

De navolgende, merkwaardig genoeg vrijwel vergeten studie werd geschreven in 1926-1927. De voorliggende versie is een uitwerking van een onderzoek verricht aan het Instituut voor Kunstgeschiedenis van de Universiteit van Keulen dat werd geleid door E.A. Brinckmann. De tekst verscheen, te zamen met een essay over Franse architectuurtekeningen uit de achttiende eeuw, eerder als 'Die Grundlagen der Architekturzeichnung, Mit einem Versuch über Französische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts', in: Otto Pächt (red.), *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, deel I, Berlijn, Frankfurter Verlagsanstalt, 1931.

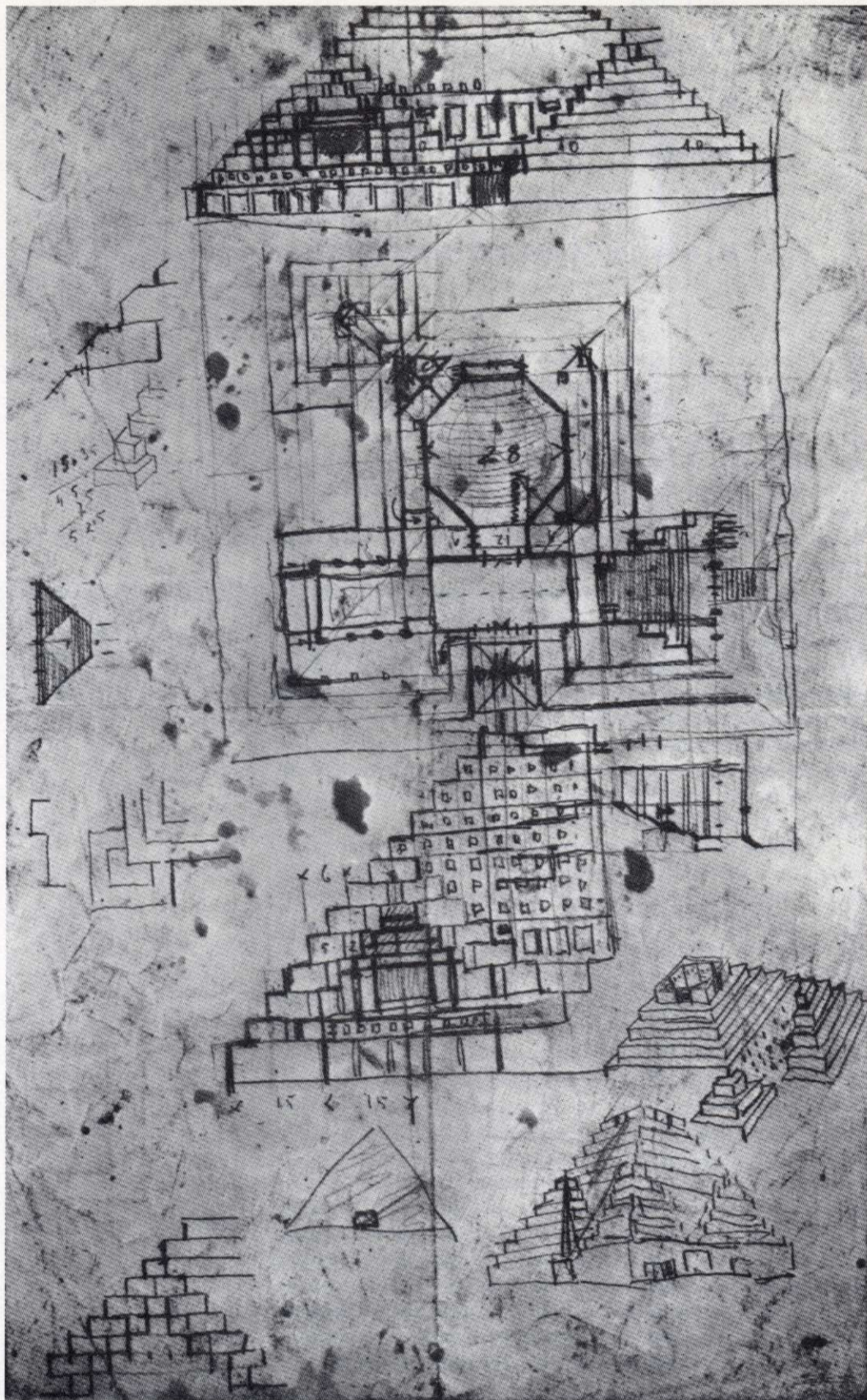
De grondslagen van de architectuurtekening

Eerste deel

Architectuurtekening en architectuurafbeelding

De architectuurtekening is meer dan alleen een rekenkundig plan en raming. De architectuurtekening bezit de eigenschappen van een tekenkundige opvatting van 'architectuur' in het algemeen en daarmee toespelingen op de onberekenbare eenheid van de geplande ruimte, die het voltooide gebouw weer verhult. Iedere kunst offert tenslotte haar geschetste probeersels op aan het resultaat. We zullen hier stilstaan bij het bijzondere karakter van deze getekende probeersels. De blik op bepaalde gebouwen en hun specifieke problemen wordt daarmee vermeden. Gedeeltelijk kan het eraan liggen dat de opgave, de vraagstelling waarmee een dergelijk onderzoek moet beginnen, niet eenvoudig voldoende scherp kan worden afgebakend. Over ontwerpen wordt meestal alleen gesproken wanneer ze deel uitmaken van een concrete bouwgeschiedenis. Hier willen we het echter hebben over ideaalontwerpen. Aangezien we daarbij de getekende vastlegging van in wezen *architectonische* denkbeelden voor ons hebben, moeten vooraf twee fundamentele vooronderstellingen worden opgesteld, die het onderscheid tussen bouwtekeningen en andere kunstvoorwerpen en de noodzaak van een dergelijk streng onderscheid kunnen aangeven.

Ten eerste zijn alle strenge *beeld*voorstellingen, zoals die bekend zijn uit de schilderkunst en dienen ter ordening van de afbeelding, niet van toepassing of ze zijn omgewerkt in een uitsluitend architectonische zin. Dit heeft vooral betrekking op de schilderkunstige afbeelding van de ruimte en het perspectief. We zullen daarbij regelmatig afwijkingen tegenkomen van het radicale lineair perspectief met zijn mathematisch tot stand gebrachte blik in de diepte of, kort gezegd, van de samenhangende *aanblik*, die in alle gevallen van de schilderkunst (visionair of naturalistisch) een voorwaarde is voor de compositie. Nu moet men onder 'aanblik' niet de reëel aanschouwelijke voorstelbaarheid verstaan van de *beeldvoorwerpen* in een samenhangende blik. Bedoeld is slechts het voor elke beeldende samenvoeging geldende vereiste van het 'ernaar kijken'. Hierop berust het feit dat, althans in de meerderheid van de gevallen, bij de voortbrengselen van de schilderkunst in de Nieuwe Tijd werkelijk iedere zichtbare vorm zijn uiteindelijke esthetische betekenis verkrijgt binnen het *beeldvlak*. Vanwege haar positieve en fundamentele esthetische functie is de ordening van de aanblik in de beeldende kunst in voldoende mate verankerd, geheel afgezien van de kwestie of daarbij ook buiten het beeld geldige, werkelijk bestaande ruimte-eenheden in dezelfde beeldenheid van de

