

Josua Bruyn

27 maart 1923 – 10 juni 2011



Op 10 juni 2011 overleed op 88-jarige leeftijd Josua Bruyn, sinds 1976 lid van de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen. Hij was een bijzonder scherpzinnige en taalgevoelige kunsthistoricus, die met zijn vele vernieuwende bijdragen op het gebied van de Nederlandse kunst van de vijftiende tot en met de zeventiende eeuw een blijvend stempel op de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis heeft gedrukt.

Joos Bruyn werd op 27 maart 1923 in de Banstraat te Amsterdam geboren in een familie van doopsgezinde huize. Hij had twee jongere zusters. Hun vader was jurist. Al tijdens zijn gymnasiumtijd in Hilversum (van 1935 tot 1941) werd hij gegrepen door de kunstgeschiedenis. Op zijn zestiende jaar worstelde hij de twee lijvige delen van Wilhelm Martin door, *De Nederlandsche schilderkunst in de zeventiende eeuw (1935-1936)*, omdat hij – naar eigen zeggen – in staat wilde zijn een schilderij van Ostade van dat van diens navolger Victorijns te onderscheiden. In de oorlog begon hij aan de studie kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Utrecht. Daar werd in 1946 professor Willem Vogelsang opgevolgd door de veelzijdige en inspirerende professor Jan G. van Gelder, die tevens een museale achtergrond had. Bruyn werd niet alleen door Van Gelder gevormd maar heeft ook een levenslange vriendschap met hem onderhouden. Zijn kandidaatsexamen legde hij af in 1947, zijn doctoraal in 1952, beide cum laude. Ondertussen werkte hij – nog niet afgestudeerd – in 1948 in het Kröller-Müller Museum aan de catalogus van de oude schilderkunst en was hij van januari 1950 tot oktober 1952 als wetenschappelijk ambtenaar werkzaam bij de afdeling Schilderijen van het Rijksmuseum, waar hij onder meer de tentoonstelling *Drie eeuwen portret in Nederland* (1952) hielp voorbereiden. Nadat hij op studiebeurzen een jaar in het buitenland had doorgebracht (Brussel, Italië en het Warburg Institute in Londen) kreeg hij in 1954 een aanstelling als wetenschappelijk ambtenaar, en later als hoofdambtenaar bij het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Utrecht. Hij promoveerde (cum laude) op 12 juli 1957 bij Van Gelder op de dissertatie *De levensbron. Het werk van een leerling van Jan van Eyck*.

In 1961 werd Bruyn gevraagd om hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam te worden. Na enige aarzeling – het viel hem zwaar het stimulerende Utrechtse milieu te verruilen voor het traditionelere Amsterdamse Instituut – aanvaardde hij een benoeming in de Algemene kunstgeschiedenis,

in het bijzonder die van de middeleeuwen. Toen zijn collega-professor Johan Q. van Regteren Altena in 1969 met emeritaat ging, veranderde deze leeropdracht in kunstgeschiedenis, in het bijzonder die van de nieuwere tijd. Bij Bruyns komst was de vakgroep nog gehuisvest op de zolder van Museum Willet-Holthuysen aan de Herengracht, maar in het voorjaar van 1962 verhuisde men naar een monumentaal vrijstaand pand aan het Museumplein: de Johannes Vermeerstraat 2. Het was in dat jaar dat ik Bruyn leerde kennen.

Onderzoek

Stijlanalyse was traditioneel de belangrijkste methode van kunsthistorici. Maar na de Tweede Wereldoorlog ontstond er in Nederland steeds meer belangstelling voor nieuwe visies en methoden. Terwijl daarvoor de Duitse kunstgeschiedbeoefening het oriëntatiepunt was geweest, richtte het Utrechtse kunsthistorische instituut zich onder de bezielende leiding van Jan van Gelder op ontwikkelingen in de Angelsaksische wereld, die beheerst werd door voor de nazi's gevluchte kunsthistorici. Tijdens zijn verblijf in Princeton in 1953-1954 raakte Van Gelder bevriend met Erwin Panofsky, de grondlegger van de iconologische methode, die in 1933 van Hamburg naar de Verenigde Staten was geëmigreerd. Een van Panofsky's leerlingen, ook uit Hamburg afkomstig, was William S. Heckscher, een vertegenwoordiger van de breed-cultuurhistorische school van Aby Warburg. Hem haalde Van Gelder naar het Utrechtse instituut, waar Heckscher tot 1965 werkzaam zou zijn. Uit zijn proefschrift over het paneel met de *Levensbron* in Madrid wordt duidelijk dat Bruyn met vrucht de nieuwe methodes van de iconologie wist te verbinden met traditionele stijlkritiek. Een werk van een onbekende navolger van Van Eyck plaatste hij in de context van zijn tijd, en belichtte daarbij verschillende aspecten zoals onderwerp, stijl, functie en achtergrond.

