenken (‘design thinking’) en ontwerpvertoog (‘design discours’) onderzocht op de vraag hoe ontwerpbeslissingen in een groot aantal historische teksten zijn gemotiveerd en hoe de tekst is gestructureerd. Op grond van een kwalitatieve en kwantitatieve analyse was het mogelijk om de verschuivingen in het ontwerpsysteem vast te leggen.⁵⁶ En meer recent heeft Van der Woud het denken over architectuur in de negentiende eeuw geconstrueerd. Want, zo betoogt hij ‘ideeën, overtuigingen en theorieën’ zijn ‘ongelooflijk belangrijk (...) voor het handelen, ook voor het ontwerpen van een gebouw, ook voor het kiezen van een architect.’⁵⁷

Dit soort overwegingen brengt een nieuw type vragen voort. ‘Hoe hadden de architectonische waarden zich ontwikkeld tot wat zij waren?’ vraagt Alexander Tzonis zich af. ‘Waarom was het architectonische denken zo opgebouwd als het in de moderne theorie en praktijk was? Waren de bestaande architectuurideeën eeuwig of van voorbijgaande aard? Als zij deel uitmaakten van een veranderende cultuur, was deze verandering dan willekeurig, of was daarin een zeker patroon te onderkennen? En tot slot, als er een globaal patroon van ontwikkeling bestond, wat waren dan de oorsprongen en de wetten ervan? Kwam deze ontwikkeling vanzelf op gang, of bepaalden andere krachten de beweging ervan?’⁵⁸

Analoge vragen zijn aan de orde op het gebied van de literatuurgeschiedenis. In de historische neerlandistiek hebben E.K. Grootes, Marijke Spies, Herman Pleij en Frits van Oostrom veel aandacht besteed aan de historische context van literaire werken. Zo wijst Grootes op het haast onvermijdelijke feit dat er bij de geschiedschrijving allerlei begrippen gebruikt worden die ‘geladen zijn met moderne waarde-oordelen en waaraan vooronderstellingen ten grondslag liggen, die we onszelf soms nauwelijks bewust zijn.’⁵⁹ Om te voorkomen dat het historisch onderzoek besmet raakt met deze moderniteit moet de historiciteit van die begrippen worden onderzocht.⁶⁰ Dat maakt dat we een begrip als jeugd – en dat geldt evenzeer voor ‘vrouw’, ‘man’, ‘huwelijk’, ‘seks’ etc. – niet als een ‘algemeen-menselijke en constante categorie’ kunnen beschouwen waarvan de betekenis direct toegankelijk zou zijn.⁶¹ Einfühlung en hermeneutiek zijn in het geval van historisch onderzoek als methode ongeschikt.⁶² In plaats daarvan dwingt een historisch onderzoek van literaire teksten tot een reflectie ten aanzien van de actuele begripsvorming. ‘Deze discrepantie tussen toen en nu maakt dat we soms op onze vragen een antwoord krijgen, dat met die vragen in een zekere spanning blijft staan. En dat is per slot van rekening een uitermate boeiend verschijnsel.’⁶³

Grootes stelt dat de literaire tekst als een formeel geheel van historische conventies, codes en symbolen moet worden opgevat.⁶⁴ Met name het gebruik van retorische technieken onderstreept – zoals Sonja Witstein voor het werk van Cats aantoonde – de afstand van een literaire tekst ten opzichte van de werkelijkheid en

de gebondenheid aan een eigen conceptuele context. Daarnaast kunnen meer algemene, maar historisch specifieke waardesystemen in een literaire tekst aan het werk zijn. Zo is er in het werk van Cats een ‘verticale’ visie op de mens (goddelijk/aards) aanwezig die maakt dat hij op een specifieke wijze tegen de jeugd, vrouw en man, seks en huwelijk aankijkt.

Tenslotte tekenen zich op kunsthistorisch vlak eveneens verwante wegen af. Nicos Hadjinicolaou schetste vele jaren geleden als aanloop tot zijn beruchte (en per saldo weinig succesvolle) marxistische kunstgeschiedenis drie obstakels waarmee de kunstgeschiedenis nog immer te kampen heeft. Hij noemt ten eerste kunstgeschiedenis opgevat als de geschiedenis van de kunstenaars (waarbij zowel de mentale gesteldheid als diens sociale milieu kan zijn bedoeld). Ten tweede is er de kunstgeschiedenis opgevat als onderdeel van de geschiedenis van de beschavingen (waarbij de kunstproducten worden beschouwd als uitdrukking van de cultuur, de maatschappij of van de tijdgeest). En ten derde de kunstgeschiedenis opgevat als geschiedenis van kunstwerken (stijlgeschiedenis). Wanneer ik me verder beperk tot het onderzoek van kunstwerken tussen 1400-1700, denk ik naast publicaties van Svetlana Alpers aan enkele belangrijke theoretische publicaties van auteurs als Jan Emmens, Michael Baxandall, Harry Berger jr., Ann Hollander, Elizabeth Honig, Kees Vollemans, Marlite Halberstma, Debora Meijers, Walter Melion, Paul van den Akker, Henry van de Waal, Rudy Fuchs en James Elkins.

De vraag ‘Is Art History?’ die Alpers als titel van een van haar artikelen meegaf, vormt wellicht de kern van haar hele oeuvre. Daarin staan immers twee vraagstukken voorop. Ten eerste de vraag naar de status van het beeld en vooral van de picturale representatie in de West-Europese kunst. Ten tweede de vraag naar het type geschiedschrijving dat voor de kunsthistorische discipline bruikbaar is. In plaats van schilderijen te beschouwen als de uitdrukking van een eigenlijke filosofische of morele betekenis die ergens onder het visuele oppervlak te vinden is, stelt Alpers het volgende: ‘we are not dealing with moral views that are translated into art (...) but with something that perhaps art alone can do’. In plaats van schilderijen te interpreteren in universeel-normatieve termen van technische en artistieke vakkundigheid, introduceert Alpers het begrip ‘modaliteit’ en legt ze de nadruk op de middelen van de representatie. Een modaliteit geeft op grond van eigen condities vorm aan fictieve werelden en deze condities zijn niet herleidbaar tot of afleidbaar uit de werkelijkheid daarbuiten.

De geschiedschrijving die Alpers voor ogen staat wijkt af van de chronologische opeenvolging (traditie, beïnvloeding en ontwikkeling) met haar vaststaande, vaak normerende periodisering van gecanoniseerde ‘kunstwerken’. Begrippen als ‘bewust vormgeven’, ‘heersende tijdgeest’ of ‘ideologiekritiek’ acht zij voor een historische benadering irrelevant. In plaats daarvan pleit zij voor een synchrone, comparatieve en concrete benadering ervan uitgaande dat oude en nieuwe vormen altijd naast elkaar bestaan, altijd herschikt worden en nieuwe

combinaties vormen. Met behulp van deze analytische instrumenten is Alpers in staat aan te geven wat de historische specificiteit van het Hollandse zeventiende-eeuwse beeld- en tekstmateriaal uitmaakt. Men mag tekstmateriaal (zowel kunsttheorie als andere uitspraken over beeldmateriaal) niet als objectief, transparant en ondubbelzinnig opvatten. Daarom wilde Alpers behalve beelden ook teksten analyseren. Op deze wijze heeft zij (en anderen met haar) de historische indifferentie van de kunstgeschiedenis willen vervangen door een methode waarin historische vragen konden worden gesteld.

Deze vragen raken niet alleen aan kunsthistorische objecten zoals schilderijen en emblemata, maar ook aan het vertoog er over (woorden en termen waarin het historisch kunstbegrip is geformuleerd). Dat biedt eveneens ruimte om na te denken over al die visueel-historische objecten die normaliter buiten het kunsthistorische domein terecht komen. Deze open intellectuele houding vindt men inmiddels ook bij andere kunsthistorici, zoals onlangs bleek uit James Elkins' 'Art History and Images That Are Not Art'.⁶⁵ In het verlengde daarvan kan de Hollandse visuele cultuur in zijn gemêleerdheid worden onderzocht. Die cultuur varieert van optische apparaten (lenzen en microscoop) tot zeer divers beeldmateriaal waaronder landkaarten, atlassen, stadsgezichten, wandtapijten, tafellinnen, beschilderde wandtegels, maar ook illustraties in uiteenlopende soorten boeken of de overvloed aan gelegenheidsprenten. Deze brede interesse in historisch-visueel materiaal eveneens aanwezig bij kunsthistorici als Warburg en Riegl.

Uit dit type onderzoek blijkt dat veranderingen in kunstwerken niet vanzelfsprekend analoog zijn aan veranderingen op sociaal-cultureel gebied. Artefacten planten zich voort, evenals woorden en begrippen. Ze transformeren of muteren op grond van eigen spelregels en conventies. Kunstwerken zijn evenmin als termen neutrale voertuigen van uitwendige, sociale betekenissen. Het zijn historische heterogene configuraties die betekenissen genereren en inbrengen in de collectieve dynamiek. Men kan natuurlijk zeggen dat bepaalde culturele objecten worden toegeëigend door een sociale groep (de centrale vraagstelling van menig historisch antropoloog) maar wellicht is het omgekeerde evenzeer denkbaar. Misschien kunnen cultuurproducten – zoals Claude Lévi-Strauss eens heeft gesuggereerd – zich het menselijk brein toeëigenen en gebruiken om zich al dan niet getransformeerd door de tijd voort te planten. Een formele analyse van de historische vormgeving kan dit dubbelzijdige proces duidelijk maken. Grootes zag juist hierin mogelijkheden voor de studie van historische literatuur. 'Conventionele elementen als topen en symbolen blijven niet voor niets bestaan. Ze kunnen wijzen op een continuïteit in opvattingen die licht kan werpen op historische verbanden en ontwikkelingen. Als Cats jongemannen beschrijft in termen van Horatius' jongelingsportret uit de *Ars Poetica*, hoeft dat niet als een louter *litteraire* imitatio beschouwd te worden. Evenzeer verhelderend kan het zijn, als we zien hoe traditionele gegevens aangepast worden aan nieuwe situaties, of

wanneer het blijkt dat ze op een bepaald moment niet meer gebruikt kunnen worden. De historische dimensie van het literaire materiaal zou zo kunnen bijdragen tot het inzicht in de ontwikkeling van de onderzochte ideeën.⁶⁶ Een soortgelijke benadering verdedigt David Summers voor de kunstgeschiedenis in zijn artikel 'Conventions in the History of Art': 'Leonardo invented a style of painting that lasted for four hundred years by endlessly reconsidering the most conventional themes: an *Adoration of the Magi*, a St. Sebastian, Madonnas in various combinations with other figures. Here once again conventional themes provided a fixed base for the definition of problems and solutions which, to the degree that they succeeded and became elements of a new style, became conventions in their own right.'⁶⁷

Een voorname vraag is in dit verband hoe men de samenhang tussen het werk van Stevin, Cats en De Hooch moet zien. Zoals gezegd zoek ik die niet op het sociale vlak. Naar ik weet raken zowel de levens als de werken van deze drie auteurs elkaar nauwelijks. Het voornaamste wat ze gemeenschappelijk hebben is dat ze alle drie in de ruimte van de lange 'Hollandse zeventiende eeuw' aanwezig zijn. Niettemin geloof ik dat er op twee vlakken een samenhang bestaat. Ten eerste op het niveau van het denken. Daarbij gaat het niet direct om debatten die tijdgenoten expliciet met elkaar hebben gevoerd, maar om de gelijksoortige onderwerpen die in verschillende domeinen werden besproken, de begrippen en termen die men inzette, de clichés en stoplappen die gangbaar waren, de metaforen en beelden die men vanzelfsprekend geschikt achtte. Kortom: het archeologisch vlak waarin de gedeelde vormen van weten zijn opgeslagen. Het onderzoek van de natuur blijkt daarbij de fundamentele grondslag van het vroegmoderne denken te hebben gevormd.

Een tweede samenhang ontstaat door de vormgeving en articulatie van het huis. Men bedenke immers dat de termen waarmee wij ons heden ten dage het huis voorstellen zoals 'ruimte', 'functie', 'maatschappij', 'privé-sfeer' etc. in de toenmalige cultuur volkomen onbekend waren. Welke woorden worden wel gebruikt om over het huis in zijn onderdelen, werking en betekenis te denken? Met welke beelden wordt het huis voorgesteld, wat wordt in de voorstelling van het huis gerepresenteerd? Wat zijn de relaties tussen de woorden en de beelden die in de zeventiende-eeuwse cultuur aan het 'huis' worden gehecht? Welke betekenissen brengen die geschakelde termen en voorstellingen voort, en in welke richtingen voeren dan de gedachten en de verbeelding? Pas nadat de woorden, de beelden en de verbindingen ertussen in de zeventiende eeuw zijn opgespoord, kan ook de vraag worden gesteld waarop de hechtheid van het Hollandse huis nu eigenlijk berust en waar de kracht ligt van het culturele mechanisme dat dit concept ter wereld heeft gebracht. Aldus is het huis een rijke casus aan de hand waarvan onderzocht zal worden hoe de regels van het denken zich in de betrokken disciplines gemanifesteerd hebben.

1.2.3. Bronnenkritiek

Omdat mijn bronnenmateriaal uit producten op het gebied van architectuur, literatuur en schilderkunst bestaat, moet eerst de waarde van deze bronnen worden vastgesteld. Nu zegt Willem Frijhoff over bronnen het volgende: ‘Het zijn sporen in de enge zin van het woord: tekens die wel een richting van onderzoek aan kunnen geven maar los van elkaar niet volstaan voor een interpretatie. We hopen weliswaar dat de sporen zichzelf onbewust zullen verraden, maar geen enkel spoor spreekt tenzij in relatie tot een concrete, nauwkeurig onderzochte context, een omgeving, kortom een betekenisveld. Aftasting van dat veld vormt dus een noodzakelijke operatie. Eerst dat veld vormt een bron in de volle, gebruikelijke zin van het woord, waarop nadere analyse kan worden toegepast. Cultuurhistorische vraagstellingen verplichten ons met andere woorden niet alleen tot constructie van ons object, maar ook van onze bron. Zo’n bron kan een corpus van gelijksoortige sporen zijn, bijvoorbeeld teksten, afbeeldingen, artefacten of gedocumenteerde handelingen; maar het kan ook een coherent betekenisveld van ongelijksoortige sporen zijn, waarbij naar die elementen wordt gezocht die, hoewel van uiteenlopende aard, eenzelfde symbolische lading bezitten.’¹ Laat ik daarom aangeven welke motieven een rol gespeeld hebben bij de keuze van het bronnenmateriaal.

Een belangrijk punt is uiteraard dat het werk van Stevin, Cats en De Hooch expliciet op het huis betrokken is. Men kan zelfs zeggen dat elk van de drie auteurs in hoge mate heeft bijgedragen aan de clichématige opvattingen die – zeker sinds de negentiende eeuw – met betrekking tot het huis of het huiselijke zijn ontstaan. In elk geval heeft dit trio een voornamelijk rol gespeeld bij de vorming van de Nederlandse identiteit in de zeventiende eeuw. Kort gezegd komt het er op neer dat Stevin de moderniteit,² Cats het calvinisme³ en De Hooch de burgerlijkheid van de Nederlandse zeventiende eeuw in het nationale geheugen vertegenwoordigen. Juist deze ingeburgerde en vanzelfsprekende connotaties, hun naturalisatie tot geheugensteun van (het begin van) de Nederlandse cultuur wekten mijn nieuwsgierigheid.⁴ De overmatige stereotypering van hun werk en de karikaturale selectie van uitspraken hebben mij ertoe gebracht de bronnen zelf te willen zien. Al lezend en kijkend trof ik een discrepantie aan tussen bronnenmateriaal en standaardbeeld, die mij uitdaagde om de Nederlandse cultuur met nieuwe ogen te bezien. Een ervaring die ik, zo blijkt, deel met anderen die culturele stereotypen bestuderen. Zo schreef Willem de Blécourt die onderzoek verrichtte naar typen van toverij eens: ‘Beeldvorming over het verleden hangt nauw samen met hedendaagse opvattingen. De relatie met historisch onderzoek is evenwel tweeslachtig: voorzover opvattingen over de geschiedenis huidige beelden ondersteunen, kunnen ze onderzoek belemmeren, voorzover ze nieuwsgierigheid opwekken, kunnen ze onderzoek bevorderen. Een cultuurhistoricus of historisch antropoloog die zich tot taak stelt voorstellingen uit

het verleden zo begrijpelijk mogelijk te maken voor een hedendaags publiek, zal zich eerst door de tegenwoordige lagen van stereotypen en connotaties heen moeten werken en die uit elkaar moeten rafelen. Dit is niet alleen noodzakelijk omdat ze het onderzoek kunnen kleuren en in (...) onverantwoordelijke richtingen kunnen sturen. Het is ook nodig omdat, wanneer er – zoals bij toverij – sprake is van moderne mythes, de onderzoeker daar toch aansluiting bij zal moeten vinden om haar of zijn resultaten in eerste instantie toegankelijk te maken.’⁵

Mijn primaire bronnen worden dus gevormd door de werken van Simon Stevin, Jacob Cats en Pieter de Hooch met betrekking tot het huis. De betekenis van deze werken kan echter – zoals Frijhoff’s stellingname illustreert – alleen worden bepaald wanneer men ze in hun context ziet. En ook daarvoor moet men bronnen raadplegen. In mijn onderzoek wordt het werk van een auteur langs drie assen gesitueerd. Ten eerste door het gekozen corpus te leggen naast het overige werk van de auteur voorzover dat relevant is. Ten tweede door het corpus te plaatsen in de voorgeschiedenis van het veld. En ten derde door het corpus te vergelijken met tijdgenoten die in hetzelfde veld werkzaam zijn. Met een comparatieve analyse waarin het Europese veld wordt afgetast sluit ik me aan bij veel studies die inmiddels in de verschillende disciplines zijn gerealiseerd.⁶

Bij Stevin lag de keuze van contextuele bronnen voor de hand. Zijn werk wordt immers altijd met zijn positie als ingenieur of exacte wetenschapper in verband gebracht. Men kan dus moeilijk voorbijgaan aan zijn geschriften op het terrein van de mechanica, optica, sterrenkunde en mathematica. Stevins prestaties op natuurwetenschappelijk gebied hangen samen met de stand van zaken in het natuurfilosofisch denken van dat moment. Maar het feit dat hij op één gebied een vernieuwer is betekent niet noodzakelijkerwijs dat hij dat ook op andere gebieden is. Misschien is zijn reputatie als natuurwetenschapper, wiskundige en ingenieur minder van toepassing wanneer het gaat om huis- of stedenbouw. Raadpleging van die andere werken kan dus nuttig zijn. Zowel om vast te stellen waarin Stevins vernieuwing zich manifesteert, als om bepaalde ogenschijnlijk zinloze elementen in zijn architectonisch denken te verhelderen.

Stevin is in zijn architectuurtraktaat bovendien met vertegenwoordigers van de architectuurtheorie in gesprek. Zowel Vitruvius en Leon Battista Alberti, als Sebastiano Serlio en Andrea Palladio worden met naam en toenaam door hem genoemd. Zij behoren tot de coryfeeën van de traditie die met Alberti en de Italiaanse renaissance een nieuwe bloei vertoont. Voldoende reden om deze traktaten zelf ter hand te nemen en te vergelijken met het denken van Stevin.

Tot slot betrek ik er nog een derde soort contextuele bronnen bij, namelijk enkele geschriften uit de Nederlandse architectuurtheorie in de periode 1570-1670. Naast Vredeman de Vries en Salomon de Bray, heb ik publicaties van Philips Vingboons en Willem Goeree bekeken. Deze werken zijn noodzakelijk om de plaats van Stevin in de context van het toenmalige denken te kunnen vaststellen.

Was hij een uitzondering of juist representatief? Een vraag die zich niet laat oplossen door te kijken naar de oplage of de verspreiding van zijn werk. Afgezien van een enkele, wat schampere opmerking van Goeree, een impliciete verwijzing van Constantijn Huygens naar de term ‘gelijkzijdigheid’ of het door Isaac Beeckman en zijn zoon bewerkte materiaal, vindt men van Stevins architectonisch denken zelf op het eerste gezicht maar weinig concrete sporen terug. De vraag naar de waarde van zijn architectuurtheorie laat zich dan ook niet op een dergelijke uitwendige wijze beantwoorden. In plaats daarvan biedt een comparatieve analyse – door te kijken naar de kwesties die in de Hollandse architectuurtheorie gesteld worden, de woorden die men gebruikt, de clichés die men overneemt, de doelen die men stelt, de heterogene combinaties die ze vormden – meer inzicht in de mate waarin Stevins denken representatief is voor het architectonisch denken in deze tijd. Uiteindelijk is de betekenis van Stevin’s architectonisch denken dus aan de hand van deze drie assen vastgesteld: ten opzichte van zijn ‘ingenieurlijke’ werkzaamheden, ten opzichte van de oudere traditie van architectuurtraktaten en ten opzichte van het Hollandse architectonisch denken uit die tijd.

Bij Cats ben ik op eenzelfde manier te werk gegaan. De concentratie op het *Houwelick* lag voor de hand, niet alleen omdat deze ‘huwelijksbijbel’ in hoge mate beeldbepalend was, maar ook omdat het een afgerond geheel vormt dat bovendien zeer omvangrijk is. Toch heb ik mij eveneens in andere werken van Cats verdiept. De in het *Houwelick* besproken elementen van wellevenskunst duiken in eerdere en latere werken op en bovendien speelt het visuele materiaal – met name emblemata – in die werken een prominente rol.

