

De betekenis van stijl

Stijl, type en iconografie

Het begrip 'stijl' is in de kunstwetenschap bijna geheel op de achtergrond geraakt en wordt zelfs veelal gezien als achterhaald en ondeugdelijk voor de beschrijving van kunstwerken.¹ Desondanks verscheen in 1988 eindelijk het boek waaraan Paul Frankl in de laatste jaren voor zijn dood had gewerkt: *Zu Fragen des Stils*.² Het is een bewerkte, aanzienlijk kortere en meer toegankelijke versie van wat hij zelf zag als zijn belangrijkste bijdrage aan de kunsthistorische discipline: *Das System der Kunstwissenschaft*.³ Op de komende bladzijden wil ik ingaan op een paar van de meest elementaire inzichten die in *Zu Fragen des Stils* worden overgedragen, om mij vandaar te wenden tot dezelfde vragen maar dan gesteld binnen een andere discipline, de architectuur.

Voordat Frankl overgaat tot een algemene stilistische beschouwing, wijst hij op een niet onbelangrijk verschil tussen de beeldende kunsten en de architectuur; een verschil dat direct betrekking heeft op het vraagstuk van de 'betekenis' van deze kunsten. De beeldende kunsten (waarbij we voorbijgaan aan een volledig abstracte kunst, als zoiets bestaat) 'geven iets weer'. Bij de architectuur ontbreekt een dergelijke relatie tussen voorbeeld en weergave. Zoals Frankl al had aangegeven in een eerder, geheel aan de architectuur gewijd boek, valt de 'inhoud' van een bouwwerk strikt genomen samen met het gebruik of de gebruiken waarvoor het is ontworpen. 'De betekenis van een ruimte komt geheel voort uit zijn meubilering en uitrusting', aldus Frankl, en hij voegt daar even later, bij wijze van voorbeeld, aan toe: 'Velen kunnen zichzelf overgeven aan poëtische of sentimentele stemmingen in een goed bewaard middeleeuws kasteel, maar alleen de weinigen die een duidelijk beeld hebben van de wapens en de wijze van oorlogvoering in die periode zullen het *begrijpen*.' Mutatis mutandis geldt hetzelfde ook voor bijvoorbeeld een feesthal in een paleis en de feesten die daarin werden gegeven.⁴

Toch kunnen architectuur en beeldende kunsten voor een groot deel op overeenkomstige wijze worden begrepen. Elke poging om enig benul te krijgen van een kunstwerk of een ontwerp zal zich om te beginnen moeten richten op een nauwkeurige, heldere en exacte beschrijving. Voor de architectuur veronderstelt dit een woorden-schat, een architectonisch vocabulaire, waarmee de onderdelen van een gebouw eenduidig kunnen worden aangeduid. Voor de architectuur van de *International Style* zijn dat bijvoorbeeld de woorden die Le Corbusier aan dit vocabulaire heeft toegevoegd, zoals '*pilotis*' en '*fenêtre longueur*'. Naast het van nature meer technische vocabulaire voor dergelijke materiële onderdelen omvat een dergelijke *dictionnaire raisonné* uiteraard in de eerste plaats de ruimtelijke delen van de architectuur zoals 'de hal', 'de woonkamer' en 'de zolder'. De kennis die nodig is voor de herkenning van al deze onderdelen wordt door Frankl membrologie genoemd. Hierin zijn ook begrepen de constituerende elementen van een schilderij of beeldhouwwerk, met membra als 'de vleugel' van de engel en 'de sleutel' van Petrus.

¹ Zie het 'postscript' van James Ackerman bij zijn in 1961 geschreven artikel 'Style', in: *Distance Points, Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge, Mass., MIT, 1991, pp. 20-22, met een bibliografie van later verschenen werken over dit onderwerp, waaraan in ieder geval nog moet worden toegevoegd: Ernst H. Gombrich, 'Styles of Art and Styles of Life', *DOMUS*, nr. 744 (1992), pp. 17-32.

² Paul Frankl, *Zu Fragen des Stils*, Leipzig, Seemann, 1988. Een vertaling van de inleiding en de eerste twee hoofdstukken is opgenomen in: Henk Engel, Susanne Komossa en Erik Terlouw (red.), *Architectuurfragmenten 2. De vraag naar stijl*, Delft, Publikatiebureau Bouwkunde, 1994, pp. 79-106.

³ Paul Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft*, Leipzig / Brünn, 1938. Dit boek kent slechts een geringe verspreiding, aangezien de eerste oplage nog in hetzelfde jaar voor het overgrote deel werd verbrand.

⁴ Paul Frankl, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Stuttgart, Teubner, 1914; Engelse vert.: *Principles of Architectural History, The Four Phases in Architectural Style 1420-1900*, Cambridge, Mass., MIT, 1986, pp. 157-160.

4
Het gaat bij een dergelijke membrologische beschrijving niet om het afzonderlijke onderdeel op zich en zeker niet om de vorm van het losse ornament. Het deel krijgt pas zijn specifieke betekenis binnen het geheel van het ontwerp, binnen de specifieke samenhang van het architectonisch voorstel of de schilder Kunstige voorstelling. Voor een werkelijk begrip van zowel de vorm en de plaats van het deel als het geheel van het ontwerp is het nodig oog te krijgen voor deze samenhang. Bij werken van de beeldende kunst begint dit begrip bij de herkenning van het 'thema' of het 'genre' van het schilderij of beeldhouwwerk.⁵ Zoals Frankl zelf aangeeft valt de membrologie hier samen met de iconografie. Bij de architectuur begint dit begrip bij de herkenning en de kennis van het 'type' gebouw. De door Frankl beschreven membrologie komt hier overeen met de typologie in ruime zin, de typologie die zich niet beperkt tot de totale gebouwenconfiguraties maar die zich, zoals Gulio Argan haar indertijd heeft begrepen in zijn 'Sul concetto di tipologia architettonica', ook uitstrekt tot de grote constructieve elementen als 'het pendentief', 'de koepel' of 'het platte dak' en de decoratieve elementen zoals de zuilenorden.⁶

De typologie is voor de architectuur wat de iconografie is voor de beeldende kunsten. Hoewel Frankl en Argan dit niet zo duidelijk stellen, kunnen we uit hun opstellen leren dat de typologie, in haar meest ruime zin, betrekking heeft op de binding tussen de architectuur en de taal. Met 'taal' wordt niet alleen een woordenschat bedoeld zoals die te vinden is in een woordenboek. Het gaat hier om de taal zoals die op een gegeven moment wordt gesproken, om zinnen en verhandelingen die iedereen die in die taal is opgegroeid kan begrijpen; om de taal die, in deze woorden en zinnen, terugverwijst naar een bekende (maatschappelijke, culturele) werkelijkheid. Het is door deze (historische) ervaring dat je een woord als 'zolder' of 'deur' ook werkelijk kunt begrijpen en je dat wat ermee wordt bedoeld ook in gedachten kunt voorstellen. De typologie is daarmee (zo zou je althans kunnen stellen) het maatschappelijke deel van de architectuur; ze is datgene wat de architect in staat stelt op een redelijke manier te overleggen met anderen en zijn werk begrijpelijk te maken voor opdrachtgevers, vakgenoten en andere belanghebbenden en geïnteresseerden.

Stijl

Het kunstwerk of het gebouw is daarmee niet uitputtend beschreven. Iconografie en typologie vertellen ons wàt er is gemaakt of ontworpen door de schilder, de aannemer of de architect, maar zeggen niets over de specifieke manier waarop dat 'wat' is vormgegeven. Wat rest is, in de terminologie van Argan, de *definizione formale*.⁷ Daarmee zijn we aangekomen bij de categorie 'stijl'. In de omschrijving van Ernst Gombrich, opgesteld voor de *International Encyclopedia of Social Sciences*: 'Stijl is elke zich onderscheidende, en daardoor herkenbare, manier waarop een daad is uitgevoerd of een artefact is gemaakt, of eigenlijk had moeten zijn uitgevoerd of gemaakt.'⁸ Nu fungeert het begrip stijl binnen de archeologie uitsluitend als een kenmerk, dat goede diensten bewijst bij dateringen en het aanwijzen van verwantschapsbetrekkingen, zonder dat daarbij wordt gepoogd om door

5
Frankl, *Zu Fragen des Stils*, p. 23: 'Immer setzt die membrologische Analyse in die Membran den Sinn ihrer Ganzheit voraus.'

6
Gulio C. Argan, 'Sul concetto di tipologia architettonica', *Progetto e destino*, Milaan, Il Saggiatore, 1965, pp. 75-81. Ned. vert.: 'Het concept van architectonische typologie', in: Leen van Duin en Henk Engel (red.), *Architectuurfragmenten 1. Typologie en ontwerpmethoden*, Delft, Publicatiebureau Bouwkunde, 1993, 2e herziene uitgave, p. 51.

7
Ibidem, p. 69: 'Duidelijk komt zo naar voren dat de positie van de kunstenaar ten opzichte van de geschiedenis twee momenten telt; het moment van de typologie en het moment van de bepaling van de vorm (*definizione formale*).'

8
Ernst H. Gombrich, 'Style', in: *International Encyclopedia of Social Sciences*, deel 15, New York, 1968, pp. 352-361.

middel van een interpretatie aan dit specifieke onderscheid een bepaalde 'inhoud' te verbinden. Op soortgelijke manier gebruiken antropologen de term om het geheel van kenmerkende gedragspatronen binnen een bepaalde gemeenschap aan te duiden; hun manier van leven als een vorm die zich onderscheidt van die van anderen. Binnen de wereld van de kunst en de kunstgeschiedenis echter stijgt het begrip stijl vrijwel onherroepelijk uit boven de eenvoudige gestalte van het kenmerk naar een aan dit vormonderscheid af te lezen betekenis die correspondeert met een bepaalde, al dan niet actuele of historische, waarde.⁹

Zoals Frankl zelf aangeeft, kan een membrolgische beschrijving van het afzonderlijke kunstwerk op zich nooit leiden tot een begrip van deze stilistische betekenis: 'Hier stuit de membrolgie op haar grenzen, want met haar middelen is zij niet in staat door te dringen tot de diepere betekenis van een stijl. Ze beperkt zich tot de constatering dat de gotische engel zich onderscheidt van de romaanse en ook van die van de renaissance, enzovoort.'¹⁰ Het komt nu aan op de vraag op welke wijze het kunstwerk, of een groep kunstwerken, zich markeert als een identiteit met een specifieke betekenis. Naast de membrolgie onderscheidt Frankl daarom de limitologie. Als methode bedient de limitologie zich van de vergelijking en zoekt binnen deze vergelijking van werken van de beeldende kunst of bouwkunst naar polaire tegenstellingen in de wijze waarop een bepaald thema, genre of type is vormgegeven. Frankl knoopt hier aan bij de werkwijze zoals die in de handen van Heinrich Wölfflin kunsthistorisch bijzonder vruchtbare resultaten had voortgebracht en die via Wölfflins *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) de algemene, en feitelijk nog steeds enige grondslag heeft gegeven aan het stilistisch vormonderzoek.¹¹ Het is Frankls verdienste dat hij Wölfflins grondbegrippen, die als a-priori polariteiten onvoldoende waren gefundeerd en daarmee ook naar believen konden worden vermenigvuldigd, heeft gereduceerd tot één enkel begrippenpaar dat volledig samenvalt met de inwendige logica en dialectiek van het vraagstuk van de markering van een identiteit: de elementaire tegenstelling tussen 'zijn' en 'worden'.¹²

De methode van het tegenover elkaar stellen van kunstwerken is gebaseerd op het inzicht dat de vorm alleen als polair 'verschil' ten opzichte van een andere (eerdere) vorm de betekenaar kan zijn van een andere, polair tegengestelde betekenis. Anders en ruimer geformuleerd, om ook recht te doen aan bewuste pogingen om aan te knopen bij het reeds bestaande, houdt dit in dat de vorm alleen door zijn geschiedenis, of door zijn verhouding tot de geschiedenis, de mogelijkheid bezit om gelezen te worden als de uitdrukking van een overtuiging, een voorliefde of, in het algemeen, een 'bedoeling'. Het gaat hierbij, voor alle duidelijkheid, dus niet om de realisering van een (typologische) werkelijkheid. Het werk treedt hier als kunstwerk buiten de maatschappelijke werkelijkheid van het moment, en schrijft dit 'heden' in binnen een ruimer perspectief dat, als 'mogelijkheid', zijn overtuigingskracht moet ontleen aan een zekere consistentie en door te verwijzen naar de voordelen, de deugden of de feilen van het verleden.¹³ Dit betekent ook dat de beschrijving hier de zekerheid verlaat van de binnen de iconografie of de typologie gegeven samenhang en zelf structureel moet worden. Alleen wanneer een bepaald verschil structureel in het kunstwerk kan worden aangetoond kan de interpretatie bogen op een zekere waarschijnlijkheid, op dezelfde

⁹ Meyer Shapiro, 'Style', in: A.L. Kroeber (red.), *Anthropology Today*, Chicago, University of Chicago Press, 1953, pp. 287-312. Dit artikel geeft nog steeds een goed overzicht van de verschillende manieren waarop het begrip stijl wordt opgevat.

¹⁰ Frankl, *Zu Fragen des Stils*, p. 24.

¹¹ Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* [1888], bewerkt door Hans Rose, München, Bruckmann, 1926; *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die Italienische Renaissance* [1898], München, Bruckmann, 1924; *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stil-Entwicklung in der neueren Kunst* [1915], Dresden, 1983.

¹² Frankl, *Zu Fragen des Stils*, p. 75: 'Bij het onveranderlijke "zijn" hoort de vaste afbakening van zowel het geheel als zijn "ondergehelen" ten opzichte van elkaar. Bij het veranderlijke "worden" behoort het vervloeien van het geheel in zijn omgeving (...). De betekenis eist ofwel een vaste vorm ofwel een vorm met onbestemde grenzen. Het zijn de grenzen, de *limites*, waardoor de vorm van beide hoedanigheden van de polariteit wordt bepaald.' Zie voor een kritiek op Wölfflins *Grundbegriffe* ('Linear en malerisch, Flache und Tiefe, Geschlossene Form und offene Form, Vielheit und Einheit, Klarheit und Unklarheit'): Ernst H. Gombrich, 'Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideal', in: *Norm and Form, Studies in the Art of the Renaissance*, 1, Oxford, Phaidon, 1966, 1985⁴, pp. 81-98.

¹³ Vgl. Argan, 'Sul concetto di tipologia architettonica', p. 69: 'Het moment van de vormbepaling daarentegen impliceert juist de verwijzing naar exacte waarden van vormen in het verleden, waarover de kunstenaar impliciet een waardeoordeel uitspreekt.'

wijze als waarop een kunstenaar is aangewezen op een zekere innerlijke consistentie van zijn werk om aan zijn bedoeling de kracht van overtuiging te geven.

Geschiedenis, neergeslagen in een al dan niet mythische of rituele opeenvolging, en een meer of minder hechte innerlijke *structuur* vormen de pijlers waarop elke identiteit is gebouwd. Dit geldt ook voor die vormen van identiteit die zich, als stijl, geheel en al definiëren door middel van de vorm. Dat wat reeds in de geschiedenis is gegeven verschafft de grond, of de gronden, voor de markering. Zij moet 'vorausgesetzt werden', zoals Hans Sedlmayer in zijn pleidooi voor een andere kunstwetenschap de *kunstgeschiedenis* op bijzonder adequate (en daarom hier niet vertaalde) wijze nageeft 'um die einzelnen Gebilde als festummrissene Gegenstände überhaupt konstituieren zu können'.¹⁴ Tegelijkertijd zou zonder enige vorm van consistentie en de daarin geïmpliceerde duurzaamheid elke markering haar naam onwaardig zijn (zoals dat heet) en eenvoudig opgaan in de vlucht van de tijd. Naast de geschiedenis vormt daarmee ook deze structuur een mogelijke ingang om te komen tot een zeker begrip van deze of gene bepaling door middel van de vorm. Lang voordat het structuralisme of de semiotiek het domein van de kunstgeschiedenis betrad, vormde het onderzoek naar de betekening door deze in het inwendige van het individuele kunstwerk of 'familie' van kunstwerken zelf besloten wetmatigheden het voornaamste kenmerk van de zogenaamde *Strukturforschung*-school, waarvan Sedlmayer een van de voornaamste vertegenwoordigers was; een wijze van wetenschapsbeoefening die, in een verwijzing naar het werk van Erwin Panofsky, ook wel is aangeduid als 'de iconologie van stijl'.¹⁵

Frankl, Sedlmayer en Panofsky gebruiken bij voorkeur het woord 'zin' (*der Sinn*) om de betekenis van stijl aan te geven; een begrip waarvoor in het Engels geen equivalent bestaat en daarom in het latere werk van Panofsky is omgezet in 'immanent meaning'. Ook wanneer we uitgaan van een 'bedoeling' is nog niet duidelijk wat nu precies de inhoud is van deze bijzondere, in de manier van doen of in de vorm zelf gelegen betekenis. Zoals vele malen overtuigend naar voren is gebracht kunnen de beeldende kunsten niet goed vergeleken worden met een taal. In 'The Evidence of Images' schrijft Gombrich bijvoorbeeld: 'De middelen van de beeldende kunst kunnen zich niet meten aan de bewerende functie van taal. Kunst kan beelden presenteren en naast elkaar plaatsen, zelfs relatief ondubbelzinnige beelden, maar ze kan hun relatie niet specificeren'.¹⁶ Voor de architectuur heeft Roger Scruton op soortgelijke wijze de voorstelling teruggewezen van een door gebouwen belichaamd talig tekensysteem.¹⁷ Toch komt de architectuur op één punt overeen met de taal, namelijk in de verhouding van de onderscheiden en intentionele vorm tot de geschiedenis. Wat betreft de literatuur heeft Roland Barthes deze aan de vorm afleesbare verhouding beschreven in *Le degré zéro de l'écriture* en daarmee voorzien van het predikaat 'schriftuur'. In het begin van dit opstel (vertaald als *De nulgraad van het schrijven*) omschrijft Barthes de schriftuur als: 'de literaire uitdrukking, veranderd door zijn sociale bestemming, de vorm begrepen als menselijke bedoeling', en tevens als een manier van schrijven 'die iets wil manifesteren dat boven de taal uitgaat, iets dat tegelijk de Geschiedenis is en het eigen aandeel dat men erin kiest'.¹⁸

Het begrip schriftuur speelt binnen de literatuur dezelfde rol als

14

Hans Sedlmayer, 'Zu einer strengen Kunstwissenschaft', in: Otto Pächt (red.), *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, 1, Berlijn, Frankfurter Verlagsanstalt, 1931, p. 19.

15

Irving L. Zuprich, 'The Iconology of Style (or Wölfflin Reconsidered)', in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 19 (1961), pp. 263-273. In dit artikel worden, met wel zeer grote stappen, stilistische kenmerken, ontleend aan Wölfflin, parallel gelegd aan 'the basic methodology by which man tried to solve or understand his physical world' in een poging 'to give some bones and sinew to the elusive *Zeigeist*'. Nu, dertig jaar later, laat het vooral zien dat op deze manier eenvoudig alles met alles kan worden verbonden. De term 'betekening' is ontleend aan: Marga van Mechelen, *Vorm en betekening. Kunstgeschiedenis, semiotiek, semanalyse*, Nijmegen, SUN, 1993. Het woord is een vertaling van het door Julia Kristeva gehanteerde 'signifiante' en doelt op de produktie van betekenis door en rond de vorm. Het boek maakt vooral de samenhang duidelijk tussen een dergelijk begrip en de receptie of 'Einfühlung', iets wat Sedlmayer eigenlijk al aanduidde met zijn "Richtige" Einstellung'.

