

# De beeldtaal van devotieprentjes (Nederland en België, negentiende / twintigste eeuw): context-analyse als onderzoeksperspectief<sup>1</sup>

*P.G.J. Post*

---

## **I. Inleiding**

### *1.1. Ter opening*

Zomaar een morgen in Londen, 1945. Routinematig stappen de passagiers de Londense ondergrondse uit en zoeken massaal de weg naar de diverse uitgangen en overstapplaatsen. Velen valt bij deze dagelijkse gang iets op: er hangt aan de wanden iets wat er eerder niet hing. Plakkaten met een afbeelding die afwijkt van gangbare affiches (afb. 1).

Ik zou van een devotieprent willen spreken. Er is hier sprake van een opmerkelijk privé-initiatief. Politieke ontwikkelingen hebben de kunstenaar Oskar Kokoschka (1886-1980) op de vlucht gedreven. Van Praag wijkt hij in 1938 uit naar Londen. Daar engageert hij zich meer en meer met de politieke ontwikkelingen in Europa. Als weg om zijn gevoelens, strijdbaarheid en solidariteit te uiten, kiest hij o.a. de grafiek, of meer in het bijzonder: het lithografische plakkaat. In 1945 laat hij in de ondergrondse van Londen 5000 plakkaten aanbrengen met het thema 'Christus spijzigt de hongerende kinderen'<sup>2</sup>. De prent werd niet gemaakt voor de kunsthandel, voor het museum, maar als massa-artikel waarmee Kokoschka zijn visie op de solidaire Christus wilde uitdragen.

Maar niet alleen aard en functie bevestigen het karakter van devotieprent, ook de gekozen thematiek en vormtaal. Heel bewust kiest Kokoschka voor een van de meest dominante thema's op de traditionele devotieprent: de kruisigingsscène. Het houten kruis, omstanders, de spijker, de doornenkroon, het opschrift INRI: alle vertrouwde elementen zijn er. Alleen brengt hij een paar kleine wijzigingen aan: niet Maria en Johannes staan onder het kruis, maar hongerende kinderen. En Christus hangt niet passief, maar maakt zich los van het kruis en biedt zijn hand aan. Ziet men nog wat nader toe, dan ontdekt men een belangwekkend detail: de hand wordt opgegeten. Wat men in theologische worstelingen al eeuwenlang tracht te omschrijven, de zelfwegschenking van Christus aan de wereld (kruisoffer) en de gedachtenis (anamnese) daarvan in de samenkomst van christenen rond de tafel met de tekenen van brood en wijn, worden hier letterlijk verbeeld. De traditionele kruisigingsthematiek en de eucharistische thematiek van devotieprenten worden hier omgevormd: enerzijds is het een rake actualisering ervan, anderzijds een aanklacht tegen de vrijblijvendheid van de traditionele christelijke beeldtaal.

Anno 1989 kennen evenwel weinigen deze oorspronkelijke context en functie van de afbeelding. De prent vormt nu een kostbaar onderdeel van overzichtstentoonstellingen gewijd aan het oeuvre van Kokoschka, prijkt in vele overzichtswerken die de moderne religieuze kunst – of de religieuze thematiek in de moderne kunst – tot onderwerp hebben<sup>3</sup>. Eén keer ontmoette ik de afbeelding ook op een bidprentje. Een Zuidlimburgse, op jonge leeftijd overleden onderwijzer (of waren het toch de nabestaanden?) koos deze afbeelding als beeldzijde.

Aldus wijst deze prent naar een complexe context: zij brengt ons in het atelier van de gedreven artiest, in de Londense metro, in het verscheurde Europa van 1946, in de kunst- en museumwereld, en in Zuid-Limburg waar zij het gangbare patroon van de staalboeken van de plaatselijke begrafenisondernemer of koster doorbreekt.

Die context staat in deze bijdrage centraal.

### *1.2. Routebeschrijving, terminologie, voorstudie en materiaal*

Kort wordt allereerst de balans opgemaakt van het wetenschappelijk onderzoek naar devotieprentjes waarbij de aandacht met name uitgaat naar Nederland en België, om vandaaruit enige in mijn ogen waardevolle onderzoeksperspectieven te schetsen. Context en context-analyse zullen daarbij als sleutelbegrippen naar voren komen, die vervolgens worden uitgewerkt via een peiling naar de context van de beeldtaal op devotieprentjes.

Wat gebruikte terminologie, voorstudie, en gebruikt materiaal betreft, volsta ik met een enkele notitie. 'Devotieprentje' duidt voor mij het algemene genre binnen de religieuze drukgrafiek aan dat in het Duits adequaat met de term 'Das kleine Andachtsbild' wordt omschreven. Dit algemene genre valt uiteen in een enorme variëteit van technieken en soorten<sup>4</sup>. Van die soorten (vgl. communieprentjes, belijdenisprentjes, bedevaartprentjes, vormselprentjes, priesterwijdingsprentjes, premieprentjes, volksmissieprentjes etc. ) is het bid- of doodsprentje er een. Dit doodsprentje is verreweg de belangrijkste vertegenwoordiger van de devotieprent in de periode die ons in deze bijdrage vooral interesseert: de negentiende en twintigste eeuw.

Wat voorstudie en gebruikt materiaal betreft sluit ik met name aan bij de (familie)collectie Boersen (Blaricum) op basis waarvan ik eerder onderzoek verrichtte, en een drietal collecties die zich op het P.J. Meertens-Instituut bevinden<sup>5</sup>.

Tot slot zij nog opgemerkt dat ik geen moeite zal doen om consequent de term 'kunst' te vermijden. Wel zal afstand genomen moeten worden van elke persoonlijke esthetische waardering die hiermee zou kunnen worden opgeroepen. Vaak zal ik daarom ook spreken van 'beeldtaal' of 'beeld'<sup>6</sup>. Zonder nu sluitende definities na te streven duidt beeldtaal voor mij zowel op stijlelementen, als op compositie- en motiefaspecten. Over de samenhang tussen vorm en inhoud kom ik onder nog nader te spreken; hier kan worden volstaan met de notitie dat er in dit opzicht in een cultuurwetenschappelijke verhandeling geen strikte scheiding gemaakt kan worden. Kokoschka's verwerking van een klassiek devotieeel

thema behelst niet alleen een aversie van de traditionele christelijke beeldtaal, maar raakt ook ten diepste de rol van het christendom in de maatschappij en Kokoschka's kritische visie daarop.

Wat betreft het gebruik van de termen religieuze en / of kerkelijke kunst, of religieuze thematiek in de (moderne) kunst, is er sprake van een ontwikkeling in de negentiende en twintigste eeuw met betrekking tot het spanningsveld tussen Kerk / religie enerzijds en beeldtaal / kunst anderzijds. In plaats van een uitgebreid overzicht van de vele omschrijvingen en afgrenzingen<sup>7</sup>, haal ik slechts een passage aan uit een lezing van C. Peeters:

Er is een tijd geweest waarin kerkelijke en religieuze kunst samenvielen. Toen kwam er een tijd van religieuze kunst in de kerk en profane kunst daarbuiten. En vervolgens brak een tijd aan waarin de religieuze kunst uiteenviel in één soort voor de kerk en één die samen met de profane daarbuiten bleef of naar buiten verwezen werd. Al die tijd kon de profane kunst heel goed ook religieuze eigenschappen bezitten, meer zelfs dan die in de kerk, maar dan niet zo zeer naar thema en iconografie, als wel naar intentie, aandacht, gemoed, bewogenheid en piëteit van de kunstenaar<sup>8</sup>.

Met betrekking tot het tijdvak kan tenslotte worden opgemerkt dat, hoewel we de negentiende en twintigste eeuw als uitgangspunt kiezen, niettemin de volle aandacht uit zal gaan naar de periode 1850-1960, die men met recht de bloeiperiode van de devotieprent kan noemen.

## **II. Het wetenschappelijk onderzoek naar devotieprentjes: stand van zaken en onderzoeksperspectieven**

### *2.1. Stand van zaken<sup>9</sup>*

Overzien we de situatie van het onderzoek in Nederland en België, dan kan bij wijze van balans de volgende inventarisatie worden gemaakt:

- Niet zozeer het genre van de devotieprentjes in de volle breedte staat centraal, maar de bid- of doodsprentjes. In het onderzoek werd tot voor kort hierbij de boventoon gevoerd door studies met een folkloristisch / heemkundig karakter, of door publikaties die in het kader van een bredere schets de materiële cultuur van 'het rijke roomsche leven' presenteerden.
- Voorts blijkt uit vele studies naar prentjes dat de betreffende auteurs op de eerste plaats verzamelaars van devotieprentjes zijn. Bovendien spreekt uit vele studies een primair genealogische belangstelling. Deze zelfde belangstelling blijkt door te werken in de ordening van de meeste grote collecties devotieprentjes (die dan voor het grootste deel weer uit bidprentjes bestaan).
- Wetenschappelijk onderzoek naar tekst- en beeldzijde van devotieprentjes is schaars en kwam na enkele oudere standaardwerken over religieuze grafiek in Nederland en België pas de laatste jaren van de grond vanuit verschillende disciplines.
- Een belangrijke prikkel tot dit onderzoek is gelegen in de belangstelling voor volksreligieuze themata enerzijds en het via de mentaliteitsgeschiedenis opgekomen thema van dood en doodsbewoening anderzijds.

- Het materiaal vormt geen probleem; er zijn voldoende grote collecties in Nederland en België voorhanden. Probleem is daarbij hoogstens dat deze vaak zeer omvangrijke collecties zelden verbonden kunnen worden met contextuele gegevens. Het zijn immers genealogisch geordende, of verzamelcollecties, waaruit vaak de zogenoemde 'dubbelen' zijn weggesaneerd, of ook collecties samengesteld uit diverse deelcollecties uit binnen- en buitenland. Juist contextueel onderzoek, dat we in deze bijdrage aan de orde willen stellen, is gediend met een collectie die tot in detail kan worden teruggeplaatst in een specifiek tijd / ruimtelijke context. Voor dergelijk diachroon onderzoek zijn evenwel voldoende kleinere familiecollecties, of collecties die aan één stad of dorp gebonden zijn, beschikbaar.

- Het lijkt mij voorts nauwelijks nog zinvol voor de bidprentjes de ontwikkeling van de beeldzijde in de negentiende en twintigste eeuw opnieuw kwantitatief te onderzoeken. Recente onderzoeken na Van den Bergh zoals dat van A. van der Zeijden, J. Pirotte, H. Joosten en mijzelf geven een voldoende scherp beeld dat slechts op onderdelen afwijkingen vertoont<sup>10</sup>. Ook discussies over indelingen en typologieën van de beeldzijde lijken mij weinig zinvol<sup>11</sup>.

- Wel zou er vruchtbaar onderzoek verricht kunnen worden via sociaal-economische uitsplitsing van collecties (of delen ervan) (vgl. stad / platteland, boeren / burgerij), en zou er met name atelier-onderzoek verricht kunnen worden. Nu zijn er wel enkele grotere centra zowel in de zin van ontwerpateliers, als van druk-, import- en verspreidingscentra, bekend, maar het feitelijke productieproces van ontwerpkeuze tot druk, prijzen, oplagen, tussenpersonen (denk hier aan kopers, staalboeken van begrafenisfirma's) is grotendeels onbekend. Onderzoek zoals dat met name in Duitsland en Frankrijk plaatsvond kan hier waardevol materiaal opleveren; centra zoals bijvoorbeeld Kunst Adelt (Maastricht), Van Rossum (Utrecht), Ars Catholica (Leiden), Lannoo (Tielt), Brakkenstein (Nijmegen) bieden hier zeker houvast. Hier zou dan tevens het belangrijke aspect van vraag en aanbod aan de orde kunnen worden gesteld. Wordt er uitsluitend voldaan aan een bepaalde vraag, of wordt de behoefte op een bepaalde wijze gekweekt?

- Een betrekkelijk witte vlek is ook het ontstaan van het bidprentje. Na de opkomst van de devotieprent in de veertiende eeuw plaatst Van den Bergh het ontstaan van het bidprentje zeer stellig in het Noordnederlandse milieu van de Haarlemse of Amsterdamse klopjes van de zeventiende eeuw. In Duitstalige literatuur kan men een ander beeld aantreffen, dat bijvoorbeeld de band met overlijdensaankondigingen en 'begrafenisherinneringsdrukwerk' (met name van belangrijke personen) zwaar aanzet<sup>12</sup>. Vanuit het nu ter beschikking staande materiaal is de schets van Van den Bergh zeker juist te noemen, hoewel het een *argumentum ex silentio* blijft. Aanvulling en nuancering van zijn schets zouden met name betrekking moeten hebben op de context waarin dit specifieke type van devotieprent in de zeventiende eeuw ontstond. Bepalend acht Van den Bergh het vrouwelijke element alsmede de 'beeldvriendelijke tegenreformatorische katholieke' in een beeldvijandige protestantse omgeving. Zijn verklaring kan op zijn vriendelijkst als intuïtief worden getypeerd<sup>13</sup>.

- Tot slot: het onderzoek overziende blijkt er niet alleen nauwelijks te worden ingegaan op de context van de prentjes, maar ook niet op de functies en de waarden die er in het spel zijn. Er is meestal sprake van een beperkte vraagstelling. Bij functies en waarden denk ik bijvoorbeeld aan de peilingen die W. Frijhoff en H. Wegman in deze bundel aan de orde stellen ten aanzien van sporen met betrekking tot het gebruikstraject en de daarmee corresponderende vroomheid en mentaliteit<sup>14</sup>.

Vergelijken we nu deze situatieschets van het onderzoek in ons taalgebied met de Duitse en Skandinavische onderzoekssituatie, dan ontdekken we een opmerkelijk verschil. Vanouds is het onderzoek daar veel breder van opzet: er is nauwelijks onderzoek verricht naar bidprentjes, maar wel naar volkse of populaire beeldmedia in bredere zin, waarbij ook productieproces en sociale context aan de orde worden gesteld. De devotieprent kwam o.a. in het vizier door de belangstelling in de Duitse volkskunde voor 'Bilderbogen' en andere vormen van populaire massaal verspreide beelddragere. Na oudere en nieuwere standaardwerken, zoals die van Adolf Spamer en Martin Scharfe, concentreerde deze belangstelling zich met name op grootschalige projecten rond wandversiering en kunstpopularisering. Pioniers zijn hier Wolfgang Brückner en Christa Pieske<sup>15</sup>. Het 'Wandschmuckproject' (vanuit Tübingen opgezet) bracht vele onderzoekers bij elkaar, werd veel besproken en was met name ook voor de methodologie van de volkskunde van groot belang<sup>16</sup>. Het onderzoek was ook verbonden met enkele grootschalige tentoonstellingsprojecten zoals 'Die Bilderfabrik' uit 1973 waarop een recente tentoonstelling in Cloppenburg en het boek van Pieske *Bilder für jedermann* nauw aansluiten<sup>17</sup>.

## 2.2. Onderzoeksperspectieven

Vanuit deze situatieschets is het nu mogelijk enkele belangrijke onderzoeksperspectieven te schetsen voor het devotieprent-onderzoek. Ik sluit daarvoor in eerste instantie aan bij Nils-Arvid Bringéus. In het begin van de jaren tachtig hield hij een krachtig pleidooi voor nieuwe impulsen ten aanzien van de 'ethnologische Bildforschung' of 'Bildlore'. In Duitse volkskundige kringen maakte hij hiermee de nodige kritiek los<sup>18</sup>. Voor onze situatie evenwel biedt het betoog van Bringéus nog altijd een goede richting aan de onderzoeksagenda.