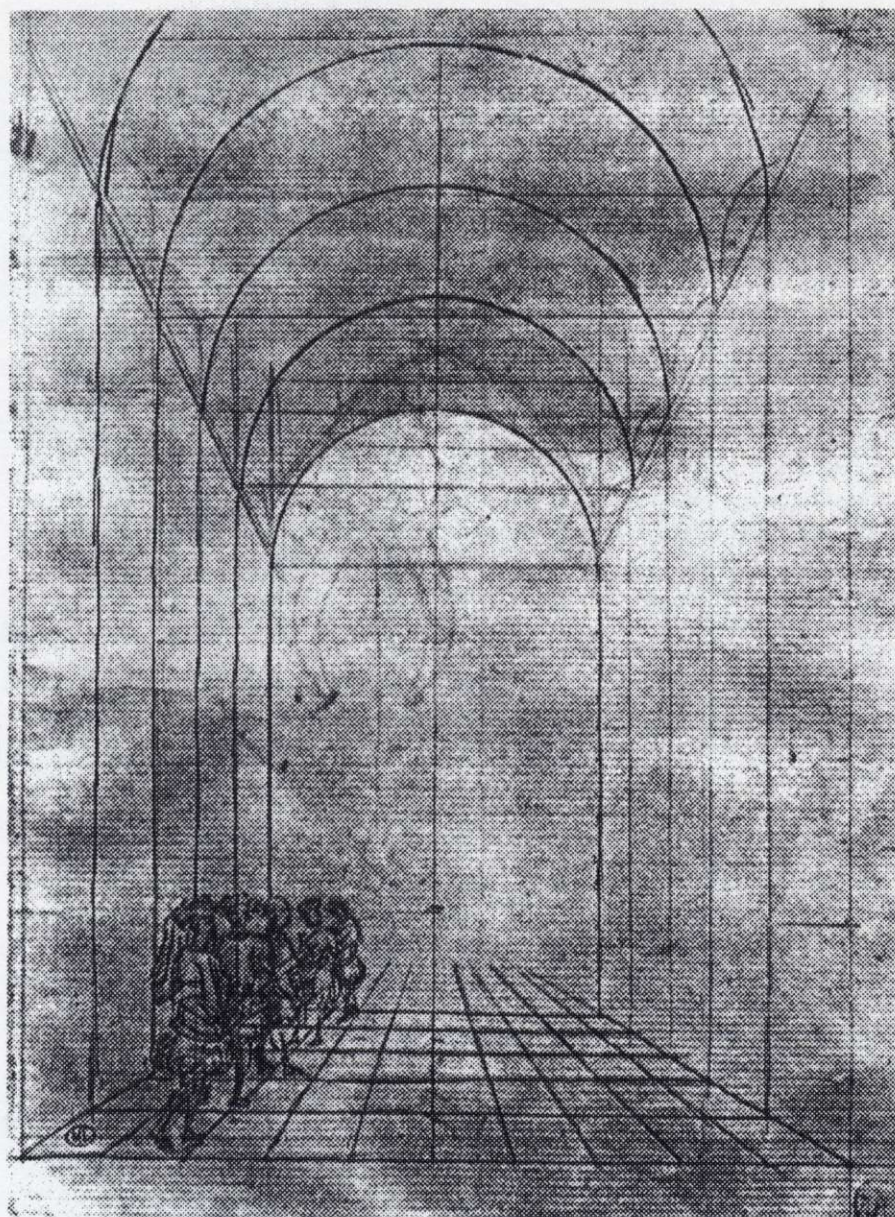


aanblik worden meegenomen. Iets dergelijks kan gebeuren door middel van het perspectief, door plastisch illusionisme, door irreële, 'ouderwetse' ruimteschema's enzovoort; hierdoor kunnen in ieder geval de beeldvoorwerpen in de aanschouwing, zowel in hun primitief-reële klaarlijkheid als in de 'aanblikseenheid', een verschillend gewicht in de schaal leggen. Een *dergelijke* samenhangende aanblik zal de schilderkunst omzetten in een analoge eenheid in het *beeld*. Niet aan het beeld gehoorzamende onregelmatigheden kunnen ook hier voorkomen. Wezenlijk zijn zij echter pas voor de 'notities' van *architectonische* invallen. Hier moet van ieder ervan apart notie worden genomen. Het 'vlak' (de ondergrond) heeft hier geen fundamentele esthetische functie. Het is slechts een onontbeerlijk communicatiemedium, in zekere zin een noodzakelijk kwaad, zonder dat het ooit zelf in zijn specifieke mogelijkheden esthetisch relevant zou kunnen worden. Juist de afwezigheid van 'aanblik' en de daaruit volgende indifferentie van de ondergrond doen de eigenschappen van de architectuurtekening duidelijk naar voren treden. Deze zijn: de objectieve opmeting van de vormen en de verbrokkeling van elke samenhang die als 'aanblik' opgevat zou kunnen worden. Ieder stuk architectuur wordt zonder verband met het beeldvlak, zonder verwijzing naar de zichtafstand opgetekend (*Aufriß*). Het vlak wordt derhalve alleen fragmentarisch, ten behoeve van het aangeven van bepaalde bijzonderheden van de vormen (bijvoorbeeld de plasticiteit) bij de afbeelding betrokken. Bij de architectonische vormgeving, dus ook bij de tekening, is een weliswaar visuele, maar van een op een beschouwer en een standpunt vastgelegde kijkende blik onafhankelijke, omlijning van de voorstelling van de vorm beslissend. De constante van de architectuurvoorstelling wordt niet gelegd in een zichtpunt, maar in een visuele omsingeling van het bouwwerk, dat alleen perspectivisch en in het verschijningsbeeld maar niet architectonisch veranderlijk is en daarom in een echte architectuurtekening alleen wordt aangeduid of 'voorgetekend', maar nooit in eigenlijke zin wordt afgebeeld. In ieder geval wordt er nooit een zichtconstellatie bijeengebracht in een of andere uitsnede die het in een beeldvlak plaatst en als beeld overdraagt. Vandaar dat het beeldvlak als *eenduidig* middel van architectonische representatie wegvalt en de niet aan het beeld gehoorzamende onregelmatigheden, die het beeldvlak schenden, belangrijk worden.

Ten tweede: de architectuurtekeningen onderscheiden zich niet alleen van de schilderkunst, maar op vergelijkbare wijze van alle tekeningen die gemaakt zijn vanuit een schilderkunstige of sculpturale beweegreden. De eigenlijke *zintuiglijke* of beter figuratieve of afbeeldende behendigheid ontbreekt. De getekende details bezitten geen aspiratie en aanmatiging om geheel vanuit zichzelf te voeren tot een zintuiglijke waarneembaarheid. De uitdrukkingwijze wordt direct vanaf het begin meebepaald door het *constructieve* van *elk* afzonderlijk architectonisch voorwerp; het onderzoek heeft daarom behoefte aan een in het bijzonder daarop afgestemde vorm van stijlkritiek.

De afbeelding van architectuur

Nu kan, onder voorlopige weglating van wat tussenstappen, precies worden gezegd wat de architectuurtekening *niet* is. We gaan ervan



Pisanello, tekening van een interieur

uit dat de feitelijke bestemming van de architectuurtekening eruit bestaat het beslissende document te zijn van een 'bouwprogramma'.¹ Dan moeten we de *bouwtekening*, als middel bij de productie van de architect, goed onderscheiden van de pure *afbeelding van bouwwerken*. De *afbeelding* van architectuur lijkt onbelangrijk voor het ontstaan van een architectonisch werk en is derhalve in vergelijking daarmee architectonisch minder volkomen. Laten we de afbeelding van architectuur allereerst bezien vanuit het gezichtspunt en de methoden van de schilderkunst.