Bij de plaatsbepaling van Cats tegenover de voorgeschiedenis ging ik anders te werk dan bij Stevin. Over het algemeen benadrukt men in de secundaire literatuur dat het denken van Cats geheel en al binnen de brede christelijk-humanistische traditie past. Cats zelf erkent dat ook in vele voetnoten. Met name de verwantschap met Erasmus is op tal van punten duidelijk zoals huwelijk, de opvoeding van het meisje of de verhouding van vrouw en man. Deze relaties zijn inmiddels overtuigend beschreven in de secundaire literatuur. Om deze reden ben ik slechts incidenteel op het werk van Erasmus ingegaan. Interessanter vond ik het om Cats’ werk te vergelijken met andere christelijk-humanistische bronnen, zoals het vaak genoemde werk van de Engelse piëtist William Perkins. Mijn keuze voor Perkins’ werk werd ingegeven door de vraag in hoeverre de overeenstemming tussen Cats en het piëtisme bevestigd wordt. Voor wat betreft het werk van Petrus Wittewrongel, die een representant van de Nadere Reformatie in Holland was, heb ik me vooral laten leiden door de van vele citaten voorziene studie van Groenendijk.⁷ Gezien de ‘calvinistische’ accenten in het werk van Cats kan men zich de vraag stellen wat zijn verhouding tot auteurs van humanistisch-katholieke huize is. Om dat op te helderen – en tevens de genealogie

van de wellevenskunst wat verder uit te werken – heb ik me gewend tot een paar auteurs die in het algemeen tot ‘de’ humanistisch traditie worden gerekend en (voor zover ik weet) niet door Cats worden genoemd: Le Ménagier de Paris (een vroeg Frans geschrift, van vóór de reformatie: 1390), het Italiaanse *Della Famiglia* van Leon Battista Alberti (1430) en een Spaans werkje van de jezuït Fray Luis de León *La Perfecta Casada* (1590).⁸

Ten slotte leek mij een vergelijking wenselijk met twee geschriften van vrouwen namelijk Christine de Pisan (ca. 1400) en Anna Maria van Schurman (1637). Voor beiden was het huis weliswaar geen centraal onderwerp maar in het betoog over *De stad der vrouwen*, respectievelijk in *Verhandeling over de aanleg van vrouwen voor wetenschap* doen zij over het huwelijk, het huis en de vrouw wel interessante uitspraken. Zeker wanneer men bedenkt dat deze werken de intellectuele capaciteiten van vrouwen verdedigen. Als laatste noem ik het werk van Dirck Volckertsz Coornhert over de wellevenskunst waarin hij het hoofdstuk ‘Vande wysheydt’ wijdt aan het huis en de huishouding.⁹ Deze drie bronnen komen meer zijdelings ter sprake. Ik heb me vooral de vraag gesteld welke overeenkomsten en verschillen in het oog springen en welke betekenis ze hebben voor Cats’ denken als geheel.

Opnieuw dus de drie assen waarmee het werk van Jacob Cats vergeleken wordt met soortgelijke geschriften in het Europese veld. Gezien de vele tientallen werken die Cats zelf noemt moge dit een druppel op de gloeiende plaat lijken, maar het voordeel van een dergelijk (bescheiden) comparatieve analyse is dat de veelal stereotype lezing van Cats’ *Houwelick* enigszins verschoven wordt. In elk geval stellen bepaalde geschriften waaruit hij direct geput zou hebben en geschriften die als contrapunten van zijn werk golden het stereotype beeld van Cats zeer op de proef.

Bij de poging om de context van Pieter de Hooch en zijn werk te bepalen, duiken diverse moeilijkheden op. Zijn werk bestaat immers voor het overgrote deel uit de zogenaamde genrestukken of interieurs. Hoewel de ‘kamergezichten’ (zoals Houbraken ze later noemt) centraal staan in mijn onderzoek, moet men ook een blik op de andere taferelen slaan. Zowel aan het begin als het einde van zijn leven schilderde De Hooch kroegscènes en schuren. Ze verdiepen ons inzicht in de wijze waarop hij personages en architectonische elementen presenteert, in zijn kleurgebruik en de penseelstreken die hij toepast.

Veel belangrijker is evenwel dat men eventuele regelmatigheden in de kamergezichten van De Hooch alleen kan opsporen als er reeksen gevormd worden. De meeste schilderijen waren mij bekend uit de monografie van Peter Sutton (1980) en op de vele tentoonstellingen over de Hollandse genreschilderkunst waren altijd wel een paar werken van De Hooch te zien. Hoewel gebruik van fotomateriaal in kunsthistorisch onderzoek inmiddels heel normaal geworden is, blijft het voor een juiste analyse noodzakelijk de

schilderijen zelf te zien.¹⁰ Het toeval wil dat Sutton in het najaar van 1998 een eerste overzichtstentoonstelling van veertig werken in Londen organiseerde op basis waarvan ik mijn opvattingen over kleur en schildertechniek kon verfijnen.

Met de afbakening van het corpus van schilderijen is nog maar één probleem opgelost. Een volgend probleem betreft de vraag wat als ‘context’ te beschouwen is. In de secundaire literatuur wordt vaak beweerd dat de Hollandse kunsttheorie in de zeventiende eeuw maar weinig voorstelde en dat er – voorzover ze al bestond – over genreschilderkunst niet veel uitspraken zijn gedaan. Dit komt omdat genreschilderkunst conform de classicistische kunsttheorie een lage status heeft. Daarentegen is de historieschilderkunst en het naakt conform de Italiaanse kunsttheorie vanaf de renaissance hoog gewaardeerd. Tegen deze achtergrond is het te begrijpen dat Sutton tal van ‘nieuwe’ elementen in het werk van De Hooch ontdekt. Diens werk zou geen precedent kennen en niets gemeen hebben met de Hollandse of Italiaanse kunsttheorie, noch vergelijkbaar zijn met de Italiaanse renaissanceschilderkunst. In de literatuur wordt hoogstens gewezen op een verwantschap met de Heilige Families die Vlaamse schilders als Jan van Eyck (rond 1400) of zijn navolgers eind 15de eeuw van een huiselijke enscenering voorzien hebben.

Dat leken mij voldoende redenen om juist op deze disciplinair buitengesloten bronnen een blik te werpen. Daarom heb ik diverse kunsthistorische traktaten uit Italië en de Nederlanden bij het onderzoek betrokken. Niet om alsnog de huiselijke taferelen symbolisch te kunnen duiden. Maar ik wilde wel in kaart brengen op welke manieren in het Europese veld over het schilderen werd gedacht en op welke manier die inzichten geformuleerd werden. Zo kan men zich de vraag stellen of ‘istoria’ – het begrip dat Alberti in zijn *Della Pittura* bezigt – inderdaad op de nu gehanteerde kunsthistorische genre-indeling van schilderijen wijst (waarbij niet alleen ‘historieschilderkunst’ van ‘genreschilderkunst’ à la De Hooch gescheiden wordt, maar ook Italiaanse schilderkunst tegenover een Hollands realisme gesteld), dan wel een begrip is dat inzicht geeft in de migratie, circulatie, spreiding en transformatie van het denken over het schilderen binnen Europa. Een gerechtvaardigde vraag zo blijkt ook uit de kunsthistorische kennis omtrent de langdurige mobiliteit die er was tussen artistieke centra in Italië en de Nederlanden.

Om dit soort vragen te kunnen beantwoorden heb ik onder andere de tekst van Leon Battista Alberti (1450) geraadpleegd. Aan deze kant van de Alpen waren het de werken van Carel van Mander (1605) en Samuel van Hoogstraten (1678). Vasari’s geschrift over kunstenaarslevens (1560), Vredeman de Vries’ werk over het perspectief (tegelijk gepubliceerd met een publicatie van Stevin over hetzelfde onderwerp), Philips Angels’ toespraak voor het Leidse Lucasgilde (1642) en het geschrift van Willem Goeree over de teken- en schilderkunst (1691) komen eveneens aan bod. Door het denken over het schilderen in brede zin als context te poneren kan enig tegenwicht worden gegeven aan de veelal spontane omgang met

historisch beeldmateriaal. In een historische beeldanalyse moet men zich van al te evidente en naïeve opvattingen over het beeld ontdoen. Ideeën over perspectief, de opdrachtgever, het publiek, over de duiding van motieven of thema's – zij behelzen stuk voor stuk aannames die samen een moderne opvatting van het beeld uitmaken en die vertroebelend werken wanneer men van daaruit een schilderij uit de zeventiende eeuw beziet.

Behalve de situering van De Hoochs werken tegen de achtergrond van de toenmalige kunsttheorie leek een plaatsing volgens lange lijnen van de visuele cultuur mij even noodzakelijk. Daarbij gaat het niet alleen om een suggestieve verwijzing naar de Vlaamse primitieven van twee en een halve eeuw eerder, maar ook om de min of meer verplichte verwijzing naar Jan Steen als tegenhanger van De Hooch. Om deze redenen leek het mij nuttig beeldmateriaal uit de 'tussentijd' te verzamelen. Ik heb me steeds afgevraagd waar de overeenkomsten en verschillen tussen De Hoochs beeldprogramma en andere schikkingen van het huiselijk leven (Jan Steen inclusief) gelegen waren. Zou het mogelijk zijn een genealogie te maken waarin de visuele herkomst van De Hoochs kamergezichten wordt bepaald? Nu lijkt het traceren van deze visuele sporen haast onbegonnen werk. Het betrokken beeldmateriaal vormt immers een zeer diverse en omvangrijke verzameling. Hoewel de schatting van Montias en Van der Woude dat er alleen al in de periode 1500-1800 circa 9 miljoen schilderijen voor de markt zijn vervaardigd, niet door iedereen wordt onderschreven, dwingt ook een geringer aantal kunstwerken tot een andere ontsluiting van dit archief. Aldus verschuift in feite het onderzoeksobject. De vragen richten zich niet langer op het kunstwerk als een uniek product, maar op het omvangrijke, historisch gedateerde en gedifferentieerde corpus van beeldmateriaal uit deze periode als geheel. Door het construeren van beeldreeksen en vele sporen in plaats van een enkel spoor te volgen, kan men nieuwe verbanden aan het licht brengen. Hoewel ook de iconologie dergelijke beeldreeksen heeft opgesteld, is die reeksvorming gebaseerd op het vinden van missing links op het symbolisch vlak: doel was een motief of thema in een schilderij terug te voeren op een vroeger embleem waarin datzelfde motief of datzelfde thema van een (literaire) uitleg was voorzien. Het ICONCLASS-systeem – ooit door Henry de Waal geïnitieerd – vormt in die zin een omvangrijk bestand aan vindplaatsen van motieven, thema's en onderwerpen en is bedoeld als hulpmiddel bij een eerste, iconografische, beschrijving.¹¹

Aby Warburg stelde ook beeldenreeksen op, maar hij vertrok vanuit een meer theoretisch gefundeerde vraagstelling. Het was hem niet zo zeer te doen om het terugvinden van de eigenlijke, oorspronkelijke betekenis, zoals in de hedendaagse iconologie het geval is. Hij beschouwde zijn *Mnemosyne Beeldatlas* als een instrument om de migratie en mutatie van beelden in de West-Europese cultuur op het spoor te komen. Met als doel te onderzoeken hoe bepaalde beelden, vormen, motieven en thema's wel en andere niet door de tijd heen zijn gedragen. Mogelijk vormt een dergelijke genealogische benadering een vruchtbaar uitgangspunt om

het beeldarchief in de toekomst op een meer geavanceerde wijze te beheren: niet alleen omdat digitale opslag en bewerking op dit moment tot de mogelijkheden behoort, maar ook omdat een cultuurhistorische ontsluiting nieuwe impulsen kan geven aan het onderzoeken van beeldmateriaal. In afwachting daarvan heb ik het beeldmateriaal in mijn eigen collectie kunstboeken – dat wil zeggen het door anderen geselecteerde beeldmateriaal variërend van schilderijen, emblemata tot prenten en tekeningen – van een eigen ordening voorzien. Deze ‘materiële speculatie’ (het opschudden van de bestaande, gefixeerde verbanden) leverde een aantal reeksen op die mij – met alle voorbehoud – tot een andere benadering geïnspireerd hebben. Hoewel de reeksvorming in hoofdstuk 4 in allerlei opzichten ‘veel te wensen overlaat’, beschouw ik het in de eerste plaats als een experimentele tussenstap.

Inmiddels zal duidelijk zijn dat ook het werk van De Hooch vanuit drie invalshoeken is gesitueerd. Ten eerste heb ik zijn genrestukken geplaatst tegen de achtergrond van zijn werk als geheel. Ten tweede situeer ik het in de context van de toenmalige kunsttheorie waarbij zowel die uit Italië als die in de Nederlanden relevant blijken. Ten derde beschouw ik het werk van De Hooch als een schakel of episode uit een veel langere Europese geschiedenis waarvan de contouren door middel van beeldreeksen aan te geven zijn.

In het denken van de zeventiende eeuw speelt nog een andere en veel oudere traditie mee. Net als in de Renaissance grepen intellectuelen in groten getale op het antieke denken terug. Voor het wetenschappelijke en culturele leven van de Republiek is – zoals ik hieronder aannemelijk probeer te maken – vooral de aristotelische natuurfilosofie van grote betekenis. Het belang daarvan lijkt mij in elk geval groter dan men de laatste decennia heeft willen zien. In veel kunst- en architectuurhistorische studies treft men een nogal schematische verdeling aan waarbij het denken uit de middeleeuwen sterk aristotelisch, dat uit de renaissance neoplatonistisch en dat uit de zeventiende eeuw meer modern wetenschappelijk (en anti-aristotelisch) zou zijn. Gedetailleerd onderzoek naar de geschiedenis van het denken in deze episode door auteurs als Kristeller (1961 en 1972) en meer recent Burke (1989) laat zien dat strikte scheiding tussen het middeleeuwse aristotelisme en het renaissancistische neoplatonisme een te ongenueanceerde voorstelling van zaken is.¹² Kristeller zegt daarover o.m. het volgende: ‘We must resign ourselves to the fact that in most cases the Platonist elements of thought are combined with doctrines of a different origin and character, and that even the professed Platonists did not express the thought of Plato in its purity, as modern scholars understand it, but combined it with more or less similar notions that had accrued to it in its late antiquity, the Middle Ages, or more recent times.’¹³

De herschikking van opvattingen over de natuur en over de cultuur in de vijftiende en zestiende eeuw voltrekt zich als een schaakspel op meerdere niveaus. Veel stukken zijn bekend en kunnen worden teruggevoerd op Plato of Aristoteles.

Maar het zoeken naar zuivere ideeën is, zoals Kristeller en ook Close benadrukken, een weinig accurate manier om de debatten in deze tijd te begrijpen.¹⁴ De toevloed van Arabische bewerkingen van het antieke denken vanaf de elfde eeuw en van Griekse teksten vanuit Byzantium in het midden van de vijftiende eeuw werkt in op het klassieke gedachtegoed dat vanaf de vierde eeuw in een christelijk kader is geabsorbeerd. Nog minder accuraat is het om het debat over zaken als ‘architectuur’, ‘huwelijk’ en ‘schilderkunst’ uit dit weefsel van antieke en christelijk denken los te snijden.

Ian Maclean heeft er in zijn studie *The Renaissance Notion of Women* (1980) bijvoorbeeld op gewezen dat uitspraken over ‘de vrouw’ in deze periode alleen op hun waarde geschat kunnen worden in die bedding van gemengd denken.¹⁵ Dat er in de loop van de Renaissance belangwekkende debatten zijn gevoerd, brengt Maclean deels in verband met het tijdelijke bestaan van een ‘universe of discourse’ in de zestiende en zeventiende eeuw. Deze periode van intensief conceptueel verkeer hangt enerzijds samen met de opkomst van de boekdrukkunst en anderzijds met de verdwijning van het Latijn als collectief communicatiemiddel tussen geleerden ten gunste van de overwegend inheemse Europese talen.¹⁶ De ‘intellectuele infrastructuur’ garandeert zowel het bestaan van disciplinaire grenzen en algemene aannamen daarbinnen, als de uitwisseling van gezaghebbende teksten en de commentaren die ze oproepen.¹⁷ In zijn eigen onderzoek naar de debatten die zijn gevoerd omtrent het concept van ‘de vrouw’, laat hij zien hoe clichés migreren, welke vragen er gesteld kunnen worden, welke antwoorden daarop mogelijk zijn, kortom hoe het denken zich profileert volgens disciplinaire lijnen. Daarbij onderscheidt hij vier tijdsgebonden compartimenten: de theologische geschriften, de medische geschriften, de ethisch-politieke geschriften en de juridische.¹⁸ Binnen deze compartimenten ontwikkelen zich bepaalde vraag-en-antwoordsystemen, die vervolgens als geautoriseerd cliché door de toenmalige intellectuele wereld heen en weer reizen om elders, in andere debatten te worden ingezet als argument van ‘waarheid’.

1.2.4. Vocabulaire, tekstanalyse en inzet

Gegeven de aard van het bronnenmateriaal vormen woordgebruik en leeswijze een apart probleem. En wel in vier opzichten. Ten eerste is er de taal die door de bronnen zelf wordt gebruikt. Ten tweede is er het alledaagse en ongereflacteerd woordgebruik van onze tijd. Ten derde zijn er de begrippen die in specifieke disciplines worden gehanteerd. En tenslotte is er het probleem van de vertaling waarbij de oorspronkelijke tekst in een andere wordt omgezet. Zelf tracht ik zo direct mogelijk aan te sluiten bij het woordgebruik in de oorspronkelijke, zeventiende-eeuwse bronnen, al zal ik omwille van de leesbaarheid van aanhalingstekens afzien. Maar het respecteren van de oorspronkelijke tekst betekent niet alleen dat men een aantal toenmalige termen overneemt. In feite moet men alle concepten, termen, categorieën en beelden en het daarmee verbonden waardenpatroon serieus nemen. In plaats van ‘vreemde’ verschijnselen uit te sluiten zal de historische antropoloog een cultuur juist onderzoeken als samenstel van die – voor de moderne lezer misschien wat merkwaardige – combinatie van elementen.¹ Een voorbeeld kan aangeven wat ik bedoel.

Simon Stevin hanteert vaak zinswendingen die ons vreemd lijken en die in samenvattingen dan ook nogal eens verdwijnen. In een beschrijving van de kwalijke wind die door de bril van een secreet naar binnen komt, zegt hij onder meer: ‘Deze wind door de bril komende, doet dat om twee oorzaken’.² Hoewel hij twee ‘voorwaarden’ lijkt te geven die dit euvel teweegbrengen (wanneer meerdere secreten op eenzelfde afvoerpijp uitkomen of wanneer in de afvoerpijp van een secreet een luchtgat is gemaakt), blijkt uit zijn verdere beschrijving dat hij doelt op de eigenschappen van de wind. Als men de eigenschappen van de wind niet voldoende kent, zal men er niet in slagen om de stank in huis te verdrijven en deze eerder verergeren. De natuurfilosofische gedachtegang die hieraan ten grondslag ligt – alles in de Natuur kent een eigen doel – bepaalt niet alleen de strekking van Stevins uitspraak, maar verklaart ook waarom hij het (naar moderne maatstaven) zo omslachtig zegt. Recentelijk vatte Van den Heuvel Stevins ‘oplossing’ dan ook als volgt kort samen: ‘Hij stelt voor een put zeer diep onder het grondwater te graven. Het regenwater dat doorsijpelt ververst steeds het grondwater, waardoor de stront die via een rechte pijp vanuit het secreet diep naar onderen is afgevoerd, zich vervolgens verspreidt en de stank daardoor verdrijft.’³ Deze lezing, waarin de nadruk wordt gelegd op de technische ingreep, mondt uit in een visie die Stevin opvat als voorloper van onze moderne technici. ‘De bestrijding van waterverontreiniging en stankoverlast is zeker niet alleen een probleem van onze tijd, maar had eeuwenlang de aandacht van de stadsmagistraten in de Nederlanden’, aldus concludeert Van den Heuvel.⁴

Maar in feite gebruikt Stevin heel andere bewoordingen en daarmee een andere redenering (en heeft hij wellicht een ander doel voor ogen).

Ten eersten salmen den put seer diep onder het quelmvwater graven, het sant of d'eerde onder vvater uythalende sonder hoosen, met baggaerthaken of al boorende, gelijkmen de bornputten boort. d'Oirsaeck des voordeels van sulck putten is dusdanich: Het regévvater op d'eerde vallende, en daer deur sypende tot opt quelmvwater, ververscht dat geduerlick, commende alsoo ander quelmvwater in plaets vant voorgaende, vvelcke verversching noch opentlicker te mercken is, deur dien tot veel plaetsen in langduerich nat vveer sulck vvater seer hooch is, maer in drooge somers soo leege datmen tot ettelicke oirten, als in Zeelandt en elders, svvaricheyt heeft om met delven daer an te geraken. Dit verstaen sijnde soo is vorder te aenmercken, dat stront in 't vvater dun en vlietich cvvort, vvelck haer mettet vorschreven quelmvwater vermengende, daer me geduerlick onder d'eerde verspreyt en den stanck doet verdvvynen. Hier af dient noch een anerder proude dat inde legers den stront opt schijvtelt met groote regen so verdvvynyt, datter daer na geen stof van dien gesien en vvort, noch stanck geroken.⁵

Een put moet diep onder het grondwater gegraven worden, omdat regenwater op de aarde valt, door de aarde heen het grondwater bereikt en dit ververst. Omdat stront in water dun en vlietig wordt en omdat ze zich met het grondwater vermengt verspreidt het zich in de aarde en verdwijnt de stank. Uit zijn beschrijving van de eigenschappen van natuurlijke stoffen leidt Stevin 'de oorzaak van het voordeel' van dit soort putten af. De putten zijn geen middel in de stankbestrijding, het zijn vindingen die berusten op kennis van het natuurlijk krachtenveld waarin de architect werkzaam is. Met andere woorden, de hedendaagse lezer kan alleen het conceptuele gewicht van een losse uitspraak vaststellen als hij bereid is zich aan de formele schikking en de materiële hoedanigheid van de betreffende historische tekst te onderwerpen. Het traceren van het relationele waardenpatroon heeft zodoende het primaat in de analyse, waarna de relevantie van de afzonderlijke uitspraken duidelijk wordt en daarmee de aard van de betekenissen die worden geëvoceerd.