Bruyn had al snel een bijzonder goed oog ontwikkeld. Zijn uitvoerige artikel over Aertgen van Leyden in *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* (1960) is nog altijd de meest overtuigende reconstructie van het hypothetische oeuvre van deze kunstenaar. Ook publiceerde hij verschillende artikelen over Jan van Scorel en navolgers (in 1954 en 1955) en wijdde hij twee belangrijke artikelen aan de rol van de Abdij van Egmond als opdrachtgeefster van kunstwerken in de zestiende eeuw (1966). Hij schreef artikelen over portretten van Memling, Van Heemskerck, Goltzius, Dirck Barendz, Adriaen Key en Moreelse. Tevens hadden Rubens, Rembrandt en de Italiaanse kunst zijn aandacht.

Ook zijn talloze, zeer gedegen boekbesprekingen getuigen van zijn enorme kennis. Maar vooral de iconologie zou zijn onderzoek bepalen. In zijn oratie van 1961, *Over het voortleven der Middeleeuwen*, beargumenteerde hij dat de middeleeuwen van de Nederlanden vloeiend doorliepen in de kunst van de zeventiende eeuw. Zijn uitspraak 'Slechts een intieme vertrouwdheid met de laatmiddeleeuwse voorstellingswereld en de humanistische verwerking hiervan zal kunnen leiden tot een juist begrip van de dosering van werkelijkheidszin en allegorie in wat wij gewend waren het realisme van de Hollandse zeventiende eeuw te noemen' zou een inspiratiebron voor velen worden. Samen met de Utrechtse kunsthistoricus en latere hoogleraar Eddy de Jongh, die met zijn publicatie voor Openbaar Kunstbezit, *Zinne- en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw* (1967), baanbrekend werd, zou Bruyn duidelijk maken dat een Nederlands 'genreschilderij' niet een afbeelding was van het dagelijks leven, maar gecomponeerd was 'in den geest' en vervlochten met allerlei betekenislagen.

Maar in de Verenigde Staten kwam al gauw een tegenbeweging op gang. In haar boek *The Art of Describing* (1983) betoogde Svetlana Alpers dat iconologisch onderzoek misschien wel van toepassing kon zijn op de Italiaanse kunst, maar dat de kunst van de Nederlandse zeventiende eeuw toch in de eerste plaats descriptief was, met als doel het creëren van een realistische voorstelling. Bruyn besprak Alpers' boek uitzonderlijk kritisch in *Oud Holland* (1985). Hij betoogde dat de schrijfster veertig jaar onderzoek negeerde en zich baseerde op achterhaalde meningen van achttiende- en negentiende-eeuwse kunstcritici. Hij beseftte wel dat het blootleggen van betekenissen in schilderijen die voor de tijdgenoot duidelijk waren, voor de moderne mens, die gewend is aan het begrip realisme als autonome creatieve factor, moeilijk te accepteren was, vooral voor kunstliefhebbers die hun kunstgenot door in hun ogen vergezochte interpretaties bedreigd zagen. En ook gaf hij aan dat er in de toekomst behoefte zou zijn aan een studie over de relatie tussen de esthetische waarde en de boodschap die een kunstwerk ten aanzien van een zeventiende-eeuwse beschouwer uitdroeg.