Bringéus vraagt aandacht voor een systematisch onderzoek naar massaal verspreide beelddragere zoals 'Öldruckbilder', plakaten, prentbriefkaarten, textielopdrukken, posters, reclamedrukwerk, logo's etc. Een dergelijk onderzoek zou liever niet aangeduid moeten worden met volkskunst(onderzoek), als wel met de neutral(er)e term 'Bildlore' waardoor zowel het belaste 'volk' als 'kunst' vermeden worden. Dit type onderzoek zou grensoverschrijdend dienen te zijn, en wel in de drievoudige zin dat grenzen van naties<sup>19</sup>, van sociale groepen<sup>20</sup>, en van tijdsperspectief doorbroken moeten worden. Bovendien vraagt Bringéus uitdrukkelijk aandacht voor de hier al eerder onderschreven oproep om op voorhand geen enkele kwalitatieve selectie of beoordeling van het beeldmateriaal in te bouwen (een punt van aandacht wanneer men het terrein betreedt van de discussie

over kunst en kitsch<sup>21</sup>), alsook aandacht voor de 'kritische' functie van de 'Bildlore'. Wat dit laatste aspect betreft kunnen bij de religieuze beeldtaal op devotieprentjes in omloop zijnde waarde- en functietoeschrijvingen, zoals ondersteuning van al dan niet verhulde kerkelijke offensieven en strategieën, getoetst worden<sup>22</sup>.

De kritische geluiden die in Duitsland in reactie op dit program met betrekking tot de analyse van populaire beeldtaal opklonken zijn wel verklaarbaar. Juist in de al kort aangestipte Duitse situatie was al in belangrijke mate voldaan aan dit eisenpakket. Bovendien is de samenhang en opbouw van de zeven aandachtspunten niet in alle opzichten evenwichtig<sup>23</sup>.

Voor onze onderzoekssituatie met betrekking tot de beeldtaal zoals die geworteld is in de rooms-katholieke religieuze volkscultuur kan het program mijns inziens met vrucht worden vertaald naar een drietal onderzoeksperspectieven:

1. Een bewerking van het beeldmateriaal door middel van een *zorgvuldige iconografische en iconologische analyse*. De ambachtstraditie van diverse wetenschapsgebieden, die van de kunstgeschiedenis voorop, staat de onderzoeker hier ten dienste<sup>24</sup>.

2. Een belangrijke onderzoeksfase wordt gevormd door een *context-analyse*. In deze context-analyse kunnen bijvoorbeeld productie, sociale stratificatie, topografische differentiatie (wat hing waar in de kerken en kapellen, woonhuizen etc.?) ter sprake komen. Contextualiteit is hier het sleutelwoord, hoewel door recent gebruik door antropologen, theologen en missiologen de term verwarring lijkt te gaan scheppen<sup>25</sup>. Eerder dan naar de theologie en bepaalde takken van de antropologie, kan hier verwezen worden naar de kunstgeschiedenis waar zowel in de beschrijvende iconografische als in de inhoudelijke interpreterende iconologische onderzoeksfase buiten het beeld zelf gekeken wordt<sup>26</sup>.

3. Ten derde is er het perspectief om het onderzoek te richten op *betekenissen, functies en waarden*. Hier worden uiteindelijk de vragen gesteld naar het complexe samenspel van initiatief en receptie, naar een beeldtaal-analyse waarin stijl, compositie, themastelling en vroomheid en al dan niet verhulde kerkelijke strategieën elkaar ontmoeten, en naar het karakter van de vroomheid die daaruit naar voren treedt.

Overziet men nu deze perspectieven dan lijkt contextualiteit een sleutelwoord. Dit perspectief wil ik graag, toegespitst op de beeldzijde van devotieprentjes, uitwerken via een proeve van context-analyse of contextuele peiling. Deze peiling richt zich op de band tussen de beeldtaal van negentiende- en twintigste-eeuwse devotieprentjes en ontwikkelingen in de religieuze kunst. We zouden dit een contextuele peiling 'naar boven' kunnen noemen. Een andere peiling, waarvan ik elders verslag hoop te doen, richt zich meer 'naar beneden' en betreft prentbriefkaarten e.d. in de analyse. Het gebruikte 'boven' en 'beneden', en daarmee gesuggereerde 'hoog' / 'laag' dient gerelativeerd te worden. De termen duiden voor mij slechts een heuristisch model aan; ze lokaliseren en typeren de plaats

waar het betreffende beeldmateriaal voor de context-analyse gezocht wordt. Geenszins wordt op voorhand een strikte scheiding van bijvoorbeeld drie segmenten opgeroepen: van religieuze kunst, devotieprenten en overige beeld dragers zoals prentbriefkaarten, posters, reclamedrukwerk e.d. Ons interesseert nu juist de interactie tussen deze segmenten. Om een beeld te gebruiken zouden we het beste kunnen spreken van drie cirkels die voortdurend in beweging zijn en in elkaar overvloeien. De eerste twee cirkels stellen we in deze bijdrage aan de orde.

Ook in een ander opzicht dienen dit soort context-peilingen te worden gereïtiverd. In ons geval van een peiling 'naar boven' is de beeldtaal van de bidprentjes steeds uitgangspunt en referentiepunt. Op deze manier komt slechts een zeer bepaald deel van de religieuze kunst in het vizier en wordt deze op een zeer bepaalde wijze ter sprake gebracht.

### **III. Een peiling naar de context van de iconografie van devotieprentjes (negentiende / twintigste eeuw): devotieprentjes en religieuze kunst**

#### *3.1. Inleiding: een eerste indruk*

Wanneer men de bloeiperiode van de devotieprentjes, dat willen zeggen het tijdvak 1850-1960, beziet, dan zou men verrast kunnen zijn. Er is toch immers sprake van een belangrijke periode voor ontwikkelingen in de kunst. Kunsthistorische handboeken putten zich uit om in kort bestek een overzicht te bieden van de lawine van elkaar aflossende en overlappende stromingen: naturalisme, romantiek, classicisme, impressionisme, surrealisme, symbolisme, expressionisme, existentialisme, realisme etc. En wat te denken van het geestelijke rooms-katholieke klimaat in deze periode: katholieke emancipatie, herleving van kunst en wetenschap ('in vrijheid herboren'), Liturgische Beweging, historische (bijbelse, patristieke en liturgische) herbronning, theologische ontwikkelingen, belangrijke concilies, devotionele ontwikkelingen, indrukwekkende bekeringen (juist ook van bekende kunstenaars!), een ware hausse in de kerkbouw, etc.? En juist in die periode van religieuze opbloei en in dit bruisende artistieke klimaat zien we serieproducten die men wel aanduidt met bidprentjes-kitsch. Waar is dan op het in Nederland en België massaal in omloop gebrachte devotionele drukwerk het werk van Jan Toorop, Anton Derkinderen, J. Thorn Prikker, Charles Vos, Marie Andriessen, Charles Eyck, Henri Jonas, Aad de Haas, Joep Nicolas, Otto van Rees, Albert Servaes, om zo maar enkelen van de kunstenaars te noemen, die zich in deze eeuw expliciet hebben gericht op religieuze kunst? We zien ze niet of nauwelijks, maar ontmoeten geheel andere namen; nog vaker vindt men enkel initialen, een serienummer of een aanduiding van een uitgever of importeur. Bedacht dient uiteraard wel te worden dat achter initialen en serienummers misschien nog verhuld werk van genoemde artiesten schuilgaat, en dat we bovendien impliciet een soort van 'canon' van religieuze kunstenaars voor ogen hebben. In een aantal gevallen ontmoet men op de devotieprentjes artiesten die destijds een zekere naam en faam hadden, maar nu 'tot het tweede garnituur' worden gerekend of zijn weggezonden in vergetelheid.

Het algemene beeld wordt hierdoor evenwel mijns inziens niet aangetast. Bekende namen in de kerkelijke en / of religieuze kunst zien we niet of nauwelijks terug in de beeldtaal van devotieprentjes<sup>27</sup>.

Zijn we dan gedwongen bij dit soort van religieuze beeld dragers te kiezen of voor een vrij massief toegepast verklaringsmodel van scheiding tussen elite- en volkscultuur, of voor een specifieke uitwerking ervan waarbij men een kerkelijke machtsstrategie veronderstelt die devotieprentjes bewust hanteert als instrument ter sturing van massareligiositeit waarvoor slechts een zeer bepaalde beeldtaal wordt ingezet? Op voorhand lijkt dit een van de inzetten van onze context-analyse.

### 3.2. Bij nader toezien

Bij nader toezien zijn er wel degelijk bepaalde sporen te ontdekken van interferentie tussen religieuze kunst en devotieprent-iconografie. Die sporen ontdekt men wanneer het landschap van de beeldtaal van de devotieprentjes in kaart wordt gebracht. Ik kom dan tot vier krachtlijnen.

#### A. DE DOMINANTE EIGEN BEELDTAAL OF 'STIJL'

Op de eerste plaats is er de hoofdstroom. Kort en krachtig wordt de hier bedoelde beeldtaal wel omschreven met termen als 'le style St.-Sulpice', 'Bondieuserie', bidprentjes-kitsch<sup>28</sup>. Toch kan er nauwelijks gesproken worden van één uniforme stijl. Er is een hoofdstroom die in de loop van de negentiende en twintigste eeuw een wisselend karakter bezit. Vooral de benaming 'St.-Sulpice-stijl' is, zoals we zullen zien, weinig adequaat. Een van de kenmerken van deze ateliers werkzaam in de Parijse wijk rond de Rue St.-Sulpice was juist dat men zich buitengewoon soepel aanpaste aan heersende smaken en stijlen. De gehele periode van de negentiende en twintigste eeuw in ogenschouw nemend, zou ik hier een proeve van indeling willen voorstellen:

- Er is de al in de eerste helft van de negentiende eeuw ontstane stijl van de zogenoemde volkse devotionele prent; in Nederland werd dit type vaak gebruikt als doodsprentje. Bloeiperiode van dit gezicht van de hoofdstroom loopt tot ca. 1850 (afb. 2).

- Vervolgens is er de romantische naturalistische serie (nu ook vaak in kleur) zoals die nu nog steeds in grote hoeveelheden door Italiaanse (en ook Spaanse) ateliers geleverd worden (afb. 3-4). De term 'le style St.-Sulpice' lijkt nu vooral deze Bondieuserie, opgekomen en verbreid rond 1845 vanuit de ateliers in en rond de Rue St.-Sulpice te Parijs, op het oog te hebben. Het procédé is eenvoudig en doeltreffend: een classicistische figuratie wordt voorzien van een romantisch kleurenpalet waaromheen een vleugje naturalisme wordt gedrapeerd<sup>29</sup> (afb. 5-6).

- Daarnaast is er de invloed van neoromaanse, maar vooral neogotische stijlelementen. Deze tendenzen worden ook toegepast door ateliers van de Rue St.-Sulpice in Parijs na 1850. Zeer bewust noem ik hier wél de neogotiek en niet



de traditie van de Beuroner Kunstschule: die laatste stijltraditie interpreteer ik veeleer als een reactie op de hier beschreven dominante beeldtaal.

- Na een korte vernieuwingsperiode in de periode van ca. 1950-1960 worden na ca. 1965 vooral de bidprentjes de dominante vertegenwoordigers van het genre der devotieprentjes. Er zijn twee bijna volledig gescheiden circuits ontstaan: enerzijds de bidprentjes waar zich een vernieuwde aangepaste dominante beeldtaal vestigde (een vaak met behulp van fotografische technieken gecomponeerde beeldtaal van fotocompositieprentjes, fotobehangprentjes, en de 'ontbeelde' prentjes met wit vlak en een iel kruis)<sup>30</sup> (afb. 7), anderzijds volhardt de traditionele romantisch / naturalistische Bondieuserie in kringen die wel als 'volksreligieuze toevluchtsoorden' getypeerd worden zoals bedevaartoornden, bepaalde kloosters e.d.

Samenvattend: hoe inadequaar en ongenueanceerd allerlei typeringn ook mogen zijn, we zien in de negentiende en twintigste eeuw op devotieprentjes een dominante beeldtaal, gecreëerd door 'specialisten' die ver van elke heersende kunsttraditie en directe kerkelijke bemoeienis<sup>31</sup> een canon van religieuze / devotieonele kunst vestigden die we nu nog op tal van plaatsen kunnen aantreffen. Alles lijkt in dienst te staan van een directe herkenbaarheid, effectieve motief-overdracht en affectieve devotieonele behoeften.

De context waarin we opkomst en bloei van de dominante beeldtaal in de periode 1850-1960 dienen te plaatsen wordt in allerlei detailstudies de laatste tijd steeds beter in kaart gebracht. Te onzent denk ik dan met name aan de studies op het terrein van de neogotiek<sup>32</sup>. Wanneer men die – het zij toegegeven nog steeds fragmentarische – analyses overziet, uit zich hier een katholieke cultuur die zich steeds meer afsluit van de kunstwereld (na 1960 is de breuk volkomen). Men vaart inzake 'kunst' enerzijds blind op enkele luid sprekende theoretici die een hooggestemd visioen verwoorden van een op de middeleeuwen geënte beeldtaal, en richt zich anderzijds op hetgeen aangeboden wordt op de devotieonele markt. Een kritische blik, een esthetisch wegen, door clerus, door bisschoppen, laat staan door gelovigen, ontbreekt ten ene male: allen aanvaarden de aangereikte beeldtaal. Alle aandacht lijkt uit te gaan naar de thema- of motief-overdracht. Als er al vanuit kerkelijke overheden een bepaalde beeldtaal wordt ondersteund, gepropageerd of afgewezen, dan heeft dit meestal betrekking op kerkelijke of liturgische kunst, en bij mijn weten nooit direct op de beeldtaal van de devotieprentjes (vgl. pauselijke uitspraken over verwijderen van St.-Sulpice-beelden uit kerken, steun aan Beuronen vanuit H. Officie, verwijderen van kruiswegstaties uit kerken door lokale of regionale kerkelijke overheden<sup>33</sup>).

Aldus brengt deze context-analyse ons naar de kerkelijk-devotieonele context. Deze context kan slagvaardig worden geschetst via de krachtlijnen van de devoties, van de geleefde en gepropageerde vroomheid (hoewel die uiteraard niet losgekoppeld kunnen worden van kerkpolitiek, juist niet in deze periode). Heiligen, het H. Hart, het lijden van Christus, de eucharistische devotie, Maria, de paus in ambt en persoon, en missieactiviteiten zijn dragende elementen die op tal van wijzen worden uitgedragen, gekoesterd en ondersteund: via volksmissies,

via gelovige praktijken thuis, via een volle kerkelijke jaarkalender, via broederschappen, congregaties, orden, liturgie, grootse massale bijeenkomsten (congressen genaamd), bedevaarten. De beeldtaal op onze prentjes maakte deze vroomheid zichtbaar, de beeldtaal stond onmiskenbaar tot op zekere hoogte in dienst van deze *propaganda fide*. De bovengenoemde thema's moesten worden verbeeld, gevoelens van de gelovigen moesten hierbij worden aangesproken en gevoed, artistieke kwaliteit werd hierbij niet gevraagd, eerder voldeed import of kopiëren uit voorbeeldboeken.

De ontwikkeling van de beeldtaal na ca. 1960 vraagt een geheel andere benadering. Een context-analyse 'naar boven' zoals we die hier aan de orde stellen biedt nauwelijks houvast. Enige aspecten zullen aan de orde komen via de moderne religieuze kunst, maar voor het overige zal juist voor de laatste decennia een geheel andere context-analyse uitkomst moeten bieden. Een eerste verkenning met betrekking tot een analyse van dit beeldmateriaal legde ik neer in een bijdrage over bidprentjes<sup>34</sup>.