Het voorbeeld van de architectuurgeschiedenis leert dat we steeds op historische veranderingen van bepaalde termen bedacht moeten zijn. Dat geldt evengoed voor kunstwerken. In feite is zonder kennis van de woorden en hun samenhang in historische teksten geen kunsthistorische analyse van schilderijen mogelijk. De schilderijen zijn altijd temidden van bepaalde opvattingen over kunst ontstaan. Jan Emmens heeft al vijfendertig jaar geleden in zijn *Rembrandt en de regels van de kunst* laten zien welke merkwaardige interpretaties het gevolg zijn wanneer men begrippen uit een andere historische periode hanteert. Door Rembrandts schilderijen te beoordelen vanuit een classicistische kunstopvatting die pas na zijn dood in Holland ingang vond, kon de mening post vatten dat hij 'niet in zijn tijd paste' en dat hij zelfs 'on-Hollands' was. De vraag hoe men de status van de kunstenaar aanduidt (in termen van *ingenium* resp. in termen van zelfexpressie), of men de *imitatio* van een schilderij vermakelijk noemt (vanwege het vermogen lelijkheid en schoonheid weer te geven resp. vanwege het vermogen de ideale schoonheid op te roepen), op welke wijze men denkt over het schilderen (als een handwerk of een *ars* waartoe zowel een leerbaar systeem als aanleg en oefening behoren resp. als een systeem van academische schoonheidsidealen dan

wel als het product van een maatschappelijke voorhoede) – dat alles is historisch gedateerd. Pas door het inzicht in de concepten waarmee men ten tijde van Rembrandt over de kunst van het schilderen dacht, kon Emmens diens werk in iconografische reeksen plaatsen en kon hij transformaties in thema's en betekenisvorming vaststellen. Pas door het inzicht in de genealogie van het kunstbegrip kan ook duidelijk worden in welke valstrik heden ten dage het debat over de moderne kunst is verward geraakt. Interessant is dan ook dat het moderne kunstbegrip (met de originaliteit en overschrijding van culturele grenzen als principes) reeds aan het begin van de twintigste eeuw (met de historische avant-garde) op zijn artistieke grenzen is gestoten. Het gebrek aan inzicht in de genealogie van het kunstbegrip – of eerder misschien de desinteresse die er bestaat ten aanzien van de reeds aanwezige kennis in deze – is niet slechts een symptoom van de huidige crisis in de kunst.⁶ Het houdt ook de gevangenis in stand waarin hedendaagse kunstenaars zich bevinden en maakt ontsnappingspogingen vooralsnog vruchteloos.⁷

Tussen de vroegmoderne verhandelingen en geschriften waarin over het schilderen wordt geschreven, komt via woorden, begrippen en gemeenplaatsen die auteurs gebruiken een common sense tot stand over wat schilderen is en wat beelden zijn. Het debat over de visualiteit voltrekt zich in het veld van weten dat tussen al de uitspraken is gespannen. Het veld wordt ook mede in standgehouden door de lezers die de aangereikte termen gebruiken en in circulatie brengen wanneer ze over schilderijen spreken. Als zodanig vormt het weten over het schilderen, over het beeld en de beeldvorming een concreet en materieel discursief patroon waarin ook het handelen een plaats heeft en het handelen in een kader is ingebed. Ook het maken van een schilderij is in die zin een vorm van denken, al vormt dat zich in een andere materie dan die van de woorden. In die zin zal een schilder – en dat kan ook zonder de regels van het denken over het schilderen bewust te hebben bestudeerd – zich immer bewegen binnen een context die bestaat uit een beperkte verzameling verspreid liggende woorden en termen, een afgebakend netwerk van waarden en normen. Het is dit *veld van weten* dat in mijn analyse telkens voorop zal staan. In plaats van schilderijen te lezen als een uitdrukking van een latente opvatting van de schilder in lijnen, kleur en compositie, van een impliciet filosofisch idee of het wereldbeeld van de schilder of het schilderij te beschouwen als een weergave van de wetenschappelijke stand van zaken op een historisch moment, kortom als betekenis ('meaning'), moet de analyse van beeldmateriaal andere wegen gaan. Een archeologische analyse van een schilderij heeft in de woorden van Foucault een ander doel. Namelijk te onderzoeken in hoe verre kwesties van afstand en kleur, licht en proportie niet enkel benoemd werden of in theorieën en onderwijs zijn terug te vinden, maar ook in de niet-discursieve praktijken van de totstandkoming, de technieken en de gestiek. 'It would try to show that, at least in one of its dimensions, it is discursive practice that is

embodied in techniques and effects. In this sense, the painting is not a pure vision that must then be transcribed into the materiality of space; nor is it a naked gesture whose silent and eternally empty meanings must be freed from subsequent interpretations. It is shot through – and independently of scientific knowledge (*connaissance*) and philosophical themes – with the positivity of a knowledge (*savoir*).⁸ Om deze redenen zal ik zeer dicht bij de termen blijven die in de zeventiende eeuw gebruikt worden en veel aandacht schenken aan de wijze waarop die termen met elkaar verbonden zijn omdat alleen zo de kennissystemen te achterhalen zijn waarbinnen Stevin, Cats en De Hooch gewerkt en gedacht hebben.

Vanuit deze overweging is het maar een kleine stap naar het volgende probleem. Zoals gezegd meen ik dat men de gangbare begrippen, geografische indelingen en periodisering uit de Westerse kunstgeschiedenis met de nodige argwaan moet bezien. De op het eerste oog zo logische opeenvolging van renaissance (klassiek systeem van regels), maniërisme (aantasting van de klassieke regels), barok (de doorbreking van het klassieke systeem als regel) en classicisme (de herinterpretatie van de klassieke regels) is in feite geënt op de interpretatie van de Italiaanse ontwikkeling in de kunsten. Voor het onderzoek naar de kunstproductie in de Nederlanden heeft dat regelmatig tot verwarring geleid. Al in 1941 wijst Vermeulen op de merkwaardige term van ‘Hollandse barok’.⁹ Die term herinnert immers aan de totaal andere ‘luisterrijke Spaansche, Italiaansche, Zuid-Duitsche en Zuid-Nederlandsche barok’, maar die stijl lijkt weinig van doen te hebben met een bouwkunst die ‘door en door burgerlijk’ blijft, ‘een kunst van nuchtere zakelijkheid en van het zoo bij uitstek Hollandsch, degelijk “gezond verstand”’.¹⁰ Vermeulens conclusie is dan ook dat met name de Franse, meer academische barok ‘werd getransponeerd in een eenvoudiger toonaard, naar een koeler, soberder klassicistischen trant, dikwijls zóó sober en zelfs schraal, dat men zich zou kunnen afvragen, of we zoo eene onbewogen, strakke een stugge bouwwijze werkelijk nog “Barok” mogen noemen, of dat we hier niet enkel met het allernuchterste en leerstelligste Classicisme te doen hebben.’¹¹ De door Vermeulen benoemde verwarring staat niet op zich.¹² Want wat te denken van de in 1989 door Ottenheim gebruikte termen als ‘classicistische barok’ in onderscheid tot ‘fantasierijke maniëristische decoratievormen’?¹³

Zelf ben ik in mijn onderzoek naar de genese van ‘het zeventiende-eeuwse Hollandse huis’ in architectuur, schilderkunst en literatuur op tal van conventionele begrenzings- en disciplineaire clichés gestuit die niet met het historisch bronnenmateriaal te rijmen zijn. Zo meent men dat er een Hollandse kunsttheorie ontbreekt en dat Hollandse genreschilderkunst en Italiaanse historieschilderkunst onvergelykbaar zijn. De architectuurgeschiedenis kent haar eigen vaste schemata. Men neemt steevast aan dat de renaissancistische schoonheidsopvatting rationalistisch is en dat proporties zich aritmetisch (in hele

getallen) laten uitdrukken. Om die reden zou de geometrische Gulden Snede verhouding niet in de classicistische ontwerpen toegepast zijn.¹⁴ Ik zal tijdens mijn onderzoek regelmatig de gelegenheid te baat nemen om aan de vaste indelingen van afzonderlijke disciplines te morrelen.

Een probleem dat daar nog bijkomt is dat de verschillende disciplines vaak een eigen taal spreken. Dat heeft zowel voor- als nadelen. Frijhoff wijst er bijvoorbeeld op dat er verschillende circuits bestaan waarin een eigen begrippenapparaat wordt gehanteerd. Hij schrijft: 'Ieder die zich met wetenschap bezig houdt, brengt immers zijn eigen taalwereld in, die zowel maatschappelijk als cultureel bepaald is. Groepen hebben hun groepsstijl en groepscode, ze geven aan algemeen bekende termen betekenissen of connotaties die alleen door de groep naar behoren worden begrepen. Zulke groepsbetekenissen zijn voor alle leden van de groep onmiddellijk inzichtelijk, mits zij naar behoren in het gebruik ervan zijn ingewijd.'¹⁵ Het nut van wetenschappelijke begrippen is dat ze verhelderend werken. Ze kunnen voorkomen dat er clichés insluipen waardoor men ongewild in bepaalde gedachtesporen geraakt. Een overmaat aan indrukwekkend jargon duidt echter menigmaal op het gebrek aan adequate benadering – niet alleen binnen de iconologie zijn daarvan tal van voorbeelden te vinden, maar ook binnen de architectuurtheorie en de visuele cultuur is sprake van heel wat tweedehands of derdehands gebruik van wetenschappelijke termen en is de snelheid waarmee bepaalde begrippen circuleren erg hoog. 'Verschijnselen worden "ingewikkeld" genoemd', zo onderstreept Anton Blok, 'wanneer men er nog geen orde of samenhang in heeft kunnen ontdekken, wanneer men er nog niet de meest adequate begrippen voor gevonden heeft. Dit is juist de voornaamste taak van onderzoek: samenhangen daar te ontdekken en aan te tonen waar ze nog niet bekend zijn. (...) Uit een ingewikkelde en duistere verhandeling blijkt slechts het onvermogen van de onderzoeker.' Zijn conclusie is dan ook: 'Als verschijnselen ingewikkeld zijn, moet men er daarom zo eenvoudig en helder mogelijk over trachten te schrijven.'¹⁶

Bovendien kan eenzelfde begrip – afhankelijk van het wetenschappelijk vakgebied – meerdere betekenissen hebben. Verder komt het bij herhaling voor dat men begrippen uit een naast gelegen discipline onkritisch overneemt. Wat binnen de neerlandistiek of de historische antropologie wordt opgevat als een zeventiende-eeuws 'realistisch' schilderij, is voor de kunstgeschiedenis een wetenschappelijk probleem. Wat voor de één een weet is, is voor de ander een vraag, met alle verwarring die dit bij een interdisciplinaire benadering kan opleveren. Het is in dit verband opmerkelijk dat zowel de literatuurgeschiedenis als de cultuurgeschiedenis een voorkeur voor iconologische interpretaties aan de dag leggen. Beide disciplines zijn gebaat bij een beeld dat 'leesbaar' is, dat wil zeggen terug te voeren op (literaire) teksten.¹⁷ Wat men echter niet lijkt te beseffen is dat de eigenlijke kunsthistorische probleemstelling – wat zijn de bijzondere kenmerken van het visuele bronmateriaal? – door een dergelijke

interpretatie vermeden wordt. In de praktijk zal ik steeds die discipline tot uitgangspunt nemen die de betreffende term tot object van reflexie maakt.

Ook hier is een voorbeeld op zijn plaats. Doorgaans denkt men heden ten dage in het geval van Jacob Cats (zo blijkt bijvoorbeeld in de kunstgeschiedenis) in termen van ‘calvinist’ en ‘moralist’ in de betekenis van ‘vroom’ en ‘stichtelijk’ en met een ‘dwingende huwelijksmoraal’ voor ogen.¹⁸ Wanneer Jacob Cats echter in zijn pleidooi voor het huwelijk telkenmale woorden als ‘eer’, ‘schaamte’ en ‘schande’ gebruikt ligt het voor de hand dit te analyseren vanuit de historische antropologie. Het is immers deze discipline die het meest uitdrukkelijk over ‘eer- en schaamtecultuur’ in de cultuurgeschiedenis heeft nagedacht. In dat kader blijken ook andere uitspraken van Cats op hun plaats te vallen, zoals ‘gezichtsverlies’ of het handhaven van decorum en façades (gepast gedrag, gepaste kleding). Het waardenpatroon dat zich dan allengs te kennen geeft heeft weinig gemeen met actuele emancipatoire categorieën als ‘gelijke rechten’ en ‘onderdrukking’. Wij denken tegenwoordig weliswaar onvermijdelijk in dergelijke politiek beladen termen, maar als analytische categorieën in historisch onderzoek schieten ze tekort.

Daarmee ben ik aangeland bij het derde probleem waarover in het eerste deel van dit hoofdstuk al het nodige is gezegd: de mate waarin een nauwkeurige lezing van het historisch materiaal door onze eigen alledaagse taal gehinderd wordt.¹⁹ Zowel cultuurhistorici als antropologen waarschuwen niet voetstoots van onze eigen waarden uit te gaan. ‘Maar nog geheel afgezien van de theoretische problemen rond het gebruik van algemeen geldig geachte begrippen’ schrijft Frijhoff in 1992, ‘blijkt de veelheid aan connotaties die begrippen uit het alledaagse leven aankleven al spoedig de betekenis van zulke termen te verduisteren of verwarring te zaaien.’²⁰ En ook Anton Blok wijst op de ‘theoretische verwarring’ die ontstaat wanneer men de waardering voor een sociaal fenomeen vermengt met de analyse ervan. ‘De vraag hoe een bepaalde samenleving in elkaar zit en zich heeft ontwikkeld, blijkt nauw verweven te zijn met de vraag hoe die samenleving zou moeten zijn of zou moeten worden. (...) Zich in waarderende zin uitlaten over een bepaald soort sociaal verschijnsel is een andere bezigheid dan uiteenzetten waaruit het bestaat, hoe het zich heeft ontwikkeld en hoe het met andere verschijnselen samenhangt. Omdat ieder mens deel uitmaakt van een sociale werkelijkheid, zal het waarschijnlijk nooit mogelijk zijn waarderings- en feitelijke beweringen rigoureuus van elkaar te scheiden. Dit laatste is ook niet nodig, zolang men ze maar niet door elkaar haalt.’²¹

Zoals nog zal blijken hebben met name termen uit de hedendaagse kunstopvattingen en de modernistische architectuurtheorie hun weg gevonden in het alledaagse taalgebruik, dat ook door historici en antropologen wordt gehanteerd in de bestudering van hun respectievelijke niet-moderne en niet-westerse culturen.²² Daarom ook waarschuwen kunsthistorici als Emmens en

Alpers voor het gebruik van de gewone omgangstaal. ‘Mijn bezigheid bestond en bestaat’, zo schreef Jan Emmens in 1966, ‘uit het zo veel mogelijk historisch verantwoord analyseren van deze “teksten” (...). Waarom het gaat in een onderzoek wordt bepaald door de vraagstelling. Mijn vraagstelling betreft de “teksten” en het noodlot wil nu eenmaal dat, zo gauw iemand met woorden reageert op een kunstwerk, hij een “tekst” produceert. Ook een uitspraak: het gaat om een kunstwerk, is bijvoorbeeld zo’n “tekst”.’²³

Tenslotte nog een vierde moeilijkheid, namelijk die van de vertalingen. Uit praktische overwegingen heb ik voor de context van Stevin, Cats en De Hooch verschillende bronnen in vertaalde vorm gebruikt. Het bestuderen van ‘het origineel’ was in deze gevallen vaak een vak apart. Zo zijn er van Alberti’s werk Latijnse en Italiaanse versies bekend. Na zijn dood is zijn werk vertaald, bewerkt en ingedeeld en van samenvattende titels of illustraties voorzien. Een nauwgezette filologische lezing of een kritische receptiegeschiedenis gaat het bestek van dit boek verre te buiten. Toch kan men niet alle vertalingen op één lijn zetten, en evenmin is de meest recente of juist de oudste vertaling de beste. De bruikbaarheid van een vertaling heeft vooral te maken met de aandacht die een vertaler had voor de eigenaardigheid van de tekst. Zowel in het ‘origineel’ als in een ‘vertaling’ gaat het om een netwerk van betrekkingen, de soort betekenissen die daaruit voortvloeien en de mate waarin dit ensemble als een organisch geheel wordt behandeld.

Een instructief voorbeeld in dit verband zijn de drie vertalingen van het architectuurtraktaat van Leon Battista Alberti – die van Giacomo Leoni uit 1755, van Max Theuer uit 1912 en die van Joseph Rykwert uit 1988. Elke vertaling is uiteraard getekend door de tijd waarin zij werd gemaakt. Interessant aan Leoni’s vertaling is echter dat ze een idioom van vóór het modernisme hanteert, een idioom dat de huidige lezer als archaisch voorkomt, juist omdat de modernistische terminologie voor ons de gewone en voor de hand liggende (a-historische) termen zijn geworden om over architectuur te spreken. Rykwert ‘moderniseert’ zodoende de tekst van Alberti, wat tot een merkwaardig en bij tijd en wijle onsamenhangend geheel leidt. De twee oudste vertalingen zijn evenwichtiger omdat ze de eigenaardigheden van Alberti’s tekst volgen en daarmee recht doen aan de inhoudelijke cohesie van diens betoog. Anders geformuleerd: de vertalingen vertrouwen erop dat Alberti geen onzin, overbodige of irrelevante opmerkingen heeft gemaakt en dat zijn inspanningen erop zijn gericht zijn zaak te verdedigen. Neem bijvoorbeeld Boek V waar Alberti over de eigenschappen van bouwwerken van particuliere personen schrijft. Na de behandeling van porticus en de vestibule spreekt hij in het tweede hoofdstuk van enkele ‘inwendige kamers’. Leoni vertaalt dit als volgt:

Then the inner Rooms for eating, laying up all Manner of Necessaries, and the like, ought to be so contrived and situated, that the Things preserved in them may be well kept, that there be no

want of Sun or Air, and that they have all Manner of proper Conveniencies, and be kept distinct, so that too great Familiarity may not lessen the Dignity, Conveniency or Pleasure of Guests, nor encourage the Impertinence of Persons that pay their Attendance to you.

Rykwert schrijft in zijn vertaling het volgende:

Inside, the dining rooms, storerooms, and so on should be appropriately located where their contents will keep well, where the air is right and they will receive the correct amount of sun and ventilation, and where they can serve their intended uses. They should be kept separate, lest excessive contact between guests and attendants detract from the dignity, comfort and pleasure of the former or increase the insolence of the latter.

Ik noem enkele verschillen tussen de teksten. Leoni spreekt van kamers waar gegeten kan worden of waar allerlei benodigdheden in geplaatst kunnen worden. Rykwert spreekt van ‘eetkamers’ en ‘voorraadkamer’. Hoewel er op het eerste gezicht inhoudelijk geen onderscheid is tussen beide en Rykwerts benamingen meer ‘to the point’ lijken, denkt Leoni in vertrekken (waarin van alles kan worden gedaan) terwijl Rykwert het vooral over een aantal functionele vertrekken heeft. Een zelfde nuanceverschil is er tussen het ‘doordenken en situeren van de kamers’ (Leoni) en Rykwerts kortere notatie van een ‘toepasselijke locatie’. Dit geringe verschil blijkt echter grote gevolgen in architectonisch denken te hebben, zo blijkt bij verdere analyse. Leoni geeft vier overwegingen waarom duurzame condities in de vertrekken relevant zijn: 1. de te bewaren dingen moeten er vers in blijven. Rykwert schrijft daarentegen in neutrale zin dat de ‘inhoud’ van de kamers goed bewaard moet blijven, zonder aan te geven dat het om bederfelijke zaken gaat. 2. Leoni schrijft dat er geen gebrek aan zon of lucht mag zijn. Rykwert gaat uit van een bepaalde gestandaardiseerde hoeveelheid (‘correct amount’) van ‘lucht en zon’, wat pas in de moderne tijd geformuleerd én gerealiseerd is. Bovendien voert hij de negentiende-eeuwse term ‘ventilatie’ in, een term (en een techniek) die is gebaseerd op het idee dat er ‘besmetting’ ontstaat door stilstaande, zich ophopende bedorven luchten. De strategie van de ‘hygiëne’ (eveneens een negentiende-eeuws begrip) bestond uit het laten doorluchten van ruimten.²⁴ 3. Leoni schrijft dat de kamers allerlei gepast gerief moeten bezitten en voegt daarmee iets aan de vorige twee punten toe. Rykwert vertaalt daarentegen ‘intended uses’, waarmee hij zegt dat kamers beantwoorden aan het beoogd gebruik. Niet alleen is dit het programmatische taalgebruik waarin architecten pas vanaf de moderne tijd hun activiteiten formuleren, bovendien (en dat is hier van meer belang) is het door Rykwerts vertaling nu in een wat overbodige (en daarmee irrelevante) opmerking getransformeerd. In Rykwerts vertaling van de twee eerste punten is de functionaliteit van de kamers immers al geheel geïmpliceerd. 4. Het belangrijkste verschil tussen beide vertalingen blijkt wanneer Rykwert schrijft dat de ruimten gescheiden moeten worden gehouden, omdat de sociale verbanden anders onder druk komen te staan (‘overdadig contact’ tussen gasten en bedienden doet afbreuk aan waardigheid, comfort en plezier van gasten of verhoogt de brutaliteit van het personeel). Leoni daarentegen schrijft dat de vertrekken

onderscheiden behoren te blijven, opdat een te grote gemeenzaamheid (van die vertrekken) de waardigheid, gerieflijkheid of het behagen van de gasten niet te zeer vermindert, noch de onbeschaamdheid van personen die hun diensten verlenen aanmoedigt. Kortom: Rykwert roept een moderne wereld op waarin de sociale omgang zich afspeelt in een geneutraliseerde omgeving waarin vanzelfsprekend de hoeveelheid zon, lucht en voedsel onder controle zijn; verschillende van Alberti's uitspraken vallen daarmee buiten de mentale horizon: ze zijn ondenkbaar voor ons geworden en kunnen als achterhaald worden beschouwd. Leoni daarentegen roept een wereld op waarin de natuur zich in al haar (nadelige en voordelige) hoedanigheden manifesteert: het weer, de bouwstoffen en de mensen vormen stuk voor stuk natuurlijke verschijnselen waarmee bij het schikken der vertrekken rekening gehouden moet worden. Andere uitspraken van Alberti in zijn architectuurtraktaat met betrekking tot dit natuurlijke krachtenveld – bijvoorbeeld over het vermogen van kunst om ongedierte uit gebouwen te kunnen weren of over het kappen van bomen bij een zekere maanstand – zijn door Rykwert weliswaar vertaald, maar ze vallen zeer uit de toon. Dit wordt nog versterkt door de (modernistische) interesse in zaken als proportie en schoonheid die daardoor extra worden belicht. In feite resulteert dit in een zeer onevenwichtige versie van Alberti's architectuurtraktaat die als historische bron nauwelijks bruikbaar is. Overigens is de vertaling van Theuer in die zin evenwichtiger (en dus bruikbaar) dan die van Rykwert. Zijn uit 1912 daterende vertaling wijkt weliswaar hier en daar van beide andere af, maar er is geen sprake van een zodanige modernisering dat de tekst een onbegrijpelijk samenraapsel is geworden.²⁵

Inmiddels zal wel duidelijk zijn dat ik grote moeite heb met de manier waarop het bronnenmateriaal doorgaans gelezen wordt. Dat gaat zowel op voor mijn primaire bronnen – het werk van Stevin, Cats, De Hooch en Van Hoogstraten – als voor de bronnen die de culturele context vormen. Veel onderzoekers gaan vanuit standaardopvattingen op een selectieve manier met deze bronnen om. Ze volgen al parafaserend de lijn van het betoog in plaats van deze te onderzoeken, gaan kritiekloos uit van de indeling in boeken en hoofdstukken, vervangen 'ouderwetse' woorden door meer begrijpelijke, vatten een omslachtig betoog bondig samen of laten 'onbelangrijke' details achterwege. Dat alles is weinig bevorderlijk voor een inzicht in de samenstelling en werking van het geschrift.