16

Ernst H. Gombrich, 'The Evidence of Images', in: Charles S. Singleton (red.), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, 1969, p. 97.

17

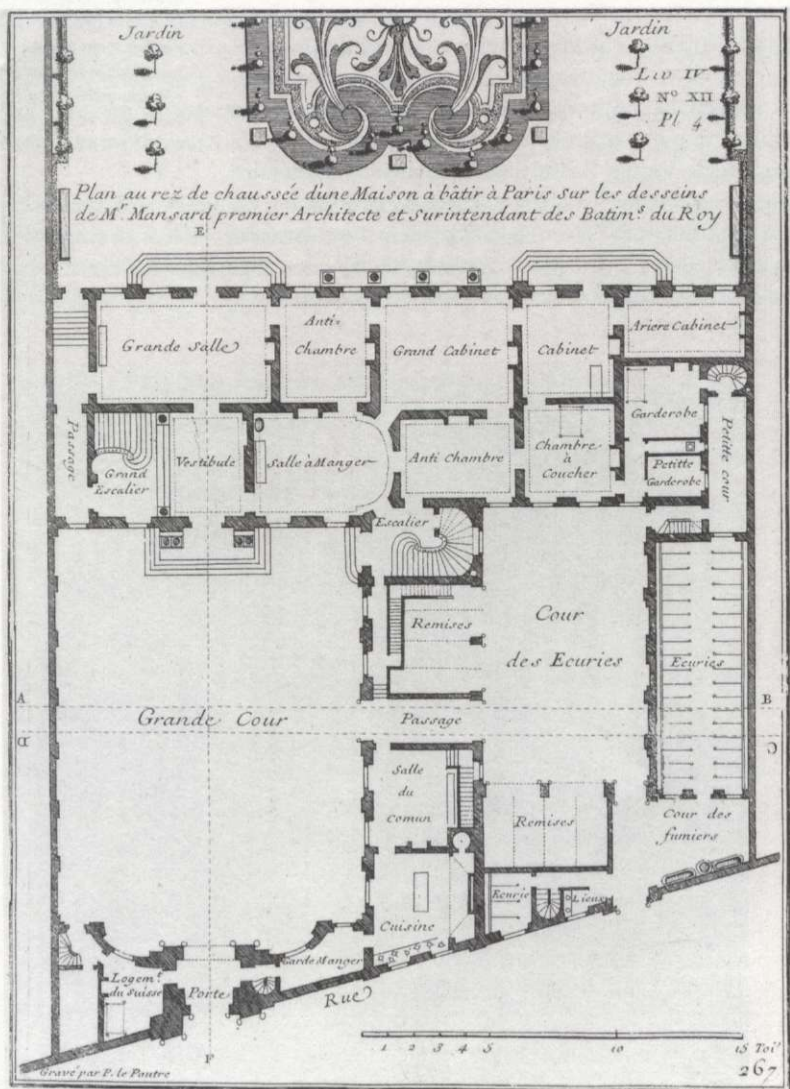
Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton, Princeton University Press, 1980², pp. 164 e.v. In grote lijnen is Scrutons redenering de volgende: zelfs al zouden bepaalde onderdelen van een gebouw een denotatieve functie hebben, dan nog ontbreekt een werkelijke grammaticale structuur die die onderdelen in een relatie kan brengen die al dan niet 'waar' zou kunnen zijn. Ondanks zijn totale afwijzing van enige 'talige' inhoud houdt Scruton toch met alle macht vast aan de betekenis (nu aangeduid als 'significance') van stijl. Scruton spreekt van 'parts fitting to parts, and of parts dominated by a whole conception' en van hieruit voortvloeiende "esthetische" waarden en betekenissen' die niet erg duidelijk worden gedefinieerd maar, bij ontstentenis van waarheid en nut, door de kunstenaar in spe vooral bereikt zouden kunnen worden door 'correctheid' en 'gepastheid'.

18

Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Parijs, Seuil, 1953. Ned. vert.: *De nulgraad van het schrijven / Inleiding in de semiologie*, Amsterdam, Meulenhoff, 1982², pp. 9, 19.

het begrip stijl dat doet binnen de architectuur. Veel van wat Barthes in algemene zin naar voren brengt over de schriftuur en zijn geschiedenis kan dan ook zonder meer op deze laatste worden overgedragen. Als voorbeeld kunnen we de beschrijving oppakken die hij geeft van de klassieke schriftuur, de schriftuur van het Franse classicisme: 'De woordenschat zelf is conventioneel', aldus Barthes, 'de beelden ontleen hun waarde niet aan isolement, maar aan de combinatie, niet aan individuele creatie, maar aan gewoonte. De rol van de klassieke dichter is dus niet om nieuwe woorden te vinden van grotere rijkdom of glans, maar om een instrument te bespelen volgens beproefde regels, om de evenredigheid of bondigheid van een betrekking te vervolmaken, of een gedachte precies in overeenstemming te brengen met de val van een vers.'¹⁹ Wanneer we de woordenschat van de dichter omzetten in het uit streng gecodificeerde zuilen, kroonlijsten

19
Ibidem, pp. 40, 41.



Jules Hardouin Mansart, ontwerp voor een hôtel, tussen 1699 en 1708

of pedestals bestaande vocabulaire van de architect, de gedachte herkennen in de typologische distributie van de verschillende onderdelen van het programma, en de val van een vers in de symmetrieën en ritmeringen van de ordonnantie van de gevel, dan geeft dezelfde beschrijving een treffende karakterisering van het architectonisch ontwerp in de hofkringen van het verlicht absolutisme.²⁰ Een project als het rond 1700 (en mogelijk uitsluitend voor het plezier) getekende Parijse *hôtel*, ontworpen door Jules Hardouin Mansart, geeft goed de ingenieursheid en schijnbare ongedwongenheid aan waarmee deze 'gedachten' (de opeenvolging van *Grand Cour*, *Vestibule* en *Grande Salle*, de verbinding met het parkeerterrein en het eigenlijke huishoudelijke deel daar dwars op, de doorlopende *enfilade* langs de tuingevel, de plaatsing van de trap in de hoek van de grote hof, waardoor het daardoor ontsloten appartement zowel direct is aangesloten op de beide appartementen op de begane grond, als een eigen opgang heeft, enzovoort) in overeenstemming zijn gebracht met de inwendige symmetrieën en de door de klassieke zuilenorden gereguleerde metrische patronen van de onderscheiden gevels. Het schijnbare gemak van deze schikking naar, maar ook met behulp van een uitgesproken formele ordening, de virtuositeit waarmee dit beproefde instrument wordt bespeeld, verleent het ontwerp het aura van een haast achteloze functionaliteit die niettemin met grote precisie is toegesneden op de door de situatie gestelde opgave. Zowel de schrijftuur van het literaire werk als de stijl van een gebouw behelzen een bepaald gebruik van de taal of van de vorm die het werk op een specifieke manier structureert en die door zijn geschiedenis (in dit geval neergeslagen in de door de configuratie van het hof streng bewaakte 'convenance') gelezen kan

20

Vergelijk bijvoorbeeld de beschrijving die Jacques François Blondel geeft in de inleiding van zijn *Architecture Française* uit 1752 (p. 22): 'Il est certain que l'on voit peu de bâtimens où l'on ne remarque que les dedans ont été sacrifiés aux façades extérieures, ou qu'on a négligé celles-ci pour une distribution plus avantageuse des appartemens; de manière qu'on voit dans les unes une ordonnance extérieure véritablement louable, tandis que la plupart des pièces du dedans sont sans commodité & sans symétrie, & qu'au contraire on observe dans les autres une distribution élégante, pendant que leurs dehors sont sans proportion & sans convenance.' Zie voor de 'metrische patronen' van deze classicistische architectuur: Alexander Tzonis en Liane Lefaivre, *Klassieke architectuur. De poëtica van de orde*, Nijmegen, SUN, 1989², in het bijzonder pp. 20-26 en hoofdstuk 3.



Rome, tempel voor Fortuna Virilis, ca. 50 v. C.

worden als de uitdrukking van een algemene bedoeling. Beide vormen zo, in de woorden van Barthes, een 'totaal teken'; ze zijn 'de bevestiging van een zeker Goed', die de auteur betreft 'in de evidentie en de communicatie van een bepaald geluk of onbehagen'.²¹ De stijl en de schriftuur vormen de uitdrukking van een sociale keuze waarin een herkenbare identiteit is verankerd; ze geven een beeld *aan* wat iemand is, wil zijn, of zou moeten zijn.²²

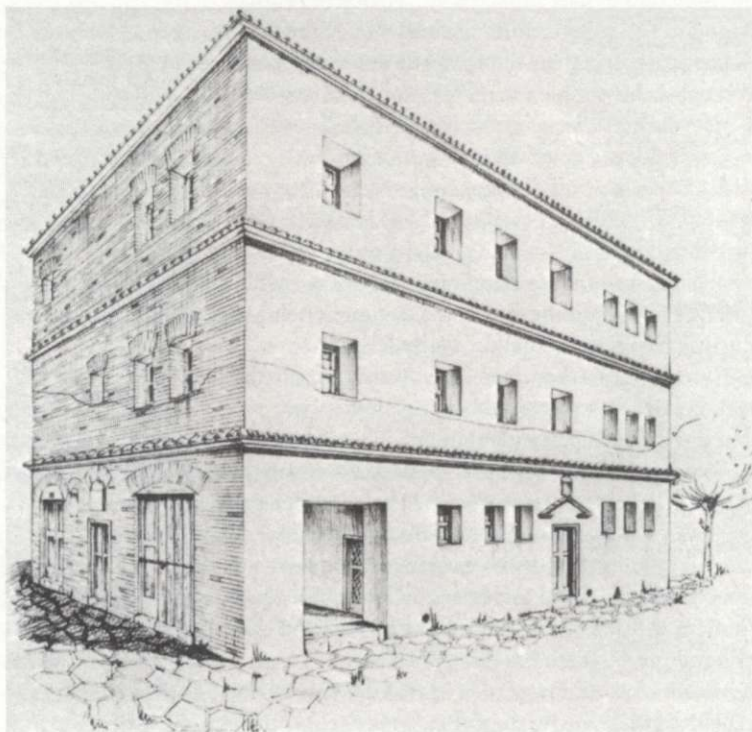
Decor

Barthes spreekt in dit verband van een 'sacrale orde van tekens' en ook, aangezien de vorm hier voor alles een bepaalde waarde wil representeren, van een 'gevaloriseerde taal'. Een snelle blik in *Zu Fragen des Stils* is voldoende om te beseffen dat dit boek zich, wat betreft de architectuur, vrijwel uitsluitend bezighoudt met kerken en niet, bijvoorbeeld, met woonhuizen en boerderijen. De enige plattegrond in het boek die niet een kerk weergeeft is die van de Villa Rotonda van Palladio. De vraag rijst op welke wijze het verband zou kunnen worden begrepen tussen het domein van het religieuze en het toch bij uitstek wereldlijke, want zonder meer aan de geschiedenis en zijn bonte rijkdom aan vormen gebonden vraagstuk van stijl.

Bijzonder instructief voor de verhouding tussen de sacrale en de wereldlijke architectuur is de Romeinse bouwkunst van rond het jaar nul. Ten tijde van de Republiek kende Rome aan de ene kant een uitgesproken sobere, bijna volstrekt utilitaire architectuur voor

²¹ Barthes, *De nulgraad van het schrijven*, pp. 18, 19. De kritiek van Scruton, die met name was gericht tegen de geschriften van Barthes, gaat hier niet op. Scruton lijkt te zijn vergeten dat voor een dergelijk 'totaal teken' geen grammatica nodig is, net zo min als de figurale patronen en kleuren van een vlag een grammatica nodig hebben om toch bijna elke denkbare lading te kunnen dekken.

²² Gombrich wijst in zijn recente artikel 'Styles of Art and Styles of Life' (zie noot 1), p. 30, op de discipline van de sociale psychologie, en met name op het werk van een van de pioniers in dit veld, als mogelijkheid om te komen tot een nuchter begrip van het vraagstuk van stijl: 'In contrast to Kant, who regarded the aesthetic judgement as wholly devoid of self interest, Bourdieu seeks to investigate the human urge, and the need of groups to establish their distinctive identity by separating their style of life from those they consider their rivals, their inferiors or even their superiors. No doubt this need has always existed. There is no tribe, nation or class that does not want to distinguish itself from its neighbour. Thus, there is an instructive parallel between the belief in the Spirit of the Age and those other forms of collectivism such as racialism and nationalism which I mentioned at the outset of this essay.' Het boek waaraan Gombrich refereert is: Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Parijs, 1979.



Ostia, Casa delle Volte Dipinte, ca. 120 n.C., reconstructie

boerderijen, huizen, winkels (*tabernae*) en de publieke werken en gebouwen van de stad zoals de basilica's en markthallen. Het amfiteater van Pompeji, gebouwd vanaf 70 v.C., kan genoemd worden als een goeddeels bewaard gebleven specimen van deze bouwwijze. Hier-teenover stond de religieuze architectuur van de tempels, uitgerust met het aan de Grieken ontleende vocabulaire van zuilen, kroonlijsten en timpanen.²³ Tot ver in de laatste eeuw voor het begin van onze jaartelling kon verder een niet strikt rationele of meer tot de verbeelding sprekende bouwactiviteit uitsluitend worden ontplooid in de vorm van votiegaven (veelal overwinningssonumenten gewijd aan een beschermgod) in *privato solo*.²⁴

Dit alles veranderde radicaal met de politiek van de *Publica Magnificentia*, behorend bij de restauratie van het principaat onder keizer Augustus die, naast *Caesar*, in 2 v.C. door de senaat werd getooid met de titel *Pater Patriae*. Augustus voerde een kostbaar nieuw en glansvol stralend bouw materiaal in, marmer, dat niet alleen werd gebruikt in de grootscheepse nieuwbouw en herbouw van tempels, maar te zamen met het vocabulaire van de religieuze architectuur ook werd toegepast in de imperiale fora, de grote nieuwe theaters en andere publieke werken, en de paleizen en villa's van de groten. Het Colosseum, na het jaar 70 gebouwd onder een van de opvolgers van Augustus, kan hier dienen als voorbeeld. De oudere traditie van een vaak ver doorgevoerde rationele planning werkte vooral door in de *insulae* van huurhuizen en *tabernae*, die zich ontwikkelden tot grote, goed geplande bouwblokken, waarvan het utilitaire voorkomen vanaf de jaren zeventig werd bepaald door de geperfectioneerde gietbouwtechniek, die nu een bakstenen bekleding had gekregen.²⁵ Kort gezegd, aldus Richard Krautheimer in zijn bijzonder heldere samenvatting, 'was de publieke architectuur in haar toplagen nu beladen (*invested*) met religieuze connotaties en werd daarom bekleed met de regalia van de architectuur van tempels. Tegen het einde van de derde eeuw had zich dan ook een complexe hiërarchie van architectonische typen en modi ontwikkeld, met vele met elkaar vervlochten sociale lagen.'²⁶

Het eerste bewaard gebleven geschrift over de bouwkunst, Vitruvius' *De architectura*, dateert uit de regeringsjaren van Augustus en is aan hem opgedragen. Het boek bevat naast hoofdstukken over machines en bouwmaterialen hoofdstukken gewijd aan de publieke bouwwerken van de stad en het private woonhuis, die voornamelijk de situering, oriëntering, typologische distributie en functionele maatvoering beschrijven van hun ruimtelijke onderdelen, met opmerkingen als: 'Nissen voor waskommen moeten zo ruim zijn dat wanneer de eerstgekomenen hun plaats hebben ingenomen, de anderen die moeten wachten een passende ruimte hebben om te staan.' De daaraan voorafgaande hoofdstukken over de bouw van tempels daarentegen zijn geheel anders van aard. Hierin worden de principes uiteengezet van symmetrie en proportie en zij bevatten verder bijna uitsluitend een uitgebreide beschrijving van de vier zuilenorden en hun onderdelen. Heel veel later zouden vooral deze hoofdstukken minutieus worden bestudeerd en opnieuw in praktijk worden gebracht door de architecten van de renaissance.

Met behulp van de Griekse naamwoorden heeft Vitruvius hierin, op niet altijd even heldere wijze, een membrologie opgesteld voor het classicistische vormenapparaat. Naast deze membrologie komt in dit deel van *De architectura* ook een bijzonder, vermoedelijk door

23

Iets soortgelijks kan worden opgemerkt over de Venetiaanse Republiek. Zie hiervoor: Manfredo Tafuri, *Venice and the Renaissance*, Cambridge, Mass., MIT, 1989. 'In Venice, *mediocritas* was proudly greeted by families who wished to display their loyalty to the Republic (...)', aldus Tafuri. Nog in 1537 zou Nicolò Zen verklaren dat de verwerping van *magnificenza*, noodzakelijk voor de instandhouding van de *libertas Reipublicae*, iets is 'dat nog steeds in acht wordt genomen' (p. 3).

24

Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, Beck, 1990², p. 31. Dit boek geeft een bijzonder goed verslag van de geboorte van een wel zeer invloedrijke stijl.

25

Axel Boëthius, 'Three Roman Contributions to World Architecture', in: *Festschrift J. Arvid Hedvall*, Gotenburg, 1948, pp. 59-74; Axel Boëthius, *The Golden House of Nero. Some Aspects of Roman Architecture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1960. In de vierde eeuw kreeg deze sobere, rationele bouwwijze een bijzondere waarde als uitdrukking van *necessitas* en werd als een officiële stijl ingezet in gebouwen als de *Curia* van Diocletianus in Rome of de *Sedes Justitiae* van Constantijn in Trier. Zie hiervoor: Axel Boëthius, 'Roman architecture from its classicistic to its late imperial fase', in: *Göteborg högskolas arsskrift*, 1941, pp. 3-33.

26

Richard Krautheimer in: 'The Architecture of Sixtus III, a fifth-century renaissance?', in: *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art*, Londen / New York, University Press, 1969, pp. 186-188.

Vitruvius zelf geïnaugureerd gebruik voor van het woord *stylos*, waarbij het betrekking heeft op de specifieke *manier* waarop deze zuilenorden zijn toegepast in het ontwerp. Het gaat hierbij om de proportionele grootte van de intercolumnatie, waarbij Vitruvius een groot aantal soorten onderscheidt, van de nauw gespatieerde *pycno-stylos* tot aan de wijdse *araeostylos*. Deze benamingen zijn mogelijk de eerste voorbeelden van de toepassing van een stijlbegrip op de bouwkunst.²⁷ Anders dan de typologische, zuiver beschrijvende termen als *prostylos*, *peristylos* of *octostylos* waarnaar ze vermoedelijk zijn gemodelleerd, hebben deze woorden alleen zin als aanduiding van een verhouding tot een erin geïmpliceerde norm. Deze is dan ook bijgeleverd, de *eustylos* (*eu* = 'mooi', 'bravo', 'goed zo'): 'Op deze wijze gebouwd zal dit een bekoorlijk beeld opleveren, de toegang zal niet worden gehinderd en de omgang rond de cella zal waardigheid (*auctoritas*) hebben', aldus Vitruvius. Dit duidelijk esthetische criterium is naar alle waarschijnlijkheid geheel door hemzelf verzonnen, aangezien voor zover bekend geen enkele tempel in Rome of daarbuiten eraan voldoet.²⁸

Een van de meest centrale begrippen in Vitruvius' geschrift, een begrip dat de verbinding moet leggen tussen de verschillende delen van zijn boek, heeft betrekking op de 'gepaste' toepassing van het classicistische vormenapparaat, het *decor*. Het *decor* is, zoals Vitruvius direct in zijn eerste hoofdstuk op nogal omstandige manier tracht uit te leggen, 'het onberispelijke aanzien van het deugdelijk bevonden werk' en uit dien hoofde tevens een bij dat werk behorende gepastheid van de vorm, een kwestie van *proprietas*.²⁹ Het *decor* keert terug in het boek over het private huis om de toepassing van de rijke vormenpracht van het classicisme in en aan de huizen van hoogstaande personen te rechtvaardigen: 'Als, daarom, huizen worden ontworpen aan de hand van deze principes om ze geschikt te doen zijn voor verschillende klassen van personen, zoals in mijn eerste boek staat beschreven onder "decor", zal er geen ruimte zijn voor kritiek.'³⁰ De vraag naar de 'gepastheid' kon niet uitblijven nu de Romeinse bovenlaag hun behuizingen tooide met de vormen van de tempel; met de iconografische tekens van hoop en vooral ook *auctoritas*. Op het moment dat deze gevaloriseerde vormen niet langer zijn voorbehouden aan een strikt ritueel gebruik, maar als tekens (en als esthetiek) het domein van het wereldlijke betreden, roepen zij onherroepelijk de vraag naar een juiste waardering in het leven; de vraag naar het gepaste, aan de vorm afleesbare onderscheid.

