

*Historica* is een uitgave van de Vereniging voor Vrouwengeschiedenis en verschijnt drie keer per jaar (februari, juni en oktober).

**Informatie op Internet:**  
<http://www.vrouwengeschiedenis.nl>

#### Redactie

Marijke Huisman (hoofredactie), Marguérite Corporaal, Fia Dieteren, Suzanne Hautvast (eindredactie), Annelies de Jeu (eindredactie), Lizzy Jongma, Mariken Schuur, Mieke de Vos

#### Redactieadres

Obrechtstraat 5, 3572 EA Utrecht  
Tel: 030-2718164, E-mail: [marijkeh@dds.nl](mailto:marijkeh@dds.nl)

#### Lidmaatschap

VVG, p/a IIAV, Objeplein 4, 1094 RB Amsterdam  
Tel: 020-6651318; Fax: 020-6655812  
Voor privé-personen bedraagt de contributie   25,- per jaar (lidmaatschap); reductie-lidmaatschap (voor studenten of mensen met een inkomen onder   700,00 p.m.:   20,- per jaar (studentlid, ovv collegekaartnummer). Leden van de VVG ontvangen *Historica* automatisch en hebben stemrecht bij de jaarlijkse Algemene Ledenvergadering.  
Voor instellingen kost een abonnement op *Historica*   20,-. Abonnees kunnen geen aanspraak maken op de rechten van de leden. Het abonnementsgeld dient vooruit te worden betaald. Abonnementen worden automatisch verlengd, tenzij  n maand voor het verstrijken van de abonnementsperiode (voor 1 december) schriftelijk is opgezegd.  
U kunt lid of abonnee worden door te bellen, door het bedrag over te maken op het **VVG-gironummer 4102980**, of door een briefkaart te sturen naar de Vereniging voor Vrouwengeschiedenis. U ontvangt dan een acceptgiro. Donaties zijn ook van harte welkom.

#### Inleveren kopij:

Auteurs wordt verzocht tevoren contact op te nemen met de redactie. De redactie behoudt zich het recht voor om bijdragen te weigeren. Auteurs zijn verantwoordelijk voor de inhoud van hun bijdragen.

**Advertenties: Lizzy Jongma, 020-6650820 (werk) of 020-4631694 (privé), e-mail: [l.jongma@liav.nl](mailto:l.jongma@liav.nl)**

#### Bestuur Vereniging voor Vrouwengeschiedenis

voorzitter: **drs. Marieke Hellevoort**  
Tel. 030-2944284, e-mail: [ama.hai@net.hcc.nl](mailto:ama.hai@net.hcc.nl)  
1e secretaris: **drs. Annette Mevis**  
Tel. 020-6654780, e-mail: [a.mevis@liav.nl](mailto:a.mevis@liav.nl)  
2e secretaris: **drs. Marianne Boere**  
Tel. 020-6651318, e-mail: [m.boere@liav.nl](mailto:m.boere@liav.nl)  
Penningmeester: **drs. Marloes H lsken**  
Tel. 024-3604250, e-mail: [marloeshulsken@hotmail.com](mailto:marloeshulsken@hotmail.com)  
**drs. Anna Tijsseling**  
Tel. 010-2141154, e-mail: [tijsseling@yahoo.de](mailto:tijsseling@yahoo.de)  
**drs. Marloes Schoonheim**  
Tel. 024-3611811, e-mail: [M.Schoonheim@let.kun.nl](mailto:M.Schoonheim@let.kun.nl)

#### Raad van Aanbeveling van de VVG

prof.dr. (em.) Piet Blaas (EUR)  
prof.dr. Hans Blom (UvA en NIOD)  
prof.dr. Rosi Braidotti (UU)  
prof.dr. Maria Grever (EUR)  
prof.dr. Willy Jansen (KUN)  
prof.dr. Paul Klep (KUN)  
prof.dr. Selma Leydesdorff (UvA)  
prof.dr. Joyce Outshoorn (RUL)  
prof.dr. Marjan Schwegman (UU)

#### Dutch representative IFRWH

**drs. Marloes Schoonheim**  
Postbus 9103  
6500 HD Nijmegen  
Tel. 024-3611811  
E-mail: [M.Schoonheim@let.kun.nl](mailto:M.Schoonheim@let.kun.nl)  
Internet: <http://www.historians.ie/women>

ISSN 1382-3914

**Lay-out:** Rian van Erp  
**Druk:** Zet & Print, Naarden  
**Distributie:** Internationaal Informatiecentrum en Archief voor de Vrouwenbeweging (IIAV)

#### INLEIDING

- Materiële cultuur, context en betekenis  
*Gerard Rooijackers en Renate vd Weijer* 3

#### OUDHEID

- Een rondgang door het Allard Pierson Museum  
*Geralda Jurriaans-Helle* 6

#### DEVOTIEPRENTEN

- Minnemystiek op devotieprenten in de zeventiende eeuw  
*Evelyne Verheggen* 9

#### POPPENHUIZEN

- Het leven van een huisvrouw in miniatuur  
*Jet Pijzel-Dommisse* 13

#### MARKETING

- Hoe fornuizen aan de vrouw werden gebracht  
*Peter van Overbeeke* 17

#### SPEL

- Kwartet van de koloniale verbeelding  
*Susan Leg ne* 20

#### POPPEN

- Barbie. Speelgoed tussen commercie en idealisme  
*H l ne Winkelman* 24

#### DIERBAAR DING

- Stenen  
*Nelleke Noordervliet* 28
- Hybride trol  
*Esther Captain* 28
- Het clowntje van mijn vader  
*Ineke Strouken* 29
- Theelepeltje met olifant  
*Johanna Maria van Winter* 30

#### VERS VAN DE PERS

31

#### Materie

Ik hecht aan spullen en heb ze graag om me heen: mijn borden en pannen, vaste stoel, boeken en cd's, maar bovenal mijn sieraden. Sinds ik werk, beloon ik mijzelf af en toe met een sieraad – meestal een ring, soms een ketting. Het is begonnen toen ik 18 werd. In onze familie bleek het de gewoonte dat een moeder haar dochter voor die verjaardag een ring gaf. Ik wist dat niet en was al op het voorstel van mijn oma ingegaan om samen de juwelier te bezoeken. Als verjaardagsgeschenk koos ik een ring. Mijn moeder vertelde me pas daarna dat zij mij een ring had willen geven. Omdat ik de traditie niet wilde verbreken en je tenslotte tien vingers hebt, wilde ik er nog wel een. Voor mijn moeder was de lol er helaas al vanaf. Uiteindelijk kreeg ik een horloge. Dat draag ik nog steeds, hoewel het altijd verbonden zal blijven met deze geschiedenis. Vrouwen en spullen, spullen en vrouwen. Dat is het onderwerp van deze speciale aflevering van *Historica*. In maart 1976 werd het Landelijk Overleg Vrouwengeschiedenis, de voorloper van de Vereniging voor Vrouwengeschiedenis, opgericht om de geschiedenis van vrouwen te onderzoeken en naar buiten te brengen. Inmiddels zijn vele dissertaties, monografieën, artikelen en lesboeken verschenen over allerlei aspecten van vrouwenlevens en constructies van vrouwelijkheid en mannelijkheid. In de meeste gevallen zijn die geschiedenissen gebaseerd op geschreven bronnen. Wat materiële overblijfselen uit het verleden zeggen, staat centraal in dit nummer van *Historica*. Het eerste exemplaar is aangeboden aan Nelleke Noordervliet tijdens *Culturele bagage. Geschiedenis en overdracht in perspectief* – het congres dat de VVG samen met de Stichting Vrouwengeschiedenis van de Vroegmoderne Tijd en het Historisch Platform organiseerde op 11 en 12 oktober 2002. Noordervliet laat het hoofdpersonage van haar nieuwste roman Pelican Bay op zoek gaan naar de geschiedenis van haar voorvader, de suikerplanter en slavenhouder Jacob van de Wetering. Ze heeft een aantal brieven, maar pas als ze de documenten van zijn huis vindt voelt ze hem tot zich spreken. Wat Jacobs vrouw Fanny heeft te zeggen, is minder hoorbaar. Zij heeft geen sporen nagelaten in geschreven documenten; in de ruïne van het huis is ze evenmin terug te vinden. Voor deze *Historica* zochten verschillende auteurs naar materiële restanten waarin de geschiedenis van vrouwen en sekse w l weerklinkt. En dan blijken spullen als kwartetten, poppenhuizen en kachels ingangen te zijn tot boeiende geschiedenissen.

*Marijke Huisman*

## Materiële cultuur

### Context en betekenis

Renate van de Weijer en Gerard Rooijackers

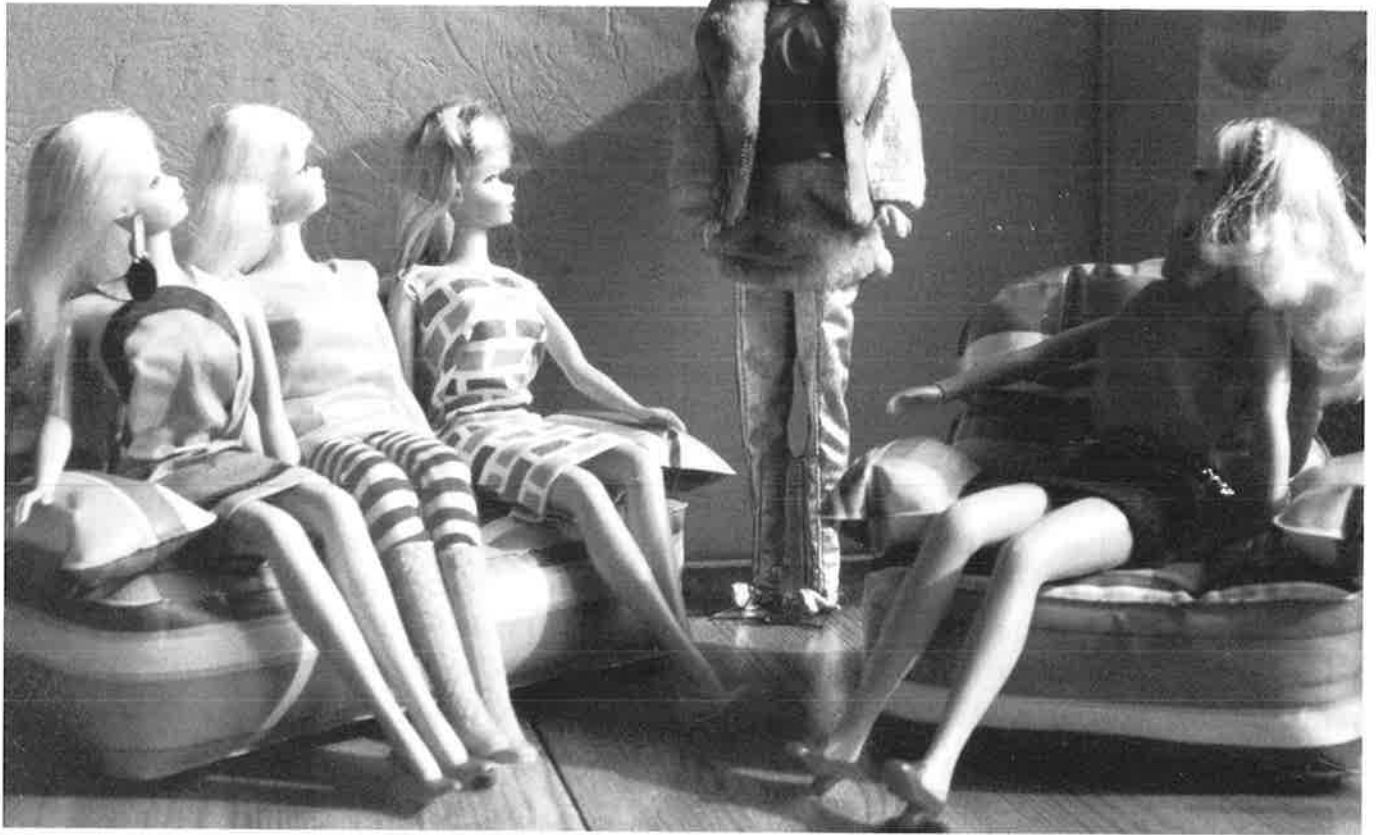
Tot nu toe is vrouwengeschiedenis vooral gebaseerd geweest op geschreven bronnen. *Historica* wil met een themanummer over materiële cultuur aandacht besteden aan de betekenis van de ons omringende 'dingen' voor de geschiedenis van vrouwen en sekse. Dit thema sluit aan bij het congres *Culturele Bagage* dat op 11 en 12 oktober 2002 werd gehouden en was georganiseerd door de VVG, de Stichting Vrouwengeschiedenis van de Vroegmoderne Tijd en het Historisch Platform. *Historica* vroeg twee specialisten op het terrein van de materiële cultuur, Renate van de Weijer en Gerard Rooijackers, het themanummer in te leiden.

"In dieën herd konde echt de kou nie lijen." Als de kinderen van Hein en Mie Sigmans terugdenken aan de tijd dat ze in het ouderlijk huis woonden - een oude boerderij aan de Zandkant in het Brabantse dorp Heeswijk - komen vanzelf hun herinneringen aan de kou naar boven. In de herd, het centrale leefvertrek van de boerderij, was de kou niet te harden. De voordeur voerde namelijk direct, zonder tochtportaal of gang, tot het woonvertrek zoals dat gebruikelijk was in Brabantse boerderijen tot de jaren zestig van de twintigste eeuw. Bovendien was de voorgevel gericht op het oosten. Wanneer de wind uit die richting kwam, moet het binnen koud zijn geweest, zowel in de herd als in het achterhuis, aangezien de wind gemakkelijk tussen de dakpannen door woei. Minder gebruikelijk dan het ontbreken van een gang was de afwezigheid van een kachel in de herd. Omstreeks 1865 was dat nog redelijk normaal, maar bij Sigmans gebruikten ze een kleine eeuw later nog steeds een open vuur ter verwarming en een kettinghaal met ketel voor het bereiden van pap en soep. De kettinghaal was echter niet het enige kooktoestel. Mie had daarnaast een petroleumstelletje en - in de zijkamer - een kleine klaverbladkachel waarop ook gekookt werd. Dochter An kan zich het open vuur nog goed herinneren, vooral omdat jongste broer Piet een keer in de papketel en het vuur is gevallen en ernstige brandwonden aan gezicht en arm opliep. Die gebeurtenis zorgde indertijd voor grote paniek.

Dat de familie Sigmans het open vuur zo lang handhaafde, was een uitzondering. Iedereen had inmiddels een fornuis. De precieze reden van het handhaven van het open vuur blijft onduidelijk. Waarschijnlijk moet de verklaring gezocht worden in een combinatie van factoren: het open vuur en de ruime schouw waren onmisbaar bij het conserveren van vlees, en waarschijnlijk was de klaverbladkachel in de kamer te klein voor een grote ketel soep of pap. Bovendien moest ook de sopketel (de ketel waarin afwisselend het veevoer en de was werd gekookt) vanuit de schouw met hout gestookt worden. Wellicht had Mie gewoon een voorkeur voor open vuur en de bijbehorende specifieke kooktechniek. Op aandringen van haar oudste dochters ging ze omstreeks 1950 uiteindelijk over op de aanschaf van een tweepits gascomfoor, maar zelf vond ze dat nog steeds niet nodig. Volgens haar dochters was

dit het enige element in het huishouden waarin Mie ouderwets leek dan haar buurvrouwen. De overige voorwerpen waarmee zij haar huishouden uitrustte, verschilden veel minder van hetgeen algemeen gangbaar was. De materiële cultuur van Brabantse boeren was omstreeks 1950 nog relatief eenvormig. Een latere generatie Sigmans heeft de boerderij in de jaren zestig gemoderniseerd totdat het gemeentebestuur rond 1969 uitbreidingsplannen koesterde waartoe de grond van de boerderij nodig was. Nadat de boerderij enkele jaren leeg had gestaan, transformeerde de lokale VVV in 1975 in een museumboerderij waar het Brabantse boerenleven anno 1900 wordt getoond: een inrichting die veel ouderwets is dan de laatste bewoners zich uit hun tijd kunnen herinneren.

Deze casus biedt in een notendop een paar belangrijke aspecten rond het begrip materiële cultuur dat ook wel omschreven kan worden als stoffelijke vormgeving van het dagelijks leven. Ten eerste is de aard van het voorwerp eigenlijk niet van belang: of het object een boerderij, een fornuis of een devotieprentje betreft, het gaat steeds om materiële cultuur. Dit begrip suggereert overigens een verschil met immateriële of geestelijke cultuur, maar een scherpe scheidslijn is in feite niet te trekken. Ten tweede is de context van de objecten van belang. Voorwerpen ontleen betekenis aan hun gebruikers. Wat betekenen voorwerpen voor hen? Hoe, waar en waarom gebruiken mensen ze? Het gaat met andere woorden eigenlijk niet om het object, maar om het gedrag van mensen die - op welke wijze dan ook - gebruik maken van voorwerpen. Ten slotte is ook de tijdsfactor belangrijk: de context van voorwerpen kan met behulp van interviews bijvoorbeeld retrospectief worden gereconstrueerd. Er bestaat echter een grote kans dat herinneringen van de oorspronkelijke gebruikers na verloop van tijd anders worden ingekleurd. Wanneer objecten bovendien ouder zijn dan ongeveer zeventig jaar kunnen de oorspronkelijke functies en betekenissen nauwelijks nog gereconstrueerd worden door middel van interviews. Het siert de auteurs van dit gevarieerde themanummer dat ze niet zijn terugheschrokken voor dergelijke problemen. In chronologische volgorde bestrijken de auteurs de volgende perioden: Geralda Jurriaans neemt het langste tijdvak voor haar rekening, namelijk van 2750 tot ongeveer 400 voor Christus.



Barbie en haar vriendinnen. Foto: Hélène Winkelman.

Evelyne Verheggen en Jet Pijzel nemen de zestiende tot en met achttiende eeuw onder de loep. Peter van Overbeeke, Susan Legène en Hélène Winkelman concentreren zich op de twintigste eeuw en besteden aandacht aan de introductie van verschillende soorten kachels, de verbeelding van het koloniale verleden in een kwartetspel en de succesvolle marketingstrategie rond de Barbiepop.

### Context en betekenis

De sporen die vrouwen hebben achtergelaten in de collecties van het Allard Pierson Museum over het Nabije Oosten, Cyprus en Griekenland bieden een interessante rondgang langs archeologische voorwerpen in de diverse afdelingen van het museum, maar ze leveren geen samenhangend en eenduidig beeld over de rol van de vrouw op. Hiertoe - zo verklaart Gerald Jurriaans - weten we te weinig over de betekenis en de context van de voorwerpen en afbeeldingen. De vroegste afbeeldingen van vrouwen kunnen idolen of 'afgodsbeelden' zijn geweest; mogelijk wrijfs vruchtbaarheidsgodinnen. Afbeeldingen van vrouwen in een huishoudelijke situatie komen eveneens voor, met name op grafmonumenten. Beter dan bij de vroegste beeldjes biedt deze bron de mogelijkheid om de gegevens over beeld, persoon (overledene) en maatschappelijke functie met elkaar te koppelen. Ten slotte was het gebruikelijk om vrouwen af te beelden op vaatwerk voor drinkgelagen. Jurriaans slaagt erin de rol van de afgebeelde vrouwen te interpreteren aan de hand van kennis over de Griekse samenleving: ze maakt duidelijk wanneer het gaat om een eerbare huisvrouw die achterblijft wanneer haar man op reis gaat of om een danseres of dienaar bij drinkgelagen. Bij deze contextuele interpretatie speelt ook de functie van het vaatwerk een belangrijke rol. Vaatwerk voor drinkgelagen kan alleen bedoeld zijn voor mannen, omdat hun vrouwen hier nooit bij waren betrokken. Jurriaans concludeert dan ook dat de afgebeelde vrouwenwereld op de vaten geplaatst moet worden in de context van een mannenwereld.

Beter dan bij de archeologica zijn de contextgegevens van devotieprentjes en poppenhuizen bewaard gebleven. Evelyne Verheggen beschrijft hoe de devotieprentjes dienden om religieuze vrouwen - met name kloppen en begijnen - te helpen in hun geloofsbeleving. Via imaginatie konden de vrouwen zich inleven in de religieuze handeling. Zij gebruikten de devotieprenten daarnaast om ze, voorzien van gebeden en wensen, cadeau te doen aan hun medezusters. De wensen van de schenker, gebeden en afbeeldingen brachten samen een duidelijke boodschap: doorgaans een vermaning om zuiver te leven en Christus te eren als bruidegom. Verheggen rafelt op secure wijze de context van een paar voorbeelden uiteen en dringt daarmee door in de wereld van Amsterdamse en Haarlemse begijntjes.