In dit boek beproef ik een andere analysemethode, waarbij ik drie uitgangspunten heb. Ten eerste kent de historische tekst zoals Ruth Kelso dit ooit formuleerde, een eigen 'fabric of thought', waardoor patronen geweven worden van termen en zinsneden.²⁶ Het volgen van dat weefsel en het onderscheiden van de afzonderlijke draden die erdoor lopen, hun dikte, hun verloop, hun afwisseling en bundeling, is noodzakelijk om zicht te krijgen op de historische tekst. Kelso onderstreept dat zij als modern onderzoeker deelgenoot moest worden van dat

weefsel, om de coherentie en het patroon van het patchwork te kunnen vaststellen. Hoewel ik me daarin kan vinden wil ik niet zover gaan als Kelso wanneer zij zegt dat het niet haar boek is dat ze schreef.²⁷ Gegeven mijn vraagstelling heb ik het historisch materiaal niet volledig, maar slechts op enkele vlakken onderzocht. Bovendien was het door mijn comparatieve analyse noodzakelijk steeds weer de vraag te stellen hoe het gevondene zich verhield tot de andere bronnen. In die zin komt mijn leesmethode dicht in de buurt van de werkwijze die wetenschapshistorici praktiseren. Om vroegmoderne teksten te kunnen lezen, om de inzet van debatten te kunnen inschatten, moet de context worden vastgesteld. De wetenschapshistorica Osler benadrukt dit aan de hand van haar eigen onderzoek naar 'de vroegmoderne relatie tussen natuurfilosofie en theologie. 'One important corollary of this view is that concepts formed in each domain can be found to be deeply embedded in the other. The boundaries between science and religion are neither fixed nor impermeable. Indeed the two domains often overlap, so that in the early modern period theological concerns, such as questions about the immortality of the soul or about evidence of providence in the world, were part of natural philosophy, while seemingly scientific questions such as mathematical descriptions of planetary motion or the nature of fossils were taken to have theological import. In addition to contextualizing both natural philosophy and theology in the intellectual traditions from which they sprang, this approach has the important consequence of permitting us to consider their interaction without imposing modern claims of privileged knowledge on either of them.'²⁸

Dan een tweede punt. Anders dan Kelso die meer dan 500 traktaten over de vrouw in de periode 1400-1600 las en ordende heb ik slechts enkele werken intensief bestudeerd. Door haar werkwijze kon Kelso de grote lijnen en de continuïteit van onderwerpen en denken aangeven. Juist vanwege die 'ongelooflijke stabiliteit van opvattingen, ideeën en uitdrukkingsvormen, althans in geschrifte, van de veertiende tot de achttiende eeuw' was het volgens Marijke Spies noodzakelijk 'heel fijnmazig onderzoek' te doen. Alleen door teksten met een stofkam te bewerken kunnen de veranderingen in 'de intellectuele infrastructuur' worden getraceerd.²⁹ Daarbij gaat het 'om de kleine verschuivingen en verschillen'.³⁰ Bovendien wordt dan zichtbaar dat het geen grootse, anonieme breuken zijn, noch totale vernieuwingen, maar dat auteurs met naam en toenaam zijn aan te geven. 'In contrast to the traditional approaches', licht Osler haar benadering van de vroegmoderne betrekkingen tussen wetenschap en religie toe, 'I try to show how in many cases natural philosophers have appropriated concepts from theology and translated them into the language of natural philosophy, deploying these concepts to solve different problems in a new context. In addition to fostering a more fine-grained analysis that examines the fate of particular concepts rather than whole worldviews, these metaphors underscore the important point that individual people, not grand systems of ideas, are the agents of historical change.' Het doet er bijvoorbeeld toe of zeventiende-eeuwse en begin

achttiende-eeuwse geschriften over schilderen uitvoerig ingaan op de afzonderlijke eigenschappen van kleuren en tinten, van lichten en schaduwen (zoals nog gebeurt door Gerard de Lairese (1707) of dat men in de tweede helft van de achttiende eeuw (in dit geval door J.C. Weyerman) welhaast in het voorbijgaan melding maakt van de ‘aardige lichten en schaduwen’ en ‘keurlick geschilderde bloemen’.³¹ Niet toevallig verschuift ook het onderwerp van de geschriften: de eersten richten zich op de kunst van het schilderen, de tweede behandelt beroemde schilders en schilderessen.³² Het maakt uit of men spreekt van gebouwen die door de ‘Gotten’ zijn gemaakt (16de eeuw), van ‘gotsche’ kenmerken in de architectuur (17de eeuw) of over ‘de Gotiek’ (vanaf de 19de eeuw) als zelfstandige stijlrichting.³³

De lotgevallen van begrippen, termen en concepten volgen vormt aldus een manier om historische teksten te lezen en de verschuivingen, veranderingen en omzettingen in kaart te brengen. De verschuiving bijvoorbeeld van een zelfstandig naamwoord naar een adjectief geeft aan dat er iets is veranderd in de context: iets wat eerst hoofdzaak was is ‘weggezet’ of geminimaliseerd, ten opzichte van iets anders wat centraal is komen te staan. De omslachtigheid die vanuit een moderne optiek zo vaak aanleiding is om een geschrift samen te vatten, wil ik niet als een ‘overbodige’ laag maar als mogelijke bron van betekenissen opvatten. In die zin sluit ik ook aan bij de opmerking van W.A.P. Smit over het proza van Cats. In plaats van diens ‘breedvoerigheid’ en ‘langdradigheid’ als hinderlijk ter zijde te leggen, moeten we ons afvragen welke de gezichtshoek kan zijn van waaruit die uitvoerigheid ‘ongetwijfeld zin heeft gehad’.³⁴ De conclusie van Smit, getrokken in 1962, geldt in die zin nog onverkort: ‘De niet-historisch-geïntereerde moderne lezer zal dan ook veel moeite hebben de aard van de gestelde problemen en de manier van bewijsvoering te aanvaarden – beide wijken zeer sterk af van de onze! – dan dit proza als zodanig.’³⁵

Mijn derde punt is dat ik als gevolg van deze arbeidsintensieve leesmethode meerdere malen het tekst- of beeldmateriaal doorkruis. Daarbij probeer ik de verschillende lijnen die een betoog doortrekken, de vele tongen die erin doorklinken, de veelheid aan anekdotes, metaforen en onderwerpen die kris kras door een tekst verspreid liggen recht te doen. Zo is Cats’ *Houwelick* weliswaar in boeken ingedeeld, maar bepaalde onderwerpen herneemt hij op verschillende plaatsen in zijn traktaat. De ratio van zijn denken wordt door die overdaad aan details, repetities, narratieve uitstapjes en omtrekkende bewegingen aan het oog onttrokken. Hoewel ik het werk van Cats (en dat van de anderen) meerdere malen heb gelezen, is het nog steeds ondoenlijk er een beknopt overzicht van te geven – juist omdat een dergelijk ‘overzicht’ geen recht doet aan de inhoud van Cats’ werken en omdat die werken niet op een moderne wijze zijn samengesteld. Uiteindelijk leidt deze leeswijze tot mijn behandeling van de stof, een behandeling waarmee ik dit eerste deel van hoofdstuk 1 zal afsluiten.

Het boek houdt zich bezig met een viertal clichés die tezamen vorm geven aan de Hollandse cultuur in de zeventiende eeuw. Namen als Stevin, Cats en De Hooch alsmede een notie als ‘het huis’ staan voor een reeks stereotiepe opvattingen. De omtrekken ervan heb ik in het voorgaande geschetst. De inzet van dit onderzoek is echter niet om aan te tonen dat deze stereotypen onjuist zijn of dat het onjuist is om gebruik te maken van clichés. Ongetwijfeld ontkom ik er zelf ook niet aan, maar mijn inzet is een andere. Ik wil laten zien hoe met een cliché op eenzijdige wijze gebruik wordt gemaakt van veelzijdig materiaal, namelijk ten behoeve van het vertellen van een bepaald verhaal. Dat betekent dat een cliché of stereotype niet onwaar is, maar juist cultuurhistorisch weten bezit.³⁶ Het is in de eerste plaats een cultureel procédé – onder antropologen als Lévi-Strauss, Dumézil en Doniger bekend als mythologisering³⁷ – waarmee (in heden en verleden) een complexe en heterogene combinatie van beelden, woorden en betekenissen hanteerbaar wordt gemaakt door het benadrukken, uitvergrooten of uitlichten van enkele specifieke aspecten die er in een cultuur toe doen. Het doel van deze studie is dus niet zozeer de verschillende clichés te betrappen op hun mythische gehalte (in de zin van illusoir, imaginair, irreëel) en vervolgens te vervangen door een wetenschappelijker beeld (in de zin van objectiever, correcter en realistischer), als wel de werkzaamheid van deze mythologische denkwijze te laten zien. Dan ook kan de inzet ervan op een concreet historisch moment in een cultuur blijken, omdat in de mythische vertelling de eigen brandende kwesties voor het voetlicht worden geplaatst.

Noten 1.1.1.

1. In een akte uit 1577 wordt zijn meerderjarigheid gemeld. Zie voor biografische informatie Romein-Verschoor 1938-1939, pp. 7-8; Romein-Verschoor 1977, p. 184; Dijksterhuis 1943, pp. 1-64; *PWS I* 1955, pp. 25-34; Kox 1980, p. 1. De Brugse archivaris Schoutteet berichtte (in 1937, op grond van archiefstukken) dat Stevins vader, Anton Stevin, ‘zoon van een oud poorterstgeslacht’ was en zijn moeder Kathelijne Hubrechts van der Poort (‘later echtgenote van Joost Sayon, die bovendien ook de Brugse burgemeester Noël de Caron met een paar natuurlijke kinderen verblijdde’, aldus Romein-Verschoor).
2. Stevins bekendheid met Grieks en Latijn bleek in zijn verdediging van de Nederlandse taal als wetenschappelijke taal omdat deze – meer dan beide andere talen – beschikte over eenlettergrepige woorden. Paginalange lijsten dienen Stevin als bewijsmateriaal. Kox 1980, p. 1.
3. Romein-Verschoor 1977, p. 184. Vooral de vermoedens over zijn rondreizen door Europa (Polen) vóór zijn aankomst in de Noordelijke Nederlanden zijn nimmer bewezen, en steunen alleen op de opmerkingen die Stevin over deze contreien maakt. In zijn *Wysentijt* verwijst hij naar de ‘wandschilderingen aan het hof van de koning van Polen te Krakau’, en ook in zijn architectuurtractaat maakt hij melding van ‘Binnen Craco in Polen, daer mij gedenckt gesien te hebben verscheyden grooten huysen, diens veinsters ijser luyckjen hadden’; daarin ook spreekt hij over ‘de cluppen van Noorwegen’, elders noemt hij dijken die hij in Oost-Pruisen zag en ten slotte, zo vermoedt Romein-Verschoor 1977, p. 186 kan Stevin voor zijn vestiging in Leiden nog in Middelburg gewoond hebben.
4. Romein-Verschoor 1977, p. 196: ‘Nergens is zijn overgang tot het protestantisme vastgelegd, noch of het om den gelove was, dat hij Vlaanderen verliet’. Kox 1980, pp. 3, 8. Vooral in de opvoeding kan de religie van nut zijn volgens Stevin, omdat dreigen met straf van God, mensen op het rechte pad houdt (zie ook Van Berkel 1990C, p. 51).
5. Waarmee wordt bedoeld op een autonoom gebied dat de stad Brugge omgaf. Dijksterhuis 1943, p. 2; Kox 1980, p. 9. Romein-Verschoor 1977, p. 184 schrijft daarentegen: ‘Hij begon zijn loopbaan als boekhouder en kassier bij een Antwerps handelshuis’ en op p. 186: ‘Onze kennis omtrent zijn Antwerps kassierschap ontleen we aan zijn eigen mededeling in de *Wisconstighe Gedachtenissen* van 1608. Daaruit weten we ook dat hij na de Antwerpse periode nog enige tijd een functie heeft vervuld bij het financieel beheer van het Vrije van Brugge.’ Van Berkel 1985, p. 16 noemt Gent.
6. En wel ‘onder de naam Simon Stevinus Brugensis’. Maar schrijft Romein Verschoor 1977, p. 187 (en p. 200): ‘noch als student, noch als docent, zoals men vroeger wel meende, heeft Stevin een rol gespeeld aan de Leidse Universiteit’.
7. Aan Stevin werd verschillende malen octrooi verleend voor uitvindingen (Kox 1980, p. 1; Doorman 1940).
8. Ook wel Jan Cornets de Groot genoemd. Vanaf de toren van de Nieuwe Kerk te Delft lieten zij (van 30 voet hoogte) twee loden bollen van verschillend gewicht vallen (de één tien maal zo zwaar als de ander), waarbij bleek dat ze tegelijk de grond raakten. Dat resultaat was in tegenstelling tot het aloude standpunt van Aristoteles omtrent de valwetten. Romein-Verschoor 1977, p. 187; Kox 1980, p. 1; Mok 1988, pp. 52-55. Kox 1980, p. 7 en Devreese 1995 schrijven dat beiden de proef vermoedelijk vóór 1586 uitvoerde, wat betekende dat zij daarmee eerder dat Galilei (1589) waren. Dijksterhuis suggereert op grond van Stevins aanwezigheid in Delft, dat hij daar mogelijk in deze periode (1588-1590) gewoond kan hebben.
9. Struik 1979, p. 69. Kox 1980, p. 7 stelt dat Stevin ook op andere natuurwetenschapsterreinen zijn tijd vooruit is: ‘In de *Beghinselen des Waterwichts* leidt Stevin een aantal resultaten af die vooruitlopen op het werk van Pascal. Devreese 1995, ‘Simon Stevin Bruggelinck. “Spiegheling en Daet”’, p. 12.

10. Kox 1980, pp. 3 en 7 wijst erop dat Stevin in zijn *Havenvinding 1599* beschrijft hoe op een schip de nabijheid van een haven vastgesteld kan worden zonder de juiste lengte te weten.
11. Romein-Verschoor 1997, p. 187.
12. Van den Heuvel 1995A, pp. 31-37. Van den Heuvel 1994B, p. 109 baseert hierop ook zijn vermoeden dat Stevin bekend was met het ramisme.
13. Kox 1980, p. 3.
14. Dijksterhuis 1943, pp. 10-11 schrijft dat er vanaf 1593 zeker contact is geweest tussen Prins Maurits en Stevin. In zijn correspondentie uit 1603 met de Raad van State schrijft Prins Maurits dat hij Stevin, die sinds tien jaar onbezoldigd werkzaam is 'als affteekenaer der Quartieren in 't Legher' vanaf dat moment wil aanstellen voor 50 pond per maand. In 1604 als kwartiermeester verdient hij 500 pond op jaarbasis. Voorts benadrukt Dijksterhuis (p. 11), dat men gezien het gering aantal verwijzingen naar Stevins aanwezigheid in het Staatse leger, zich daarvan 'geen overdreven voorstelling' dient te vormen.
15. Dijksterhuis 1943, p. 14; Van den Heuvel 1995A, pp. 33-37.
16. Dijksterhuis 1943, p. 18: 'De bouwer, de timmerman Abraham Jansz., had den grond gekocht van den apotheker Jan Claesz. Splinter, die er aanvankelijk een kruidentuin gehad had.' Vlak voor zijn dood, op 2 februari 1619, zo schrijft Dijksterhuis op p. 20, kocht Stevin nog een ander huis in Den Haag: 'seecker huys ende erve staende ende gelegen in de Nieuwe Houtstraat op het hoeckgen vant Doelstraetgen alhier.' Blijkens archiefstukken woonde in 1627 in dit huis 'Margareta van Mechelen, de moeder van de kinderen van Prins Maurits'.
17. Frederik (geboren 1612/3) was in de leer bij Jacob Beeckman te Rotterdam, maar is jong gestorven, Hendrick (geboren in 1613/4), Susanna (geboren 29 april 1615) en een jongste dochter Levina, waarvan een geboortedatum ontbreekt. Dijksterhuis 1943, pp. 18-19 merkt op dat er geen trouwdatum bekend is. 'Echter blijkt uit de ondertrouwregisters van 's-Gravenhage, dat de ondertrouw van Simon Anthonis Stevin van Brugge en Catarijna Caerls van Leiden eerst heeft plaats gevonden op 10 april 1616.' Zijn vrouw overleed op 5 januari 1673 te Leiden.
18. Dijksterhuis 1943, p. 20. Getuigschrift i.v.m. bij een examinering. Waar hij is overleden is onbekend.
19. Beeckman heeft een journaal bijgehouden waarin hij aantekent (De Waard II, pp. ii en 291) dat hij op 15 juni 1624 te Hazerswoude een deel van Stevins nagelaten werk te leen heeft ontvangen van Stevins weduwe. Dijksterhuis 1943, p. 22.
20. Dijksterhuis 1943, pp. 22-23. Daarnaast zijn er nog fragmenten terug te vinden in H. Stevin, *Materiae Politicae* 1649. Van den Heuvel 1994B, p. 107; Van den Heuvel 1995A, pp. 3, 97-98 benadrukt dat de publicatie *Vande oirdeningh der Steden* 'interpretaties en zelfs toevoegingen van Hendrik Stevin' bevat en dus onderscheiden moet worden van de oorspronkelijke, te reconstrueren, tekst van Stevin. Idem Van den Heuvel 1995B pp. 46-47; Taverne 1984, p. 441 'slordig geredigeerd'.
21. Romein-Verschoor 1977, p. 191. Dijksterhuis 1943, p. 8. In 1582 bij Plantijn te Antwerpen verscheen: *Tafelen van Interest*, in 1583 *Problemata geomtrica* bij Joannes Bellerus te Antwerpen. De Drukkerij van Plantijn wordt in Leiden later voortgezet door diens schoonzoon Frans van Ravelingen.
22. Struik 1979, p. 66; Dijksterhuis 1943; Van Berkel 1986.
23. Struik 1979, p. 69. Met name uit katholieke kring kwam Stevins ondersteuning van Copernicus op kritiek te staan, zoals van de Ubbo Emmius, de latere rector van de Groningse Hogeschool (Struik 1979 p. 71; Dijksterhuis 1943; Hooykaas 1976; Romein-Verschoor 1977; Kox 1980, pp. 7-8).
24. *Uytspraeck vande Weerdicheyt der Duytsche Tael* was opgenomen in zijn werk *De Beghinselen der Weeghconst.* Kox 1980, p. 5.
25. Van den Heuvel 1995B, pp. 62-64. Van Berkel 1995, pp. 192-194 wijst erop dat Stevin een