Iconografie

De gelijkstelling van de eigenlijke betekenis van een gebouw aan zijn gebruik is, zoals de wederwaardigheden van de vormen van de klassieke tempel laten zien, hoewel principieel juist, te eenvoudig. Zoals Barthes elders uitvoerig heeft beschreven, raken de vormen van zelfs het meest simpele gebruiksvoorwerp bezet met de betekenis van hun gebruik en worden daarmee naar verloop van enige tijd tot een betekenaar van dat gebruik. Deze betekenis kan daarmee worden overgedragen, ook wanneer het gebruik niet geheel correspondeert met datgene waarvoor de vorm oorspronkelijk stond, waardoor in dit verloop de betekenis van deze betekenaar (de vorm) zal verschuiven. Omdat in een dergelijk geval een gebouw naast zijn simpele existentie

27

Het begrip stijl heeft daarmee, naast het bekende Latijnse *stilus* (de benaming voor een schrijfstift die in een overdrachtelijk gebruik ook een bepaalde schrijfrant kon aanduiden), mogelijk nog een tweede etymologie aangegeven in: 'Towards a Reductive Theory of Visual Style', in: Berel Lang (red.), *The Concept of Style*, Ithaca / Londen, Cornell University Press, 1987, p. 166. Zijn gevolgtrekking dat *stylos* altijd betrekking zal hebben gehad op een vorm van ruimtelijke organisatie en *stilus* op een vorm van temporele organisatie lijkt uit de lucht gegrepen. Te oordelen naar woorden als *peristylos* en *octostylos*, zal *stylos* aanvankelijk eenvoudig de benaming zijn geweest voor een kolom, zuil of stijl.

28

Marcus Vitruvius Pollio, *De architectura libri decem*, boek 3, hfdst. 3. De *eustylos* heeft een intercolumnatie van 2 1/4 maal de diameter van de kolom (D), behalve de middelste, voor de ingang, die 3D moet zijn. Vgl. Heiner Knell, *Vitruvius Architekturtheorie. Versuch einer Interpretation*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, pp. 76-84.

29

Vitruvius, *De architectura libri decem*, boek 1, hfdst. 2. In dit eerste boek wordt deze gepastheid nog uitsluitend uitgelegd aan de hand van sacrale beelden. De Dorische orde hoort bij tempels van Minerva, Mars en Hercules, 'aangezien bevalligheid volledig ongepast is voor hun behuizingen, gezien de viriele kracht van deze goden'. Voor Venus, Flora en de Nimfen daarentegen is de Corinthische orde passend, met 'zijn meer slanke contour, zijn bloemen, bladeren en ornamentale krullen'. Ook hier zal deze reeds esthetische norm zijn ontsproten aan de verbeelding van Vitruvius, aangezien bijvoorbeeld de Mars-Ultor-tempel op het nieuwe Augustusforum was uitgerust met een majestueus woud van Corinthische zuilen. De passage is wat betreft zijn religieuze denotaties mogelijk een voorbeeld van een in de klassieke wereld niet ongebruikelijke vorm van ironie. Zie hiervoor: R.C. Gordon, 'The Real and the Imaginary: Production and Religion in the Graeco-Roman World', *Art History* 2 (1979), pp. 5-34. De elementaire overredingskracht van het door Vitruvius geschetste beeld zal vooral zijn bedoeld om de lezer het belang en de onverkomelijke juistheid van het *decor* in te prenten. Dit paardemiddel en de omstandige uitleg van Vitruvius doen vermoeden dat dit begrip nog niet erg was ingeburgerd.

30

Vitruvius, *De architectura libri decem*, boek 6, hfdst. 5.

wel degelijk iets afbeeldt (namelijk een ander gebouw of delen daarvan), kunnen we hier naast de typologie een iconografie onderscheiden.

Een systematische bestudering van deze eigenlijk alleen bij een bewuste verschuiving zichtbare iconografie is pas in de jaren veertig van deze eeuw aangevat door Richard Krautheimer, Rudolf Wittkower en, iets later, door Günter Bandmann. Krautheimers 'Introduction to an iconography of medieval architecture' is ondanks, of wellicht juist dankzij de gebrekkige terminologie nog steeds de meest heldere en overtuigende inleiding tot deze bijzondere tak van architectuur.³¹ Krautheimer beschrijft de verhouding tussen 'beeld' en 'voorbeeld' voornamelijk aan de hand van de grote groep 'kopieën', zoals hij ze noemt, van de door keizer Constantijn gebouwde St.-Anastasis of Heilige-Graf-kerk in Jeruzalem, zoals bijvoorbeeld de St.-Michael in Fulda (820-822), het Baptisterium van Pisa (begonnen in 1153) of de eveneens twaalfde-eeuwse Church of Holy Sepulchre in Cambridge. Een blik op dit rijtje voorbeelden is genoeg om te beseffen dat een exacte weergave van het prototype hier niet in de bedoeling lag. Uit het vervolg van Krautheimers opstel wordt duidelijk dat de *tertia comparationis* van deze uiteenlopende gebouwen ligt in de woorden waarmee de kenmerken van het prototype werden aangeduid. De woorden gaven aan wát er werd gebouwd, zoals in Cambay, waar in 1063-1064 een Sainte-Sepulchre was opgericht 'rotunda schemata in modum scilicet sepulchri quod est Jerosolimis'.³² Een dergelijke omschrijving legt de vorm niet exact vast. De term 'rotunda' bijvoorbeeld kon in de middeleeuwen zowel betrekking hebben op een gebouw met een cirkelvormige als een polygonale plattegrond.³³ Het woord en zijn begrip reguleerden de overeenkomst en het was ook als woord (en als getal) dat de vormen van een kerk een rol konden spelen in de allegorese, waardoor de kruisvorm van de plattegrond kon verwijzen naar het kruis van Christus, twaalf steunpilaren naar de twaalf apostelen, of het dak naar het hemelse dak van de *ecclesia*. Zoals Krautheimer opmerkt zijn de volledig immateriële kenmerken van de naam en de wijding hier genoeg om alle religieuze associaties met het prototype te kunnen oproepen.

De overeenkomst met een typologische beschrijving mag duidelijk zijn; de verhouding tussen type en prototype berust ook hier op de bemiddeling door het talige begrip.³⁴ Eigenlijk kan in de architectuur van kerken geen onderscheid worden gemaakt tussen typologie en iconografie. Dit onderscheid zou moeten liggen in een direct inzichtelijke, om zo te zeggen existentiële verbinding met het gebruik, maar de vorm staat hier altijd goeddeels los van een direct waarneembare werkelijkheid. De vormen van de kerk kunnen in hun genese uitsluitend als geschiedenis worden begrepen – een in dit geval dode, versteende, eeuwige, *maar in die zin volstrekt typologische geschiedenis*. Hier is de geschiedenis typologisch, waardoor de vorm, althans vanuit een strikt geestelijke optiek, hier ook geen enkele esthetische of 'magische' waarde vertegenwoordigt (die immers altijd zou moeten verwijzen naar een mogelijke toekomst) en in strikte zin dus ook van geen enkele betekenis is; de vormen verwijzen, als betekenaar, uitsluitend naar een bekend verhaal.³⁵

Niet alleen de St.-Anastasis-rotonda, een centraalgebouw met galerijen, maar ook alle typologische hoofdvormen van de kerkelijke architectuur zijn terug te voeren tot de eerste decennia na 313, het

31

Richard Krautheimer, 'Introduction to an iconography of medieval architecture', *Studies in Early Christian, Medieval, and Renaissance Art* (noot 26), pp. 115-150. Oorspronkelijk verschenen in de *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* v (1942), een jaar nadat in datzelfde jaarboek een artikel van Rudolf Wittkower was verschenen over Alberti, dat zou uitgroeien tot de *Architectural Principles in the Age of Humanism* (eerste druk 1949).

32

De Sanctis Ecclesia Cameracensis Relatio, auctore Monacho Valcelleni; Krautheimer, 'Introduction to an iconography of medieval architecture', p. 124.

33

Ibidem, p. 119: 'It could almost be said that to medieval eyes anything which had more than four sides was approximately a circle.'

34

Vgl. ook Günter Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, Gebr. Mann, 1951, p. 60: 'Diese allegorische Betrachtungen (...) sprechen vom Bauwerk und seinen Teilen nur als von Typen, von kreuz- und kreisförmige Grundrissen, vom Turm und die Säulen. Sie nennen nur die Namen der Gattungen und schweigen von der Durchgestaltung im Einzelnen und kennen erst recht nicht den Begriff des Stils.'

35

Zie voor deze typologische geschiedsoptvatting het hoofdstuk 'Prophetic Remembrance' door Robert Jan van Pelt in zijn samen met Caroll Westfall geschreven boek *Architectural Principles in the Age of Historicism*, New Haven / Londen, Yale University Press, 1991, in het bijzonder pp. 98-103.

jaar waarin het christendom door keizer Constantijn de Grote werd verheven tot officiële staatsreligie. Zowel het *baptisterium* voor de doop als de *basiliek* voor de viering van de eucharistie kregen hun typologische beslag onder directe aanwijzingen van Constantijn in gebouwen als het baptisterium van het Lateraan en de oude St.-Pieter-basiliek in Rome. Beide zijn in hun genese alleen te begrijpen als een bewuste overname van eerdere typen met een ander, maar niet geheel onvergelijkbaar gebruik. Om de nieuwe status en het nieuwe belang van de christelijke religie te onderstrepen namen de keizerlijke architecten voor de ruimten bedoeld voor de gemeenschappelijke viering als voorbeeld het bouwtype dat al sinds de tijden van de Republiek als stedelijke ontmoetingshal een belangrijk middelpunt had gevormd van de Romeinse steden, de *basilica*, waaraan een transept werd toegevoegd, het eigenlijke martyrium. Het baptisterium, de doopruijme, kreeg de vorm van de grote laat-imperiale mausolea: een achthoekige, soms cirkelvormige ruimte, al dan niet omgeven door een lagere omgang. Deze op het eerste gezicht mogelijk merkwaardige overname verliest haar schijnbare ongerijmdheid wanneer we bedenken dat de Romeinse grafriten om of over het graf heen in het teken stonden van een regeneratie, en dat omgekeerd de christelijke doopplechtigheid in het teken stond van de wederopstanding uit de dood en dan ook bij voorkeur met Pasen werd toegediend. Voor Augustinus was de doop (toen nog geen kinderdoop) niets anders dan een 'similitudo' van de dood van de Heer en daarmee van de oude Adam, 'want we zijn gedoopt in de dood van Christus'.³⁶

Evenzo gaf de basilicale doorsnede van het grote kerkgebouw slechts aan dat het hier ging om een belangrijk publiek gebouw en wordt de crux van de betekenisverschuiving pas duidelijk wanneer we beseffen dat deze gelegen is in de overname van de halfronde absis aan het uiteinde van het gebouw. Deze verschuiving was mogelijk doordat, te beginnen met de *pietas Augusti*, in de Romeinse staatsreligie de persoon van de keizer, of eigenlijk zijn *genius* en *imago*, meer en meer centraal was komen te staan. Halfronde exedra gaven de plek aan waar de keizer zetelde in de eveneens *basilica* genoemde audiëntiezalen in de imperiale paleizen en villa's. De stedelijke basilica, de *basilica forensis*, bevatte over het algemeen naast de ontmoetingsruimte voor vooral handelaren tevens, en vaak ondergebracht in een soortgelijke nis, het tribunaal, waar onder de beeltenis van de keizer recht werd gesproken door de *praetor*. Deze ruimte zal veelal ook een rol hebben gespeeld in de cultus van de keizer, zoals in de door Vitruvius ontworpen basilica van Fano, waar de nis tevens diende als Augustusschrijn (*aedes Augusti*). Zo kunnen we de vormen van de vroeg-christelijke basiliek begrijpen, waar op geheel analoge wijze in de absis, achter het altaar, de cathedra van de bisschop was geplaatst.³⁷ Evenzo kreeg vanaf het tweede kwart van de vierde eeuw de beeltenis van Christus omgeven door de apostelen de iconografische kenmerken mee van het beeld van de keizer te midden van de Senaat, compleet met halo – een imperiaal attribuut – en keizerlijk gewaad.³⁸

Deze radicale overdracht van betekenis maakt wellicht nieuwsgierig naar wat er precies heeft plaatsgevonden in de derde en vierde eeuw, maar we moeten ons hier beperken tot de observatie dat dit betekenis-effect, dat bij zijn reconstructie ook nu nog indruk weet te maken, exact het tegendeel is van een stilistische differentiatie, aangezien het berust op een zeker gelijk blijven van de vorm bij een veran-

36

Krautheimer, 'Introduction', pp. 131-137. Zie ook 'Mensa-Coemeterium-Martyrium' en 'The Transept in the Early Christian Basilica' in: *Studies* (noot 26), pp. 35-58 en 59-68.

37

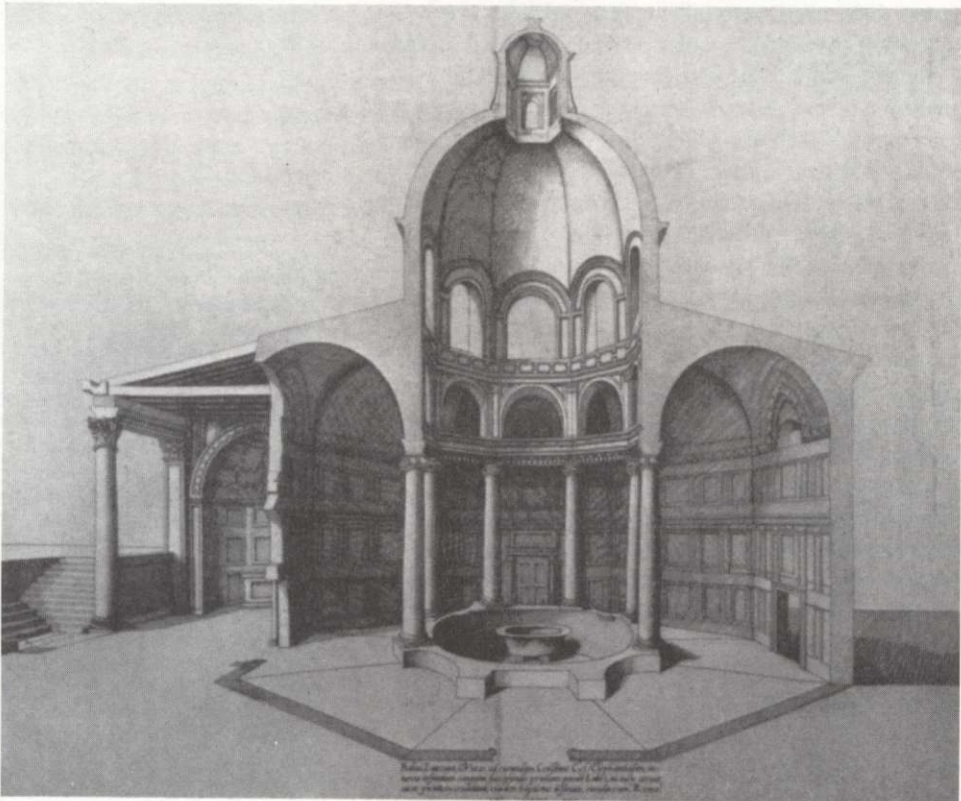
Zie voor de basiliek en de *basilica*: J.B. Ward Perkins, 'Constantine and the Origins of the Christian Basilica', *Papers of the British School at Rome* 22 (1954), pp. 69-90 (ook afgedrukt in *Medieval Architecture. The Garland Library of the History of Art* 4, New York / Londen, Garland, 1976); en Richard Krautheimer, 'The Beginning of Early Christian Architecture', *Studies*, pp. 1-20. Zie voor een overzicht van Constantijns bouwprogramma: Gregory T. Armstrong, 'Constantine's Churches: Symbol and Structure', *Journal of the Society of Architectural Historians* 33 (1974), pp. 5-16.

38

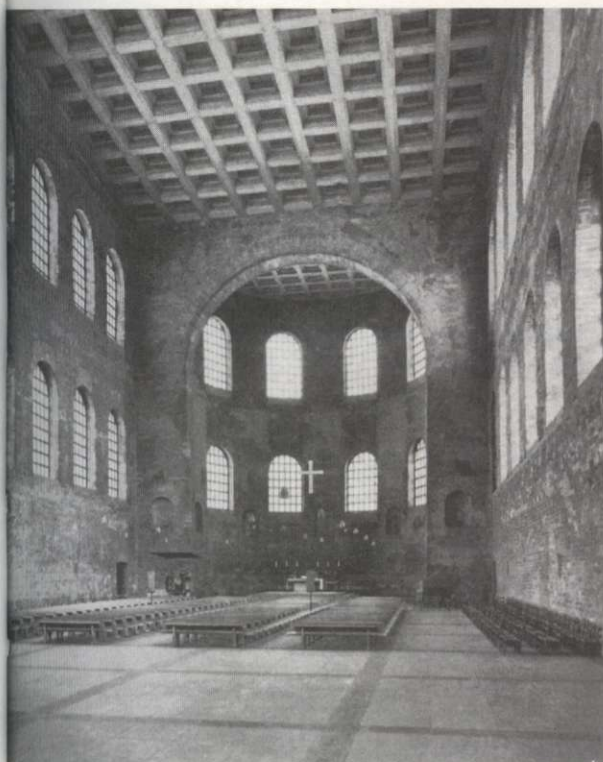
Deze lijst van overgedragen imperiale attributen kan gemakkelijk worden uitgebreid. Het keizerlijk baldakijn bijvoorbeeld vinden we terug als *ciborium* en elementen van de ceremonies aan het hof in de liturgie. Zie Ward Perkins, 'Constantine and the Origins of the Christian Basilica', p. 87, en Krautheimer, 'The Beginning of Early Christian Architecture', p. 9 voor verdere verwijzingen.