De afbeelding van architectuur in de schilderkunst

Er kunnen twee vormen van afbeelden van architectuur in de schilderkunst worden onderscheiden: ten eerste de simpele weergave van het aanzicht van bouwwerken in historie- of landschapstukken. Bij het *historiestuk* kan de toepassing van de bouwwerken variëren tussen die van het eigenlijke 'schouwtoneel' en die van 'achtergrondstoffage'. Het is hierbij belangrijk stil te staan bij het keerpunt dat de 'werkelijkheids'getrouwe vorm van afbeelden naar voren deed treden en tot leven bracht: de vroege renaissance. Dat wat zich het moeilijkst in een comfortabele, weke aanschouwelijkheid laat invoegen, de architectuur, juist dat werd gebruikt voor de inrichting van het perspectief dat zich kort tevoren had gegrondvest. De architectuur bezit hier weliswaar een afbeeldend moment in haar functie de kubieke plasticiteit van de afgebeelde wereld te onderstrepen, maar het is ook zonder verder bewijs duidelijk dat haar belang als *afbeelding* slechts bijkomstig is. Daarentegen verwerft in haar de ordening van het beeld door middel van het centraal perspectief de strengste maatstaf. Omdat ze zelf al een mathematisch afgemeten artefact is, is de architectuur in de werkelijk *beeldende* (voorstellende) kunst het beste in staat als referentie te dienen voor de indeling van de afzonderlijke onderdelen binnen de normaal-perspectivische ordening van het beeld. De beeldarchitecturen in de vroege renaissance zijn vaak niet zozeer bedoeld als onderdelen van de afbeelding alswel als controlemiddel voor de exactheid van het beeld.² Zij zijn dan, om zo te zeggen, functioneel voor de geleding van het beeld en niet voor de beeldinhoud zelf. (Natuurlijk wordt naar het Cinquecento toe de mengverhouding meer evenredig.³)

Nu werd er al eerder en in nauwelijks mindere mate architectuur weergegeven in de schilderkunst. Aangezien echter in de middeleeuwen van een beeldopvatting in onze zin nog geen sprake was, bezat de schilderkunst evenmin de mogelijkheid een beeldgetrouwe afbeelding van de architectuur te maken. Te beginnen bij de architecturale tekens en 'raamwerken' op de muren van oosterse en Byzantijnse kerken, via soortgelijke verschijningen in de romaanse wand- en miniaturschilderkunst, in de ivoorsnijkunst en de edelsmeedkunst en gedeeltelijk nog tot in bepaalde muurschilderingen uit het Trecento, hebben de architectuurvormen een *inhoudelijk-geobjectiverde* bestemming en betekenis. Zij zijn niet 'als zodanig' van belang, maar als toevoeging bij het evenzeer niet-formele en buitenesthetische beeldthema. (Meestal gaat het dan ook niet om de afbeelding van bouwwerken die 'voorhanden' waren.) Zijn de bouwwerken geen toevoeging, dan zijn zij zeker te beschouwen als

¹ Paul Frankl, *Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig, 1914, p. 147.

² Paul Zucker, *Raumdarstellung und Bildarchitekturen im florentiner Quattrocento*, Leipzig, 1913, p. 9. Duidelijke voorbeelden zijn Masolino en Benozzo Gozzoli, zie ibidem, pp. 21, 23 e.v., 29, 55, 60 e.v., 63. Het vraagstuk van de ordening is zo verstrekkend dat het er al in het Quattrocento toe leidt dat de architectuur in het beeld een schijnarchitectuur wordt, waarbij, zoals op p. 26 wordt gezegd over de *Heilige Drieëenheid* van Masaccio, we niet meer te maken hebben met 'een bouwwerk in het beeld, maar met een beeld in een bouwwerk'. Tegelijkertijd komt het voor, dat de bouwwerken een fantastische en onwettelijke achtergrondstoffage vormen, zoals bijvoorbeeld bij Signorelli. Nog in de zestiende eeuw 'mislukt' de eenduidige verbinding van de achtergrondarchitectuur (dat wil zeggen de bouwwerken in de vrije ruimte) met de figuren op de voorgrond nogal eens: bij de *Paris van Bordone* (schilderij in Keulen en in Wenen) is de scène met figuren als het ware 'onder' het voorwerp (de architectuur) opgehangen (vgl. Jacob Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1904, p. 48). Zowel de architectonische compositie als de figurale compositie zijn echter ieder op hun eigen wijze vrijer geworden en laten dus, onafhankelijk van een eventuele 'onontwikeldheid', de moeilijkheden zien van de 'natuurgetrouwe' afbeelding. We zouden hier vele voorbeelden kunnen noemen, ook voorbeelden die een schijnbare overeenstemming laten zien (zoals bij Carpaccio); zij wijzen echter op verwikkelingen die hier niet kunnen worden behandeld.

³ A.E. Brinckmann, *Plastik und Raum*, München, 1922, pp. 19-22; vgl. A.E. Brinckmann, *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, Berlin, 1915, p. 103. Zie voor de architectuurschilderkunst van het maniërisme: Max Dvorák, *Geschichte der Italienischen Kunst*, deel 11, München, 1926/1927; Max Ermers, *Die Architektur Raffaels in seinen Fresken...*, Strassbourg, 1909, pp. 26, 31, 44 e.v.



Jan van Eyck, *De Madonna met kanselier Rolin*

Giotto, *Uitdrijving van demonen uit Arezzo*, fresco in de bovenbasiliek te Assisi



tektonisch 'exemplum' dat een bepaalde waarde beklemtoont, die in ieder geval de schijnbaar eenvoudig te duiden waarde van een vorm overstijgt; deze overstijgingen zijn in de theocentrische opbouw van het denken over kunst zo vanzelfsprekend, dat zelfs bij een schijnbaar 'decoratieve' toepassing van dergelijke motieven, deze iets inhoudelijks, weliswaar niet zozeer in objectieve zin maar eerder als grondtoon, direct en concreet weten te 'formeren'. Deze algemene verklaring, waarbij het 'voorwerp' (in de ruimste zin) afhankelijk is van zijn inhoudelijk-geobjectiveerde bestemming, moet uiteraard slechts dienen als onderscheid van de nieuwe soort van architectuurschilderkunst vanaf de renaissance. Wat erachter steekt is een groot, apart te behandelen vraagstuk, waarbij het zou gaan om structuurveranderingen, soms ook om een ontwikkeling van de afbeelding van architectuur vanuit de laat-Romeinse illusionistische schilderkunst, om de aanwending van formalistische architectuurvormen als attributen van religieuze scènes en personen (vaak ook als middel tot eigenlijke symboliek) en om meer van dergelijke vraagstukken. Voor ons volstaat de vaststelling dat deze voorstellingen in strikte zin nooit tot opgave hebben architectuur af te beelden, maar dat de architectuur vanuit een objectief of algemeen 'idee'-vormend gezichtspunt in de schilderijen wordt opgenomen.⁴

