

Jeanne van Waadenoijen, *De 'geheimtaal' van Jheronimus Bosch. Een interpretatie van zijn werk*, Hilversum, 2007, 280 pp. ISBN 978-906550-965-9.

Het schrijven van een monografie over Jheronimus Bosch is geen sinecure. Het bewaarde oeuvre van deze laatmiddeleeuwse schilder staat algemeen bekend als boeiend en intrigerend, maar tegelijk als bijzonder lastig te interpreteren (om over de samenstelling ervan nog te zwijgen). Dit heeft de laatste honderd jaar geleid tot een omvangrijke en onderling tegenstrijdige secundaire literatuur waarvan het lezen en verwerken wel eens vergeleken is met een verblijf in het vagevuur.¹ Ook in het recente verleden is het getal der Bosch-publicaties blijven aanzwellen, maar helaas verloopt deze kwantitatieve toename niet altijd rechtstreeks evenredig met de kwaliteit van het meegedeelde.² Men begrijpe dit niet verkeerd: het betekent niet dat er helemaal geen vooruitgang wordt geboekt of dat alles wat de jongste jaren verschenen is, waardeloos zou zijn, maar het grote probleem is: hoe kan het kaf van het koren gescheiden worden? En meer concreet: wat is kaf, en wat is koren? Voor al wie een nieuw boek over Bosch wil publiceren, lijkt de gulden regel bij dit alles: aansluiting zoeken bij de waardevolle onderzoeksresultaten van vroegere auteurs en daar, als het enigszins kan, nieuwe grensverleggende bevindingen aan toevoegen.

In dat verband zou een zinnetje uit het voorwoord bij de recente Bosch-monografie van de Nederlandse, in Italië werkzame kunsthistorica Jeanne van Waadenoijen ietwat verrassend kunnen overkomen. Na gewezen te hebben op de verwarrende secundaire literatuur rond Bosch, deelt zij in de tweede alinea namelijk mee dat haar onderzoek is begonnen met het negeren van dat van anderen. Leest men echter verder, dan blijkt dit gelukkig slechts een soort boutade te zijn geweest. Naar verluidt heeft zij in een volgend stadium immers haar bevindingen naast die van vroegere auteurs gelegd, waarbij vooral Middel-Nederlandse teksten onontbeerlijk bleken te zijn voor een goed begrip van het Bosch-oeuvre. Bovendien wordt de lezer expliciet gewaarschuwd voor de (foutieve) indruk dat haar verklaringen van Bosch uitsluitend de vrucht zouden zijn van eigen onderzoek. Als men in de rest van het voorwoord en in de korte inleiding dan ook nog verneemt dat de auteur zich wil richten op de denkwereld van Bosch en zijn tijdgenoten zoals die in schriftelijke en visuele bronnen is overgeleverd en dat de bijbel en andere stichtelijke werken daarbij belangrijke bronnen zijn, dan kondigt Van Waadenoijens benadering zich in elk geval aan als veelbelovend.

De tekst van *De 'geheimtaal' van Jheronimus Bosch* bestaat uit drie delen. In het eerste deel gaat Van Waadenoijen op zoek naar wat bekend is over leven, werk en achtergrond van Bosch. In het tweede deel worden Bosch' schilderijen (de tekeningen blijven buiten beschouwing) één voor één geanalyseerd. Het laatste deel is voorbehouden voor de conclusies. In het eerste deel, dat bedoeld is als een algemene introductie tot Bosch' socioculturele context en vooral gericht is op een breder publiek, worden eerst beknopt de weinige met zekerheid vast te stellen biografische gegevens rond Bosch opgesomd, waarna

- eveneens beknopt - wordt stilgestaan bij de vraag welke aan Bosch toegeschreven schilderijen authentiek kunnen zijn.

Van Waadenoijen geeft expliciet toe geen expert te zijn op dit terrein en zich basierend op het stilistisch en natuurwetenschappelijk onderzoek van - overigens niet nader genoemde - 'Boschkenners', komt zij tot een oeuvrelijst die onvermijdelijk een willekeurige indruk maakt. Verrassend is het feit dat het toch algemeen als authentiek beschouwde *Sint-Christoffel*-paneel (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) er compleet in ontbreekt. Overigens: ook in de rest van het boek is er van dit paneel geen spoor te bekennen. Minder verrassend, maar niet zonder belang voor de in deze monografie voorgestelde benadering van Bosch (ik kom hier nog op terug), is dat profane panelen als *De Keisnijdning* (Madrid, Museo del Prado) en *De Goochelaar* (St.-Germain-en-Laye, Musée Municipale) evenmin opgenomen zijn in de oeuvrelijst. Ook de Gentse *Kruisdraging* is helemaal achter de horizon verdwenen, vermoedelijk omdat de authenticiteit van dit paneel inderdaad niet onbetwist is. Maar waarom wordt het toch eveneens omstreden *Zeven Hoofdzonden*-paneel (Madrid, Museo del Prado) dan weer wel opgenomen in de lijst en vrij uitgebreid geanalyseerd (op pp. 154-161)?

