

Goethe en de hertog van Palagonia

In 1985 vond in Zürich een gesprek plaats tussen vier vooraanstaande kunstenaars van dat moment: Joseph Beuys, Jannis Kounellis, Enzo Cucchi en Anselm Kiefer¹. Hun thema was: de ondergang van de kunst, van haar waarheid en diepte; en de vraag die beantwoord moest worden: hoe krijgt de kunst opnieuw een identiteit, een geloofwaardigheid en liefst opnieuw een sociale dimensie en een historische missie. Treurnis om het verval en hoop op vernieuwing, het is een thema dat de laatste jaren overal opduikt in de discussies omtrent de kunst. Het is geen toeval dat dergelijke gesprekken gevoerd worden tussen Europese kunstenaars. De redding van de kunst is de redding van Europa. Maar deze redding is tevergeefs. Vroeger was de kunst een inzet, ze hield de belofte in van een wereld die authentieker zou zijn dan de onze. Thans hebben de mode en de media aan de kunst haar lichaam, haar diepte, haar dimensie ontnomen; ze hebben de kunst vluchtig, vlottend en grootschalig gemaakt. De 'ware kunst' van de 18e eeuw sorteerde effect, de kunst van dit moment is een effect, een 'special effect' van de massamedia. Tijdens het gesprek in Zürich kwam vooral het verzet tegen de mode, de snelle en doellose afwisseling van trends, naar voren. Men wenst niet langer een bijdrage te leveren aan een kunstgeschiedenis die steeds maar dóórloopt, zonder consequenties. Dat zou een *onware* continuïteit zijn die niets te maken heeft met de kunst, met haar onvervreemdbare autonomie. Volgens deze kunstenaars heeft het hart van de kunst het begeven. Het centrum, de samenbindende factor van religie en moraal, is weggefallen. Kounellis zou opnieuw een kathedraal willen bouwen; tot het moment dat die mogelijkheid zich voordoet, dient het beeld gefragmenteerd te blijven. Beuys verlangt een herstel van de oorspronkelijke éénheid van natuur en geest, van kosmos en intellect. Het huidige kunstbegrip dient verruimd te worden tot een 'soziale Plastik': in het centrum staat de 'anthropos'. Cucchi verlangt naar het moment waarop het beeld weer voortkomt uit een innerlijke noodzaak en brengt daartoe een baarmoederlijke energie in het spel. Ook bij Kiefer niets dan 'Sehnsucht', gekoppeld aan een melancholie om het verval van de kunst: het wezenlijke moet nog komen. Dit verlangen naar herstel is precies even oud als de kunst zelf. Wat echter over het hoofd gezien wordt is, dat men in de 18e eeuw 'de kunst' alleen kon inzetten door tegelijkertijd haar tegenstander in het spel te brengen: de barok. Met de bedoeling om die tegenstander onschadelijk te maken (wat een grove miskennis is van haar listen). Ooit was de barok tegenspeler van de kunst; dat maakt haar actualiteit



T IS WAAR, DE BAROK IS VALS



uit want in het geheim is ze dat nog steeds. De kunst van thans is geen inzet, ze is een verzet, ze voelt zich machteloos. Ze tracht zich te verweren tegen de immoraliteit van het postmodernisme, tegen de mentale vervlakking die de media teweeg brengen, tegen Warhol's cynische verheerlijking van Amerika. Ongetwijfeld nieuwe vormen van barok voor de wachters van de kunst. Maar de barok laat zich allang niet meer zo eenvoudig als tegenstander omschrijven, alsof de kunst en de barok zich nog steeds zouden bewegen in één en dezelfde dialectische tijdruimte. Ze bevinden zich allang aan gene zijde van de confrontatie. In tegenstelling tot de kunst mist de barok een identiteit die verdedigd dient te worden, de barok heeft zichzelf niet bedacht. Wel heeft ze een eigen sfeer: ze is datgene wat de kunst bespiedt. Wanneer de kunst van gedaante verandert, dan verandert de barok mee, als een schaduw waarvan de kunst zich nooit zal kunnen ontdoen.

In 1787 brengt Goethe een bezoek aan een villa vlakbij Palermo (Sicilië) die door de eigenaar ervan zo bizar is uitgemonterd, dat ze de 'Grand Tour' van menig kunstreiziger op dat moment verlengt. Ook die van Goethe. De eersten die de villa bezoeken zijn engelsen (o.a. Brydone in 1770 en Payne-Knight in 1777) maar de meest uitgebreide reportage is van de hand van Goethe. Dit is vooral opmerkelijk omdat een dergelijk product van wansmaak naar zijn eigen zeggen beter verzwegen had kunnen worden: 'denn bei der größten Wahrheitsliebe kommt derjenige, der vom Absurden Rechenschaft geben soll, immer ins Gedränge: er will einen Begriff davon überliefern, und so macht er es schon zu etwas, da es eigentlich ein Nichts ist, welches für etwas gehalten sein will'.² Achteraf mogen we blij zijn om al die aandacht omdat van de villa bijna niets meer over is. Reeds de eerste erfgenamen van de hertog, die in 1788 sterft, sloegen de beelden en de decoraties aan stukken en wierpen de brokken in zee. Ongetwijfeld na het lezen van de negatieve reisverslagen zoals dat van Goethe. De 'pompejaanse' wandschilderingen die thans nog te zien zijn, getuigen van de moderne smaak waarvoor het oude interieur moest wijken.

De villa trok reeds van verre de aandacht met zijn honderden witte beelden die zich bovenop de balustrade van een hoge muur bevonden die het gehele terrein omsloot. De illusie werd gewekt van een slot dat voor zijn verdediging een leger marmeren atleten had laten aanrukken. Maar van dichtbij werd de liefhebber van het ware en natuurlijke, die Goethe was, zwaar beproefd; de beelden waren niet van marmer maar van witte kalk en de atleten waren monsters. Er was geen natuurlijk wezen bij: vrouwen met paardehoofden, paarden met vrouwehanden, mismaakte apen, hurkende draken, dwergen, gebochelden, een bedelaar met een klompvoet. Eén grote bespotting van de 'antiekencultus' die de Europese Italiëreiziger bedreef. Bespotting van de 'elde Einfalt' en de harmonie van de menselijke figuur. Maar ook met de mythologie werd de draak gestoken. 'De roof van Europa', maar

Bernini, detail van de Heilige Theresa in de Cornaro-kapel van de Santa Maria della Vittoria te Rome.