Bij de zeventiende-eeuwse poppenhuizen uit de bijdrage van Jet Pijzel gaat het niet om speelgoed. Uit de gebruikte materiaalsoorten en de verfijnde technieken blijkt al dat de voorwerpen geen rol vervulden in een kinderspel. Pijzel weet de oorspronkelijke context te reconstrueren aan de hand van ego-documenten van de vroegere bezitsters en beschrijvingen van tijdgenoten. Dan wordt duidelijk hoezeer het poppenhuis als een vast onderdeel van een rareitienkabinet deel uitmaakte van een complete miniatuurwereld. Net als bij een rareitienkabinet toonden de trotse bezitsters hun miniatuurwereld aan een geïnteresseerd en select publiek. Soms bevatten de poppenhuizen biografische verwijzingen, maar in het algemeen ging het om een gestyleerd en geïdealiseerd huishouden. Eveneens geïdealiseerd werden ontwikkelingen op huishoudelijk gebied in het propagandamateriaal zoals folders en bioscoopfilmplaatjes van de eerste energiebedrijven in Nederland. In hun concurrentie om de gunst van de huisvrouw deden gas- en elektriciteitsbedrijven het vanaf ongeveer 1920 voorkomen alsof deze nieuwe energiebronnen huishoudelijk werk sterk vereenvoudigden en een dienstbode overbodig maakten. Peter van Overbeeke geeft aan hoezeer het ontwikkelen van nieuwe fornuizen ertoe leidde dat huisvrouwen door fabrikanten voor

het eerst serieus werden genomen als consumenten op huishoudelijk gebied. Bovendien ontdekten deze bedrijven dat ze hun producten het beste 'aan de man' konden brengen door middel van vrouwelijke tussenpersonen zoals kookleraresen. Zij konden de stook- en kookgewoonten die huisvrouwen zich eigen hadden gemaakt bijsturen in de - door het energiebedrijf - gewenste richting.

Reclamemateriaal is bij voorbaat een verdachte bron waar het gaat om het nauwkeurig reconstrueren van de betekenis van voorwerpen. Maar dit geldt vaak ook voor beeldmateriaal dat op het eerste gezicht neutraal lijkt, zoals foto's. Dit toont Susan Legêne aan de hand van een kwartetspel dat werd uitgegeven door het Koloniaal Instituut in Amsterdam. De kaarten geven een Nederlandse constructie van de (materiële) cultuur van toenmalig Nederlands-Indië. De onderwerpen worden op de speelkaarten aangeduid door middel van tekst en tekening. Een bijgaande foto suggereert de 'oorspronkelijke' context van het onderwerp. Uit het onderzoek van Legêne op basis van de documentatie van het Tropenmuseum blijkt dat deze foto's weliswaar niet zijn geësceneerd, maar wel gemanipuleerd.

In de laatste bijdrage aan dit nummer gaat Hélène Winkelman in op het fenomeen van de Barbiepop. Met de productie van de eerste Barbie in 1959 leverde de fabrikant meisjes in de leeftijd van ongeveer negen jaar een geïdealiseerd toekomstvisioen: een mooi uiterlijk en interessante beroepen of bezigheden. Ondanks de weerstand tegen poppen met al te vrouwelijke vormen werd dit speelgoed een groot succes. Door de productie van 'zusjes en broertjes' in allerlei afmetingen en met minder geslachtsspecifieke kenmerken wisten de producenten de bezwaren handig te pareren.

### Selectief bewaren en beeldvorming

Behalve door de oorspronkelijke context van de voorwerpen, kan de huidige beeldvorming in belangrijke mate bepaald worden door selectieve overlevering. Particuliere verzamelingen en museale collecties ontstaan immers door het selectief bewaren en tentoonstellen van voorwerpen. En vaak zeggen museale presentaties meer over de visie van de individuele conservator of het museale beleid dan over het bepaalde thema. In het klein is dit al te zien bij de rijke dames die het zich konden veroorloven een poppenhuis in te richten. Zij deden dat niet volslagen natuurgetrouw, maar boden in hun kabinet een afspiegeling van een geconstrueerde, al dan niet geïdealiseerde werkelijkheid aan de hand van bijeengebrachte voorwerpen. Dat in het verleden doorgaans voorwerpen werden verzameld van een prachtige kwaliteit of van een exotische herkomst - zaken waarop men trots kon zijn - ligt voor de hand. Het betekent wel dat voorwerpen met minder decoratieve of rareitetswaarde minder snel gecollectieerd worden. Dat maakt de klerzolder en de kraamkamer in het poppenhuis bijvoorbeeld zo bijzonder.

Anderzijds impliceert het selectief verzamelen - ook onafhankelijk van de oorspronkelijke betekenis - weer nieuwe gebruikstrajecten en betekenissen van oude voorwerpen. De zeventiende-eeuwse devotieprenten die bedoeld waren voor religieuze vrouwen zullen vandaag nog maar weinig mensen oproepen tot religieuze beleving. Maar toch worden deze voorwerpen - en dan met name de latere en minder kostbare navolgers - begeerd door vele fanatieke verzamelaars (niet zelden vrouwen). Hierbij laat men zich niet zozeer inspireren door de oorspronkelijke intenties van de prenten, maar bijvoorbeeld door de esthetiek, een bepaalde iconografie of genealogische gegevens. Ook bij de huidige verzamelaars bestaat evenwel grote behoefte aan informatie, aan contextgegevens waarmee men de oorspronkelijke betekenis van een voorwerp kan doorgronden.

Het is dit onderzoek naar de culturele biografie van voorwerpen die in het huidige onderzoek naar materiële cultuur veel aandacht krijgt. Het gaat ons daarbij niet zozeer om de intrin-

sieke kwaliteiten van een object, maar om de voortdurend wisselende betekenis ervan in het gedrag van mensen. Het begrip materiële cultuur, variërend van afval tot museumstuk, verwijst dan ook in de eerste plaats niet naar de spullen an sich maar naar de sociaal-cultureel bepaalde omgang met stoffelijke zaken. Op welke wijze geven mensen door middel van objecten uitdrukking aan hun belevingswereld? En andersom: hoe wordt die perceptie gestuurd door de materiële vormgeving? Dat de seksespecifieke omgang met objecten daarbij een veelbelovend onderzoekstraject vormt, wordt met de bijdragen aan dit themanummer van *Historica* overtuigend aangetoond.

*Renate van de Weijer is wetenschappelijk medewerker van het Nederlands Openluchtmuseum en de Stichting Historisch Boerderij-Onderzoek te Arnhem. Gerard Rooijackers is bijzonder hoogleraar Nederlandse etnologie aan de Universiteit van Amsterdam en tevens verbonden aan het Meertens Instituut.*

### Literatuur

- E. Bergvelt, D.J. Meijers, M. Rijnders (red.), *Verzamelen. Van rareitatenkabinet tot kunstmuseum*. Houten, 1993.
- Irene Cieraad (red.), *At home. An anthropology of domestic space*. New York, 1999.
- Maria Grever en Berteke Waaldijk, *Feministische openbaarheid. De Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid*. Amsterdam, 1998.
- Daniel Delis Hill, *Advertising to the American woman, 1900-1999*. Columbus, 2002.
- Kendall R. Philips, 'Textual strategies, plastic tactics: reading Batman and Barbie', *Journal of material culture* 7(2002), pp. 123-136.
- Christel Köhle-Hezinger e.a. (red.), *Männlich. Weiblich. Zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht in der Kultur*. Münster, 1999.
- Gabriele Mentges e.a. (red.), *Geschlecht und materielle Kultur. Frauen-Sachen, Männer-Sachen, Sach-Kulturen*. Münster, 2000.
- Ruth Oldenziel, *Making technology masculine. Men, women and modern machines in America, 1870-1945*. Amsterdam, 1999.
- Ruth Oldenziel en Carolien Bouw (red.), *Schoon genoeg. Huisvrouwen en huishoudtechnologie in Nederland 1898-1998*. Nijmegen, 1998.
- Erika Diane Rappaport, *Shopping for pleasure: women in the making of London's West End*. Princeton, 2000.
- Gerard Rooijackers, 'Mensen en dingen. Materiële cultuur', T. Dekker, H. Roodenburg en G. Rooijackers (red.), *Volkscultuur. Een inleiding in de Nederlandse etnologie*. Nijmegen, 2000, pp. 110-173.
- Irma Thoen, 'Grafter kookpotten en hertrouwende weduwen. Connotaties van een zeventiende-eeuws gebruiksvoorwerp', *Volkskundig Bulletin* 23(1997), pp. 107-126.
- Marloe Schrover, 'Wie zijn wij. Vrouwen, eten en etniciteit', *Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 19(1999), pp. 115-144.
- Renate van de Weijer, 'Een huis als herinneringsmachine. Van agrarisch bedrijf Sigmans naar museumboerderij', in: G. Rooijackers, A. van Lierop en R. van de Weijer, *De musealisering van het platteland. De historie van een Meierijs boerenhuis*. Nijmegen 2001, pp. 137-171.
- Renate van de Weijer, 'Vrouwelijke strategieën: de feminiene zijden van techniek', *Oost-Vlaamse Zanten. Tijdschrift voor Volkscultuur in Vlaanderen* 76(2001), pp. 245-256.

## Vrouwen in de oudheid

### Een rondgang door het Allard Pierson Museum

Geralda Jurriaans-Helle



Wie een beeld wil krijgen van de materiële overblijfselen van een beschaving kan naar een archeologisch museum gaan om daar kunst- en gebruiksvoorwerpen te bekijken. Maar geven die een representatief beeld en meer in het bijzonder, geven die een goed beeld van het leven van de vrouw in die beschaving? Of is het beeld vertekend en zien we bij deze voorwerpen, die vaak door en voor mannen gemaakt zijn, de vrouw door de ogen van de man?

*Aphrodite ca. 50-25 v. Chr. Waarschijnlijk Pentelisch marmar; hoogte 136,8 cm.  
Bron: Allard Pierson Museum 9239.*

Archeologie heeft in het algemeen zo zijn beperkingen. Om er een paar te noemen: niet alles blijft in dezelfde mate bewaard. Daarbij is de aard van het materiaal belangrijk. Metaal is kostbaar en goed te hergebruiken. Organische materialen als hout, ivoor en textiel zijn zeer vergankelijk en blijven alleen onder bepaalde omstandigheden bewaard, bijvoorbeeld in de Egyptische woestijn. Aardewerk is zeer breekbaar, maar als materiaal vrijwel onvergankelijk. Ook zijn er grote verschillen per cultuur en per periode in wat men meegaf in het graf, de plaats waar voorwerpen de meeste kans hebben om de tand des tijds te doorstaan. En verder speelt de zorgvuldigheid van de opgravers een rol. Een archeologische museumcollectie heeft nog meer beperkingen. Zeker in de publieksoptelling zijn de hogere en rijkere klassen over het algemeen beter vertegenwoordigd; zij kregen meer mee in het graf en deze voorwerpen zijn vaak meer van 'museumkwaliteit' dan die van arme mensen. Een ander typisch museaal probleem is dat van veel voorwerpen de context onbekend is. Vaak is daardoor niet duidelijk welke functie het voorwerp precies had, of door wie het gebruikt werd. Een compleet beeld geeft een museum dus nooit; dat geldt zowel voor de mannen- als de vrouwenwereld. In dit artikel besteed ik aandacht aan de voorwerpen in het Allard Pierson Museum, het archeologisch museum van de Universiteit van Amsterdam, die op een of andere manier iets met vrouwen te maken hebben. Om redenen van ruimte en competentie beperk ik mij tot de afdelingen Nabije Oosten, Cyprus, en Griekenland.

#### Vruchtbaarheidsgodinnen

De collectie bevat voorwerpen die voor vrouwen zijn gemaakt of met typische vrouwenbezigheden te maken hebben. Er zijn echter ook beelden en afbeeldingen op voorwerpen waarbij niet altijd duidelijk is of die voor vrouwen of mannen zijn gemaakt. Samen geven zij een beeld van de positie van de vrouw in de antieke samenleving.

De oudste afbeeldingen van vrouwen in het Allard Pierson Museum zijn kleine beeldjes van steen of aardewerk uit Turkije. Het zijn zeer gestileerde figuurtjes bij wie de vrouwelijke vormen zijn teruggebracht tot heupen en borsten. Ze stammen uit de periode 2750-2300 voor Christus en zijn gevonden in huizen en graven. Op grond van vondsten uit latere periodes neemt men aan dat zij godinnen voorstellen die het huis of de dode moesten beschermen. Of zij ook een functie hadden als vruchtbaarheidsgodinnen is niet bekend.

De relatie met vruchtbaarheid en voortplanting is duidelijker bij de zogenaamde Cycladenidolen, marmeren beeldjes die meer of minder gestileerd een vrouwenlichaam uitbeelden en die in het derde millennium voor Christus op de Griekse eilandengroep de Cycladen werden gemaakt. De eenvoudigste heeft de vorm van een viool: alleen de borsten en heupen zijn aangegeven. De andere zijn meer uitgewerkt. De schaamdriehoek is ingekrast en bij het grootste exemplaar is de zwangere buik duidelijk aangegeven. De functie van deze idolen is niet bekend, maar men denkt dat zij vruchtbaarheidsgodinnen voorstellen. Beelden van mannen zijn zeer zeldzaam op de Cycladen, waardoor men wel denkt dat het om een matriachale maatschappij gaat. Er is verder echter niets bekend over deze cultuur waardoor we alleen kunnen consta-

teren dat vrouwen werden afgebeeld in verband met voortplanting, sinds de oertijd de belangrijkste functie van de vrouw.

Een volgend beeldje is van aardewerk en werd 1000 jaar later in Cyprus gemaakt. Het stelt een naakte vrouw voor; de schaamdriehoek is weer ingekrast en zij houdt haar handen onder haar borsten. Het is gemaakt in de Bronstijd, de tijd dat de Myceners zich gevestigd hadden op het Griekse vasteland. Het is de tijd waaraan herinneringen zijn bewaard in de epen van Homerus. Daardoor weten we wat meer over deze maatschappij. Het was een mannenwereld, waarin de vrouw voorbestemd was om te trouwen en kinderen te baren. Zij bleef achter om het huishouden te bestieren wanneer de mannen weg waren. De Myceners brachten nieuwe goden mee, maar de oude moedergodin werd niet vergeten. Vooral op Cyprus bleef haar verering bestaan.

### Klaagvrouwen

In de twaalfde eeuw voor Christus gaat de Myceense heerschappij ten onder. Na enkele eeuwen van grote onrust en volksverhuizingen begint voor Griekenland rond 900 voor Christus een nieuwe periode. Wanneer we naar de voorwerpen uit deze periode kijken, verandert er weinig voor de vrouw. Haar plaats is nog steeds in het huishouden. Wij zien dat aan de grafmonumenten. Op vrouwengraven zette men als monument een grote *amphora*, een pot met twee oren die in het huishouden werd gebruikt voor de opslag van olie, wijn en graan. Op mannengraven plaatste men een *krater*, een groot vat, waarin bij drinkgelagen de wijn met water werd vermengd. Drinkgelagen waren een mannenaangelegenheid waar de vrouwen van de familie zich niet lieten zien. Ook in de decoratie van beide vaten ziet men het verschil tussen de mannen- en de vrouwenwereld. In deze periode werden de vazen versierd met geometrische motieven. In friezen en panelen staan soms scènes afgebeeld die ons een kijkje gunnen in de wereld van de overledene. Op kraters zien we bijvoorbeeld paarden en militaire processies, beelden uit de mannenwereld. Begrafenis scènes komen voor op beide typen vazen. De dode is afgebeeld liggend op een baar, bedekt met een geblokte lijkwade. Eromheen staan klaagvrouwen. Hun gestalten zijn opgebouwd uit geometrische figuren: het bovenlichaam is een driehoek, zij hebben hun handen op hun hoofd waardoor een grotere driehoek wordt gevormd. Hier zien we een andere belangrijke taak van de vrouw, het verzorgen en beklagen van de doden. Het museum bezit ook een beeldje van zo'n klaagvrouw, zij slaat met haar handen op de borst. Een voorwerp waarvan je mag aannemen dat het speciaal voor een vrouw is gemaakt, is de aardewerken kniekap die men droeg bij het spinnen. Naast de spinster stond een mand met ongesponnen wol. Van daaruit liep een ruwe draad over haar knie naar het spinrokken in haar hand. Om te voorkomen dat hun huid kapot schuurde, droegen de vrouwen een aardewerken kap. De kniekap was ook een traditioneel huwelijksgeschenk. Dan was hij vaak prachtig beschilderd. Het Allard Pierson Museum bezit een eenvoudig versierde kniekap die ongetwijfeld is gebruikt door een spinster en een groot fragment van een luxe kniekap. Op deze zijn spelende meisjes afge-

beeld: één balanceert een stok op haar hand, twee anderen zitten te bikkelen. Dit verwijst naar het afscheid van de kindertijd dat het huwelijk voor de bruid betekende. Andere huiselijke bezigheden zien we bij de kleine handgevormde aardewerken figuurtjes uit de zesde en vijfde eeuw voor Christus: een vrouw is het graan aan het stampen, een ander is bezig deeg te kneden, een derde heeft een ingebakerde baby op schoot.

### Mannenwereld

Verderop in deze zaal staat veel beschilderd aardewerk uit de zesde eeuw voor Christus uit Korinthe en Athene. Opmerkelijk is dat vrouwen hier maar zelden op worden afgebeeld, behalve in mythologische scènes. Dat ligt onder meer aan het soort vazen waarop de afbeeldingen aangebracht zijn. Veel van het geëxposeerde vaatwerk was bestemd voor het drinkgelag, een typische mannenaangelegenheid. Het vaatwerk is versierd met afbeeldingen uit de mannenwereld – sport- en strijdscènes en drinkgelagen – en met mythologische voorstellingen. Het leven van de vrouwen binnenshuis hoort daar niet bij. Vrouwen zien we wel afgebeeld in scènes waar ze deel uitmaken van de mannenwereld: als achterblijver in de stad wanneer de man ten velde trekt en als dienares, muzikante of *hetaire* (prostitutie) bij een drinkgelag. De echtgenotes en dochters vertoonden zich daar niet, zij bleven in de vrouwenvertrekken en werden dus ook niet afgebeeld. Toch zien we op een grote drinkschaal een vrouw in een banketscène afgebeeld van wie de houding, in het midden staande met een krans in de hand, veel lijkt op die van de gastvrouw die haar gasten verwelkomt.

Wellicht was niet het gehele drinkgelag een mannenzaak en had de gastvrouw ook een rol. Op aardewerk dat voor vrouwen bestemd was komen wél afbeeldingen uit de vrouwenwereld voor. Een voorbeeld hiervan is de *hydria*, de vaas waarin men water haalde, traditioneel een vrouwenzaak. Deze is vaak versierd met een afbeelding van vrouwen bij het bronhuis. Het Allard Pierson Museum heeft hiervan helaas geen voorbeeld.

De vitrine die in deze zaal aan Sparta is gewijd, levert een voor velen misschien onverwachte ontmoeting met vrouwen op. Bij Sparta denkt men meestal aan een militaristische mannenmaatschappij. Dat geldt zeker voor de vijfde en vierde eeuw voor Christus, maar in de zevende en zesde eeuw voor Christus was Sparta cultureel de belangrijkste stad van Griekenland. De fraaie ivoren knop met drie uitgesneden vrouwenkoppen is daar een exponent van. Vrouwen waren niet rechteloos in Sparta. Zij konden bezit hebben en mochten daar ook zelf over beschikken. Sommige Spartaansen werden winnaar in de Olympische Spelen als eigenaresse van racepaarden. Natuurlijk was het hun eerste taak om Spartanen voort te brengen. Daarom werden ze goed gevoed en ook lichamelijk getraind. In Sparta werden oude vruchtbaarheidsgodinnen als Artemis, Orthia en Helena vereerd. Ter ere van hen zijn duizenden loden figuurtjes geofferd. Het Allard Pierson Museum heeft er één in de vorm van een elegante vrouw. Ze is typisch Spartaans gekleed in een geruite rok met ceintuur. Het hoge hoofddeksel geeft aan



Cycladen-idool van marmer  
afkomstig uit Griekenland 2700-24/2000 v. Chr.  
Keros-Syros cultuur;  
Dokathismata Groep, hoogte 23 cm.  
Bron: Allard Pierson Museum 1872.