De overige paragrafen van het eerste deel zijn gewijd aan de maatschappelijke context waarin Bosch' schilderijen ontstonden. Aan bod komen hier achtereenvolgens: de religieuze kunst (die vooral voortkwam uit de bekommernis om het eigen zielenheil), de profane kunst (die in veel mindere mate de eeuwen overleefd heeft en vaak een moraliserend karakter had), de keuze van de onderwerpen, de opdrachtgevers (die tot de hogere klassen behoorden), hun onderricht en hun boekenbezit, de preken en de feestcultuur (die ook de niet-gestudeerden in staat stelden deel te hebben aan de geestelijke leefwereld), en de culturele bagage van de schilders, waarbij iets dieper wordt ingegaan op het gebruik dat deze laatsten maakten van beeldspraak.

Met dit deel van het boek, dat een kleine dertig pagina's omvat, is op zichzelf weinig mis, maar toch komt het in zijn geheel een beetje mat en oppervlakkig over. Men krijgt al snel de indruk dat hier sprake is van een soort veredelde universiteitscursus, waarbij - behalve in de laatste paragraaf - Bosch op het eerste gezicht ver weg is. Essentiële nieuwe zaken worden niet meegedeeld, dorre opsommingen geven de toon aan en regelmatig wordt er een open deur ingetrapt. Een mooi voorbeeld hiervan is de laatste zin van dit onderdeel: 'Het grote probleem voor de moderne beschouwer bij de interpretatie van kunstwerken uit de tijd van Bosch is dan ook te weten waar en wanneer er achter realistisch ogende voorstellingen een diepere betekenis schuilgaat en welke' (p. 46).

Het is duidelijk dat deel I slechts een bescheiden en (althans in deze vorm) niet helemaal onmisbare aanloop vormt tot het tweede deel, dat met zijn bijna tweehonderd pagina's de hoofdmoot van het boek uitmaakt. Van Waadenoijen gaat hier over tot een beschrijving en interpretatie van de algemeen als authentiek beschouwde schilderijen van Bosch, waarbij zij gekozen heeft voor een thematische indeling:

eerst de traditionele en vervolgens de minder traditionele onderwerpen. Een keuze die misschien alweer wat willekeurig overkomt, maar die toch te verantwoorden valt, aangezien over de chronologie van het Bosch-oeuvre nog lang geen eensgezindheid bestaat.

Onmiddellijk aansluitend bij de laatste zin van deel I stelt Van Waadeniojen bij het begin van deel II meteen dat interpretaties steeds subjectief zijn en zij dus niet pretendeert dat haar interpretaties in alle opzichten de enig mogelijke of juiste zijn. Deze houding getuigt van bescheidenheid en voorzichtigheid en lijkt mij wetenschappelijk gezien zeer correct, zeker binnen het kader van de Bosch-studie. Het moet nochtans gezegd dat deze *captatio benevolentiae* ten opzichte van de lezer regelmatig blijkt te botsen met de toon en de formuleringen die Van Waadeniojen hanteert.

Ik beperk mij hier tot één concreet, nog uit deel I afkomstig voorbeeld, dat evenwel representatief is voor alle andere. Op pagina 44 heeft de auteur het over de symboliek van de vos, meer bepaald over diens bedrieglijkheid. Zij vermeldt in dat verband de bestiariatopos dat vossen zich soms dood houden om zo lijkenpikkende vogels te kunnen verschalken, en voegt daar in een voetnoot aan toe: 'Dit is ongetwijfeld ook de betekenis van het slapende vosje op de *Schepping* in Wenen'. Men moet al redelijk vertrouwd zijn met het Bosch-oeuvre om door te hebben dat Van Waadeniojen het hier heeft over het linkerbinnenluik van Bosch' *Laatste Oordeel*-drieluik (Wenen, Akademie der Bildenden Künste), maar daar gaat het mij hier niet in de eerste plaats om. Bedenklijker is namelijk dat op het bewuste linkerluik in Wenen géén slapend vosje voorkomt, maar wel een slapend hondje, in de linkerbenedenhoek. In de buurt van het hondje is wel een vos te zien, maar die is aan het loeren op een kip en slaapt duidelijk niet, terwijl anderzijds in de linkerbenedenhoek van Bosch' *Sint-Hiëronymus*-paneel (Gent, Museum voor Schone Kunsten) wel degelijk een slapend vosje voor zijn hol is geschilderd. Blijkbaar worden hier een aantal zaken door elkaar gehaald door de auteur, maar ook dààr gaat het mij nu niet om. Waar het mij dan wel om gaat, is het woordje *ongetwijfeld* in voetnoot 109, dat absoluut geen bescheiden en voorzichtige indruk maakt. En zelfs indien de door Van Waadeniojen voorgestelde duiding vrij was geweest van kijkfouten en vaagheid, dan nog zou een bijwoord als *wellicht* of *waarschijnlijk* beter op zijn plaats zijn.