Terwijl sommige kunsthistorici aan het realisme als enige doel bleven vasthouden, stortten anderen, gewapend met te veel fantasie en te weinig historische kennis, zich op het tot in details interpreteren van een schilderij. Daardoor bezorgden zij de iconologie soms een slechte naam. In een brief van 7 november 1989 schreef Bruyn me: 'Het kwaad (als je het zo mag

noemen, maar dat is het toch dunkt me uit 'wetenschappelijk' oogpunt wél) breidt zich uit. Gisteren zag ik een stuk [...] in *Art History* (over een alleraardigst schilderij van Jan Steen): voor zover ik gewaar kon worden gebaseerd op baarlijke misverstanden [...]. De hele actuele sociale toestand in één schilderij weerspiegeld... Het aardige probleem is nu juist: wat weerspiegelt de kunst en wat niet?

Opmerkelijk genoeg was hij zelf even hard bezig om de grenzen van de interpretatiemogelijkheden van de zeventiende-eeuwse schilderkunst te verkennen. Voor de catalogus van de tentoonstelling *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, die in 1987-88 in Amsterdam, Boston en Philadelphia werd gehouden, schreef hij het essay *Towards a Scriptural Reading of Seventeenth-Century Dutch Landscape Paintings*. Daarin poneerde hij dat een deel van de landschapskunst van Rembrandt, Van Goyen en Jacob van Ruysdael te verklaren was aan de hand van bijbelpassages en dat in tal van schilderijen de (religieuze) levenspelgrimage van de mens het kernthema is. Argumenten putte hij uit de prentkunst van die tijd, voorstellingen waarin elementen uit de landschapskunst voorzien zijn van bijbelcitaten die de tijdelijkheid van al het aardse beklemtonen. De bijdrage van Simon Schama in dezelfde catalogus gaf echter een heel andere verklaring van de bloei van het landschap in de Gouden Eeuw, namelijk de nieuw verworven Nederlandse nationale trots en identiteit. In Bruyns visie was dat net zo kortzichtig als het uitgangspunt van Alpers: 'Zij vormen een beeld van een samenleving, meestal een sociologisch getint beeld. Zij projecteren dat beeld in het bewustzijn van de tijd [...]. Maar het zijn typisch moderne waardeoordelen die men in het historisch weefsel opneemt en die zo ten onrechte een rol gaan spelen in het beeld van de geschiedenis zelf' (interview in *Elsevier* no. 43 van 1987). Bruyns these over het betekenisvolle landschap werd overgenomen door Reindert Falkenburg (in zijn boek over Joachim Patinir uit 1988) en later door Boudewijn Bakker, die de stelling in zijn omvangrijke boek *Landschap en wereldbeeld* (2004) overtuigend uitwerkte. Maar de suggestie dat zelfs stukken kaas op stillevens een intrinsieke betekenis konden hebben ('Dutch cheese: a problem of interpretation' in *Simiolus* 1996) ging echter menigeeen te ver, ook al voerde Bruyn ook in dit geval teksten en emblemata als parallel aan. Het onderliggende probleem – de vraag in hoeverre een schilderij, een prent, embleem of literaire tekst dezelfde betekenisdragers kunnen zijn – heeft naar mijn mening nog steeds te weinig aandacht in de

kunstgeschiedenis gekregen. In elk geval bleef de vraag die Bruyn in zijn brief van 7 november 1989 formuleerde (wat weerspiegelt de kunst en wat niet?) dus fier overeind.

De promoties die Bruyn begeleidde bestreken overigens verschillende gebieden en methodes, waaruit blijkt dat hij niet al te zeer zijn stempel wilde drukken op het onderwerp. Het is de ervaring van menigeen dat Bruyn zich als promotor, ook tijdens de uitwerking van het onderzoek, tamelijk terughoudend opstelde en dat zijn commentaar op het geschrevene eerder tekstueel dan inhoudelijk was. Het waren vooral zijn fundamenteel kritische houding en de hoge eisen die hij aan taal en formuleringen stelde, die zijn leerlingen vormden – vaak sterker dan zij dat aanvankelijk zelf in de gaten hadden.