Rome, Mausoleum voor Constantina (nu S. Constanza), ca. 350



Rome, Baptistarium van het Lateraan, ca. 315 en 432-440, gravure door A. Lafrèri



Trier, Sedes Justitiae van Constantijn, ca. 310



Rome, S. Sabina, 422-432

dering van de eigenlijke inhoud. Om de nieuwe binding tussen vorm en inhoud enige permanentie te geven – opdat er in maatschappelijke zin ook werkelijk sprake is van een overdracht – zal deze gedragen moeten worden door een vorm van institutie, in dit geval natuurlijk de rooms-katholieke kerk. Om het onderscheid aan te geven met een individuele, niet in een gedeelde gewoonte verankerde en daarmee imaginaire 'bezetting' in psychoanalytische zin, zouden we hier kunnen spreken van een investituur van de vorm.³⁹ De eigenlijke investituur vindt plaats door een plechtige inwijding, waarna de vorm automatisch canoniek wordt en zo de basis kan geven aan een typologie.

Iconologie

Het eigenlijke betekenis-effect, het iconografisch moment waarin het oude afgebeeld staat in het nieuwe, is niet gelegen in de vorm zelf, maar in de verschuiving van de bijbehorende mentale en daadwerkelijke gewoonten, ofwel in de duur van de eigenlijke overdracht. Met de vestiging van de nieuwe gewoonten en de vervaging van de herinneringen aan het oude gaat de betekenis van de architectonische vorm eenvoudig weer op in die van het nieuwe gebruik. Günter Bandmann heeft in zijn boek *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger* op vergelijkbare gronden een onderscheid gemaakt tussen *Rezeption* en *Brauchtum*, waarbij in het geval van 'de gebruiken' de vorm de directe binding met het voorbeeld heeft verloren en, zoals hij het wenst uit te drukken, 'is afgezak tot een lokaalgebonden gewoonte'. Maar zijn

39

Het woord investituur is eerder, op terloopse wijze, in deze zin gebruikt door David Freedberg in het hoofdstuk 'Consecration: Making Images Work' van zijn boek *The Power of Images, Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, Chicago University Press, 1989. In een beschrijving van de 'eye-ceremony' van de Theravada Boeddhisten in Ceylon spreekt hij van 'the investiture of an image with life' en van 'a completion rite that invests the image with life' (pp. 85, 86).

'receptie' heeft niet betrekking op een moment van *overdracht*, maar op een bewuste evocatie en *toeëigening* van architectonische vormen uit een meer of minder ver verleden. Hierbij is geen ànder, maar hetzelfde gebruik in het geding (alleen door een andere persoon of groepering) en deze receptie is dan ook niet iconografisch maar stilistisch van aard.⁴⁰

Ook de vaak uitgebreide middeleeuwse allegorese levert geen bouwstenen voor een iconografie van de architectuur. De figurale gelijkenissen waartoe de gewijde architectuur steeds weer aanleiding geeft bestaan, zo geeft ook Bandmann aan, uit zinnebeelden die *post festum* rond de membrologie van het kerkgebouw zijn geweven. Een dergelijk beeld hecht alleen op geheel letterlijke wijze aan een gebouwde vorm, namelijk wanneer het betreffende onderdeel wordt voorzien van beeldhouwwerk, zoals de beeltenis van Christus aangebracht in de sluitsteen van het gewelf, of het beeld van de twaalf apostelen, elk met een baldakijn en voetstuk verbonden aan een van de pilaren van de kerk.⁴¹ De bouwkundige onderdelen vormen nooit het onderwerp van de allegorese, maar spelen hierin slechts een rol niet door iets dat ze moeten voorstellen, maar uitsluitend door wat ze in typologische zin zijn. Het beeld waarin de sluitsteen figureert laat zich niet lezen als 'de sluitsteen is Christus', maar is overeenkomstig de allegorese alleen zinvol wanneer het in omgekeerde richting wordt gezien als 'Christus is de sluitsteen'.

Al met al heeft de iconograaf meestal maar weinig te zoeken in de architectuur.⁴² Bandmann sprak dan ook niet van iconografie maar, in navolging van een in de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw niet ongebruikelijke term, van de iconologie van de architectuur. In deze iconologie gaat het, aldus Bandmann, niet om een betekenis die identiek is aan de inhoud van de voorstelling, maar die 'daarboven uitstijgt' naar een 'omvattende samenhang van een hogere orde'. Waar het hier om draait is niet minder dan 'de zin van het geheel'.⁴³ Daarmee zijn we terug bij Panofsky en 'der Sinn'. In zijn

⁴¹ Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, pp. 61-70. Vgl. ook Krauthemer, 'Introduction', p. 122.

⁴² Er zijn natuurlijk uitzonderingen. Naast Krauthemers studies over de vroeg-christelijke architectuur kan verder worden genoemd: Stanilas von Moos, *Turm und Bollwerk, Beiträge zu einer politischen Ikonographie der Italienischen Renaissancearchitektur*, Zürich, Atlantis, 1974, waarin met name duidelijk wordt beschreven hoe hoektorens en andere kenmerken van het middeleeuwse kasteel hun functie verloren, maar in de renaissance als vorm werden aangehouden in de verschillende *palazzi* en aldus werden omgezet in iconen of 'Hocheitszeichen'. Dit historische verloop beantwoordt geheel aan Bandmanns hypothetische model (*Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, pp. 42-43): 'Weiter kann die morphologische Methode der Ort aufspüren, wo sich Formen aus ihrer Zweckgebundenheit lösen (...). Bleibt die Form losgelöst vom Zweck bestehen (...) dann kann angenommen werden, dass sie nun gleichnishaft etwas vertritt und eine

Bedeutung angenommen hat.' Ook hier kunnen we spreken van een iconografie omdat, bij een zeker gelijkblijven van de bouwkundige vorm, de eigenlijke inhoud van die vorm is verschoven en het gebouw in deze verschuiving nu een ouder type gebouw 'afbeeldt'.

⁴³ Günter Bandmann, *Ikonologie der Architektur*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969 (oorspronkelijk verschenen in het *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1951), p. 8: 'In der althristlichen Kunst (...) erscheint nicht, wie noch in der Katakombenmalerei, der gegenständlichen Bericht in den Bildern wichtig, sondern der übergeordnete symbolische Bedeutung in Bezug auf den Heilsplan. Nur wer diesen kennt, dem leuchtet der Sinn des Ganzen auf.' Zoals de verwijzing naar de catacombenschilderingen aangeeft is voor Bandmann deze 'zin' zichtbaar in de stijl van het kunstwerk. Op de volgende bladzijde stelt hij dan ook: 'Die Ikonologie (...) schliesst (...) die formale Kunsthistorie als Teilbezirk mit ein.'

⁴⁰ Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, p. 115: 'Wenn wir also, um einige extreme Beispiele anzuführen, bis in den Barock hinein dem römischen Triumphtor begegnen, so ist das eine Rezeption reinster Art: man wollte wie ein römischer Herrscher erscheinen. Diese Rezeptionen können völlig unabhängig von den gewohnten Formen des Brauchs sein, ja sie legen sich, wo sie von einer umfassender Macht gefördert und vor einer bedeutenden geistigen Vorstellung getragen werden, als Universalstil über die Dialekte lokaler und völkischer Baugewohnheiten. Bei nachlassen der zugrunde liegende Idee kann dieser Universalstil die Unmittelbarkeit zu seiner Vorbildern verlieren und, über die Stufe der bisher allein kunsthistorisch positiv gewürdigten echten Aneignung hinaus, selbst zur lokal gebundenen Gewohnheit herabsinken.' Het opnieuw opnemen van een oud type zoals de triomfboog is echter geen vorm van iconografische afbeelding, maar eenvoudig een hernieuwde realisatie van datzelfde type. Het verschil tussen een iconografische afbeelding en een op stilistische gronden gekozen type wordt goed aangegeven door bijvoorbeeld de levensgroot *geschulpte* triomfboog die in 1539 werd opgericht in Florence voor de feestelijke *entrée* van Eleonora van Toledo, naar aanleiding van haar huwelijk met Cosimo I, met bovenin de figuur van Karel v, à l'*antique* met imperiale scepter en laurierkroon en het opschrift AUGUSTUS CAESAR DIVUM GENS AUREA CONDIT, en de daarentegen daadwerkelijk gebouwde *Arc de Triomphe* in Parijs, waar het type om zo te zeggen volledig is 'ont-vreemd' of toegeëigend na de veldslagen van Ulm en Austerlitz in 1805. Zie voor de Florentijnse triomfboog: Roy Strong, *Art and Power, Renaissance Festivals 1450-1650*, Woodbridge, Boydell Press, 1984, p. 75. Evenzo realiseert een neogotische kerk opnieuw een bepaald type kerk (bijvoorbeeld een basiliek met transept en één toren), maar is er wat betreft de eigenlijke bouwkunst alleen sprake van een stilistische verwijzing naar de middeleeuwen en niet van een of andere vorm van iconografie.

Bandmann zelf blijft desondanks in het vervolg van zijn boek naarstig zoeken naar enkelvoudige, precieze en bewust bedoelde betekenissen. Dit wordt vooral mogelijk gemaakt door de dubbelzinnigheid van zijn 'receptie'-begrip, waarin de ruimte tussen 'zender' en 'ontvanger' vrijwel teniet wordt gedaan (receptie door wie?, betekenis voor wie?). Zie voor een verdere kritiek op Bandmanns methode: Paul Crossley, 'Medieval architecture and meaning: the limits of iconography', *Burlington Magazine* 130 (1988), pp. 116-121, en Kees van der Ploeg, 'De paltskapel in Aken. Overwegingen bij architectuur-ikonologisch onderzoek', in: *Bourwkunst. Studies in vriendschap voor Kees Peeters*, Amsterdam, Architectura & Natura, 1993, pp. 417-426.

Studies in Iconology (1939) heeft Panofsky al eerder de mogelijkheid van een kunsthistorische discipline van 'de zin' willen aangeven.⁴⁴ In algemene zin stelt de iconologie zich ten doel de afstand te overbruggen tussen iconografie en typologie aan de ene kant en de specifieke 'stijl' aan de andere kant, door middel van een reconstructie van de historische context en het opsporen van structurele eigenschappen die vorm en inhoud zouden kunnen verbinden. De bestudering van de context waarbinnen een kunstwerk wordt geproduceerd kan natuurlijk bijdragen tot een groter begrip van het werk of voor de manier waarop het is ontworpen. Maar de drempel tussen een vergroting van dat begrip en het zien van de zin kan, of het nu om een christelijk, islamitisch of enig ander al dan niet '-istisch' kunstwerk gaat, uiteraard uiteindelijk alleen worden overschreden door een bijbehorend geloof of, in de meer vrijblijvende maar ook minder voluntair klinkende bewoordingen van Sedlmayer, door 'de juiste instelling'.⁴⁵ Wat betreft de *Strukturforschung* van Bandmann aan het eind van zijn *Iconologie der Architektur* de mogelijke verdiensten op overeenkomstige wijze bondig samen: 'Zij kan door het bevattelijk maken van de esthetische zin de brug slaan tot de religieuze tegenwoordigheid (*zum religiösen Sein*) van het kunstwerk.' Buiten het domein van de zin of de gezindheid en binnen dat van de rede geldt, afgezien van het gegeven dat het religieuze, of in het algemeen 'geloof', niet zonder meer kan worden gelijkgesteld aan het bij uitstek wereldlijke begrip 'ideologie', het strenge oordeel dat Kurt Foster velde over de iconologische discipline: 'In plaats van door de mystificaties heen te kijken die het werk mogelijk reproduceert, maakt de interpreter van zichzelf een andere quasi-gelovige van juist die ideologie die hij van plan was te analyseren.'⁴⁶ Wanneer de iconologie kan wijzen op een werkelijk gefundeerd resultaat zal ze, tegelijk met de nieuwe gevonden betekenissen en geschraagd door bijvoorbeeld contemporaine geschriften, een welomschreven betekenaar aan het licht hebben gebracht, ofwel kan ze tegelijk niets anders dan erkennen dat zij 'slechts' heeft bijgedragen aan het opstellen van een meer uitgebreide of verfijnde iconografie.⁴⁷ Juist de 'humanistische' kunst, waar Panofsky en de andere iconologen die zijn voortgekomen uit het Warburg Institute bij voorkeur hun onderwerpen zochten, wilde meer. De perfectie van de kunst, haar doel en einde is, aldus Vasari in zijn *Piu Eccelenti Pittori, Scultori e Architetti*, naast de *buone regola*, de *miglior ordine* en de *retta misura*, waarvan de typologie en iconografie wat betreft de bouwkunst opnieuw zijn uiteengezet door Wittkower in zijn welbekende *Architectural Principles*, uiteindelijk gelegen in de *grazia divina*.⁴⁸

Ditheid

De gratie gods was natuurlijk ook in de middeleeuwen niet onbekend, maar de werkingen van deze genade werden altijd zorgvuldig onderscheiden van het werk van, bijvoorbeeld, de schilder of de meestersteenhouwer.

De produktie van beelden had, zeker wanneer zij bestemd waren voor een gebouw, voor alles een didactisch oogmerk. In theorie bezaten de voortbrengselen van de kunst uitsluitend betekenis uit grond van hun typologische gebruik of iconografie. Zij bezaten uitsluitend een conventionele of, in de bewoording van Thomas van

44
Erwin Panofsky, *Studies in Iconology, Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1939. Ned. vert.: *Iconologische studies. Thema's uit de Oudheid in de kunst van de Renaissance*, Nijmegen, SUN, 1984.

45
Sedlmayer, 'Zu einer strengen Kunstwissenschaft', pp. 15, 16.

46
Kurt W. Foster, 'Critical History of Art, or Transfiguration of Values', *New Literary History* 3 (1972), pp. 459-470.

47
Een goed overzicht van de discussies gevoerd rondom de mogelijkheden en onmogelijkheden van de iconologie is te vinden in het laatste hoofdstuk van: Michael Ann Holy, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca / Londen, Cornell University Press, 1984.

48
Giorgio Vasari, *Le vite de' Piu eccelenti pittori, scultori et architettori*, Florence, 1568², deel 3, band 1, voorwoord (Ed. Pio Pecchiai, Milaan, Casa Editrice Sonzogno, 1929, p. 4). Rudolf Wittkowers *Architectural Principles in the Age of Humanism* is oorspronkelijk gepubliceerd als deel 19 van de *Studies of the Warburg Institute*, Londen 1949. De door Wittkower beschreven iconografie van verhoudingsmaten geldt strikt genomen eigenlijk alleen voor het nieuwe medium van de architectuurtekening waar deze maten - bijvoorbeeld in de tekeningen van Palladio in de *Quattro Libri* - direct afleesbaar zijn. In de uitgevoerde gebouwen zijn deze verhoudingen veelal niet echt aanwezig en kunnen hier in ieder geval niet worden 'gelezen'. Het door Ficino c.s. onder Cosimo de Medici ontwikkelde neoplatonisme met zijn magische 'invloeden' is structureel noodzakelijk voor de bijna naadloze overgang tussen de iconografie van de tekening en de esthetische waardering (of 'iconologie') van het gebouw.

Aquino, een 'parabolische' betekenis; een betekenis 'die niet uitstijgt boven de letter van het woord'.⁴⁹ De intentie waarmee de kunstenaar / handwerksman zijn schilderijen, schoenen of gebouwen vervaardigt kon daarmee ook van geen belang zijn. 'Want een vakman, als zodanig, is niet prijzenswaardig vanwege zijn intenties, maar vanwege het werk dat hij voortbrengt', aldus Aquino.⁵⁰ In het andere geval zou immers de specifieke manier waarop het werk is uitgevoerd onherroepelijk een teken gaan vormen voor die al dan niet goede of bijzondere intentie.

De kleine leemte in het hechte theoretische bouwwerk van Aquino, de ruimte tussen de door het naamwoord aangegeven type of soort en de vorm en reële existentie van het eigenlijke ding, die door hem nog eenvoudig ongenoemd was gelaten, werd niet lang daarna omraamd door Duns Scotus, alias 'doctor subtilis'. Naast de *quidditas* (de 'wathed' in typologische of iconografische zin) onderscheidde hij de *haecitas* ('dithed'); de meest simpele en daarmee ook meest respectvolle of eerbiedige benaming voor dat wat het individuele ding in zichzelf completeert tot een *entitas positiva*. Door dit onderscheid tussen de woorden en de dingen was de positiviteit van elke kunst of *ars* volstrekt afgebakend en helder. Ze bestond uit de kennis van de regels en de benodigde vaardigheid voor het maken van een bepaald 'type' dingen.

Deze regels waren eenvoudig gegeven, en daarmee objectief. Kunst was een vak, waaruit te zamen met de intentie elke vorm van speculatie zorgvuldig werd geweerd. De geometrie, die een zeer grote rol was gaan spelen in de bouwpraktijk, werd al rond het midden van de twaalfde eeuw door Hugo van St. Victor expliciet onderscheiden in een speculatieve *geometrica theorica*, die als een van de *artes liberales* uitsluitend werd beoefend in de scholen van de grote kloosters en kathedralen, en een tot de activa behorende *geometrica practica*.⁵¹ Als kennis of wetenschap behoorde deze laatste niet tot de speculatieve rede, maar was eenvoudig een *scientia*, dat wil zeggen een zuiver technische kennis, de kennis van 'hoe' iets wordt gemaakt. Voor de bouwkunst werd deze *scientia* zo belangrijk dat het woord 'geometrie' tegen 1400 een synoniem was geworden voor 'metselarij'. De geometrie fungeerde in de middeleeuwse bouwloodsen als een techniek van de vorm, ze was in de woorden van Villart de Honnecourt '*li force des trais*'. Deze techniek bestond uit vuistregels en stap-voor-stap procedures waarin met behulp van passer, schietlood en winkelhaak door een fysieke manipulatie van elementaire geometrische figuren (voornamelijk cirkel, gelijkzijdige driehoek en vierkant, die eenvoudig exact waren te construeren) de begrenzingen van een gebouw, of de onderdelen daarvan werden bepaald.⁵² Als een formule voor het bouwen was deze geometrie niet wezenlijk anders dan bijvoorbeeld een recept voor het maken van een kleur verf of de kunst van het bakken van een bruin brood. Een in de late middeleeuwen uitgegeven boekje waarin de constructie van een pinakel wordt beschreven kan dienen als exemplaar. *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*, in 1486 gedrukt door Matthias Roriczer, geeft in 234 onderscheiden stappen en toegelicht door achttien figuren het recept voor 'ain rechten fialen'.⁵³

De kunsten en met name de beeldende kunsten werden tenslotte, of eigenlijk in de eerste plaats, streng gescheiden van het domein van het sacrale. Het concilie van Nicea had in 787 het gebruik van gewijde

49

Thomas van Aquino, *Questiones Quodlibetales* VII, 6,3; aangehaald in: Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven / Londen, Yale University Press, 1986, p. 63.

50

Ibidem, pp. 80, 81.

51

Hugonis de Sancto Victore opera propaedeutica: Practica geometricae, De grammaticae, Epitome Dindimi in philosophiam, ed. Roger Baron, 1966, p. 16: '(...) omnis geometrica disciplina aut theorica est, id est speculativa, aut practica, id est activa. Theorica siquidem est que spacia et intervalla dimensionum rationabilium sola rationis speculatione uestigat, practica uero est que quibusdam instrumentis agitur et ex aliis alia proportionaliter conciendo diiudicat.' Aangehaald in Lon R. Shelby, 'The Geometrical Knowledge of Medieval Master Masons', *Speculum, A Journal of Medieval Studies* 47 (1972), pp. 395-421.