*Klaagvrouwen bij opgebaarde dode. Schildering op fragment van een krater afkomstig uit Athene ca. 760 v. Chr., Dipylon  
Schilder: Terracotta, hoogte 14,3 cm.  
Bron: Allard Pierson Museum 2015.*

dat zij een godin of priesteres voorstelt. Het gebruikte materiaal, lood, zegt iets over de Spartanen. Zij gebruikten geen goud en zilver voor sieraden en hadden ijzeren munten. Voor wijgeschenken gebruikten ze, als enige der Grieken, het eenvoudige lood, waar ze kennelijk genoeg van bezaten.

## Vrouwenwereld?

In de vijfde eeuw zijn er op het Atheense aardewerk wél veel afbeeldingen van vrouwen in huiselijke omgeving. Dat heeft soms te maken met de functie van het voorwerp; de eerder genoemde luxe kniekap komt uit deze tijd en er zijn aardewerken dozen (*pyxides*) bewaard waarin vrouwen hun sieraden en andere eigendommen bewaarden. Maar het heeft wellicht ook te maken met veranderingen in de maatschappij. Er kwam meer aandacht voor het individu en de belangstelling van de vazenschilders verschoof van het openbare leven naar het leven in huis. Hier komen we dus meer te weten over de tijdsbesteding van de vrouwen. Veel is er niet veranderd: de afbeeldingen van moeders met kinderen laten zien dat moederschap de voornaamste taak blijft. De grafsteen van de in het kraambed overleden vrouw toont dat kinderen krijgen niet zonder risico's was. De huishoudelijke bezigheden blijven onveranderd en bij begrafenissen staan vrouwen nog steeds rond de opgebaarde dode te rouwen of ze brengen offers op het graf. Maar we zien de vrouwen nu ook vaak samen musiceren en dansen en in gesprek met elkaar of met een man.

En hier komen we op een belangrijk punt: behoren deze voorwerpen tot de vrouwenwereld of zijn ze voor mannen? De kleine flesjes voor reukolie waarop een vrouw en een man – vaak in het gezelschap van de god Eros – zijn afgebeeld, zijn waarschijnlijk voor vrouwen bestemd geweest. Zij zijn echter hoogstwaarschijnlijk door mannen gekocht als geschenk voor hun geliefde. Een mengvat waarop musicerende en dansende vrouwen zijn afgebeeld lijkt op het eerste gezicht thuis te horen in de vrouwenwereld. Toch wijst nadere beschouwing het ondubbelzinnig toe aan de mannenwereld: dergelijke vazen werden gebruikt bij het drinkgelag, zoals gezegd een typische mannenzaak. Op de afbeelding staan aan weerskanten van de vrouwen mannen toe te kijken. Dit wijst erop dat hier niet vrouwen in de beslotenheid van hun vrouwenverblijf zijn afgebeeld, maar dienaressen of prostituees die voor de mannen optreden. Dansende vrouwen boden de kunstenaars

de mogelijkheid om een vrouwenlichaam in allerlei poses voor te stellen, iets dat vooral voor een mannelijke cliëntèle interessant zal zijn geweest.

Dit brengt ons bij het grote marmeren Aphroditebeeld uit circa 400 voor Christus. Het is een late nazaat van de prehistorische idolen en opnieuw zijn de geslachtskenmerken duidelijk aangegeven. Maar hoe anders is de uitvoering. Het gaat hier niet om het puur functioneel afbeelden van de geslachtskenmerken. Dit is niet meer een vruchtbaarheidsidool, maar een erotisch en sensueel beeld. De geraffineerde manier waarop haar naakte lichaam door haar dunne gewaad schijnt, ver-raadt de mannenwereld waarvoor het was bestemd. Dit geldt voor veel afbeeldingen van vrouwen. Ze werden gemaakt door en voor mannen. Wij moeten ons dus afvragen of dit gegeven niet belangrijker is dan de in het begin van dit artikel genoemde beperkingen van de archeologie. Hebben wij nu een echt beeld van de vrouw in de oudheid gekregen of een beeld van de vrouw zoals de mannen dat graag zagen – moeder, huisvrouw, minnares – en zijn andere aspecten onderbelicht gebleven? We zijn de klaagvrouwen en de prostituees tegen gekomen, maar we weten dat vrouwen ook op de markt stonden, vroedvrouw waren, op het land werkten of in de kunstnijverheid actief waren. Daar zijn nauwelijks afbeeldingen van. Het beeld van de vrouw zoals dat uit archeologische voorwerpen naar voren komt is ongetwijfeld een afspiegeling van de werkelijkheid, maar het is moeilijk uit te maken hoe vervormd het is. Toch blijft de waarde van de afbeeldingen als informatiebron overeind en zal het altijd de moeite waard zijn om ze te bestuderen of ze gewoon voor het genoegen te komen bekijken in het Allard Pierson Museum. U bent van harte welkom.

*Geralda Jurriaans-Helle studeerde Klassieke Taal- en Letterkunde en Klassieke Archeologie. Thans is zij conservator van de afdelingen Griekenland en het Nabije Oosten van het Allard Pierson Museum te Amsterdam.*



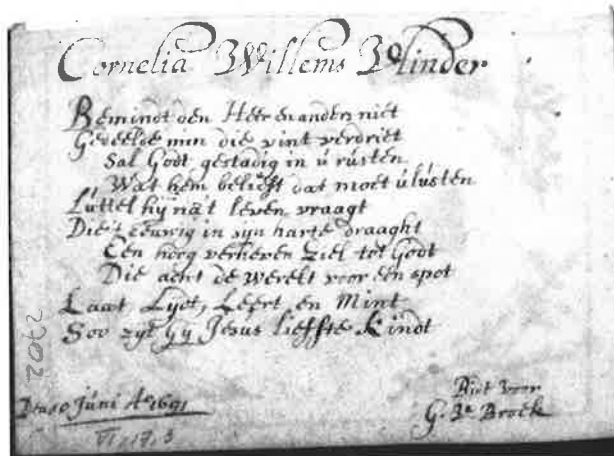
*Dansende en musicerende vrouwen. Schildering op krater afkomstig uit Athene 425-400 v. Chr., Kadmos Schilder. Hoogte 32,5 cm.  
Bron: Allard Pierson Museum 6262.*

## “Laat, Lijdt, Leert en Mint”

### Minnemystiek op devotieprenten in de zeventiende-eeuwse Republiek

Evelyne Verheggen

Enige duizenden kloppen en begijnen leefden en werkten in de Republiek. Zij onderwezen en verzorgden (wees)kinderen, armen en behoeftigen en ondersteunden priesters. In de moeilijke tijd van de contrareformatie hielden deze semi-religieuze vrouwen de katholieke kerk in de Noordelijke Nederlanden overeind. Een belangrijk aspect van hun spirituele praktijk was het mystieke huwelijk. Als bruiden van Christus leefden zij een vroom en deugdzaam leven, opdat zij eens werden verenigd met hun hemelse bruidegom. Inspiratie voor het aardse leven vonden de vrouwen bij devotieprenten.



Afbeelding 1a en 1b.

Geschilderde emblematische voorstelling op perkament van oprijzende harten met aan de achterzijde een gedichtje.  
Museum Catharijneconvent Utrecht BMH dp2702.

Vanaf de vroege Middeleeuwen werden in de katholieke kerk beelden gebruikt. Behalve als didactisch hulpmiddel dienden verbeeldingen van Christus' leven en lijden en portretten van heiligen als inspiratie voor het geestelijk leven. Niet iedereen kon immers boeken lezen en het veelvuldig gebruik van Latijn maakte het er voor leken niet gemakkelijker op.

Met behulp van prenten en stichtelijke boeken kon de gelovige zich, via inwendige verbeelding of imaginatie, voorstellen aanwezig te zijn bij de afgebeelde handeling. Als men bijvoorbeeld mediteerde over de geboorte van Christus, dan dacht men zich in een vervallen huisje waar de wind aan alle kanten doorblies. Bij afbeeldingen van de passie van Christus was men getuige en voelde men (lichamelijk) mee met zijn lijden. Door te kijken of te lezen over heiligen konden gelovigen de heilige in zijn of haar deugden navolgen.

De uitvinding van de kopergravure gaf een nieuwe impuls aan het beeldmateriaal dat ter ondersteuning van het geloof werd

gebruikt. Ten tijde van de contrareformatie bleken de prenten een probaat middel om de spiritualiteit van de katholieke kerk vorm te geven en uit te dragen. Behalve als hulpmiddel bij de meditatie waren de prenten in religieuze milieus populair als basis voor het noteren van gebeden en wensen. Met name vrouwelijke religieuzen als kloppen en begijnen verblijdden elkaar met gedichten of teksten geschreven op de achterzijden van de devotieprenten, bij voorkeur bij een speciale gelegenheid als intrede of overlijden. Zo ontstonden de eerste doodsprentjes in het kloppen- en begijnenmilieu van de zeventiende-eeuwse Republiek. Het gebruik van prentjes als basis voor memento mori werd aan het einde van de achttiende eeuw overgenomen door de Zuidelijke Nederlanden en de rest van de wereld. Het is vooral in deze context dat het gebruik van devotieprenten heden ten dage nog bekend is.



## Hoog verheven Ziel

Devotieprenten werden behalve gedrukt ook geschilderd of getekend. Een fraai voorbeeld hiervan is afkomstig van een geestelijke maagd uit het begijnhof te Amsterdam (afb. 1a en 1b). Op de achterzijde van dit devotieprentje staat een gedicht voor het begijntje Cornelia Willems Vlinder. Ze kreeg het op 10 juni 1691, vermoedelijk van G. v. Broek - rechtsonder is namelijk geschreven: "Bidt voor G. v. Broek". Het gedicht luidt:

*Bemind den Heer en anders niet  
Gedeelde min die vint verdriet  
Sal Godt gestadig in u rusten  
Wat hem belieft dat moet u lusten  
Luttel hij na't leven vraagt  
Die 't Eeuwig in sijn harte draaght  
Een hoog verheven Ziel tot Godt  
Die acht de Werelt voor een spot  
Laat, Lijdt, Leert en Mint  
Soo zijt Gij Jesus Liefste Kindt*

Bij devotieprenten is de verhouding tussen woord en beeld belangrijk. Veel gebruikte teksten, zowel de gedrukte als de handgeschreven, waren citaten uit de bijbel. Met name de teksten uit het Hooglied verwoordden de minnemystiek op intense wijze. In het gedichtje voor Cornelia Vlinder wordt de verhouding tussen de maagd en haar bruidegom op karakteristieke wijze beschreven. De maagd had de wereld verlaten ("Die acht de Werelt voor een spot"), om haar Heer te minnen door middel van seksuele onthouding, penitentie en vasten of versterving ("Laat" en "Lijdt"). Ze "Leert" uit stichtelijke boeken, bij de meditatie of door het luisteren naar preken of sermoenen. Haar bruidegom woont en rust in haar hart: bij haar intrede of professie, waarbij zij de gelofte van zuiverheid aflegde, gaf de maagd symbolisch haar hart aan Hem en Hij ging vanaf dat moment in haar hart wonen.

Op de voorzijde is een emblematische voorstelling geschilderd met als motto: "U H. Passie ende pijn is onse ziel een medicijn". Afgebeeld is een landschap waarboven twee zielen in de vorm van brandende harten naar de hemel oprijzen begeleid door de "Arma Christi", de martelwerktuigen van Christus. Het ene hart verbeeldt "een hoog verheven Ziel", hier bedoeld als voorbeeld voor Cornelia Vlinder, de ander die van haar bruidegom Christus met wie zij na haar dood in de hemel zou worden verenigd.

## Maagden in den Hoek

Van de Maagden uit 'den Hoek' te Haarlem zijn veel zeventiende-eeuwse handschriften bewaard die soms zijn geïllustreerd met devotieprenten. In Haarlem ontstond aan het einde van de zestiende eeuw een bloeiende gemeenschap van ongeveer tweehonderd geestelijke maagden of kloppen, die verbonden waren aan de schuilkerk de St. Bernardus aan de Bakenessergracht. Geestelijke vaders doceerden deze maagden hoe ze dienden te leven en te bidden. Hun sermoenen of preken werden door de vrouwen opgetekend.

De positie van priesters in de eerste helft van de zeventiende eeuw was precair. Ze mochten op straffe van gevangenneming of boete geen missen opdragen. Zo gebeurde het dat de geestelijke vaders soms twee tot drie maanden niet de mis konden lezen. En als ze dan, soms onverwacht, aanwezig waren, preekten ze maar voor enkele maagden zodat de anderen verstoken bleven van wijze en stichtelijke woorden. Door de sermoenen op te tekenen konden ze worden (voor)gelezen als de priesters elders verbleven of voor vervolgingen moesten onderduiken. Daarnaast waren ze een uitkomst voor de maagden die door omstandigheden of ziekte niet aanwezig konden zijn bij de mis. Met name voor de maagden die niet in de omgeving van 'de Hoeck' woonden, moeten de afschriften zeer bruikbaar zijn geweest. Als de geestelijke vaders overle-

den waren, leefde bovendien hun geest voort in de opgetekende preken.

Het oudste, ongesceerde prentje uit de handschriften van de Maagden in den Hoeck is ingeplakt in een ongedateerd preken- en oefeningenboek toegespitst op het H. Sacrament (afb. 2). Het handschrift is te dateren aan het begin van de zeventiende eeuw; het prentje is vanwege de primitieve stijl en de gedrukte teksten mogelijk ouder, circa 1575. De afbeelding toont een maagd die door Christus wordt gekroond met een doornenkroon. Als zij die kroon van het lijden draagt, zal zij in de hemel worden gekroond met een mooie, met edelstenen versierde kroon zoals Christus die reeds in zijn linkerhand vasthoudt.

Als voorlopers van het hedendaagse stripverhaal zijn banderollen met duidende teksten in de voorstelling gegraveerd. Zo zegt Christus: "Tis u hebby deese Croon ghedraegen." Zij antwoordt: "U Crense [krans] heer staet in mij behagen". Als beloning voor het aardse leven vol penitentie en lijden wordt de maagd in de hemel verwelkomd met de tekst: "Ontfangt te loone der Maecheden Croone". Zij schenkt in ruil een kelk, symbool voor haar (aardse) lijden. Rondom de prent is een tekst gegraveerd uit de Apocalyps (2:10) - "De croone des levens sal ick u gheven blijfdij [als je blijft] totter doot toe ghetrouwe sonder sneven" - en een uit het Hooglied (2:2): "Weest als een lelie onder die doornen".

Op deze afbeelding wordt de religieuze vrouw anoniem afgebeeld. De iconografie is nog gelijk aan die van Middeleeuwse afbeeldingen. In de loop van de zeventiende eeuw wijzigt de verbeelding van bruidsmystiek langzamerhand. De vrouwen mogen zich dan niet langer spiegelen aan een anonieme maagd: beter is een erkende, heilig of zalig verklaarde maagd. Twee ingeplakte prenten uit de handschriften van Joanna van Valois zijn hiervan een goed voorbeeld (afb. 3a en 3b).



Afbeelding 2.

Mystiek huwelijk, gravure op papier: Museum Catharijneconvent Utrecht  
BMH Warm h92D4, f. 183v.

**Salighe maghet**

Joanna (1464-1505) werd geboren als tweede dochter van Lodewijk XI, koning van Frankrijk, en koningin Charlotte. Zij huwde in 1476 met Lodewijk de hertog van Orléans, de latere koning

Lodewijk XII van Frankrijk, aan wie zij reeds een maand na haar geboorte was uitgehuwelijkt. In 1498 sprak een pauselijke commissie op verlangen van Lodewijk en op grond van Joanna's 'impotentie' de nietigverklaring van het huwelijk uit. In feite was Joanna lichamenlijk gehandicapt door scheefgegroeide ruggenwervels. Lodewijk hertrouwde met Anna van Bretagne, de weduwe van zijn zwager en de vorige koning Karel VIII.

Joanna trok zich terug op het kasteel van Bourges waar zij een vroom en religieus leven leidde. Met hulp van haar Geestelijke Vader, de franciscaan Gilbert Nicolas, stichtte zij omstreeks 1500 de orde van de annunciaten. Joanna trad zelf nooit toe, wel legde ze de drie geloften (zuiverheid, armoede en gehoorzaamheid) af. Haar volgelingen stelde Joanna als derde ordelingen onder de hoede van de Franciscanen. De orde was opgedragen aan Maria: door haar te volgen in haar deugden, het meelijden in de passie, kwam men nader tot Christus.

Dat de maagden uit de Hoek een bijzondere verering voor Joanna koesterden, is niet verwonderlijk. Zij was een recent voorbeeld van een vrouw die op onconventionele wijze koos voor - en vorm gaf aan - een religieus leven. Ook de franciscaanse invloed op de annunciaten moet tot de verbeelding hebben gesproken. De eerste geestelijke vader en stichter van de Hoek, Nicolaas Wiggersz Cousebant († 1628), was namelijk zeer toegewijd aan de Franciscaanse orde. Zijn geest en overtuiging lieten, mede in de vorm van opgetekende sermoenen, nog lang sporen na in 'den Hoek'.

Op een door Abraham van Merlen (1579-1659) gegraveerde

prent is (de toen nog zalige) Joanna afgebeeld in het habijt van de annunciaten (afb. 3a). Zij ontvangt symbolisch een franciscaner koord en een ring. In het onderschrift wordt hieraan gerefereerd met de zin "Salighe maghet Ioanna vol deuchden, Onfanckten desen Rinck, en Coorde met vreuchden", en met de Latijne tekst die vertaald luidt: "Omgord, O Maagd, met dit koord als onderpand uw kuise lenden en met deze [ring] uw vinger, lieve Joanna". Joanna, met koninginnekroon en een lelie als symbool van de zuiverheid, ontvangt de bruidsbescheiden uit handen van het Christuskind, gezeten op de schoot van Maria. De verering voor het mystieke huwelijk van Joanna is op de prent gesymboliseerd en geïncorporeerd door een rijke bloemenkrans in twee vazen met een Christus en Maria-monogram.

De tweede prent (afb. 3b) verbeeldt het mystieke huwelijk van de Heilige Joanna van Valois. Net als op de eerste afbeelding draagt zij het habijt van haar orde. Met als getuigen Maria en Franciscus ontvangt zij de maagdenkroon en de ring van haar bruidegom. In ruil schenkt zij hem haar hart. De onderschriften zijn in het Latijn en luiden in vertaling: "De Bruidegom: Houd niet op, bruid, Mij je smekend hart aan te bieden: dan zul je de hemelse kroon ontvangen. De Bruid: Zoete Verlosser Jezus mijn gemoed verlangt daarnaar: en U, Bruidegom, zal ik volgen, die gewond ben door Uw liefde." Onder de engelen en de H. Geest is in een banderol geschreven: "Aan haar die overwint zal de kroon gegeven worden".

**Wee jou**

De twee fraaiste prenten die de minnemystiek verbeelden zijn ingeplakt in het Haarlemse handschrift met 'Sermoenen en gheestelijke puntjes' (afb. 4a en 4b) uit 1610. Ze zijn te beschouwen als overgangsprenten in de verbeelding van de bruidsmystiek: de maagden zijn nog anoniem afgebeeld. Daardoor is een 'dubbele' interpretatie mogelijk. Hoewel het



Afbeelding 3a en 3b.

Het mystieke huwelijk van Joanna van Valois. De eerste prent is afkomstig uit de vitae, opgetekend door de overste van de Maagden in de Hoek: Trijn Jan Oly.

De tweede is afkomstig uit een handschrift met sermoenen uit 1633. Gravures op papier.

Museum Catharijneconvent Utrecht BMH Warm h92C10, f. 24v en h92D19, t.o. f. 1.



Afbeelding 4a en 4b.

Het heilig huwelijk van het Woord en de ziel en Het Beeld van de boetvaardige ziel. Gravures op papier.

Museum Catharijneconvent Utrecht BMH h82 t.o. 139r en 113r.

klopje deze prenten ongetwijfeld in het handschrift plakte omdat zij zichzelf associeerde met de afgebeelde vrouwen, duiden de teksten tevens op de betekenis waarbij de bruid ook de kerk of de gelovige in het algemeen kon symboliseren.

De prenten zijn gegraveerd door Carel de Mallery (1571-na 1635) en zijn mogelijk afkomstig uit één reeks. De afbeeldingen bevatten minutieus gegraveerde Latijnse teksten. Die geven een interessant beeld van de religieuze associaties die rond 1600 konden worden gelegd met voorstellingen van bruidsmystiek. Op de eerste prent is het mystieke huwelijk afgebeeld onder de titel "Het heilig huwelijk van het Woord en de ziel". In de prent schenkt zij haar hart aan Christus, op zijn beurt kroont hij haar met de bruidskroon. God de vader en engelen zijn getuigen van de verbintenis. Het onderschrift is uit Jesaja (61:10): "Ik verheug mij uitbundig om de Heer en mijn ziel juicht om God, want Hij heeft mij bekleed met gewaden van redding, en mij gehuld in een mantel van heil, zoals de bruidegom een kroon opzet en de bruid zich met haar opschik tooit."