## B. REPRODUCTIES VAN KUNSTWERKEN

Als tweede lijn is er de traditie om via allerlei nieuwe druktechnieken werken van 'grote kunstenaars' op de beeldzijde van devotieprentjes te introduceren. Hier wordt zeer expliciet een band gelegd met 'de kunsttraditie'. Er blijkt evenwel duidelijk sprake van een zeer bepaalde en zeer beperkte selectie. In een analyse van een collectie bidprentjes kon ik een 'top 20' samenstellen<sup>35</sup>: op zo'n lijstje prijken dan Fra Angelico, Dolci, Murillo, Da Vinci, Grünewald, Reni, Velasquez, Michelangelo, Van Dyck, Dürer, Cranach, Bouts, Jan van Eyck, Rafael, Caravaggio, Massys, Holbein, Memling, Van der Weyden. Overigens is dit een zeer vertekend lijstje, omdat ik slechts afging op de direct herkenbare en vaak ook via onder- en bijschriften als zodanig te benoemen reproducties. Vaak echter ontbreekt elke bronverwijzing, of is er sprake van een bewerking. Tellen we die verholde reproducties mee, dan staan aan kop: de *Ecce-homo* van Guido Reni (afb. 8), en de Madonna van Carlo Dolci (afb. 9), beiden zeventiende-eeuwse Italiaanse schilders. Later zien we hoe in vooral Duitse ateliers (Bongers, Ettal-Verlag) teruggegrepen wordt op Byzantijnse en middeleeuwse kunstwerken en hoe met name ikonen een geliefde reproductiebron vormen. Naast overname is er voorts vaak sprake van aanpassing: het kunstwerk wordt aangepast in vorm (vierkant wordt rond; of er wordt een detailopname genomen), kleur (kleur wordt zwart-wit) en in een nieuwe compositie geplaatst. Pas de laatste decennia is er sprake van integrale overname, hoewel ook hier bij- en opschriften een nieuwe compositie creëren.

Voor onze context-analyse is het van belang te signaleren hoe zelden of nooit contemporaine kunstenaars gereproduceerd worden. Een enkele keer zag ik een glas-in-loodraam van Charles Eyck, het Ariëns-portret van Jan Toorop of de al genoemde prent van Oskar Kokoschka.

Een precieze grens tussen reproductie en origineel ontwerp is overigens moeilijk te trekken. Van de hand van Toorop bijvoorbeeld is mij geen enkel

speciaal voor devotieprentjes gemaakt grafisch ontwerp bekend; wel zijn er enkele van zijn schetsen in aangepaste vorm voor devotieprentjes gebruikt. Voor ons betoog is die grens trouwens van ondergeschikt belang: ook wanneer we ruimhartig reproducties en aanpassingen van ander werk als signaal van doorwerking van een tegenbeweging erkennen, blijft het resultaat uiterst mager.

Samenvattend kan men zeggen dat de beeldtaal die werkt met kunstwerk-reproducties in belangrijke mate aansluit bij de eerder geschetste dominante beeldtaal. Dit blijkt met name uit de motiefkeuze. Pas in de periode van na ca. 1960 wordt reproductie van kunstwerken op grote schaal aangegrepen om tot een zekere vernieuwing van de beeldtaal op devotieprentjes te komen (vgl. ikonen, miniaturen).

### C. TEGENBEWEGING 1

Naast reproducties van kunstwerken als alternatief voor de dominante stroom zijn er ook signalen van een tegenbeweging die men zou kunnen zien als 'een artistiek religieus beschavingsoffensief' om een in ander verband ontwikkelde terminologie hier te introduceren<sup>36</sup>. Dit soort van tegenbewegingen richtten zich overigens nooit uitsluitend op devotieprentjes; het streven beoogde steeds de gehele kerkelijke en religieuze beeldtaal, waarbij met name de genoemde sleutelperiode van ca. 1850-1960 het uitgangspunt vormt. Enkele van die onderling zeer samenhangende tegengeluiden wil ik hier kort behandelen, waarbij ik nu reeds aantekenen dat sommigen menen dat ook de neogotiek in oorsprong ook als zo'n tegenbeweging gezien moet worden. Zeker wanneer we de devotieprentjes als uitgangspunt nemen, lijkt het mij niettemin juist de neogotiek zoals die in België en vooral Nederland tot een soort van 'roomse huisstijl' werd, tot de dominante beeldtaal te rekenen waarop de navolgende tegengeluiden zich mede richten.

Een eerste poging tot vernieuwing en verheffing van de beeldtaal van devotieprentjes kwam van de zogenoemde *Nazareners*. Deze school werd in 1810 gesticht door Friedrich Overbeck in Rome. Doel was om nieuwe impulsen aan de religieuze kunst geven door zich te laten inspireren door de kunsttraditie van het Quattrocento (hoewel men wanneer men hun feitelijke voorbeelden beziet, aanmerkelijk later in de kunstgeschiedenis uitkwam). Ondanks het al na tien jaar uiteenvallen van de school, bleef er toch sprake van een zekere invloed doordat vele Nazareners leidende posities kregen aan Duitse kunstacademies. Nauw hiermee verbonden, en soms zelfs verweven, is de Engelse Prae Raphaelite Brotherhood (1848), meestal kortweg aangeduid als '*Prerafaelieten*'. Ook hier richt men zich op het Italiaanse Quattrocento. Blijkens de sporen in Nederlandse en Belgische prentjescollecties is de invloed van een derde beweging, *de kunstschool van Beuron*, relatief groot te noemen (bijvoorbeeld via de abdij van Maredsous) (afb. 10). Op het einde van de negentiende eeuw wil men in deze school, die zich vormde rond de beeldhouwer Desiderius Lenz in de Benedictijnerabdij van Beuron, terug naar religieuze kunst als een priesterlijk ambacht. Voorbeeld is nu de hiëratische strakke lijn, de symmetrie en de wiskundige opbouw van compositie, zoals men die zag in de kunst van Egypte, Griekenland

en Assyrië. Ook is de Byzantijnse en Romaanse bouwkunst en ornamentiek een belangrijke inspiratiebron. Meer dan de eerder genoemde scholen mondde deze school uit in concrete ontwerpen voor in serie geproduceerde devotieprentjes.

Naast deze vormen van reactie en vernieuwing die het karakter bezaten van een internationale 'school', moet gewezen worden op een vaak met genoemde scholen nauw verbonden tegenbeweging in de eerste helft van de twintigste eeuw die meer regionaal gebonden is. Ook in Nederland en België bundelen zich in kunst geïnteresseerde kerkelijke vertegenwoordigers, maar ook kunsttheoretici en kunstenaars. Sommige initiatieven is slechts een uiterst kort bestaan gegund, andere weten toch een zekere continuïteit en institutionalisering op te bouwen, met name via een tijdschrift (het maandblad *Durendal*, of tot op zekere hoogte *De Gemeenschap*), via opleidingen (De Sint-Lukasscholen), of via een verenigings- of genootschapsstructuur al dan niet met tijdschrift (Sint Bernulphusgilde (1869), Pelgrim-beweging (1924), De Violier (1903)). Dit soort van bewegingen had slechts in beperkte mate een directe invloed op de beeldtaal van devotieprentjes. De achtergrond daarvan is wel enigermate duidelijk. Devotieprentjes waren nooit het primaire doel van deze initiatieven. Pas in afgeleide zin zou een nieuwe kerkelijke en / of religieuze kunst licht laten schijnen op dit genre. Bovendien worstelde men in deze bewegingen met het wezen van kerkelijke en / of religieuze kunst waarbij men maar al te vaak juist het genre van de devotionele beeld dragers voor lief wilde nemen als een soort van 'volkskunst'. Zeer expliciet werd dit verwoord door de Pelgrim-beweging die een onderscheid tussen drie soorten kunst aanbrengt:

1. *kerkelijke kunst* als gemeenschapskunst die tot stand komt in nauwe samenspraak met kerkelijke gezagsdragers, theologen en liturgisten;
2. *mystieke of religieuze kunst*, ontstaan uit het artistieke scheppingsproces waar gelovige kunstenaar en goddelijke inspiratie elkaar ontmoeten in een kunstwerk;
3. *devote kunst*, waarin het gevoelselement centraal staat, een kunst die primair gericht is op de private vroomheid van het kerkvolk en dan ook bedoeld is voor de private sfeer van huiskamers en kerkboek<sup>37</sup>.

Een nadere nuancering van de hier genoemde groepen, scholen en initiatieven zou met name op basis van deze onderscheiding plaats kunnen vinden, waarbij zou kunnen blijken hoe sommige eerder religieuze kunst, en andere de kerkelijke context beogen. Bovendien maakten dit soort bewegingen soms opmerkelijke ontwikkelingen door, of werd een formeel uitgedragen doelstelling in de praktijk overvleugeld door andere oogmerken. Zo begonnen de Belgische Sint-Lukas-instituten (Gent 1862) oorspronkelijk met de doelstelling om verwaarloosde arbeiderskinderen een gedegen vakopleiding te geven, maar werd het later een institutie waaraan kerkelijke overheden met een gerust hart de zogenoemde vernieuwing van de kerkelijke kunst overlieten, zoals in Nederland het Sint-Bernulphusgilde min of meer in naam van de aartsbisschop waakte over de kerkelijke interieurs en de wandversiering van roomse huiskamers. De impulsen vanuit de hoek van deze tegenbeweging bleven grotendeels steken in mislukte pogingen tot beeldtaalvernieuwing, in grensconflicten om in kerkelijke context

erkend en toegelaten te worden als religieuze kunst, of in formalistische improvisaties en aanbevelingen met betrekking tot eenvoud van vorm en materiaal-echtheid, waaruit blijkt hoe men niet in staat was om de basisopvattingen van de kunst zelf te saneren. Een dergelijke nuancering hoeft in dit verband niet nader te worden uitgewerkt. Toegesneden op het genre der prentjes volstaat men meestal met het uiten van ergernis en spijt over zo veel wansmaak, en komt men niet of nauwelijks toe aan het creëren van passende alternatieven.

Via een peiling in het orgaan van een van de hier bedoelde bewegingen krijgt men enigszins een indruk van deze impulsen, en vooral ook van de resultaten ervan. Een dergelijke exemplarische peiling voerde ik uit in *Het Gildeboek*, tijdschrift voor kerkelijke kunst en oudheidkunde uitgegeven door het St. Bernulphusgilde te Utrecht<sup>38</sup>. In de jaargangen van *Het Gildeboek* en de verslagen van dit gilde komen de prentjes uiterst zelden aan de orde. In de periode 1881-1953 komt men dertien keer artikelen, afbeeldingen of vermeldingen van devotieprentjes tegen<sup>39</sup>. Vier keer betreft het daarbij oude prentjes (naar aanleiding van schenkingen van collecties, tentoonstellingen e.d.); de overige keren snijdt artikel, afbeelding of vermelding de contemporaine problematiek aan. In 1881 publiceert *Het Gildeboek* een verslag van een buitengewone vergadering van 19 november 1878. Op die bijeenkomst was baron Béthune d'Ydewalle (de president van Het Gilde van den H. Thomas en den H. Lucas, de hier al eerder genoemde Belgische zusterorganisatie van het Bernulphusgilde) dominant aanwezig. Op het einde van de vergadering vlak voor de 'heildronken' stelt de baron 'de zogenaamde vrome fransche prentjes' aan de orde:

Op puntige wijze hekelde hij het smakelooze en sentimenteele van die afbeeldingen, maar gaf ook nu en dan lucht aan zijne gerechte verontwaardiging over het zinnelijke en soms blasphemische dier ondingen, maar al te dikwijls vervaardigd door onreine handen en in den handel gebracht als een onedele speculatie op de vroomheid der geloovigen. Met aandrang verzocht hij de leden, om te volharden in hun voornemen ter wering van dat onkruid en ter verspreiding van prentjes, die beantwoorden aan het christelijk kunstgevoel<sup>40</sup>.

Een van de wegen ter introductie van dit 'christelijk kunstgevoel' was het uitschrijven van prijsvragen. In 1926 wordt er door het Bernulphusgilde een prijsvraag voor bidprentjesontwerpen uitgeschreven (hier is bedoeld: devotieprentjes). Het resultaat is zeer teleurstellend. Ook het gepubliceerde juryverslag kan en wil dit niet verbloemen. Er kwamen slechts vijf ontwerpen binnen, en er wordt besloten, gelet de kwaliteit ervan, geen eerste prijs toe te kennen. In de prijzen valt tenslotte een ontwerp van de in Bernulphuskringen reeds bekende Alex Asperslagh (afb. 11). Het verslag ademt de sfeer van een gemiste kans, een sfeer die we in het *Gildeboek* tot het midden van onze eeuw zullen blijven proeven wanneer het om devotieprentjes gaat:

Welk een mooie gelegenheid bood de prijsvraag om het werk van kunstenaars in ruime mate onder het volk te verspreiden en daardoor actief mede te werken aan het verheffen van den volksmaak<sup>41</sup>.

De andere meldingen van devotieprentjes in *Het Gildeboek* bevestigen dit beeld, zoals een goed gedocumenteerd artikel van E. Lückner over de kerkelijke prentkunst (1929)<sup>42</sup>. De teneur is identiek: met afschuw wordt de massale productie in Frankrijk gezien, en om een zeker tegenwicht te bieden wordt dit werk geconfronteerd met 'verantwoorde' religieuze grafiek. Naast de hier nog te behandelen J. Toorop wordt daartoe werk geïntroduceerd van J. Collette, A. Asperslagh, R. van Bergen, G. Jansen, K. Roovers, H. Bijvoet, F. van Noorden, B. Reith, H. Walstra, A.C. Ninaber van Eyben, Jos.A. Postmes, R. Ratz, L. Schelfhout, E. Lückner, J. Maris, J. van de Broecke en J. Hebbelynck (afb. 12-15). In de door mij onderzochte collecties kwam ik slechts ontwerpen van Walstra, Reith en Hebbelynck tegen (dat wil zeggen: met naam, of initialen genoemd, of als zodanig door mij herkend en toegeschreven). Aangenomen mag daarom worden dat ook dit grafische offensief in de ontwerpfase is blijven steken, of slechts een beperkte verspreiding vond. In 1933 trekt het Gilde ten strijde tegen plagiaat en beunhazerij bij het op de markt brengen van communieprenten. Ondanks enige verbetering op het terrein van de devotieprentjes – zo wordt in een soort van kroniek opgemerkt – “tieren dilettantisme en beunhazerij nog welig en onthouden aan kunstenaars van talent en ervaring den arbeid, dien zij alleen tot een goed einde weten te brengen”<sup>43</sup>. Naast een reeks van meer incidentele vermeldingen en afbeeldingen van devotieprentjes introduceert het blad in 1940 een soort van voorbeeldprentje met een afbeelding (foto) uit de vroeg-christelijke kunst (De Goede Herder, catacombenfresco)<sup>44</sup>. De laatste expliciete mening over devotieprentjes lezen we in een artikel van A. Rientjes over oude prenten uit 1940<sup>45</sup>. Na een historisch overzicht van de ontwikkeling van de devotieprent komt aan het slot van het betoog de actuele situatie aan de orde:

In den laatsten tijd heeft de vervaardiging van onze prentjes weer nieuwen impuls gekregen. Het was hard noodig. Daar waren dingen van een beminnelijke leelijkheid, die, hoe beter bedoeld, hoe slechter uitgevoerd, den wansmaak in de hand werkten. Daar werden allerlei pogingen aangewend om daarin verbetering te brengen en de Vereeniging voor kerkelijke Kunst in België en Nederland, Ars Catholica, de Apologetische Vereeniging, het St. Bernulphusgilde, de Beuroner School in Duitschland, enz., hebben aandacht aan het prentje geschonken. Deze hebben ook alle er toe bijgedragen om den smaak van het volk in betere banen te leiden. Er kwam kentering. In de laatste jaren hebben wij werk van onze jongere kunstenaars onder de oogen gehad, dat in typografisch opzicht veel belooft voor de toekomst van onze doopprentjes, bidprentjes en gedachtenisplaatjes voor Vormsel en Priesterwijding<sup>46</sup>.