Detail van de ommuring van de Villa Palagonia, Bagheria (Sicilië).

dan wel Europa met de kop van een roofdier, die haar bliksemflitsen als een zweep hanterend Zeus voortdrijft maar ook verleidt tot een erotisch spel; 'Herkules', maar dan wel door slangen omklemd, verwisseld met Laokoön; 'Achilles en Chiron', maar dan wel omringd door dansende 'pulcinelle'; 'Atlas', maar dan wel een wijnavat torsend in plaats van de wereldbol (dit beeld wordt door Goethe vermeld); en het monster met de kop van een leeuw, de nek van een gans, het lijf van een hagedis, de poten van een bok en de staart van een vos laat zien wat er gebeurt wanneer niet Zeuxis het voor het zeggen heeft, maar de hertog van Palagonia. Niet alleen de voorstellingswereld schokte Goethe, ook de manier waarop de beelden waren gemaakt: 'Denke man sich nun dergleichen Figuren schockweise verfertigt und ganz ohne Sinn und Verstand entsprungen, auch ohne Wahl und Absicht zusammengestellt, denke man sich diesen Sockel, diese Piedestale und Unformen in eine unabsehbare Reihe, so wird man das unangenehme Gefühl mit empfinden, das einen jeden überfallen muß, wenn er durch diese Spitzruten des Wahnsinns durchgejagt wird'.

Wanneer men eenmaal het 'Casino' had betreden, kwam men ogen tekort. Geen nis was onversierd en op de meest onverwachte plekken werd men opnieuw opgeschrikt door bizarre beelden. Portretbustes als die met een perfect vrouweprofiel aan de ene kant en een doodshoofd aan de andere kant of die van een betoverend mooie vrouw van wie gezicht en borsten werden aangevreten door schorpioenen, duizendpoten, regenwormen en termieten, lieten zien dat de schoonheid alleen bestaat bij gratie van haar aanranding en verdelging. Een wrede dialectiek die geen moment van verzoening kent, geen synthese, maar alleen de omslag in het extreme tegendeel. De meest afzichtelijke beesten waren gereserveerd voor de slaapkamer en het toilet: padden, kikkers, slangen, hagedissen, schorpioenen. In tegenstelling tot de beelden buiten waren de beelden binnen stuk voor stuk van prachtig marmer. Ook verder was hier gebruik gemaakt van de kostbaarste materialen: porselein, kristal, porfier, lapis lazuli, ivoor, albast, schildpad. Hierbinnen schitterde alles op theatrale wijze. Een triomf van het irreële die optimaal was wanneer de kaarsen werden aangestoken en de schittering werd verdubbeld in de spiegels die overal geplaatst waren, zelfs tegen de gewelfde plafonds. Maar ook overdag bleef de onwerkelijke atmosfeer behouden want het licht viel binnen door gekleurde vensters, een ingreep die Goethe's irritatie wekte: 'Sogar der unschätzbare Blick über die Vorgebirge ins Meer wird durch farbige Scheiben verkümmert, welche durch einen unwahren Ton die Gegend entweder verkälten oder entzünden'. Verder stond hier het merkwaardigste meubilair dat je je kunt voorstellen. Bijvoorbeeld een klok die was geïnstalleerd in het beeld van een neger op paardehoeven, met ogen die bij elke tik van de slinger beurtelings zwart en wit toonden. De aanblik ervan wordt in de

reisverslagen als 'afzichtelijk' beschreven. Goethe vermeldt de kandelabers van chinees porselein in de hoeken van de vertrekken, 'welche, näher betrachtet, aus einzelnen Schalen, Ober- und Untertassen und dergleichen zusammen gekittet sind', en de kreupele stoelen waarop je niet kunt zitten omdat de poten ervan ongelijk zijn afgezaagd. En wanneer hij eindelijk wil plaatsnemen op een normale fauteuil om bij te komen van alle visuele prikkeling, wordt hij door de huismeester gewaarschuwd omdat zich in de fluwelen kussens, onzichtbaar, ijzeren pinnen bevinden.

De meest schokkende ruimte voor Goethe was echter de kapel. 'Die Kapelle zu beschreiben wäre allein ein Heftchen nötig. Hier findet man den Aufschluß über den ganzen Wahnsinn, der nur in einem bigotten Geiste bis auf diesen Grad wuchern konnte'. Aan het gewelf vastgebonden zweefde daar een Christus aan het kruis als een grote vogel. Aan zijn navel was een ketting bevestigd waaraan een biddende Franciscus hing en rondtolde; vastgemaakt aan zijn nek als een gefolterde. Ironisch stelt Goethe vast dat deze biddende figuur 'wohl ein Sinnbild der ununterbrochenen Andacht des Besitzers darstellen soll'. Goethe kon zich nauwelijks voorstellen dat de schoonheid erger beledigd zou kunnen worden dan hier.

Voor Goethe is er geen groter tegenstelling denkbaar dan die tussen de ware schoonheid en deze bizarre barok. Ook elders laat hij zich negatief uit over de barok en met name over haar architectuur. In de paraliptomena bij zijn opstel over 'Baukunst' uit 1795 laakt hij architectuur die geen maat weet te houden, elke proportie uit het oog verliest en de toeschouwer alleen maar wil imponeren met een overdaad aan decoratief detail; architectuur die zijn toevlucht neemt 'zum Gegensatz, zum Sonderbaren, zum Unschicklichen'³. Hij heeft hier de traditie op het oog die in Rome begon met Borromini en via de Piemonte en de Veneto dankzij de onvermoeibare activiteiten van de jezuïeten tot in zijn eigen tijd en omgeving werd voortgezet. Maar ook via Sicilië. Goethe mag dan als eerste de palagonische burlesken hebben willen situeren in het volkskarakter van de eilandbewoners, de connecties van adel en geestelijkheid waren internationaal. Wanneer hij in 1797 het bedevaartsoord Maria Einsiedeln (Zwitserland) bezoekt, is het oktagonale koor met zijn 'unsinnige Verzierung' nog maar net voltooid⁴. Wat in het geding is, is de architectuur als kunst. Haar belangrijkste taak is om 'alles Willkürliche, Schiefe, Schwankende, Falsche und Formlose zu verbannen'⁵. De ware kunst zal zich van haar schaduw - de barok - moeten ontdoen.

De kunst, dat is het goede; haar wezen de schoonheid. De kunst is gepreoccupeerd met de oorsprong en met de zuiverheid van het bestaan. De barok, dat is het kwaad, het monstrueuze, het lelijke, het bedrog, het valse. Ze is bizar, hybride, duister en onvolmaakt. De barok is allegorisch, retorisch en kitscherig. Ze is gepreoccupeerd met het verval en met de dood.