In onze tijd is de tweede prent moeilijk te begrijpen en bijna macaber, maar in die tijd diende deze de gelovigen te motiveren tot boetedoening. Op "Het beeld van de boetvaardige ziel" is te zien hoe de maagd in grote ootmoedigheid haar zonden belijdt, terwijl de bruidegom haar dwingt tot boetedoening. Bij zijn hart staat "De doodzonde" gegraveerd, verbeeld door een dolk met vijf messen snijdend door zijn hart. Hij spreekt tot haar: "Ik ben om jou doorwond en jij hebt kwaadgedaan en je hebt het kunnen [vermijden]"; "Dit heb je mij aangedaan en Ik heb gezwegen en Ik heb het geduldig verdragen". Zij antwoordt: "Ach, ach mijn Heer, waarom heb ik gezondigd? Zeg tot mijn ziel: Ik ben je heil!". Op de grond slingeren tussen de doornen van smart haar kroon en bruidsring, die zij blijkens de gegraveerde tekst niet (meer) verdient te dragen: "De kroon is van je hoofd gevallen. Wee jou".

De minnemystiek betekende voor de religieuze maagden niet louter vreugde. In hun spirituele praktijk herdachten zij enerzijds de memorabele en vreugdevolle kant van het mystieke huwelijk, anderzijds de ootmoedigheid, versterving en boetedoening van hun gekozen leven. Beide kanten van die spiritu-

aliteit worden belicht in de prenten en de bijgeschreven of gedrukte teksten. Daaruit lijkt het soms alsof hun bestaan werd gedomineerd door schuldgevoelens en boetedoening. De prenten blijven echter ideale en voorgeschreven voorbeelden voor de innerlijke devotie.

*Evelyne Verheggen is verbonden aan vakgroep kunstgeschiedenis van de Katholieke Universiteit Nijmegen. In het kader van het onderzoeksprogramma Christelijk Cultureel Erfgoed doet zij promotieonderzoek naar bid- en devotieprentjes in de Noordelijke Nederlanden. Met dank aan pater Albericus de Meijer OSA.*

## Literatuur

- P. Dirkse, *Begijnen, pastoors en predikanten. Religie en kunst in de Gouden Eeuw*. Leiden, 2001.
- C. van Gerwen (red.) *Merkwaardige vrouwen*. Valkenswaard, 1994.
- E. Honée, 'Beeld en verbeelding in de Middeleeuwse gebedscultuur. Een kerkhistorische beschouwing', in: H. van Os, *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*. Amsterdam, 1994.
- M. Monteiro, *Geestelijke maagden. Leven tussen klooster en wereld in Noord-Nederland gedurende de zeventiende eeuw*. Hilversum, 1996.
- P. Vandenbroeck, *Hooglied. De Beeldwereld van religieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden, vanaf de 13de eeuw*. Brussel, 1994.
- E. Verheggen, 'Antwerpse devotieprenten met handgeschreven teksten uit de 17de eeuw in de Republiek', in: *Volkskunde* 98 (1997), pp. 41-51.
- E. Verheggen, 'Bidden voor een goede gesteltenis van de ziel. Suffragia in de Noordelijke Nederlanden', in: *Leids Kunsthistorisch Jaarboek* 12 (2002).
- De handschriften van Trijn Jans Oly zijn (gedeeltelijk) gepubliceerd in J.J. Graaf: *Bijdragen voor het bisdom Haarlem: 'De "vergaderinghe der Maechden van den Hoeck" te Haarlem'*, 29 (1905), 30 (1906), 31 (1908), 32 (1909), 34 (1912), 35 (1913).

## Zeventiende-eeuwse poppenhuizen

### Het leven van een huisvrouw in miniatuur

Jet Pijzel-Dommissie

Poppenhuizen zijn bij uitstek objecten die met vrouwen worden geassocieerd. Ze zijn een favoriet verjaarscadeau voor meisjes en ook op volwassen vrouwen hebben poppenhuizen een grote aantrekkingskracht. Na de Nachtwacht zijn de zeventiende-eeuwse poppenhuizen van het Rijksmuseum de grootste publiekstrekkingen. Het publiek dat hier kijkt, dat lezingen bijwoont of poppenhuisbeurzen bezoekt, bestaat voor het overgrote deel uit vrouwen. Er wordt veel tijd en geld besteed aan de inrichting van een nieuw poppenhuis. In de meeste gevallen bepalen vrouwen de indeling, de functie van de kamers, de aanschaf van de meubels en de inhoud van de kasten. Als mannen betrokken zijn bij een poppenhuis, dan is vooral de bouw van het huis of de vervaardiging van het meubilair hun terrein.



Afbeelding 1.

Het poppenhuis van Petronella Oortman, ingericht tussen 1686-1710.  
Foto: Rijksmuseum Amsterdam.

De zeventiende-eeuwse poppenhuizen werden ook voor vrouwen vervaardigd. Ze zijn ingericht met een vergelijkbaar perfectionisme als de huidige samenstellers nastreven. Maar hun functie was meer dan een hobby. Allereerst werd het wonderbaarlijke van de in miniatuur vervaardigde voorwerpen sterker benadrukt. Sommige poppenhuizen waren zo beroemd, dat niet alleen de directe kennissenkring, maar ook vreemdelingen ze kwamen bezichtigen. Daarnaast waren zij

meer dan een afstandelijke weergave van meubeltjes en voorwerpen: zij symboliseerden ook het leven van de vrouw als spil van het huishouden en het gezin. Voor historici zijn de oude poppenhuizen van onschatbare waarde als bron van informatie over het interieur en het dagelijkse leven in de zeventiende en achttiende eeuw.

#### Kunstkabinetten

De aantrekkingskracht van voorwerpen in miniatuur is van alle tijden. Zeker als deze objecten een natuurgetrouwe nabootsing waren van hun grote voorbeelden en ze ook echt functioneerden. Ook vroeger was men gefascineerd wanneer een kanonnetje kogels kon afschieten, een stoommachine op kracht kwam, een molen echt draaide of een heel klein viooltje zuiver klonk. Schaalmodellen en voorwerpen in miniatuur vormden in de zestiende en zeventiende eeuw een vast onderdeel van rareitensverzamelingen. Men bekeek vol verwondering het microsnuifwerk in kersenspitten, gevuld met 37 zilveren lepels en vorken, of het zingende vogeltje in zijn kooitje van 5 cm. Het waren kunstig vervaardigde curiositeiten die het vakmanschap van de mens combineerde met of juist afzette tegen de wonderbaarlijke voortbrengselen van de natuur. Ook gebouwen werden in miniatuur nagebouwd. Uit inventarisbeschrijvingen van enkele Duitse vorstelijke *Kunst- und Wunderkammern*, waar rareitensverzamelingen werden tentoongesteld, weten we dat daartoe ook ingerichte gebouwen behoorden. Zo bezat hertog Albrecht V van Beieren in München in 1558 een volledig ingericht *Dockenhaus* van vier verdiepingen met poppen, die zowel de vorst en de vorstin als bezoekende edellieden, muzikanten en huispersoneel voorstelden.

In Nederland zijn slechts enkele voorbeelden uit de zeventiende eeuw gevonden, waarbij een ingericht poppenhuis onderdeel vormde van een in een kunstkamer opgestelde verzameling curiositeiten. Wij kennen bijvoorbeeld een beschrij-



Het poppenhuis van Petronella Oortman  
Foto: Rijksmuseum Amsterdam.

ving van een kunstkamer van Oopjen Coppit en haar tweede echtgenoot Marten Daey. Oopjen Coppit behoorde tot een aanzienlijke Amsterdamse familie, zij liet zich in 1634 met haar eerste echtgenoot Marten Soolmans levensgroot door Rembrandt portretteren. In de boedelinventaris opgemaakt in 1659 bij de dood van Marten Daey wordt in deze kunstkamer, 'kabinetkamertje' genoemd, het poppenhuis beschreven, dat volledig was ingericht, vooral met voorwerpen van zilver. In de kunstkamer was daarnaast een indrukwekkende verzameling kunstvoorwerpen en rariteiten vanuit de hele wereld bijeengebracht. Ook dit vertrek toonde, net als de vorstelijke kunstkamers, als het ware 'de wereld in het klein', met al zijn wonderbaarlijke voortbrengselen.

Het is zeker dat poppenhuizen in de zeventiende en achttiende eeuw werden beschouwd als kunstkabinetten. Zij zijn in boedelinventarissen naast het gebruikelijke woord "poppekas" veelal aangeduid als 'Konstkas' of 'Koninglyk kabinet', met de aanvulling "met al de kleine huishouding daartoe behorende". De zeventiende-eeuwse poppenhuizen die bewaard zijn gebleven en die nu te zien zijn in het Rijksmuseum in Amsterdam en in het Centraal Museum te Utrecht, zijn ook echt kunstkasten. Het poppenhuis van Petronella de la Court (1624-1707) in het Centraal Museum, vervaardigd en ingericht tussen 1670 en 1690, is ingebouwd in een kast van het uitheemse olijfhout. De elf vertrekken zijn ingericht met schilderijen van beroemde schilders, meubels van exotische houtsoorten, ivoor en barnsteen, voorwerpen van zilver, glas en halfedelstenen. De 28 poppen zijn volledig aangekleed in zijde, wol en linnen, afgezet met passementen en kant; echt haar, bij sommige vrouwen doorvlochten met linten en parels, omlijst hun wassen gezichten, die zeer persoonlijke uitdrukkingen hebben. Toen Petronella de la Court overleed, liet zij een grote verzameling na van schilderijen, tekeningen, beeldhouwwerken en curiositeiten. Haar poppenhuis werd in de boedelinventaris vermeld onder de kop 'Rariteiten', als eerste van meerdere kunstkabinetten: "Een uytmuntende Poppekas met elf vertrekken ieder in sijn soort rijckelijck en cierlijck gemeubileert na behooren."

Het grote poppenhuis van Petronella Oortman (1656-1716) in het Rijksmuseum, vervaardigd en ingericht tussen 1686 en 1710, is helemaal een "uytmuntendt KONST-WERK, Van 't

welk naar alle vermoeden in gansch Europa, noch elders, eene weêrga zal kunnen aangetoondt worden", zoals het poppenhuis in de late achttiende eeuw in een anonieme gedrukte tekst wordt beschreven. De kast van dit huis is geheel beplakt met schildpad, ingelegd met krullende versieringen in tin. Ook hier is op de uitvoering van de inhoud niet bespaard. Uit de mond van haar dochter Hendrina Brandt is opgetekend dat moeder Petronella tussen de 20 en 30 duizend gulden aan haar poppenhuis had besteed. Het bijzondere is dat de opdrachtgeefster alles zoveel mogelijk precies op schaal en van het natuurlijke materiaal heeft laten maken: dus stoelen van without met mattenbies in de meidenkamers en stoelen van notenhout bekleed met fluweel in de ontvangstzaal, kandelaars van ijzer en koper in de keuken en wandblakers van zilver in de kraamkamer. In de uitvoering van de voorwerpen, of het nu het verkeerspel uit de zaal is, of de in leer gebonden boeken uit de bibliotheek, de speciaal geweven servetten uit de kleerzolder of de houten vlonders uit de kelder, overal spreekt een streven naar perfectie en detaillering. We weten dat het poppenhuis een soort attractie was, die men op voorpraak kon bezoeken. Geïnteresseerden uit binnen- en buitenland kwamen het huis bekijken. Een van de bezoekers, de Duitse geleerde Zacharias von Uffenbach, heeft zijn bezoek in 1718 uitvoerig beschreven. De eigenaresse of haar dochter hield een rondleiding, opende linnenkasten, haalde poppen te voorschijn om onder de rokken te laten kijken en demonstreerde de waterpomp in de keuken, die echt water liet stromen.

### Symbool van het huishouden

Het is wel duidelijk dat dergelijke poppenhuizen uit de zeventiende en achttiende eeuw vol uiterst kwetsbare objecten niet voor kinderhandjes bestemd waren. De eigenaressen van de oude poppenhuizen lieten de huizen maken toen zij al volwassen waren; enkele van hen hadden geen kinderen. Van een Duits poppenhuis uit 1631, vervaardigd voor de Neurenbergse kinderloze Anna Köferlin, is uit een uitvoerige beschrijving bekend dat het openbaar tentoongesteld werd en diende als voorbeeld van een goed georganiseerd huishouden: kinderen mochten er naar kijken, niet mee spelen. In Engeland hebben in de achttiende eeuw enkele aristocratische

kindertjes wel een poppenhuis bezeten, waarmee zij onder de hoede van een gouvernante mochten spelen; het is echter de vraag of hun spel te vergelijken is met het spel van huidige kinderen. Pas in de negentiende eeuw werden poppenhuizen echt speelgoed.

In Nederland was het inrichten van een poppenhuis in de zeventiende en achttiende eeuw als het ware een hobby, een aantrekkelijk tijdverdrijf binnen een vrij kleine groep van welgestelde vrouwen, de meeste afkomstig uit de kringen van Amsterdamse en Leidse regenten, koop- en ambachtslieden. Bij de samenstelling en inrichting waren zij zeer betrokken, maar professionele ambachtslieden vervaardigden de miniaturen. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een notitieboekje dat Sara Rothé (1699-1751) bijhield van de inrichting van haar eerste poppenhuis. Zij gaf de opdrachten aan meubelmakers, schilders en stoffeerders, noteerde de kosten van haar aankopen en beschreef precies welke voorwerpen zij waar plaatste. Haar eigen handwerkzaamheden beperkten zich tot het borduren van een beddensprei en vloertapijt en het aankleden van enkele poppen. Zij richtte twee poppenhuizen in, die beide bewaard bleven en nu zijn tentoongesteld in het Gemeentemuseum te Den Haag en in het Frans Halsmuseum in Haarlem.

De inrichting van de Hollandse poppenhuizen in de zeventiende eeuw was zeer doordacht. Bewust werd geprobeerd een weergave in miniatuur te maken van een huishouden. Het huis zelf, dat wil zeggen het gebouw, speelde daarbij een ondergeschikte rol. Poppenhuizen uit die vroege periode zijn ingebouwd in een kast, waar trappen en logische doorgangen ontbreken. In een boedelbeschrijving uit 1674 noteerde men over een poppenhuis "representerende de huyshoudinge" en in 1739 over het uit 1676 stammende poppenhuis van Petronella Dunois, ook in het Rijksmuseum te Amsterdam te zien: "van binnen verbeeldende een ouderwetse Poppe Huyshouding."

Een ordelijk huishouden en de rol van de huisvrouw als steunpunt van het gezinsleven waren in de zeventiende eeuw vaak het onderwerp van de schilderkunst en de moraliserende literatuur. In het protestants burgerlijke Holland was een goed familieleven de bakermat van deugdzaamheid. De taak van de huisvrouw omvatte praktische zaken als de inrichting van het huis, de schoonmaak, de voedselvoorziening en het leiding geven aan personeel. Zij eerbiedigde haar echtgenoot, bracht kinderen voort en zorgde voor hun opvoeding: geboorte, ziekte en dood bepaalden haar leven. In het kunstkabinet-poppenhuis is als het ware het huiselijk leven van de vrouw gesymboliseerd. Letterlijk is haar wereld in het klein bijeengezet, zoals in een kunstkamerverzameling de wijde wereld in het klein was bijeengebracht. Vandaar de grote aandacht niet alleen voor ontvangtsalons, maar ook voor dienstruimtes als kleerzolders en keukens, voor voorraadruimtes als provisiekelders en turfzolders. Het ideale huiselijk gezinsleven was het voorbeeld, niet zozeer het gezinsleven van de samensteller zelf. Dit verklaart de aanwezigheid van kraam- en kinderkamers in alle poppenhuizen, ook wanneer de opdrachtgeefster zelf geen kinderen had.

In het grote poppenhuis van Petronella Oortman was oorspronkelijk zelfs een vertrek als rouwkamer ingericht: er lag een overleden kindje in opgebaard, waar de andere kinderen van afscheid kwamen nemen en zeer toepasselijk kreeg het vaste schilderij op de schoorsteenboezem het onderwerp 'Christus laat de kinderen tot zich komen'. Het leven van de huisvrouw werd in dit poppenhuis zeer overtuigend gesymboliseerd, zeker toen de poppen daarin nog aanwezig waren. Op het schilderij dat in de vroege achttiende eeuw van het huis gemaakt werd, zijn de poppen afgebeeld; zij verdwenen in de negentiende eeuw. Door de keuze en opstelling van de poppen of door het onderwerp van de schilderijen wordt het thema van het vertrek verklaard. In de kraamkamer bijvoorbeeld, waar in een hoekje tochtvrij achter het kamerscherm de

Afbeelding 3.

De kleerzolder uit het poppenhuis van Petronella Oortman, met kleerstocken, een strijktafel met strijkijzers, een linnenpers, diverse manden, waaronder een bakermat, op de achtergrond twee meidenkamers. Foto: Rijksmuseum Amsterdam.



kraamvrouw was gezeten en een kindermeisje oorspronkelijk het kraamkindje droeg, toont het schoorsteenstuk de vondst van Mozes in het biezen mandje en het plafondschilderij de volwassen Mozes met de Tafelen der Wet. De Tien Geboden waren de belangrijkste geboden waarmee het kind vanaf zijn geboorte moest worden opgevoed. In de ingangshal leidde een kindermeisje een kindje letterlijk aan leiband; de schilderijen op de wanden – allegorische voorstellingen van de Wijsheid en de Opvoeding – illustreren het begeleiden dat uiteindelijk moet voeren tot wijsheid.

## Bron van informatie

Naast deze niet altijd direct duidelijke verwijzingen naar het gezinsleven van de huisvrouw, is het poppenhuis uit de zeventiende en achttiende eeuw voor ons een onuitputtelijke bron van informatie. Want bij uitstek wordt hier een huishouden weergegeven met, zo niet alle, dan toch wel zeer veel voorwerpen die in dat huishouden een rol speelden bij ontvangsten, bij geboorte en ziekte, bij het opslaan van de proviand en het verzorgen van de maaltijd, bij de verwarming en verlichting van de kamers, bij de schoonmaak van het huis en de kleding.

Nergens krijgen wij zoveel informatie over de inrichting van bijvoorbeeld kraamkamers en kleerzolders, vertrekken die in alle poppenhuizen aanwezig zijn, maar die nauwelijks op schilderijen zijn weergegeven. De kraamkamer wordt in een boedelinventaris van een huis meestal niet als zodanig opgevoerd, hoewel heel wat vrouwen in het kraambed zijn gestorven. En inventarissen noteren weliswaar veel voorwerpen op zolders, maar het is niet altijd makkelijk zich iets voor te stellen bij klerstokken, vouwplanken, likstenen en linnenplakkers, laat staan van de vele soorten kleeerbennen, schuiers of een munnik.

Bij de bestudering van de kraamkamers wordt ons pas duidelijk met welke attributen deze belangrijke gebeurtenis bij de welgestelde burgerij werd omringd. De kamer waar de geboorte plaats vond was meer dan alleen een slaapkamer. Die werd gedurende de eerstvolgende zes tot acht weken een belangrijk ontvangstvertrek waar de kraamvrouw veel bezoek kon verwachten. Meestal werd een nieuwe stoffering noodzakelijk geacht, waarbij gordijnen, schoorsteenvallen, bed- en wiegbehangsels, stoel- en vuurmandbekleding op elkaar werden afgestemd. Een groot kamerscherm, toepasselijk 'kraamschut' geheten, moest de voor tocht gevoelige kraamvrouw beschermen. Een behaaglijk zittende 'ziekenstoel' was noodzakelijk, zodra de kraamvrouw het bed kon verlaten. Diverse fijne manden, zoals een vuurmand, een bakermat en luiermannen werden aangeschaft. Op de vuurmand, waarin een testje voor gloeiende kooltjes stond, kon men natte luiers drogen. Op de grond zittend in de bakermat kon de baker of de min het kind verschonen, inbakeren en voeden; commodes waren daartoe nog niet in gebruik. In de luiermannen werd het luiergeod, de kleertjes voor de pasgeborene, bewaard. De veelal rijkelijk met kant afgezette mutsjes, mouwen, kraagjes en doopluiers werden in zeer welgestelde families ook wel in speciale 'luiermanskabinetten' opgeborgen, die meestal van kostbare houtsoorten waren vervaardigd. Zilveren wandblakers, schotels, kraantjeskannen en theeketels zorgden naast porseleinen kopjes voor de nodige pronk bij de ontvangst. Voorwerpen van zilver speelden sowieso een rol in de rijke kraamkamer, omdat de cadeaus die de kraamvrouw kreeg en zeker de pillegiften die de pasgeborenen ontvingen, meestal van zilver waren, zijnde letterlijk geld voor hun toekomst. Deze giften werden ongetwijfeld tijdelijk opgesteld in de kraamkamer.