52

Vgl. de beschrijving van de praktische geometrie die Dominicus Gundissalinus gaf in navolging van Hugo van St. Victor in zijn *De divisione philosophiae*: 'The office of practical geometry is (...) in the matter of fabricating, to set the prescribed lines, surfaces, figures, and magnitudes according to which that type of work is determined. The goal is either the certification of dimensions, or money and praise for the completion of the work.' Aangehaald door Shelby, 'The Geometrical Knowledge', p. 403. Zie voor deze *scientia* ook: James S. Ackerman, 'Ars sine scientia nihil est.' Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan', *Art Bulletin* 31 (1949), pp. 84-111, en Robert Branner, 'Villard de Honnecourt, Reims and the Origin of Gothic Architectural Drawing', *Gazette des Beaux-Arts* 105 (1963), pp. 129-146.

53

Matthias Roriczer, *Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit*, Regensburg, 1486. Dit geschrift is samen met een geannoteerde vertaling opgenomen in Lon R. Shelby, *Gothic Design Techniques, The Fifteenth-Century Design Booklets of Mathes Roriczer and Hannes Schmuttermayer*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1977. Zie voor Roriczer: Renate Klinnert, 'Matthäus Roritzer', in: Hubertus Günter (red.), *Deutsche Architekturtheorie zwischen Gotik und Renaissance*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1988, pp. 31-36.

beelden goedbevonden en zich daarmee uitgesproken tegen het iconoclasm. Maar het argument waarmee dit besluit werd gerechtvaardigd bestond eruit dat het weliswaar dwaas is om geheiligde beelden te vereren, maar dat het net zo dwaas is om ze te willen vernietigen omwille van het gevaar dat zij zouden vormen. In overeenstemming hiermee werd tevens altijd gesteld dat de voortbrengers van de beeldende kunsten eenvoudig *opificia* zijn, dat wil zeggen door arbeid vervaardigde materiële objecten. De 'waarde' van een dergelijk *opificium* was, net als die van elk ander voorwerp, uitsluitend gelegen in de kostbaarheid van de materialen en het vakmanschap waarmee het was vervaardigd en niet in het feit of het een heilige of 'iets heiligs' representeerde.⁵⁴

Het middeleeuwse kunstwerk onttrok zich hiermee, althans in theorie en in principe, aan de januskop van het niet strikt symbolische teken dat, als geld, in een speculatieve verhouding staat tot de erdoor gerepresenteerde betekenis en zijn bestemming vindt in een voortgaand spel van de differentie, waarin het als *onderscheid* (als zilver of goud) borg moet staan voor zijn betekenis, maar aan de andere kant, als het randschrift dat het teken vergezelt, gebonden moet blijven aan de socius waarbinnen deze betekenis zich kan ontvouwen en die als een (nu altijd enigszins imaginaire) *gedeeldheid* de waarde zijn waarde geeft.⁵⁵ De gulden spoor, het vaandel of het medaillon en elk ander teken des onderscheids behoren geheel en al toe aan het wereldlijke (of zouden dat moeten doen) en representeren uiteindelijk niets anders dan een waarde zonder eigenlijke betekenis. De achterkant van al deze glans, de eigenlijke (volstrekt typologische) betekenis zonder waarde, wordt hier op aarde gerepresenteerd door de *ecclesia* waar men tijdelijk, of in de imaginaire permanentie van het geestelijke, opnieuw naderbij kan komen aan die verlossing van het verschil die reeds is volbracht.

Van een esthetiek – dat wil zeggen van het vraagstuk van een op een algemene en betekenisvolle waardering aanspraak makende vorm – was eigenlijk geen sprake. Een werkelijk betekenisvolle schoonheid is een attribuut van God en bestaat daarmee alleen in de geest. In de zintuiglijke wereld is 'mooi' eenvoudig wat direct tot iemands zinnen spreekt. 'Dingen worden mooi genoemd wanneer ze stralende kleuren hebben', aldus Aquino.⁵⁶ Op de wereldlijke tafereelen in de schilderkunst springen ons de ongebroken, heldere en felle kleuren tegemoet, gedragen door vogels van een wel zeer diverse pluimage; een pure, duizelingwekkende chromatiek die niet wordt gehinderd door enig klassiek of anderszins 'harmonieus' ideaal, of door enige andere algemene geest dan die van de pure verschijning, de heraldische, die van het pure indruk maken, met mogelijk hier of daar een toevallige, tijdelijke, minnezoete overeenstemming.

In de wat minder efemere gedaanten van de wereldlijke bouwkunst fungeerde het vormenarsenaal van de bouwloosden eenvoudig als een gegeven schat aan kleinodiën, waaruit op zuiver ornamentale wijze kon worden geput, dat wil zeggen zonder wedijver met het origineel en vooral ook zonder enige geneigdheid de ornamentiek op een nieuwe, ruimtelijk consistente wijze toe te passen in deze niet-sacrale opgaven. De vanaf 1340 gebouwde gevel van het Dogenpaleis, om meteen maar het meest bekende voorbeeld te nemen, aan de *Riva de'schiavoni* (de vrijwel gelijke gevel aan het *Piazzetta* dateert groten-deels uit de jaren twintig en dertig van de eeuw daarna), bestaat uit

54

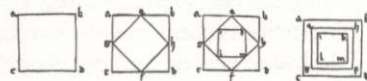
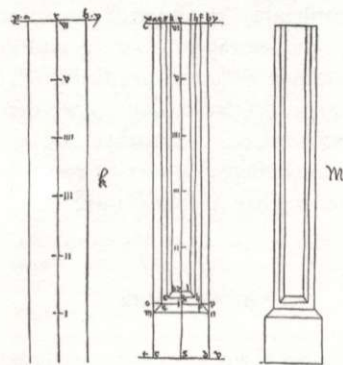
Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, p. 99.

55

Ik ga hier voorbij aan de in zichzelf tegenstrijdige notie van de 'gebruikswaarde'. Zie voor een kritiek op deze notie: Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press, 1958, pp. 163-166. Zie voor het verschil tussen een semiotiek van het symbool en een semiotiek van het teken: Julia Kristeva, 'The Bounded Text', *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, Basil Blackwell, 1980, pp. 36-63. Zie voor een radicale beschrijving van een al dan niet toekomstige of algemene situatie waarin deze gedeeldheid volstrekt imaginair is geworden (en de waarde van het teken bijgevolg volstrekt magisch of fetisjistisch): Jean Beaudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Parijs, Gallimard, 1976; Duitse vert.: *Der symbolische Tausch und der Tod*, München, Matthes & Seitz, 1982.

56

Aangehaald in Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages*, p. 46; vgl. ook p. 5 en pp. 44-45.



Matthias Roriczer, Das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, 1486



Venetië, Dogepaleis, gevel aan de Riva de'schiavoni, vanaf 1340

een montage van stilistische 'ready-mades'; een bijeenraping van motieven als de arcade van spitsbogen met ronde zuilen en knopkapitelen, het maaswerk van de galerij daarboven, het spitsboogvenster, het roosvenster of de pinakels ter weerszijden van het balkon die, net als de engel op de hoek, elders hun structurele plaats hebben. De vormen werden, wanneer ze aan wereldlijke gebouwen verschenen, niet toegeëigend, ze werden niet onttrokken aan het historisch gegroeide symbolische kapitaal van de gemeenschap maar waren, juist wanneer hierover gereede twijfel mogelijk was, bedoeld om de afhankelijkheid aan de gemeenschap te onderstrepen. Er is, zo zou je kunnen zeggen, hier eigenlijk geen sprake van stijl. Natuurlijk kunnen, zoals elk kunsthistorisch overzicht duidelijk maakt, deze bouwvormen wel degelijk worden gezien als een stijl, maar alleen achteraf, of in bijvoorbeeld de ogen van de buiten deze symbolische, want in bepaalde vormen verzonken, eendracht van deze geloofsge-meenschap staande eeuwige jood.

Ontwikkeling

Al met al zou er zo geen enkele aanleiding zijn voor stilistische ontwikkelingen of veranderingen. En dat terwijl de eeuw die voorafging aan het moment waarop Thomas van Aquino begon met het opstellen van zijn *Summae* juist hierin nog steeds een van de meest indrukwekkende episoden is uit de architectuurgeschiedenis. We volgen weer het lemma 'Style' in de *International Encyclopedia of Social Sciences*, dat stelt: 'Twee grote krachten geven de impuls voor verande-

ring: technologische verbeteringen en sociale rivaliteit.⁵⁷ De grote uitvinding van de twaalfde eeuw, de luchtboog, laten we voor wat hij is. In bouwopgaven die niet op enige existentiële manier zijn gebonden aan het gebruik kan de anders zo dwingende drijfkracht van een nieuwe techniek slechts secundair zijn; er wordt immers niet werkelijk iets verbeterd of vergemakkelijkt. Rivaliteit op bouwkunstig gebied bestond er vooral tussen de bisschoppen en abten van de grote kathedralen en kloosters.

Sinds Pepijn door Bonifatius sacramenteel was gewijd tot eerste koning van de Franken, werd een koning bij zijn kroning tevens gezalfd met heilige olie, waarna hij tevens priester was. Met de toename van de macht van de Capetingische koningen in de twaalfde eeuw ontstond zich een grote wedijver op het terrein van de sacrale bouwkunst, met als lichtend middelpunt de figuur van *Rex et sacerdos*, de koning-priester, waarin het profane en het geestelijke konden samensmelten in een zichtbare gestalte.⁵⁸ De religieus geladen rivaliteit vond haar voornaamste aangrijpingspunten in de gewijde plekken waar deze wereldlijke priesters hun kroon en andere *insignia* afgaven en werden begraven, en de eveneens gewijde grond waar de heilige olie werd bewaard en de nieuwe koning werd gekroond. De koning zelf kon omgekeerd, via deze eerbetonen, in de door de wijding bezegelde investituur van de vorm meedingen naar een luister die ontsteeg aan het heraldische vertoon en wapengekletter, maar is ingezonken in een canonieke pracht.

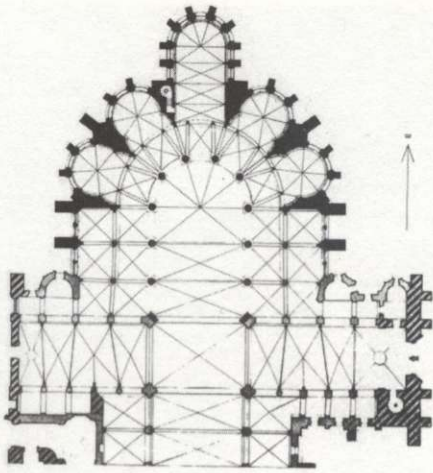
In de jaren veertig van de twaalfde eeuw sloeg de vonk van de gotiek over in de bevlogen wedijver tussen de abdijen van St.-Denis en Saint-Germain-des-Prés. In St.-Denis lagen de meeste Franse koningen begraven en de kerk was sinds 1137 tevens de bewaarplaats van de koninklijke insignia. De abdij van abt Suger bezat bovendien het *vexillum* van St.-Denis dat in de verbeelding van het volk was samengesmolten met de *oriflamme*, de mythische banier van Karel de Grote, bezongen in het *Chanson de Roland*. Saint-Germain-des-Prés bezat als grafkerk de oudste rechten, getuige de overblijfselen van acht Merovingische vorsten, die dan ook prominent werden herbe-graven in het nieuwe koor.⁵⁹

Het klassieke hoogtepunt van de gotiek ontstond in de strijd om het kroningsrecht, waarin het aartsbisdom Reims de voornaamste troef in handen had, de heilige olie, die werd bewaard in de naburige abdij van Saint-Remi, met als voornaamste concurrenten het aartsdiocees van Sens, waaronder ook Parijs ressorteerde, en Chartres, dat gold als koninklijk bisdom. De hoofdlijnen van de bouw van de nieuwe kathedraal van Reims zullen ongetwijfeld zijn bepaald door aartsbisschop Aubry de Humbert (1207-1218). Het ontwerp kan worden samengevat in de woorden: het koor van de Saint-Remi plus het schip van Chartres met daarlangs de zijbeuken van Sens. De plattegrond van het koor, de plek van de eigenlijke kroning, volgt die van het tussen 1170 en 1180 gebouwde vijfbeukige koor van de Saint-Remi. De opstand van het koor volgt natuurlijk die van het schip, maar dan met toevoeging van het meest bijzondere kenmerk van het koor van de Saint-Remi, de schalk die triforium en lichtbeuk verbindt. De zijbeuken bezitten het meest bijzondere kenmerk van die van de vroeg-gotische kathedraal van Sens, de trapsgewijs oplopende sokkel die doorloopt langs de gehele buitenwand en ook het koor scheidt van de kooromgang. Zij kennen dezelfde overgang naar het westwerk en

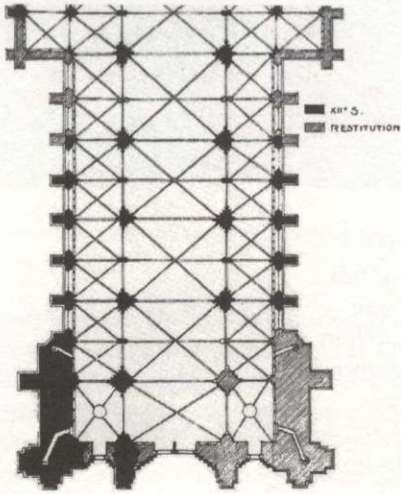
57
Gombrich, 'Style', p. 354.

58
Zie Georges Duby, *De kathedralenbouwers. Portret van de middeleeuwse maatschappij 980-1420*, Amsterdam, Agon, 1992⁸, pp. 19-26 en 105-107.

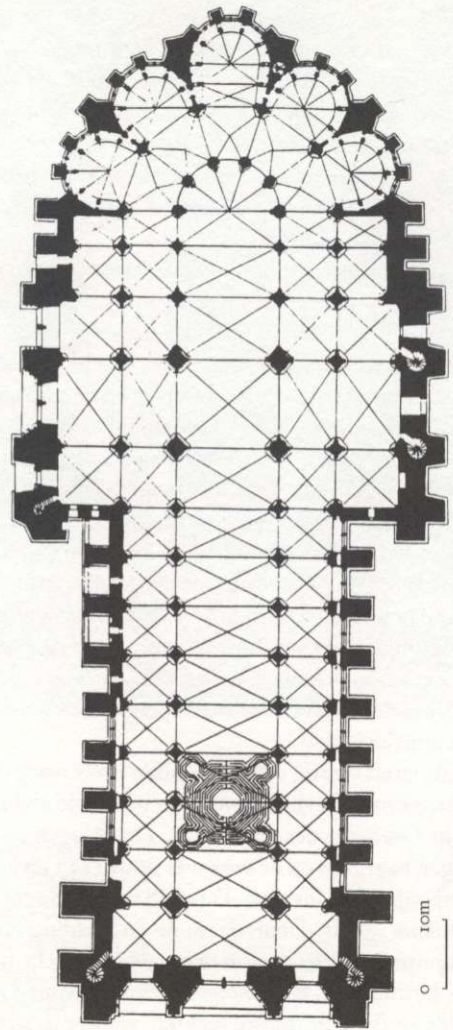
59
Zie het hoofdstuk 'Suger of St. Denis' in: Otto von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 3e editie, 2e vermeerderde druk, pp. 61-90, en: William W. Clark, 'Spatial Innovations in the Chevet of Saint-Germain-des-Prés', *Journal of the Society of Architectural Historians* 38 (1979), pp. 348-365. 'It is clear that, together with the reincorporation of the 6th-century Merovingian marble shafts and the newly carved royal founders' tombs, the spatial experiments here were intended to create an ensemble that would surpass the splendor of Saint-Denis', aldus Clark aan het einde van zijn artikel.



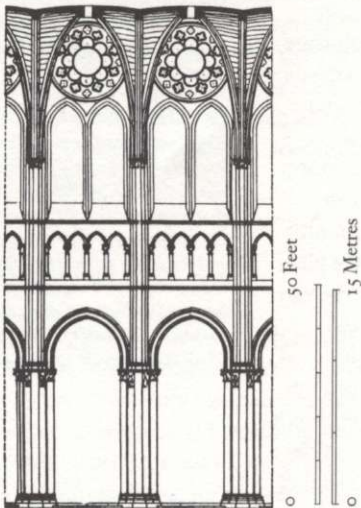
Reims, Saint-Remi, plattegrond koor, ca. 1170-1180



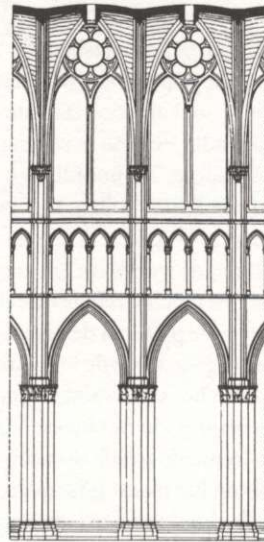
Sens, Saint-Étienne, plattegrond schip, ca. 1145-1168



Reims, Notre-Dame, plattegrond en opstand van het middenschip, vanaf 1211



Chartres, Notre-Dame, opstand middenschip, 1194-1221



zijn opgebouwd uit evenveel door brede gordelbogen gescheiden vierkante traveeën, maar deze zijn groter. Het middenschip heeft dezelfde revolutionair heldere driedelige opstand als het schip van Chartres, maar is hoger, en heeft een zelfde imposante lichtbeuk, maar dan lichter, door de uitvinding van het maaswerk dat ook de laatste resten muur heeft opgelost.⁶⁰

De verhouding tot het voorbeeld is hier exact omgekeerd aan de typologische of iconografische die de kerken gebouwd onder Constantijn hun vorm had gegeven. De citaten in de kathedraal van Reims zijn uitsluitend bedoeld om de voorbeelden te kunnen overtreffen in een poging hun bijzondere betekenis of 'waarde' te usurperen, door ze om te zetten in iets dat nog sterker tot de verbeelding spreekt, door iets wat nog hoger, groter, of rijker is. Of, meer in het algemeen, door iets wat nog meer van een bepaald kenmerk heeft dat als een kwaliteit wordt gezien of als een toekomstwaarde naar voren wordt gebracht; of het nu gaat om diafane transparantie of juist om een duidelijke markering van grenzen. Usurpatie door emulatie, dat is de lijfspreuk van de stilistische ontwikkeling. De kathedraal van Reims geeft een van de meest indrukwekkende voorbeelden van wat dit stralende geweld van de stijl, dat hier de gestalte heeft van een bijna pure en tegelijkertijd bovennatuurlijke verschijning, vermag. Hier zou tweehonderd jaar later Jeanne la Pucelle 'haar' Charles V¹¹, de Dauphin, meetronen naar het altaar om te worden gezalfd tot de nieuwe *Christus Domini*.