Gedacht wordt hierbij behalve aan het al genoemde werk van Walstra, Collette, Jansen en Bijvoet, aan kunstenaars als H. van den Burg, C. Eyck, H. Sterk, R. Smeets, J. Everts, H. Levigne, A. van der Plas, E. Dekker, O. van Rees, E. Rubens, Mevr. Brom-Fischer, L. Sengers, en A. Pijpers. Dit werk wordt tenslotte aldus getypeerd:

allemaal werk naar eigentijdse opvatting en inzichten, dat vergeleken mag worden met het werk van buitenlanders, en dat hemelsbreed verschilt van de massaproducten uit het begin dezer eeuw uit de Rue St.-Sulpice, en van Bouasse-Lebelle (Bouasse-Lebel, PP) te Parijs<sup>47</sup>.

Resten ter afronding van de presentatie van deze eerste tegenbeweging nog een tweetal aspecten die soms nauw verbonden zijn met hier al genoemde tegen- geluiden.

Allereerst is er de invloed die uitging van *hervormingsbewegingen* op het gebied van spiritualiteit, liturgie en theologie. Vooral de door kloosterorden gedragen Liturgische Beweging (vgl. Benedictijnen en Norbertijnen) dient hier genoemd te worden (afb. 16). Behalve in de al genoemde school van Beuron proeven we in de vernieuwing van het repertoire vanaf de jaren dertig impulsen uit deze hoek. Deze impulsen betreffen dan niet op de eerste plaats de stijl van de beeldtaal (hoewel tal van overzichtswerken spreken van 'frisheid'), maar wel de keuze van de thema's (afb. 17-18). In een speurtocht naar geschikte symbool-composities komen nu bijbelse allegorieën en typologieën op. Men laat zich nu ook inspireren door de vroeg-christelijke kunst (en literatuur). Naast het al lange tijd dominant aanwezige kruismotief zien we nu thema's als verrijzenis, lam, schip, vuurtoren, phoenix, pelikaan, hemels Jeruzalem, weegschaal, palmboom, drinkende herten e.d. Na ca. 1965 / 70 verdwijnt deze op bijbelse en vroeg-christelijke herbronning gebaseerde motiefkeuze evenwel weer. Hoogstens zet de bedoelde motiefkeuze nog door in de al genoemde keuze van kunstwerk-reproducties waar bijvoorbeeld verrijzenisscenes voorkomen naast de traditionele lijdens- en Madonnataferelen.

Vervolgens vermelden we het aspect dat het bij de hier bedoelde geluiden uiteindelijk vaak gaat om kunstenaars, die zelden of nooit ten volle kunnen worden ingedeeld bij een van de genoemde stromingen. Expliciet moet hier worden benadrukt dat artiesten ontwikkelingen doormaken en via individuele ontwerpen doordringen in het repertoire van de beeldzijde van de prentjes. Bij wijze van voorbeeld (maar let wel: geen voorbeeld uit duizenden of zelfs tientallen!) kunnen hier de namen worden genoemd van Hebbelynck, Walstra, Toorop, Speybrouck en Reith. Uit deze reeks verdienen, overigens om verschillende redenen, vooral de Nederlander Toorop en de Belg Speybrouck bijzondere aandacht. Jos. Speybrouck (Kortrijk 1891-1956) is een van de weinige kunstenaars die aparte ontwerpen maakte voor prentbriefkaarten en devotieprentjes<sup>48</sup> (afb. 19-20). Na een ontwikkeling doorgemaakt te hebben langs verschillende stijlen, ontwikkelde hij onder invloed van de symmetrische werkwijze van de Beuroner Kunstschule een eigen eenvoudige beeldtaal die met name op devotieprentjes voor kinderen (bidprentjes, communieprentjes) via handelsdrukkerij Lannoo in Tielt ruime verspreiding kende.

Een verhaal apart is Jan Toorop (1858-1927)<sup>49</sup>. Behalve het al genoemde op ruime schaal verspreide gedachtenisprentje van Alphons Ariëns waarop een door Toorop getekend portret prijkt (afb. 21), ken ik tot nu toe geen enkel prentje met een origineel prentjesontwerp van Toorop; wel ontleent men af en toe motieven aan schetsen en tekeningen van hem, of is er bij tal van prentjes een onmiskenbare invloed merkbaar van Toorop. Soms kan er dan ook gesproken worden van 'in de stijl van Toorop' (afb. 22). Ik haal Toorop hier aan, omdat hij voor de katholieke beeldwereld van grofweg de eerste helft van deze eeuw sfeerbepalend

genoemd mag worden voor de vernieuwing in de rooms-katholieke religieuze, maar vooral kerkelijke kunst. Juist via Toorop werd er een zeker tegenwicht geboden aan de ook in de 'Wandschmuck' van de katholieke woningen doorgedrongen dominante religieuze beeldtaal (afb. 23). Via de figuur van Toorop kwam, hoe bescheiden ook, een dunne verbindingslijn tot stand tussen het artistieke milieu en de religieuze massaproductie van beeldtaal. Na gewerkt te hebben in een veelheid van stijlen (na invloeden van de 'Gothic revival' kunnen we hier noemen: symbolisme, pointillisme, impressionisme, art nouveau), werd hij na zijn overgang tot het katholicisme in 1905 vanuit Nijmegen bekend door zijn mede door Beuron beïnvloede strakke stijl van werken. Een vernieuwing in motiefkeuze vond hier nauwelijks plaats. De devotie, vrome toewijding en inkeer worden gepresenteerd via de traditionele thema's van kruis, kruisweg, lijden, Maria, en eucharistie. De bijzondere positie van Toorop wordt ook bevestigd in de eerder beschreven peiling in *Het Gildeboek*. In de bijdrage over de kerkelijke prentkunst (1929) worden maar liefst tien werken van Toorop ten tonele gevoerd<sup>50</sup>. In kunsthistorische schetsen van het oeuvre van Toorop wordt zijn religieus werk doorgaans terzijde geschoven of genegeerd. Geopperd wordt dat de rooms-katholieke Kerk Toorop naar voren zou hebben geschoven als een waardig tegenwicht tegen de smakeloze devotiekunst en dat dit ten koste zou zijn gegaan van het artistieke niveau<sup>51</sup>. Mij hier verre houdend van esthetische oordelen, denk ik enerzijds dat (kunst)historisch gezien dit massaal verkochte werk van Toorop een volwaardige plaats verdient in de ontwikkeling van het werk van Toorop, en anderzijds dat een 'netwerkanalyse' (vgl. Jezuiten en Dominicanen in Nijmegen) licht kan werpen op de veronderstelde functie van Toorop als instrument van kerkelijke strategieën. Vanuit de hier uitgevoerde analyse lijkt in elk geval naar voren te komen dat op de devotieprentjes de vermeende kerkelijke strategie mislukt is.

Wat de periode na ca. 1960 betreft kunnen we kort zijn. Hier valt geen enkel tegengeluid te horen dat ook maar enigszins de vorm aanneemt van de hier bedoelde tegenbeweging. De eerder al kort geschetste hoofdstroom heeft vrij spel. Verenigingen en tijdschriften van het soort dat we hier beschreven, zijn alle verdwenen, en de breuk tussen moderne religieuze kunstenaars en de Kerk is nagenoeg compleet.

#### D. TEGENBEWEGING 2

Als vierde lijn wil ik de aandacht vragen voor een ander type tegenbeweging: een felle, vaak zeer persoonlijke en emotionele reactie op de dominante beeldtaal. Deze reactie beoogt niet primair een vernieuwing van de beeldtaal op devotieprentjes. Integendeel: de houding kenmerkt zich door autonomie, afstand en verzet waarbij evenwel de geschetste dominante beeldtaal inclusief de genoemde marginale vernieuwingspogingen tot op zekere hoogte het referentiepunt vormt. Wanneer men de religieuze kunst, of in dit geval veel beter: de religieuze thematiek in de kunst, in de twintigste eeuw overziet, ontdekt men hoe door tal van kunstenaars de hier herhaaldelijk aan de orde gestelde devotionele dominante



beeldtaal wordt gekozen als referentiepunt. Het plakkaat van Kokoschka waarmee deze bijdrage werd geopend, is hier een treffend voorbeeld. Zoals veel werk van Malewitsch en Kandinsky niet begrepen kan worden zonder de traditie van ikonen, dient mijns inziens veel moderne religieuze kunst o.a. gezien te worden in het licht van de hier bedoelde tegenbeweging. Uiteraard moet ook deze reactie in een breder perspectief worden geplaatst: zij richten zich op maatschappelijke ontwikkelingen en niet alleen op godsdienst en Kerk, men richt zich op de rol van Kerk en christendom in de wereld, en niet alleen op de formele aspecten van de religieuze en / of kerkelijke beeldtaal. Niettemin is er bij sommige kunstenaars, die overigens van de meest uiteenlopende levensbeschouwelijke komaf zijn, sprake van 'religieuze kunst' die de hier centraal geplaatste beeldtaal als referentiekader neemt. Uit dien hoofde past een korte verwijzing naar dit werk in een context-peiling 'naar boven'.

Auteurs die zich met name richten op de verhouding van Kerk en moderne kunst hebben met wisselend succes getracht deze vaak zeer individuele en uiteenlopende stellingnames chronologisch, thematisch of naar stijl te ordenen<sup>52</sup>. In plaats van een uitgebreide indeling in stromingen, illustreer en typeer ik deze tegenstroom met enkele exemplarische werken, waarbij zowel autonome religieuze beeldtaal als krachtige anti-religieuze beeldtaal wordt gepresenteerd. Geheel in de lijn van mijn betoog zou een keuze van alleen Belgische en Nederlandse werken voor de hand liggen, zoals bijvoorbeeld zou kunnen gebeuren door voorbeelden te ontleenen aan tentoonstellingsprojecten die een overzicht willen geven van moderne religieuze kunst (of religieuze thematiek in de moderne kunst)<sup>53</sup>. Toch kies ik niet voor de antidevotionele werken van Jacques Frenken, of voor de passie-iconografie van Aad de Haas en Albert Servaes, maar voor een internationale blikrichting. De voorbeelden zijn aldus sprekender en het in deze bijdrage al eerder aangegeven internationale kader kan op deze wijze tevens worden ingebracht (vgl. Bringéus; Nazareners, Beuron, Prerafaelieten; Liturgische Beweging). Naast de afbeelding moge steeds een enkele korte notitie bij het werk volstaan.

Afb. 24: 'Ecce Homo' van *Lovis Corinth* uit 1925. Zeer bewust wil Corinth afstand nemen van zoete devotionele religieuze kunst, van romanticisme, van idealisme, maar ook van Nazareners en Prerafaelieten. Vooral het tijdloze onaangedane en niet-expressieve karakter van de scènes wil hij aan de kaak stellen. Corinth vertegenwoordigt de existentialistische tegenstroom. Het lijden van Christus wordt niet gesublimeerd of geromantiseerd, maar in alle realiteit, actualiteit (arts en soldaat) en emotionaliteit uitgebeeld. De lijdende Christus wordt het typos van alle martelaarschap.

Afb. 25: Deze tegenstroom werkt behalve met actualiseringsmomenten zoals anachronismen ook graag met spot en omkeringen. Een prachtig voorbeeld van omkering vinden we op een doek van *Max Ernst* dat nu in Keulen te bewonderen is: 'De Maagd Maria tuchtigt het kindje Jezus ten aanschouwen van drie getuigen'

(1926). Zoals Kokoschka varieerde op het devotionele kruisthema, wordt hier buitengewoon geraffineerd gespeeld met de traditionele Maria-met-kind-compositie. Alle traditionele elementen zijn er: de klassieke canon van kleuren van de gewaden van Maria, de meervoudige nimbus, de troon, de coulissen, de devote toeschouwers of omstanders ('de getuigen'). Alleen: door omkerende ingrepen verandert de scène in een tegenscène: de nimbus van het kindje Jezus is gevallen, de troon is een houten kist, het devote handgebaar is nu een corrigerende slaande hand, het kindje lijkt een meisje, de coulissen roepen een surrealistisch toneel op, de toeschouwers zijn de vrienden van de schilder, geplaatst in een onverschillig terzijde.

Afb. 26: Het protest tegen de religieuze beeldtaal kan ook een harde en agressieve toon krijgen. Lag er in het plakkaat van Kokoschka nog christelijke solidariteit in de voorstelling besloten, bij een prent van *George Grosz* uit 1935 / 1936, 'Maul halten und weiter dienen', bekend als 'De Christus met het gasmasker', is de toonzetting bitter en spottend en agressief.

Afb. 27: Later, ik doel dan op recente ontwikkelingen van de jaren zeventig en tachtig, is deze agressie verdwenen en functioneren traditionele religieuze composities als referentiekader om vooral de thematiek van het lijden te verbeelden. Indrukwekkend zijn de passieprenten van *Herbert Falken*. Een *Ecce Homo*-prent 'Diagnose Gehirntumor' uit 1973 verraadt nog de contouren van de klassieke compositie van Reni, alleen zijn kruis en doornenkroon nu ontleend aan de moderne medische apparatuur.

Afb. 28: Soms sluit men direct aan bij de devotieprent. A. Warhol verwerkt in zijn 'Holy, holy cards' (1972) een Goede Herder-prentje<sup>54</sup>. De Oostenrijkse kunstenaar *Arnulf Rainer* (geb. 1929) neemt evenals de ateliers van devotieprenten in zijn werk van na 1980 klassieke afbeeldingen van de lijdende Christus uit de Gotiek of de Romaanse stijlperiode fotografisch over in zijn compositie. Deze traditionele afbeeldingen schildert hij vervolgens over, zoals in zijn werk 'Christus met wonden en krans' uit 1980. De kunstenaar wil met zijn overschilderingen het oorspronkelijke traditionele beeld niet aantasten, maar opwaarderen, actualiseren, bepaalde onderdelen van de compositie beklemtonen. Rainer ziet in de dominante religieuze beeldtaal slechts schablonen die naar Christus e.d. verwijzen; het zijn verstarde, dode vormen, die voor hem geen uitdrukingskracht hebben. Door zijn overschilderingen wil hij deze beelden weer tot leven, tot zeggingskracht, tot opstanding wekken. Dit gebeurt vooral door zijn persoonlijke getroffenheid tot uitdrukking te brengen.

Tot zover slechts enkele, in mijn ogen zeer sprekende voorbeelden van deze laatste tegenbeweging. Vorm en inhoud raken elkaar hier, zijn nauwelijks te ontwarren. Het gaat hier niet alleen om een reactie op wansmaak en beunhazerij zoals bij het Bernulphusgilde, neen, hier manifesteert zich een diepe spanning

tussen kunst en Kerk. Door deze spanning, die op tal van plaatsen in kaart werd gebracht<sup>55</sup>, is het nu mogelijk op indirecte wijze beter zicht te krijgen op bepaalde eigenschappen van de devotionele beeldtaal. In aansluiting op de al eerder aangehaalde Bekaert en een krachtige synthese die R. Steensma onlangs gaf, komen dan de volgende kenmerken naar voren<sup>56</sup>:

- De beeldtaal van devotieprentjes ademt in vorm en inhoud de sfeer van een institutionele inkadering, die bovendien sterk hiërarchisch bepaald is.
- Die beeldtaal richt zich primair op een grote, of wellicht beter: een zo groot mogelijke, groep, op een gemiddelde denk- en leefwereld. Daarbij richt men zich in de twintigste eeuw steeds nadrukkelijker uitsluitend op de middle-class, de burgerlijke middenklasse. In menig opzicht is de hier kort aangeerde reactie een reageren op 'burgerlijke cultuur'<sup>57</sup>.
- De beeldtaal is ten nauwste verbonden met traditie. Oude vertrouwde beelden worden doorgegeven. Steensma merkt hierover op:

Een kruisiging liefst in de vorm zoals die in de middeleeuwen gestalte kreeg en een laatste avondmaal kan men zich vaak nauwelijks anders voorstellen dan in de vormgeving van Leonardo da Vinci uit 1499<sup>58</sup>.