Van belang voor de verandering van dit gegeven is dat aan het einde van de middeleeuwen, wanneer het landschappelijk illusionisme zich voortzet in de miniaturen van de groep rond de gebroeders Van Eyck en het landschappelijke zich laat zien als een meer of minder scherp afgegrensd uitzonderlijk deel van de nog middeleeuws gebleven totale compositie, de architectuurvormen weer een belangrijke rol gaan spelen.⁵ Nu echter op omgekeerde wijze: niet meer als aanhangsel bij louter aanschouwelijke feitelijkheden die alle bijdragen aan het 'onderwerp', maar als een beeldmotief dat mede de aanschouwelijke samenhang bewerkstelligt en dus is losgemaakt van de objectieve thematiek van het heilige. Het heilige blijft nog lange tijd beschroomd voor het beeld en dus afgesloten in een 'ideale ruimte'.⁶ Steeds wanneer het aan 'beeldvorm' wint, blijft het tegelijkertijd volharden in zijn eigen karakteristiek: ook in een werelds jasje blijft het heilige vooralsnog een teken van het absolute en sluit het zich af van elke meevoering door het beeld in de richting van de ongeheiligde, dat wil zeggen zelfstandige, buitenwereld. Uit deze ketenen moeten nu tenminste het landschap en de beeldarchitecturen worden bevrijd. Maar nog lang na de middeleeuwen, bijvoorbeeld in veel maniëristische schilderijen, kunnen bouwwerken, net als andere onderdelen van het beeld, opnieuw verschijnen op een representatieve en van het beeld afgesloten wijze, wat slechts valt te begrijpen als een nawerking, ja zelfs als een soort vernieuwing van deze oude 'ketenen'.

Dat de bouwwerken het beeld van een raamwerk moesten voorzien werd door de latere ontwikkeling steeds verder uitgewist en verzacht. Bouwwerken werden in hun schaal steeds meer in volledige overeenstemming gebracht met de figuren en werden derhalve meer een eenvoudig en spanningsloos 'schouwtoneel'; ze werden steeds vaker door het beeldkader doorsneden en tot uitsneden gemaakt, totdat ze uiteindelijk als aparte decorstukken met de

⁴ Zie voor de *perspectiva artificialis* sinds de zestiende eeuw en het 'empirische' perspectief van voor die tijd: Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wenen, 1924, p. 227; vgl. Joseph Meder, *Die Handzeichnung*, Wenen, 1919, pp. 599 e.v., 608. Zie voor de beeldarchitecturen van vóór Giotto een korte noot bij Zucker, a.w., pp. 6 e.v., en Erwin Panofsky, 'Die Perspektive als "symbolische" Form', in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Leipzig, 1927, pp. 266, 312, 323/324.

⁵ Max Dvorák, *Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck*, München, 1925, pp. 221 e.v., in het bijzonder pp. 222 en 225.

⁶ Max Dvorák, 'Idealismus und Naturalismus in der Gotik', in: Idem, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München, 1928, pp. 85 e.v., 90, 91-95, 128, 134 e.v., 139, 141, 142 e.v.



Saendredam, *De Nieuwe of Sint-Annakerk te Haarlem, van het westen naar het Oosten*, 1652
 Emanuel de Witte, *Interieur van een kerk*, 1668



grootste schilderkunstige vrijheid worden samengebracht.⁷ Dergelijke bouwwerken vormden geen perspectivisch staketsel meer, maar slechts een subtiele toevoeging, een middel voor een zuiver visuele indeling van het ruimtebeeld; de perspectivische 'juistheid' was zo ver gevorderd, dat een schematische beveiliging ervan overbodig was geworden.

Slechts in overdrachtelijke zin behielden de bouwwerken hun aanvankelijke functie in de opbouw van het *landschapsbeeld*. Het zogenaamde 'heroïsche landschap' is in hoge mate hiervan afhankelijk. In de loop van de zeventiende eeuw daalt de ordenende en geleedende betekenis van de landschapsarchitectuur. Tenslotte staat de architectuur als een detail in het beeld, met niet meer betekenis dan die van de stoffering van klein geschilderde personen of scènes. Deze afname hangt samen met de opkomst van de met moeite door de kunsttheorie geaccepteerde pure landschapsschilderkunst.⁸ In een uitzonderingsgeval – Holland in de zeventiende eeuw – wordt de architectuurschilderkunst een zelfstandig genre binnen de schilderkunst. Dan kan aan het onderwerp zelf de geleidelijke erosie worden nagegaan van de aanvankelijk lijnrecht en architectuurgetrouw opgebouwde perspectivische 'opmerkelijkheid' (de Steenwijcks enzovoort tot ongeveer Saenredam); totdat tenslotte de beeldvorm van de architectuur zo week wordt, zo zonder innerlijke strengheid (Emanuel de Witte), dat men ook wel van een 'architectuurstillevens' zou kunnen spreken.⁹

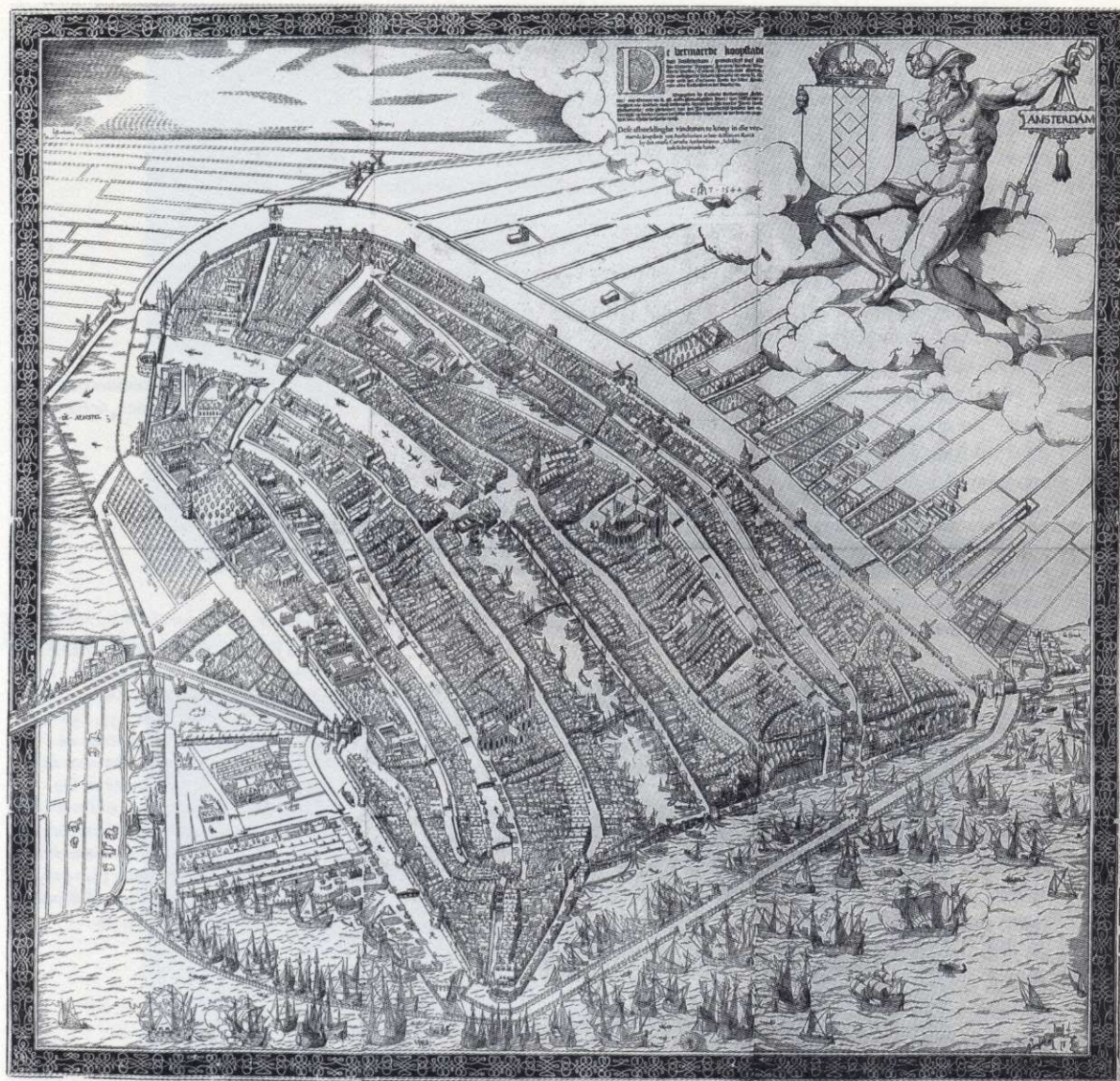
Dezelfde bevindingen gelden ook voor de afbeelding van bouwwerken in reliëf. Alleen is hier de perspectivische afbeeldingswijze moeilijker en blijven de niet aan het beeld gehoorzamende restanten juist bij de architectuur langer behouden, en heeft omgekeerd een aan het aanzicht vreemde, 'objectieve' wijze van aanbrengen grotere mogelijkheden (met name in romaanse en Byzantijnse ivoorsnijwerken) dan in de schilderkunst. Het reliëf geeft de architectuur immers van begin af aan in zekere (hoewel geringe) mate weer in haar plastische hoedanigheid, zij het als verkleining en altijd onvolledig losgemaakt van de reliëfondergrond. Dat is op zich al voldoende om de tegenstelling tussen de daadwerkelijke plastiek en de relatie tot het beeld van een bouwwerk in het reliëf naar boven te doen komen. Anders dan bij de schilderkunst ligt deze tegenspraak al besloten in het materiaal van het kunstwerk zelf. Het mathematisch perspectief komt hier pas veel later en gebrekkiger in gebruik dan in de schilderkunst.