De poppen die de kraamkamers in de poppenhuizen bevolken, geven ons een beeld van het daar aanwezige personeel. De vroedvrouw verdween na gedane arbeid, maar de baker bleef nog zolang als het kind moest worden gebakerd, ingezwachteld; dat werd in de eerste zes weken van hun leven

noodzakelijk geacht. In contemporaine literatuur zoals kluchten, die overigens het kraamgebeuren vaak op de hak nemen, worden de vroedvrouw en de baker afgeschilderd als hebbelijke vrouwen van bedenkelijk allooi. De baker tiranniseerde het huishouden zolang de huisvrouw dat zelf niet kon doen, als poppenhuispop lacht zij bijvoorbeeld boers en draagt opvallend een grote sleutelbos. Als de moeder niet zelf wilde of kon voeden, deed een min haar intrede. Minnen en kindermeisjes zijn in de poppenhuizen weergegeven als gezonde jonge vrouwen met blonde vlechten, gekleed in de dracht van het Waterland, de streek ten Noorden van Amsterdam, waar in werkelijkheid veel personeel vandaan kwam.

Alleen al de grote gedetailleerdheid waarmee de kleerzolder in de poppenhuizen wordt weergegeven, benadrukt het belang van deze ruimte. Tegenwoordig beseffen we nauwelijks meer met welk een zorg de schoonmaak van kleding en linnengoed was omgeven in het verleden. Niet alleen omdat het letterlijke wassen en strijken een arbeidsintensieve klus was, maar ook omdat textiel kostbaar en kwetsbaar was. De status van een huisvrouw hing in niet onbelangrijke mate af van haar 'bruidschat', haar bezit aan tafellinnen en beddengoed. Het was dan ook noodzakelijk dat dit huishoudlinnen en de linnen kledingstukken smetteloos gebleekt, onberispelijk gevouwen en gesteven werden gepresenteerd. Het wassen en bleken van grote hoeveelheden linnen gebeurde meestal buitenshuis, vanuit Amsterdam bijvoorbeeld in de omgeving van Haarlem of 's-Graveland. De was werd dan vervoerd in grote wasmanden, die in het geval van kostbare kledingstukken met veel kant bijvoorbeeld, met sloten werden vergrendeld. Eenmaal terug in huis werd met behulp van wasvrouwen en strijksters of 'stijfsters', de was op de klerstokken uitgehangen, gerekt, op de strijk- of vouwtafels warm gestreken met metalen strijkijzers of koud gemengeld en glanzend gewreven met houten klerkloppers en glazen likstenen. Met behulp van vouwplanken werden de lakens en servetten op de maat van de linnenkast gevouwen, in de linnenpers nog in de plooi geperst, en ten slotte in baliemanden en kleeerbakjes naar de juiste kasten vervoerd. Van de meeste gebruiksvoorwerpen in de zolders zijn alleen nog voorbeelden in miniatuur bewaard. Daardoor werd het poppenhuis van een hobby en kostbaar tijdverdrrijf, via een attractie voor bekende en onbekende bewonderaars tot een venster op het verleden, waardoor wij een blik kunnen werpen in een huishouden van de zeventiende eeuw.

*Jet Pijzel-Dommisse verrichtte onderzoek naar de Hollandse pronkpoppenhuizen uit de zeventiende en achttiende eeuw. Ze is werkzaam als conservator kunstnijverheid in het Gemeentemuseum Den Haag.*

## Literatuur

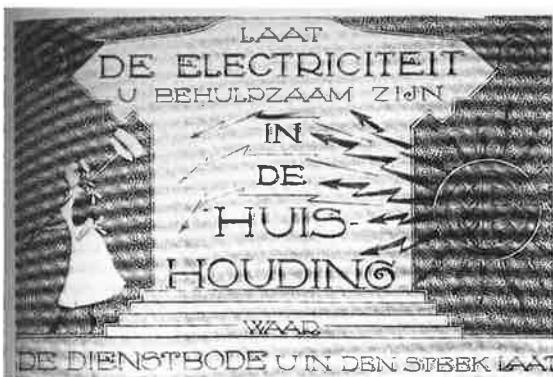
- E. Bergvelt, R. Kistemaker, *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen 1585-1735*. Zwolle, 1992.
- E. Bergvelt, D.J. Meijers, M. Rijnders (red.), *Verzamelen. Van rariteitenkabinet tot kunstmuseum*. Houten, 1993.
- G. Himmelheber, *Kleine Möbel. Modell-, Andachts- und Kassettenmöbel vom 13.-20. Jahrhundert*. München, 1979.
- J. Pijzel-Dommisse, *Het poppenhuis van Petronella de la Court*. Utrecht (Centraal Museum)/Antwerpen, 1987.
- J. Pijzel-Dommisse, *Het poppenhuis van het Haags Gemeentemuseum*. Den Haag, 1988.
- J. Pijzel-Dommisse, *Het Hollandse pronkpoppenhuis. Interieur en huishouden in de 17de en 18de eeuw*. Amsterdam (Rijksmuseum)/Zwolle, 2000.
- L. von Wilckens, *Das Puppenhaus. Vom Spiegelbild des bürgerlichen Hausstandes zum Spielzeug für Kinder*. München, 1978.

## Het nieuwe koken

### Hoe fornuizen aan de vrouw werden gebracht in het Interbellum

Peter van Overbeeke

In de jaren twintig en dertig van de twintigste eeuw woedde er in Nederland een felle concurrentiestrijd tussen gasbedrijven en elektriciteitsbedrijven. Gas, dat uit steenkool werd gemaakt, werd veel gebruikt voor warmtetoepassingen in het huishouden, met name voor koken en verwarming. Elektriciteit werd aanvankelijk in hoofdzaak gebruikt voor de verlichting van woningen en bedrijven en voor elektromotoren in de industrie. De elektriciteitsbedrijven streefden echter naar een grotere en meer over de dag gespreide afzet van elektriciteit. Daarom introduceerden ze elektrische fornuizen en andere huishoudelijke apparaten, die vooral buiten de avonduren gebruikt zouden worden. Als reactie daarop propageerden de gasbedrijven verbeterde gasfornuizen. Zo spitste de concurrentiestrijd zich toe op de manier van koken en daarmee op huisvrouwen.



Afbeelding op folder van de Gemeente-Electriciteitswerken te Amsterdam, ter introductie van het vastrechtstarief voor huishoudelijk gebruik, omstreeks 1918. Hieruit spreekt de belofte dat elektrische apparaten een dienstbode konden vervangen. Bron: NUON bedrijfsmuseum, Amsterdam.

Het Amsterdamse gasbedrijf GG (Gemeente Gasfabrieken) en het Amsterdamse elektriciteitsbedrijf GE (Gemeente-Electriciteitswerken) vervulden een voortrekkersrol voor andere energie-bedrijven in Nederland bij de invoering van nieuwe kook-toestellen. Vanaf 1912 richtte de GE zijn propaganda voor elektrische verlichting en andere huishoudelijke apparaten op woningbouwverenigingen en huiseigenaren. Toen het bedrijf in 1918 het vastrechtstarief voor huishoudens invoerde (een vast bedrag per maand plus een klein bedrag per kWh), verspreidde het een folder die speciaal gericht was op huisvrouwen uit de middenklasse. Die folder had als opschrift: "Laat de electriciteit u behulpzaam zijn in de huis-

houding waar de dienstbode u in den steek laat." De GG ontdekte huisvrouwen twee jaar later als klanten. Al sinds 1900 bood het bedrijf gasfornuizen aan, maar de meeste vrouwen - of hun dienstboden - gebruikten nog petroleum, steenkool, hout of turf. Omstreeks 1920, toen in steeds meer woningen gasverlichting werd vervangen door elektrische verlichting, voelde de GG zich genoodzaakt actief kookklanten te werven, waarbij het bedrijf zich nadrukkelijk tot huisvrouwen richtte. Huisvrouwen die een fornuis of kookplaat hadden gekocht, kregen bezoek van een inspectrice die voorlichting gaf bij het gebruik. Was de klant een grootgebruiker van gas, bijvoorbeeld een industrieel, dan kwam er een mannelijke inspecteur of adjunct-hoofdinspecteur langs om voorlichting te geven. Die taakverdeling tussen de vrouwelijke inspectrice en de mannelijke inspecteur was doelbewust gekozen door de GG. De verkoop van kooktoestellen werd verder gestimuleerd door het inrichten van een toonkamer en het organiseren van kookdemonstraties voor woningbouwverenigingen en huishoudelijke tentoonstellingen. De verkoop en huurkoop van apparaten (met name kooktoestellen, geisers en kachels) steeg door deze activiteiten sterk.

#### Geen smeerboel

Omstreeks 1923 was de situatie zo dat vrijwel alle Amsterdammers elektrisch licht in huis hadden en velen ook een elektrisch strijkijzer, terwijl steeds meer huisvrouwen gas gingen gebruiken om te koken, naast of in plaats van steenkool of petroleum. Dat was volgens de GE het juiste moment om een campagne voor elektrisch koken te beginnen met de fornuizen die het bedrijf in de voorgaande jaren uit Engeland had geïmporteerd of zelf had ontwikkeld. Er werd een folder verspreid waarop een modieus geklede vrouw is afgebeeld bij een elektrisch fornuis, terwijl ze in een van de dampende pannen kijkt. Je zou deze afbeelding kunnen interpreteren als een



ideaalbeeld waarin de huisvrouw weinig meer hoeft te doen dan aan de knoppen van het fornuis te draaien om een maaltijd te bereiden. Een alternatieve en meer realistische interpretatie is dat ze zich niet zelf bezig houdt met het werk in de keuken, maar toezicht houdt op haar dienstbode. De folder bevatte een oproep om naar de wekelijkse kook-demonstraties te komen. Toen de campagne ongeveer een jaar liep, en er zo'n vijftig fornuizen verkocht waren, maakte de GE een nieuwe versie van de folder, waarin tevreden reacties van klanten waren opgenomen. Veel nieuwe klanten kwamen er echter niet bij in de volgende jaren; tot 1930 wist de GE slechts zestig kookklanten te trekken. Het mislukken van de campagne is waarschijnlijk vooral te wijten aan de techniek. Ten eerste waren de kookplaten weinig duurzaam en ten tweede hadden de pannen een onvoldoende vlakke bodem, zodat er veel warmte verloren ging en het elektriciteitsverbruik hoog was.

In de jaren twintig had de GG dus nauwelijks concurrentie te duchten van elektrisch koken. Wel van kolen en petroleum, zodat de gaspropaganda zich daartegen richtte. Een kolenfornuis gaf, volgens het gasbedrijf, vieze pannen en vuile handen, nam veel ruimte in, vergde veel werk van huisvrouwen, gaf 's zomers veel warmte in de keuken en verspilde brandstof. De gasbrander daarentegen kon elk gewenst moment aan- of uitgezet worden. Daarom was koken op stadsgas ook relatief voordelig. Van petroleum benadrukte de GG vooral het brandgevaar. Om deze bezwaren te onderstrepen verspreidde de GG (in navolging van de GE) in 1926 een brochure met citaten van tevreden klanten: "Geen kolenopslag, dus geen smeerbeol!", schreef een gasverbruiker. "Naast grote zindelijkheid en werkbeparing, kwam zij niet duurder. Mijn vrouw zou geen andere verwarming meer willen gebruiken", claimde een ander. En een derde noteerde: "Geen last, geen stof, geen kolendamp, dus hygiënisch!"

Veel huisvrouwen in Amsterdam en ook in andere steden waardeerden de voordelen van koken op gas, met name in de zomer. Daar kwam bij dat veel stadswoningen al voor 1920 een gasaansluiting hadden gekregen voor verlichting, die nu voor koken kon worden gebruikt. Daardoor gingen in de jaren twintig meer en meer stadsbewoners op gas koken. Verder verlaagden veel gasbedrijven hun tarieven en breidden hun distributiegebied uit naar omliggende dorpen om ook daar kookklanten te werven.

## Nieuwe kansen

Begin jaren dertig kwamen er nieuwe kansen voor het elektrisch koken. Er waren betere fornuizen ontwikkeld en verschillende provinciale elektriciteitsbedrijven in Nederland begonnen met een propagandacampagne voor elektrisch koken op het platteland, waar meestal nog geen gasvoorziening was. In navolging van die provinciale bedrijven startte de GE in 1933 een nieuwe kookcampagne. Dat is opvallend, want gemeentelijke elektriciteitsbedrijven in andere steden voerden niet of nauwelijks propaganda voor elektrisch koken. Voor de meeste steden gold dat het gemeentebestuur via het gasbedrijf belangrijke inkomsten genoot uit de verkoop van kookgas. In sommige steden waren het gasbedrijf en het elektriciteitsbedrijf ook gefuseerd, zodat er niet echt sprake kon zijn van onderlinge concurrentie. De stad Amsterdam was in dit opzicht dus een uitzondering.

Een belangrijk onderdeel van de nieuwe strategie van de GE was de oprichting van een Huishoudelijke Voorlichtingsdienst, in 1933. Daarvoor nam het bedrijf twee kookdemonstratrices in dienst, die kooklessen en demonstraties organiseerden. Die waren gericht op leerlingen van huishoudscholen, verkopers van installatiebedrijven, leden van huisvrouwenverenigingen en andere belangstellenden. Verder legden de demonstratrices huisbezoeken af bij huisvrouwen die pas een elektrisch fornuis hadden gekocht, of die belangstelling hadden getoond.



*Kooklerares Heleen Halverhout van het Amsterdamse elektriciteitsbedrijf tijdens een demonstratie elektrisch koken, omstreeks 1939. Bron: NUON bedrijfsmuseum, Amsterdam*

De GG reageerde fel op de kookcampagne van de GE, omdat het bedrijf grotendeels afhankelijk was van de afzet van kookgas. Zo ontstond er tussen 1933 en 1940 een felle concurrentiestrijd tussen de GG, die een gevestigde positie had, en de GE, die een marktpositie wilde veroveren. De GE nam in deze periode meestal het initiatief, waarna de GG reageerde op de propaganda van de concurrent. De GG organiseerde demonstraties van gasfornuizen en stuurde vanaf 1935 een zogenaamde informator naar verloofde stellen die in ondertrouw waren gegaan om hen op de verschillende toepassingen van gas te wijzen. In 1936 startte de GG 'cursussen in het economisch koken op gas' voor leden van huisvrouwenverenigingen.

Een opmerkelijk propagandamiddel waarmee de Amsterdamse energiebedrijven in deze periode pionierden was het vertonen van reclamefilmmpjes in de bioscopen. Zowel de GG als de GE lieten diverse films maken, die soms ook wel door energiebedrijven in andere steden werden gebruikt. Een aantal films toonde een utopisch beeld van de huisvrouw en het huishoudelijk werk, zoals dat er door de invoering van nieuwe technologieën uit zou zien. In de tekenfilm 'Wanneer het 's avonds te laat geworden is ..' speelt een poppetje in de vorm van een klein gashoudertje de hoofdrol. Terwijl de huisvrouw nog in bed ligt, steekt het gashoudertje de gaskachel aan, doet de afwas met warm water uit de geiser en brengt thee water aan de kook op het gasfornuis. En in de tekenfilm 'Ons dienstmeisje' maken elektrische apparaten een dienstmeisje overbodig: een stofzuiger die uit zichzelf de kamer schoonzuigt en een strijkijzer dat automatisch de was strijkt. Dat iemand deze nieuwe apparaten moet bedienen – of het nu de huisvrouw is of de dienstbode – werd door deze reclame-makers gemakshalve weggelaten.

Na vijf jaar campagne voeren voor elektrisch koken, in 1938, was het aantal kookklanten van de GE opgelopen van enkele tientallen tot zo'n zesduizend, bijna drie procent van de Amsterdamse huishoudens. Het aantal huishoudens dat op petroleum kookte bedroeg echter meer dan tienduizend en het aantal dat op gas kookte ongeveer honderdduizend. De overige honderdduizend huishoudens gebruikten nog een kolenfornuis. Deze tweede campagne van de GE was slechts een matig succes, zodat elektrisch koken een uitzondering bleef.

## Macht der gewoonte

Hoeveel energie er ook werd gestoken in de wervingscampagnes, de keuzemogelijkheden van huisvrouwen werden bepaald, of beter gezegd beperkt door de aanbodzijde. Zolang woningen niet aangesloten waren op gas of elektriciteit, kon-

den huisvrouwen enkel kiezen tussen steenkool en petroleum. Steeds meer plaatsen kregen echter gasvoorziening, zodat het percentage huishoudens met een gasaansluiting steeg tot 57% in 1940. Het aantal woningen met elektriciteit groeide nog sneller, tot meer dan negentig procent in 1940. In de gebieden waar energiebedrijven in de loop van de jaren dertig een gas- of elektriciteitsnet aanlegden, besloten veel huisvrouwen, mede aangemoedigd door de energiebedrijven, hun petroleumstel en kolenfornuis in te ruilen voor een gas- of elektrisch kooktoestel.

Toen omstreeks 1930 de elektriciteitsbedrijven begonnen met hun kookcampagne, was koken op gas al ingeburgerd in de steden. Voor huisvrouwen in de stad die al lang op gas kookten (of die dat zo gewend waren van hun moeder) was de optie om elektrisch te gaan koken vaak helemaal niet aan de orde. Bovendien stimuleerde de concurrentiedruk de gasindustrie om betere gasfornuizen te ontwikkelen. Kortom, de meeste huisvrouwen in de steden hielden vast aan het koken op gas. De weinige vrouwen die ondanks de beschikbaarheid van leidinggas toch voor elektrisch koken kozen behoorden in meerderheid tot de midden- en hogere inkomensgroepen. Het gevolg was dat in 1940 ruim vijftig procent van de huisvrouwen op gas kookte. Op het platteland hadden de kookcampagnes van de elektriciteits-bedrijven wel succes. Het aantal huishoudens waar elektrisch gekookt werd in heel Nederland steeg van 1.000 in 1931 tot 53.000 in 1939. Dat was weliswaar slechts 2,5 % van alle huishoudens, maar die snelle toename was veelbelovend voor de toekomst.

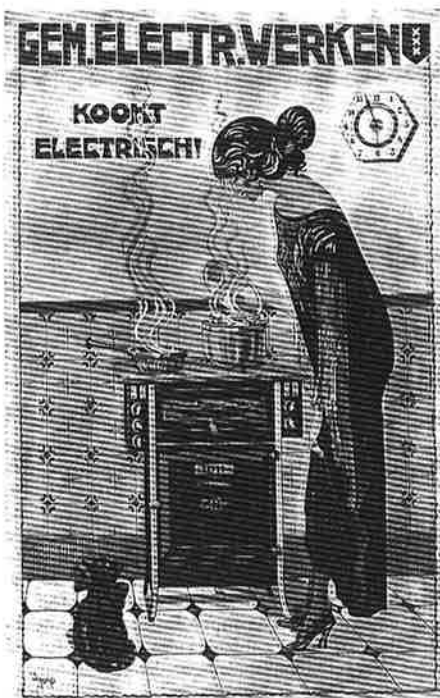
Het succes van koken op gas in stedelijke gebieden en van elektrisch koken daarbuiten wordt echter niet alleen verklaard door het al of niet beschikbaar zijn van gas en elektriciteit. De invoering van de moderne fornuizen ging samen met nieuwe opvattingen over de manier van koken. Terwijl het kolenfornuis en het petroleumstel bij uitstek geschikt waren om voedsel urenlang te laten stoven of sudderen, benadrukten de kookleraressen op de huishoudschool en bij het energiebedrijf het belang van het kort koken van voedsel. Dan bleef de voedingswaarde beter bewaard. Ook vanuit hygiënisch

oogpunt verdienden de schone gas- en elektrische toestellen de voorkeur volgens de deskundigen. Vrouwen die een modern kooktoestel aanschafden – daartoe overgehaald door huishoudonderwijs of propaganda – moesten dus op een andere manier gaan koken dan ze gewend waren. Bij elektrisch koken gold dit het sterkst, omdat de gebruiksters moesten leren omgaan met de opwarmtijd en de nawarmte van de kookplaten, zeker als ze zuinig wilden koken. De gewoontes die vrouwen hadden en de natuurlijke weerstand tegen verandering bemoeilijkten de invoering van nieuwe manieren van koken. Om die gewoontes en weerstand te overwinnen waren kookcursussen dus van groot belang. Ze vormden een noodzakelijk onderdeel van de kookcampagne, zowel vanuit commercieel als huishoudkundig oogpunt.