Insignia

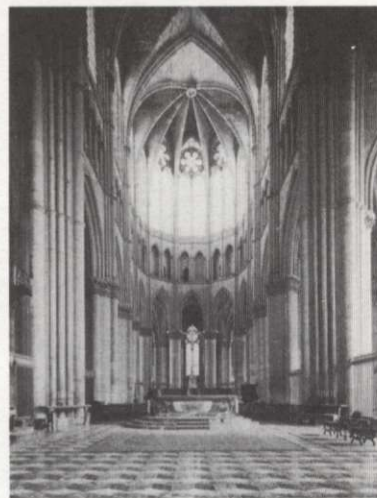
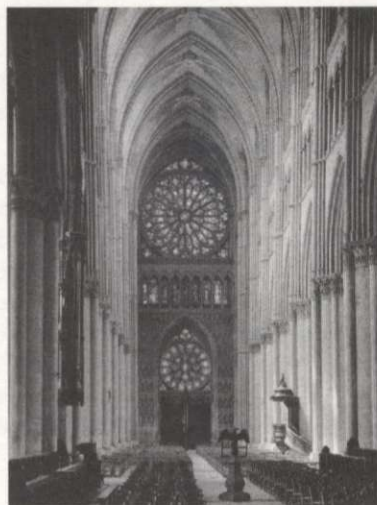
De vermenging van het sacrale en het profane is, we hebben het eerder gezien, typerend voor het vraagstuk van stijl. Stijl, als categorie, beweegt zich tussen de polen van, aan de ene kant, een gedeelde 'bezetting' of investituur van de vorm – de transfiguratie van een typologisch verleden – en, aan de andere kant, de toeïgening van een dergelijke vorm, die daarmee wordt omgezet in een waarde, in een bijzonder aandeel in een op zichzelf genomen volstrekt symbolisch kapitaal, en die dan ook voor de dekking van zijn onderscheid al snel is aangewezen op meer substantiële middelen.⁶¹ Dit inherent speculatieve gebruik van de vorm staat op gespannen voet met de heldere onderscheidingen beschreven in de *Summae* die, bewaakt door de institutie van de kerk, de semiotische grondlijnen aangaven van het communautaire, in 'vakken' (de ambachten of gilden) onderverdeelde stedelijke leven. Elke toeïgening van een bepaalde vorm, elke stilistische onderscheiding moest uiteindelijk wel dubieus zijn, een teken, slechts, van de wereldlijke hoogmoed die verbleekt in het zicht van de ootmoed van het ware kruis.

Dit wordt duidelijk aangegeven door het verloop in de bouwkundige werkzaamheden van Lodewijk IX de Heilige, die een aanvang nemen niet lang na de start van de bouw van de kathedraal van Reims. We laten ons hierbij leiden door de nu al bijna dertig jaar oude, maar nog steeds zeer verhelderende studie van Robert Branner: *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*.

Het Franse koninkrijk is in het begin van de dertiende eeuw uitgegroeid tot de belangrijkste macht in het Westen. De meest aansprekende bekrachtiging van deze nieuwe verhoudingen, het meest duidelijke

60

Deze beschrijving is goeddeels ontleend aan: Hans-Joachim Kunst, 'Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts – Die Kathedrale von Reims', in: Karl Clausberg e.a. (ed.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Giessen, Anabas, 1981, pp. 87-102.



Reims, Notre-Dame, vanaf 1211

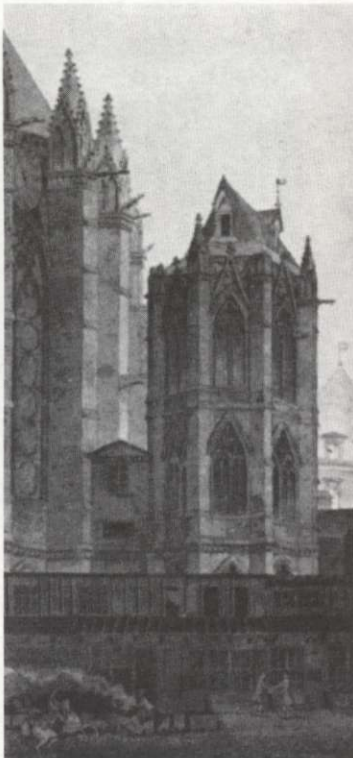
61

De notie van een symbolisch kapitaal is ontleend aan het eerder genoemde artikel van R.L. Gordon, 'The Real and the Imaginary', pp. 22-27, waarin tevens op spiegel-symmetrische wijze het beeld wordt opgeroepen van kapitaal als iets symbolisch.

lijke teken van de verheffing van de Franse koning tot *Rex christianissimus* en *imago Dei*, kwam naar Parijs met de aankoop, in 1239, van de doornenkroon en een fragment van het ware kruis, die tot dan toe in het bezit waren geweest van de keizer van Byzantium. Een passende behuizing voor dit teken, een waarlijk enorme reliekhouder, groot genoeg om tevens, als kapel, de koning en zijn gevolg op meer dan waardige wijze te herbergen, werd gebouwd in het begin van de jaren veertig: de *Sainte-Chapelle*.⁶² Met behulp van het maaswerk, de uitvinding van Reims, kreeg het bouwwerk de ijle vormen en de messcherp getekende, verfijnde profielen van een schrijnwerk in edelmetaal, bedekt met goudverf en bezet met de flonkerende kleurenpracht van het glas-in-lood. De vereenzelviging met het meest waardevolle moet bijna volledig hebben geleken op het moment dat Lodewijk het reliquarium binnenging. Vanaf de jaren veertig zouden de scherpe lijnen en geometrische figuren van deze uitvergroete en in steen vertaalde tracteringen van de zilver- of goudsmid het voornaamste kenmerk vormen van de 'hofstijl' of *rayonnant*, en vanuit Parijs als *opus francigenum* uitstralen over Europa.

Gelijktijdig met deze stilistische pracht verrezen in de steden religieuze bouwwerken met een diametraal tegengestelde architectuur, de kerken van de nieuwe bedelorden, de dominicanen en franciscanen. In de jaren twintig en dertig kregen zij filialen in vrijwel elke stad in noord-Frankrijk; dit in het spoor van de overgang naar een ontwikkelde geldeconomie, die de voorwaarde vormt voor het ontstaan van concentraties van in juridische zin onafhankelijke (of vogelvrije) maar in economische zin geenszins zelfstandige huishoudens: het *miseria plebs*, te midden waarvan de bedelorden zich bij voor-

De heiligdommen werden oorspronkelijk, voordat in 1254 werd besloten tot de bouw van een reliek-tribune in de koninklijke kapel, bewaard in een apart tresoor ten noorden van de absis; een replica in miniatuur, inclusief twee verdiepingen, van de *Sainte-Chapelle*. Zie: Robert Branner, *St. Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londen, Zwemmer, 1965, pp. 56-59 en 93.



Parijs, *Sainte-Chapelle*, Tresoor (prent door T. de Froideau) / Parijs, *Sainte-Chapelle*, 1239-1248

keur vestigden. Aanvankelijk waren de bedelorden gehuisvest in reeds bestaande gebouwen, maar door hun enorme populariteit moesten deze al snel worden uitgebreid met grote preekkerken. Ook in deze nieuwbouw deden de dominicanen en franciscanen vrijwillig afstand van vrijwel elk teken van onderscheid: geen torens, geen gewelven, geen polygonale koorsluitingen, alleen een simpele rechthoekige zaalbouw met een houten plafond. Hier geen stilistische toeëigening, maar daarentegen een bijna nadrukkelijke negatie van elke wereldlijke waarde en een afzweren van elke vorm die wil getuigen van een bijzondere intentie. 'In de kunstzinnige bedoeling ligt tegelijkertijd de gebondenheid aan de stilistische ontwikkeling. De bedelorden staan met deze eenvoudige zaalbouwen buiten haar.' Aldus Krautheimer in zijn boek over de kerken van de bedelorden in Duitsland.⁶³ Deze negatie van elk belang van stijl blijkt vooral uit het ontbreken van elke beeldende consistentie, zoals bijvoorbeeld de opvallend kleine vensters laten zien die bijna bij voorkeur uit de as van de arcade zijn geplaatst. Krautheimer: 'De afzonderlijke delen hebben in de grond van de zaak uiteindelijk niets met elkaar te maken, geen enkel is noodzakelijk betrokken op het andere, elk zou ook door een ander (de zuil bijvoorbeeld door een vierkante pijler) kunnen worden vervangen, zonder dat de hele opbouw zou worden verbroken – en daarom, omdat een eigenlijke opbouw (in de zin van het geordende) in het geheel niet voorhanden is.'⁶⁴

Na 1245, na zijn uiteindelijk weinig glorieus verlopen kruistocht, zou Lodewijk IX in de snel groeiende steden vooral de bouw bevorderen van dit soort kerken en kapellen en van door dezelfde religieuze orden bemande hospitalen. Branner stelt in zijn eerder genoemde

63

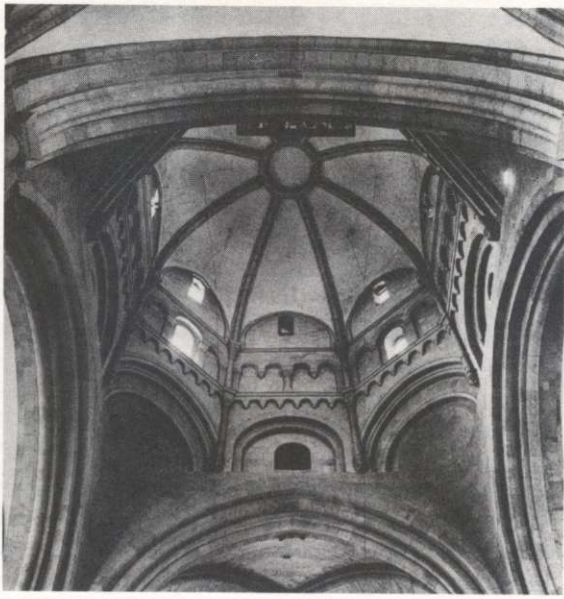
Richard Krautheimer, *Die Kirchen der Bettelorden in Deutschland*, Keulen, Marcan, 1925, p. 14. Zie ook Helma Konow, *Die Baukunst der Bettelorden am Oberrhein*, Berlijn, Gebr. Mann, 1954.

64

Krautheimer, *Die Kirchen der Bettelorden*, p. 19.



Konstanz, Dominicanenkerk tijdens verbouwing, vanaf 1236



Mainz, kathedraal, koepel boven westkoor, ca. 1200-1239



Worms, kathedraal, westkoor, ca. 1170-1181

boek, met enige ironie: 'De dominicanen waren beroemd om de terloopse wijze waarop zij een nieuwe beuk of sanctuarium toevoegden aan een ouder gebouw.'⁶⁵ De bijna onvermijdelijke ironie wijst erop dat, zoals Barthes heeft aangegeven in *De nulgraad van het schrijven*, het niet goed mogelijk is een negatie een duurzame gestalte te geven.⁶⁶ Ook deze gestalte vormt na verloop van tijd voor een samenleving, als een zichtbare tegenhanger van dat wat ze niet wil zijn, onherroepelijk de representatie van een bepaalde waarde. Ons voorbeeld geeft dit duidelijk aan. Naast de imitatie van de sobere leefgewoonten van de fraters somden de biografen van Lodewijk 1x, die na zijn dood werkten aan zijn canonisering, vooral zijn bijdragen op aan deze 'arme' architectuur en niet de rijkdom van projecten als de Sainte-Chapelle.

Maar het bloed kruipt en stroomt, opgejaagd door elk niet te bevatten blijk van genade. Toch waren het natuurlijk de imponerende, niet te overtreffen inhoud van deze kapel en de afstraling daarvan op de architectonische vormenpracht, die hebben geleid tot de internationale doorbraak van het *opus francigenum*. In 1245 gaf Hendrik 111, koning van Engeland, opdracht voor de bouw van een nieuwe kerk bij de abdij van Westminster. De bedoeling was om van de abdijkerk een soort super-schrijn te maken, die ten minste in grootte en rijkdom de Sainte-Chapelle kon overtreffen. In 1247 vond een grote ceremonie plaats, naar het model van wat eerder in Parijs had plaatsgevonden, en waarin nu het Heilig Bloed in een plechtige processie naar Westminster werd gedragen. De bisschop van Norwich droeg de blijdschap over de bemachtiging van dit bloed-reliëk uit met de woorden: 'Engeland scheidt vreugde en glorieert in het bezit van zulk een schat, niet minder dan Frankrijk in het verkrijgen van het Heilige Kruis, dat mijn heer de koning van Frankrijk met recht hoogacht.'⁶⁷ De kerk kreeg de plattegrond en opstand van Royaumont, de door Lodewijk 1x gebouwde koninklijke abdij, en naast een grote hoeveelheid verguld graferwerk tevens de eerste toepassingen van maaswerk op Engelse bodem, in de geometrische patronen van de onderste verdieping van de Sainte-Chapelle.

In het jaar van de wijding van de Sainte-Chapelle, 1248, nam de pausgezinde en op dat moment machtigste Duitse aartsbisschop Konrad von Hochstaden een van Lodewijks meestersteenhouwers in dienst, Meester Gerard, om leiding te geven aan de bouw van de nieuwe kathedraal van Keulen. Ook dit gebouw moest, vermoedelijk in verband met het meer religieuze deel van de keizerskroning dat hier zou moeten plaatsvinden, de gedaante krijgen van een immens en luisterrijk reliquarium, ditmaal voor de beenderen van de Drie Koningen die in 1164 door Frederik Barbarossa waren meegenomen uit Milaan.⁶⁸ De paus had ondertussen, in wat kan worden gezien als de laatste fase van de investituurstrijd, Frederik 11 Barbarossa ontheven van zijn keizerschap en had het diadeem al aangeboden aan de broer van Lodewijk 1x, Robert d'Artois. De kathedraal van Keulen kreeg vormen die bijna een replica zijn van wat er op dat moment in en rond Parijs het meest modern was, maar dan natuurlijk groter en hoger dan alles wat er in Frankrijk was gebouwd.

Wat betreft de grote romaanse *Kaiserdome* in het Rijnland zou in grote lijnen een vergelijkbaar verhaal van bisschoppelijke rivaliteit kunnen worden verteld; aan te vangen bij de rond 1100 volledig overwelfde kathedraal van Spiers – sinds de Saliërs de grafkerk van de

65

Branner, *St. Louis*, p. 88.

66

Vgl. Barthes, *De nulgraad van het schrijven*, pp. 11-12, 34, 64-66.



Buste van Frederik II von Hohenstaufen, ca. 1250

67

Matthew Paris, *Chronica Major*, vol. 4, pp. 640-644. Aangehaald door Branner, *St. Louis*, p. 125. Zie ook: Christopher Wilson, 'The English Response to French Gothic Architecture, c. 1100-1350', *The Age of Chivalry. Art in Plantagenet England 1200-1400*, Londen, 1987, pp. 74-78.

68

Branner, *St. Louis*, pp. 128-132.

Duitse keizers – via de kathedraal van Worms – waar in 1188, in het kort daarvoor gereedgekomen nieuwe westkoor, Frederik Barbarossa het witte kruis opnam voor de derde kruistocht – tot aan het grote aartsdiocenaat van Mainz, waar nog in 1239 het nieuwe, rond 1200 begonnen, rijke gelede en bijzonder grote triconchale westwerk met transept en vieringtoren werd ingewijd.⁶⁹

Weinig is zo verhelderend voor het vraagstuk van stijl als een kaart van West-Europa rond het jaar 1200 met daarop rechts het keizerrijk van de Hohenstaufen en links het Franse koninkrijk onder de Capetingers. Ietwat reducerend kan worden gezegd dat vrijwel een eeuw lang rondboog en spitsboog tegenover elkaar hebben gestaan als de *insignia* van twee partijen, geconcentreerd in, aan de ene kant, het Rijnland, en aan de andere kant het Ile-de-France: een paradigma van de door Frankl beschreven polariteit tussen een 'zijns-stijl' en een 'wordings-stijl'. De zware rondbogenstijl verwees, via de bouwkunst van de Saliërs, naar de *Renovatio Romani Imperii* van Karel de Grote, zoals die een architectonische gestalte had gekregen in de paltskapel in Aken, waar de Duitse keizers nog altijd werden gekroond. De ijle spitsbogenstijl zette pas voet op Duitse bodem nadat Frederik II in het begin van de jaren dertig zijn hof had verplaatst naar zuid-Italië (de Elisabethkirche in Marburg, gebouwd vanaf 1235, en de Liebfrauenkirche in Trier) en won echt terrein na Palmzondag 1239, de dag waarop de keizer werd geëxcommuniceerd. In augustus van hetzelfde jaar kwam in Parijs de doornenkroon aan. In het jaar daarop moet in Straatsburg het werk zijn begonnen aan de eerste pijlers van het gotische schip, dat eenvoudig werd aangebouwd tegen de vieringpijlers van het nog in de jaren dertig gebouwde romaanse transept.⁷⁰

69

Dethard von Winterfeld, 'Worms, Speyer, Mainz und der Beginn der Spätromanik am Oberrhein', *Baukunst des Mittelalters in Europa*. Hans Erich Kubach zum 75. Geburtstag, Stuttgart, 1989, pp. 213-250; Werner Gross, 'Deutsche Architektur', in: Otto von Simson (red.), *Propyläen Kunstgeschichte, Das Mittelalter II, Das Hohe Mittelalter*, Berlijn, 1972, pp. 174-190. Vergelijk ook: Hans Erich Kubach, *Romanesque Architecture*, New York, Harry N. Adams, 1975, pp. 243-366.

70

Toen het besluit werd genomen om het schip de vormen te geven van het *opus francigenum* bevond de bisschop van Straatsburg zich aan de zijde van de vijanden van Frederik II. In het jaar 1239 ging ook de aartsbisschop van Keulen, Konrad von Hochstaden, over tot de pauselijke partij. Zie hiervoor: Reiner Hausherr, *Dombauten und Reichsepiskopat im Zeitalter der Staufer*, Stuttgart, Steiner, 1991.



Altaar voor de cultus van de keizer, met beeltenis van Augustus en de boornen des overvloeds, 14 n.C.

In zekere zin, wanneer je de wederwaardigheden van de westerse architectuur, als een geschiedenis van stijl, zou willen beschrijven als een boom, die alhier wortel heeft geschoten en door de tijden heen is blijven uitbotten, is de gotiek niet meer dan een wat groot uitgevallen zijtak. De eigenlijke stam van zo'n geschiedenis kan, in ieder geval tot aan 1800, het meest overtuigend worden opgetekend aan de hand van de meer of minder partiële renaissances van het *sacrum imperium*, met als een eerste duidelijke aanzet de onder Karel de Grote tot stand gekomen Karolingische renaissance, om dan via de Ottonen, Saliërs en de Hohenstaufen uit te komen bij de gouden wedergeboorte onder Cosimo de Medici; de renaissance van het door Vergilius voor Augustus bezongen mythische *saeculum aureum*, die zich vanaf 1530 snel uitspreidt over Europa door de ongekend succesvolle ensceneringen van een nieuwe *pietas Augusti* in het naspel van de keizerskroning van Karel v in Bologna.⁷¹ Het zou een geschiedenis zijn die wordt gekenmerkt door een steeds groter wordende gelijkens met het rond Augustus geschapen voorbeeld en die ten minste doorloopt tot aan de bijna archeologische precisie van het Napoleontische *Empire*.⁷² Een waarlijk imperiale geschiedenis ook, doorsneden door enkele meer of minder vruchtbare kleinere geschiedenissen en, vanaf de eigenlijke renaissance, door de stilistische, intentionele autobiografieën van de individuele kunstenaars.

Consistentie

Stijl doet van zich spreken aan de hand van een in het oog vallend onderscheid. Zo gezien is stijl niet verschillend van mode (= 'manier'). Maar stijl maakt, anders dan mode, tegelijkertijd aanspraak op een zekere duurzaamheid. Stijl wil de aanduiding zijn van een (historische) identiteit of, meer in het algemeen, van een bijzondere 'waarde', en moet daarom – om enig vertrouwen te geven in een blijvende dekking van zijn onderscheid – al snel aansluiten bij een figuratie die een zekere beheersing (of overheersing) en consistentie lijkt te kunnen waarborgen.

In een bouwkundige structuur worden op verschillende plekken oplossingen gevraagd voor formeel-technische problemen die, al naar gelang de architectonische articulatie, door het ontwerp worden geclassificeerd als 'afwijkend' (bijvoorbeeld, in het geval van een dakvoet, omdat het de voorkant van een dak betreft, en niet de zijkant) of 'overeenkomend' en waaraan een mate van consistentie kan worden afgelezen. Elk ontwerp dat (mede) wordt vervaardigd met een stilistisch oogmerk zal, als een beeldende aanduiding van de waarborging van een zeker onderscheid, de aandacht richten op de structurele consistentie van zijn ruimtelijke samenhang. Zoals Mies van der Rohe zichzelf en zijn gehoor met ongetwijfeld gepaste trots voorhield: 'God is in het detail.'