Dit is slechts één, misschien niet zo belangrijk voorbeeld, maar zoals gezegd, er zijn talrijke gelijkaardige formuleringen in deze tekst te ontdekken. Anderzijds: wil men een iconografische interpretatie voorstellen van het vaak weerbarstige Bosch-oeuvre of onderdelen ervan, dan is het haast onontbeerlijk om over een zekere dosis arrogantie, of milder gezegd: eigenwijsheid, te beschikken. Zoals Van Waadeniojen in haar inleiding stelt: Bosch maakt het zijn kijkers niet altijd gemakkelijk en dat leidt onvermijdelijk tot uiteenlopende visies bij de moderne beschouwers. Als de enen echter over kwestie X beweren: *dit is wit*, en anderen: *dit is zwart*, dan is het niet meer dan logisch dat X niét tegelijk wit én zwart kan zijn en komt het tegenspreken van een andere mening automatisch betweterig over.

Wil men de anderen overtuigen van het eigen gelijk, dan lijkt mij een goede methode daarvoor: het gebruik van zoveel mogelijk degelijke argumenten, waarbij deze argumenten niet noodzakelijk

allemaal uit de eigen koker moeten komen. Waarom zou bij elke monografie die verschijnt, Bosch immers helemaal opnieuw moeten uitgevonden worden? Is een bepaald betoog correct gebleken, dan kunnen de conclusies ervan zonder problemen overgenomen worden, wel graag met de nodige bronvermelding, en als het even kan met bijkomende argumenten die het betoog nog sterker maken. In haar bespreking van het Gentse *Sint-Hiëronymus*-paneel (pp. 92-96 en 134-135) past Van Waadeniojen deze methode voorbeeldig toe.

De door Bosch afgebeelde boetvaardige en tegen zijn beklagen vechtende Hiëronymus brengt zij in verband met een verhelderende passage uit diens bekende brief aan Eustochium, zoals ook Wilhelm Fraenger reeds deed (een referentie aan Fraenger ontbreekt helaas). In navolging van een artikel van Wendy Ruppel uit 1988, dat dit keer wel correct vermeld wordt in een voetnoot, worden het slapende vosje en de vogelnesten verklaard aan de hand van een evangelietekst ('de vossen hebben holen, de vogels hebben nesten...'). En door de tegenstelling tussen de donkere voorgrond en het zonnige landschap op de achtergrond te linken aan een psalmcitaat, voegt zij aan de interpretatie van dit paneel op aannemelijke wijze een element van eigen vinding toe.

Uit deze beknopte weergave van de analyse van het *Sint-Hiëronymus*-paneel blijkt meteen ook de grondgedachte die Van Waadeniojens benadering van Bosch bepaalt. Het gaat er de auteur namelijk in de eerste plaats om aan te tonen dat aan het werk van Bosch een gedegen bijbelkennis ten grondslag ligt. Zij maakt bij haar iconografische analyses daarom regelmatig gebruik van bijbelcitataten, maar tevens verwijst zij vaak naar contemporaine stichtelijke literatuur, onder meer naar liturgische boeken, zoals missaal en brevier. Dat laatste is binnen de Bosch-studie, voor zover ik weet, een nieuw element. Het aanduiden van de bijbel als een belangrijke bron voor Bosch, is weliswaar niet origineel, maar daarom niet minder correct.³

Helaas is de wijze waarop Van Waadeniojen deze benadering concreet gestalte geeft, naar mijn aanvoelen niet altijd even voorbeeldig als in het geval van de Gentse *Sint-Hiëronymus*. De Bosch-werken met traditionele onderwerpen die de auteur bespreekt, mogen dan rond 1500 al op een lange iconografische traditie teruggaan en dus relatief gemakkelijk te herkennen zijn, het blijft toch een onmiskenbaar gegeven dat bepaalde details van deze schilderijen de moderne beschouwer telkens weer voor een raadsel stellen en het is op zulke momenten dat van de moderne Bosch-iconograaf verwacht mag worden dat hij of zij met stevige argumenten de grenzen van het Bosch-onderzoek verlegt. Een boeiende vraag is dan logischerwijze hoe Van Waadeniojen in dit opzicht presteert. Het antwoord moet mijns inziens luiden: nogal wisselvallig.