De tweede vorm van schilderkunstige afbeelding van architectuur is het schilderen van *architectonische onderdelen*: de kwadratuurschilderkunst (die teruggaat op Mantegna en Foppa). Deze dient als illusionistische voortzetting en opening van de wand of het plafond. Meer dan de 'beeldarchitecturen' wordt zij door de architectuur zelf bepaald, en wel door het individuele gebouw waarin ze is aangebracht. (De bouwwerken in de *grottesche* sinds Rafaël blijven hier buiten beschouwing; zij moeten als ornament worden gezien.) Sinds de late renaissance vormt zij een niet te stuiten bijverschijnsel van de monumentale schilderkunst. Het gaat hier in het bijzonder om een Bolognese traditie die vanaf het midden van de zeventiende eeuw voert tot het aanzicht van *zelfstandige bouwconstructies*, die met

7
Frankl, a.w., p. 133.

8
Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wenen, 1924, pp. 405, 602, 606 e.v.

9
Hans Jantzen, *Das Niederländische Architekturbild*, Leipzig, 1910, pp. 5, 11 e.v., 21 e.v., 27, 31, 37 e.v., 44 e.v., 51, 76, 78-86, 95-97, 100, 123-126, 133, 138-140, 142, 144-147 (over Vermeer en de nabije ruimte), 150-152. Zie voor een vergelijking tussen Vermeer en De Witte op het punt van het stillevens: Max Eisler, 'Der Raum bei Jan Vermeer', in: *Jahrbuch der kunsthistorische Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* 33, 1916, p. 283. Vgl. ook Franz Roh, *Holländische Malerei*, Jena, 1921, pp. 3, 69.



Cornelis Anthonisz, kaart van Amsterdam, 1544

het werkelijke gebouw in een illusionistische verbinding staan. Dit is de perspectiefschilderkunst in de meest beperkte zin. Op dit stadium van de perspectiefschilderkunst monden enkele (volstrekt niet schilder Kunstige) verschijningsvormen uit van de topografische afbeelding van architectuur. Enige opmerkingen bij de topografische afbeelding moeten tevoren worden gemaakt.

De topografische afbeelding van architectuur

De meest primitieve vorm van de topografische afbeelding wordt gevonden in de topografische overzichtsplattegrond, dat wil zeggen een mengvorm van de plattegrond van een gebied en de in aanzicht aangeduide plaatsen, die al vanaf de middeleeuwen gebruikelijk is. Aangezien een dergelijke plattegrond de geografische functie van landkaart vervult, betekent 'plattegrond' evenzeer het grondplan van de afzonderlijke plaatsen, bouwwerken en soortgelijke objecten, als de op een plattegrond gelijkende abstracte vlaklegging van dit 'overzicht'. Op een landkaart wordt immers niets afgebeeld, maar wordt wel iedere bijzonderheid aangeduid. Nu zijn evenwel de afzonderlijke objecten als 'aanzichten' op de louter als plaatsaanduiding bedoelde grondlijnen neergezet; zij staan dus *scheef op het planimetrische vlak*. Daarmee al begint het *plattegrondkarakter van dit vlak zelf tweeduidig* te worden. Geleidelijk aan gaat men ertoe over in dit platte vlak met zijn scheef opgetrokken bijzonderheden in de nabijheid van de bovenste rand een 'horizon' te tekenen. Er komt dus een afbeeldend moment in het spel (die de eenheid van het aanzicht volgt) zonder dat dit echt tot werking komt. Het karakter van 'landkaart' verhindert dit. Tenslotte worden echter niet alleen de bijzonderheden, maar het gehele in de kaart opgenomen landoppervlak scheef opgetrokken. Daarmee is de schijnhorizon geenszins tot werkelijke horizon geworden. Het platte vlak heeft alleen meer het karakter van over-zicht gekregen. De stap naar het natuurlijke overzicht, de 'vogelvlucht', is nog niet gezet. De werking van de schuinite, die zijn intrede doet bij het overzicht, is niet op een bij het beeld passende wijze verzacht, maar een geheel mechanisch gegeven. In wezen hebben we te maken met een *axonometrie*. Dit fenomeen is vooral bekend van de stads- en tuinplattegronden uit de zestiende en zeventiende eeuw.¹⁰ We moeten niet vergeten, en hieruit blijkt nog duidelijker het belang van de topografische afbeeldingsmiddelen, dat sinds Rafaël zich voornam een plattegrond van het oude Rome te vervaardigen, de topografische 'instelling' een grondeigenschap was van de renaissance en de van haar afhankelijke tijden, tot in de late barok. Men sprak juist daarom van 'plattegrond' omdat dit beeldloze grondplan een belangrijk uitdrukkingsmiddel is van de architectuurtekening.