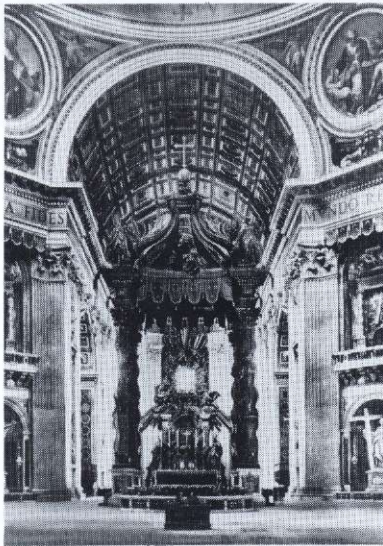
Er bestaat geen groter tegenstelling dan die tussen de wulpse getorste zuilen die overal opduiken in de barokke kerken en de kuise strakke zuilen van de neo-dorische tempels. Niet alleen wat hun uiterlijk betreft, maar ook in hun houding tegenover de antieke cultuur. Beide zuiltypes zijn in oorsprong antiek (ook de Oudheid kende haar 'barokke' moment). Maar terwijl de

G.B. Tiepolo, Apotheose van Spanje; modello voor de plafondschildering in het Koninklijk Paleis te Madrid.





Mengs, Parnassus, Villa Albani te Rome.



Bernini, 'Baldacchino',
Sint Pieter te Rome.



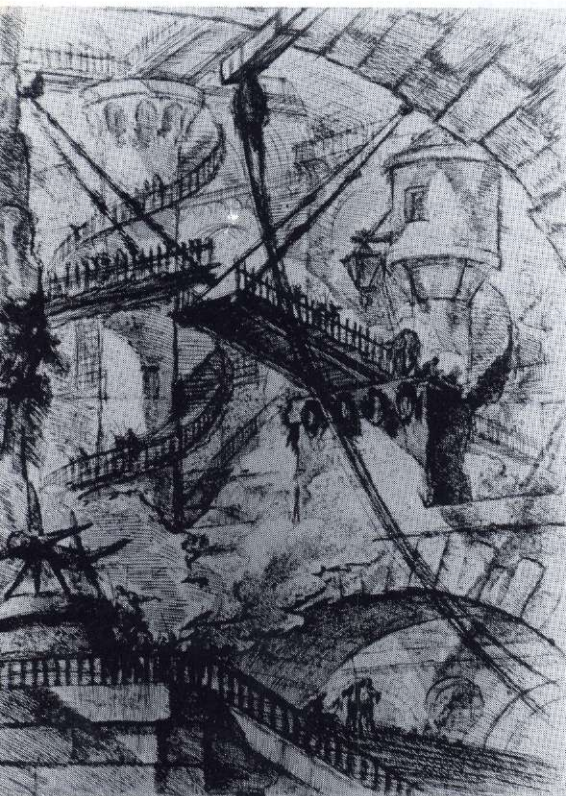
Neodoriërs een puristische reconstructie op het oog hebben, de waarheid van de griekse cultuur willen oproepen, is de barok uit op een overtreffing van de antieken, een aemulatio. In het 17e eeuwse prototype, de 'Baldacchino' van Bernini in de Sint Pieter te Rome, wordt die triomf zichtbaar door middel van een hyperbool: de spiraalvorm van de antieke zuilen in de oude Petrusbasiliek wordt herhaald in een haast groteske uitvergroting. Er bestaat geen groter tegenstelling dan die tussen de plafondschilderingen van Giambattista Tiepolo en die van Anton Raphaël Mengs. Tiepolo voert alle illusionistische mogelijkheden die de italiaanse barok hiervoor in de 17e en 18e eeuw heeft ontwikkeld tot een nieuw hoogtepunt, hij voert de reeds bereikte virtuositeit nog op (met hem vergeleken is Pozzo zwaar). Mengs daarentegen werpt zich op als degene die de schilderkunst bevrijdt van het juk van de barok, als redder van haar waarheid die verloren is gegaan. Terwijl Tiepolo alles ondergeschikt maakt aan een arrangement dat nooit dieper reikt dan de oppervlakte (zelfs in de perspectieffecten), alles samenbindt tot een ornamentaal decor (waarin zelfs de toeschouwers worden opgenomen), is Mengs gefixeerd op de geloofwaardigheid van de menselijke figuur; deze moet 'natuurlijk' (d.w.z. grieks) overkomen. Optisch-illusoire effecten, sensueel koloriet en een frivole thematiek dienen vermeden te worden. Ondersteund door Winckelmann, die de 'Parnassus' -geschilderd voor de grote zaal met antieke sculptuur in de villa Albani te Rome- als startpunt aanbeveelt voor de ware kunst, viert Mengs spoedig grote triomfen als hofschilder. Al in 1761, hetzelfde jaar waarin hij de 'Parnassus' voltooit, wordt de jonge Mengs door Karel III ontboden om het nieuwe Koninklijke Paleis in Madrid te decoreren. Ook de oude Tiepolo wordt geïnviteerd, en zijn reusachtige fresco voor de troonzaal dat de 'Apotheose van Spanje' verbeeldt, is zeker de belangrijkste opdracht. Maar de nieuwe koning en zijn hofhouding hebben zich eigenlijk al bekeerd tot het classicisme en ervaren Tiepolo's werken als een anachronisme. In 1767 leidt dit tot het ontslag van Tiepolo; de zeven altaarstukken die hij zojuist heeft vervaardigd voor de San Pasqual in Aranjuez worden verwijderd op instigatie van Padre Joaquin de Electa, biechtvader en geheim adviseur van Karel III. Ze worden vervangen door nieuwe altaarstukken, onder andere van de hand van Mengs.

Een andere tegenstelling die onoverbrugbaar is, is die tussen de barokke allegorie en het moderne symbool. De allegorie is uitdrukking van een wereld in verval. Alles wordt vanaf het begin af aan als overblijfsel, als brokstuk geconcipieerd. Het is niet verwonderlijk dat de barokpoëzie werd herondekt door het expressionisme want haar beelden zijn vaak zeldzaam drastisch en nihilistisch. De allegorie vat de wereld in haar verschijning. Alles wordt overladen met betekenissen, emblemen, attributen. De wereld als zodanig echter blijft intact, ze bewaart haar mysterie in zichzelf. Het symbool daarentegen mikt op een wereld die nog onbekend is; een wereld die in de verschijning *bevrijd* moet worden. Haar mysterie moet worden onthuld - aan het licht gebracht als iets *reëls*.

In één van zijn *Maximen und Reflexionen* uit later tijd (1825) die zijn eigen dichterschap betreffen, vat Goethe nog eens kernachtig samen waarin volgens hem de tegenstelling is gelegen die hij mede in het spel bracht. De allegorie stelt zich tevreden met het zoeken van het bijzondere in het algemene, terwijl het symbool het algemene in het bijzondere 'schouwt' - zonder dat didactisch naar het algemene wordt verwezen: 'Es ist ein grosser Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besonderen das Allgemeine schaut'⁶. Alleen in het laatste geval kan er sprake zijn van 'ware poëzie'; alleen *dán* biedt het bijzondere de mogelijkheid om tot eeuwige, algemene ideeën te geraken.