Het Rembrandt Research Project

Bruyns internationale bekendheid heeft hij vooral te danken aan zijn deelname aan het Rembrandt Research Project (RRP), dat mede op zijn initiatief in 1968, gesteund door het toenmalige Nederlandse Organisatie voor Zuiver-Wetenschappelijk Onderzoek (ZWO), van start ging en waaraan hij meer dan twintig jaar lang zijn beste krachten heeft besteed. Het vernieuwende was in de eerste plaats het groepswerk, iets wat in de kunsthistorische wereld ongebruikelijk was. De andere specialisten waren kunsthistorici met een museale achtergrond: Bob Haak, Simon Levie en Pieter van Thiel. De jonge kunsthistoricus Ernst van de Wetering was aanvankelijk wetenschappelijk secretaris. Bruyn fungeerde als het informele hoofd van de groep, als de woordvoerder en ook als de belangrijkste auteur. Op een lezing op een congres in Chicago in 1969 introduceerde hij het project. Het doel ervan was om door bestudering van de originelen (steeds door twee, wisselende leden van het team) Rembrandts oeuvre te ontdoen van allerhande verkeerde toeschrijvingen. Er werd een breed scala van objectieve criteria opgesteld: niet alleen een nauwgezette analyse van onderwerp, stijl en penseelvoering, maar ook van de drager en de opbouw van de verflaag. Technisch onderzoek werd gedaan door middel van de microscoop, reflectografie, infrarood- of röntgenopnames of dendrochronologisch onderzoek. Een van de aanleidingen tot het project, zo vertelde Bruyn in een interview (*Folia*, 20 september 1985), was een soort van rebellie, namelijk het 'reageren tegen het bloemrijk becommentariëren van klakkeloos aanvaarde schoonheid'. Juist het werk van Rembrandt was

daardoor een vergaarbak geworden. Met de herziene uitgave van de catalogus van Bredius door Horst Gerson (1969) was het aantal authentieke schilderijen van Rembrandt al aanzienlijk gereduceerd, maar door het RRP werd een nog grotere afvalrace in gang gezet. Logisch dat het RRP veel debat en controversies in de kunstwereld veroorzaakte. En ook paniek bij de musea, want met een toe- of afschrijving aan Rembrandt was immers een groot financieel belang gemoeid. Het eerste volumineuze deel I van het *Corpus of Rembrandt Paintings*, gepubliceerd in 1982, werd bekroond met de Karel van Mander-prijs. Deel II en deel III verschenen in 1986 en 1989. Een van de belangrijkste inzichten was dat de vele werken die altijd als latere kopieën waren beschouwd, wel in Rembrandts atelier waren geschilderd, maar door assistenten en leerlingen. Ondanks dat Bruyn zich bewust was van het feit dat de hypothesen van de groep een uitgangspunt waren en geen absolute waarden vertegenwoordigden, ontstond er op den duur een verwijdering tussen de seniorleden en Van de Wetering, die vanuit zijn eigen achtergrond als schilder een wat andere visie ontwikkelde. In 1990 stapten de oudere kunsthistorici uit het project en Van de Wetering nam het over.

Onderwijs en bestuur

Vanaf zijn aantreden in 1961 voerde Joos Bruyn als hoogleraar-directeur van het Amsterdamse Kunsthistorische Instituut tal van veranderingen door die het onderwijs professionaliseerden. Terwijl hij in die eerste jaren elke aankomende student voor een onderhoud bij zich in zijn kamer riep en informeerde of deze wel de juiste motivatie voor de studie had, kregen wij studenten al gauw de gelegenheid om onze hoogleraar naar zijn eigen motivatie te vragen. Rond 1964 richtten een aantal studenten kunstgeschiedenis (onder wie de latere provo en politicus Roel van Duyn) een discussieclubje op, waarin onder andere het nut en de maatschappelijke relevantie van kunstgeschiedenis besproken werden. Bruyn nodigde ons voor zo'n bijeenkomst bij zich thuis uit, wat gezien zijn gereserveerde karakter en afstandelijkheid een enorme stap moet zijn geweest. Ik herinner me van die bijeenkomst vooral het tevreden gevoel waarmee ik naar huis fietste, omdat Bruyn vertelde dat hij, net als ik zelf en veel andere kunsthistorici, al jong reproducties van kunstwerken verzamelde en dat passie voor de kunst altijd zijn grote motor was geweest. Passie voor kunst heeft grotendeels te maken met het esthetisch geraakt worden door een kunstwerk. Maar als Bruyn esthetisch door een kunstwerk