De Veduta

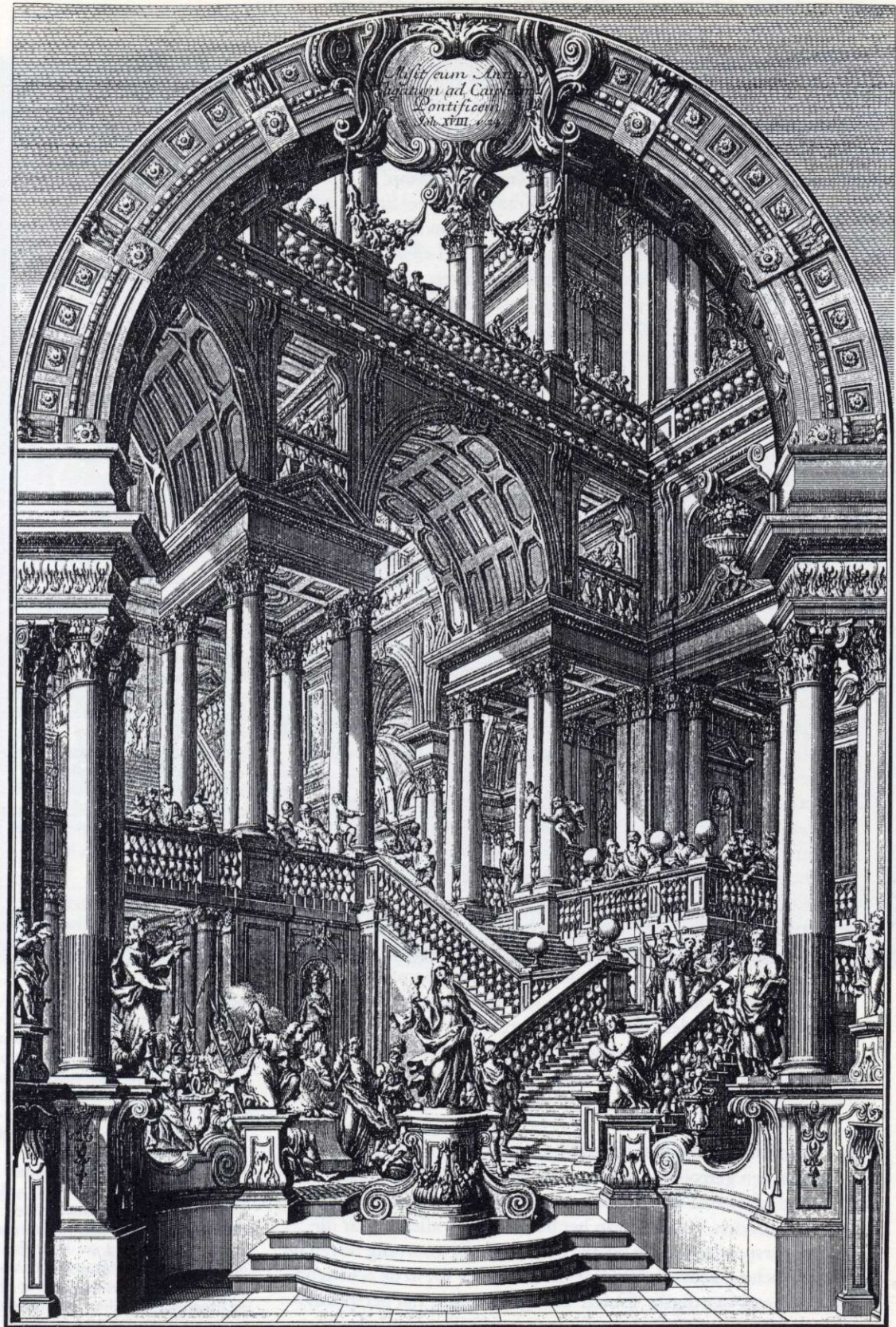
Een bijzondere consequentie van deze topografische grondvorm is de *veduta*: een getrouwe opname van alle bijzonderheden van straten of uitsneden van landschappen, zoals die zich werkelijk aan de blik voordoen. De eisen van het beeld of zelfs alleen maar die van het perspectief krijgen echter nooit volledig voorrang boven de topografische exactheid. Vandaar dat de vedute tot in de achttiende eeuw de merkwaardigste 'fouten' en tegenspraken van perspectivische aard laten zien.¹¹ Vedute zijn er in verschillende schakeringen,

10

Hans Rose, *Spätbarock*, München, 1922, p. 35, waarin echter de contradicties in de afbeelding, die ook voorkomen in werkelijke architectuurplattegronden, slechts worden verklaard uit de botsing tussen de op formele wijze doorontwikkelde plattegrond en de natuurwetenschappelijk objectieve landkaart. Vgl. Luigi Dami, *Il Giardino Italiano*, Milaan, 1924, afb. 6, 27, 40, 46, 68, 69, 114, 437, 438, 145, 147; en A.E. Brinckmann, *Schöne Gärten*, München, 1925, pp. 30-96.

11

Hermann Egger, *Römische Veduten*, Wenen, 1911, fig. 9 (Giuliano da Sangallo), 20, 26, 29. Zie van de afbeeldingen met name de veduten van Maarten van Heemskerck, van de anonymus van het Escoriaal en van Dosio. Vgl. ook Hülsen over het 'Oude gezicht op Florence', in: *Jahrbuch der preussische Kunstsammlungen* 35, 1914. Voorbeelden uit het midden van de achttiende eeuw zijn de drie kleine ingekleurde houtsneden in de kaartenverzameling van de Berlijnse Staatsbibliotheek, S 64.837 (vgl. Egger, a.w., verz. nr. 232, 233, 266). Verder bevindt zich hier een aantal gegraveerde veduten waarvan 63.426, blad 12, 14 en 20 zeer karakteristiek zijn. Tenslotte moet worden gewezen op de grote verzameling van dergelijke topografische afbeeldingen in de Albertina te Wenen, in het bijzonder op die uit het atelier van Ghezzi, die thuishoren in het hier behandelde tijdvak.



Giuseppe Galli Bibiena Soc. Ges. Arc. Architect. Theatr. Primarius Inv. & del.

L.A. Hefel S.C.A. Chalcegr. sculps. direx. A.F.

van de eenvoudige opname (getrouw aan het object zonder 'natuur-getrouwheid') tot aan de rijke vedute uit het begin van de achttiende eeuw (met als belangrijkste voorbeeld Canaletto), die exactheid paren aan een hoog beeldgehalte. Maar ook nadien komen er in de vedute nog steeds wankelingen voor (bijvoorbeeld bij Piranesi). Weliswaar geven de vedute al blijk van een vrijheid tegenover het object, maar dit is geen 'schilderachtige' vrijheid, maar slechts de vrijheid het object (bijvoorbeeld een of andere bebouwde situatie) uit te wisselen tegen een ander, als het ware als een nieuw voorstel.¹² Zelfs de hele veduta kan worden opgebouwd uit voorwerpen, die in de werkelijkheid niet bij elkaar staan (verzamelveduta) of die volledig zijn verzonnen en tot een veduta worden gecombineerd (in Italië de zogenaamde *veduta ideata*).¹³

Prospect en scène

In dit stadium vormt de veduta mengvormen met de perspectiefschilderkunst (die de illusie in praktijk bracht) en voert daarmee tot de *prospectschilderkunst* in beperkte zin. Zij voorziet niet in een bepaalde enkelvoudige illusie, hooguit wordt een soort van algemene illusie naderhand aangebracht door de manier van rangschikken. Het komt hierbij aan op het 'prospect' als zodanig, niet meer op het perspectief, dat immers wordt aangeknoopt aan een vast punt. Met deze bedrieglijke, in het echte 'beeld' ontoelaatbare aankleding kan het prospect een tweetal opgaven vervullen. Ten eerste: hij verschijnt, aangevuld door een door coulissen opgeroepen dieptewerking, als 'scenografie'. Het komt in deze vorm in gebruik bij de *toneelschilderkunst* van Ferdinando Bibiena. Daartegenover is de toepassing van de coulisse, los van het prospect, al in het tweede kwart van de zeventiende eeuw opgekomen. De scenografie van Bibiena breidt het tot dan toe gebruikelijke stratenperspectief uit door een vermenigvuldiging, samendrukking en verticale expansie van de ruimten, in samenhang met het 'overhoekse perspectief'. Alles wat een plastische vorm heeft wordt door een min of meer fundamentele verkorting versmald en dunner gemaakt, om zodoende de architectonische volheid van het prospect tot het uiterste te voeren.¹⁴

De tweede mogelijkheid is het 'ideaal prospect' in uitgesproken zin. Daarmee wordt een volledig onwerkelijke combinatie van voorwerpen bedoeld, waarvan de 'ligging' of 'plaatsing' niet meer gegeven is in de objectieve continuïteit van de plek, zoals nog in de *veduta ideata*. In de praktijk zijn ze niet goed van elkaar te scheiden. Als uiterste verbastering van de topografische voorstelling is het ideaalprospect voor ons onderwerp van bijzonder belang. Vaak is het ideaalprospect vrijwel identiek aan een bepaalde vorm van architectuurtekening.