Het eerste schilderij dat geanalyseerd wordt in het tweede deel, is het *Aanbidding der Wijzen*-drieluik (Madrid, Museo del Prado). Van Waadeniojens weergave van de grote iconografische lijnen van deze triptiek is zonder meer bevredigend en bovendien weet zij hier zeer terecht een aantal details in verband met de geschenken en de kleding van de Drie Wijzen te duiden als voorbeelden van typologische beeldspraak (waarbij scènes uit het Oude Testament vooruitwijzen naar het Nieuwe Testament). Zo beeldt één van de geschenken Abraham uit die zijn zoon Isaac wil offeren aan God: een

vooraafbeelding van het offer van de Mensenzoon, waaraan ook op de gesloten luiken van de triptiek uitgebreid wordt gerefereerd. Op de kledij van één van de Wijzen is het bezoek van de koningin van Sheba aan Salomo weergegeven: een vooraafbeelding van de aanbidding der Wijzen, het hoofdonderwerp van de geopende triptiek. Deze interpretaties kunnen aan de hand van verscheidene middeleeuwse teksten worden bevestigd, maar ze zijn in de Bosch-literatuur al vaker gesignaleerd.

Helemaal anders is het gesteld met de bijzonder merkwaardige zogenaamde 'Vierde Koning', die zich op het middenpaneel achteraan in de stal bevindt en naar het pasgeboren Christuskind staat te kijken. Sinds Lotte Brand Philip hem in 1953 duidde als de Antichrist, heeft deze figuur al heel wat controversie uitgelokt maar een echt sluitende interpretatie is nog nooit gegeven. Van Waadenoijen nu verwerpt de verklaring van Brand Philip en interpreteert de 'Vierde Koning' in een erg verwarrend en weinig overtuigend betoog als een gymnosofist of bragmanno (een volgens middeleeuwse opvattingen in India wonende mensensoort) en tegelijk als een verwijzing naar de Messias. Deze interpretatie is alleen al weinig overtuigend omdat Van Waadenoijen niet eens opmerkt dat het gelaat en de nek van de figuur, wiens lichaam voor de rest opvallend bleek is, helemaal rood verbrand zijn, laat staan dat zij er een verklaring voor geeft.⁴ Al wie geen uitleg kan geven voor dit intrigerende detail, doet er beter aan pogingen tot interpretatie van de hele figuur voorlopig even uit te stellen, lijkt mij.

De interpretaties van alle schilderijen uitvoerig behandelen is binnen dit korte bestek onmogelijk, daarom beperk ik mij hier tot nog één ander van de 'traditionele' werken die Van Waadenoijen in het tweede deel bespreekt, het *Verzoekingen van de H. Antonius*-drieluik (Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga). Op verdienstelijke wijze weet de auteur ook hier weer door te dringen tot de iconografische kern: de Heilige Antonius die aan de bekoringen en pesterijen van de duivel weet te weerstaan dankzij zijn geloof in Christus en daarom centraal op het middenpaneel is afgebeeld vlak in de buurt van Christus, die op de gesloten luiken eveneens een toonaangevende rol vervult. Men kan de auteur nog steeds goed volgen bij haar bespreking van bepaalde details, zoals wanneer zij spitsvondig opmerkt dat het kruikje aan het looprek van een duivel op het rechter binnenluik geen wijnkruik is, maar een voorloper van de zuigfles, en dit gegeven vervolgens in verband brengt met enkele bijbelcitaties waaruit de dwaasheid blijkt van personen die zich als kinderen gedragen.

Men moet echter vaststellen dat in vele andere gevallen Van Waadenoijens interpretaties van details op het *Antonius*-drieluik uitermate zwak uitvallen. Illustratief hiervoor is bijvoorbeeld wat zij zegt over de diabolische bode met een trechter op de kop in de rechterbenedenhoek van het linkerbinnenpaneel. Ofschoon zij bij de bespreking van dit figuurtje voortdurend naar Bax verwijst en eigenlijk niet meer doet dan deze nogal kritiekloos napraten (wat dan in haar eigen tekst leidt tot apodictische zinnestukjes in de trant van 'de trechter verwijst naar overmatig drankgebruik'), gaat zij totaal voorbij aan Bax' (correcte) vaststelling dat op het briefje dat de bode aan zijn snavel draagt, in spiegelchrift het woord *protio* (afkorting van 'protestatio', ik protesteer) staat te lezen.⁵ Wel interpreteert zij

de 'A' op het insigne van de bode als de eerste letter van 'Antichrist', zonder enige verantwoording overigens.