getroffen was, wist hij dat bijzonder goed te maskeren. Hij droeg vooral een passie voor de wetenschappelijke bestudering van kunstwerken uit. Een combinatie van stijlkritiek en iconologie karakteriseerde de hoorcolleges die hij in de jaren 1962-1965 in een van de grote zalen van de Amsterdamse Oudemanhuispoort gaf en die aan de vijftiende-eeuwse Zuid-Nederlandse schilderkunst waren gewijd. Zijn gehoor, waaronder ook veel 'toehoorders', was gegrepen door zijn trefzekere stilistische vergelijkingen en zijn onthulling van de betekenis van allerlei beeldelementen, waartoe het boek *Early Netherlandish Painting* van Panofsky hem had geïnspireerd. Het door Panofsky geïntroduceerde begrip *disguised symbolism* is sindsdien nogal onder druk komen te staan, maar niemand zal betwisten dat het voor de kunst van de late middeleeuwen een *eye opener* was. Bruyns taalgebruik was tijdens de hoorcolleges (maar ook daarbuiten) verbluffend. Hij sprak in vloeiende hoofd- en bijzinnen, soms doorspekt met Latijnse woorden, die zonder uitzondering grammaticaal juist en met een punt eindigden. Het woord schoonheid nam hij niet in de mond. Dat was begrijpelijk omdat de kunstgeschiedenis nog steeds bezig was zich te ontworstelen aan het stigma van subjectief en onwetenschappelijk. Het was nog een jonge academische discipline, die in Nederland pas begin jaren twintig een zelfstandige studierichting was geworden. Er gaapte dan ook een grote kloof tussen het Kunsthistorisch Instituut en de leerstoel Wijsgerige esthetica die in 1965 werd opgericht als onderdeel van de Centrale Interfaculteit. Maar Bruyn speelde wel een actieve rol bij het introduceren van nieuwe benaderingen die de wetenschappelijke basis van de kunstgeschiedenis konden verstevigen. Hij haalde zijn studievriend, de kunsthistoricus en dichter Jan Emmens als gastlector naar Amsterdam, die gepromoveerd was op het grensverleggende kunsttheoretische proefschrift *Rembrandt en de regels van de kunst*, en ook maakte hij de latere Groningse hoogleraar Dolf van Asperen de Boer tot gastdocent, die door zijn uitvinding van de reflectografie een grote bijdrage geleverd heeft aan de ontwikkeling van natuurwetenschappelijk onderzoek van schilderijen.

Bestuur

De Maagdenhuisrevolutie ging niet voorbij aan het Kunsthistorisch Instituut, maar had vooral tal van verbeteringen in het onderwijs tot gevolg. In mijn perceptie heeft Bruyn op heel verstandige wijze op de democratiseringsgolven gereageerd. De onderlinge verhoudingen tussen de senior-stafleden

en de grote groep nieuwe medewerkers die vanaf de jaren zeventig werd aangesteld was niet altijd optimaal, mede door niet uitgesproken verschillen in wetenschapsopvatting. In 1977 besloot de wetenschappelijke staf om een meerdaagse agogische training in Noordwijk te ondergaan. Bruyn deed loyaal mee.

Vanwege zijn vermogen om situaties uitstekend te analyseren en onder woorden te brengen maar vooral vanwege zijn moreel gezag en overzicht, was Bruyn een uitstekende en gewaardeerde bestuurder. Zijn hart lag bij de wetenschap, maar hij aanvaardde zijn bestuurstaken vanuit plichtsgevoel en ook omdat hij zich verantwoordelijk voelde voor de infrastructuur. Hij was voorzitter van de Commissie Geesteswetenschappen van het ZWO, bestuurslid van het Institut Néerlandais in Parijs, voorzitter van de Stichting ter bevordering van Kunsthistorisch Onderzoek in Nederland en actief betrokken bij het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag. Na een decanaat van de Letterenfaculteit was hij van 1979 tot 1981 rector magnificus van de Amsterdamse universiteit, in jaren die in politiek opzicht niet gemakkelijk waren voor de universiteit. In zijn functie van rector sprak Bruyn in januari 1981 de diesrede *Geschiedschrijving als parabel* uit.