Dat de scenografische vorm van het prospect of de barokke decorschilderkunst niet op deze eenduidige manier aanstuurt op de architectuurtekening, verdient een nadrukkelijke onderstreping. Haar belangrijkste kenmerk, het samenvallen van het grondvlak en de ooghoogte in de onderrand (niet altijd, maar in de pregnante gevallen), doet ons de samenhang inzien met de kwadratuurschilderkunst met haar onderzicht. Aangezien de kwadratuurschilderkunst lange tijd als een handwerk traditioneel en mechanisch was

12

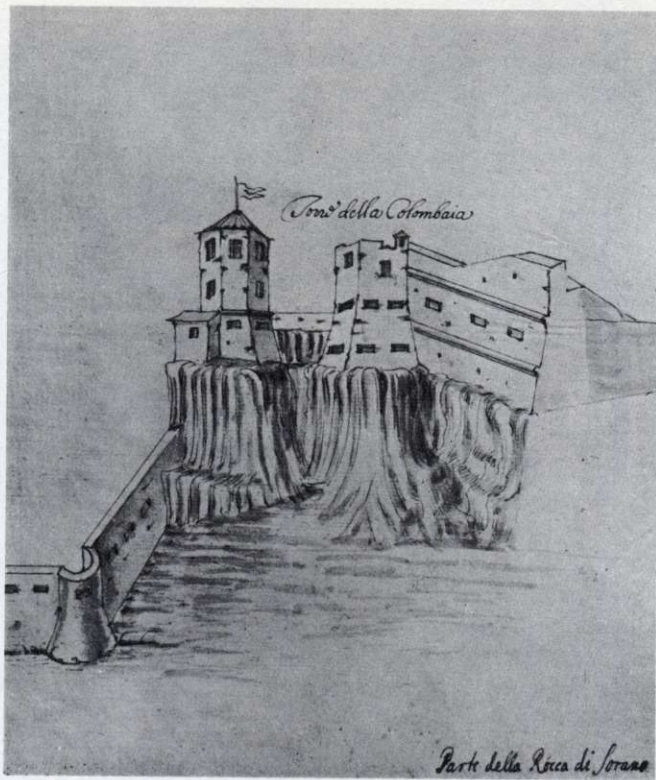
Zie voor de nabootsing van voorbeelden vanuit een architectonisch standpunt, zoals bij deze architectonisch denkende meesters voor de hand ligt, en die in ieder geval uitstijgt 'boven het kader van een louter optische ontvankelijkheid': Hermann Voss, 'Idealismus und Naturalismus in der Gotik', in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47, 1926, afl. 1, pp. 3, 6. Zie pp. 15, 23-25 voor een bepaald geval bij Canaletto. Agostino Mitelli geldt als uitvinder van dit vrije perspectief, dat – ook in de plafondschilderkunst – veduta wordt genoemd. Zie: Hans Posse, 'Das Deckenfresko des Pietro da Cortona', in: *Jahrbuch der preussische Kunstsammlungen* 40, 1919, p. 132; vgl. verder Domenico Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste*, deel 11, Göttingen, 1798, p. 617.

13

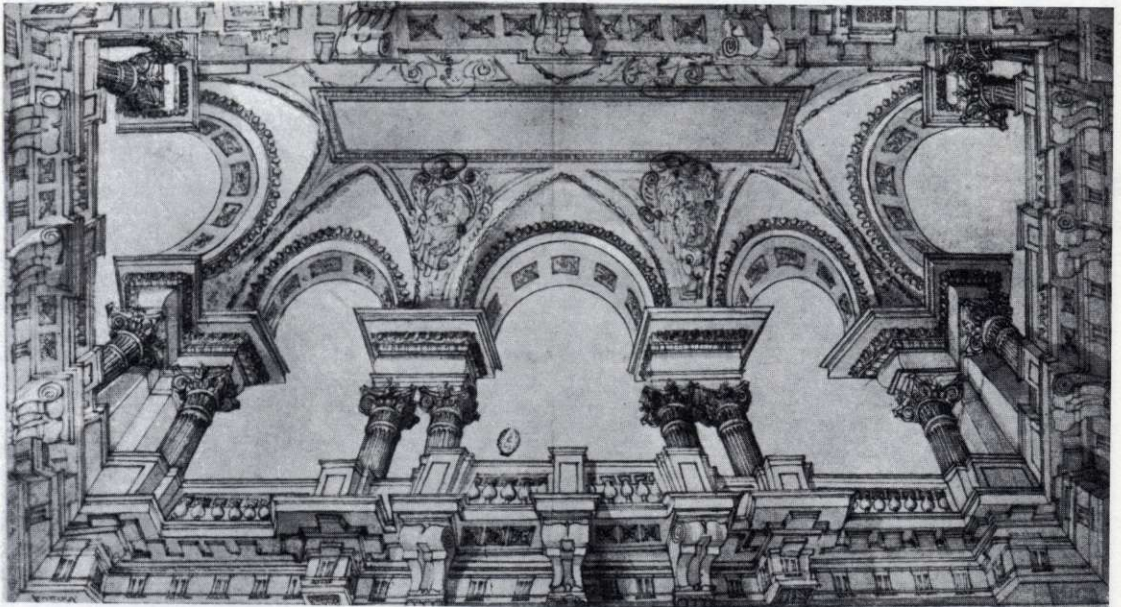
Voss, a.w., pp. 3, 5, 27, 37 e.v.

14

Enkele tekeningen, toegeschreven aan Giacomo Torelli en door Gregor gedateerd in het tweede kwart van de zeventiende eeuw, laten merkwaardige voorlopers zien van het toneel van Bibiena. Zij bereiden in grove schets al het bijzondere karakter voor van de eerste ontwerpen van Bibiena. Het scherp toespitste straatperspectief en de scheiding van voortoneel en scène (de als prospect gegeven blik door drie deuropeningen) zijn hierin echter nog behouden. Zie Joseph Gregor, in: *Festschrift der Wiener Nationalbibliothek*, Wenen, 1926, pp. 409, 410, 413 (over de eerste stap voorbij het theater van Palladio: Serlio), 414, en in het bijzonder pp. 417-418. Vgl. Joseph Gregor, *Denkmäler des Theaters*, deel 11, *Szenische Architekturen*, München, 1925, noot op p. 11, en Paul Zucker, *Die Theaterdekoration des Barock*, Berlin, 1925, pp. 6 e.v., 10; zie voor het onderscheid met de schijnarchitectuur p. 23.