Voor de kookcampagnes namen de energiebedrijven kookleraressen in dienst, die zelf met de huisvrouwen aan de slag gingen in de leskeuken en bij de vrouwen thuis en zo een intermediaire rol vervulden. Via hun kookleraressen kregen de energiebedrijven een beter beeld van de dagelijkse kookpraktijken en de wensen van de huisvrouwen, waardoor ze de fornuizen en de propaganda beter konden afstemmen op de gebruikers. Bovendien slaagden de kookleraressen er vaak in om wantrouwige huisvrouwen en dienstboden tijdens de kookcursussen te veranderen in enthousiaste voorstanders van de nieuwe kookwijze. Zodoende hadden de cursussen meer resultaat dan de demonstraties en lezingen. De eigen ervaring van gebruikers – of de ervaringen van kennissen en familie – gaf de doorslag. “Dikwijls was het spoor van nieuw geplaatste fornuizen te volgen langs burens of vriendinnen van huisvrouwen, die zich pas een elektrisch fornuis hadden aangeschaft”, zo constateerde een elektrotechnicus. De kookpropaganda uit de jaren dertig was een vroeg, succesvol voorbeeld van wat tegenwoordig netwerkmarketing heet. Ook toen al bleek dat een effectieve strategie in de strijd om de kookklanten.

*Peter van Overbeeke heeft aan de Technische Universiteit Eindhoven de studie Techniek en Maatschappij gevolgd en is in juni 2001 gepromoveerd aan diezelfde universiteit, bij de sectie Geschiedenis van de Techniek. Tegenwoordig werkt hij als wetenschappelijk onderzoeker duurzame ontwikkeling bij het RIVM.*

Afbeelding op folder van de Gemeente-Electriciteitswerken te Amsterdam over elektrisch koken, omstreeks 1923.  
Bron: NUON bedrijfsmuseum, Amsterdam.



## Literatuur

Dit artikel is gebaseerd op enkele fragmenten uit het proefschrift: P. van Overbeeke, *Kachels, geisers en fornuizen. Keuzeprocessen en energieverbruik in Nederlandse huishoudens 1920 – 1975*. Hilversum, 2001. De bronnen voor dit artikel omvatten folders, brochures, brieven, jaarverslagen e.d. uit de archieven van met name de Amsterdamse energiebedrijven. Verder onder andere de volgende titels:

- F.M. Tadema Wielandt, 'Acquisitie', *Het Gas* 44 (1924) 97-102.
- *De Koppeling* 12 (1957) 197.
- 'Enkele cijfers over de openbare gasvoorziening van Nederland in 1932', *Gasbelangen* 1 (1934) 81.
- Statistiek van de gasvoorziening in Nederland (CBS).
- 'Getallen die spreken', *Bulletin der VEV* (dec. 1937) 12.
- Electriciteitstatistiek 1940, CBS (Den Haag 1942).
- R.C.A. Franken, 'De exploitatie van de electriciteits- en gasbedrijven in verband met het elektrisch koken', *Gasbelangen* 4 (1937) 4-9.
- A.F.E. Hanson, 'Herinneringen aan G.E. Amsterdam', *Electro-techniek* 42 (1964) 193-204.

# Twee kanten van het spel

## Kwartet van de koloniale verbeelding

Susan Legêne

Rond de Tweede Wereldoorlog gaf het Koloniaal Instituut in Amsterdam een kwartetspel uit. Tot voor kort werd dit kwartetspel geclassificeerd als educatief materiaal, behorend tot de geschiedenis van het uit het Koloniaal Instituut voortgekomen Tropenmuseum. Daarmee was het een rekwisiet. Tegenwoordig zien we het spel ook als een bron ter bestudering van vormen van representatie van de cultuur van Indonesië in Nederland. Het laat in een notendop zien hoe het Koloniaal Instituut de maatschappijbewuste, goed opgeleide moderne burgerij informeerde over etnische diversiteit overzee, met de bedoeling dat zij zich op basis van een culturele hechting verbonden zou voelen met de Nederlandse beschavingsmissie aldaar. Susan Legêne belicht in dit artikel de twee kanten van het spel.

Het kwartetspel van het Koloniaal Instituut bestaat uit twaalf sets van vier kaarten die samen een systematisch panoramisch overzicht bieden van de Indonesische archipel. Geordend als een evolutionistisch verhaal begint het met drie series over de natuurlijke omgeving: vogels, dieren in de vrije natuur, bloemen in de buurt van nederzettingen. Daarna komen sets van telkens vier - volkstypes, gebouwen en huizen, transportmiddelen, schepen, middelen van bestaan, ambachten, wapens, muziekinstrumenten en ten slotte spel en de spelende mens. Met elkaar lezen ze als een eenvoudige classificatie van de eigenaardigheden en bijzonderheden van de inheemse bevolking van toenmalig Nederlands-Indië en Nieuw Guinea, als een typering van cultureel verschil, gender en etniciteit. Dat wordt bereikt door een herhaald samenspel van drie elementen: een zwart/wit foto, een kleurige tekening, en een summiere tekst. De tekeningen zijn geïdealiseerde weergaven van het betreffende onderwerp; de foto's plaatsen het in een waar-gebeurde actuele context; de tekst maakt het mogelijk dat de spelers met elkaar communiceren als kenners die een handjevol Maleis spreken en die greep hebben op het leven in Nederlands-Indië. "Mag ik van jou de pikolan?"

### Twee aan twee

Wie gaat kwartetten schudt de kaarten. Ze worden in willekeurige volgorde uitgedeeld en vinden eerst hun orde als uitkomst van het spel. Om dieper door te kunnen dringen in de achterliggende beeldvormingsmechanismen, zoemen we hier in op de gevolgde systematiek bij de opbouw van het kwartet. Iedere set van vier kaarten vormt een classificerend verhaaltje met gender als belangrijk onderscheidend gegeven. Soms zijn de kaarten louter onderverdeeld in vier soorten zoals bij de muziekinstrumenten, met een ideofoon, chordofoon, membranofon en aërofoon, oftewel een toetsinstrument, snaarinstrument, slaginstrument en blaasinstrument. Maar vaker is de set onderverdeeld in paren: twee mannen, twee vrouwen; twee vervoersmethoden met dieren, twee met menskracht (gedragen door een man en gedragen een vrouw); twee eenvoudige prauwen, twee ingewikkelder schepen; twee vrouwenambachten (batik en weven), twee mannenambachten (koperbewerken en vlechten); twee gevechtswapens en twee

sierwapens; twee spelen met dieren - het hanengevecht en stierenrennen - en twee spelende, dansende mensen, een man en een vrouw.

Een tweede in het oogspringende systematiek betreft het beeldmateriaal: foto's en tekeningen. Beide verwijzen direct naar collecties in het Tropenmuseum. Een deel van de tekeningen heeft betrekking op voorwerpen, zoals krissen, gongs, gebatikte doeken of weefgetouwen. Ze behoren tot de geijkte canon van de volkenkunde: verzameld, ingedeeld, bestudeerd en gewaardeerd naar hun materiaal, het vakmanschap waarmee ze zijn gemaakt, hun functie in de samenleving, hun culturele en rituele betekenis. In dit kwartetspel is het hun rol, om de Nederlander spelenderwijs wegwijs te maken in de archipel: een Javaan draagt een kris, een Batak een schild, een Aceher een islamitisch petje, een Balinese danseres een waaier. Andere tekeningen representeren de omvangrijke miniaturen- en modellencollectie van het Tropenmuseum. Deze bevat zo'n beetje alle onderwerpen uit het kaartspel: huizen, bootmodellen, mensen die wat doen, zoals batikken, gamelan spelen, of lopen met een pikolan, maar ook mensen als volkstypes, onderling onderscheiden door hun kleding. Veel modellen werden, net als de authentieke objecten, gemaakt door lokale ambachtslieden en kunstenaars. Zij gebruikten daarvoor de oorspronkelijke materialen, gereedschappen, kleuren en vormen, en besteedden veel aandacht aan de weergave van details. Omdat ze waren bestemd voor (wereld)tentoonstellingen waar Nederland een beeld van koloniale macht presenteerde, droeg de productie van deze modellen op zichzelf weer bij aan canonisering van etnische en culturele verschillen als een beleefde werkelijkheid. Het kwartetspel bracht dat proces in de Nederlandse huiskamer.

Foto's zijn het tweede beeldelement op de kwartetkaarten. Fotografie, vrijwel altijd door mannen die verantwoordelijkheid droegen in de ontwikkeling van het koloniaal bestel, speelde een belangrijke rol in de volkenkunde en het ontdekken en eigen maken van de culturele diversiteit van de archipel. Maar in Nederland kregen die foto's gaandeweg vooral een illustratieve documentaire (en in dat opzicht evenals de modellen en miniaturen een tijdloze legitimerende) functie. Van bron voor kennis werd hetzelfde beeld tot bevestiging

van het eigen gelijk. Vanaf het begin van de jaren tachtig kreeg de volkenkunde echter oog voor de waarde van foto's als historische bron, voor hun esthetische en technische betekenis en hun rol in beeldvormingsprocessen. En tegenwoordig zoeken we, net als in de nog maar pas 'ontdekte' objecten en modellen, ook in de foto's naar achterliggende handelingen en verhoudingen, naar informatie over de fotograaf en de gefotografeerden.

Zo biedt het kwartet ons via de verwijzing naar objecten en modellen en door de toepassing van foto's drie ingangen om na te denken over de constructie van gender en etnische identiteiten in een koloniale setting. Een constructie waar velen tegelijk aan meebouwden: de Indonesische ambachtsman, de koloniale fotograaf, het Indonesische fotomodel, het museum in Nederland, de kwartetspelers thuis. Ik wil daar kort op in gaan aan de hand van de vier personages in het kwartet, die als volkstypes aan de spelers worden voorgesteld. Ze zijn afkomstig van Java, Nias, Sumatra en Kalimantan.

**Tijdloze types**

Het kwartet 'volkstypen' toont volledig vrijstaand gemaakte foto's van twee mannen en twee vrouwen. Ze kijken recht in de lens, anoniem, ondoorgrondelijk en schijnbaar zonder een relatie tot de fotograaf. Als we verschillen zoeken, springen vooral de kleding, de sieraden van de vrouwen en de hoofddeksels van de mannen in het oog. Misschien dat een ervaren etnoloog, opgeleid in de tot eind jaren veertig nog gangbare

theoriën over raciale verschillen in de Indonesische archipel, ook de subtiele onderverdeling herkende van twee oud-Maleiers (Dajak, Niasser) en twee jong-Maleiers (Javaan, Atjeher). Maar de gemiddelde kaartspeler zag dat vast niet; wat overheerst is het gelijkmoedig evenwicht tussen de mannen en vrouwen. Dit beeld wordt aangevuld met de geïdealiseerde expressieve tekeningen van vier mannen ten voeten uit. In elegante poses dragen deze getekende personages allerlei tekenen van culturele herkomst en verschil: verschillende mate van naaktheid, verschillende kleding, verschillende hoofddeksels, verschillende wapens. Culturele diversiteit lijkt aldus gekoppeld aan mannelijkheid, essentieel verschil aan de verleidelijke krijgsuitrustingen van mannen.

Als portretreeks staan de foto's in een lange traditie van volkenkundig onderzoek naar fysieke en culturele verschillen tussen volken. Hoezeer dat beeld in het kwartet kunstmatig wordt opgeroepen, wordt duidelijk als we de originele foto's erbij nemen. Dan blijken de vier geen 'tijdloze volkenkundige types', maar handelend persoon in uiteenlopende koloniale ontmoetingen die we vrij precies kunnen karakteriseren en dateren. De foto die gebruikt is voor de 'Javaan' in het koloniaal kwartet dateert van voor 1924. Hij is in dat jaar geschonken aan het Koloniaal Instituut door de koloniale ambtenaar F.A. Droste, die hem maakte tijdens een ontmoeting met zijn inlandse collega, een Madurees desahoofd in het departement Pamekasan. Op de foto zit het desahoofd tussen twee andere dorpsleden en is sprake van een bestuurlijke relatie van de geportretteerde tot de fotograaf. De Javaanse hofcultuur waarnaar in de tekening wordt verwezen, leidt de kaartspeler af van de onzichtbare koloniale bestuurder/fotograaf.

Evenmin als het desahoofd is de vrouw uit Nias op de originele foto strak aan het poseren voor een onbekende fotograaf. Integendeel, ze zit in een vrij informele pose op een Europese stoel, wellicht bij haar eigen Europese koloniale huis. Van het originele negatief kunnen we afleiden dat de foto moet dateren van voor 1915. In 1925 werd hij door C.W. Janssen, antropoloog, voorzitter van het Molukken Instituut, aan het Koloniaal Instituut geschonken. Gezien de koloniale setting van de foto had Janssen waarschijnlijk meer met deze vrouw te maken dan de getekende krijger die het vrouwenportret completeert. De 'Niasser' is in die zin letterlijk geplaatst tussen haar en de kwartetspeler die daarmee het zicht op het koloniale indische milieu wordt ontnomen.

Over de 'Dajak' vrouw weten we dankzij de fotodocumentatie ook iets meer. Ze is een Apo Kajan, behorend tot de Ma Koelit-Kenjastam. De foto is in 1919 gemaakt door Indisch bestuursambtenaar en onderzoeker J. Jongemans tijdens een onderzoeksreis naar de binnenlanden van Borneo. Hoewel hij genuanceerd en respectvol schrijft over de Dajak (en bijvoorbeeld aan degenen die hij fotografeerde ook foto's liet zien van eerdere expedities of van zijn eigen vrouw en kinderen) wordt hen in de titel van zijn reisverslag (1922) wel het stigmatiserende etiket van koppensnellers opgeplakt. Voor Jongejans waren Ma Koelit-Kenja's vooral (tatoeage-) kunstenaars en bekwame mandau-snijders. De kwartetmaker heeft dat beeld gevolgd. Mandau (en schild) zien we terug in het krijgskostuum van de getekende Dajak en in de kaartenset 'wapens'. Het zijn voorwerpen waarmee de 'Dajak' impliciet geassocieerd worden met de gewoonte van koppensnellen en die met het onbevange vrouwenportret niet kon worden overgebracht.

In 1929 werden de negatieven van Jongejans aan het Koloniaal Instituut geschonken via G.L. Tichelman, een etnoloog/antropoloog. Tichelman zelf schonk in 1940 de foto van de vierde uit het kwartet, de 'Atjeher', over wie we vooralsnog niet meer weten. Hij blijkt te hebben geposeerd voor een (Tichelmans?) Europese huis in Aceh. De triviale deurklink werd in het kwartet zorgvuldig uitgepoetst. Zo bevatten alle foto's van het kwartet een historisch gegeven.

*De set 'volkstypen' uit het kwartetspel van het Koloniaal Instituut: de Atjeher, de Javaan, de Dajak en de Niasser. Collectie KIT Tropenmuseum, Amsterdam.*





## Vaderlandse tradities

Vermoedelijk was Tichelman, die vanaf het eind van de jaren dertig verbonden was aan het Bureau Algemene Voorlichting van het Koninklijk Koloniaal Instituut, de samensteller van het kwartetspel (met tekeningen door L.E. Halewijn met wie hij in 1948 ook het verwante geïllustreerde boekje *Indonesische bevolkingstypen* maakte). Net als de andere drie fotografen was hij koloniaal ambtenaar en wetenschapper tegelijk geweest. Het idee van de eenheid van een de gehele archipel omvattende bevolking lijkt voor hem de basis te zijn geweest voor het vertonen van culturele verscheidenheid binnen een evolutionistisch vooruitgangsbetog. Een begrip als 'natiestaat' mocht daarbij niet aan de orde komen. De Nederlanders, zelf buiten beeld, creëerden die eenheid.

Met die impliciete stellingname plaatste het Koloniaal Museum zich ook als politieke en culturele factor in Nederland zelf. De deskundigen die het kwartet samenstelden, legden de nadruk op culturele verschillen in materiële cultuur, er was bijvoorbeeld geen aparte kaartset over religies of rituelen. Daarmee werd een seculier beeld geschapen van een Indonesische archipel die nog niet door moderniteit was aangerakt. Ook hoefden de kaartspelers in Nederland niet na te denken over Soekarno en Hatta, over de Sarekat Islam als massa-organisatie of de nationalistische beweging met zijn uitgesproken non-coöperatieve strategie. Het kwartetspel zweeg eenvoudig over het Indonesisch nationalisme. Het stelde de spelers, gesymboliseerd in de handeling van het kaartspelen als zodanig, gerust met de illusie van volledige controle, gecombineerd met afzijdigheid in levensbeschouwelijke zaken. Net als in het gepacificeerde verzuilde Nederland zelf.

Was dat een politieke keuze? Ja en nee. De samenstellers van het kaartspel geloofden vermoedelijk echt in dit beeld van een traditionele samenleving, die door het Koloniaal Museum met de daar aanwezige kennis kon worden doorgrond. Dit was hun a-politieke droom van deskundigheid en verantwoordelijkheid. Door de verworvenheden van de moderne vooruitgang die ze zelf hadden gebracht weg te laten en traditie te benadrukken, bezwoeren ze misschien, zoals Locher-Scholten ook heeft opgemerkt, hun angst dat de achteruitgang van Indonesische cultuur de politieke stabiliteit en dus uiteindelijk het koloniale bewind zouden ondermijnen. Eraan ten grondslag lag een bewust in standgehouden groepsvorming van de leden van de koloniale elite. Deze groepsvorming reikte terug tot de begindagen van de koloniale expansie in de negentiende eeuw en was gebaseerd op de gelijktijdige betrokkenheid, over een aantal generaties heen, bij zowel de Nederlandse als de Nederlands-Indische maatschappelijke ontwikkeling.

Hun over meerdere generaties gedeelde ervaring als verantwoordelijke kolonisatoren, maakte dat families met koloniale bindingen ondanks politieke meningsverschillen over zaken thuis, in koloniale zaken boven de Nederlandse verzuiling stonden, waardoor de leidende politici ondanks partijverschillen doof konden blijven voor oppositie in Nederland en voor opkomend nationalisme in Indonesië. Aan weerszijden van de oceaan geworteld in de koloniale cultuur, hadden zij een zelfbesef ontwikkeld dat verschillen onderkende en de verantwoordelijkheid van de eigen groep voor koloniale maatschappij-opbouw centraal stelde. Dit werd treffend onder woorden werd gebracht door mevrouw Jongejans, overtuigd aanhangster van de ethische politiek, wier portretfoto getoond was aan de Dajak vrouw. In een aanmoediging voor nieuwe Nederlandse vrouwen in Indië stelde zij hen in het vooruitzicht dat zij stellig snel van het land zouden gaan houden, zich er spoedig naar de beste vaderlandse tradities

maatschappelijk nuttig zouden weten te maken en naar vermogen leiding zouden weten te geven. "Waar zij zichzelf bewaardster weet van die goede vaderlandse tradities, zal zij het familie-gevoel en de familie-traditie in de inheemsche en indische wereld leeren begrijpen en eerbiedigen en zal zich in dit opzicht één weten met de vrouwen uit alle deelen van de archipel. Hoedsters zijn zij van den vuurhaard."

Het is dit zelfbeeld dat we impliciet in de speelkaarten weerspiegeld zien, als een belangrijk aspect van witte etniciteit. Etniciteit refereert, net als bij de 'volkstypen', niet naar een tijdloos fenomeen en naar iedere autochtone Nederlander toen en nu; het is niet de 'witte' huidskleur die het verschil uitmaakte, al speelde dat in de koloniale context wel een belangrijke rol. Het begrip verwijst hier naar een specifieke groep in een specifieke tijd, naar een koloniale elite voor wie een etnische identiteit vorm kreeg in een multi-etnische Indonesische context en die daarbij steeds nieuwkomers toeliet; met de boot afkomstig uit Nederland, of in Indië geboren. Witte identiteit betrof mannen en vrouwen maar beriep zich vooral op 'vrouwelijke' verantwoordelijkheden als zorg, verantwoordelijkheid en liefde. Als positief beeld bediende het zich van contrastbeelden waarin strijd een cultureel bepaald spel leek, gesymboliseerd in de kleurige krijgsmunitie. Het Koloniaal Museum versterkte dat beeld in Nederland, tot alle betrokkenen werden overvallen door het aanvankelijk onbegrepen einde van het kolonialisme.