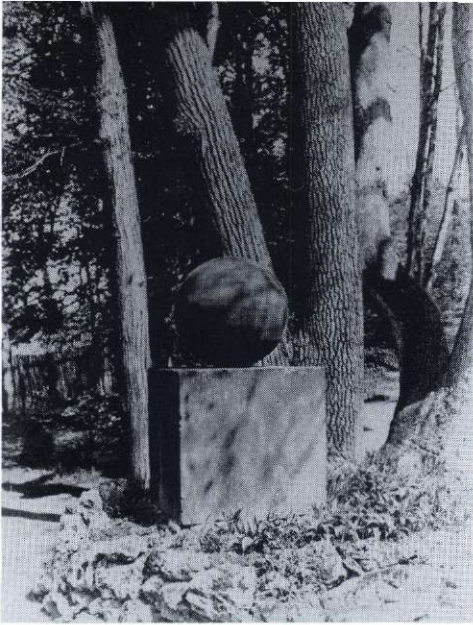
Terwijl de barokke allegorie in het teken staat van de dood en melancholisch staart naar de resten, de brokstukken, gebruikt het symbool deze als grondstof om er opnieuw leven van te maken. Eindeloos gaat ze op zoek naar dat ene accoord waarin alle dissonanten zullen oplossen. Pas met de introductie van het symbool kan het domein van de kunst ontsloten worden want pas nu kan men zich in betrekking stellen tot het onbekende. Goethe's bijdrage is van belang maar pas de duitse romantiek zal de revolutionaire mogelijkheden van het symbool volledig uitbuiten. Gevormd door het klassicisme (door Oeser was hij al

Piranesi, ets VII (eerste staat) uit de 'Carceri'.



vroeg in contact gebracht met Winckelmann) eist Goethe van het symbool nog een heldere vorm en een aanschouwelijke gestalte. Wanneer de jonge Goethe in 1776 een altaar wijdt aan het hem gunstig gezinde lot (Agathè Tuchè), is hij op dat moment in zijn zucht naar soberheid de grootst mogelijke tegenpool van de hertog van Palagonia in zijn zucht naar praal. Een bol geplaatst op een kubus, dat is alles. Zonder enig opschrift. Maar er is ook een verrassend punt van overeenkomst tussen beide: hun extremititeit. Men kan Goethe's 'Denkmal' zien als zijn afrekening met de barokke emblematiek. Weliswaar betreft hij zich op deze traditie door hieruit twee emblemen te selecteren die onmiddellijk refereren: de bol staat voor de *sedes Fortunae*, zinnebeeld van het veranderlijke karakter van deze godin en de kubus staat voor de *sedes Virtutis*, zinnebeeld van de deugd. Maar Goethe heeft deze emblemen in een geheel nieuwe samenhang geplaatst waarin hun betekenis wordt veralgemeend: de standvastigheid aan de basis roept het veranderlijke een halt toe; de mens is meester over zijn eigen lot. Uit Goethe's dagboek aantekeningen (december 1776) weten we dat met de plaatsing van dit altaar in de Garten am Stern in Weimar ook een afrekening werd beoogd met de demonische machten in hemzelf⁷. Het 'Denkmal' is met zijn pure geometrie de *precieze* vormgeving van zijn verlangen naar een zuivere wereld. Goethe zocht steeds naar een goede verstandhouding tussen hemzelf en de wereld, net als Faust, zijn alter-ego. Maar in de manier waarop Goethe de oude Faustthematik ontdekt van zijn manicheïstisch dualisme is eveneens sprake van een afrekening met de traditie. Het dualisme tussen goed en kwaad moet worden opgeheven: de *moderne* dialectiek verlangt een derde term: de subjectiviteit.

Toch is Goethe één van de weinigen in zijn tijd die grote bewondering koestert voor de 17e eeuwse hollandsche schilderkunst, met name voor Jacob van Ruysdael en Rembrandt van Rijn. Maar opvallend is ook hier weer dat hij deze kunstenaars uitspeelt tegen de barok en redt voor de kunst. Ruysdael is de 'reinfühlende, klardenkende Künstler', die 'sich als Dichter erweisend, eine vollkommene Symbolik erreichte', en niet langer de platvloerse realist waarvoor hij gehouden wordt sinds de academie de regels van de kunst heeft vastgesteld. (zie: 'Ruysdael als Dichter' - 1816)⁸. Rembrandt is de schilder van het natuurlijke en van de eenvoud. Hij onderscheidt zich hierin volkomen van het leugenachtige en theatrale van de italiaanse barokschilders die er slechts op uit zouden zijn 'gaffende Augen des Dumpsinns zu blenden' (zie: 'Nach Falconet und über Falconet' - 1776)⁹. Het is volstrekt geloofwaardig wanneer Rembrandt in zijn 'Aanbidding der herders' Maria afbeeldt als een hollands boerin want moederliefde is universeel; en wanneer hij lompen en spullen uit zijn directe omgeving gebruikt om een stal te ensceneren dan heeft dat niets van doen met theater. Het gebundelde licht gericht op een voorwerp 'muß notwendig den, der Auge hat, endlich in alle Geheimnisse leiten, wodurch sich das Ding ihm darstellt, wie es ist'. Voor Goethe is Rembrandt de schilder van de diepte van het menselijk gevoel dat zelfs weet door te dringen tot de geheimen van de eenvoudigste voorwerpen. Goethe's 'Anschauung' boort dwars door de oppervlakte heen van de verf- en vernislagen. Geobsedeerd door de waarheid van de voorstelling laat hij zich niet langer van zijn stuk brengen door Rembrandt's virtuoze streken van het penseel die hun ontknoping vinden in vaak onverwachte details, laat hij zich niet langer verleiden door de wijze waarop Rembrandt het verfoepervlak regisseert en de toeschouwer dwingt om te kijken op de wijze van het schilderij. Er bestaat geen groter tegenstelling dan die tussen de kunstbeschouwing van Goethe en de werking die het barokke schilderij beoogt. Ook als het gaat om de voorstelling, het aspect waarop Goethe zich fixeert. Goethe's beschrijving van Ruysdaels 'Joodse kerkhof' (Gemädegalerie, Dresden) begint met een prachtig opbod aan het verval: 'Die Grabmale sogar deuten in ihrem zerstörten Zustand auf ein Mehr-als-Vergangenes; sie sind Grabmäler von sich selbst'. Haast barok, maar de intentie van de wording blijkt tenslotte omgekeerd. Het dode ruïne-landschap komt in de beschrijving geleidelijk tot leven. Goethe ziet een regenbui voorbijtrekken, een gevelmuur die spoedig omvalt, een wildernis het kerkhof binnendringen.