Het zoeken van nieuwe wegen wordt vermeden, zowel in vormgeving als in inhoud.

- De beeldtaal is in belangrijke mate onmiddellijk-praktisch. Vooruitlopend op enige opmerkingen over de functie(s) van het religieuze beeld, kan hier Bekaert worden aangehaald als hij de voorliefde voor een 'pragmatisch realisme' schetst:

Een pastoor moet een kerk bouwen of versieren. Een wijdeling zoekt geschikte prentjes. Een huismoeder zoekt een modern kruisbeeld. Waar men zogenoemd naar zoekt, heeft men eigenlijk al gevonden. Men is immers niet in staat of weigert te erkennen wat niet binnen een bepaald schema valt. Dit schema kan eventueel wel omweven en omspeeld worden, zolang de veiligheid ervan gewaarborgd blijft. Dit soort pragmatisch realisme leidt onvermijdelijk tot formalistische improvisaties<sup>59</sup>.

- De beeldtaal is tenslotte niet actueel en strijdbaar, maar eerder een leverancier van zekerheid, houvast, troost en bemoediging.

Samenvattend: in de verschillen in uitingsvormen treden diepe verschillen in denk- en leefwereld naar voren. Voor de moderne (religieuze) kunst die wil prikkelen, wil aanzetten tot denken, 'relevant' wil zijn en wil omvormen en aanklagen, belichaamt de devotionele klassieke religieuze beeldtaal de verwording van religieuze kunst.

#### **IV. Enige slotnotities**

##### *4.1. Synthèse*

Onze peiling vanuit de beeldtaal van devotieprentjes overziende kon aan de ene kant het uniforme karakter van deze beeldtaal in belangrijke mate worden genuanceerd, en bleek aan de andere kant hoe deze beeldtaal niettemin een duidelijke hoofdstroom kent die van allerlei tegenbewegingen 'van boven' weinig of

niets te duchten had. De manier waarop de geschetste dominante beeldtaal van devotieprentjes een plaats heeft in het veld van kerkelijke en artistieke krachten en initiatieven met betrekking tot de beeldtaal, laat zien hoe men van kerkelijke zijde dit genre slechts zeer ten dele betrok in haar strategieën. De koppeling van deze beeldtaal aan theoretische modellen, die eenzijdige en massieve kerkelijke socialisatie-strategieën veronderstellen, wordt hierdoor gerelativeerd. Er was van de zijde van kerkelijke overheden niet of nauwelijks zorg of kritische aandacht met betrekking tot de beeldtaal waarin de religieuze thematiek werd gegoten. Dit werd enerzijds overgelaten aan enkele pioniers, anderzijds aan het krachtenveld op de 'markt' van vraag en aanbod. Op de achtergrond speelde mee dat men nauwelijks geïnteresseerd was in kunst (of beter 'beelden', dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld klank en woord, muziek en literatuur). Bovendien hanteerden kerkelijke elites, vaak onbewust, het onderscheid dat de Belgische Pelgrim-beweging, zoals we boven zagen, expliciet verwoordde, te weten een onderscheid tussen kerkelijke, mystieke of religieuze, en devote kunst. Juist aan de laatste vorm stelde men de minste eisen.

De beeldtaal van devotieprentjes neemt aldus een bijzondere positie in, staat in het (officiële) spel van kerkelijk-religieuze en artistieke krachten in de negentiende en twintigste eeuw betrekkelijk in de luwte. Kerk en (kerkelijke en religieuze) kunst groeiden langzaam maar zeker uit elkaar. Na ca. 1950 / 1960 is de breuk nagenoeg volkomen. Hoogstens greep men van kerkelijke zijde in wanneer uitwassen dreigden, en concentreerde zich daarbij bijna uitsluitend op de binnenkerkelijke liturgische kunst. Deze belangstelling verminderde overigens al naargelang men verder van de altaarruimte kwam. Dit bescheiden kerkelijke tegenspel was voorts nauwelijks op de beeldtaal zelf gericht, maar op een tweetal afgeleide aspecten ervan. Allereerst het feit dat er sprake was van fabriekswerk en massaproductie die verbonden werden met christelijke vroomheid en liturgie (zoals men zich ook lange tijd verzette tegen het gebruik van beton in de kerkbouw). Vervolgens is er het pastorale aspect dat christelijke vroomheid verbonden werd met een vormtaal die toch onmiskenbaar een zeker esthetisch defect toont en kinderlijke zoetheid uitstraalt.

Dit aangaande de contactsituatie met de kerkelijke context. Wat de contacten met de wereld van de kunst betreft is er, zoals we zagen, evenmin sprake van een intensief en vruchtbaar verkeer. Het tegengeluid van de kant van bewegingen die de religieuze beeldtaal op een hoger artistiek plan willen brengen, of die een brug willen slaan naar ontwikkelingen in de moderne kunst, vindt in de devotionele beeldtaal niet of nauwelijks een vertaling. Ook hier gaan de wegen van (moderne) kunst en Kerk uiteen. Het sprekendst zijn de signalen vanuit de moderne kunst die de religieuze thematiek een plaats geeft. De context-analyse levert hier geen over-en-weer op tussen moderne kunst en devotionele beeldtaal, maar een eenzijdig reageren van de een op de ander in een vaak harde afstandneming. Toch is ook deze context-analyse vruchtbaar. Door dit geluid in het onderzoek te betrekken krijgt men, zoals we zagen, zicht op kenmerken van de dominante beeldtaal van devotieprentjes. Er is bij de genoemde moderne kunstenaars sprake van een

dubbel verwijt: het formele verwijt dat de religieuze kerkelijke kunst weigert een plaats te geven aan moderne kunst als verbeelding van christelijke vroomheid, en het inhoudelijke verwijt dat de christelijke boodschap in de verscheurde wereld van de twintigste eeuw zelf een skandalon is geworden. Anders gezegd blijkt hoe het debat zich verlegde van de discussie over vorm, materiaalechtheid en het ambacht van de 'christelijke kunstenaar', naar die over de gestalte van de Kerk in deze tijd en in deze wereld.

In een slotbeschouwing passen nu enkele notities ten aanzien van deze drie elementen die uit de hier uitgevoerde context-analyse naar voren kwamen, te weten: de relativering van kerkelijke strategieën en bemoeienis met de devotionele beeldtaal, de betrekkelijke autonomie van deze beeldtaal in weerwil van allerlei offensieve bewegingen, en de vaak felle reactie en afstandneming door moderne kunstenaars.

#### *4.2. Kitsch en trivialisering*

Allereerst wil ik kort wijzen op het aspect van kitsch en trivialisering. In de behandelde dominante beeldtaal treedt voor velen een soort van model van religieuze kitsch naar voren. Men spreekt dan ook soms van bidprentjes-kitsch om dit genre aan te duiden<sup>60</sup>. Onderzoekers die deze religieuze kitsch in hun cultuurwetenschappelijk onderzoek betrekken, verbinden deze specifieke beeldtaal nu niet alleen met allerlei uitgesproken en onuitgesproken esthetische aspecten, maar vooral ook met sociale en religieuze functies en waarden. Nu lijkt zich bij religieuze kitsch een bijzondere situatie voor te doen. Wanneer K. Pawek met betrekking tot religieuze kitsch spreekt van 'Substanzverlust', beoogt hij de religieuze beeldtaal naar vorm en inhoud<sup>61</sup>. Pawek is zeer uitgesproken, en volgens sommigen wil hij vooral provoceren<sup>62</sup>. Hij verbindt de Bondieuserie niet aan de smaak van het kerkvolk, ook niet aan zakelijke instincten van producenten, maar aan hoogkerkelijke theologische processen. Theologen zijn verantwoordelijk voor een 'theologisch uithollingsproces' dat een weerslag vindt in de dominante devotionele beeldtaal. Door de invalshoek van kitsch te kiezen voor een nadere reflectie op de devotionele beeldtaal die ons in deze bijdrage interesseert, wordt ons eens te meer duidelijk dat juist bij religieuze beeldtaal vorm en inhoud niet van elkaar kunnen worden losgemaakt, ook niet in een context-analyse.

Eenzelfde conclusie dringt zich op wanneer men in het spoor van Alex Stock het zogenoemde 'dubbele traject van trivialisering' in dit verband aan de orde stelt<sup>63</sup>. Enerzijds is er de lijn van 'naer het leven schilderen' die bijvoorbeeld bij Rembrandt en Dürer te zien is, maar ook al in de vroegste religieuze kunst te vinden is. Allerlei contemporaine elementen worden opgenomen in de religieuze compositie. Het resultaat kan een uiterst actuele en relevante religieuze beeldtaal zijn (Stock noemt bijvoorbeeld de Emmaüsgangers van Rembrandt). Anderzijds kan het uitmonden in 'travestie' als een variant van kitsch, dat wil zeggen een beeldtaal die een gemakkelijke en zo efficiënt mogelijke toegang wil creëren voor

een zo groot mogelijke groep mensen. Hier zou bijvoorbeeld gedacht kunnen worden aan de timmerwerkplaatsscenes met Jozef en het Kindje Jezus, en de communieprentjes waarin de rooms-katholieke burgerij het decor levert voor een eucharistisch schouwspel<sup>64</sup>.

Aldus worden kitsch en trivialisering verbonden met de dominante devotieele beeldtaal van de negentiende- en twintigste-eeuwse prentjes: er wordt in een christelijk-theologisch gezien sterk geërodeerde beeldtaal aansluiting gezocht bij voorstellingen, ideeën en verwachtingen van een grote groep mensen, en men standaardiseert dat verwachtingspatroon tot een beeldtaal. De volkskundige, de theoloog, de kunsthistoricus, de (kerk)historicus, kortom: elke cultuurwetenschapper die dit soort prentjes in het onderzoek betreft en van de beschrijvende iconografische fase de stap zet naar de interpreterende iconologische fase, staat nu voor de moeilijke taak om inhoud en waardering van dat verwachtingspatroon nader te omschrijven. Staat daar een geweldloze 'Lieve Heer' centraal die geen existentiële en politieke eisen mag verbeelden? Spoort dit met hetgeen Pawek opmerkte ten aanzien van inhoudverlies? Of is hier het heilige op menselijke maat gesneden, onontkoombaar in een godsdienst waar de incarnatie de spil vormt?

Voor de hier geboden context-analyse lijkt mij nu wel duidelijk dat in de eerste tegenbeweging dit soort inhoudelijke aspecten veel minder een rol speelden dan in de tweede, waarmee tevens de fundamentele ongelijksoortigheid van beide is aangegeven. Kitsch en trivialisering zijn voor de gildebroeders Lücker en Rientjes van een andere orde dan voor Rainer, Falken en Steensma.

#### *4.3. Functie van het religieuze beeld*

Aan deze korte notities over kitsch en trivialisering zou ik een opmerking over de functie van het religieuze beeld willen verbinden. Hoewel het hier niet de bedoeling kan zijn om aan onze context-analyse een uitgebreide functie-analyse vast te knopen, is mijns inziens niettemin een korte opmerking over de functie van de behandelde devotieele beeldtaal verhelderend. Ik ging daar eerder juist ook in verband met het bidprentje uitgebreid op in, maar wil er, nu verbonden met de elementen van fotografie, portret, en musealisering van cultuur, nogmaals op terugkomen<sup>65</sup>.

De reacties en tegenbewegingen die we schetsten en kort evalueerden in een context-analyse 'naar boven toe', en de betrekkelijk zelfstandige ontwikkeling van de beeldtaal van de prentjes in de negentiende en twintigste eeuw, kunnen uiteindelijk niet los worden gezien van de functie van het religieuze beeld, of beter gesteld: de functie die men in verschillende kringen hieraan toeschreef en toeschrijft. Belangrijk is nu te constateren dat tegelijkertijd in verschillende kringen verschillende functie-toeschrijvingen plaatsvinden, en dat vervolgens de functie van het religieuze beeld verschuift.

Kort samengevat is er een duidelijke verschuiving van een cultusfunctie (cultuele functie) naar een meer didactische / decoratieve / illustrerende functie van het religieuze beeld te veronderstellen. Allerlei maatschappelijke processen die we onder de koepel secularisatie samenballen, hebben nu niet zo zeer het

religieuze beeld zelf aangetast, als wel de functie ervan. Wij kunnen ons nauwelijks nog een voorstelling maken van de cultuele functie van religieuze afbeeldingen. Dit gold ooit voor alle van de drie dominante genres van de christelijke iconografie: voor de *symbola*, de *historiai* en de portretten. Allerlei processen drukten en drukken nu het religieuze beeld van de cultische naar de didactische / decoratieve / illustratieve functiekant. In de periode die ons hier bezighoudt dienen vooral ook in dit verband de fotografie en de opkomst van de grote publieksmusea, of ook de voortschrijdende musealisering van de cultuur genoemd te worden<sup>66</sup>. Beide zijn zowel stimuli als resultaat van de bedoelde verschuiving met betrekking tot de functie van het beeld. Fotografie maakte elke afbeelding op grote en goedkope schaal technisch reproduceerbaar en in principe voor ieder optisch toegankelijk. Religieuze kunst in musea vertegenwoordigt een totaal andere functiecluster dan ikonen in een Russisch-Orthodoxe Kerk.

De positie die de beeldtaal van de prentjes kon innemen ten aanzien van kerkelijke overheden, religieuze en artistieke tegenbewegingen, hangt nu niet in de laatste plaats samen met een verschillende inschatting van de functie van deze beeldtaal. Kerkelijke overheden, hoog en laag, relativiseren vanouds de cultusfunctie van het beeld, deels bewust als strategie in de aloude strijd tussen woord en beeld, deels onbewust tegen de achtergrond van de al eerder geschetste apathie en onverschilligheid ten aanzien van het beeld. De functie van het beeld wordt bijna als vanzelfsprekend beperkt geacht tot het niveau van illustratie, decoratie, of hoogstens tot dat van didactisch hulpmiddel of prikkel tot meditatie. 'Andachtsbeeld' wordt eerder als meditatiebeeld dan als vereringsbeeld opgevat. (De vraag naar de precieze plaats van beeldmeditatie tussen de uitersten van cultusbeeld en didactisch illustratief beeld laat ik hier verder buiten beschouwing.) Ik denk nu dat men hiermee de werking van de devotieprentjes onderschat en tot op belangrijke hoogte miskent. Juist devotieprentjes waren – en zijn wellicht in sommige contexten nog steeds – dragers van de cultuele beeldfunctie. In de bijdrage van Frijhoff aan deze bundel blijkt bijvoorbeeld uit het omgaan met de prentjes hoe deze onmiskenbaar een bijna sacrale waarde vertegenwoordigen. Ze worden met schroom behandeld, in plastic folie ingepakt, de afbeeldingen worden niet zomaar beschreven of weggegeven. Ze maken in menig opzicht deel uit van een uiterst cultuele communicatie.