Wanneer we even afzien van de door een specifieke historische constellatie gecreëerde voorwaarden of mogelijkheden, dan lijkt de wederopleving van het gebruik van de woorden 'architectuur' en 'architect' in de zin van Vitruvius voornamelijk te corresponderen met een bewuste articulatie van een structurele consistentie van het bouwkundige werk. *Architectus* betekende in de middeleeuwen zelden meer dan 'meestersteenhouwer'. In de overgeleverde, in het Latijn gestelde

71

Zie hiervoor, bij wijze van inleiding, het eerder genoemde boek van Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (noot 24); Richard Krautheimer, 'The Carolingian Revival of Early Christian Architecture', in: *Studies* (noot 26), pp. 203-256; Ernst H. Gombrich, 'Renaissance and Golden Age', in: *Norm and Form* (noot 12), pp. 29-34, en het hoofdstuk 'Images of Empire, Charles v and the Imperial Progress' in: Strong, *Art and Power* (noot 40), pp. 75-97. Zie in ieder geval ook: Earl Rosenthal, 'A Renaissance "copy" of the Holy Sepulchre', *Journal of the Society of Architectural Historians* 17 (1958), pp. 2-11, waarin de in 1528 ontworpen kathedraal van Granada, door Karel v oorspronkelijk bedoeld als imperiaal mausoleum, overtuigend wordt beschreven als een, naar men aannam, stilistisch meer correcte 'kopie' van de door Constantijn gestichte Heilige-Grafkerk in Jeruzalem.

72

Deze precisie heeft zowel betrekking op de *publica magnificentia* van bijvoorbeeld de Madeleine, geplaatst in de as van de Place de la Concorde – direct te vergelijken met bijvoorbeeld de Mars-Ultor-tempel in het forum van Augustus of met het eveneens onder Augustus gebouwde Maison Carrée – maar ook op de vormgeving van het interieur. Vergelijk hiervoor het hoofdstuk 'Die neue Bildern und das Private Leben', in: Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, pp. 264-293. Voor een meer recent en volledig archeologisch voorbeeld kan worden verwezen naar het *Forum Augusti* zelf, dat onder Mussolini werd opgegraven met de bedoeling opnieuw munt te slaan uit dit symbolisch kapitaal. In deze jaren werd tevens een poging gedaan het imperiale verleden toe te eigenen door het mausoleum van Augustus in te ramen met het Istituto Nazionale Fascista della Previdenza Sociale, een ondergronds museum voor kunst uit de tijd van Augustus en, aan de oever van de Tiber, een op een verhoging geplaatste glazen schrijn voor het voornaamste reliek, de *Ara Pacis*, te zamen het Piazzale Augusto Imperatore, en verder onder meer door de aanleg van de Via dell'Impero (nu Via dei Fori Imperiali), de aanleg van de Via de Mare – een driebaans *autostrada* parallel aan de antieke Via Ostiense naar de havenplaats Ostia – en een eigen Foro Mussolini, compleet met een van marmeren zitplaatsen voorzien stadion en een nieuw opgerichte obelisk, in emulatie van de obelisk van het in 10 v.C. ingewijde *Solarium Augusti*. Zie hiervoor: Spiro Kostof, *The Third Rome 1870-1950. Traffic and Glory*, Berkeley, University Art Museum, 1973.

teksten fungeert het eenvoudig als een synoniem voor het meer gebruikelijke *caementarius* (metselaar). Bisschoppen, de belangrijkste bouwheren, werden soms aangeprezen als *sapiens architectus* of ook wel als *devotus, fidelis en bonus architectus*, maar dit moet bijna altijd worden opgevat als een simpele verwijzing naar de eerste brief van Paulus aan de Korinthiërs: 'Naar de genade Gods, die mij gegeven is, heb ik als een kundig bouwmeester (*sapiens architectus*) het fundament gelegd.'⁷³

In deze brief fungeert Christus als het fundament, wat de metafoor iets ongemakkelijks geeft en het beeld van het bouwen zelf bijna naargeestig doet worden. Maar de metafoor keert in een aanzienlijk verbeterde versie terug in zijn brief aan de Efeziërs in de passage die handelt over 'de eenheid der gemeente': 'Zo zijt gij dan geen vreemdelingen en bijwoners meer, maar medeburgers der heiligen en huisgenoten Gods, gebouwd op het fundament van de apostelen en profeten, terwijl Christus zelf de hoeksteen is. In Hem wast elk bouwwerk, goed ineensluitend, op tot een tempel, heilig in de Here, en in Wie ook gij mede gebouwd wordt tot een woonstede Gods in de Geest.'⁷⁴

Kort voor het jaar 1000 vroeg ook Bernward, net benoemd tot bisschop van Hildesheim, zich in de lijn van zijn door God gegeven verantwoordelijkheid af 'door welk bouwwerk van verdiensten' (*qua meritorum architectura*) hij zich de hemel kon verdienen.⁷⁵ Zoals blijkt uit het vervolg van het verslag van zijn biograaf, heeft Bernward de metafoor uit de brieven van Paulus echter vooral letterlijk opgevat en de eenheid van zijn kerk voor het oog van de wereld willen vertalen in een zichtbare consistentie van een bouwkundig werk.⁷⁶ De school van de dom van Hildesheim was, vermoedelijk door toedoen van de nieuwe bisschop, eveneens kort voor het jaar 1000 in het bezit gekomen van een afschrift van Vitruvius' *De architectura*.⁷⁷ Enige jaren later, tussen 1010 en 1033, verrees hier de kerk van de kort tevoren door Bernward gestichte abdij van St. Michael. Het gebouw is een van de vroegste voorbeelden waarin het grote vierkante moduul dat, vermoedelijk in navolging van de grote Karolingische kerken, de hoofdlijnen van de plattegrond reguleerde, werd gearticuleerd in de opstand door een afwisseling van zuilen en pijlers; het zogeheten 'alternerend stelsel'.

De letterlijke vertaling van de eenheid van de *ecclesia* in de vormen van de metafoor waarin hij was uitgedrukt – die van een stevig bouwwerk waarin alle onderdelen hecht met elkaar samenhangen – ging, in het wereldlijke aanzien dat dit beeld zo kon verkrijgen, een grootse toekomst tegemoet. De eerste bisschop van wie niet hoeft te worden

76 *Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe*, p. 352: 'Ich began also, mit freudiger Zustimmung der Gläubigen Christi ein neues Gotteshaus zu erbauen, wodurch ich zum Lob und Ruhm des Namens des Herrn sowohl mein eigenes Versprechen erfüllte (...) Als aber die Grundmauern des Neubaus gelegt, und die einzelne Räumlichkeiten im Grundriss schon zu erkennen waren (...) enzo voort. Bernward heeft mogelijk ook keizer Hendrik II uitvoerig geadviseerd bij zijn architectonische *renovatio* van de *renovatio imperium* van Karel de Grote in Bamberg dat, in emulatie van Aken, een tweede *Nova Roma* moest worden. Zie hiervoor: Aart J.J.

Mekking, 'Een kruis van kerken rond Koenraads hart. Een bijdrage tot de kennis van de functie en symbolische betekenis van het Utrechtse kerkenkruis alsmede die te Bamberg en Paderborn', *Utrecht, kruispunt van de middeleeuwse kerk*, Zutphen, Walburg Pers, 1988, pp. 21-53. Bernwards *meritorium architectura* kreeg een postume bekroning. De voordracht, meer dan 150 jaar na zijn dood, die leidde tot zijn heiligverklaring, was vooral voortgekomen uit de bewondering van kardinaal Cincius voor de architectuur van de St.-Michael. Hartwig Beseler en Hans Roggenkamp, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, Berlijn, Gebr. Mann, 1954, p. 23.

73
1 Korinthiërs 3: 10-23 ('Fundament en gebouw'). Zie Nikolaus Pevsner, 'The Term "Architect" in the Middle Ages', *Speculum, A Journal of Medieval Studies* 17 (1942), pp. 549-562.

74
Efeziërs 2: 19-22.

75
'Haec ego considerans Bernwardus, Dei praelectione non meis meritis dictus episcopus, et diuturna meditatione volvens, qua meritorum architectura, quove rerum precio possem mercari caelestia (...)'; *Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe des 10.-12. Jahrhunderts*, vert. Hatto Kallfelz, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 352. Zie voor de authenticiteit van deze uitspraken: Günther Binding, *Bischof Bernward als Architekt der Michaeliskirche in Hildesheim*, Veröffentlichung der Abteilung Architektur des kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 1987, pp. 7-16.

77
Dit manuscript wordt bewaard in het British Museum (Harvey Manuscript 2767). Het is naar alle waarschijnlijkheid tussen 850 en 863 in Keulen vervaardigd en door de eerste abt van het St.-Michaelsklooster, Goderamus, in 996 meegebracht naar Hildesheim, toen hij door Bernward naar zijn bisdom werd geroepen. Beseler en Roggenkamp, *Die Michaeliskirche in Hildesheim*, pp. 147, 148.

betwijfeld dat de benaming 'architect' in de eerste plaats betrekking heeft op zijn bouwkundige werkzaamheden, is Benno II van Osna-brück. Tussen 1048 en 1067 was Benno verbonden geweest aan het bisdom Hildesheim, eerst als meester van de domschool en later als proost en opzichter van bouwprojecten, waarmee hij de aandacht van de keizer moet hebben getrokken.⁷⁸ De initiatieven van Bernward hadden van Hildesheim een architectonisch centrum gemaakt, waarvan de voortbrengselen met interesse werden gevolgd door de Salische keizers. Benno zou veel bouwkundige werkzaamheden hebben verricht voor keizer Hendrik IV, en het is vooral met het oog op deze werken dat zijn biograaf optekent: 'Bovendien was hij een buitengewoon architect, uitzonderlijk bedreven in de ordonnantie van metselwerk.'⁷⁹

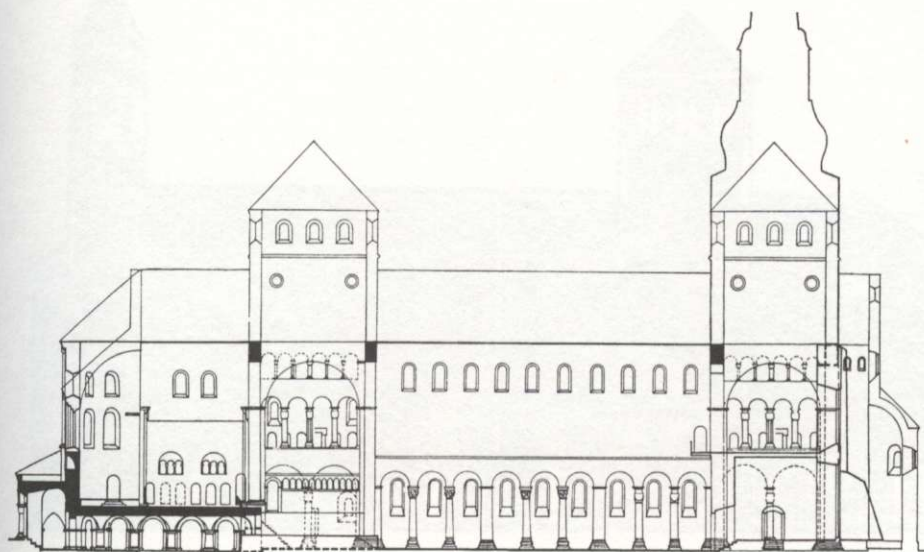
De voornaamste verdere stappen op de weg van een helder gearticuleerde ruimtelijke consistentie kunnen worden gevolgd aan de hand

78

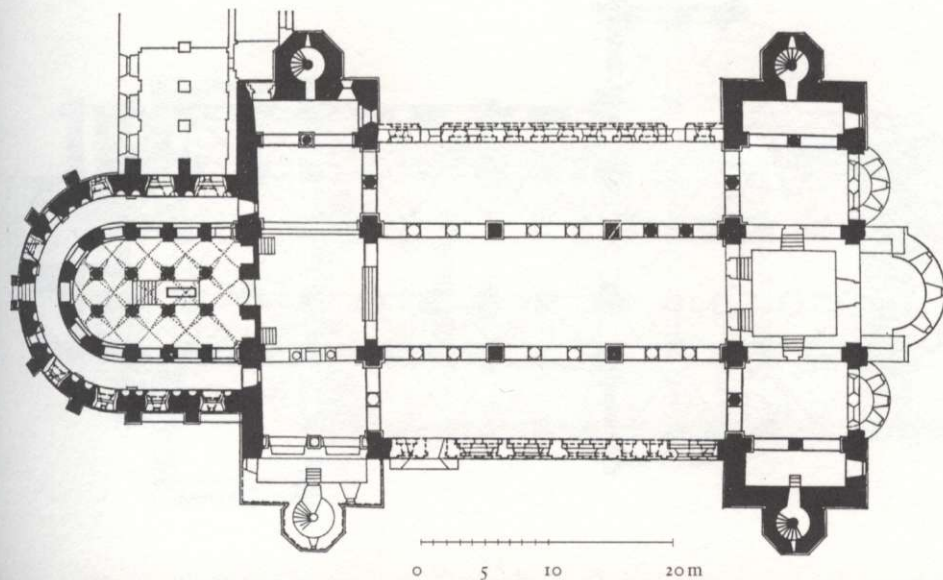
In zijn biografie wordt de verbinding met Hildesheim expliciet aangegeven (*Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe*, p. 391): 'Von seinem meisterhaften Können auf diesem Gebiet konnte man sich nämlich an Bauwerken zu Hildesheim überzeugen, wo er damals Propst war, und wo unter dem dortigen Bischof Hezilo frommen Andenkens unter Bennos Leitung, wie bekannt, zahlreiche hervorragende Bauten entstanden. Hierdurch (...) zog er die Blicke auf sich (...) und so begannen auch fremde Machthaber und Herrn seine Bekanntschaft zu suchen.'

79

'Praeterea autem architectus praecipus, cementarii operis solertissimus erat dispositor'; *Lebensbeschreibungen einiger Bischöfe*, p. 388.



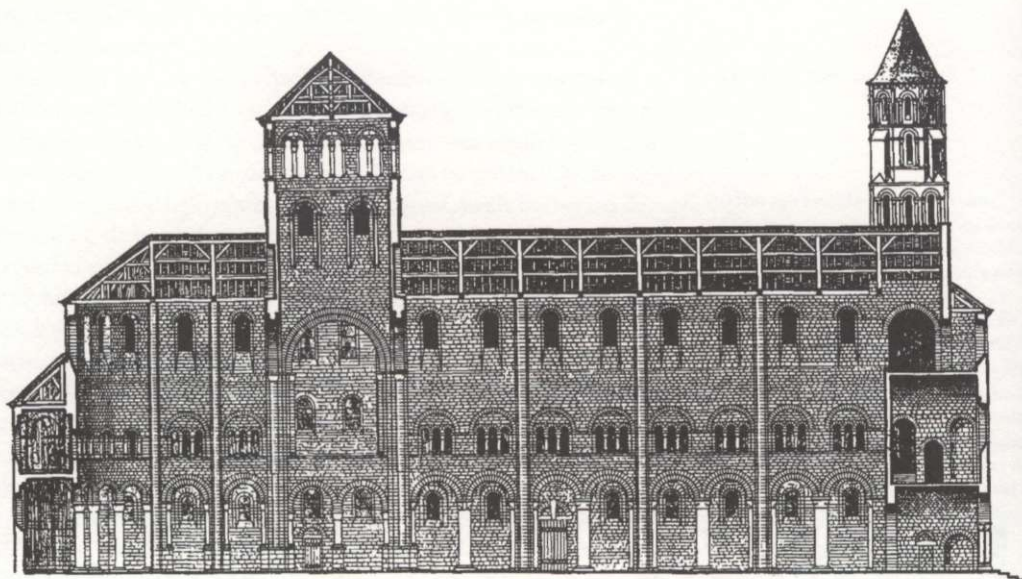
Hildesheim, Sint-Michael, 1010-1033



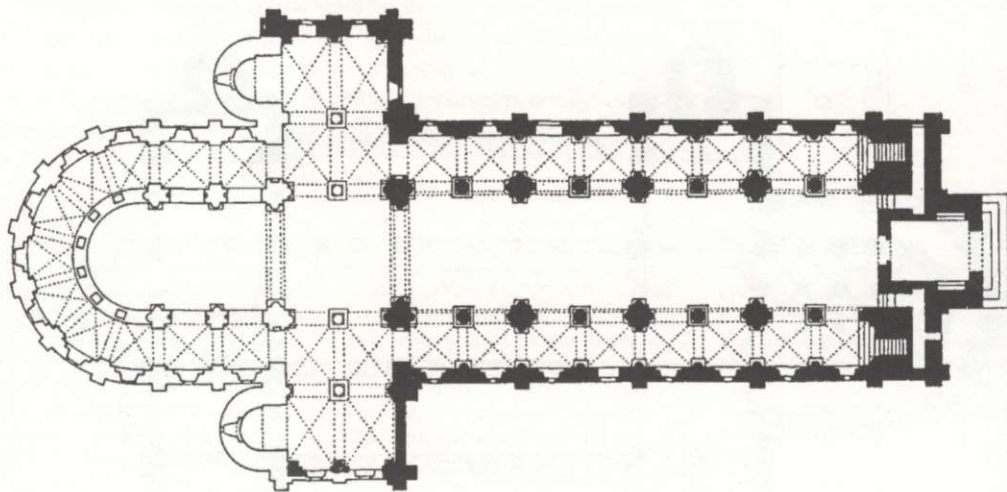
van Spiers I (1030-1061), de eerder genoemde grafkerk van de Saliërs, waarin halfzuilen die doorlopen tot in het clerestorium de gehele wand geleiden, via bijvoorbeeld Jumièges, waarin kort na 1052 de halfzuilen vermoedelijk al waren verbonden door diafragmabogen die de modulaire opbouw dwars over het schip heen tillen naar de tegenoverliggende wand, tot aan de klassiek geworden oplossing, het eerst te aanschouwen in Spiers II (1082-1106), waarin de schalken zowel transversaal als longitudinaal met elkaar zijn verbonden door gordelbogen en muraalbogen, het gehele gebouw kon worden overwelfd en alle hoofdonderdelen op inzichtelijke en structurele wijze zijn gearticuleerd en samengevat in het zogenaamde 'gebonden stelsel'.⁸⁰

We zouden hier, ook al verwijst dit naar een twintigste-eeuwse wetenschapsopvatting, zonder meer kunnen spreken van een structuuralistische logica, aangezien de vraagstukken die worden opgeworpen en de oplossingen die worden gevonden niet inhoudelijk zijn, of strikt

Deze samenvatting is ontleend aan het wat dit betreft bijzonder heldere overzicht in: Walter Horn, 'Survival, Revival, Transformation. The Dialectic of Development in Architecture and Other Arts', in: Robert L. Benson en Giles Constable (ed.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge, Mass., 1982, pp. 711-727. Horn geeft uiteindelijk een wat komische samenvatting van de gehele geschiedenis van de kunst van de Karolingers tot en met Brunelleschi, die mogelijk juist daardoor verhelderend is: 'In its ultimate form this amounted to nothing less than a total integration of northern linear control with the Roman concept of spatial corporeality and pictorial illusionism. (...) It was just because the initial differences were so great, the



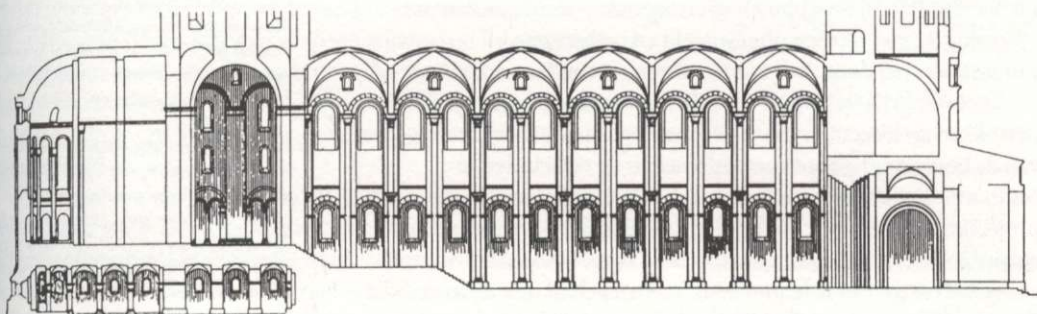
Jumièges, abdijkerk, 1037-1067



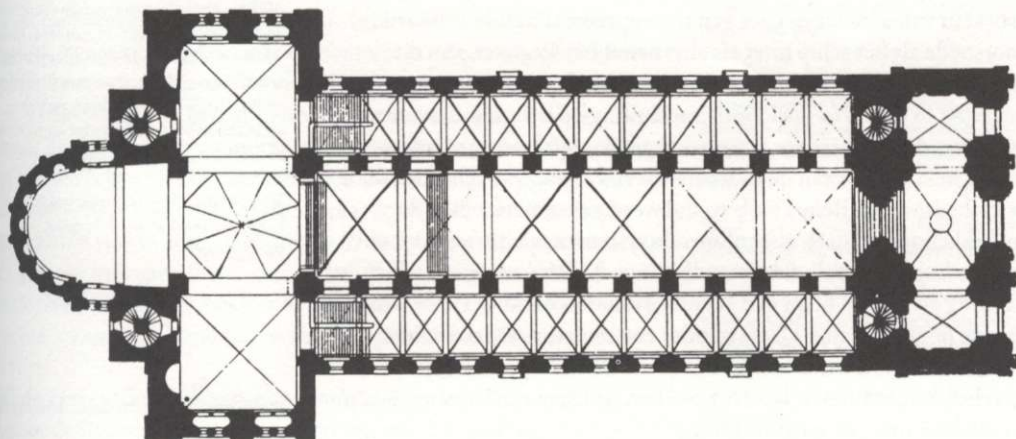
technisch, maar puur formeel en uitsluitend voortkomen uit de specifieke 'bouw' van het geheel aan geledingen. In zijn architectonische articulatie is een gebouw eigenlijk altijd een metafoor, maar dan een metafoor zonder inhoud omdat het beeld van een hecht bouwwerk hier alleen naar zichzelf verwijst.