- dergelijk denkbeeld deelde met anderen, en dat het een bekend idee was in de klassieke tijd.
26. Dijksterhuis 1943, pp. 317-320.
 27. Hugo de Groot maakte ook een Latijnse vertaling van Stevins *Havenvinding* (Dijksterhuis 1943, p. 14; Mok 1988, pp. 49-52).
 28. Crone e.a. 1955-1966.
 29. Kox 1980, p. 3.
 30. Slechts enkele werken zijn in de 17e eeuw in het Frans, het Latijn en het Engels vertaald.
 31. Kox 1980, p. 5.
 32. Van Berkel 1995, p. 198.
 33. Van den Heuvel 1995B, p. 63.
 34. Romein-Verschoor 1977, p. 206; Struik 1979, pp. 66 en 72; Van Berkel 1995, pp. 51-52; Ottenheym 1999B, p. 92.
 35. Kox 1980, pp. 8-9.
 36. Van Berkel 1995, p. 196. Volgens Dijksterhuis 1943, pp. 11-12 staat in 1608 Stevin in de lijst met ambten binnen het Staatse Leger gerangschikt onder 'ingegneurs'; een jaar eerder is hij niet in dat ambt geplaatst, maar wordt hij wel als ingenieur aangeduid.
 37. Van Berkel 1995, p. 192, 'Wie een wiskundig, medisch of natuurfilosofisch probleem wilde oplossen, dook in de boeken'.
 38. In Hendrick Stevin, *Materiae Politicae. Burgherlicke Stoffen*. Leiden 1649.
 39. Romein-Verschoor 1977, pp. 206-207 gewijd aan de bouwkunde van Stevin.
 40. Van Berkel 1990C, pp. 50-51 reageert met name op haar interpretatie van het rationalisme, die als 'een wat al te rooskleurige voorstelling' typeert.
 41. Bakker-Schut 1942; Dijksterhuis 1943, hoofdstuk XI, 'Bouwkunde', pp. 261-269; Eimer 1961; Gutkind 1971; Konvitz 1978; Tzonis 1982; Kostof 1985; Grafe 1993. (Voor een overzicht zie Bijlage stadsplan). Ook Boasson & Van Giersbergen 1986 refereren aan Stevin, zij het in de vorm van een huizenblok of zijn 'ideale legerplaats'.
 42. Dijksterhuis 1943, p. 261.
 43. Dijksterhuis 1943, p. 269.
 44. Taverne 1978 spreekt van een 'specifiek Hollandse situatie' (p. 40), 'de gangbare praktijken in Hollandse steden' (p. 43) of 'de Hollandse mentaliteit' (p. 47) die Stevin in zijn werk tot zijn recht laat komen (p. 49). Voorts maakt hij (pp. 409-410, noot 1) een onderscheid tussen een mathematische 'ideaalstad' die beantwoordt aan een contemporaine ruimtelijk-sociale structuur en een literair-filosofische 'utopie-stad' die primair symbolisch van aard is.
 45. Van den Heuvel 1991, pp. 139-148.
 46. Roding 1993, p. 52: 'Nederland had zijn eigen theoreticus op het gebied van de stedebouw in de persoon van Simon Stevin (1548-1620)'.
 47. Bosma 1979B, p. 32; Van der Hoeven & Louwe 1985, p. 58; Van den Heuvel 1991, pp. 143-146.
 48. In veel buitenlandse architectuurhistorische handboeken (Germann 1980; Krufft 1985 en 1994) ontbreekt tot nu toe dit tractaat. Als Stevin wel wordt genoemd, dan betreft het vooral zijn militaire werk (Schütte 1984 noemt *Castramentatio*, pp. 394-395; Wilkinson 1988, pp. 466-476 noemt Stevins geschrift *De Sterckenbouwing*).
 49. Van den Heuvel was zo vriendelijk mij inzage te geven in zijn manuscript (Van den Heuvel 1995A, Engelse publicatie ter perse) waaraan verschillende fragmenten zijn ontleend.
 50. De Jonge 1998; Hollander 1990; Hollander 1994, pp. 144 en 153; Hollander 2001, pp. 281, 287 en 292, n. 35 (met een overigens onjuiste verwijzing naar *Het burgherlijke leven* als titel van het architectuurtractaat); Dibbets 1998, pp. 70-71, 79.
 51. Taverne 1978; Van der Hoeve & Louwe 1985.
 52. Grafe 1993, p. 80: 'karakteristieke eenvoud', 'helder raamwerk. Roding 1993, p. 52: 'Hij verdeelt de stad volgens een raster van identieke vierkanten', soms zijn 'enkele modulen samengevoegd'; Van der Cammen & De Klerk 1993, p. 20: 'met het vierkant als

- grondvorm', 'streng doorgevoerde uniformiteit, symmetrie'; Van den Heuvel 1994B, p. 103 spreekt ook over 'strak raster', p. 105: de rechthoekige stad [is] onderverdeeld in vierkante bouwblokken'.
53. Roding 1993, p. 51; Lauwen 1996.
 54. Roding 1993, p. 51 verwijst naar Middeleeuwse steden, maar ook naar vestingsteden in het zuiden van Frankrijk en in Nederland is Elburg een voorbeeld met 'een rechthoekige vorm en een regelmatig stratenplan'. Bakker-Schut 1942; Günther 1988, pp. 184-185 (over Dürer). Dürer plaatst in zijn stad ook huizen-met-lichthoven en galerijen.
 55. Roding 1993, p.52: 'goede verkeersafwikkeling'. Van der Cammen & De Klerk 1993, p. 19:' beschouwen Stevins werk als 'het eerste belangrijke geschrift over stedenbouw en volkshuisvesting in de Nederlanden'; Grafe 1993, p. 80 gebruikt termen als 'functionele redenering', 'woon- en bedrijfsgebouwen', 'zone die is voorbehouden aan collectieve ruimten', 'openbare voorzieningen', 'stadsdelen', 'functionele eisen die de nieuwe grootschaligere handelsnetwerken in de zeventiende eeuw stelden', 'stedelijke activiteiten', 'het denken over een functionele ordening van de stad'.
 56. Taverne 1978.
 57. Taverne 1990, Taverne 1994; Van den Heuvel 1994B, p. 106 benadrukt dat Stevins stad verschilt van 'het merendeel van de auteurs van de architectuurtractaten van de oudheid en de Italiaanse renaissance'.
 58. Taverne 1993, p. 11. Van den Heuvel 1994B, p. 106 schrijft: 'Hij was niet geïnteresseerd in een stadsmodel waarin deze tegenstellingen harmonieus samenvloeiden, maar in de analyse, de visualisering en de uitwerking van de problemen, zoals deze zich op verschillende niveaus manifesteerden'.
 59. Taverne ontleende deze term aan Barleus. In 1977 schrijft hij in 'Architectuurtheorie lijdt onder elitaire opleiding' voor het eerst over deze 'paradoxale' figuur waarin verschillende lijnen samenkomen, later nog in Taverne 1990, 1994; Reinink 1979, p. 25: 'De activiteiten van Simon Stevin hadden een directe relatie tot de voornaamste uitdagingen die de genoemde ontwikkelingen van manufactuur en handelskapitaal aan de technici stelden: verbetering van de verkeersmiddelen, ontwikkelingen van de industrie en verbetering van het militaire apparaat'.
 60. Taverne 1990, p. 107. Reeds in Taverne 1984A en 1984B interpreteert Taverne Stevins verdediging in *Castrametatio* van een decimale indeling van het legerkamp – die ook bij de Hebreëen is te vinden – als teken van de bijbelse connotatie. Idem Roding 1993, p. 52.
 61. Taverne 1978, pp. 112-116; Roding 1993, p. 53; Grafe 1993, 80: de nieuwe grootschalige handelsnetwerken, de op expansie gerichte handelsstad'; Van den Heuvel 1995A, p. 33: 'Regenten en kooplieden investeerden in de drooglegging van meren en plassen hetgeen door de snel groeiende bevolking een lucratieve vorm van geldbelegging bleek te zijn'. Op p. 116 verwijst Van den Heuvel 1995A naar Jacob Cats' werkzaamheden op het vlak van 'drainagewerkzaamheden'.
 62. Taverne 1978; Van den Heuvel 1995A, p. 33.
 63. Taverne 1978, pp. 115, 277-278; Roding 1988, p. 22.
 64. Romein-Verschoor 1957, p. 12.
 65. Stevin 1649, pp. 40-128.
 66. Reinink 1979, p. 25.
 67. Van der Hoeven & Louwe 1985, p. 56; Bosma 1978, p. 93.
 68. Van den Heuvel 1995B, p. 57.
 69. Van den Heuvel 1995A, pp. 65-66, 68-69; Van den Heuvel 1994B.
 70. Van den Heuvel 1995A, pp. 65-66 spreekt in dit kader ook nog van 'Het woonhuis en de stad als proefopstelling'. En iets verderop (p. 68) vat hij samen dat Stevins ontwerpen voor huis, stad en stadsuitbreiding niet moet worden opgevat als 'weerslag van de eigentijdse praktijk' of 'blauwdruk voor de toekomst'.

71. Romein-Verschoor 1977, p. 206.
72. Taverne 1978A, p. 45; Bosma 1979B, p. 32: 'varianten van gelijkzijdige woonblokken voor de uniforme bebouwing van de ideaalstad'; Van den Heuvel 1995B, 'De Huysbouw, de crychsconst en de wysentijt', p. 59 spreekt van 'een vijftal schematische dambordpatronen'. En zo geeft Stevin volgens verschillende auteurs een nieuwe, wiskundige invulling aan het traditionele topos dat een huis eigenlijk een stad is: Taverne 1978A, p. 45: 'Misschien is het de visualisering van de oude topos der antieke filosofen, dat de stad eigenlijk niets anders is dan een groot huis en aan de andere kant een huis eigenlijk een kleine stad is.' Idem Van den Heuvel 1991, pp. 144-145; Van den Heuvel 1994B, p. 104, waarbij hij steeds naar Alberti verwijst.
73. Van den Heuvel 1995A, pp. 68-69: 'Samenvattend kunnen we stellen dat Stevins "ordering" van de architectuur slechts in beperkte mate rationeel genoemd kan worden ondanks dat deze op logische argumenten is gebaseerd.' En verder: 'Logische en heldere modellen, de incompleetheid ten spijt'.
74. Van den Heuvel 1995A, pp. 52-53. En voorts p. 52: 'Privacy geldt ook als een belangrijk criterium voor de onderlinge rangschikking van de nevenvertrekken'; Dijksterhuis 1943, p. 269.
75. Van den Heuvel 1995A, p. 63.
76. Zowel Van den Heuvel 1995A, p. 58, Hollander 1990, p. 110 als Rang 1994, p. 123 spreken in termen van 'sociale orde' en 'sociale connaties'. Soortgelijke aannames zijn ook te vinden bij Wigley 1992.
77. Rang 1994, pp. 121-125.
78. Rang 1994, p. 124.
79. Rang 1994, p. 124.
80. Hollander 1990 spreekt over Stevin in termen als 'the disposition of rooms', 'its importance for the distinction between private and public' (pp. 39, 108-109), 'suitability', 'comfort' en 'valuable index of the consensus on how houses could best be lived in' (p. 41). Idem Hollander 1994, pp. 144, 153, n. 2.
81. Hollander 2001, p. 281. Idem Hollander 1990, pp. 124-151 en Hollander 1994.
82. Ottenheim 1989, p. 159.
83. Ottenheim 1993, p. 216.
84. Voor Lieven de Key, zie Van der Blom 1995.
85. Ottenheim 1989, p. 18.
86. Ottenheim 1989, p. 18. Overigens verwijst hij naar Vermeulen 1938 die het omslagpunt plaatst in 1630 zie Vermeulen 1941.
87. Daarnaast noemt Ottenheim nog het door Jacob van Campen gebouwde buitenhuis 'Huis Ten Bosch' in Maarssen uit 1628', voor de zwager van de gebroeders Coymans. Zie ook Ottenheim 1989, p. 17; Meischke 1993, p. 66.
88. Ottenheim 1989, p. 18.
89. Ottenheim 1989, pp. 9-10 en Ottenheim 1995B, p. 7. Inmiddels is een groot deel van dit project verwezenlijkt getuige de reeks monografieën die zijn verschenen van Vingboons (1989), Post (Terwen & Ottenheim 1993), Van Campen (Huisken, Ottenheim & Schwartz 1995), en onlangs over Huygens (Blom, Bruin & Ottenheim 1999).
90. Ottenheim 1995B, pp. 8-9; Ottenheim 1989, p. 9.
91. Ottenheim 1989, pp. 18-20.
92. Ottenheim 1989, p. 91 baseert zich in deze op De Jong 1987.
93. Zantkuijl 1993, p. 82.
94. Ottenheim 1989, p. 91.
95. Ottenheim 1989, pp. 18-20.
96. Zantkuijl 1993, p. 89.
97. Zantkuijl 1993, p. 82: 'Uit de hele ontwikkeling van het stadhuis blijkt dat onder invloed

- van deze vorm van privacy en de reeds genoemde er nauw mee samenhangende “woonverfijning”, het huis zich steeds meer losmaakte van de straat’.
98. Meischke 1969, p. 20; Zantkuijl 1993, p. 82.
 99. Meischke 1969, p. 20.
 100. De Waard 1942, II, pp. 111-XXI, 394-405, 291-297, 300. Stevin 1649, pp. 144-147; Taverne 1984A, pp. 441-455. Voor Brialmont zie Van den Heuvel 1995A, pp. 15-16, die erop wijst dat deze Belgische genie-officier over Stevins militaire en architectonische geschriften schreef.
 101. Bodar 1984, p. 55 meent zelfs dat ‘alle architectuurtractaten voetnoten [zijn] bij Vitruvius’.
 102. Taverne 1978, p. 37.
 103. Taverne 1978, pp. 35, 37, 39, 41 (‘zijn civieltechnische belangstelling en opmerkingsgave’), 43, 47 (‘meer aan de Hollandse mentaliteit aangepast’).
 104. Taverne 1978, p. 48.
 105. Van den Heuvel 1995A, pp. 78-89.
 106. Van den Heuvel 1995A, p. 89.
 107. Van den Heuvel 1995B, pp. 56 en 60-61. Wel wijst Van den Heuvel op enkele overeenkomsten met o.a. Alberti.
 108. Van den Heuvel 1995B, ‘volledig afstand’ (p. 47); Van den Heuvel 1995B, p. 56.
 109. Van den Heuvel 1995A, p. 109. Idem Romein-Verschoor 1977.
 110. Van den Heuvel 1995A, p. 100 schrijft over Perraults ‘faam als een voorloper van de moderne ontwerp-methode’. Over Perrault zie Tzonis & Lefavre 1984, p. 164: ‘Scamozzi 1615 en de theoretici van de Renaissance hadden als vanzelfsprekend aangenomen dat de regels “positief” oftewel absoluut waren, een standpunt dat door Blondel 1675 werd overgenomen. Perrault daarentegen meende dat ze “willekeurig” waren, dat ze uitsluitend bewondering wekten krachtens gewoonte en omdat er in de geest van de beschouwer een verbinding tot stand wordt gebracht tussen het gebouw en het gezag van zijn machtige, aristokratische eigenaar. Deze wetenschappelijke definitie van schoonheid, steunend op antropologische en archeologische gegevens (Desgodetz, 1682) en op een systematische bestudering van traktaten uit de Oudheid en de Renaissance, was haar tijd ver vooruit.’ Tzonis 1982, *Het architectonies denken*, pp. 88-98; Bilodeau 1997. Hierin wordt de zuilenordering (als centrale kwestie van het toenmalig architectonische denken) in de Franse periode 1650-1793 behandeld. Perrault wordt gepresenteerd als de eerste die kritiek uitte op de natuurlijkheid van het proportiesysteem.
 111. Van den Heuvel 1997B, p. 55.
 112. Ottenheim 1989, pp. 10 en 159-160; Terwen 1983.
 113. Ottenheim 1989, pp. 160-161.
 114. Terwen & Ottenheim 1993, p. 216 spreken van ‘afgewogen mathematisch systeem’, ‘enkele zeer eenvoudige getalsverhoudingen’; Ottenheim 1989, p. 161 noemt ‘hechte mathematische principes’.
 115. Wittkower ging later in verschillende artikelen uitvoerig in op ‘de oude mythe van de niet-commensurabele gulden snede’. Wittkower 1996, p. 170, n. 1: ‘The Changing Concept of Proportion’ (1960), ‘The Problem of the Commensurability of Ratios in the renaissance’ (Appendix 2 in *Grondslagen*), en ‘Proportie in kunst en architectuur’ (Appendix 4 in *Grondslagen*, tekst gebaseerd op vier lezingen uit de periode 1951-1953. Onder verwijzing naar Wittkower (n. 5) schrijft Ottenheim 1991A, p. 34, n. 2: ‘De verhouding die men als “de gulden snede” pleegt aan te duiden is in de architectuurpraktijk slechts bij zeer hoge uitzondering toegepast. Meestal wanneer men meent deze verhouding, die alleen geometrisch is voor te stellen, op het spoor te zijn, gaat men in werkelijkheid om de zuiver rekenkundige verhouding 3:5, die direkt deel uitmaakt van de harmonieuze getallenreeks’.
 116. Ottenheim 1989, p. 161, Ottenheim 1991A, Terwen & Ottenheim 1993.
 117. Ottenheim 1989, p. 282, n. 395.

118. Ottenheim 1989, pp. 160-161; 1991, pp. 20-21 en p. 161; Terwen & Ottenheim 1993, pp. 218-219. De tekening is opgenomen in *Oude en ware beschrijving van Schieland*, Gemeentearchief Rotterdam.
119. Wittkower 1996, met name Hoofdstuk 4: 'Het probleem van de harmonische proportie'. Terwen & Ottenheim 1993, p. 216: 'Vooral getalsverhoudingen die ook in de muziek als "mooie" samenklank worden gewaardeerd wanneer men de maatverhoudingen als snaarlengten overneemt, waren van grote betekenis'.
120. Ottenheim 1989, p. 160; Terwen & Ottenheim 1993, p. 216; Ottenheim 1995B, p. 6. Goudeau 1995 bevestigt het grote belang van de mathematische, wetenschappelijke onderbouwing van de architectuur.
121. Terwen & Ottenheim 1993, p. 216; Ottenheim 1989, pp. 160-161.
122. Ottenheim 1995B, p. 11.
123. Ottenheim 1995B, pp. 5-6; De Jongh 1973, p. 111.
124. Ottenheim 1995B, pp. 5-6.
125. Terwen & Ottenheim 1993, p. 217.
126. Ottenheim 1999B, p. 89; Spies 1995, pp. 227-238; Ottenheim 1997, pp. 105-125; Terwen & Ottenheim 1993.
127. Ottenheim 1995B, p. 6; Terwenj & Ottenheim, 1993, p. 220 noemen hem een 'geleerd humanist'; Van den Heuvel 1995A, pp. 110-111.
128. Terwen & Ottenheim 1993, p. 220 verwijzen naast 'Vitruvius, het standaardwerk over de regels van de klassieke bouwkunst', naar Alberti, Serlio, Vignola, Palladio en Scamozzi.
129. De Jongh 1973, p. 105.
130. Terwen & Ottenheim 1993, p. 220. Ottenheim 1991B, p. 19; Ottenheim 1989, pp. 161; voor de literatuur van Vondel en Hooft (Spies 1995).
131. Van den Heuvel 1995B, pp. 61-62, 64.
132. Van den Heuvel 1994B, pp. 108-109; Van Berkel 1983A; Ottenheim 1989, p. 159; Bodar 1984, p. 63; idem Struik 1979, Mok 1988.
133. Aldus Baudet 1992, pp. 111-116.
134. Zoals de zuilenordering. 'De Nederlandse vernuftelingen waren door de bank genomen tamelijk nuchtere lieden' schrijft Van Berkel 1995, p. 200. Dijksterhuis 1943, p. 317: 'Hoewel deze theorie geheel uit de lucht gegrepen is en men niet zonder verbazing aanziet dat Stevins denken zich op zoo phantastische banen heeft kunnen begeven...'. Van Berkel suggereert dat de humanistische geleerden van een dergelijke Gouden Tijd van de kennis overtuigd waren. Alleen met Stevin is het niet te rijmen, zo blijkt op p. 199: 'Hoe serieus we Stevins bespiegelingen over de *Wysentijt* moeten nemen, zal men wel nooit helemaal duidelijk worden: bij andere vernuftelingen in zijn tijd zullen we in ieder geval dergelijke speculaties niet zo gauw tegenkomen'. Bosma 1978, pp. 94-95 'radikaal rekt hij af met de verhaaltjes over de mannelijke Dorische zuil die zes maal zo lang als dik is omdat de lengte van de man zes maal de lengte van zijn voet is etc.!' Bodar 1984, p. 63: 'De theorie stoelt niet op de natuur, zo stelt de geleerde praktisch vast'; Bosma 1978, p. 96: 'De kritische houding van Stevin tegenover Vitruvius en zijn volgelingen doet weldadig aan vergeleken bij de latere, bijna slaafse, verering van de theorieboeken door Huygens en zijn kennissenkring'.
135. Israel 1996, pp. 291, 303, 408, 630.
136. Vanpaemel 1995.

Noten 1.1.2.