*Susan Legêne (1955) is historicus en als Hoofd Museale Zaken van het KIT Tropenmuseum projectleider van de herinrichting.*

Dit artikel kwam mede tot stand dankzij intensieve discussies in de projectgroep van het KIT Tropenmuseum die in het kader van de herinrichting een tentoonstelling voorbereidde over Nederlands Kolonialisme, en waaraan deelnamen: Marieke Bloembergen, Mary Bouquet, Janneke van Dijk, David van Duuren, Itie van Hout, Jaap de Jonge, Ben Meulenbeld.

## Literatuur

- M. Bloembergen, *De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de werelddentoonstellingen (1880-1931)*. Amsterdam, Amsterdam, 2002.
- M. Botman, N. Jouwe en G. Wekker, *Caleidoscopische visies. De zwarte, migranten en vluchtelingen-vrouwenbeweging in Nederland*. Amsterdam, 2001.
- J.C. van Eerde, *Koloniale Volkenkunde I: Omgang met Inlanders*. Amsterdam, 19264. [Mededeeling No. 1, Afdeling Volkenkunde no. 1]
- M. Eickhoff, B. Henkes en F. van Vree, *Volkseigen. Ras, cultuur en wetenschap in Nederland 1900-1950*. Zutphen, 2000.
- J. Jongejans, *Uit Dajakland. Kijkjes in het leven van den kopensneller en zijne omgeving*. Amsterdam, 1922.
- C.J., Jongejans-van Ophuijsen, *Vrouwen in Indië. Tropisch Nederland in zakformaat nr. 6* Amsterdam, z.j. (1947?)
- E. Locher-Scholten, *Women and the colonial state. Essays on gender and modernity in the Netherlands Indies 1900-1942*. Amsterdam, 2000.
- G.L. Tichelman, *Indonesische bevolkingstypen*. Rotterdam/Den Haag, 1948. (Met tekeningen van L.E. Halewijn)

<

*De volkstypes uit het kwartet in hun context.*

*Foto's: KIT Tropenmuseum, Amsterdam.*

# Barbie

## Speelgoed tussen commercie en idealisme

Hélène Winkelman

Barbie, de 11 inch plastic vrouw, kwam in 1959 ter wereld. Dat jaar presenteerde speelgoedfabrikant Mattel het miniatuurvrouwje met borsten aan het aanvankelijk huiverige publiek van speelgoedverkopers. Ruim veertig jaar later is Barbie een alledaags materieel verschijnsel dat iedereen kent. Hélène Winkelman onderzocht de populariteit van Barbie en de wisselwerking tussen producent en consument.

Als we het tegenwoordig over barbies hebben, bedoelen we niet alleen het 11-inch popje met zandloperfiguur en borsten, maar ook haar zusjes Skipper, Tutti, Stacie, Kelly, Krissy en haar vrienden als Ken, Midge, Shani, Steve en Miko. In 1959 was Barbie nog alleen. Dat jaar werd de miniatuurvrouw op de voorjaarsspeelgoedbeurs van New York gepresenteerd als het geesteskind van Ruth Mosko Handler (1916-2002). De directeur/eigenaar van speelgoedfabrikant Mattel zag in 1955 een dergelijke miniatuurvrouw tijdens haar vakantie in Zwitserland. Zo'n poppetje leek Handler hét speelgoed voor meisjes van een jaar of negen. Een driedimensionale pop met ware vrouwenvormen bood hen immers de mogelijkheid te fantaseren over hun nabije toekomst als tiener en elegant geklede jonge vrouw. Handler zag de behoefte daaraan bij haar dochter Barbara. Zij speelde altijd met papieren, tweedimensionale poppen die ze aankleedde met de nieuwste, zelf nagetekende mode uit tijdschriften.

De naar Handlers dochter vernoemde Barbie was aanvankelijk geen succes. Tot dan toe was elke verwijzing naar geslachtskenmerken taboe in de speelgoedbranche; speelgoedinkopers negeerden de barbiepop dan ook. Volwassen opvoeders stelden een speelgoedpop met borsten evenmin op prijs. Dankzij de tv-commercials in het Amerikaanse kinderprogramma Mickey Mouseclub werd Barbie toch een groot succes. Amerikaanse meisjes wilden zo'n pop en opvoeders gaven hen na 1959 schoorvoetend hun zin. Zakenvrouw Ruth Handler had het gat in de markt gevonden, waarbij zij uitstekend gebruik maakte van het toentertijd nieuwe massamedium televisie.

Ruim veertig jaar na haar geboorte heeft Barbie acht familieleden, 56 vrienden en vriendinnen en 43 huisdieren. De poppen zijn te koop in honderdvijftig landen. Barbie is tegenwoordig een wereldwijd bekend merkartikel dat ingenieus wordt uitgevent door Mattel. De speelgoedfabrikant gebruikt daarvoor niet alleen reclame, maar ook een vergaande segmentatie van het product voor diverse speelpatronen. Met de poppen en hun toebehoren kunnen kinderen elke denkbare fantasiewereld creëren. Andere kleding en accessoires maken van Barbie bijvoorbeeld dierenarts, sportvrouw, fotomodel of



*De lachende Day and Night Barbie.  
Foto: Hélène Winkelman.*

zelfs president van de Verenigde Staten.

### Differentiatie

Sinds de introductie van Barbie op de Amerikaanse en West-Europese markt (1963) heeft Mattel een doordachte marketingstrategie gevoerd. Telkens opnieuw slaagde het bedrijf erin de doelgroep uit te breiden en steeds meer (jeugdige) vrouwelijke consumenten aan zich te binden. In de eerste periode, van 1959 tot 1966, gebeurde dat door Barbie de leefwereld van de highschooltiener te laten verbeelden. De elegant geklede, zelfstandige vrouw droomde van een carrière als fotomodel, maar was tevens babysitter, stewardess, verpleegster en onderwijzeres. In haar vrije tijd maakte ze buitenlandse trips, ging ze uit of verbleef ze aan het strand. Kritiek op Barbies egocentrische en consumptieve leefwereld leidde ertoe dat Mattel een vriendenkring introduceerde. In 1961 kreeg Barbie een vriendje: Ken, vernoemd naar Ruth Handlers zoon Kenneth. Twee jaar later werd Midge geïntroduceerd, Barbies boezemvriendin; in 1964 volgde Allen, Midge's vriendje. Het viertal genoot midden jaren zestig van de onbezorgde wereld van de jeugdcultuur. In die jaren kwam Mattel tevens tegemoet aan de consumentenwens Barbie deel van een gezin te maken. Ze kreeg geen poppenouders, maar vanaf 1964 wel een zusje: Skipper. Zij was 'plat', waarmee Mattel ook die consumenten en ouders aansprak die problemen hadden met de vrouwelijke vormen van Barbie. Voor die groep werden bovendien nog twee vriendjes van hetzelfde formaat als Skipper verkocht: Skooter en Ricky.

In de periode tussen 1967 en 1976 veranderde er weinig. De Barbie-hype was voorbij. Om de consumenten aan het product te blijven binden, paste Mattel nieuwe snuffjes toe. De Twist & Turn-Barbie bijvoorbeeld kreeg een draaibaar middel. In 1977 onderging ten slotte Barbies gezicht een essentiële wijziging. Vanaf dat jaar lacht de pop. Barbies lijf bleef echter exact hetzelfde. Ze was niet langer een fotomodel, maar een disco-girl die altijd plezier heeft en als een bekende Hollywood-persoonlijkheid leeft in een fantasiewereld van glitter en glamour.

Midden jaren tachtig breidde Mattel de afzetmarkt uit naar Azië en Zuid-Amerika. Nadat eind jaren zestig al Afro-



Barbie en haar vriendinnen door de jaren heen. Foto: H  l  ne Winkelman.

Amerikaanse vriendinnen van Barbie ten tonele waren gevoerd, verschenen er rond 1985 ook barbiepoppen met Aziatische en Hispanic gelaatstrekken. De poppen werden bovendien niet langer in badpak geleverd, maar in een bepaalde kledingstijl. Het gevolg was dat kinderen al snel acht tot tien verschillende barbiepoppen bezaten. Ook werden er meer verschillende poppen ontwikkeld, aangepast aan de leefstijl en dromen van kinderen van verschillende leeftijden en verschillende etnische groepen. Een geheel nieuwe – en winstgevende – doelgroep werden de volwassen verzamelaars. Deze marketingstrategie gebaseerd op differentiatie was wederom ontsproten aan het brein van een zakenvrouw: Jill Elikann Barad (1955). Zij zorgde in de jaren tachtig voor een groeiende afzet van barbiepoppen; in 1997 werd ze president-directeur van Mattel.

### Rumoer rond Barbie

In Nederland kwam Barbie in 1964 op de markt. Ook hier vroegen volwassenen zich af of de pop met borsten wel geschikt was als kinderspeelgoed. In Nederland werd tevens gediscussieerd over de vraag of Barbie niet te Amerikaans was met haar consumptieve en oppervlakkige leefstijl van winkelen en uitgaan. Toch werd Barbie ook geapprecieerd als educatief verantwoord speelgoed; meisjes leerden zelf kleertjes voor hun pop te naaien. Onder de doelgroep, meisjes van 9, bestond grote belangstelling voor de barbiepop. Nederland was in 1964 zelfs het land waar Mattel relatief de hoogste omzet met barbiepoppen haalde.

Eind jaren zestig kwam Barbie onder vuur van feministen die het rolbevestigende speelgedrag van kinderen bekritiseerden. Dat leidde ertoe dat sommige meisjes in plaats van een pop een timmerstet kregen en sommige jongens een pop. Echter, geen barbiepop want die werd gekwalificeerd als een lustobject in miniatuurformaat, een symbool van vrouwenonderdrukking. Nadat deze discussie verstomde, was er lange tijd geen kritiek op Barbie te horen. Ze werd langzamerhand beschouwd als een 'gewone' pop. Eind jaren tachtig ontstond er opnieuw rumoer rond Barbie. Barads marketingstrategie om de pop steeds andere rollen te laten spelen, leidde tot een klein debat over het materialisme en het pronken met uiterlijkheden die Barbie zou representeren. In de jaren negentig werd juist het uiterlijk van Barbie weer onderwerp van discussie. Volgens Amerikaanse critici zou de pop met de ideale

maten kleine meisjes aanzetten tot anorexia nervosa. In Nederland heeft deze kwestie de gemoederen nauwelijks verhit.

Om de kritiek op de materialistische, vrouwonvriendelijke poppen te pareren, brachten diverse fabrikanten wel 'alternatieve' barbiepoppen op de markt. De Europese Bodyshop lanceerde in 1997 bijvoorbeeld Ruby, een mollige pop die meisjes en vrouwen een realistischer lichaam ten voorbeeld moest stellen. In Australië kwam in 1998 Feral Cheryl op de markt, een pop - met schaamhaar en een tatoeage - die was gemaakt van beter afbreekbaar plastic. Ook Mattel paste zich aan. De bedrijfsfilosofie vereiste dat elk kind een pop moest kunnen kopen, waarin ze zich herkende. Met Dolls of the World ontwikkelde Mattel daarom een serie poppen die alle culturen ter wereld representeerden. Althans, als men de kleding beschouwt. Het lijf van de wereldpoppen was weliswaar van verschillende kleuren plastic, maar bleef qua bouw hetzelfde. Eén pop kreeg andere, negroide, gelaatstrekken: Shani. In 1997 kwam Barbies vriendin Becky op de markt, de eerste barbiepop in een rolstoel. Pas in 2000 veranderde het lijf van Barbie zelf. Dat jaar kreeg zij een iets breder middel en een buik van zachter plastic, met daarin een navel.

### Barbie: heldin

Sinds 1959 zijn er wereldwijd meer dan een miljard barbiepoppen van Mattel verkocht, een aantal dat met een factor tien kan worden vermenigvuldigd als de goedkope neppers en poppen van andere merken worden meegerekend. Overal ter wereld is Barbie bekend en nog steeds spelen meisjes met barbiepoppen. Het liefst met de originele 11-inchpop met borsten, die nog steeds het meest wordt verkocht. Daar veranderen de discussies over haar materialisme, haar uiterlijk of oppervlakkige leven niets aan. Bovendien worden barbiepoppen steeds meer gewaardeerd door volwassenen. Zo ziet de generatie Grrls de barbiepop als geëmancipeerde heldin. Goed beschouwd was Barbie vanaf het begin geëmancipeerd: ongebonden, zelfstandig en haar eigen kost verdienend als werkend meisje. Met hun barbiepop leerden meisjes zodoende spelenderwijs keuzes te maken, voor een beroep of een leefstijl. Tegenwoordig is Barbie echter meer dan speelgoed. Volwassen verzamelaars leggen al gauw tweehonderd euro neer voor een oud type barbiepop. Barbie is voorts onderwerp geweest van meer dan driehonderd tentoonstellingen in





gerenommeerde musea; meer dan honderdvijftig wereldmoedontwerpers hebben kleding voor haar gemaakt. Voor islamitische regimes is Barbie, het icoon van westerse vrouwelijkheid, bijzonder verdacht. Sinds 1996 circuleren er persberichten dat een Saoedische speelgoedfabrikant een Sara fabriceert, een popje in burka. Ik heb er nog nooit een in het echt gezien, maar zou graag eens onder haar kleding willen kijken om te beoordelen of het hier wel gaat om een echte barbiepop. Dat wil zeggen: mét borsten en een smal middeltje.

*Hélène Winkelman doet bij het Nederlands Economisch-Historisch Archief te Amsterdam promotieonderzoek naar de introductie van Barbie in Nederland. In haar vrije tijd verzorgt ze lezingen, themabijeenkomsten, taxaties en bijdragen aan tentoonstellingen over barbiepoppen. Informatie: [madmod@wanadoo.nl](mailto:madmod@wanadoo.nl)*

Barbie met haar boezemvriendin Midge (links). Foto: Hélène Winkelman.



<  
Juwel Barbie, met navel.  
Foto: Hélène Winkelman.

## Literatuur

- Frédéric Beigbeder, *Barbie. Universe of fashion*. Paris, 1998.
- Maran Dekker, *Kameleon Barbie. De strijd om de publieke opinie rondom een plastic pop*. Ongepubliceerde doctoraal-scriptie. Amsterdam, 1999.
- Nancy Ellison en Lisa Birnbach, *Barbie live. The world's most famous doll having the time of her life!* New York, 2000.
- Karl-Heinz Gessat, *Het Barbie-verzamboek*. De Bilt, 1994.
- Ruth Handler en Jacqueline Shannon, *Dream doll. The Ruth Handler story*. Stamford, 1994.
- Marie-Francoise Hanquez-Maincent, *Barbie: poupée totem. Entre mère et fille, lien ou rupture*. Paris, 1998.
- M.G. Lord, *Voor altijd je Barbie. De officiële biografie van een echte pop*. Amsterdam/Leuven, 1995.
- Mary F. Rogers, *Barbie culture*. London/New Delhi, 1999.
- Sarah Strohmeyer en Geoff Hansen, *Barbie unbound. A parody of the Barbie obsession*. Norwich, 1997.
- Wunderlich, *Kunstler und Designer gestalten für und um Barbie*. Reinbek bei Hamburg, 1994.
- Graig Yoe, *The art of Barbie. Artists celebrate the world's favourite doll*. New York, 1994.

## Richtlijnen voor auteurs

### Een artikel voor *Historica* bevat:

- \* een titel, ondertitel, een korte *lead* (pakkende introductie die aan het artikel voorafgaat) en enige tussenkopjes
- \* een korte literatuuropgave (van ten hoogste tien titels).  
Titelbeschrijving boek:  
Elsbeth Ety, *Liefde is heel het leven niet. Henriette Roland Holst 1869-1952*. Meppel, 1992.  
Titelbeschrijving artikel:  
R. Dekker, 'Vrouwen in middeleeuwen en vroegmodern Nederland', in: G. Duby en M. Perrot, *Geschiedenis van de vrouw III. Van Renaissance tot de moderne tijd*. Amsterdam, 1992, pp. 415-443.
- \* géén noten
- \* enige personalia van de auteur (een of twee zinnen, met daarin o.a. vermeld naam, functie) en het adres van de auteur
- \* enige illustraties met onderschriften, én bronvermelding (per pagina een illustratie); digitaal aangeleverde illustraties bij voorkeur wegschrijven als tiff- of eps-bestand
- \* de officiële spelling (volgens het Groene Boekje)
- \* een artikel van drie pagina's bevat maximaal 2300 woorden; een twee pagina's tellend artikel 1500 woorden, een recensie (een pagina) 800 woorden
- \* citaten staan tussen dubbele aanhalingstekens (" en "), in andere gevallen worden enkele aanhalingstekens (' en ') gebruikt.

### Aanlevering van kopij:

- \* de kopij wordt naar het redactieadres gestuurd op flopp, vergezeld met een uitdraai. Gebruik WP 51 of Word, en vermeld welk tekstverwerkingsprogramma is gebruikt.

### Deadlines:

- februarinummer: 1 oktober
- juninummer: 1 februari
- oktobernummer: 1 juni

# Vrouwen in de stedelijke ruimte

Renger de Bruin

Zo'n kwart eeuw geleden waren vrouwengeschiedenis en stadsgeschiedenis subdisciplines die het historisch métier vernieuwden. Inmiddels zijn beide richtingen geïnstitutionaliseerd met eigen tijdschriften en bijzonder hoogleraarschappen. Het 22ste Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis wijdt dit jaar een themanummer aan stadsgeschiedenis onder de titel *Sekse en de city, vrouwen en de stad in de negentiende eeuw*.

De nieuwe stadsgeschiedenis onderscheidde zich van voorlopers en van door amateurs bedreven lokale geschiedenis door een case-study-aanpak. Juist door de beperkte schaal kon deze aanpak inzicht geven in processen, waardoor het algemene beeld scherper werd en nieuwe inzichten konden ontstaan. Op dit punt valt echter nog heel wat te doen. In zijn inleiding op het jaarboek haalt Paul van de Laar de bekende Amerikaanse historicus Charles Tilly aan, die een tekort aan probleemgericht onderzoek in de stadsgeschiedenis hekelt. Van de Laar ziet in het themanummer *Sekse en de city* een opvulling van dit manco. Rond het onderwerp gender, lang verwaarloosd in de stadsgeschiedenis, zijn hier een aantal studies opgenomen die de positie van vrouwen in de stedelijke ruimte tekenen. Dat voor de stedelijke ruimte als uitgangspunt is gekozen, past goed bij ontwikkelingen in de discipline stadsgeschiedenis.

De verschillende bijdragen bestrijken een breed scala aan onderwerpen. Jan Hein Furnée gaat de effecten na van het winkelen op de ruimtelijke bewegingsvrijheid van vrouwen aan de hand van een onderzoek naar de Haagse consumptiecultuur in de tweede helft van de negentiende eeuw. Hij interpreteert de toenemende uithuizigheid van vrouwen door het bezoek aan winkels en warenhuizen als een vorm van emancipatie, naar de auteur zelf constateert een achteraf-constructie. Na deze sociaal-economische studie volgen twee cultuurhistorische bijdragen van Margrith Wilke en Janke Klok. Wilke analyseert in de verrassende bijdrage 'Van dienstmeiden en burgerdames' de stadstaferelen van Breitner. Haar valt op dat de schilder volkswomen plaatst op ondefinieerbare locaties, terwijl hij burgerdames schildert tegen herkenbare achtergronden als het Rokin. Daarmee maakt hij de sociale segregatie zichtbaar die zich op dat moment in de stedelijke ruimte aan het voltrekken was. Klok onderzoekt welke rol de stad speelt in de romans van twee Noorse en twee Nederlandse schrijfsters uit de periode 1885-1927. De romanpersonages leven in stedelijke samenlevingen die als gemeenschappelijk kenmerk hebben dat ze sterk in beweging zijn. Ze nemen ook nadrukkelijk deel aan dit moderniseringsproces, "ze nemen nieuwe stedelijke ruimten in gebruik".

Boudien de Vries behandelt een voor de stadsgeschiedenis vertrouwd thema, de sociabiliteit. Aan de hand van Haarlemse voorbeelden laat ze zien welke rol vrouwen in het negentiende-eeuwse verenigingsleven speelden. Dames uit de betere standen konden alleen actief zijn in charitatieve verenigingen, die in feite een verlengstuk vormden van hun huiselijke bezigheden. Bij andersoortige verenigingen is er hoogstens beperkte participatie van vrouwen mogelijk. Op



lagere treden van de maatschappelijke ladder is de scheiding tussen mannen en vrouwen op verenigingsgebied veel kleiner, bijvoorbeeld bij gemengde koren.