Anders gezegd: binnen de dubbele beweging die het religieuze beeld in de geschiedenis van het westers christendom doormaakte (die van afzien van beelden naar beeldverering, en die van beeldverering naar beelddecoratie, illustratie en didactiek), wortelt de beeldtaal van de devotieprentjes nog in de cultuele functiecluster. Hier lijken zich nog belangrijke resten van de cultuswaarde van afbeeldingen te hebben teruggetrokken; terzijde, privé en paraliturgisch, maar onmiskenbaar aanwezig<sup>67</sup>. Behalve uit bepaalde sporen van het gebruikstraject van de prentjes, spreekt dit aspect met name uit portretten. Tot op dit moment vormt het fotografische portret een van de meest constante vormen van beeldtaal op devotieprentjes. Ik denk dan niet alleen aan de portretten van overledenen op bidprentjes, maar ook aan de portretten van Christus, Maria en heiligen. De

devotionele beeldtaal is in belangrijke mate een iconografie van portretten. Met behulp van grote meesters uit de zeventiende eeuw (Reni en Dolci!) creëerde men een portret van Christus en Maria. Het gelaat werd daartoe uit grotere composities gelicht, verzelfstandigd, en omgevormd tot een 'Andachtsbild'. In dit opzicht is de werkwijze en de functie van deze religieuze prentjes niet anders dan die van de filmster- en voetbalsterrenprentjes<sup>68</sup>. Warhol speelt met deze cultuele functie-cluster als hij in zijn serie 'Holy, holy cards' uit 1972 zijn eigen hoofd in een Goede Herder-prentje uit de Bondieuserie monteert<sup>69</sup>.

Dit hier kort aangeduide verschil in taxatie van het functieniveau van de beeldtaal, verklaart mijns inziens de betrekkelijke luwte waarin de dominante devotionele beeldtaal op de prentjes kan bloeien. De recipiënt blijkt eisen aan de vorm snel terzijde te schuiven. Van groter gewicht zijn de herkenbaarheid en de uitwerking van elementen die in de verering of cultuele koestering en anamnese een belangrijke rol spelen (vgl. het hart, het kruis e.d.). Een esthetische inpassing van deze elementen in de gehele compositie blijkt dan een ondergeschikt formeel aspect te zijn (vgl. proporties, kleurstelling e.d.).

De crisis waarin de beeldtaal van de devotieprentjes de laatste jaren schijnt terecht te zijn gekomen heeft mijns inziens dan ook minder te maken met smaakverandering van de doelgroepen, of met de afwezigheid van kundige ontwerpers, maar met een veel algemenere crisis van het religieuze beeld, een crisis die niet zozeer de vorm van de beeldtaal raakt als wel de functie. De tijd dat men zich slechts na overreding liet fotograferen (de heilige pastoor van Ars weigerde dit tijdens zijn leven principieel), de tijd dat een devotieprentje een geliefd onderdeel vormde van de rooms-katholieke wandversiering, is inmiddels nagenoeg voorbij. Niet met agressie, maar met een bijna nostalgisch plezier van anachronisme kan de moderne religieuze kunst dit beeld nog oproepen, zoals bijvoorbeeld de Oostenrijkse kunstenaar Walter Schmögner doet in zijn werk 'Palmzondag' uit 1971, waar opgeprikte devotieprentjes het huisaltaar omringen, waar het televisietoestel, het moderne beeldmedium bij uitstek, het tabernakel vervangen heeft (afb. 29). Samen met de weinige voorbeelden van moderne religieuze of zelfs kerkelijke kunst was tot voor kort de kleine devotieprent het laatste bastion van de cultuele beeldfunctie. Het slijtageproces waarin de cultische beeldfunctie langzaam maar zeker tenvolle wordt ingeruild voor een illustrerende en decoratieve functie, lijkt nu ook onmiskenbaar het hedendaagse bidprentje bereikt te hebben. Dit ondanks de populariteit van kleurige kunstwerkreproducties juist uit de periode van cultuele bloeiperiodes van het religieuze beeld (vgl. ikonen) op prentjes van de laatste decennia. Die trend interpreteer ik eerder als verbonden met de al gesignaleerde musealisering in onze cultuur en de burgerlijke context waar nu wel zekere eisen aan smaak en stijl worden gesteld, zeker wanneer men hiermee naar buiten treedt zoals met bidprentjes het geval is. In hoeverre de cultusfunctie zich misschien verplaatst heeft naar geheel andere en nieuwe terreinen van beeld dragers is een andere vraag.

Kijkend naar de laatste ontwikkelingen van de beeldzijde van devotieprentjes is er naast de genoemde bidprentjes, die van strikte 'bid-prentjes' steeds meer



gedachtenis en / of dankbetuigingsprentjes zijn geworden, alleen nog de niet aflatende stroom van internationale Bondieuserie. Maar wat dat laatste genre betreft geven zelfs bedevaartwinkeltjes en kloosters die de verkoop en verspreiding hiervan verzorgen toe dat een steeds groter deel hiervan bedoeld is voor verzamelaars. Op deze wijze wordt dan als vanzelf de weg gewezen naar de context-analyse 'naar beneden'. Niet alleen de vorm van de beeldtaal, maar ook de functie wijst ons in de richting van serieprentjes en prentbriefkaarten<sup>70</sup>.

---

## Summary

---

*The iconography of devotional pictures (The Netherlands, Belgium 19th / 20th C.): the analysis of the context as perspective for research*

This contribution focuses on the iconography and iconology of devotional pictures of the 19th and 20th century. After summarizing the scholarly research on this special kind of picture, the author outlines a perspective for further research in which context and context analysis are key elements.

This perspective is elaborated through an investigation of the context of the iconography of these pictures and concentrates on the complex relationship between devotional pictures and Christian art. Apart from the specific mainstream of devotional iconography of these pictures, the analysis focuses on some other lines of iconography.

This 'bottom up analysis' concentrates not only on the relations with Christian art (apart from the reproductions of masterpieces of Christian art), but also on some countermovements with an international, national, regional or local character. The purpose of these movements was to renew and improve Christian iconography. This kind of countermovement is illustrated by means of an analysis of the *Gildeboek*, the periodical of the Bernulphus-gilde in Utrecht.

A second type of countermovement can be found in the aggressive reaction to traditional devotional iconography on the part of modern artists. After the presentation of some very antidevotional work by these artists, a sketch is given of the characteristic elements of the iconography of devotional pictures.

Finally, the article provides some general conclusions and some notes regarding the relation between art and the Church (after about 1960 there is an almost total break with the Church), the aspect of kitsch and triviality, and the function of the religious image.

## Noten

1. Omgewerkte lezing gehouden op het symposion 'Verbeelding van vroomheid', Amsterdam 3 nov. 1989. Dank ben ik verschuldigd aan prof. dr. W.Th.M. Frijhoff en mevr. drs. S. Witter voor hun kritische notities.
2. W. Schmied (ed.), *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart 1980) 85, 254; G. Rombold, H. Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (Freiburg / Basel / Wien 1983) 38; P. Post, 'Een moderne paaskoon', *En Toch* 7,1 (1986) 3-9; zie voorts: O. Kokoschka, *Mein Leben* (München 1971); id., *Aufsätze, Vorträge, Essays zur Kunst* (Hamburg 1975).
3. Zie bijvoorbeeld de in noot 2 genoemde werken van Schmied en Rombold, Schwebel.
4. Zie voor dit genre algemeen, met rijke literaturopgave: P. Post, 'Iconisering of ontbeelding? Enkele notities over de ontwikkeling van de beeldzijde van bidprentjes met de ikoon als invalshoek', *Jaarboek voor Liturgie-onderzoek* 4 (1988) 235-277, lit. 264-266; J. Pirotte, *Images des vivants et des morts. La vision du monde propagée par l'imagerie de dévotion dans le Namurois 1840-1965* (Université Catholique de Louvain. Recueil de Travaux d'Histoire et de Philologie, 6e Série, fasc. 34, Louvain-la-Neuve / Bruxelles 1987) vooral chap. I, art. 1 (1-43) en lit. XLIX-LXXIV (zie ook mijn kritische bespreking in: *Volkskundig Bulletin* 15,2 (1989) 225-228); M. Brauneck, *Religiöse Volkskunst. Votivgaben, Andachtsbilder, Hinterglas, Rosenkranz, Amulette* (Köln 1979 (2e ed.)) 152-204; A. Spamer, *Das kleine Andachtsbild vom 14. bis zum 20. Jahrhundert* (München 1930 (integrale herdruk München 1980)); M. Scharfe, *Evangeltische Andachtsbilder* (Stuttgart 1968); J. Goessen, *Maastricht en zijn Santjes* (Maastricht 1983); A. Vircondelet, *Le monde merveilleux des images pieuses* (Paris 1988).
5. Voor de collectie Boersen samenvattend: P. Post, 'Iconisering of ontbeelding?' (zoals noot 4). Naast deze collectie bid- of doodsprentjes benutte ik ook enkele van andere typen devotieprentjes voorziene collecties uit Venlo, Vaals en Heerlen. Uitgangspunt vormde aldus ca. 2500 prentjes waarvan ca. 400 niet-doodsprentjes.
6. Zie P. Post, 'Iconisering of ontbeelding?' (zoals noot 4) 238. Afscheid wordt hiermee genomen van de eerder door mij in dit verband wel gebruikte term 'beeldband' (vgl. P. Post, 'Ruimte voor het beeld: enige notities over de beeldband in de liturgie-wetenschap', *Tijdschrift voor Liturgie* 66 (1982) 98-110. Zie ook: M. Wichelhaus, A. Stock, *Bildtheologie und Bildpädagogik. Studien zur religiösen Bildwelt* (Düsseldorf 1981); N.-A. Bringéus, *Volksstümliche Bilderkunde* (München 1982).
7. Samenvattend met litt.: W. Schmied, *Zeichen des Glaubens* (zoals noot 2); R. Steensma, *In de spiegel van het beeld; kerk en moderne kunst* (Baarn 1987); L. Schoonbaert, C. Peeters, P. van Gennep, T. Frenken, *Religieuze Kunst vandaag* (Serie Brabantse Lezingen 3. 's-Hertogenbosch 1987); daarin vooral: C. Peeters, 'Kerkelijke kunst en religieuze kunst', 11-34; *Religieuze thematiek in de Belgische Kunst 1875-1985* (tentoonstellingscatalogus. Brussel 1986); daarin vooral: L. Schoonbaert, 'Religieuze thematiek in de Belgische kunst van 1875 tot heden', 13-35; 'De Sint-Lukasscholen', 37-38; 'Durendal', 39-44; J. Zagers, 'De Pelgrim-beweging', 45-57. G. Bekaert, 'Moderne kerkelijke kunst in Vlaanderen', in: J. Kerkhofs, J. van Houtte (ed.), *De Kerk in Vlaanderen* (Tielt / Den Haag 1962) 491-509 (B. hanteert overigens een zeer afwijkende indeling van christelijke, authentieke en kerkelijke kunst).
8. C. Peeters, *Kerkelijke kunst en religieuze kunst* (zoals noot 7) 11.
9. Zie o.a. P. Post, 'Iconisering of ontbeelding?' (zoals noot 4) 237-250 en het literatuuroverzicht op 264-266. Voorts zij verwezen naar: J. Pirotte, *Images* (zoals noot 4); M. Brauneck, *Volkskunst* (zoals noot 4); toegesneden op bid- of doodsprentjes: K. Van den Bergh, *Bidprentjes in de zuidelijke Nederlanden* (Aureliae Folklorica 2. Brussel 1975); A. van der Zeijden, 'Bidprentjes en doodsbeleving', *Volkscultuur* 6,1 (1989) 37-69; U. Brunold-Bigler, 'Das Totenbildchen. Entstehung und Wandel eines religiösen Brauches', in: J. Baumgartner (ed.), *Wiederentdeckung der Volksreligiosität* (Regensburg 1979) 291-302; *Die letzte Reise - Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern* (München 1984) (daarin artikel van S. Metken, 'Sterbebilder', 346-349); M. Boisdequin, *Les souvenirs mortuaires d'enfants 1840-1980* (Institut supérieur de sciences religieuses. Charleroi 1984) (besproken in: *Oostvlaamse Zanten* 63,3 (1988) 186-188); H. Wolf, 'Andachtsbildchen im Totenbrauch', *Jahrbuch für Volkskunde* 11 (1988) 236-239; W. Fuchs, *Todesbilder in der modernen Gesellschaft* (Frankfurt a. M. 1969).
10. K. Van den Bergh, *Bidprentjes* (zoals noot 9). Kwantitatieve analyses bieden: P. Post, 'Iconisering of ontbeelding?' (zoals noot 4); J. Pirotte, *Images* (zoals noot 4); A. van der Zeijden, 'Bidprentjes' (zoals noot 9); H. Joosten, *Geen boodschap aan de dood. De betekenis van doodsprentjes. 1785-1988. Een cultuursociologisch onderzoek* (Scriptie KUN. Nijmegen 1988). Ook had ik inzage in een eerste verslag van een soortgelijk onderzoek dat wordt uitgevoerd aan het volkskundig seminarium van de universiteit van Münster (Westf.): Chr. Aka, *Totenzettel als volkskundliche Quelle* (typoscript Münster 1989). Zie ook: J. Verspaandonk, 'Devotie- en bidprentjes; korte schets van de ontwikkelingen in de laatste eeuwen', *Spiegel Historiaal* 11,4 (1976) 228-235; en van dezelfde auteur: *Hemels Prentenboek. Devotie- en bidprentjes vanaf de 17e eeuw tot het begin van de 20e eeuw* (Hilversum 1975), en de brochure *Spiegel van voorbije vroomheid. Devotie- en bidprentjes vanaf de 17de tot het begin van de 20ste eeuw* (brochure bij tentoonstelling in 1972, Bisschoppelijk Museum voor Religieuze Kunst, Haarlem 1972).