1. Cats woont met een oudere broer en twee zusters in het ouderlijk huis aan de Noorddijkstraat 7.
2. Ten Berge 1979 (benadrukt de katholieke opvoeding); Boekema Sciarone 1978 (benadrukt de protestantse opvatting).
3. Aldus Ten Berge 1979; Boekema Sciarone 1978, p. 30; Kluiver 1978, p. 49 onder verwijzing naar Cats' autobiografie.
4. Hij schrijft zich overigens in onder de naam van zijn moeder.
5. Ten Berge 1979; Boekema Sciarone 1978, p. 30; Carter 1974, p. 102.
6. Ten Berge 1979, p. 58.
7. Ten Berge 1979, p. 23.
8. Ten Berge 1979, p. 25 wijst op de mogelijkheid van kinine in dit middel.
9. Ten Berge 1979, pp. 25-26. Cats woont daar aan de Lange Noordstraat 11.
10. Ten Berge 1979, pp. 29-31; Struik 1979, p. 78. Van den Heuvel 1995A, p. 33 merkt op dat Jacob Cats zich net als Isaac Beeckman en waterbouwkundige Jan Adriaasz. Leeghwater bezig hielden met 'nieuwe molentechnieken voor een nog efficiëntere bemaling van de polders'.
11. Ten Berge 1979, p. 103; Frijhoff & Spies 1999, p. 19.
12. Ten Berge 1979, p. 29: '... herdijking van die landen, die tiendenplichtig waren of in eigendom toekwamen aan de Vlaamse geestelijkheid. De vennootschap nam de rechten over van de abdijen van Sint Baaf en Sint Pieter te Gent, het kapittel van Doornik en het hospitaal Comtesse te Rijssel, aan welke [genoemde] gestichten onderworpen waren.' Frijhoff & Spies 1999, p. 19.
13. Ten Berge 1979, pp. 29-30.
14. Cats is 27 jaar en Elizabeth 26 jaar oud (gestorven 11 januari 1631). Ten Berge 1979, pp. 27-28; Boekema Sciarone 1978, p. 30.
15. Ten Berge 1979, p. 27.
16. Ten Berge 1979, p. 34. En wel in 1607, vlak voor de geboorte van zijn oudste zoon.
17. Johannes (1607-1618). Helene, Elisabeth I en Cornelis stierven alledrie nog jonger. Anna huwt in 1630 met Cornelis van Aerssen (1637-1651 o.a. drossaard en schout te Breda). Elizabeth II huwt in 1636 met de dan 44-jarige Cornelis Musch, 'beruchte griffier van de Staten Generaal' (gestorven in 1650). Elizabeth hertrouwt in 1652 met Dirck Pauw. Cats heeft veertien kleinkinderen. Ten Berge 1979, p. 173; Boekema Sciarone 1978, p. 31; Frijhoff & Spies 1999, p. 35.
18. Ten Berge 1979, p. 32: 'Dat landgoed ligt aan de Seisweg in het dorp Grijskerke'.
19. Ten Berge 1979, pp. 33-34 en 262-267 benadrukt dat ook zijn uitgebreide familie, met name het gezin van zijn broer, in deze tijd bepalend is voor zijn leven.
20. Ten Berge 1979, p. 69 e.v.
21. Ten Berge 1979, pp. 101-102. Hollandse schepen werden het slachtoffer van het treffen tussen Engeland en Frankrijk en Cats diende te onderhandelen over de inbeslaggenomen schepen en goederen. Tevens diende hij de terechtstelling in de Oost van Engelse pioniers op Ambon in 1625 door J.P. Coen te verdedigen.
22. Ten Berge 1979, p. 104: Prins Maurits laat de vorige Raadpensionaris Van Oldenbarnveld ter dood brengen. Deze wordt opgevolgd door Adriaan Pauw, maar na de dood van Maurits (1625) wordt deze door Frederik Hendrik op diplomatieke missie naar Parijs gestuurd.
23. Ten Berge 1979, pp. 113, 143.
24. Ten Berge 1979, p. 130 duidt zijn functie aan als 'voorzitter'.
25. Frijhoff & Spies 1999, p. 79.
26. Ten Berge 1979, pp. 130 en 161 ('een meegaander karakter') citeert Blok 1899 ('gemoedelijk man, 'een nuchter, praktisch en gematigd karakter, maar weinig zelfstandig,

- bovendien vreesachtig en verre van onbaatzuchtig, een gewillig werktuig in de hand van de zeer door hem bewonderde prins'); Price 1987, p. 80; Frijhoff & Spies 1999, pp. 79-80; Van Deursen 1979.
27. Ten Berge 1979, p. 133.
 28. Ten Berge 1979, p. 155.
 29. Ten Berge 1979, pp. 155, 160; Frijhoff & Spies 1999, pp. 28, 131, 489.
 30. Ten Berge 1979, p. 160.
 31. Dominicus-van Soest 1988, p. 165. Overigens noemen Frijhoff & Spies 1999, p. 28 Post nog wel als architect.
 32. Ten Berge 1979, pp. 165-171.
 33. Boekema Sciarone 1978, p. 31.
 34. Boekema Sciarone 1978, p. 31; Van Es 1962, p. 10; Ten Berge 1979, pp. 35-36, 44, 70 ('flinke huisbibliotheek'), 186; Luijten 1996 bevestigt Cats' eruditie op vele terreinen van de Europese humaniora. Cats kent de kerkvaders (Ambrosius, Augustinus, Chrysostomus, Hieronymus), werken van Theokritus (heruitgave 1598 door Daniel Heinsius), Vergilius, Ovidius, Erasmus, maar noemt ook klassieke Romeinse werken (Horatius, Juvenalis, Ovidius, Plautus, Seneca, Tacitus, Terentius, Vergilius), Latijnse bewerkingen van Griekse auteurs als Aristoteles, Hesiodus, Plutarchus, vroege Renaissance auteurs (Alciatus, Petrarca), maar ook meer contemporain werk van Josephus Justus Scaliger.
 35. Ten Berge 1979, p. 178.
 36. Ten Berge 1979, p. 172; Kloek 1998, p. 103.
 37. Volgens Ten Berge 1979, pp. 94-95 is dit werk, afgezien van het leerdicht van Jan Baptist Houwaert, een unicum is in dit genre.
 38. Ten Berge 1979, pp. 116-126.
 39. Frijhoff & Spies 1999, pp. 580, 583.
 40. Ten Berge 1979, p. 39.
 41. Frijhoff & Spies 1999, pp. 464, 470, 473.
 42. Ten Berge 1979, p. 50 e.v.; Luijten 1996A en B.
 43. Ten Berge 1979, pp. 41-43.
 44. Ten Berge 1979, pp. 71-72.
 45. Ten Berge 1979, p. 130; *Cats-catalogus*, p. 25 noemt 1635.
 46. Ten Berge 1979, Price 1987, Van Deursen 1979.
 47. Ten Berge 1979, p. 70.
 48. Aldus auteurs als Van Es, Van Gemert, Grootes, Leuker, Luijten, Schenkeveld-van der Dussen, Sneller en Spies.
 49. Ten Berge 1979, p. 95; Frijhoff & Spies 1999, pp. 28, 228, 263, 464, 466, 542; van Cats werk schat men dat er rond 1650 reeds 300.000 exemplaren circuleren (p. 537). Het *Houwelick* kende in de zeventiende eeuw veertig afzonderlijke drukken. In 1655 telt zijn uitgever Schipper 'bij de vijftig duizend gedrukt'. Zie ook Schenkeveld-van der Dussen 1991, p. 31. Zij wijst erop dat van *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt* zijn 25.000 exemplaren gedrukt en van *Trou-ringh* nog meer.
 50. Frijhoff & Spies 1999, p. 28.
 51. Huizinga 1941, pp. 89-91; Ten Berge 1979, p. 96 wijst op een gedeeltelijke Deense vertaling van het *Houwelick* (1675: *Den Christelige Hustrue*), gedeeltelijke Zweedse vertaling (1759); en reeds in 1657 een Duitse vertaling van *Kinder-spel* als *H. Jacob Catsen Kinder-Lustspiele*, Zürich). Volledige Duitse vertaling verschijnt reeds in de achttiende eeuw (p. 218); in Zweden werden delen vertaald of werden fragmenten in eigen werk ingelast (door o.a. Georg Stiernhelm, Lasse Lucidor en Spegel). Voorts: Porteman 1977; Sneller 1996. Frijhoff & Spies 1999, pp. 28, 133, 586 en 588. De auteurs leggen een verband tussen de positieve receptie van Cats in het Duitse Rijk (waar men overigens Nederlands kon lezen) en een opbloei van het huiselijk leven en de burgerlijke moraal na de

- Dertigjarige Oorlog, eind jaren veertig en vijftig van de zeventiende eeuw.
52. Ten Berge 1979, p. 174; Boekema Sciarone 1978, p. 31; Frijhoff & Spies 1999, p. 30.
 53. Ten Berge 1979, 46; pp. 75-76; Ten Berge 1979, over De Swaef, pp.75 en 77; Grootes 1995; Boekema Sciarone 1978, p. 31.
 54. Volgens Grootes 1995 behoort hij 'tot de top van de Hollandse literatuur uit de zeventiende eeuw'.
 55. Ten Berge 1979, pp. 18,209. De klassieke berg der Muzen (zanggodinnen); Boekema Sciarone, p. 31. Huygens was overigens verre familie van hem. Ten Berge 1979, p. 219: Huygens roemt Cats' werk diverse malen (o.a. in 1658).
 56. Voor een man in zijn positie zou het, schrijft Schenkeveld-van der Dussen 1991, p. 22 oneervol zijn wanneer hij er zijn broodwinning van maakte. Cats was dan ook zeer bemiddeld, en miljonair bij zijn overlijden. Frijhoff & Spies 1999, pp. 19 en 572-573.
 57. Ten Berge 1979, pp. 164-170; Schama 1988, p. 297.
 58. Ten Berge 1979, pp. 125-126; Frijhoff & Spies 1999, pp. 539, 551.
 59. Ten Berge 1979, pp. 75, 181, 188.
 60. Ten Berge 1979, p. 34.
 61. Aldus Frijhoff & Spies 1999, p. 191. Voorts: Kloek 1995, Boekema Sciarone 1978, p. 36; Kluiver 1978, Schama 1988, Carter 1974, Franits 1993, Sneller 1996, Leuker 1991. Zie voor variaties Ten Berge 1979: 'het handboek voor de Nederlandse huisvrouw' (p. 66), 'huisbijbel voor het christelijk gezin' (p. 77), 'praktische levensleer' (p. 77), 'huishoudelijke encyclopedie' (p. 78); Carter 1974: 'marriage counseling'; Van Es 1962: 'handleiding voor het huwelijksleven'(p. 7), 'het vademecum in verzen voor getrouwden' (p. 15); Noordam 1982: 'een voor zijn tijd modern huwelijksboek' (p. 313); Dresen-Coenders 1989B, een werk 'gericht op de opvoeding van de vrouwelijke jeugd in zijn eigen milieu' (p. 23); Sutton 1998: 'domestic conduct book' (pp. 68-75); Hollander 1990: 'household manuals' (p. 54), 'Cats recipe for the perfect wife' (pp. 61-64); Hollander 1994: 'enormously influential homilies on the subject of domestic life' (p. 147); Frijhoff & Spies 1999, 'adviesliteratuur' (p. 191), 'moraliserend dichtwerk' (p. 228); Franits 2001: 'probably the most popular domestic treatise' (p. 309).
 62. Leuker 1991 en 1992A; Van Stipriaan 1994; Kloek 1993A,B en C; Van Deursen 1978-1981; Haks 1982; Van der Heijden 1998; Damsma 1993A en B; Schama 1988, Franits 1993; De Jongh 1986.
 63. Leuker 1991, p. 99; Boekema Sciarone 1978, p. 32; Kloek 1993A, p. 57; Hufton 1995.
 64. Spies 1995, pp. 3-8. Dresen-Coenders 1977-1978; Kelso 1956.
 65. Dieteren 1987, pp.104-105; Leuker 1991, pp. 102-116; Kloek 1993A, p. 57; Dresen-Coenders 1977, 1987, 1988A en B, 1989A en B; Bleyerveld 2000.
 66. Kloek 1993A, p. 57; Spies 1986B, pp. 340-343; Spies 1995C, p. 10; Hufton 1995, p. 421; Dieteren 1987, pp. 94-105; Dresen-Coenders 1977.
 67. Kloek 1993, p. 56; Leuker 1991, p. 99; Hufton 1995.
 68. Spies 1986B, p. 341; Nauwelaerts 1975, pp. 130-137.
 69. Nauwelaerts 1975, p. 137.
 70. Spies 1986B, p. 342; Noordam 1982, p. 313; Bleyerveld 2000.
 71. Naewelaerts 1975, p. 133.
 72. Kloek 1993A, pp. 57 en 67.
 73. Spies 1986B, p. 341.
 74. Spies 1986B, pp. 343-344.
 75. Spies 1995C, pp 8-9; Hufton 1995, p. 421 noemt alleen de Engelse vertaling.
 76. Spies 1995C, p. 8; Dieteren 1987, pp. 96-97.
 77. Spies 1986B, p. 342.
 78. Gepubliceerd in 1529. Spies 1986B, pp. 344-345; Dresen-Coenders 1977, p. 29.
 79. Boekema Sciarone 1978, pp. 43-46.

80. Aldus de onlangs verschenen Nederlandse vertaling van *Dissetatio, de Ingenii Muliebris ad Doctrinam & meliores Litteras aptitude*. Aan de oorspronkelijke uitgave was een voorwoord toegevoegd van Van Beverwijk (Roothaan 1996, p. 8).
81. Spies 1995C, p. 17.
82. Roothaan 1996, p. 8.
83. Spies 1986B, pp.346-347; Boekema Sciarone 1978, pp. 43-46.
84. Boekema Sciarone 1978.
85. Boekema Sciarone 1978, p. 31; Kluiver 1978, p. 49; Ten Berge 1979, p. 44.
86. Kloek 1993A, p. 57; Spies 1995C, p. 16.
87. Leuker 1991, pp. 99-100; Van der Heijden 1998, p. 44.
88. Ten Berge 1979, p. 95.
89. Boekema Sciarone 1978; Van der Heijden 1998, p. 44.
90. Van der Heijden 1998, p. 44. Spies 1995C, p. 11.
91. Noordam 1982, p. 310.
92. En met name het werk *Colloquia Familiaria*, aldus Ten Berge 1979, p. 209.
93. Ten Berge 1979, p. 78; Leuker 1991, p. 100.
94. Boekema Sciarone 1978, p. 31; Vloemans 1971, pp. 143-149.
95. Naewelaerts 1975, p. 136; Gunning 1991; Derksen 1996. Wel wijst Spies (1986A, p. 348) er op dat inmiddels de theorie op dit punt in Holland door de praktijk was ingehaald.
96. Ten Berge 1979, p. 94. Ook Vives acht een 'ongeschonden kuisheid en maagdelijkheid naar lichaam en geest' de basis van zijn moraal didaktiek aldus Nauwelaerts 1975, p. 132.
97. Boekema Sciarone 1978, p. 35; Leuker 1991, p. 104.
98. Spies 1986A, p. 341; Spies 1995C, p. 11; Van Gemert 1992; Leuker 1991, p. 104; Kloek 1993A, p. 56.
99. Van Gemert 1992.
100. Leuker 1991, p. 100; Van der Heijden 1998; Groenendijk 1984, p. 14; Noordam 1982.
101. Boekema Sciarone 1978, p. 31; Van der Heijden 1998, p. 42; Schenkeveld 1991, p. 52; Ten Berge 1979, pp. 24 en 181; Carter 1974, p. 103.
102. Groenendijk 1984, p. 14; Van der Heijden 1998, pp. 42-44.
103. Leuker 1991, p. 97; Kluiver 1978, p. 49; Ten Berge 1979, p. 86; Damsma 1993B, p. 52; Carter 1974, p. 105.
104. Schama 1988, pp. 406, 412, 424-427.
105. Boekema Sciarone 1978, p. 31.
106. Van der Heijden 1998, p. 40; Boekema Sciarone 1978, p. 34.
107. Van der Heijden 1998, p. 40.
108. Groenendijk 1984; Leuker 1991, p. 97. Johan Harmenszoon Krul (1639), *Minnespiegel ter deughden* schrijft in navolging van Cats eveneens over de 'ideale vrouw'.
109. In het hoofdstuk 'Cats onder de menschen' schetst Smilde 1938 de waarderingsgeschiedenis vanaf het eind van de zeventiende eeuw, waarbij hij flinke uitslagen noteert. Te zien is hoe Cats toegeëigend wordt op grond van historische voorkeuren. Zo wordt Cats bv. door de 'Maatschappij tot Nut van 't Algemeen' ingenomen (want had hij nog geleefd dan zou hij zeker 'lid zou zijn van dit genootschap') als een volksverlichter (Smilde 1938, p. 296). Kloek 1998.
110. Kloek 1998, pp. 114-122.
111. Krol 1997; Smilde 1938, p. 296 bevestigen dit.
112. Van Es 1962, p. 8, Noordam 1982, p. 306; Witstein 1980.
113. Ten Berge 1979, p. 115; Noordam 1982, p. 306.
114. Aldus geconstateerd door Van Es 1962, Smilde 1938, Witstein 1980.
115. Price 1979, p. 80; Noordam 1982, p. 307: zijn betekenis ligt niet 'op literair-esthetisch vlak'; Van Deursen 1979, III, p. 3 spreekt van 'rijmende volksopvoeder'.
116. Ten Berge 1979, pp. 77-78.

117. Schama 1988, p. 386. Zie bijv. Price 1987 die spreekt van 'zijn monotoon dreunende alexandrijnen vervelen gauw' (p. 81) en Noordam 1982: 'slappe alexandrijnen' (p. 307).
118. De Jongh 1995A, p. 15.
119. Smit 1962; Ten Berge 1979, pp. 214-217; Witstein 1980: 'groot technisch vermogen'; Luijten 1996, II, p. 89 spreekt van *poeta doctus*.
120. Ten Berge 1979, p. 217.
121. En dat gold bijvoorbeeld ook het werk van Vondel en Bredero.
122. Porteman 1984A, p. 95. Price 1987, p. 81 bevestigt het beeld van de mindere status van de literatuur.
123. Boekema Sciarone 1979, p. 29; Van Es 1962, p. 7.
124. Van Es 1962, pp. 9, 17, 19.
125. Noordam 1982, p. 309.
126. Kluiver 1978, p. 61.
127. Kluiver 1978, p. 62.
128. Schama 1988, p. 423.
129. Schama 1988, p. 510.
130. Schama 1988, p. 403: 'dichterlijk geïnspireerde' modellen; Sneller 1996, pp. 154-155: 'adviezen', 'droom', 'ideale wereld', 'ontwerper van huwelijksnormen'; Leuker 1991, p. 95: 'Idealbild'; Van Es 1962, p. 16.
131. Frijhoff & Spies 1999 noemen Cats 'moralist' (p. 191), maar ook 'volksdichter nummer één' (p. 364).
132. Beginnen met de Romeins is op zich willekeurig, maar gezien hun uitlatingen ook over Stevin, en hierna over De Hooch, leek het me verantwoord om hier de grens te trekken. Het gaat me tenslotte in deze drie paragrafen niet om het schrijven van een receptiegeschiedenis an sich.
133. Huizinga 1941, pp. 108-109.
134. Struik 1979, p. 78.
135. Noordam 1982, p. 308 spreekt van 'een roeping het Nederlandse volk geestelijk te vormen'.
136. Van Es 1962, p. 11 spreekt van 'zedemeester' en later (pp. 13 en 21) van 'volksverteller'.
137. Schama 1988, 'middenklasse-huishouden' (p. 392).
138. Boekema Sciarone 1978, p. 29.
139. Aldus Boekema Sciarone 1978, p. 29.
140. Boekema Sciarone 1978, p. 32.
141. Boekema Sciarone 1978, p. 42.
142. Boekema Sciarone 1978, p. 46.
143. Boekema Sciarone 1978, pp. 33-34, 42. De schrijfsters wijzen erop (p. 44) dat ook anderen zich in die tijd bezighouden met 'de verhouding man-vrouw-maatschappij'.
144. Hetzelfde geldt voor Carter 1974, p. 120.
145. Ten Berge 1979, pp. 204 en 211. Ook Kluiver maakt zich zorgen over de belabberde toestand in de hogere burgerlijke milieus.
146. Ten Berge 1979, p. 202.
147. Ten Berge 1979 wijst erop diverse malen op dat Cats de sexuele drift (p. 63 'persoonlijke zinnestrijd' en 'mannelijke wellust') niet werkelijk onder controle krijgt (pp. 58, 64: 'hij kan zijn erotische drift niet overwinnen'). Hij wijst op de – in vergelijking met de 'verpreutste achttiende eeuw en later' – 'toleranter' seksuele moraal van Cats' tijd. Cats permiteert zich echter soms vrijheden die zelfs Ten Bergen naar eigen zeggen niet durft na te vertellen.
148. Boekema Sciarone 1978, p. 35.
149. Groenendijk 1984, p. 13.
150. Boekema Sciarone 1979, p. 35; Leuker 1991, pp. 105, 116, 117; Kloek 1993A, pp. 56, 57; Leuker 1992A, pp. 96, 102, 104, 110; voor een kritiek zie Van Stipriaan 1994..

151. Schama 1988, pp. 402-403.
152. Damsma 1993B, p. 53.
153. McNeil Kettering 1993, p. 105.
154. Sneller 1996, p. 155.
155. Schama 1988, pp. 386-387.
156. Dijstelberge 1996, p. 7.
157. Boekema Sciarone 1978, p. 46; Kloek 1995, p. 252; Leuker 1991, pp. 116-117. Een soortgelijke teneur is aanwezig in Roper 1989, pp. 1-2; Carter 1974, p. 126.
158. Ten Berge 1979, pp. 16-17 wijst erop dat zijn oom van vaderszijde, Matthijs Cats (gestorven 1576) theoloog was, franciscaan en gardiaan van de Minderbroeders te Mechelen en Leuven. Cats' broer Cornelis wordt voor een degelijke priesteropleiding naar het Vlaamse Douai gezonden, die hij echter vanwege de oploeiende oorlog voortijdig moest afbreken.
159. Ten Berge 1979, pp. 180-181, 168; Frijhoff & Spies 1999, pp. 366-367, 596.
160. Ten Berge 1979, pp. 177, 190.
161. Kloek 1995, pp. 250-256; Leuker 1991, pp. 106-107; Ten Berge 1979, p. 85; Boekema Sciarone 1978, p. 34.
162. Blom 2001, p. 205. De Jongh 1995A, p. 15 neemt het werk van Cats als voorbeeld voor 'wat de gemiddelde zeventiende-eeuwer op het gebied van de zedenleer zoal kon verstouwen'. Want, zo is zijn conclusie: 'Dat moet niet gering zijn geweest, als we alleen al denken aan het onophoudelijk gepreek van Jacob Cats, die zich tenslotte de populairste schrijver van zijn tijd mocht noemen.'
163. Ten Berge 1979; Frijhoff & Spies 1999, pp. 551, 559.
164. Dijstelberge 1996; Ten Berge 1979, pp. 200-201.
165. Het 'modern-menselijke van Cats' is dat hij spreekt met een stem die zowel oprecht is als leugenachtig, aldus Ten Berge 1979, p. 221.
166. Kloek 1998, p. 122.