Gaat het artikel van De Vries niet zo zeer over de stedelijke ruimte, deze staat geheel centraal in de bijdrage van Liesbeth Bervoets over woningtoezicht en de verbetering van het stedelijk woonmilieu. De auteur relateert het denken over hygiënisch wonen aan de idealen over huiselijkheid. Zij koppelt die idealen aan feministische visies op huiselijkheid en de aanpak van het woningvraagstuk. Met name Héléne Mercier krijgt de aandacht; deze vroege

feministe verzamelde materiaal over woontoestanden in verschillende landen en riep vrouwen uit meer bevoorrechte kringen op om als woningopzichteressen de huisvesting van arbeiders te verbeteren.

De artikelenrij wordt gesloten door een beeldimpressie van Kirsten Notten en Lidewij Tummers. Hun bijdrage, 'Bouw in beeld; makers en gebruikers (m/v)', staat los van de rest door de datering van het materiaal: de tweede helft van de twintigste eeuw. Het redactionele argument dat deze impressie een brug slaat naar de vaste rubrieken 'Portret' (een necrologie van Heleen Sancisi-Weerdenburg door Josine Blok) en 'Forum' (Joke van der Leeuw-Roord over vrouwengeschiedenis en de commissie-De Rooy) is weinig overtuigend, omdat met deze twee bijdragen geen verband te ontdekken is. Dat vaste rubrieken in een periodiek los staan van een specifiek thema is geen probleem, maar dan moet zo'n gekunstelde brugfunctie achterwege blijven. Nu blijft er een wat diffuse indruk bestaan. Enerzijds een heel strak thema (vrouwen in de stedelijke ruimte gedurende de negentiende eeuw), anderzijds artikelen die daar qua thematiek of periode buiten vallen zoals de beeldimpressie, maar ook het – overigens uitstekende – artikel van Boudien de Vries. Dat is jammer, want de goed gedocumenteerde en originele opstellen vormen een belangrijke bijdrage aan de kennis over de negentiende-eeuwse stad en laten zien hoe vruchtbaar het is dat historische subdisciplines elkaars terrein betreden.

*Renger de Bruin is conservator stadsgeschiedenis bij het Centraal Museum te Utrecht en bijzonder hoogleraar Utrecht Studies aan de Universiteit Utrecht.*

**Marga Altena e.a. (red.), *Sekse en de city. Vrouwen en de stad in de negentiende eeuw. Jaarboek voor vrouwengeschiedenis 22*. Aksant, 2002, 184 blz. ISBN 90 5260 035 X, €17,50.**



### Stenen

Nelleke Noordervliet

Ik hecht niet erg aan dingen. Ik ben geen verzamelaar. Souvenirs heb ik nog nooit gekocht. Vakantiefoto's vergeet ik te laten afdrukken. Zijn ze afgedrukt, dan vergeet ik ze in te plakken. Zijn ze ingeplakt, dan bekijk ik ze nooit meer. Mijn herinneringen hang ik niet op aan concrete voorwerpen of afbeeldingen. Ik kan het wel af met mijn geheugen en mijn fantasie. Dat neemt niet weg, dat sommige dingen je onopvallend vergezellen op je tocht door de tijd en van huis tot huis, dingen die hun vaste plaatsje hebben

veroverd en daar zichzelf liggen te zijn, dragers van een bijna vergeten verhaal, of gewoon maar symbool van iets onzegbaars, een voorwerp als een ongeschreven gedicht. Voor mij zijn dat vier stenen, alle vier ovaal, die op de vensterbank bij mijn werktafel liggen. Ik heb ze altijd binnen blikbereik. Waarom dat zo is, weet ik niet. Het is gewoon zo. Hun contouren vertonen de werking van de trage tijd, het slijpende en slijtende water, de wind. Een ervan is op de lagere school beschilderd door mijn jongste dochter. Het is oorspronkelijk – dat zie je aan de onderkant – een harde, vrij dikke vuursteen. Er hoort geen vertederende anekdote bij. Het is gewoon een beschilderde steen, waarschijnlijk een presse-papier als moederdagcadeau. De steen vertelt de onaanzienlijke geschiedenis van mij en mijn gezin. Daarnaast liggen twee stenen die ik heb opgeraapt van de oprijlaan naar Coppet, het manoir van Germaine de Stael aan het meer van Geneve. Via die dode, geduldige stenen raak ik het verre verleden aan, de verhalen van levende mensen. De laatste steen kreeg ik van een vriendin uit Zuid-Afrika. Hij komt uit de weidse Arniston Bay, waar dit soort stenen als eieren in een nest van rots liggen. De oceaan spoelt erin en eruit, slijpt ze gladder en ronder en platter. Die steen geeft me de geschiedenis van de planeet. Nu weet ik pas waarom die vier stenen daar liggen.

*Nelleke Noordervliet is schrijfster. Van haar verschenen onder meer de romans Tine of De dalen waar het leven woont en Pelican Bay*



### Hybride trol

Esther Captain

Het is verleidelijk om de ring van mijn grootvader als een dierbaar ding te duiden. Het is een olivijnsteen gezet in goud. De eerste keer dat ik de ring om mijn vinger schoof, verschenen er een soort radiogolven voor mijn ogen. Deze frequenties in mijn blikveld hielden een paar minuten aan. Destijds legde ik het verband met de zachtgroene steen in mijn ring nog niet. Totdat ik de ring per ongeluk in een vakantiehuisje in Frankrijk achterliet en 'm pas na enkele weken terugkreeg. Zodra ik het sieraad omschoof gebeurde het weer: de golven en een wat duizelig gevoel daarna. Kort daarop moest ik voor de jaarlijkse controle naar de opticien. Voor het eerst in mijn leven bleken mijn ogen niet achteruit, maar vóóruit te zijn gegaan. Ik was hoogst verwonderd. De verbazing verdween toen ik later van vrienden over de geneeskrachtige werking van stenen hoorde. Daarom was mijn ring



## Het clowntje van mijn vader

niet massief, maar open aan de binnenkant: opdat de steen rechtstreeks op de huid inwerkte. En de olivijnsteen bleek onder andere goed voor de ogen – iets dat ik kon beamen.

De ring van mijn grootvader is eigenlijk een mannenring. Het is een van de weinig tastbare objecten die vanuit Indonesië naar Nederland zijn meegekomen en daarom een dierbaar kleinood. Toch is mijn ring misschien een té voor de hand liggend voorbeeld van materiële cultuur. 'Materie anno 2002' zie ik namelijk ook als alles wat samenhangt met consumeren, het kunnen kopen. Mijn ring heb ik niet gekocht, maar uit familiebezit verkregen.

Daarom kies ik als dierbaar ding een object dat is gekocht, en wel in België in de eerste vrije week nadat ik mijn proefschrift had ingeleverd. Het is keramiek; in mijn ogen een kruising tussen een trol, duiveltje, buddha en een sumoworstelaar. Dat dit eigenzinnige persootje geen eenduidig type is, spreekt mij zeer aan. Deze trol is niet zomaar een boswezen, want heeft als extra accessoires duivelshoortjes en Batmanvleugels. De hoorntjes maken van hem een gevallen engel. Zijn zwaarlijvigheid lijkt in tegenpraak met de vleugeltjes op zijn rug. Hij oogt onverstoort, een beetje verongelukkig zelfs, maar is wel zo vriendelijk om voor mij een brandend wierookstaafje op te houden. Deze hybride trol is me dierbaar omdat ik hem mooi vind en omdat het als voorwerp de tijd ná mijn proefschrift markeert.

*Esther Captain is historica en is werkzaam bij het Indische Huis.*



Ineke Strouken

Bij de dierbaarste voorwerpen die ik heb, hoort het clowntje dat ik als kind heb gehad van mijn vader. Ik heb een paar dierbaarste voorwerpen, ook iets van mijn moeder. Ze herinneren me niet alleen aan iemand van wie ik veel hou, maar ze staan ook symbool voor een stukje van mijn identiteit. Het clowntje is een schemerlampje van porselein. Er zit een lampje in en als je het aandoet, stralen zijn ogen en lijkt het alsof hij aan het optreden is in het circus. Op zich een gewoon oud kinderlampje. Je moet het verhaal er achter kennen om de waarde voor mij te begrijpen.

Mijn vader heeft het gewonnen toen hij eerste werd bij een wielervedstrijd in Belfort (Limburg), vlakbij mijn geboorteplaats Tegelen. Hij was toen acht of negen jaar en het zal in 1926 zijn geweest. Mijn vaders vader, mijn grootvader, was fanatiek wielrenner. Hij was lid van de wielersclub De Valk in Blerick. Wielrennen was een soort familiehoobby. De broers van mijn grootvader - hij kwam uit een gezin met zeven jongens - waren ook grote liefhebbers. Mijn vader kreeg zijn racefiets, een luxe voor zo'n klein jongetje, van een van die broers, Ome Hein, toen deze naar Canada emigreerde. Toen Ome Hein met zijn spullen op een kar langskwam om afscheid te nemen, gaf hij papa de fiets. "Die is voor jou." Mijn vader heeft op die fiets het clowntje gewonnen. Het is niet de enige keer geweest dat hij wat won, maar deze prijs heeft hij altijd gekoesterd. Als hij het clowntje ziet, moet hij denken aan zijn ouderlijk huis.

Voor mij vertelt het clowntje een stukje geschiedenis over het verleden van mijn vader. Het geeft mij een blik in zijn jeugd, in waar hij vandaan komt. Het is een stukje geschiedenis dat nooit opgeschreven is. Ik weet het, omdat hij het mij verteld heeft. Mijn vader komt uit een eenvoudig milieu van hardwerkende kleine boeren en mensen die in de mijnen of op de fabriek werkten. Zelf had hij graag piloot willen worden of automonteur. Maar het was geen gewoonte dat iemand doorleerde en opa en oma hadden het geld hard nodig. Op veertienjarige leeftijd moest hij daarom met zijn vader mee naar de dakpannenfabriek. Samen met mijn moeder hebben ze er alles aan gedaan om hun kinderen te laten studeren. Het clowntje staat bij mij in een vitri-



nekast samen met andere dingen, die weliswaar mooier en kostbaarder zijn, maar die voor mij minder betekenen dan dat ene schemerlampje van mijn vader. Want het lampje staat symbool voor mijn roots en de moeite die mijn ouders zich hebben getroost zodat ik mij nu met zo'n fijn vak – volkscultuur – kan bezighouden.

*Ineke Strouken is directeur van het Nederlands Centrum voor Volkscultuur.*

## Theelepeltje met olifant

Johanna Maria van Winter

Mijn naam is Johanna Maria van Winter, in de wandeling Marietje, geboren in 1927 en sinds 1989 met VUT en vervolgens pensioen als hoogleraar in de Middeleeuwse Geschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Een van mijn specialismen en tevens liefhebberijen is de geschiedenis van voeding en voedsel in de Middeleeuwen, met praktische toepassing in de vorm van middeleeuws koken. Een voorwerp dat ik onder andere in dat kader koester, is een zilveren theelepeltje met een rechte steel en als knop een stevige olifant. Ik heb het ooit van mijn ouders als verjaardagscadeau gekregen, omdat ik in de familiekring als olifant bekend sta wegens mijn soms wat onbesuisd gedrag. Aan de andere kant draag ik deze geuzennaam graag, want olifanten zijn stevige beesten die tegen een stootje kunnen en die bovendien in de emblematiek van de Renaissance symbool waren van de 'magnanimitas', de grootmoedigheid.

Iedere dag gebruik ik dit theelepeltje minstens eenmaal, en het gaat ook steeds mee op reis. Niet dat ik er mijn thee mee roer, want ik drink thee zonder melk en suiker; maar ik neem er mijn stuifmeelkorrels en mijn eierschalenkalk mee, die mij dagelijks als voedingssupplementen dienen: ongeveer anderhalve theelepeltje korrels en een kwart theelepeltje kalk, weliswaar doorgeslikt met thee, maar niet daarin opgelost. Die stuifmeelkorrels zijn mijn levenselixer, want de pollen die erin zitten en die door de bijen worden verzameld als krachtvoer voor de bijenkoningin, blijken ook voor mij een soort van krachtvoer te bevatten, nu al een jaar of tien bij het ouder worden. De eierschalenkalk nuttig ik nog maar ongeveer een jaar, tegen afbraak van het kraakbeen in mijn knieën, eveneens een ouderdomsverschijnsel; maar het mag ook weer niet te veel kalk worden, want dan dreigt er aderverkalking. Vandaar als compromis een kwart theelepeltje per dag, en het helpt mij geweldig. Die kalk bereid ik zelf door de schalen van de eieren die ik bij het koken gebruik, van hun vliezen te ontdoen en dan in de koffiemolen te malen. Aangezien ik geen koffie drink en die koffiemolen daarvoor dus niet nodig heb, kan ik dit instrument voor andere maalsels gebruiken, zoals eierschalen en specerijen.

Daarmee kom ik op de andere toepas-

sing van mijn theelepeltje: het doseren van specerijen in middeleeuwse gerechten. De studenten die mij daarmee vroeger hielpen, thuis in mijn eigen keuken, evenals de gasten die ik nu nog steeds onderwerp aan middeleeuwse experimenten, kregen en krijgen in een beslissend stadium van de bereiding een zilveren theelepeltje in de hand gedrukt om te proeven of we al

aan de maat zijn met de toevoeging van specerijen, zoals gemberpoeder, kaneel, peper, kruidnagel, nootmuskaat, galanga en kardemom. Dat gaat met grotere en kleinere scheutjes (uit de losse hand, niet met een weegschaal) en daarbij moet zorgvuldig worden gekeurd of de smaak al 'rond' is. Mijn gasten krijgen altijd een gewone theelepeltje, een uit een dozijn, maar ik gebruik mijn olifantenlepel. Dat is voor mij dus een karakteristiek voorwerp.

*Johanna Maria van Winter is emeritus hoogleraar Middeleeuwse Geschiedenis.*



## Boeken in 't kort

**Anna Achmatova**

*De echte twintigste eeuw*

*Arbeiderspers, 2002, € 24,95.*

In de serie Privé-domein verscheen het autobiografisch proza van de Russische dichteres Anna Achmatova (1889-1966). Zij beschrijft haar jeugd in de omgeving van Odessa, vertelt over het Sint-Petersburg van het fin de siècle, haar vriendschap met de schilder Modigliani en de dichteres Marina Tsvetajeva, en over haar gevoelens van verantwoordelijkheid en machteloosheid tegenover het sovjetsysteem.

**Adri Albert de la Bruhèze en**

**Onno de Wit**

*De productie van consumptie. De bemiddelde ontwikkeling van de Nederlandse consumptiesamenleving*

*Verloren, 2002, € 13,50.*

Het *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* besteedt in het tweede nummer van de jaargang 2002 aandacht aan de wording van de Nederlandse consumptiesamenleving. Naast bijdragen over de inburgering van de auto en de marketing van Philips en Unilever, bevat het tijdschrift een artikel van Liesbeth Bervoets en Ruth Oldenzijl over vrouwenorganisaties, burgerschap en consumptie tussen 1880 en 1980, en een artikel van Marja Berendsen en Anneke van Otterloo over huisvrouwen en de moderne, rationele keuken tussen 1890 en 1950.

**Esther Captain**

*Achter het kawat was Nederland. Indische oorlogservaringen en -herinneringen 1942-1995*

*Kok, 2002, € 19,90.*

Wat doet oorlog met mensen en wat doen zij ermee? Deze vraag beantwoordt Esther Captain in haar proefschrift aan de hand van kampdagboeken en -memoires van gewone mannen en vrouwen en van (later) bekende schrijvers als Elisabeth Keesing, Rudy Kousbroek en Bep Vuyk. Tevens onderzoekt Captain welke plaats oorlogservaringen en -herinneringen van Nederlanders uit Indië hadden in de naoorlogse Nederlandse samenleving.

**Frank Dam**

*Beatmeisjes. De stemmen van de jaren zestig*

*L.J. Veen, 2002, € 17,50.*

Voor de achterpagina van *NRC Handelsblad* interviewde Frank Dam een twintigtal bekende en onbekende Nederlandse zangeressen uit de periode 1964-1969. Uit de verhalen van onder anderen Trea Dobbs, Margriet Eshuijs, Patricia Paay en Mariska Veres ontstaat een levendig tijdsbeeld van de jaren zestig, toen tienermuziek uitgroeide tot beat. Elly de Waard schreef een inleidend essay bij deze bundel.

**Nel van der Heijden-Rogier**

*Regina Coeli. Klooster en meisjespensionaat in Vught, 1903-1971*

*Valkhof Pers, 2002, € 20,-.*

Uit Frankrijk verdreven kanunnikessen vestigden zich in 1903 in Vught, waar zij het deftige meisjespensionaat "Regina Coeli" oprichtten. In 1935 werd deze instelling als Middelbare Meisjesschool erkend. Op den duur lieten de religieuzen het onderwijs over aan leken en wijdden ze zich aan andere taken. In 1963 begonnen ze bijvoorbeeld met een Talenpracticum "Regina Coeli", dat landelijk bekend is geworden als "Bij de nonnen van Vught".

**Francis King**

*Wonderen*

*Atlas, 2002, € 44,50.*

In 1860 maakte de Haagse Alexandrine Tinne met haar moeder en tante een groot aantal reizen door Noord-Afrika. Dit historische gegeven gebruikte Frances King voor een roman over de drie vrouwen en hun ontmoetingen met Europese avonturiers, Arabische slavenhandelaren en Afrikaanse stamhoofden.

**Inger Leemans**

*Het woord is aan de onderkant. Radicale ideeën in Nederlandse pornografische romans 1670-1700*

*Vantilt, 2002, € 20,-.*

Aan het eind van de zeventiende eeuw verscheen in Nederland een aantal pornografische romans waarin hoeren, gesjeesde studenten en schelmen vertellen over hun leven aan de onderkant van de maatschappij. Met deze verhalen werd tevens kritiek op de burgerlijke moraal en maatschappij gegeven. Inger Leemans onderzoekt waarom juist aan het einde van de zeventiende eeuw interesse ontstond voor pornografie, wie de auteurs waren en wat ze wilden vertellen.

**Cynthia McLeod**

*Slavernij en de memorie*

*Conserve, 2002, € 14,-.*

Aan de hand van archiefstukken en de Westindische Plakaaten en Ordonantiën vertelt Cynthia McLeod het verhaal van de slavernij in Suriname. In het tweede deel van dit boek is de Nederlandse vertaling opgenomen van Carel de Haseths novelle *Slaaf en meester* (1988) over de slavenopstand van 17 augustus 1795 op Curaçao.

**Clara Olink Kelly**

*De flamboyant. Herinneringen van een kind in een jappenkamp*

*Luitingh-Sijthoff, 2002, € 16,95.*

Voor de oorlog leidde het gezin Olink een luxeleven op Java. Als Clara vier jaar is, wordt haar

vader tewerkgesteld aan de Birmaspoorweg. Zijzelf komt met haar moeder en broertjes in een jappenkamp terecht. In haar memoires beschrijft ze het leven en lijden in dat kamp.

**Maria Riva**

*Dietrich, mijn moeder*

*Luitingh-Sijthoff, 2002, € 25,-.*

In 2002 is het een eeuw geleden dat Marlene Dietrich werd geboren. Haar dochter schreef een biografie over haar moeder, de laatste grote filmster.

**Maria Rossels**

*Dood van een non*

*Houtekiet, 2002, € 17,10.*

In de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw was Maria Rossels (1916) een controversiële en emancipatorische figuur in Vlaanderen. In vele artikelen ageerde ze tegen de dogmatische leerstelling van de katholieke kerk en hield ze een hartschotelijk pleidooi voor de individuele vrijheid van de katholiek. In de autobiografische roman *Dood van een non*, oorspronkelijk verschenen in 1961, vertelt ze over haar opvoeding, haar intrede in het klooster en haar religieuze crisis.

**Marleen de Vries**

*Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland 1750-1800*

*Vantilt, 2002, € 20,-.*

Op basis van uitputtend archief- en bibliotheekonderzoek vertelt Marleen de Vries het verhaal van de vele letterkundige genootschappen die vanaf het midden van de achttiende eeuw actief waren. Zij beschrijft waaruit de genootschappelijke idealen bestonden en hoe deze in de praktijk werden gebracht, om vervolgens in te gaan op de religieuze en politieke voorkeuren van de genootschappen.

**Margrith Wilke**

*"Voor den Opbouw van Drenthe".*

*Vrouwen, maatschappelijk werk en modernisering in Drenthe 1915-1951*

*Van Gorcum, 2002, € 22,50.*

Omstreeks 1922 verschenen er alarmerende berichten over Drenthe, de provincie die 'niet bij de tijd' zou zijn. Om de 'wonderlijkste aller provincies' te moderniseren, werd de Centrale Vereniging voor den opbouw van Drenthe opgericht. Aan de hand van de geschiedenis van deze instantie verhaalt Margrith Wilke over modernisering en sekse, sociale zorg en opbouwwerk.