Goethe, Fortuna-altar, Weimar.

De beschrijving eindigt met een apotheose die voor hem samenvalt met die van het schilderij: 'Ein Lichtblick, den Regenschauer überwindend, beleuchtet ein paar aufgerichtete, schon beschädigte Grabestafeln, einen ergrauten Baumstamm und Stock, vor allem aber die heranflutende Wassermasse, ihre stürzenden Strahlen und den sich entwickelnden Schaum'. Een allegorie van de dood wordt hier subtiel omgezet in een symbool van het leven dat de dood overstijgt.

De kunst manifesteert zich als postbarok, ze forceert een breuk en introduceert een tabula rasa voor alle kunsten. Op deze wijze introduceert ze 'de barok', *voor het eerst*; als negatief van de kunst, als haar permanente bedreiging. Vanaf dat moment is de barok logisch gezien ook een uitdaging aan 'de kunst'. De barok beschikt over bijzondere krachten, ze is in staat om de kunst te laten verdwijnen. De barok als tegenzet. Men denkt onmiddellijk aan Piranesi, die in zijn 'Grotteschi', 'Vedute', en 'Capricci', in overeenstemming met de eis van deze barokke genres, de dimensies van de geëstete antieke architectuur zo overdrijft en met zijn clair-obscur zo dramatiseert dat Goethe, eenmaal gearriveerd bij de resten van Caracalla's thermen, volkomen wordt gedesillusioneerend. In de 'Carceri' (1745; en de tweede versie uit 1760) voert hij het perspectivisme dat in het barokke theaterdecor wordt geïntroduceerd (Bibiena; Juvarra) zo ver door dat elk ruimtelijk houvast verdwijnt: er is geen centrum, er zijn geen grenzen. Het barokke wereldtheater is bij hem een kerker; een grimmig melancholisch beeld. Geen kerkerruimte die de mensen volledig afsluit van de buitenwereld, dan zou er nog hoop kunnen zijn op bevrijding, maar één die altijd maar doorgaat, een aaneenschakeling van ruimtes, vaak ongerijmd in hun verbindingen,

Ruysdael, Joods kerkhof, Dresden (Gemäldegalerie)



zonder tegenstelling tussen binnen- en buitenruimte. Piranesi verheft de barokke overdrijving tot de macht van het kwadraat. Het verval van de architectuur dat bij Michelangelo begonnen zou zijn en bij Borromini en Guarini tot een dieptepunt was geraakt, wordt door Piranesi naar het extreme punt gevoerd waar de vormen eindeloos openbreken en de geometrische lichamen eindeloos uitbotten, zoals in de bricolage van het 'Campomarzio' uit 1761-'62. Het verval dat niet te stuiten is, dat fascineert hem. Piranesi brengt de baroktraditie in het spel tegen degenen die haar uitvonden, de 'rigoristi', de voorvechters van de ware kunst, en daagt hen uit ook consequent te zijn, en hun uitgangspunten ten einde te denken. Hij voorspelt hen het resultaat in zijn *Parere su l'Architettura* (1765): 'gebouwen zonder muren, zonder zuilen, zonder pilaren, zonder ornamenten, zonder kroonlijsten, zonder gewelven, zonder daken, leegte, leegte, kaal veld...' ¹⁰.

Piranesi is het met zijn classicistische tijdgenoten eens dat de antieke cultuur definitief voorbij is en dat de overgebleven brokstukken met archeologische precisie moeten worden bestudeerd. Maar hij verschilt met hen van mening over de barok die hij superieur acht aan de oudheid omdat ze het verval accepteert. Met soevereine willekeur probeert ze de brokstukken van de griekse, etruskische, egyptische en romeinse architectuur uit, in steeds weer nieuwe combinaties. In de façades die Piranesi toevoegt aan de *Parere* wordt ook dit principe tot in het extreme doorgevoerd. Elke façade biedt een ingenieuze vervlechting van omraamde vlakken en wordt in een lijst gevat die bestaat uit één doorlopende ornamentband. In hun tweedimensionaliteit en eindigheid vormen ze de exakte tegenpool van de 'Carceri'. Beide zijn even irreal; de architectuur kent geen midden, haar 'waarheid' is een hersenschim.

Maar ook de hertog van Palagonia bespot de nieuwe concepten: de rationaliteit, de goede smaak, het natuurlijke, de waarheid van de antieke cultuur (er stonden bustes van romeinse keizers in zijn villa die niet gelauwerd waren, maar van een doornenkroon voorzien). De sardonische humor van de hertog verradt zijn spaanse afkomst. Sommige beelden in de villa kondigen de voorstellingswereld van Goya's 'Caprichos' aan: de vrouwen met paardehoofden, de ezels met lintjes en kanten kragen, de tandeloze leeuwen die oesters slurpen, de struisvogels die zwellen in hun ballonjurken, en de grijnzende oude hertoginnen. Het is niet verbazingwekkend dat de villa onmiddellijk een esthetica in het leven roept waarin niet de ware schoonheid wordt omschreven, zoals sinds 1750 in deze nieuwe discipline gebruikelijk is, maar het monstrueuze wordt verheerlijkt. In 1779 brengt Jean-Marie Chassaigon met zijn *Cataractes de l'imagination, déluge de la scribomanie, Monstre des Monstres* een 'genre inconnu à ce siècle'. En natuurlijk Goya zelf. Men heeft deze kunstenaar een voor-aanstaande plaats willen geven binnen de spaanse reformatie die zich oriënteerde op de idealen van de franse Verlichting en daartoe de zinsnede van zijn beroemde Capricho 43 eenduidig gelezen: de droom van de rede baart monsters ('El sueño de la razon produce monstruos'). Deze zinsnede zet ons meteen op het verkeerde spoor, want in de 'Caprichos' (1799) ontwaakt nergens het licht van de rede uit de duisternis van de waanzin; het kwaad heerst er ongestraft, men vervalt van kwaad tot erger ('Todos Caerán'). Op systematische wijze zoekt Goya het extreme contrapunt van de idealen van de Verlichting, maar wel in haar termen. Ook de 'Caprichos' presenteren een 'universeel idioom'. Wat van de rede als haar bedreiging wordt buitengesloten, blijkt een even coherente en geloofwaardige wereld te kunnen vormen als die welke de verlichtingsfilosofen nastreven. Voorts vraagt Goya uitdrukkelijk zijn monstruositeiten niet te beoordelen naar hun caricaturale inhoud, maar naar de nieuwe perfectiecriteria van de kunst (aankondiging in het madrileens dagblad). Het onvolmaakte is in zichzelf volmaakt. Een andere lezing verdient naar mijn mening de voorkeur. Tegenover de nieuwe eis om de verbeelding te binnen aan het rationele en het reële, aan het natuurlijke en het goede, mobiliseert Goya juist de helderheid van de dromen, de almacht van de irrealiteit. In één van haar gedaantes, als rede, brengt de droom de monsters voort waarin het reële zich altijd voordoet: 'la vida es sueño - het leven is een droom' (Calderon).