Noten 1.1.3.

1. Sutton 1980, p. 9; Sutton 1984, p. 14; Kersten 1996, p. 132; Haak 1984, p. 321 meldt daarentegen dat de landschapsschilder Carel (Charles) de Hooch de vader was van Pieter. Haak stemt daarin overeen met een uitspraak gedaan door Arnold Houbraken (1718), p. 336 (Swillens 1943, I) dat de landschapsschilder Carel (Cornelisz.) de Hoogh, gestorven te Utrecht op 2 juli 1638 'vader van Pieter de Hoogh' was.
2. Bekend is dat zijn vader lid was van het gilde, dat hij samen met zijn eerste vrouw nog vier kinderen kreeg, waarvan er in 1657 geen meer in leven was. Na de dood van zijn eerste vrouw (1648) hertrouwde Hendrick Hendricksz. de Hooch en vestigde zich in de Lombertstraat in Rotterdam. Na de dood van zijn tweede echtgenote vertrok hij met zijn derde vrouw in 1663 naar Middelburg. Zie Sutton 1998, p. 14; Kersten 1996, p. 132.
3. Swillens 1944, II, p. 27.
4. Kersten 1996, pp. 135-136 en 162-163. Schadee 1994.
5. Kersten 1996, pp. 133-136; Haak 1984, p. 394.
6. Zij was afkomstig uit Delft en woonde aan de Binnenwatersloot.
7. Sutton 1998, p. 14; Haak 1984, p. 442.
8. Kersten 1996, pp. 136-137.
9. De Hooch was met De Witte zeker bekend.
10. Haak 1984, p. 352.
11. Sutton 1998, p. 15: In de archieven is genoteerd dat hij woonde op het Regulierspad en vervolgens op het Engelspad, beide gesitueerd buiten de stadsmuren. Dat betekent dat hij toentertijd behoorde tot de armste bevolkingslaag. Na 1668 verhuisde hij naar de Konijnenstraat (nabij de Lauriergracht).
12. Van voor deze tijd dateren met name het werk van Valentiner (1929) en het reeds aangehaalde werk van Van Thienen (waarschijnlijk uit 1945). De eerste die over De Hooch schreef was Arnold Houbraken (1918). Zie voor de receptiegeschiedenis Sutton 1998, pp. 12-13.
13. Afgezien van de vrijwel gelijksoortige (chronologische hoofdstukindeling) is Sutton 1980 uitvoeriger dan Sutton 1998, met name wat betreft het archivalisch materiaal. Het grootste verschil tussen beide is dat Sutton 1998 de resultaten geeft van enkele recente technisch onderzoeken met betrekking tot De Hoochs werkmethode een gebruik van het perspectief (p. 11). De iconografische duiding in Sutton 1998 volgt in grote lijnen die van Sutton 1980 (Hoofdstuk VI: 'De Hooch and the Tradition of Dutch Genre Painting: Iconographic Issues', pp. 41-51).
14. Kersten 1996, pp. 131-132; Sutton 1998, pp. 11-13, 62.
15. Sutton 1980, p. 14; Sutton 1998, p. 18.
16. Kersten 1996, p. 145.
17. Sutton 1998, p. 62; Kersten 1996, p. 131.
18. Sutton 1998, p. 20.
19. Sutton 1998, p. 62; Brenninkmeijer-de Rooij 1984, pp. 60-70; Broos 1993; Blankert 1999.
20. De Jongh 1998, p. 170.
21. Price 1987, p. 121; Schama 1988; Porteman 1977; De Mare 1997A.
22. Sutton 1998, pp. 26-29, 64.
23. Kersten 1996, pp. 148-149; Haak 1984.
24. Hollander 1990, 2000.
25. Sutton 1998, p. 64.
26. Sutton 1998, pp. 68-75; Haak 1984, p. 443: 'taferelen die hij ontleende aan het dagelijks leven om hem heen'; Kersten 1996, p. 131: 'het leven van alledag in de Gouden Eeuw op een manier die nooit is geëvenaard'.
27. Haak 1984, p. 443: 'kamers van welgestelde burgers waar de huisvrouw in de weer is,

- kinderen rondlopen', 'intieme omgeving van binnenplaatsjes'; Kersten 1996, p. 131: 'een adembenemende reeks kamers waar vrouwen bezig zijn met hun dagelijkse werkzaamheden'.
28. Halbertsma 1991, p. 73.
 29. Hollander 1990, pp. 4-9, 86. Maar ook voor ruimtelijke genderscheidingen zijn precedenten te noemen. Hollander 1990, p. 113 verwijst naar een vijftiende-eeuws schilderij van Petrus Christus 'Holy Family in an interior' (bp.4.98.2).
 30. Hollander 1990, p. 114; Hollander 2000, pp. 281-282.
 31. Van bijv. Jacques de Gheyn (1596-1641) en Willem Buytenwech (1591/92-1624).
 32. Bijv. van Dirck Hals (1591-1656) en Judith Leyster (1609-1660).
 33. Sutton 1998, p. 68.
 34. Halbertsma 1991, pp. 76-77.
 35. Sutton 1998, p. 11: 'De Hooch was one of the first to celebrate domestic virtue in a country that had the resources to make the nuclear family its primary social unit and moral form.' Idem Sutton 1998, pp. 68, 71.
 36. Halbertsma 1991, pp. 77-78: 'We zien hier zoals op meer schilderijen van de Hooch, een moderne familiale situatie: er is maar één kind en dat wordt zorgvuldig opgevoed.'; Hollander 1990, pp. 61-64; p. 104. Certainly the Calvinist view of daily life was rigorously home-centered: the family was considered the ideal training-ground for one's moral and spiritual life, and thus required much attention'.
 37. Sutton 1998, p. 11.
 38. Sutton 1998, p. 11; Hollander 2000, pp. 280-281.
 39. Franits 1993 illustreert en adstrueert in zijn kunsthistorische studie van De Hooch en andere 'genreschilderijen' aan de hand van Cats' hoofdstukindeling van de levensfasen in het vrouwenleven in het *Houwelijk*; Hollander 2000, p. 281.
 40. Franits 1993, p. 9.
 41. Halbertsma 1991, p. 73: 'Het onderwerp moederschap in de schilderkunst is een Nederlandse innovatie uit de zeventiende eeuw.' Halberstma 1991, 77-78: 'Op deze schilderijen is moederliefde nooit iets passiefs. Huisvrouwship en moederliefde vormen een actieve bezigheid; er wordt duidelijk gewerkt. Pieter de Hooch uit Delft is de eerste Europese schilder die de moederlijke liefde en zorg als beeldbepalend onderwerp voor zijn schilderijen heeft gekozen. Dit thema wordt door hem op talloze manieren gevarieerd. De Hoochs schilderijen, in hun verbluffende eenvoud en verrukkelijke vormgeving zijn uniek: voor het eerst worden hier moeders afgebeeld als voorbeelden van deugd '.
 42. In *Les Musées de la Hollande*, 2 vols, pp. 58-59, aldus Sutton 1998, pp. 60, 84.
 43. Aldus genoteerd in Sutton 1998, pp. 58-60.
 44. Brugmans 1931, p. 1.
 45. J. & A. Romein 1977A, p. 366.
 46. Noordam 1982, pp. 313-314.
 47. Rosenberg 1979, p. 212.
 48. Schama 1988, pp. 398-399, en wel naar aanleiding van 'Moeder een kind bij een open raam met een vegende vrouw' (p. 395).
 49. Sutton 1998, p. 11.
 50. Sutton 1998, p. 30.
 51. Suslov 1980, pp. 94-95.
 52. Westermann 1996B en 1997; Chapman e.a. 1996; 1996; W. Kloek 1998; Halbertsma 1991 zegt over 'huishouden van Jan Steen' p. 79 dat hij 'volhardt in de oude negatieve: zo moet het niet'.
 53. Sutton 1998, p. 72; Broos 1993, p. 304.
 54. Halbertsma 1991, p. 78.
 55. *Spreuken* 31, met de deugden van de Goede Vrouw. Sutton 1998, p. 72; Kloek 1993A;

- Bange 1985.
56. Voor de eerste betekenis van de vogelkooi ('blij door slavernij') verwijst Sutton 1998, pp. 72-74 naar Cats (*ADWI*, p. 28). Voor de betekenis van de 'druiventros' verwijst Sutton naar De Jongh 1974, pp. 166-191.
 57. Sutton 1998, pp. 71 en p 75.
 58. Rybczynski 1986, p. 72.
 59. Hollander 1990, pp. 2, p 80. En op p. 100: 'The demarcation of inside and outside is often determined by gender'; Hollander 2000, pp. 282-283.
 60. Halbertsma 1991, pp. 77-78 spreekt van schilderijen waarin 'een hommage wordt gebracht aan de beschermvrouwe van dat wat de Nederlanders het dierbaarste is'. Sutton 1998, p. 30: '... seem to celebrate the woman's role as housewife and mother in the home'.
 61. Halbertsma 1991, pp. 77-78.
 62. Sutton 1998, pp. 30 en 68: '... to the exclusion of husbands and fathers'; idem Sutton 1984, p. 220; Halbertsma 1991, pp. 77-78: 'vaders zijn er bij de Hooch niet, die hebben elders hun werk te doen. Of ze zijn er indirect, zoals in het schilderij "Het Keldervertrek" waar een mansportret het opkamertje bij de straat versiert' (bp. 4.18.2). Hollander 1990, pp. 100, 105, 109, 110-112.
 63. Halberstma 1991, pp. 77-78.
 64. Hollander 1990, p. 106.
 65. Halberstma 1991, pp. 77-78, onder verwijzing naar Max Weber; idem Hollander 1990.
 66. Hollander 1991, p. 85: 'intimacy', 'intimate space indoors'.
 67. Kersten 1996, pp. 138-141; Haak 1984, p. 443; Sutton 1998, p. 11.
 68. Rosenberg 1979, pp. 212-214.
 69. Hollander 1990, p. 1: 'their images of social and domestic life'.
 70. Hollander 1990, p. 100.
 71. Sutton 1984, p. 215: 'usually introduce actual architecture into fanciful designs'; idem Sluijter 1990.
 72. Sutton 1998, p. 32, waarbij hij verwijst naar cat. no. 9, 10 (bp.4.20.4), 11, 19 (bp.4.14.1), 20 (bp.4.20.2). Ook interieur (cat. no. 31, 32) en exterieur (fig. 57) van het Amsterdamse Stadhuis van Van Campen schildert De Hooch, aldus Sutton 1998, p. 56. idem Hollander 1990, pp. 96-97.
 73. Idem Hollander 1990, p. 95; Rosenberg 1979, p. 212.
 74. Sutton 1998, p. 74.
 75. Hollander 1990, p. 79, idem p. 100.
 76. Sutton 1998, pp. 40-42; Kersten 1996 noemt 'de correcte perspectivische verkleining', 'meesterlijke beheersing daarvan' (p. 145); Haak 1984, p. 443: 'een zuivere toepassing van de perspectief'.
 77. Sutton 1998, p. 21; Kersten 1996.
 78. Sutton 1998, p. 11; Kersten 1996, p. 143; Hollander 1990, p. 91.
 79. Sutton 1998, p. 42.
 80. Kersten 1996, p. 154 en p. 155; Hollander 1990, 'Pieter de Hooch: the spaces of house and city', pp. 79-151.
 81. Sutton 1998, p. 42.
 82. Kemp 1990, p. 118.
 83. Sutton 1998, p. 30.
 84. Sutton 1998, p. 40. Hollander 1990, pp. 91-95.
 85. Kemp 1990, p. 118. Zie voorts Jantzen 1979; Von Weiher 1937; Liedtke 1982.
 86. Rosenberg 1979, p. 212. Haak 1984, p. 443: 'helderder en blanker', 'warme toon', 'verlevendigd met helder blauw en helder rood'; Kersten 1996, p. 145: 'het warme, naar binnen stromende zonlicht'; Romein 1977, 'het idealiserend licht van de zomermiddag'; Sutton 1998: 'brilliant red and silver' (p. 26), 'warm atmospheric palette' (p. 31); Kersten

- 1996: 'prachtige lichtval', 'warme kleurgebruik' (p. 131), 'het warme zonlicht' (p. 138), 'warme zonlicht', 'fraai belicht', 'baden in zonlicht', 'één, zonovergoten geheel' (p. 145), 'ademt een atmosfeer van rijkdom en weelde' (p. 152), 'gouden toon', 'warme atmosfeer', 'warme zonlicht' (p. 155); Hollander 1990, p. 101: 'warm colors', 'the sunlight shining through', 'atmospheric touches'; Rosenberg 1979, p. 212: 'the warmth and depth of the colouring', 'the golden tonality'.
87. Sutton 1998, p. 26.
 88. Suslov 1980, pp. 94-95.
 89. Hollander 1990, p. 101, en wel naar aanleiding van 'Vrouw die het bed maakt, kind met kolfstok in de deur' (bp. 4.23.2).
 90. Sutton 1998, p. 31, naar aanleiding van *Woman Nursing an Infant with a Child and Dog* (cat. no.16, bp.4.18.3).
 91. Haak 1984, p. 443: 'Het vermogen om het binnenvallende licht dat de voorwerpen en figuren omspeelt te treffen, is daarbij bepalend'. Kersten, p. 148: hoe De Hooch 'de illusie van (...) licht opriep' is 'nieuw en ongeëvenaard'.
 92. Haak 1984, p. 443.
 93. Sutton 1998, p. 31.
 94. Hollander 1990, p. 108; Hollander 2000, pp. 277, 290; Kersten 1996, p. 146 (onder verwijzing naar *Interieur met een drinkende vrouw en twee mannen*, 1658, afb. 136, p. 147 (bp.4.9.2)); Westermann 1996B, p. 78; Kahr 1982, p. 265; Price 1987, p. 108; Broos 1991, p. 295.
 95. Kersten 1996, p. 156.
 96. Van Thienen 1945, pp. 26, 29.
 97. Sutton 1998, p. 30.
 98. Sutton 1998, p. 30.
 99. Kersten 1996, p. 138.
 100. Kersten 1996, p. 131. Kunsthistorici onderstrepen deze schijn: 'de zeventiende-eeuwse wereld lijkt in deze werken bijna tastbaar' en de schilderijen 'lijken op het eerste gezicht op moderne snapshots' (Kersten 1996, p. 131); 'verbluffend naturalistisch' (Kersten 1996, p. 132), Haak 1984, p. 443: 'het streven naar een tastbare werkelijkheid'; Hollander 1990, p. 8: 'a persuasive illusionism in depicting the surfaces of the natural world'.
 101. Kahr 1982, p. 265.
 102. Collomp 1989, pp. 430-431.
 103. Wijsenbeek-Olthuis 1992, p. 81.
 104. Wijsenbeek-Olthuis 1992, pp. 81-82.
 105. Rybczynski 1986, p. 69: 'It should be said immediately that it is unlike that the Witte's was a depiction of an actual house; photographic as his paintings appear, they are imagined, not real'.
 106. Haak 1984, p. 443; Kersten 1996, p. 131.
 107. Rybczynski 1986, p. 69, in dit geval betreft het De Witte (bp.4.46.1).
 108. Haak 1984, p. 443; Kersten 1996, pp. 150-152.
 109. Kersten 1996, pp. 150-152.
 110. Haak 1984, p. 443; Kersten 1996, p. 131.
 111. Kersten 1996, p. 131.
 112. Sutton 1998, p. 62.
 113. Zie o.a. De Jongh 1976; Miedema 1989B; Sluijter 1988, 1990, 1993.
 114. Sutton 1998, p. 84, n. 113.
 115. Sutton 1998, p. 62.
 116. Sluijter 1991A, 1991-1992, Sluijter & Spaans; Bal 1987, 1990; Van de Pol 1988, pp. 122-124.
 117. Sutton 1998, pp. 66-67.

118. Sutton 1998, pp. 64-65 verwijst naar *Two couples Embracing*, 1673-75 (fig. 66).
119. Hollander 1990, 'Woman's Place: The Erotic Sphere', p. 123.
120. Sutton 1998, p. 67. Sutton doelt op 'A woman Receiving a Letter from a Man', ca. 1668-70 (bp.4.25.2), waar een jonge vrouw in een huiselijke scene bij de deur een brief ontvangt van een jonge man en op de wand erachter een erotisch schilderij hangt waarop zijn afgebeeld 'Lot en zijn dochters' naar de prent van Hendrick Goltzius. Ditzelfde schilderij keert ook weer in 'A standing woman with a woman playing the cello' (Sutton 1980, cat. 118., pl 121) en 'A Woman with a child and a serving woman' (Sutton 1980, cat. 117, pl. 120).
121. Sutton 1998, p. 11; Halbertsma 1991, p. 70: 'Beeldende kunst had vroeger een andere functie dan nu. Kunst had naast een vermakelijke ook een didactische functie. Men keek naar kunst om er iets van te leren, en niet zozeer om te zien hoe de werkelijkheid eruit zag. Oude afbeeldingen met moeders en kinderen, zoals in de schilderijen van Pieter de Hooch uit de zeventiende eeuw moeten daarom ook niet als een afspiegeling, maar als een interpretatie van het dagelijks leven worden beschouwd'.
122. De Jongh 1980, p. 7.
123. Sutton 1984, p. 220; Sutton 1998, p. 11; Kersten 1996, pp. 145, p. 161.
124. Hollander 1991, p. 136.
125. Kersten 1996, p. 158; Hollander 1990, p. 85; Sutton 1980.
126. Westermann 1996B, p. 14; Kahr 1982, p. 265.
127. Rosenberg e.a., 1979, p. 212.
128. Hollander 1990, p. 109: 'Although the home was seen as the province of the wife, who maintained and controlled it, the husband, as breadwinner, provided the economic basis for its existence. Aside from suggesting the economic realities of family relations, however, this picture also suggests the more abstract political notion of fatherly authority. Coexistent with the equality of marital relations described in prescriptive literature is the insistence that within the context of family, the father still presided over a household as a king presides over his country'.
129. Hollander 1991.
130. Hollander 1991, p. 136.
131. Doniger 1998, p. 51.

Noten 1.2.

1. Frijhoff 1992A, p. 13; Grafton 1990, p. 1; Van Berkel 1986, pp. 26-30, 43-45 en 127-128; Grafton 1999, pp. 16-17.
2. Spilt 1982; Burke 1983, 1986, 1991 Ginzburg 1988; Van den Brink 1996A; Frijhoff 1984A en B, 1987, 1992.
3. Historici met een antropologisch begrippenapparaat (Burke, Frijhoff, Thomas, Rooijackers, Dibbets); antropologen die historische studies verrichten (Blok, Cieraad). Debat over het primaat in de cultuur van structuur dan wel ontwikkeling (Cohn, Van Ginkel, Locher, Vos, Milis; *Focaal* 1996).
4. Frijhoff 1992A, p. 23.
5. Burke 1990, pp. 12-13; Le Goff 1987; Frijhoff 1992A, p. 27.
6. Burke 1988A, p. 15.
7. Spilt 1982; Foucault 1982A en B; Burke 1983.
8. Foucault 1982, p. 490.
9. Braudel 1979; Kloek 1993C; Le Goff 1987; Stoffers 1994, p. 27.
10. Braudel 1979; Foucault 1982C, p. 487.
11. Spilt 1982, p. 377.
12. Le Roy Ladurie 1984; Ginzburg 1981.
13. Pleij 1988; Van Oostrom 1987, 1996.
14. Rooijackers 1994, pp. 80-81.
15. Rooijackers 1994, p. 79.
16. Van der Woude 1991; Schuurman 1997; Dibbets 1998.
17. Bremmer 1993; Spicer 1993; Roodenburg 1993A, 1993 B en 1995A.

Noten 1.2.1.