In voetnoot 313 verwijst Van Waadenoijen een bepaalde Bosch-auteur (in casu mijzelf) niet altijd te ontkomen aan te haastige gevolgtrekkingen. Dit mag dan zo wezen (al is er naar ik meen een verschil tussen duidelijk als dusdanig gepresenteerde hypothesen en te haastige gevolgtrekkingen), het lijkt mij niet meer dan billijk dat men zichzelf niet bezondigt aan wat men een ander verwijt. Van Waadenoijens interpretatie van de diabolische bode als een dienaar van de Antichrist, lijkt op het eerste gezicht een echo van pagina's 10-11 uit Bax' *Ontcijfering van Jeroen Bosch* (waarnaar zij in voetnoot 211 verwijst), maar dat is niet zo. Bax signaleert wel de Antichrist-duiding, maar wijst ze vervolgens af om te concluderen: 'Veiliger zien we er de A van Antonius in: de duivels doen alsof Antonius een bode, die in zijn dienst staat, gezonden heeft om te protesteren. Een geraffineerde kwellung van de heilige.'⁶ Wat mij een aanvaardbare visie lijkt, waar nog meer voor te zeggen valt dan Bax zelf doet (zie verder).

Er is echter nog meer mis met Van Waadenoijens bespreking van de diabolische bode. Nadat zij zelf net opgemerkt heeft dat Bosch zijn composities zeer zorgvuldig opbouwde, signaleert zij naar aanleiding van de met een pijl gedode vogel, links van de bode, dat dit detail 'ongetwijfeld' (!) betekent dat Antonius met succes een tegenoffensief (bedoeld wordt: tegen de duivels) heeft georganiseerd. Is het echter niet veel logischer dat de vogel niet door (of in opdracht van) Antonius werd gedood, maar door de drie duivels onder het bruggetje even verder: de meest rechtse van deze duivels draagt namelijk een gordel en daarin steekt een pijl van precies dezelfde vorm en hetzelfde formaat als die waarmee de vogel werd gedood. Bovendien zitten deze drie duivels de protestbrief te lezen die door de diabolische bode is gebracht (deze laatste draagt alleen de omslag op zijn snavel). Er wordt dus blijkbaar geprotesteerd (zogenàamd in opdracht van Antonius) tegen het doden van de vogel door de duivels.

Aangezien Bosch zijn composities inderdaad zorgvuldig componeerde, zou men hier, voortbouwende op Bax, nog een stap verder kunnen zetten. Uit de middeleeuwse legendevorming rond Sint-Antonius (zie onder meer de *Legenda aurea*)⁷ is het verhaal bekend van de heilige die op bezoek gaat bij zijn collega-kluizenaar Sint-Paulus. Deze laatste wordt elke dag in opdracht van God gevoed door een kraai die brood brengt. Toen echter Antonius op bezoek was, bracht de kraai een brood dat uit twee helften bestond, zodat de heilige kluizenaars het eerlijk konden verdelen. Is de kraai op het linkerluik van Bosch' triptiek een reminiscentie aan deze legende, en hebben Bosch' duivels de kraai gedood om de heilige te kwellen en een schijnprotest te organiseren? Merkwaardig is dat op het rechterbinnenluik, op dezelfde hoogte als de neergeschoten kraai, een duivels banket is aangericht, met onder meer een brood dat uit twee helften bestaat. Werd dit brood door de duivels van de goddelijke kraai gestolen? Op een paneel van het Isenheimer Altaar (Colmar, Museum Unterlinden), dat geschilderd werd door Matthias Grünewald (een tijdgenoot van Bosch), worden Antonius, Paulus en de brood bringende kraai afgebeeld: het brood bestaat uit twee helften, net als het brood op Bosch' *Antonius*-triptiek. Men vergisse zich overigens niet:

deze laatste alinea is expliciet bedoeld als hypothese.

Zoals hierboven reeds vermeld, bestaat deel II van Van Waadenoijens boek uit twee onderdelen: in een eerste (lange) paragraaf behandelt zij de schilderijen met ‘gemakkelijke’, traditionele onderwerpen, in een tweede (kortere, maar toch nog forse) paragraaf gaat zij nader in op de schilderijen waarvan de voorstellingen niet of slechts gedeeltelijk traditioneel zijn. Zoals te begrijpen valt, is de iconografische interpretatie van deze werken een stuk lastiger, met als ‘hoogtepunt’ van de Bosch-studie het zogenaamde *Tuin der Lusten*-drieluik, dat door de auteur dan ook voor het laatst bewaard wordt. Opdat men na de vorige alinea’s niet tot de verkeerde indruk zou komen dat Van Waadenoijens tekst uit niets anders bestaat dan gesol met Jeroen Bosch, wil ik hier graag beklemtonen dat haar analyses ook in deze tweede paragraaf een zeer verdienstelijk niveau bereiken, zolang het gaat om het vaststellen van de grote lijnen. Lovenswaardig is bovendien dat zij er niet voor schroomt in dialoog te treden met andere Bosch-auteurs en daarbij persoonlijke standpunten inneemt.