Goya, ontwerp tekening voor Capricho 43. Hier is nog sprake van een konflikt tussen het licht (segment van een witte cirkel) en de regionen van de duisternis.



Goya, Saturnus, bestemd voor de 'Quinta del Sordo', thans Madrid (Prado).

Men heeft in Goya de eerste grote moderne kunstenaar willen zien, maar veeleer is hij een grootmeester van de barok. Geconfronteerd met het conflict tussen Tiepolo en Mengs aan het spaanse hof kiest Goya duidelijk voor de italiaan, voor aansluiting bij een traditie waarmee op dat moment gebroken wordt. De scènes op de tapijntwerpen, die hij vanaf 1775 vervaardigt voor de koninklijke manufactuur, doen denken aan de levendige taferelen die zich afspelen aan de randen van Tiepolo's grote fresco's; ook de heldere kleuren en de krachtige verfstreken zijn venetiaans. Zelfs de 'Caprichos' sluiten wat genre betreft aan bij de 'Capricci', al maakt de lichtvoetigheid plaats voor een agressieve humor, een cynische spot. Zoekt hij aansluiting bij de venetiaanse barok (18e eeuw), een confrontatie gaat hij aan met de spaanse van vroeger datum. Te beginnen bij El Greco (16e eeuw), met wiens 'Espolio' hij zich meet op het moment dat hij de opdracht krijgt voor een 'gevangenneming van Christus', eveneens bestemd voor de kathedraal van Toledo (vooral in de voorstudie uit 1798 blijkt de verwantschap, zowel in de compositie van de figuren als in het bijna verzelfstandigen van de hevige licht-donkercontrasten). Maar zijn grote voorbeeld is Velasquez (17e eeuw). In 1778 krijgt hij de opdracht etsen te vervaardigen van diens schilderijen in koninklijk bezit om deze naar buiten toe bekendheid te geven. Hierdoor heeft Goya de gelegenheid het oppervlak van deze doeken intensief met zijn blik af te tasten. Vanaf dit moment zal hij er in zijn schilderijen steeds naar streven *de indruk* te wekken van spontaniteit, van moeiteeloosheid (de 19e eeuw zal hun beider werkwijze als authentiek en natuurlijk bestempelen en binnen het kader plaatsen van de kunst). Maar Velasquez biedt hem meer: 'Las Meninas'

levert het beeldtype voor zijn familieportret van Karel IV (1800); de dwergen en debielen versterken zijn gevoel voor het bizarre en waanzinnige; 'de waterverkoper van Sevilla' maakt hem tot de koele en nauwkeurige observator van het alledaagse. Ook de grote 17e eeuwse meesters uit het noorden inspireren hem: Rembrandt en Rubens. Het is ongetwijfeld een andere Rembrandt dan die Goethe op hetzelfde moment in het vizier krijgt. Het dramatische clair-obscur van zijn etsen, waarvan Goya een tiental in bezit heeft, wordt nog verhevigd (mede mogelijk gemaakt door de uitvinding van de aquatinttechniek): in de 'Disparates' - omstreeks 1820 ontstaan - tekenen de figuren zich slechts af tegen de monotone achtergrond van een volstrekte duisternis. Zijn schilderijen mobiliseren bij Goya een 'imaginación mortificada': de meest indrukwekkende getuigenis hiervan zijn de 'zwarte schilderijen', visioenen die omstreeks diezelfde tijd opdoemen uit de muren van zijn eigen landhuis. Deze schilderijen staan in het teken van de vergankelijkheid en de dood, en sluiten aan bij de barokke verbeelding van de melancholie. De kindervretende Saturnus gaat direct terug op Rubens' voorstelling van dezelfde god voor de 'Torre de la Parada' (het koninklijk jachtverblijf in de buurt van Madrid) en ook hier gaat het om een verheving. Terwijl bij Rubens Saturnus behoedzaam met zijn tanden de borst openrijt van een baby, stikt hij bij Goya bijna in de arm van de afgekloven romp van een volwassen zoon.

Wat Goya aantrekt in de barok zijn de wrede en onmenselijke aspecten ervan. Deze wreedheid openbaart zich niet alleen in zijn themakeuze (kannibalisme; moord en verkrachting; stieren-gevechten; de verschrikkingen van de oorlog), maar ook in zijn werkwijze. Misschien is hij nergens zo door gefascineerd als door de wrede onverschilligheid van de materie. Goya's werk betekent een groot gevaar voor de kunst omdat het mikt op datgene wat vooraf gaat aan de rede, op datgene waarboven de kunst zich tracht te verheffen. Tegenover de voltooide vorm stelt het de vlek. De voortekeningen tot de 'Disparates' zijn 'ongevormd'. Tegenover het evenwicht en de symmetrie van de compositie stelt het de asymmetrie en de abrupte afsnijding. Vooral in de etsen voor de 'Tauromaquia' (1815) en in de bizarre close-ups van de miniatuurtjes op ivoor (1825) wordt dit uitgebuit. In zijn schilderijen is niet langer sprake van consistente aaneensluiting van alle onderdelen maar van op zichzelf staande verflonsters; van verfstreken die abrupt naast elkaar worden gezet; van 'spanningsloze' leegtes die plotseling opdoemen. Goya is ongetwijfeld ook de eerste die het slechte schilderen verheft tot een virtuositeit. Zijn schijnbare onhandigheid bewerkstelligt dat de minnaars van de kunst zich van hem afkeren.

Anders dan Piranesi of de hertog van Palagonia laat Goya zich moeilijk associëren met de barok. De eerste twee worden geconfronteerd met een plotselinge koerswijziging die zich voordoet tijdens hun activiteiten; de laatste begint zijn loopbaan op het moment dat het conflict reeds is beslecht ten gunste van de kunst. Wanneer Baudelaire in zijn opstel 'Quelques caricaturistes étrangers' (1857) hernieuwde aandacht vraagt voor de 'Caprichos', valt hem vooral het verschil op met Goya's voorgangers in dit genre. Wat hem frappeert is dat de monsters niet langer als zodanig herkenbaar zijn - bij de hertog gaat het nog om fabeldieren-, maar dat ze er geloofwaardig en reëel uitzien. Bij Goya is misschien iets anders aan de hand: de barok draagt bij hem het masker van de kunst; in dit geval van haar 'naturalisme'. Bij Goya voltrekt zich voor het eerst een metamorfose van de barok.