1. Kleijer 1992, p. xi.
2. Frijhoff 1992B, p. 3; Frijhoff 1992A, pp. 15, 29.
3. Rooijakkers 2000, p. 110. Van der Woude 1991, p. 86 wijst erop dat tot in de jaren zeventig de ethnologie culturele artefacten gebruikte als hulpmiddelen om andere collectieve cultuurverschijnselen te kunnen verklaren.
4. Rooijakkers 1996, p. 126 schrijft dat 'de belangrijke betekenis van het beeld in communicatieprocessen toch allerwege wordt erkend'.
5. Frijhoff 1992B, p. 3.
6. Frijhoff 1992B, p. 1.
7. Rooijakkers 1996, pp. 138-139.
8. Rooijakkers 1996, p. 139.
9. Rooijakkers 1996, pp. 139, 141; Frijhoff 1992B, p. 3: 'De vorm is als een huls die steeds weer opnieuw met betekenis kan worden gevuld'.
10. Rooijakkers 1996, p. 139.
11. Rooijakkers 1996, pp. 138-139. Zie voorts Henneke 1995; Frijhoff 1992A en 1998.
12. De Mare 1997.
13. Zoals Vandenbroecke 1987A, Henneke 1995 en werk van De Jongh. Rooijakkers 1996, p. 135, Van de Pol 1988A, pp. 109-144; Roodenburg 1993A, p. 198; Spicer 1993, pp. 126, 129.
14. Rooijakkers 1996, p. 142.
15. Burke 1988B, p. 185.
16. Van der Woude 2000B, pp. 36, 39.
17. Van der Woude 2000B, p. 36.
18. Van der Woude 2000B, p. 40.
19. Frijhoff 1998, p. 52.
20. Frijhoff 1992B, p. 5: 'Nogal wat studies die de laatste jaren aan het communicatieproces en zijn effectiviteit voor het bewerkstelligen van vormen van sociaal-culturele verandering zijn gewijd, gaan uit van een vanzelfsprekende herkenning en toeëigening van de culturele codes, van de semantiek en de symboliek, door al diegenen die ermee in contact komen. Alsof het volstaat een betekenis aan te reiken om haar ook te laten domineren. En alsof er geen ontsnappingsmogelijkheid voor manipulatie zou zijn. Maar daar ligt nu juist een van de grote nieuwe vragen van de cultuurgeschiedenis: was (en is) de samenleving wel zo één als wij denken? Hoever precies gaat de gemeenschappelijke habitus van een groep, hoever reikt het gemeenschappelijk fonds aan kennis (*common knowledge*) dat de basis van wederzijds begrip vormt, in hoeverre zijn gedragscodes niet alleen groepsbepaald, maar ook alleen voor specifieke groepen als zinvol herkenbaar?'
21. Lucien Fèbvre wees hierop reeds in 1942 in zijn studie *Le problème de l'incroyance au 16e siècle; la religion de Rabelais*, aldus Van der Woude 2000B, p. 40.
22. Frijhoff 1992B, pp. 1, 6-7.
23. Dear 1995, p. 151.
24. Dear 1995, p. 3.
25. Miedema 1989A, pp. 54-55.
26. Poppe 1984, p. 69.
27. Van de Waal 1946, p. 9.
28. Rooijakkers 1996, p. 139: 'In deze communicatieve benadering van beeldmateriaal spelen de klassieke regionale afbakeningen in de zogenaamde "volkskunst" geen rol van betekenis, wordt het originaliteits- of authenticiteitsbeginsel verlaten, en is een diachronische lange-termijnbenadering essentieel om de vermeende kloof tussen de pre-industriële "volkskunst" en de industriële beeldcultuur te dichten. Dat het esthetisch criterium is verlaten spreekt

- vanzelf; vanuit het perspectief van brede receptie en “kunst”-consumptie wordt hier juist het triviale als uitgangspunt genomen: liever kitsch dan kunst, hoe groter de oplage hoe relevanter voor het onderzoek’.
29. Shapin 1997.
 30. Osler 1998, p. 91.
 31. Osler 1998, p. 99.
 32. Osler 1998, p. 92.
 33. Osler 1998, p. 93.
 34. Osler 1998, p. 107.
 35. Foucault 1982A, pp. 239-240.
 36. Osler 1998, p. 107.
 37. Schmitt 1973, p. 165.
 38. Grafton 1999, pp. 1-3; Dear 1997.
 39. Grafton 1999, p. 3.
 40. De wetenschapsgeschiedenis ontbreekt als apart vakgebied bijv. in Burke 1991.
 41. Dear 2001, p. vii; Egmond 1999, p. 9.
 42. Foucault 1982B, pp. 486-499.
 43. Vanpaemel 1998.
 44. De vraag van het primaat van ‘kunst’ of ‘geschiedenis’ is hedentage nog immer onopgelost. Zo schreef Van Strien 1998, p. 254 nog onlangs: ‘Maar “geschiedenis” is historische letterkunde nooit geweest en zal ze ook niet worden. Naast de fascinatie voor wat mensen ooit belangrijk hebben gevonden, blijft ook de bewondering voor wat belangrijk is een voorname drijfveer van de beoefenaars van het vak.’ Voor ‘intrinsieke’ en ‘extrinsieke’ kunsthistorische studies, zie Kleinbauer 1971. Daar waar sprake is van intensieve interdisciplinaire uitwisseling tussen de (kunst)geschiedenissen is deze theoretische kwestie inmiddels achter de horizon verdwenen. De Mare 1997A.
 45. Vanpaemel 1998, p. 270.
 46. Neal 1999.
 47. Porter 1991B, p. 2. Inmiddels zijn er al heel wat studies verschenen die de transmissie en transformatie van het exacte denken, het medisch weten en het technologisch handelen interpreteren in een breed cultuurhistorisch verband waarin religieus en hermetisch denken evengoed een plaats hebben. ‘It is now time’, schreef Schmitt al in 1973, ‘that we explore in detail the continuity – or lack of it – of the scholastic tradition through the fifteenth, sixteenth, and seventeenth centuries from the new perspectives we have gained on the fourteenth century. A second admonition – and one which I direct specifically to historians of science – would also be useful here: do not look at the fourteenth, fifteenth, and sixteenth centuries primarily from the framework of seventeenth century, when, according to the popular interpretation “good new” science replaced “bad old” science. By this I mean we should call a halt to the attempt (...) of specifically tying the doctrines of seventeenth-century science to what seem to be earlier premonitions of these’.
 48. Schmitt 1973.
 49. Schmitt 1973, pp. 165-166.
 50. Elkins 1994 en Smith 1999.
 51. Lévi-Strauss 1981 spreekt over ‘de wetenschap van het concrete’, pp. 11-48.
 52. Deze aandacht voor de kunsten en het ermee samenhangende intellectuele domein impli ceert geen herstel van de tegenstelling tussen volk en elite. In plaats van een terugkeer naar het (negentiende-eeuwse) onderscheid tussen hoge en lage cultuur, staat in de onderhavige cultuurhistorische studie de vroegmoderne ‘wetenschap van het concrete’ centraal zoals deze zich heeft gemanifesteerd in het denken over de kunsten. Welke plaats de kunsten in de vroegmoderne cultuur innemen, in hoeverre ze een geformaliseerd kennissysteem vormen en in hoeverre ze als zodanig verschillen van het huidige kunstbegrip

- zal uit de analyse moeten blijken.
53. Poppe 1992, p. 95; Poppe 1984, pp. 56-58.

Noten 1.2.2.

1. Lévi-Strauss 1979B, pp. 206-230.
2. Lévi-Strauss 1979B, p. 230.
3. Lévi-Strauss 1979B, p. 230.
4. Lévi-Strauss 1979B, p. 210.
5. Lévi-Strauss 1979B, pp. 211-212.
6. Lévi-Strauss 1979B, p. 212. Deze nadruk op relationele aangelegenheden gaat terug op uitspraken van De Saussure uit het begin van de twintigste eeuw. Zie De Saussure 1983, p. 105; Van der Woude 2001, pp. 87-88 bepleitte in 1991 het belang van dit relationele betekenisgevingsproces voor de historiografie.
7. Mooij 1979, p. 49.
8. Mooij 1979, p. 52.
9. De Kuyper 1990, p. 143; De Kuyper 1980, p. 113, onder verwijzing naar de structuralistische methode zoals opgevat door Hjelmslev en Metz.
10. De Kuyper 1990, p. 143.
11. Frijhoff & Hoeks 1994, p. 699.
12. Ejchenbaum 1982, pp. 45-46: 'We stellen bepaalde concrete principes vast en laten, zolang het materiaal dat rechtvaardigt, ons daardoor leiden. Wanneer het materiaal ons ertoe dwingt deze principes scherper te formuleren of te veranderen, doen we dat', aldus Ejchenbaum in 1927.
13. Jakobson 1982; Propp 1973, Coquet 1986 en 1987, Poppe 1984.
14. Borms 1986; Post 1998.
15. Bogman 1982, pp. 45-46; Lemon & Reis 1975, pp. 102-103.
16. Bogman 1982, p. 47.
17. Foucault 1976A, 1977, 1982A resp. 1976B, 1984A en B, 1986. De Mare 1983.
18. Foucault 1985B, pp. 59-60 en pp. 39-56; Doniger 1998; Bertels 1973.
19. Juist in deze opvatting wordt 'het' structuralisme verweten 'formalistisch' te zijn. Zie bv. MacGabe 1985, p. 77 'contaminated by formalism; by a structuralism that it claimed to have left behind...'; King 1987, p. 56: 'the old formalist injunction to set aside questions of what a text is about, how and why it appeared, in favour of how it is made..'
20. Onlangs benadrukte Doniger 1998, p. 151 dit met betrekking tot de methodologische principes die Lévi-Strauss hanteert. 'Lévi-Strauss's structural models have, like archetypes been faulted for being disconnected from history, change, the flow of time: they are said to exist in a Platonic void that would make them equally relevant at all moments in the life of a culture, any culture. But the structural method does not just provide a kind of stasis (...): structuralism sees myths as processes of synthesis and change. Moreover, in *Myth and Meaning* Lévi-Strauss makes explicit the connection with history that he has in fact always intended his structures to have, when he argues for the diachronic aspects of myths (changing through time) as well as their synchronic aspects (transcending the barriers of time)'
21. Zie daartoe: Adang 1981; Bosma 1982; Thomas 1999, pp. 76-88; Evans & Hall 1999, pp. 61-71; Van Duin 1989, pp. 9-11; Mirzoeff 1999, pp. 50-51; Burke 1991, p. 1; Porter 1991A, pp. 216, 218; Markus 1993. Onlangs nog omschreven Sturken & Cartwright 2001 op p. 361 het panopticisme als 'a theory used by French philosopher Michel Foucault to characterize the ways that modern social subjects regulate their own behavior'.
22. In plaats van een geschiedenis van een of ander vaststaand onderwerp (de straf, de gevangenis, de sex, de lust) dat, 'eenmaal gevormd zich door de tijd heen ontwikkeld' (Foucault 1982A, p. 31), bieden zijn genealogische studies van het denken in de westerse cultuur aan de hand van verschuivende conceptuele patronen (Foucault 1976A, 1977 en 1984A en B). 'Straf', 'gevangenis', 'lichaam', 'sex' en 'lust' veranderen, juist omdat zij

- deel zijn van die verschuivende discursieve patronen, van betekenis. In de genealogische benadering kunnen – teruggaand in de tijd – de vele herkomsten, de toevallige verknoppingen en het spreidingspatroon van de uitspraken duidelijk worden die aan de vorming van een modern concept zijn voorafgegaan.
23. Foucault 1977, pp. 9-10.
 24. Hampsher-Monk 1998.
 25. In dit geval verwoordt door de semioticus Kim in zijn boek 1996, p. xiii. Idem Sturken & Cartwright 2001, p. 354.
 26. Foucault 1982A, pp. 76, 139.
 27. Foucault 1982A, p. 139: ‘a differential analysis of the modalities of discourse’.
 28. Foucault 1982A, p. 38: ‘Whenever one can describe between a number of statements, such a system of dispersion, whenever, between objects, types of statement, concepts, or thematic choices, one can define a regularity (an order, correlations, positions and functionings, transformations), we will say, for the sake of convenience, that we are dealing with a *discursive formation* – thus avoiding words that are already overladen with conditions and consequences, and in any case inadequate to the task of designating such a dispersion, such as “science”, “ideology”, “theory”, or “domain of objectivity”. The conditions to which the elements of this division (objects, mode of statement, concepts, thematic choices) are subjected we shall call the *rules of formation*. The rules of formation are conditions of existence (but also of coexistence, maintenance, modification, and disappearance) in a given discursive division’.
 29. Foucault 1982A, pp. 183-184. In die zin raakt Foucaults benadering aan die van Lévi-Strauss 1979B, p. 229 die als doel van de mythe omschrijft: ‘to provide a logical model capable of overcoming a contradiction (an impossible achievement if, as it happens, the contradiction is real)’.
 30. Foucault 1982A; Foucault 1977, pp. 26, 28 en 30.
 31. Foucault 1976A, p. 27.
 32. Foucault 1976A, p. 27.
 33. Foucault 1976A, p. 29, waarbij hij toelicht dat Mendels erfelijkheidsleer los is gedacht van de soort en van het geslacht en pas zichtbaar wordt door de regelmatigheid op te sporen in de generaties.
 34. Foucault 1982A, pp. 186-187 onderscheidt een viertal drempels met betrekking tot de formalisatie van vertogen. Hij geeft deze als volgt aan: ‘It is possible to describe several distinct emergences of a discursive formation. The moment at which a discursive practice achieves individuality and autonomy, the moment therefore at which a single system for the formation of statements is put into operation, or the moment at which this system is transformed, might be called the *threshold of positivity*. When in the operation of a discursive formation, a group of statements is articulated, claims to validate (even unsuccessfully) norms of verification and coherence, and when it exercises a dominant function (as a model, a critique, or a verification) over knowledge, we will say that the discursive formation crosses a *threshold of epistemologization*. When the epistemological figure thus outlined obeys a number of formal criteria, when its statements comply not only with archaeological rules of formation, but also with certain laws for the construction of propositions, we will say that it has crossed a *threshold of scientificity*. And when this scientific discourse is able, in turn, to define the axioms necessary to it, the elements that it uses, the propositional structures that are legitimate to it, and the transformations that it accepts, when it is thus able, taking itself as a starting-point, to deploy the formal edifice that it constitutes, we will say that it has crossed the *threshold of formalization*’.
 35. Poppe 1991, p. 241-242.
 36. Poppe 1991.
 37. Lévi-Strauss 1978A, pp. 170-171.

38. Lévi-Strauss 1978A, pp. 170-171; Propp 1973; Doniger 1998, p. 60.
39. Poppe 1984, p. 57. In de cultuurgeschiedenis wordt de term 'morfologie' al door Huizinga 1975 gehanteerd in zijn publicatie 'De taak der cultuurgeschiedenis'. Hij spreekt van (algemene en bijzondere) 'vormleer', omdat het de cultuurhistoricus te doen moet zijn om de 'bijzondere vormen van het historische leven' (Huizinga 1975, p. 120).
40. Halberstma 1993, p. 39.
41. IJsseling 1981, p. 26.
42. Zo verdedigt bijvoorbeeld Van Berkel 1986 de hermeneutiek als methode van de cultuurwetenschap, pp. 53-68.
43. 'Wat is de inhoud? Niet de buitenwereld', schrijft Eco in 1981, p. 7. 'De inhoud van een systeem van betekenisgeving hangt van onze culturele organisatie van de wereld in categorieën.' Waarbij Eco met 'wereld' niet vanzelfsprekend 'de fysieke wereld' bedoeld, als wel een mogelijk universum van conceptuele eenheden.
44. IJsseling 1981; Mooij 1979, Borms 1986.
45. Barthes 1984, p. 18.
46. Barthes 1984, pp. 12-45.
47. Hadjinicolaou 1979B, pp. 622-645.
48. Zoals Hecht 1989.
49. Foucault 1982A; Schmitt 1973; Doniger 1998 spreekt in deze van de 'implied spider'.
50. Gaskell 1991, pp. 173-178.
51. Halbertsma & Zijlmans 1993, pp. 26-27.
52. Geertman 1989, p. 9.
53. Geertman 1993, p. 17.
54. Geertman 1989, p. 9.
55. Tzonis 1982, pp. 15-16.
56. Tzonis 1975, 1978.
57. Van der Woud 1997, p. 5.
58. Tzonis 1982, pp. 12-13.
59. Grootes 1980, p. 7.
60. Grootes 1980, p. 9.
61. Grootes 1980, p. 5.
62. Grootes 1980, p. 5.
63. Grootes 1980, p. 15.
64. Grootes 1980, p. 7.
65. Elkins 1999, pp. 3-12.
66. Grootes 1980, p. 7.
67. Summers 1981, p. 122.

Noten 1.2.3.

1. Frijhoff 1987, pp. 193-194.
2. Struik 1979; Van Berkel 1985; Mok 1988; Vanpaemel 1995; Van Bunge 1999.
3. Dijstelberge 1996; Kluiver 1978; Noordman 1982; Van Es 1962.
4. Zie de Bijlage met de reeks uitspraken door de tijd heen over de stadstekening van Simon Stevin, over het *Houwelick* van Jacob Cats en over 'De Linnenkast' van Pieter de Hooch. Enerzijds tonen de reeksen aan hoe bepaalde objecten door de tijd heen migreren, anderzijds laat de verschuiving in de betekenis zien dat deze migratie slechts mogelijk is door aan hetzelfde object andere betekenissen te hechten. *En passant* tonen deze reeksen aan dat de woorden die men kiest beslissend zijn voor de mentale voorstelling die men zich maakt van cultuurhistorische objecten.
5. De Blécourt 1992, p. 319.
6. Men spreekt van 'cross-national' (Zimmermann 1989, p. 9), 'pan-european (Chastel & Guillaume, 1988); 'the continent of Europe' (Maclean 1980).
7. Dit heeft primair te maken met de omvang van Wittewrongel's 700 pagina's tellende *Christiana Oeconomia*.
8. Ik heb dit werkje geraadpleegd in een Nederlandse vertaling uit 1925.
9. Het betreft het vijfde hoofdstuk in het derde boek van de *Zedekunst dat is wellevenskunste*, pp. 178-201.
10. Daarvan getuigt ook de standaardraadpleging van zeer divers fotomateriaal (en kopieën daarvan) in de Rijksdienst voor Kunsthistorische Documentatie (RKD) te Den Haag.
11. Van Straten 1994, pp. 75-94.
12. Kristeller 1961, p. 24; Kristeller 1972; Burke 1989.
13. Kristeller 1961, p. 69.
14. Close 1969.
15. Moderne opvattingen over positieve en negatieve waarderingen van de vrouw vormen daarbij overigens een voorbeeld van de eerder genoemde stereotyperingen waar men zich in de analyse van historisch tekst- en beeldmateriaal apart rekenschap van dient te geven. Met name binnen vrouwenstudies is deze extra betekenislaag duidelijk aanwijsbaar.
16. Maclean 1980, p. 2.
17. Maclean 1980, pp. 1-2.
18. Overigens zijn de historische compartimenten anders samengesteld dan we tegenwoordig aannemen. Zo moeten bijv. bij bestudering van het theologisch compartiment ook mystieke en occulte teksten worden betrokken.

Noten 1.2.4.

1. Zoals Claude Lévi-Strauss 1980, p. 141 eens opmerkte over de mythe vormt juist de schijnbare incoherentie ervan voor de onderzoeker een uitdaging. Want zegt hij, 'Es war nicht möglich (...) dass die Menschen ihre Zeit damit verbracht haben, Absurditäten zu erzählen. Ich glaube, dass auch darin eine Ordnung und Vernunft liegt, und aus diesem Geist heraus habe ich das Problem in Angriff genommen'.
2. Stevin 1649, p. 95.
3. Van den Heuvel 1995A, p. 85.
4. Van den Heuvel 1995A, p. 87.
5. Stevin 1649, pp. 92-93.
6. Naast Emmens 1964, zie ook De Pauw-de Veen 1969. Zij verrichtte een gedetailleerd onderzoek naar de begrippen die toendertijd in gebruik waren om over schilderijen te schrijven. Voor de toelichting van haar wetenschappelijke methode, zie pp. xii-xiv.
7. Zie voor het regelmatig opduikende debat over de status van de moderne (schilder)kunst in o.a. *NRC-handelsblad* 1997 en 2001.
8. Foucault 1982A, pp. 193-194.
9. Vermeulen 1941, pp. 1-36: dat het 'wenschelijk en noodig [is] ons nauwkeuriger rekenschap te geven van zin en dracht' van de woorden barok en classicisme.
10. Vermeulen 1941, p. 59.
11. Vermeulen 1941, p. 60.
12. Emmens 1964, p. 3.
13. Ottenheim 1989, pp. 8-9, 16-17, 18.
14. Wittkower 1996; Ottenheim 1991A.
15. Frijhoff 1992A, p. 11.
16. Blok 1977, p. 14.
17. De Mare 1997A.
18. Sutton 1998, pp. 68-75.
19. Jakobson 1982; Emmens 1964.
20. Frijhoff 1992A, p. 11.
21. Blok 1977, p. 13.
22. Johnson 1994; Forty 2000, pp. 19, 103-105.
23. Emmens 1981-IIH, p. 123.
24. Zie het *Verslag aan den koning over de vereischten en inrigting van arbeiderswoningen* (KIVI-rapport 1855). De Heer 1979; Berkers & Van de Ven 1981; Vos 1986.
25. Theuer 1912, pp. 223-224: 'Die inneren Räume und Gemächer werden an geeigneten Stellen angeordnet, dass man sie ordentlich einrichten kann, und dass Luft, Sonne und Wind genügend Zutritt haben; dass sie ihrer Bestimmung vollkommen entsprechen, und sich voneinander unterscheiden, damit der Verkehr oder das Ansehen, die Bequemlichkeit und das Behagen der Gäste oder der Bewohner nicht etwa leide, und der Übermut derselben zunehme'. Voor de betreffende citaten zie Leoni 1755, p. 84 en Rykwert 1988, p. 119.
26. Kelso 1956.
27. Kelso 1956, p. 4: 'But as every writer knows, there is a stubborn life about one's subject that will assert its will and bend intentions to another end. (...) To do mere justice to the theme I was driven to become a joiner of other's men's sayings into a patchwork of as much design and coherence as possible. It was the only way to save for the modern reader the color and feel and spice of these old books'.
28. Osler 1998, p. 93.
29. Maclean 1980, p. 1.
30. Spies 1986B, pp. 344-345. Vervolgens in 'confrontatie, telkens weer, met de concrete maatschappelijke situatie en de verschuivingen die daarin optreden'.

31. Ontleend aan Taylor 1992.
32. De Lairese 1707; Houbraken 1718; De Pauw-De Veen 1969, p. 68 bevestigt deze verschuiving in terminologie en onderwerp.
33. De Jongh 1973, p. 93: 'Het bestaan van een adjectief als stijlbegrip verdient de nodige aandacht omdat het m.i. vaak wijst op veelvuldig gebruik een algemene betekenis. En in dit geval, waar het om het woord 'gotisch' [dat in plaats is gekomen van 'gebouwd door de Gotten'] gaat, zou er, althans op een gegeven tijdstip, inderdaad sprake van gemeengoed zijn'.
34. Smit 1962, p. 79.
35. Smit 1962, p. 94.
36. De Mare 1990A, B en C.
37. Lévi-Strauss 1970, 1980, 1981; Doniger 1998, 2001; Littleton 1973; De Ruijter 1979; Raatgever 1990.