Moe van de Haagse regelzucht en de in zijn ogen steeds groter wordende onderwijsverschraling, nam Bruyn in 1985 vervroegd afscheid van de universiteit. In zijn afscheidscollege *Een Gouden eeuw als erfstuk* in de Amsterdamse Westerkerk ging hij nogmaals in op het voortleven van tradities en de noodzaak om erachter te komen in hoeverre het schijnbaar realistische karakter van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst teruggaat op traditionele symboliek en metaforen. Bij deze gelegenheid werd hij tot Ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw benoemd. Drie jaar later werd hij lid van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België.

Joos Bruyn bleef lid van de redactie van het tijdschrift *Oud Holland*, waarvan hij vanaf 1975 een gewaardeerd en misschien ook wel gevreesd redacteur was. In 1993 werd hem ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag door leerlingen en collega's een speciaal nummer van *Oud Holland* aangeboden. Bij zijn afscheid van de redactie in 2006 publiceerde dit blad zijn imposante bibliografie. In 2009 verscheen in *Oud Holland* Bruyns laatste artikel: 'Een gedachtenisvenster voor Claes van Ruyven en Geertgen tot Sint Jans' *Johannespaneel* te Wenen'. In dit artikel, dat hij als zijn 'zwanenzang'

aanduidde, wist hij op de hem kenmerkende scherpzinnige wijze de identiteit van enkele personages te achterhalen die zijn afgebeeld op een van de weinige panelen die we nog van de laat vijftiende-eeuwse schilder Geertgen tot Sint Jans kennen. Ook in dit laatste artikel demonstreerde hij de kwaliteiten waar hij altijd zo bekend om stond en die hij als een absolute vereiste in het werk van anderen zag: helderheid van stijl, logische opbouw en consistentie.

Het was duidelijk dat zijn eigen helderheid niet geleden had onder zijn steeds slechter wordende gezondheid. Hij had twee echtgenotes overleefd. Met zijn eerste vrouw, Clara Berg, had hij een zoon en dochter, Hendrik en Adrienne. Na haar overlijden in 1988 waren hem nog een aantal gelukkige jaren gegund met Caroline de Mol van Otterloo. Beiden had hij tijdens hun slopende ziekte voorbeeldig bijgestaan. Maar in de laatste jaren was hij door eigen gezondheidsproblemen vrijwel immobiel geraakt. Op zijn rouwkaart liet hij een citaat uit het drinklied *Gaudeamus igitur* afdrukken: 'Post molestam senectutem/ Nos habebit humus' (Na de moeizame ouderdom moge de aarde ons hebben). Opvallend is dat onder de boeken die hij tot het allerlaatst bij zich hield de werken van Johan Huizinga en Sigmund Freud waren. Ook bleef klassieke muziek een belangrijke rol in zijn leven spelen. Zelf had hij niet onverdienstelijk dwarsfluit gespeeld.

In zijn *In Memoriam* voor het blad *Kunsthistorici* (online) kenschetst professor Eddy de Jongh hem als 'een uitzonderlijk intellect [...] begiftigd met een ongewone scherpzinnigheid [...]. We mogen wel vaststellen dat de mate van welbespraaktheid en het analytisch vermogen om ingewikkelde kwesties in fraaie formuleringen samen te vatten, waarmee hij menig toehoorder wist te verbazen, inmiddels uiterst zeldzaam zijn geworden. Met zulke verbale begaafdheden fungeerde hij ook onbedoeld als een soort conservator van de Nederlandse taal zoals deze door weinigen meer gesproken wordt'.

Bruyn was een volstrekt integere wetenschapper en bereid om bij het verdedigen van zijn standpunten ook vijanden te maken. Hoewel het hem verheugde als hij erkenning van vakgenoten kreeg, had hij geen behoefte aan applaus of een groot publiek dat met hem wegliep. Op de televisie verscheen hij alleen als dat voor de zuiver-wetenschappelijke zaak noodzakelijk was.

Een echte levensgenieter kan hij niet genoemd worden. Hij bekeek de wereld en de mensheid met een sceptische blik. Maar zijn afstandelijkheid nam met de loop der jaren zichtbaar af. In kleinere kring kon hij gezellig en

geestig zijn en menigeen zal nog zijn schaterende lach in de oren hebben.
Degenen die hem goed gekend hebben missen hem zeer.

Met dank aan Adrienne Bruyn, Jan Piet Filedt Kok, Eddy de Jongh en Rob Scheller