11. De typologieën van Van den Bergh, Post, Van der Zeijden en Joosten stemmen in grote lijnen overeen.
12. Zoals bijvoorbeeld: U. Brunold-Bigler, 'Das Totenbildchen' (zoals noot 9).
13. K. Van den Bergh, *Bidprentjes* (zoals noot 9), 3: "Wie kan er zich dan over verwonderen dat deze fijn afgewerkte kopergravuurtjes, die zonet sentimenteel aandoend, dan toch sterk affectief geladen zijn, vooral in de smaak vielen bij het vrouwelijk devoot publiek? Dit koesterde zich gretig in de warme, kleurige, geraffineerde barokke kleinkunst uit het nog door en door katholieke Zuiden. Was het misschien een weldoende compensatie voor de kille Calvinistische sfeer waarin men leven moest? (...) We kunnen besluiten: er is een grote kans dat het bidprentje te Haarlem geboren is en, zo niet daar, dan toch elders in een Klopjesmilieu. Men vraagt zich vruchteloos af waar het dan wel elders zou kunnen geweest zijn." Het beeld van de brede context van klopjes en begijnen in de Nederlanden kan dankzij recente historische en kunsthistorische studies zeker scherper worden gesteld. Vgl. o.a.: de studies van J. Marrow (samenvattend: *Jaarboek voor Liturgie-onderzoek* 5 (1989) 333-361 en F. Koom, *Begijnhoven in Holland en Zeeland gedurende de Middeleeuwen* (Assen 1981); id., 'Ongebonden vrouwen. Overeenkomsten en verschillen tussen begijnen en Zusters des Gemeenen Levens', *Ons Geestelijk Erf* 59 (1985) 393-402; samenvattend: B. Vaske, 'Haarlemse Begijnenhandschriften', *Ons Geestelijk Erf* 62 (1988) 312ss.
14. W. Frijhoff, 'Devotieprentjes als bestanddeel van culturele praktijken'; H. Wegman, 'De gedachtenisprentjes van de Eerste Communie: beschrijving en interpretatie'.
15. Zie o.a. W. Brückner, *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert* (München 1969) (uitgebreide bibliografie op 234-245); id., *Elfenreigen-Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880-1940* (Köln 1974) (met goede thematisch geordende literatuurlijst op 155-160).
16. Zie o.a. *Zeitschrift für Volkskunde* 66 (1970) sub III: 'Wandschmuckforschung am Tübinger Ludwig-Uhland-Institut', 87-150, met bijdragen van M. Scharfe, R. Schenda, F. Binder, M. Tränkle, L. Nelken, B. Lehmann, H. Neißer. Goede inleiding in de 'Wandschmuckforschung' biedt: R. Schenda, "'Populärer' Wandschmuck und Kommunikationsprozeß", 99-109.
17. C. Pieske, *Bilder für jedermann. Wandbildrucke 1840-1940* (München 1988). Zie voor recente ontwikkelingen ook: R.W. Brednich, A. Hartmann (ed.), *Populäre Bildmedien. Vorträge des 2. Symposiums für Ethnologische Bildforschung* (Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen 3. Göttingen 1989).
18. N.-A. Bringéus, *Bildlore. Studiet av folkliga bildbudskap* (Södertälje 1981); Duitse editie: id., *Volksstümliche Bilderkunde* (zoals noot 6); id., 'Ethnologische Bildforschung', *Ethnologia Europaea* 12 (1981) 6-17; vgl. reacties: W. Brückner, "'Bildlore' und nonverbale Kommunikation", *ibidem* 18-22; M. Scharfe, 'Kulturelle Kassiber', *ibidem* 23-25. Zie ook: N.-A. Bringéus, 'Perspektiven des Studiums materieller Kultur', *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 29 (1986) 159-174.
19. Zie in dit verband het beeld dat Pirotte van de productie en verspreiding van devotieprentjes geeft: J. Pirotte, *Images* (zoals noot 4), 371ss. annex 3; alsook Vss. en 1ss.
20. In dit verband verdient bijv. het thema van burgerlijke cultuur nadere uitwerking. Met name zou moeten worden nagegaan in hoeverre volksvroomheid, volksreligiositeit niet in belangrijke mate middle-class-vroomheid geworden is. Zie hierover: P. Post, 'Verzonnen verleden: volksreligiositeit en de parochieliturgie', *Kerugma* 33 (1989/1990) 70-78; id., 'Traditie gebruiken. Sint Hubertus in Muiderberg', in: E. Henau, M. van Uden (edd.), *Bij Geloof. Over volksreligiositeit en bedevaarten* (werktitel) (Hilversum 1990) (in druk). Zie in dit verband ook: H. Bausinger, 'Verbürgerlichung - Folgen eines Interpretaments', in: G. Wiegmann (ed.), *Kultureller Wandel im 19. Jahrhundert*. (Verhandlungen des 18. Deutschen Volkskunde-Kongresses in Trier vom 13. bis 18. September 1971. Göttingen 1973) 24-49.
21. U. Aggermann-Bellenberg, 'Einige Bemerkungen zum Thema Kitsch im Bereich religiöser Massenartikel', *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 87 NR 38,1 (1984) 30-46; L. Gieß, *Phänomenologie des Kitsches* (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 17. München 1971 (2e ed.)); H. de la Motte-Haber (ed.), *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst* (Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1972); W. Schönau, 'De relativiteit van kitsch', *Intermediair* 12 (1973) 19-23; G. Dorfles, *Kitsch: the world of bad taste* (London 1975); voor religieuze kitsch is ook van belang: A. Marti, 'Kunst und Kitsch als Problem der Hymnologie', *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 26 (1982) 175-184 (sp. sub 2.2. Thesen über Kunst und Kitsch, 178ss.).
22. Alg. m.b.t. offensief en strategie, m.n. 'beschavingsoffensief': C.A. Davids, 'Aristocraten en juristen, financiers en feministen', *Volkskundig Bulletin* 13,2 (1987) 157-200, sp. 157-159. Goed voorbeeld van de hier bedoelde strategieën treft men bijv. aan bij: S. Civelli, 'Heilige im Dutzend. Die Heiligenfiguren 'dit de St.-Sulpice' und ihre Funktion als Stützen katholischer Sinnenwelt', *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 83, 3-4 (1987) 177-203; W. Schieder (ed.), *Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte* (Göttingen 1986).
23. Zie de in noot 18 genoemde reacties van Brückner en Scharfe.

24. Samenvattend: P. Post, *De haanscene in de vroeg-christelijke kunst. Een iconografische en iconologische analyse* (Voerendaal 1984), 16-22; E. Kaemmerling (ed.), *Bildende Kunst als Zeichensystem, I: Ikonographie und Ikonologie, Theorien, Entwicklung, Probleme* (Köln 1979).

25. J. Tennekes, H. Vroom, *Contextualiteit en christelijk geloof* (Kampen 1989); E. Schillebeeckx, *Theologisch geloofsverstaan anno 1983* (afscheidscollege Nijmegen, Baarn 1983). Contextualiteit en contextanalyse worden hier toegesneden op de in- of acculturatie van religie, waarbij bovendien de zogenoemde 'waarheidsvraag' een complicerende factor blijkt te vormen.

26. Zie noot 24.

27. Een onder nog nader te presenteren peiling in *Het Gildeboek* van het St. Bernulphusgilde bevestigt dit beeld. In de periode vóór de Tweede Wereldoorlog zijn op het vlak van het grafisch ambacht dominant aanwezige kunstenaars: J. Collette, A. Asperslagh, R. van Bergen, G. Jansen, K. Roovers, H. Bijvoet, F. van Noorden, B. Reith, H. Walstra, A.C. Ninaber van Eyben, R. Ratz, L. Schelfhout, E. Lückér, J. Maris, J. van de Broecke, J. Hebbelynck. Na de oorlog ontmoeten we de namen van F. Mes, H. Levigne (in: L. Rogier, N. de Rooy, *In vrijheid herboren. Katholiek Nederland 1853-1953* (Den Haag 1953) 804 expliciet genoemd als 'vervaardiger van volksprentjes'). Ch. Eyck, J. Nicolas, J. Thorn Prikker, J. Toorop, M. van Beek, A. Troost, H. Bijvoet, E. Bellefroid, H. Jonas. Slechts een enkeling uit deze twee lijsten zag ontwerpen voor devotieprentjes opgenomen in de productie van de grotere ateliers.

28. 'Bondieuserie' is een Franse term die een algemene aanduiding voor religieuze kitsch werd, met een pejoratieve ondertoon (daarnaast is het een term voor femelarij of kwezelarij). In het Nederlands kan het misschien nog het beste worden weergegeven met religieuze kitsch, bidprentjeskitsch of santenkraam. Omdat we reeds eerder in dit artikel expliciet afstand namen van elk mogelijk (esthetisch) oordeel dat besloten kan liggen in de term, zal in het vervolg evenals bij de term kitsch worden afgezien van plaatsing tussen aanhalingstekens. Zie voor 'le style St.-Sulpice' naast de studie van J. Pirotte, *Images* (zoals noot 4) ook de studie van Civelli (zoals noot 22) met lit. Het is de vraag of het zinnig is te spreken van 'religieuze Bondieuserie' zoals L. Schoonbaert doet ('Religieuze thematiek' (zoals noot 7), 17 bij afb. 1).

29. Een goede kenschets biedt: L. Schoonbaert, 'Religieuze thematiek' (zoals noot 7), 17.

30. Zie hiervoor: P. Post, 'Iconisering of ontbeelding?' (zoals noot 4).

31. Die kerkelijke bemoeienis richtte zich in eerste instantie op liturgische kunst, d.w.z. kunst in het kerkgebouw, en dan weer vooral op kunst in directe samenhang met de altaaruimte en de viering van de eucharistie. Een goede schets van deze bemoeienis en de afzijdigheid van kerkelijke overheden treft men in: L. Schoonbaert e.a., *Religieuze kunst vandaag* (zoals noot 7) en de catalogus *Religieuze thematiek* (zoals noot 7). Zie ook: de genoemde studies van Civelli en Aggermann-Bellenberg (zoals noot 21 en 22). Interessant zijn voorts de kerkelijke aanwijzingen die Pieske in haar laatste boek *Bilder für jedermann* (zoals noot 17), bijv. 39-49, noteert. Een schets van de theologisch-esthetische aspecten biedt: Th. Wolf, 'Liturgie und Kunst nach dem Vatikanum II. Theologisch-ästhetische Reflexionen zum Bilderstreit einst und heute', *Ecclesia Orans* 6,2 (1989) 149-176.

32. Van de ware hoos aan literatuur over de (Nederlandse) neogotiek noem ik hier slechts de genuanceerde schets van Van Leeuwen: A. van Leeuwen, 'De neogotiek, van romantische vorm tot enig ware stijl', in: A. Jansen, A. van Leeuwen, G. Vrins, 'Arbeyd sere voert tot eere'. *Hendrik van der Geld, de neogotiek en de Brabantse beeldhouwkunst* (Bijdragen tot de geschiedenis van het Zuiden van Nederland LXXX. Tilburg 1989), 4-42. Een uitgebreide literatuuropgave treft men aan in: A. Blijlevens, H. Manders, W. Munier, L. Pelzer, P. Post, *Ruimte voor liturgie. Opstellen m.b.t. de restauratie van de Sint-Servaas te Maastricht* (Maastricht 1983) 112-118. Nuttig is bovendien nog steeds in dit verband: G. Brom, *Herleving van de kerkelijke kunst in katholiek Nederland* (Leiden 1933) (vgl. ook: id., *Herleving van de wetenschap in katholiek Nederland* ('s-Gravenhage 1930)).

33. Zie hiervoor naast de genoemde studies van L. Schoonbaert, vooral: S. Civelli, 'Heilige im Dutzend' (zoals noot 21), sp. de daar in noten 15 tot en met 19 genoemde lit.

34. P. Post, 'Iconisering of ontbeelding?' (zoals noot 4).

35. *Ibidem* 246.

36. Zie noot 22.

37. J. Zagers, 'De Pelgrim-beweging', in: *Religieuze thematiek* (zoals noot 7) 45-58.

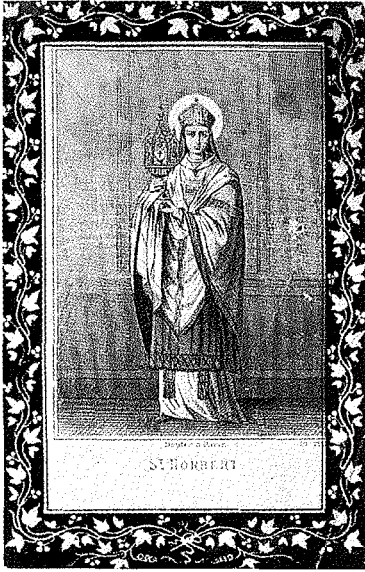
38. De peiling omvatte de periode 1873-1955. Behalve het strikte tijdschrift werden ook de in Het Gildeboek opgenomen verslagen van het gilde in de peiling betrokken.

39. Vgl. 3 (1881) 155 (Béthune over devotieprentjes); verslag over 1890, (1890-1892) 20-22 (oude prentjes); 1 (1918) 60-64, afb. 1-5 (over O.L. Sterre der Zee-prentjes); 5 (1922) 92 (vermelding van 'goed werk' van Aug. van Os); 7 (1924) 88 (priesterfeestprentje van H. Bijvoet), 166 afb. 3v. (verrijzenis, Etienne Tach, St. Gallen); Gedenkboek 12 (1929) (artikel Lückér over grafiek en prentkunst, zie noot 42); 13 (1930) 4 (schenking prentjes aan Aartsbisdommelijk Museum); 16 (1933) 42s. (een geval van plagiaat, communieprenten); 122 afb. 31 (prentje van Asperslagh); 20 (1937) 11 (prentje van H. Levigne); 23 (1940) 97-102 (voordracht over oude prentjes, zie noot 45); 103s. (voorbeldprentje met vroeg-christelijk motief).

40. *Het Gildeboek* 3 (1881) 155.
41. *Ibidem* 9 (1926) 48 (uitschrijving prijsvraag), 134s. (verslag van de jury). Vgl. in hetzelfde nummer een artikel van Th. Kwakman gewijd aan de uiteindelijke winnaar A. Asperslagh (12-17).
42. E. Lücker, 'Kerkelijke prentkunst der laatste tien jaren', *ibidem* 12 (1929) 207-224.
43. *Ibidem* 16 (1933) 42s.
44. *Ibidem* 23 (1940) 103s.
45. *Ibidem* 23 (1940) 97-102 ('Oude prentjes. Voordracht, gehouden bij de opening der tentoonstelling van oude prentjes in het museum voor nieuwe religieuze kunst, te Utrecht, op zaterdag 26 oktober 1940').
46. *Ibidem* 102.
47. *Ibidem* 102.
48. *Religieuze thematiek* (zoals noot 7) 141s.
49. Naast tentoonstellingscatalogi, de genoemde studies van Brom (zoals noot 32) biedt, ondanks de op onderdelen onafgewogen oordelen, een recente studie van Hefting een goed beeld van leven en werk van Toorop: V. Hefting, *Jan Toorop, een kennismaking* (Amsterdam 1989).
50. E. Lücker, 'Kerkelijke prentkunst' (zoals noot 42), afb. 395-403.416. Vergelijk daarmee: Collette: 8 afb., Raymond van Bergen: 2, Ninaber van Eyben: 2, Reith en Bijvoet: elk 1.
51. V. Hefting, *Jan Toorop* (zoals noot 49) 160ss.
52. Voldoende is hier te wijzen op de indelingen die worden gehanteerd in de eerder genoemde werken van Schmied, en Rombold, Schwebel (zoals noot 2). Zie voorts ook: H. Muck, *Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich* (Wien 1988).
53. Genoemd kunnen worden: *Religieuze thematiek* (zoals noot 7), met op p. 36 een overzicht van de belangrijkste tentoonstellingen gewijd aan de religieuze thematiek in de Belgische kunst georganiseerd tussen 1875 en 1985; voor Nederland is er geen goed overzichtswerk, wel zijn er diverse tentoonstellingen gewijd aan het werk van boven genoemde kunstenaars, of studies die een Europees perspectief hanteren: R. Steensma, *In de spiegel van het beeld* (zoals noot 7); toegesneden op een regio en de periode na 1952: *Religieuze kunst na 1952 in Noord-Brabant* (Museum voor religieuze kunst Uden, Uden 1987).
54. Afgebeeld in: W. Hofmann, *Kunst — was ist das?* (Hamburg 1977) 116.
55. Zie de noot 7 genoemde studies.
56. G. Bekaert, 'Moderne kerkelijke kunst' (zoals noot 7); R. Steensma, *In de spiegel van het beeld* (zoals noot 7) 29s.
57. Zie noot 20.
58. R. Steensma, *In de spiegel van het beeld* (zoals noot 7) 29.
59. G. Bekaert, 'Moderne kerkelijke kunst' (zoals noot 7) 493.
60. Vgl. bijvoorbeeld: W. van Sinderen, P. Steenhuis, in: *Vrij Nederland* Bijlage, 4 maart 1989, 19s.
61. K. Pawek, 'Christian Kitsch', in: G. Dorffles (ed.), *Kitsch* (zoals noot 21) 143-150.
62. Vgl. U. Aggermann-Bellenberg, 'Einige Bemerkungen' (zoals noot 21) 43s.
63. A. Stock, 'Das Christusbild. Bildtheologische und bilddaktische Aspekte', in: M. Wichelhaus, A. Stock, *Bildtheologie* (zoals noot 6) 64-96.
64. Zie hiervoor de bijdrage van H. Wegman elders in deze bundel.
65. P. Post, 'Iconisering of ontbeelding?' (zoals noot 4) 250ss.
66. Over musealisering van cultuur: samenvattend: H. Lübke, 'Der Fortschritt und das Museum', in: F. Rodi (ed.), *Dilthey Jahrbuch I* (Göttingen 1983) 39-56; J. Vaessen, *Musea in een museale cultuur* (Zeist 1986), m.n. de epiloog 'De musealiteit van de cultuur' 255-268.
67. Vgl. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt a. M. 1968 (2e ed.)) 23 (aangehaald door A. Stock, 'Das Christusbild' (zoals noot 63) 85).
68. Vgl. E. Wasem, *Sammeln von Serienbildchen. Entwicklung und Bedeutung eines beliebten Mediums der Reklame und der Alltagskultur* (Landshut 1981).
69. Zie noot 54.
70. Zie o.a. E. Wasem, *Sammeln von Serienbildchen* (zoals noot 67); H. Wolf, *Farbige Postkarten-grüsse* (Grafenau 1985); O. Löfgren, 'Wish you were here! Holiday images and picture postcards', *Ethnologia Scandinavica* (1985) 90-107 (= Man and Picture).