In verband met de erg slecht geconserveerde Rotterdamse *Zondvloed*-panelen brengt zij bijvoorbeeld voorzichtig enkele bijbelcitaties aan die nog niet helemaal overtuigen, maar die het waard zijn om verder onderzocht te worden. Omtrent de in 2001 naar aanleiding van de Rotterdamse Bosch-tentoonstelling gelanceerde idee dat de *Marskramer*-tondo en de *Dood van een vrek*- en *Narrenschip*-panelen ooit behoord hebben tot eenzelfde drieluik, stelt zij terecht dat de beschikbare gegevens onvoldoende zijn om dit als een vaststaand feit aan te nemen. Verder signaleert zij – met de nodige argumenten – dat op het *Narrenschip*-paneel in de eerste plaats een meifeest wordt uitgebeeld en dat de hoofdpersoon van het *Dood van een vrek*-paneel geen vrek of woekeraar hoeft te zijn. De marskramers op de buitenluiken van het *Hooiwagen*-drieluik en op de Rotterdamse *Marskramer*-tondo ziet zij niet als berouwvolle zondaars, maar als rechtvaardige gelovigen die vertrouwen op de Heer (hoewel zij in voetnoot 458 – wel erg verwarrend – dan toch weer toegeeft dat de interpretatie van de marskramers als berouwvolle zondaars niet helemaal uit te sluiten is...).

Anderzijds blijft het ook in dit onderdeel van het boek zo dat men bepaalde detailinterpretaties slechts hoofdschuddend kan lezen, waarbij de irritatie meer dan eens voortkomt uit het feit dat men voortdurend (vaak lukraak gekozen) bijbelcitaties te verwerken krijgt. Op zulke momenten heeft men sterk het gevoel dat Van Waadenoijen haar – op zich te verantwoorden - basisidee (Bosch was een orthodox-gelovige schilder met een opvallende bijbelkennis) overdrijft. Wanneer de auteur het bijvoorbeeld heeft over het omkijkgebaar van Bosch’ Rotterdamse marskramer, waarvan ik in mijn proefschrift aan de hand van contemporaine teksten heb trachten aan te tonen dat het hier gaat om een positieve topos die betekent dat men berouwvol terugblijkt op zijn zondig verleden⁸, geeft zij er de voorkeur aan Prediker 9,12 te citeren: ‘Zoals een vis ineens gevangen zit in de fuik of een vogel vastraakt in een klapnet, zo wordt ook de mens gestrikt op een kwaad moment dat hem onverwachts overvalt’.

Dit bijbelcitaat is naar verluidt van toepassing op de scène vlak boven het hoofd van de marskramer: een mees wordt daar belaagd door een lokvogel-uil. Men kan het hier mee eens zijn, al is er bij

Bosch geen sprake van een klapnet, maar Van Waadenoijen stelt dat de marskramer op de uil en de mees geen acht slaat, want hij kijkt niet naar de bewuste scène. Het omkijkgebaar zou daarom moeten betekenen dat geen mens weet wanneer zijn tijd om is en dat men zich dus steeds moet hoeden voor zonden. Maar gesteld dat de marskramer zich van dit alles inderdaad niet bewust is, dan betekent dit toch juist dat hij zich niét weet te hoeden voor zonden en dus een negatieve, zondige figuur is? Terwijl hij door Van Waadenoijen uiteindelijk geïnterpreteerd wordt als ‘de mens die arm en nederig door het leven gaat onder het meesjouwen van zijn levenslast – die niet speciaal uit zonden hoeft te bestaan’ (p. 206), als een eenduidig positieve figuur dus. Dat Van Waadenoijen volledig voorbijgaat aan de symboliek van de stok waarmee Bosch’ marskramers een grommende hond op afstand houden, en van de mars die zij meedragen, zijn overigens bijkomende bezwaren tegen haar interpretatie, waarvoor hier de plaats ontbreekt om er nader op in te gaan.

Liever sta ik nog even stil bij de ruim dertig bladzijden die de auteur wijdt aan het *Tuin der Lusten*-drieluik, het sluitstuk en vaak ook breekpunt van elke Bosch-monografie. De gesloten luiken met het psalmcitaat brengen de schepping van de wereld in herinnering en de plicht van elke gelovige om de Schepper te gehoorzamen, het linkerbinnenluik toont Adam en Eva in het aards paradijs en kondigt via allerlei details reeds de zondeval aan, het rechterbinnenluik stelt de hel voor. Nogmaals is hier weinig of niets aan te merken op de totaalinterpretaties van de auteur, terwijl daarentegen haar behandeling van iconografische details erg middelmatig blijkt.