Italiaans, topografische opname, zeventiende eeuw
 Italiaans (?), ontwerp voor een plafondschildering



Andrea Pozzo, gewelfschildering, S. Ignazio, Rome →



30 vastgelegd, heeft men – vooral gezien de ongewoonheid van de schilderkunstige onderzichtsillusie – in de geschetste studies vaak alleen maar de afzonderlijke delen (niet betrokken op het geheel) in het juiste perspectief geplaatst.¹⁵ (Een uitgesproken voorbeeld is afgebeeld op p. 28.) Met de steeds energiekere opdeling en opening van plafonds, dat wil zeggen met het toenemende overwicht van de hemel-illusie boven de architectonische illusie, verdween het gebrek aan eenheid vanzelf. Overigens is in de theaterschilderkunst vanaf ongeveer 1650 het geheel zonder meer exact (bijvoorbeeld Giov. Maria Galli Bibiena). Alleen waar het de hoogtedimensie betreft wordt ook later nog soms meer gegeven dan er als beeld te zien kan zijn. Dit betekent dat het perspectief niet wordt vervalst, maar consequent uitgebreid, en dat naar boven toe ook datgene wordt geschilderd wat normaal gesproken alleen vanuit een verafgelegen standpunt zichtbaar zou zijn. Daarbij helpt de lage plaatsing van de ooghoogte, dat wil zeggen de steil opkijkende blik. Zo laat de overdrijving in de hoogte zich verklaren: zij komt voort uit het onderzicht van de architectonische plafondschilderkunst en kenmerkt zich door de perspectiefwerking van onderaf. Dit is echter een effect van de aanblik, niet van de architectuur zelf. Zij behoort derhalve tot het gebied van de schilderkunst. Daaruit blijkt – ondanks vele toenaderingen¹⁶ van het toneelprospect – de laatste afstand tot de echte architectuurtekening.

15

Vgl. daarvoor als aanvullend bewijs: Hermann Egger, *Architektonische Handzeichnungen alter Meister*, deel 1, Wenen/Leipzig, 1910, afb. 16, 18; Posse, a.w., afb. 11. Zie voor de overaccentuering van de vluchtlijnen, waardoor wel de afzonderlijke illusionistische balustraden sterk worden verkort in een symmetrische tweedeling, maar niet de plafondopening als geheel: Posse, a.w., pp. 130-139. Zie voor verdere opmerkingen over de kwadrateurschilderkunst: André Michel, *Histoire de l'art*, Parijs, 1906-1929, afb. 5, p. 613. Vanwege de ruïneus-illusionistische plafonddoorbreking noemen we hier ook het Palazzo Brignole-Sale te Genua.

16

Deze toenaderingen moeten zeker niet worden veronachtzaamd, zoals bijvoorbeeld het doorwerken van de scène in de ruimte van de toeschouwer bij Bibiena. Er kan zelfs sprake zijn van een verstrengeling van beide ruimten, als bij 'de armen van een weegschaal', zodat het podium derhalve nog geen (impresiegetrouw) beeld is. Zie hierover Joseph Gregor, *Szenische Architekturen*, a.w., noot op p. 9. Vgl. Zucker, *Die Theaterdekoration*, pp. 22, 23, 27, voor de vervanging van het decoratieve door het illusoire en de nieuwe opgave van de uitsnede van het podium. Zie voor een opmerking van Bernini over de noodzaak van meer dan één blikpunt: Paul F. Chantelou, *Tagebuch* (vert. Rose), München, 1919, p. 69.



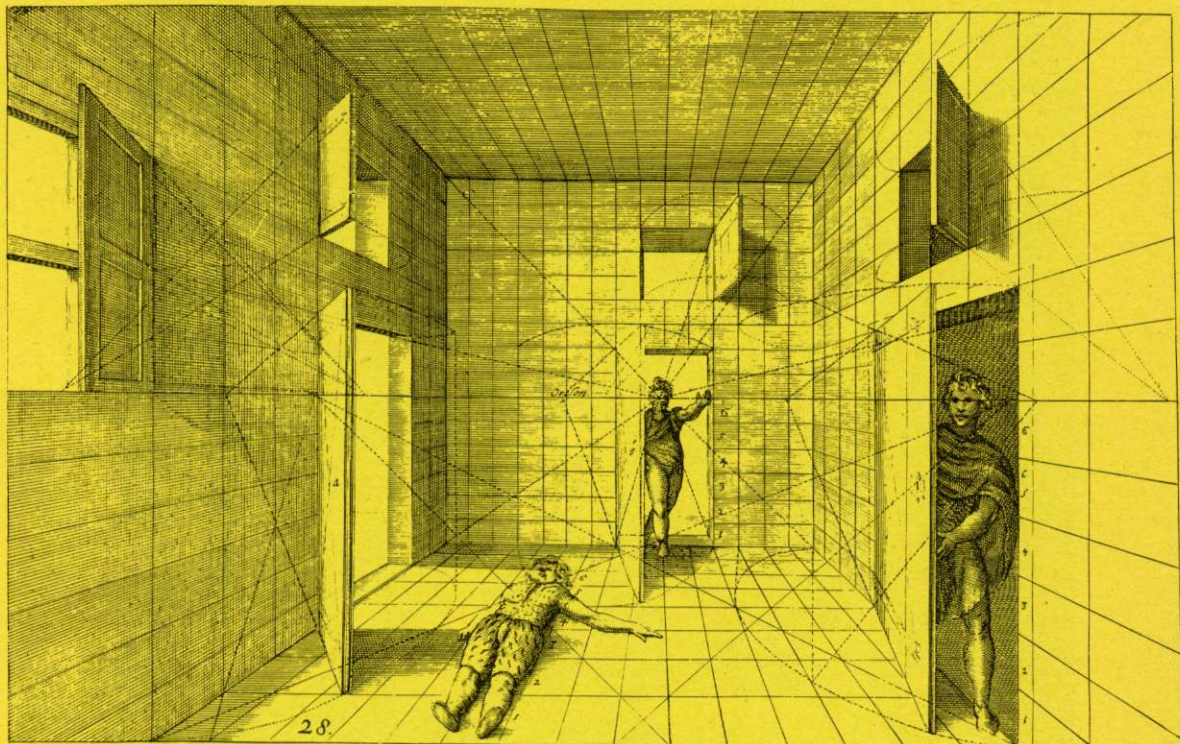
Melchior Broederlam, *Annunciatie en Visitatie*, linkerluik van het altaar van Champmol, 1398

Een van de meest kenmerkende karakteristieken van het artificiële perspectief is dat het een waarnemer veronderstelt die zich met zijn oog in speciale positie bevindt, met een vastgelegde afstand en kijkrichting ten opzichte van de scène voor hem. In theorie is alles afhankelijk van dit vastgelegde gezichtspunt, want de hele constructie is eraan opgehangen, en vanuit dit punt zal de illusie van realiteit het meest intens zijn. (...) Het artificiële perspectief vindt zijn duidelijkste uitdrukkingswijze in architectonische en kubieke vormen, in rechte lijnen, scherpe hoeken en harde, scherpe kanten, die heel gemakkelijk het delicate weefsel van een beeld aan stukken kan snijden. De bijbehorende moeilijkheid van de taak om zulke geweldige krachten van dit visueel realisme te controleren wordt bevestigd door heel de geschiedenis van de evolutie van het lineaire perspectief.

John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londen, 1967, pp. 190-192



Masolino, *Het dispuut van Sint Catherine*, fresco in de S. Clemente, Rome



Hans Vredeman de Vries, *Perspective I*, Lugdunum Batavorum (Leiden), 1604, plaat 28