1. Oskar Kokoschka, Christus helpt de hongerende kinderen (met Spaanse tekst), 1946, lithografie.



2. Devotieprentje met heilige, 1868 (Parijs).



3. Prentje van het type romantisch / naturalistische 'Bondieuserie', communieprentje, z.j. (Italiaans ontwerp en productie).



4. Prentje van het type romantisch / naturalistische 'Bondieuserie', Jozef en Kindje Jezus, z.j. (Italiaans ontwerp en productie).



5. Prentje uit St.-Sulpice-atelier, waar de 'St.-Sulpice-stijl' wordt verbonden met neogotische elementen: H. Jozef, bidprentje, 1895 (Bouasse-Lebel, no. 1067, 29 Rue St. Sulpice, Parijs).



6. Prentje uit St.-Sulpice-atelier, waar de 'St.-Sulpice-stijl' wordt verbonden met neogotische elementen: H. Hart, bidprentje, 1892 (Bouasse-Lebel et Fils et Massin, no. 1043, 29 Rue St. Sulpice, Parijs).



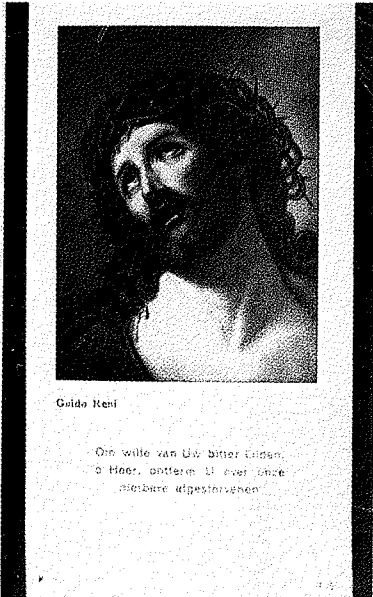
Nu weet ik, Heer, hoe groot Gij zijt  
en buig mij voor Uw Majesteit.

BRACKENSTEIN

MERW 704

7. Fotobehangprentje, Brakkenstein, Nijmegen, 1977.

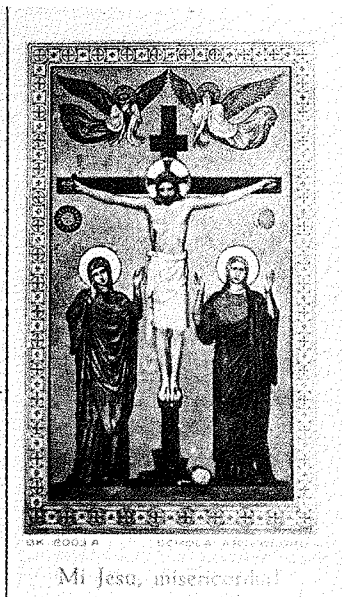




8. Prentje met kunstwerkreproductie: bidprentje met Ecce Homo van Guido Reni, 1935.



9. Prentje met kunstwerkreproductie: bidprentje met Madonna van Carlo Dolci, 1957.



10. Bidprentje uit de school van Beuron (no. BK 8003 A), kruisigingsscene, 1928.



11. Ontwerp voor een bidprentje, Alex Asperlagh, 1926; uit: *Het Gildeboek* 12 (1929), afb. 425 p. 224.



12. Voorbeeld van Tegenbeweging I: huwelijksprentje, Joan Collette, 1928, houtsnede, uit: *Het Gildeboek 12* (1929) afb. 407 p. 219.



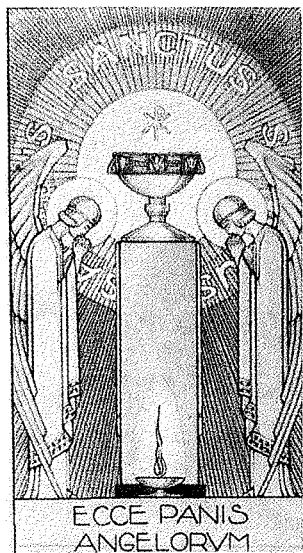
13. Voorbeeld van Tegenbeweging I: communieprentje, Joan Collette, 1928, houtsnede, uit: *Het Gildeboek 12* (1929) afb. 408 p. 219.



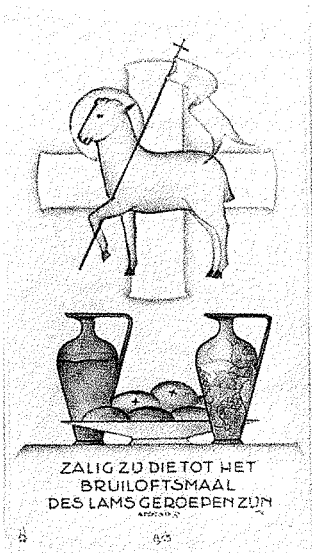
14. Voorbeeld van Tegenbeweging I: bidprentje, A.C. Ninaber van Eyben, 1928, houtsnede, uit: *Het Gildeboek 12* (1929) afb. 412 p. 220.



15. Voorbeeld van Tegenbeweging I: bidprentje, A.C. Ninaber van Eyben, 1928, houtsnede, uit: *Het Gildeboek 12* (1929) afb. 413 p. 220.



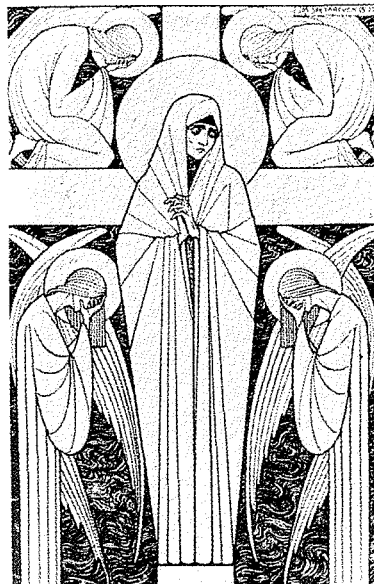
16. Voorbeeld van Tegenbeweging 1: prentje ter herinnering aan de plechtige vernieuwing van de doopbeloften, 1942, (ontwerp / uitg.: abdij van Meredret (België), no. AP 14 K 1892).



17. Bidprentje in de 'nieuwe stijl': 'Geroepen tot het bruiloftsmaal van het lam', 1965.



18. Bidprentje in de 'nieuwe stijl': 'Het rijk dat voor u bereid is', 1954 (Kunst Adelt, Maastricht no. 403).



19. Jos. Speybrouck, ontwerp voor een bidprentje, 1927.



N 13



MARK & LAMBO THYLL

N 11

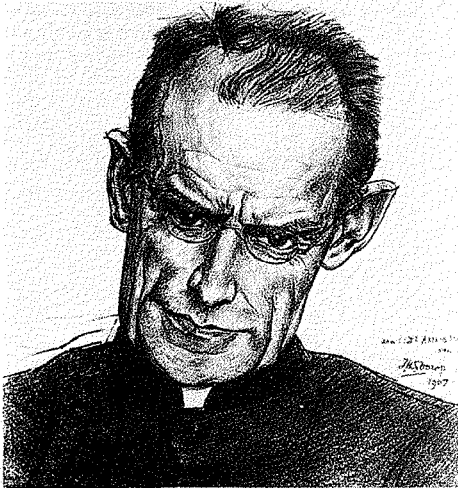


N 9



LT N 7

20. Jos. Speybrouck, serie van vier devotieprentjes, gemaakt voor uitg. Lannoo, Tielt (nos. N 13, 11, 9, 7), 1917(?).



21. Jan Toorop, Portret van Dr. A. Ariëns, 1907, oorspr. tekening zwart krijt, Amsterdam, Stedelijk Museum.

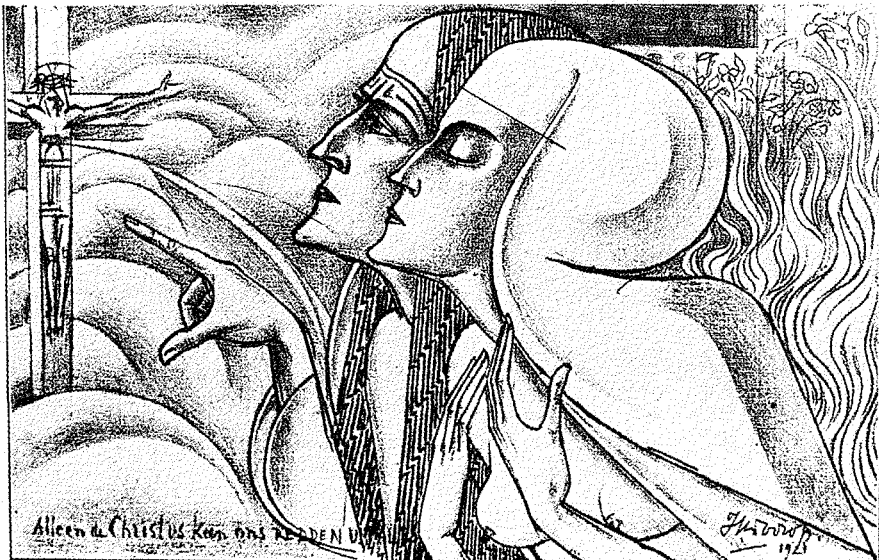


VIDETE SI EST DOLOR  
SICUT DOLOR MEUS  
(Lamentations I.12.)

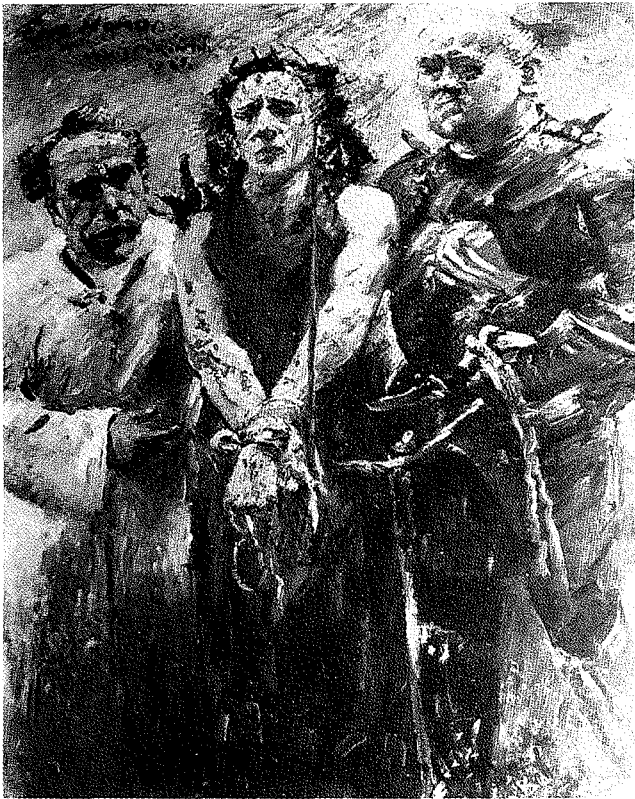
W. W. H.

N° 33

22. Bidprentje, Kruisafname, 1947.



23. Jan Toorop, "Alleen de Christus kan ons redden", tekening, 1924, uit: *Het Gildeboek* 12 (1929) afb. 396 p. 214.



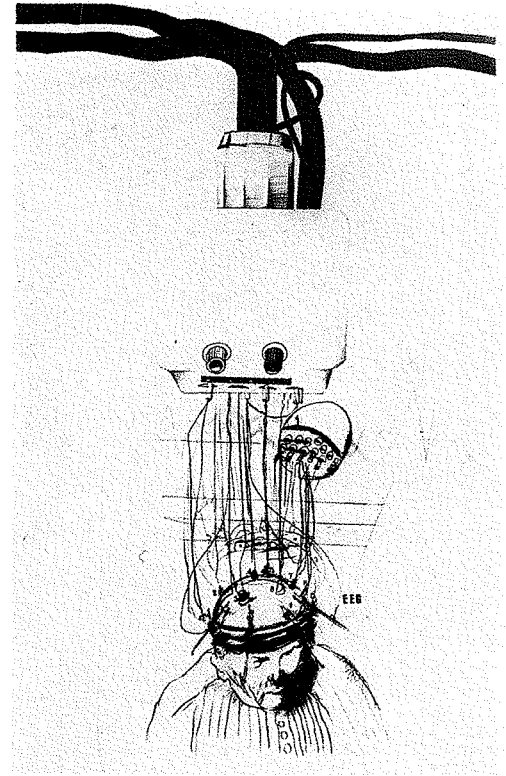
24. Lovis Corinth, *Ecce Homo*, 1925, olie op doek, 190 x 150 cm.,  
Bazel, Kunstmuseum.



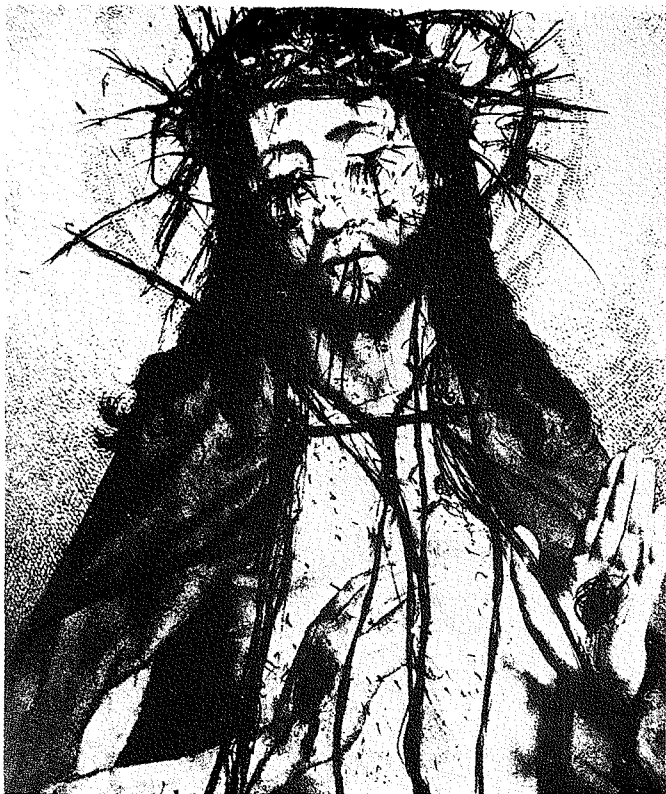
25. Max Ernst, *La Vierge corrigéant l'enfant Jésus devant trois témoins*,  
1926, olie op doek, 196 x 130 cm.,  
Keulen, Wallraf-Richartz museum (voorheen Brussel).



26. George Grosz, Maul halten und weiter dienen, 1935 / 1936,  
(foto)lithografie, 28,8 x 21 cm.



27. Herbert Falken, Diagnose Gehirntumor 14.3.73,  
gemengde techniek, 200 x 110 cm., bezit kunstenaar.



28. Arnulf Rainer, Christus mit Wunde und Kranz, 1980, houtschool en krijt over uitvergrote devotieprent, 59 x 46,5 cm., bezit kunstenaar.



29. Walter Schmögner, Palmzondag, 1971.