Als het bijvoorbeeld gaat over de bestraffing van de kroeglopers in de hel, onderaan het rechterbinnenluik, krijgen we op één en dezelfde bladzijde (p. 217) enerzijds apodictische uitspraken in de trant van ‘het afleggen van een valse eed werd namelijk bestraft met het afhakken van de hand’ (zonder ook maar de geringste bronvermelding of referentie), en anderzijds fraaie toevoegingen aan de bestaande *Tuin*-exegese (wanneer namelijk de negatieve houding van de laatmiddeleeuwse moralisten tegenover kansspelen geïllustreerd wordt aan de hand van een Brugs koopmanscontract uit 1455 en een voor de jonge Franse koning geschreven verhandeling uit 1505). Bij haar bespreking van de als abdis uitgedoste zeug-duivelin in de rechterbenedenhoek van hetzelfde luik scoort Van Waadenoijen door erop te wijzen dat ‘abdis’ rond 1500 onder meer de benaming was voor een hoerenwaardin, maar vervolgens laat zij dan weer een kans voor open doel liggen door in verband met dit fragment niets te zeggen over het tekenen van een pact met de duivel.

En dan is er uiteraard het middenpaneel van de triptiek, waarvan tot nu toe nog geen echt overtuigende en sluitende totaalinterpretatie werd gegeven. Volgens Van Waadenoijen lag het niet in Bosch’ bedoeling de mensheid in de tijd van Noach uit te beelden, maar gaat het om de droomvoorstelling van een vals paradijs, waarin ‘ledigheid’ de toon aangeeft. Het is een hypothese die zich probleemloos naast vele andere laat plaatsen, maar die er omwille van enkele gemiste cruciale bochten in het betoog toch niet in slaagt te overtuigen. Zo vind ik het bijzonder jammer dat de auteur de over het hele lichaam behaarde man en vrouw in de rechterbenedenhoek interpreteert als wildemannen, en niet als Adam en Eva, ondanks de appel in de

hand van de vrouw. Dit is des te frappanter omdat zij in voetnoot 565 expliciet stelt dat Adam en Eva niet behaard waren, terwijl Dirk Bax in zijn monografie uit 1983 reeds gewezen heeft op een passage in het *Boek van Sidrac* waaruit glashelder blijkt dat in de middeleeuwen de idee bestond dat Adam en Eva als straf voor de zondeval sterk behaard werden over hun hele lichaam.⁹

In het derde en laatste deel van haar monografie vat Van Waadenoijen haar iconografische analyses samen. Het zal misschien wat verrassend klinken na alle voorgaande kritiek, maar deze bladzijden behoren mijns inziens tot de sterkste van het hele boek. Zoals immers de auteur zelf opmerkt op pagina 216 (aldaar in verband met het rechterluik van de *Tuin der Lusten*): het is in de meeste gevallen niet nodig de precieze betekenis van alle details te achterhalen om de hoofdbedoeling van wat Bosch schildert te begrijpen. Voor Van Waadenoijen – en vele Bosch-kenners zullen zich hierin kunnen vinden – wordt het werk van Jheronimus beheerst door de christelijke godsdienst en moraal en verraadt het een grote vertrouwdheid met de bijbel, met liturgie, met heiligenlevens en met de laatmiddeleeuwse stichtelijke literatuur. De originaliteit van Bosch ligt dan ook niet in de boodschap die hij brengt, maar in de van een grote creativiteit en fantasie getuigende manier waarop hij zijn ideeën materiaal vanuit geschreven en beeldende bronnen verzamelde en visueel gestalte gaf. Wat Van Waadenoijen het fraaiklinkende zinnetje ontlokt: ‘Bosch schilderde met de penseel zoals een dichter schrijft met de pen.’

Het middenstuk van deze *Conclusie* bestaat overigens uit een zeer heldere beknopte samenvatting van de Bosch-exegese, waarbij de auteur alweer niet schroomt duidelijke en persoonlijke standpunten in te nemen. Deze standpunten getuigen weliswaar van een grote belezenheid, alertheid en intelligentie, maar kunnen naar het mij lijkt toch op twee puntjes bekritiseerd worden. Ten eerste vind ik dat het (onder meer door Paul Vandenbroeck bepleitte) belang voor Bosch van de laatmiddeleeuwse burgermoraal iets te gemakkelijk van tafel geveegd wordt, een houding die mede veroorzaakt wordt door het feit dat Van Waadenoijen het (inderdaad niet zonder problemen samen te stellen) profane werk van de schilder bijna volledig negeert: een paneel als *De Goochelaar* bijvoorbeeld wordt alleen heel even vermeld in voetnoot 580 en over het *Keisnijding*-paneel wordt zelfs helemaal niets gezegd.

Ten tweede oordeelt Van Waadenoijen mijns inziens iets te streng over de alchemistische benaderingen van Bosch. Zij heeft weliswaar gelijk wanneer zij stelt dat auteurs als Laurinda Dixon zich al te vaak

vastbijten in enkele details zonder in te gaan op hun samenhang met de rest van de voorstelling, maar de glazen retorten op het middenpaneel van de *Tuin der Lusten* en de fantastische bouwsels op de Lissabonse *Antonius*-triptiek lijken er toch op te wijzen dat Bosch bepaalde elementen uit de alchemie gebruikte als *trigger* voor zijn picturale verbeelding.