Het conflict tussen de kunst en de barok wordt in het midden van de 18e eeuw in scène gezet. De regisseurs ervan zijn bekend: Winckelmann en Mengs, Diderot en Rousseau, Lodoli en Milizia, en vele anderen. Hun beeld van de barok is minder welomschreven, met uitzondering van de voorstelling die men zich maakt van het verval van de kunst. Het beginpunt ligt bij Michelangelo: vader en grootvader van de barok (er bestaat nog geen kunst-



Rubens, Saturnus, bestemd voor de
"Torre de la Parada", thans Madrid (Prado).

historisch verschil tussen maniërisme en barok). Een groot kunstenaar met een enorme invloed, want in vele takken van kunst actief. Zijn onvergeeflijke fout was dat hij de antieken wilde overtreffen (aemulatio), met bizarre uitingen als resultaat zoals de 'Porta Pia'. Wat voor de tijdgenoten van Michelangelo (en voor hemzelf) geldt als het hoogtepunt van de renaissance, wordt nu radicaal omgebogen naar een dieptepunt. Ongeveer een eeuw later verschijnt Bernini op het toneel. Ook hij is in vele takken van kunst actief, maar daarin slechts een karikatuur van Michelangelo. Vooral op het terrein van de beeldhouwkunst is zijn werking funest. Zijn beelden zijn niet alleen formeel verwerpelijk met hun door niets gemotiveerde draperieën, maar ook moreel: de extase van Theresa en de doodstrijd van Ludovica ogen als aardse orgasmes. Winckelmann's eerste belangrijke, nog in Dresden geschreven publicatie *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755) had de intentie om Bernini's opvattingen over beeldhouwkunst te weerleggen zoals uit de correspondentie blijkt¹¹. Rond 1630 is in Rome in elke tak van kunst de barbarij ingetreden: in de beeldhouwkunst bij Bernini, in de architectuur bij Borromini, in de schilderkunst bij Da Cortona en in de poëzie bij Marino. De kunst die oorspronkelijk de waarheid diende, wordt door hen misbruikt voor drogbeeld en illusie; het publiek wordt expres om de tuin geleid. Hun verderfelijke uitstraling leidt tenslotte tot het absolute verval dat men in de eigen tijd waarneemt aan alle barokke excessen. Dit is dus precies de traditie van verval die door Piranesi als vertrekpunt wordt genomen voor zijn eigen activiteiten. Vooral in Italië zou het publiek eeuwenlang om de tuin zijn geleid met schijnvertoningen (de verderfelijke invloed van de jezuïtencultuur); verder is iedere kunstenaar verdacht, die zich niet houdt aan de door de academies sinds het einde van de 16e eeuw opgestelde regels van de kunst, Rembrandt bijvoorbeeld. Maar belangrijker is datgene, wat de barok in potentie is: het vervloekte deel van de kunst dat zich steeds met haar bemoeit.

De ware kunst, dat is de inzet. Maar in feite gaat het om een herstel, want de Grieken kenden reeds het geheim van de kunst, van haar waarheid. Griekenland contra de barok. Terwijl de renaissance nog gelooft in de mogelijkheid om de antieke kunst te herstellen ('rinacità'), gaat het nu om een ideaal dat principieel onbereikbaar is. De griekse kunst was éénmalig geweest, dus definitief voorbij. In haar volle bloei kon ze alleen nog maar de 'Sehnsucht' opwekken, en tot 'Nachahmung' inspireren (Winckelmann). De kunst is dus van begin af aan een verlangen naar de kunst. De kunst is nostalgisch en utopisch tegelijkertijd. De kunst is een traject dat afgelegd moet worden; een taakstelling voor de langere termijn. Eens zal 'de ware kunst' opnieuw gevonden worden: dat is de illusie van de moderniteit.

Ook Goethe huldigt dit verlangen. Hij kiest partij in het conflict. Maar er vindt bij hem ook een verschuiving plaats in het kunstbegrip. Goethe introduceert de 'karakteristieke schoonheid' en speelt dit uit tegen de 'formele schoonheid'. De ware kunst wordt door hem niet langer geïdentificeerd met het classicisme. Voortaan gaat het om iets anders: authenticiteit, oorspronkelijkheid en natuurlijkheid. De kunst komt voort uit een *innerlijke* noodzaak. Vanuit dit gezichtspunt is de klassicistische kunst die in de ban van Winckelmann c.s. wordt gemaakt *onwaar* voor zover ze slechts imiteert. De kunst vindt bij Goethe haar oorsprong ergens diep in de menselijke natuur, ze heeft haast meer van doen met een driftmatige impuls dan met regels en rationaliteit. Niet alleen de griekse oudheid kende het geheim van de kunst, maar ook de middeleeuwse gothiek ('Von deutscher Baukunst', 1772). Pas nu wordt het domein van de (moderne) kunst ontsloten en in haar autonomie gefundeerd. De werking van Goethe's korte essays op kunstenaars en filosofen mag niet worden onderschat. Joseph Beuys, in zijn poging om de creatieve oorspronkelijkheid te redden, zal zeker niet zijn laatste leerling zijn.

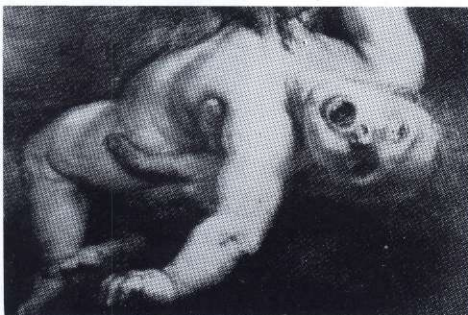
Terug naar de barok, terug naar de hertog van Palagonia. Terwijl Goethe een compositie van de wereld nastreeft die een spiegel moet zijn van het algemeen menselijk verlangen naar zuiverheid, is de hertog van Palagonia zelfs niet bezig met te zoeken naar een verhouding tot de wereld. Zijn lust is een andere. Zijn lust bestaat erin de wereld te schaduwen en te verleiden. Hij komt tot de ontdekking dat met name spiegels hiertoe kunnen worden aangewend omdat ze beschikken over demonische krachten. Er bestaat geen groter tegenstelling dan die tussen een volmaakt mens en een mismaakt mens. Ferdinando Francesco II Gravina, Cruylas ed Agliata, Principe di Palagonia was mismaakt, en niet alleen veel van zijn beelden maar ook zijn hofhouding bestond naar spaans barokke gewoonte uit dwergen en gnomen. Toch waren zijn behoeftes zodanig dat hij de mooiste vrouw op Sicilië die hij had gezien daadwerkelijk wilde bezitten. Hoe moest hij haar inpalmen? Hij verzoon een list die erin bestond in zijn villa overal *bolle* spiegels te bevestigen, langs de wanden en aan de plafonds. Hierdoor kon zijn geliefde slechts een afstotelijk beeld van zichzelf hebben. Nu ze zo verschrikkelijk veel op hem leek, had ze er tenslotte geen moeite meer mee om hem te beminnen. Terwijl Goethe overal zoekt naar perfectie en harmonie; zelfs denkt dat ware schoonheid geproduceerd kan worden (een gedachte overigens die de kunst nog immer haar bestaansrecht geeft), daar weet de hertog van Palagonia de schoonheid te verleiden door een wereld van wellustige en duivelse vormen. Ook de schoonheid houdt hij een vervormende spiegel voor waarin ze eindelijk bevrijd wordt van haar perfectie, van haar beeld, dat in wezen ondraaglijk is. Wil de schoonheid tot verschijning komen, dan moet ze worden aangerand. Ze bestaat niet zomaar zonder meer, ze bestaat alleen wanneer men haar verleidt, vervormt, haar een kunstmatige wijziging laat ondergaan. Er is steeds iets dat sterker is dan de schoonheid: de humor, de sensualiteit, de ontregeling, de passie voor het bizarre, voor alles wat lelijk is en slecht.