Alvorens af te ronden, voeg ik aan dit alles nog enkele kleine, minder belangrijke detailopmerkingen toe. Met de alfabetische structuur van Van Waadenoijens bibliografie (waarvan de omvang overigens respectabel is) loopt hier en daar iets mis. Zo is Van Lennep terug te vinden onder de V, terwijl Van Dijk bij de D staat. De Jongh staat bij de J, terwijl De Bruyn en De Coo bij de D werden gezet. Al wie ooit zelf een boek heeft uitgegeven, weet dat drukfoutjes onvermijdelijk zijn, maar hier zijn ze soms wel opvallend (bijvoorbeeld twee maal ‘fontijn’ in plaats van ‘fontein’, op pp. 36 en 223) en in één geval is het zelfs ronduit storend: op pagina 137 (laatste alinea, eerste regel) moet ‘Hiëronymus’ natuurlijk ‘Johannes de Doper’ zijn. En ten slotte nog deze spijker op laag water: waarom hebben Nederlanders het steevast over ‘het’ triptiek? Volgens het Groene Boekje is het woord triptiek nochtans vrouwelijk en moet het dus ‘de’ triptiek zijn.

De eindconclusie omtrent Van Waadenoijens *De ‘geheimtaal’ van Jheronimus Bosch* mag gematigd positief zijn, met enige kanttekeningen. Wat de grote iconografische lijnen betreft kan een breed publiek zeker zijn voordeel doen met dit volop van Bosch-enthousiasme getuigende boek, op voorwaarde dat dit publiek beseft dat tegenover een niet gering aantal van de hier voorgestelde detailinterpretaties het nodige voorbehoud in acht genomen dient te worden. Dit publiek zal tijdens de lectuur ook best enkele andere Bosch-boeken met goede en duidelijke afbeeldingen bij de hand hebben, want die afdeling is hier bijzonder mager vertegenwoordigd. Van Waadenoijens monografie is echter duidelijk niet het zoveelste populariserende, haastig bij elkaar geraapte Bosch-boekje. Haar tekst krijgt niet alleen een meerwaarde door haar gedegen kennis van de Bosch-literatuur, haar uitgebreide analyses van de schilderijen en haar pogingen om via originele onderzoekspaden verder te denken, maar ook doordat zij niet aarzelt in dialoog te treden met andere Bosch-auteurs. Aan deze andere Bosch-auteurs nu om de dialoog verder te zetten en Van Waadenoijens bevindingen met degelijke argumenten te beamen of af te wijzen. De Bosch-studie zal er hopelijk wel bij varen.

ERIC DE BRUYN

NOTEN

¹ R.-H. Marijnissen e.a., *Bosch*, Brussel 1974 (2), p. 170. De auteur van de vergelijking was meer bepaald H.T. Piron.

² Dit is overigens een verschijnsel dat niet beperkt blijft tot de Boschstudie. Voor de secundaire literatuur rond de *Roman de la Rose* bijvoorbeeld wordt hetzelfde vastgesteld in Karl August Ott, *Der Rosenroman*, Erträge der Forschung – Band 145, Darmstadt 1980, p. 6. Aan Otts inleidend hoofdstuk ontleende ik inspiratie voor de inleiding bij deze recensie.

³ Het sluit zeer nauw aan bij mijn eigen dissertatie-onderzoek waarin ik talloze iconografische details van de *Hooiwagen*-triptiek en de *Marskramer*-tondo trachtte te

verklaren vanuit topoi in de Middel-Nederlandse literatuur en daarbij tot de vaststelling kwam dat deze topoi erg vaak te herleiden zijn tot bijbelplaatsen. Vergelijk Eric De Bruyn, *De vergeten beeldentaal van Jheronimus Bosch. De symboliek van de Hooiwagen-triptiek en de Rotterdamse Marskramer-tondo verklaard vanuit Middelnederlandse teksten. Proefschrifteditie* 's-Hertogenbosch 2001, p. 58.

⁴ Zeer duidelijk te zien op de paginagrote afbeelding in Roger-H. Marijnissen en Peter Ruyffelaere, *Hieronymus Bosch. The Complete Works*, s.l. 2007, p. 250.

⁵ Zeer duidelijk te zien op de paginagrote afbeelding in Roger-H. Marijnissen en Peter Ruyffelaere

2007 (noot 4), p. 177.

⁶ Dirk Bax, *Ontcijfering van Jeroen Bosch*, 's-Gravenhage 1948, p. 11.

⁷ William Granger Ryan (vert.), *Jacobus de Voragine. The Golden Legend. Readings on the Saints*, volume I, Princeton (N.J.) 1993, p. 85.

⁸ De Bruyn 2001 (noot 3), pp. 281-283.

⁹ Dirk Bax, *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach. Two Last Judgement triptychs. Description and exposition*, Amsterdam-Oxford-New York 1983, p. 340.