Goethe denkt de kunst te kunnen vestigen door de barok uit te bannen, in één beweging. De barok is voor hem onechte en mismaakte kunst. Maar door zich de barok op deze manier toe te eigenen, kan ze, wanneer men een eeuw later de grenzen van de smaak gaat verleggen, makkelijk alsnog binnen het domein van de kunst getrokken worden; als barokkunst. Deze barokkunst kent een eigen opvatting van schoonheid, ook zij streeft uiteindelijk naar perfectie en harmonie. De kunsthistorici aan het eind van de 19e eeuw en het begin van de 20e eeuw (Wölfflin en Gurlitt, Riegl en Dvorak) klemmen de barok als stijlperiode met eigen (positieve) kenmerken in tussen de renaissance en de moderne tijd. Hun esthetische en historische toeëigening *neutraliseert* alle barokke uitwas en excentriciteit. De activiteiten die ze ontplooiën bevinden zich echter niet op hetzelfde speelveld als die van Baudelaire, die als *eerste* in de 19e eeuw affiniteit met de 'miskende' stijl van de barok verwoordt waarvan hij in België gedurende de laatste jaren van zijn leven (1864-'66) zulke 'heerlijke voorbeelden' aantreft¹². Vooral de 'monstrueuze' jezu-

ietenkerken trekken zijn aandacht en worden omschreven als 'boudoirs de la religion'. In de kunstmatigheid van de barok bespeurt hij een provocatie van de kunst, in haar 'charmant mauvais goût' een tarten van de esthetiek. Terwijl Baudelaire de barok weer in het spel brengt, zetten de kunsthistorici haar een kwart eeuw later buiten spel.

Goethe en zijn tijdgenoten, maar ook de kunsthistorici rond 1900 meten de barok met de maatstaf van waarheid en waarachtigheid. De barok echter volgt de regels van een ander spel. Ze gebruikt geen onechte tekens, ze gebruikt onzinnige tekens. De wereld van de barok is nooit realiteit, ze blijft altijd theater en wij slechts spelers. Ze kent een buitensporigheid van de vertoning, niet alleen op het toneel, maar ook daar waar men die het minst verwacht: in de kerken en abdijen. Wie ooit een barokkerk bezocht, werd ongetwijfeld getroffen door de bonte extase van haar decoraties, net als Goethe. Uitspattingen van marmer, stuc en fresco. Theater zonder regisseur want God is afwezig- teruggebracht tot de beelden die in Hem doen geloven. Primaat van het schouwspel, van het beeld, dat nooit samenvalt met de realiteit van de wereld; een distantie die ook de mensen ervoor behoedt ooit met Hem van plaats te willen wisselen. Voor de moderniteit gaat de mens aan alles vooraf, voor de barok is ze slechts een epiloog: 'L'uomo è epilogo di tutto il Mondo. Il Mondo è statua, imagine, Tempio vivo di Dio' (Campanella) - de wereld is sculptuur, afbeelding, levende tempel van God.

De kunst hoort ons toe. Ze is voor ons een middel om het onvoorstelbare in de zichtbaarheid te brengen, realiteit te laten worden. Dat gebeurt op zo'n manier dat het vermoeden van een diepte blijft bestaan (dat is de kracht van het symbool en van het sublieme). De barok ziet toe dat de schilderijen, de beelden, de spiegels over een macht beschikken die ons van onze baan afleidt. Dat is de macht van de illusie waarin alles juist heel goed voorstelbaar is. Er wordt slechts van ons gevraagd medeplichtig te zijn, om de regels van het spel te volgen. Het spel van de wereld. De bolle spiegels van de siciliaanse hertog brengen een metamorfose tot stand zonder dat onze wil hierop enige invloed kan uitoefenen. De kunst is zinnig en diep, natuurlijk en echt. De barok is onzinnig en theatraal, kunstmatig en onecht. Er bestaat een onoverbrugbare kloof tussen de kunst enerzijds en de barok anderzijds. Voor de barok heeft de kunst zelfs nooit bestaan. Ze is haar valstrik, en dat bij voorbaat.



1. *Ein Gespräch, Una discussione*, Zürich 1986

2. *Italienische Reise*, II, in I/31, 109-116, 117. Voor de teksten van Goethe is gebruik gemaakt van de Weimar-editie van Böhlau (1887 e.v.). Voor de evokatie van de villa is behalve van Goethe's beschrijving gebruik gemaakt van: BRYDONE, P., *A tour through Sicily and Malta in a series of letters to William Beckford*, Londen 1775 (dl.II, 93-103); HOUEL, J., *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malta et de Lipari*, Parijs 1782, BdI, 41-43 en 49; BORCH, (Comte) de., *Lettres sur la Sicile et sur l'île de Malthe pp. à Turin*, Parijs 1782, dl II, 101-110.

3. I/47, 330.

4. *Reise in die Schweiz*, in I/34, 386.

5. die bilder am hause goethes bei carl augusts regierungsjubiläum, aantekening uit 1825, in I/53, 216.

6. I/42=2, 146.

7. III/1, 29.

8. I/48, 162-168.

9. I/37, 315-322.

10. Geciteerd bij Tafuri, M., 'G.B. Piranesi: l'architettura come "utopia negativa"', in: *Angelus Novus*, nr. 20, 1971, pp.89-127.

11. Brief 4 juni 1755, in: *Briefe* (ed. Diepolder en Rehm, 1952), I, 175-177.

12. 'Pauvre Belgique', in: *Oeuvres complètes* II (ed Pichois), Parijs 1976, 938-952.