In de jaren dertig van de twaalfde eeuw maakten de beoefening en toenemende spitsvondigheid van deze structuralistische logica een 'quantumsprong', zoals Charles Radding en William Clark het uitdrukken in hun boek *Medieval Architecture, Medieval Learning*. De sprong kwam voornamelijk tot uitdrukking in het onderwijs, in de techniek van het denken en redeneren, zoals dat werd gegeven in de kathedraalscholen van Chartres en Laôn en, vanaf het midden van de eeuw, in het grote conglomeraat van meesters en studenten op de linkeroever van de Seine, dat tegen 1200 de corporatieve structuur zou krijgen van de *universitas*. Hier ook, in het Ile de France, ontstond

approach so slow and guarded, that the resulting synthesis proved to be so penetrating.' Zie voor de eerste verdere ontwikkeling van een consistente architectonische articulatie na Hildesheim: Hans Erich Kubach, 'Die Wandsysteme des Speyerer Domes', in: Margarete Kühn en Louis Grodecki (ed.), *Gedenkschrift Ernst Gall*, Berlijn, Deutscher Kunstverlag, 1965, pp. 123-142. Terzijde zij opgemerkt dat de oudste delen van de dom van Speyer dezelfde, wat langgerekte en mathematisch streng gereguleerde teerlingkapitelen laten zien als die bovenop de zgn. 'Bernwardinische Säulen' in de St.-Michael.



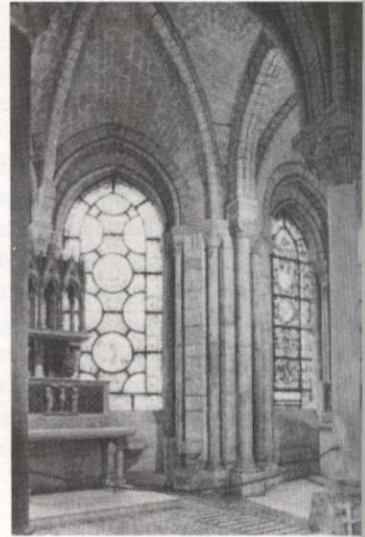
Spiers, kathedraal (Spiers II), 1082-1106



de theologie als een wetenschappelijke discipline. Het algemene streven van de in deze kringen beoefende scholastiek was erop gericht een hecht bouwwerk van leerstellingen en casussen op te trekken, dat een grotere structuur en sterkte zou kunnen geven aan het geloof, als een antwoord op de eroderende werking van de sterk toegenomen maatschappelijke dynamiek; een poging die haar meest consistente gedaante zou krijgen in de monumentale dertiende-eeuwse *Summae*.

De onderdelen van het *trivium*, in het bijzonder de grammatica en de dialectica, en de theologie konden zich in rap tempo ontwikkelen tot ware universitaire disciplines doordat een bepaald vraagstuk niet langer uitsluitend op zijn eigen merites werd bekeken, maar ook op de gevolgen die een bepaald antwoord kon hebben voor andere *quaestiones*. Iets soortgelijks kan worden opgemerkt voor de architectuur, te beginnen bij de kooromgang en kapellenkrans van Saint-Denis, waar nu uit de onderste lagen van een pijler, opgebouwd uit een kern en schalken, en uit de voorlopige bekroning van de hierin besloten structurele logica door de exacte positionering van de bijbehorende kapitelen, praktisch de gehele opbouw van de opstand en de overweldiging kan worden afgelezen. Net als in de theoretische bouwwerken van de scholastici moeten ook hier de consequenties die elk onderdeel heeft voor de rest van het gebouw van tevoren in detail zijn uitgedacht.⁸¹ Ook de architectuur ontwikkelde zich in het Ile-de-France tot een discipline, waarbinnen overtuigende – want consistente – oplossingen snel werden uitgewisseld en bediscussieerd op de wijze van de dialectici door ze te confronteren met andere oplossingen.⁸²

De belangrijkste impuls voor de imponerende reeks op elkaar betrokken architectonische experimenten zal ook hier zijn uitgegaan van de bouwkundige concurrentie tussen de verschillende bisdommen, waarin niet alleen de grootte en rijkdom van de projecten, maar nu ook op haast natuurlijke wijze de hoeveelheid consistentie een bijna beslissend belang kregen. Deze bouwheren zullen zelf uitgebreide bemoeienis hebben gehad met de totstandkoming van het ontwerp en aldus aan het bouwvak de benodigde meetkundige kennis en wetenschappelijke denktrant hebben overgedragen. Beide, zowel de kennis als de denktrant, kunnen vanaf de eerste helft van de dertiende eeuw zonder meer worden gerekend tot de activa van de grote bouwloodsen.⁸³ In de eeuw daarvoor, van Saint-Denis tot Chartres, had deze disciplinaire wedijver geleid tot een groot aantal formele experimenten, waaruit weliswaar een duidelijke voorkeur valt af te lezen voor een transept met dezelfde driebeukige doorsnede als het schip (met als alternatief het weglaten van dit onderdeel) en voor bijvoorbeeld een lichtbeukvenster met een roos-tracering in de top (waardoor de aansluiting op het gewelf overeenkomt met de veel bredere, maar soortgelijke aansluiting aan de westgevel), maar die tot aan de usurperende navolging van Chartres door de kathedraal van Reims toch vooral werd gekenmerkt door de ontwikkeling van sterk uiteenlopende systemen, elk met een vergelijkbaar hoge hoeveelheid inwendige logica. 'Deze variëteit', aldus Radding en Clark, 'helpt ons eraan herinneren dat voor de twaalfde-eeuwse bouwers Saint-Denis minder een ontwerp was dat moest worden geïmiteerd of bewerkt dan een standaard waaraan op veel verschillende manieren beantwoord kon worden, eerder een systeem van denken dan een artistiek model.'⁸⁴



Saint-Denis, kooromgang, pijler bij de ingang van een kapel, 1140-1143

81

Charles M. Radding en William W. Clark, *Medieval Architecture, Medieval Learning, Builders and Masters in the Age of Romanesque and Gothic*, New Haven / Londen, Yale University Press, 1992, pp. 57 e.v.

82

Zie Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism, An Inquiry into the Analogy of the Arts, Philosophy, and Religion in the Middle Ages*, New York, Meridian, 1976 (oorspr. 1957), pp. 87, 88. Panofsky wijst hier op een tekening met inscriptie uit het album van Villard de Honnecourt uit ca. 1235, waarin Villard samen met een andere meester, Pierre de Corbie, *inter se disputando* komen tot het grondplan van een 'ideaal' koor: 'And what is the result of this disputation? A chevet which combines, as it were, all possible *Sics* with all possible *Nons*. It has a double ambulatory with a continuous hemicycle of fully developed chapels, all nearly equal in depth. The groundplan of these chapels is alternately semicircular and – Cistercian fashion – square. And while the chapels are vaulted separately, as was the usual thing, the semicircular are vaulted under one keystone with the adjacent sectors of the outer ambulatory as in Soissons and its derivatives.'

83

Vgl. Shelby, 'The Geometrical Knowledge', *Gothic Design Techniques*, pp. 397-398.

84

Radding en Clark, *Medieval Architecture*, p. 112.

Erwin Panofsky heeft in zijn bekende opstel 'Gothic Architecture and Scholasticism' als eerste gewezen op deze analogie tussen bouwkunst en wetenschappelijke theologie, maar Radding en Clark benadrukken terecht dat deze overeenkomst niet ligt in een door de bouwkundige structuur belichaamde afbeelding van iets inhoudelijks, maar in de formele kenmerken en de zelfsturende werking van een discipline. Er is niet veel bekend over het precieze aandeel van de opdrachtgevers en de domscholen in de ontwerpen. Algemeen wordt aangenomen dat de bemoediging in de twaalfde eeuw vaak zeer groot zal zijn geweest, maar na het begin van de dertiende eeuw sterk is afgenomen.⁸⁵ De mathematische 'receptuur' voor een kathedraal was intussen zo uitgedijd dat in de grote bouwloodsen een sterke arbeidsdeling tot stand was gekomen.⁸⁶ Het benodigde hoofdwerk behield ook los van de kerkelijke opdrachtgevers nog lang het karakter van een discipline. Deze louter formele discipline richtte zich nu echter binnen de hoofdlijnen van een canonieke formule vooral op een nog consistentere of virtuozere ontwerp van de profileringen van de pijlers en de patronen van het maaswerk.⁸⁷ Een duidelijke aanwijzing voor dit alles kan worden gevonden in het ontwerp van het roosvenster, dat in de westgevel van Chartres zijn vorm had gekregen in een nauwe samenhang met het iconografisch programma van het glas-in-lood, maar waarvan het patroon van de traceringen al spoedig een eigen leven ging leiden dat naderhand moest worden opgevuld met steeds meer engelen, deugden en wat dies meer zij, totdat men, bij het grote roosvenster van de westgevel van Straatsburg, eenvoudig maar afzag van zo'n programma.⁸⁸

Het object van een stilistische discipline is, in scholastische termen, geen materieel maar uitsluitend een formeel object. Dat wil zeggen dat het object niet wordt gedefinieerd aan de hand van een buiten de discipline bestaande werkelijkheid, maar uitsluitend aan de hand van de structureel logische relaties met de andere formele objecten van de discipline.⁸⁹ Op deze manier dacht Anselmus een godsbewijs te kunnen opstellen of konden even later zuiver immateriële objecten als een engel of bijvoorbeeld het voorportaal van de hemel op logische wijze worden omschreven; buiten de grenzen van hun discipline gaan al deze verhandelingen, althans in enig wetenschappelijk opzicht, eenvoudig over niets.

Het immateriële 'materiaal' van de bouwkunst, als stilistische discipline, krijgt zijn beslag in de investituur van de vorm. De succesvolle kerkwijdingen uit het verleden voorzagen de ontwerpers van de kathedraal van een uitgebreid arsenaal aan gecanoniseerde vormen. Zoals Panofsky opmerkt: 'Voor deze architecten bezaten de grote bouwwerken van het verleden een *autoritas* vergelijkbaar met die de kerkvaders hadden voor de scholastici.'⁹⁰ Elk van deze canonieke vormen was in zijn conceptie en in de loop van zijn geschiedenis bezet geraakt met specifieke connotaties die, zoals het voorbeeld van de kathedraal van Reims heeft mogen aangeven, als al dan niet bewerkte 'citaten' richting gaven aan de stilistische ontwerpkeuzen.

Vanaf de Florentijnse renaissance gaven zoals bekend de overblijfselen van de Romeinse bouwkunst, samen met het traktaat van Vitruvius, de grondslag aan een nieuwe vormencanon. In de grote ateliers –

85

Voor het keerpunt kan worden gewezen op het vierde Lateraans concilie van 1215, dat in veel opzichten kan worden vergeleken met het concilie van Trente in de zestiende eeuw. Het concilie stond in het teken van de strijd tegen de 'ketterij' van, vooral, de Waldensen en Albigeners, waardoor nieuwe speculaties niet erg welkom zullen zijn geweest. Op het concilie werden op legislatieve wijze conclusies getrokken uit de theologische disputen van de eeuw daarvoor. Dit zal ook zijn weerslag hebben gehad op de bouwkundige experimenten.

86

De scheiding tussen hoofd- en handwerk in deze loodsen moet op velen een grote indruk hebben gemaakt, getuige bijvoorbeeld de vaak aangehaalde woorden van Nicholas de Briart uit 1261: 'Magistri caementatorium (...) alius dicunt: Par ici me le taille! et nihil laborant'; Pevsner, 'The Term "Architect" in the Middle Ages' (noot 73), p. 561.

87

Zie voor de verdere ontwikkeling van de profilering van de pijlers na de *pilier cantonné* van Chartres: Panofsky, *Gothic Architecture*, pp. 79-86 en 154, 155. Zie voor de ontwikkeling van het maaswerk na de venstertraceringen van Reims: Branner, *St. Louis*, pp. 15-23, 44-51, 80-83 en 95-97. Branner spreekt in dit verband van 'an intense interest in the co-ordination of surface effects', en stelt: 'This was also the start of the period of virtuoso calligraphy. Plans and parchment drawings were regularly used in the process of construction, probably for the first time, and simple geometric procedures were distorted to produce tracery designs that looked "right".' (p. 86)

88

Zie Robert Suckale, 'Thesen zum Bedeutungswandel der Gotischen Fensterrose', in: Clausberg e.a. (ed.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter* (noot 60), pp. 259-299.

89

Vgl. Scruton, *The Aesthetics of Architecture*, p. 70, waarin hij, om de mogelijkheid van een esthetiek van de architectuur te funderen, stelt: 'We must define not the material but the formal object of architectural interest; we must find the description under which an object must be seen and appreciated if it is to be appreciated as architecture.'

90

Panofsky, *Gothic Architecture*, p. 69.

in de eerste plaats dat van Bramante – en in de academies die her en der werden opgericht in navolging van de door Cosimo de Medici gestichte Platoonse Academie – in het bijzonder de Academia Trissiniano in Vincenza – kon deze canon zonder enige (algemene) wijding maar op louter disciplinaire wijze uitgroeien tot een corpus van erkende meesterwerken.⁹¹ De redenen die ten grondslag gelegen zouden moeten hebben aan de uitverkiezing van deze canon waren en werden ook nooit geheel duidelijk; het door de geautoriseerde vormen opgeroepen beeld van een immanente rede fungeerde eenvoudig als ‘het geheim van de Ouden’, dat door de noviet in deze discipline werd bewerkt en waar nodig geïnterpreteerd om er zijn eigen betekenissen aan te kunnen hechten.⁹² Dit transsubstantiële corpus verschaftte, eenmaal toegeëigend, de beoefenaren van de professie toegang tot een zekere hoeveelheid symbolisch kapitaal dat te vergelijken valt met de mathematische receptuur van de grote middeleeuwse bouwloodsen, maar dat niet langer werd behoeft door de institutie van de kerk.

Wat dit betekent voor de architectuur is door Claude Perrault vanaf 1667 op lucide wijze geanalyseerd in de inleiding op zijn Vitruvius-vertaling en vooral in het voorwoord van de *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*. ‘Het overdreven respect dat de architecten hebben voor de Oudheid’, aldus Perrault, ‘komt, hoe vreemd het ook klinkt, voort uit een waarachtig respect voor geloofszaken.’⁹³ Eeuwenlang zijn de kunsten en wetenschappen alleen bewaard gebleven binnen de muren van de kerk. Om deze *artes* ook buiten deze muren te kunnen ontwikkelen en te vrijwaren van enig bijgeloof zijn formele regels nodig, opdat de beoefenaren ervan ordelijk en inzichtelijk met elkaar kunnen communiceren: ‘het staat vast dat regels op elk gebied dermate noodzakelijk zijn dat, wanneer ze niet worden gegeven door de Natuur, zoals in het geval van de taal, de karakters van het schrift, de kleding en al die dingen die afhankelijk zijn van het toeval, de wil en de gewoonte, het nodig is dat hierin wordt voorzien door de instituties van de mens en men zich ten behoeve hiervan schikt naar een zekere autoriteit die de plaats inneemt van de positieve rede.’⁹⁴ De willekeur die inherent is aan elke canon werd in Frankrijk vanaf 1671 bewaakt door de in dat jaar gestichte Académie Royale de l’Architecture en als ‘convenance’ uiteindelijk gegarandeerd door de configuratie van het hof, bijeengehouden in de figuur van de koning, Lodewijk XIV, rond wie elk vermogen met aanzien was samengetrokken.

Een epistemologische vergelijking tussen een stilistisch formalisme in de architectuur en de formele voorwaarden om te komen tot een erkende bijdrage in, bijvoorbeeld, de scholastiek of de natuur- en menswetenschappen, zal slechts kunnen wijzen op enige reële substantie wanneer de architectuur de kenmerken vertoont van een discipline. Een architectonisch ontwerp gemaakt in de Republiek der Zeven Provinciën, in hetzelfde jaar dat Perrault de opdracht kreeg voor de vertaling van Vitruvius, kan hier dienen om aan te geven dat zonder institutie, zonder *auctoritas*, en bijgevolg zonder enige investituur de canon en de daarop gebouwde discipline al snel zijn waarde verliest. ‘Maar nu volgt het meest oorspronkelijke ontwerp van augustus 1667’, aldus Jan Six, koopman, kunstliefhebber en burgemeester van Amsterdam. Deze bijzondere aanprijzing heeft betrekking op een blad met daarop een plattegrond en twee aanzichten in de zogenaamde ‘Doos van Pandora’ aanwezig in de collectie-Six. Jan Six

91

Zie Jean Castex, *De architectuur van renaissance, barok en classicisme, Een overzicht 1420-1720*, Nijmegen, SUN, 1993, pp. 109-116 en 195-198.

92

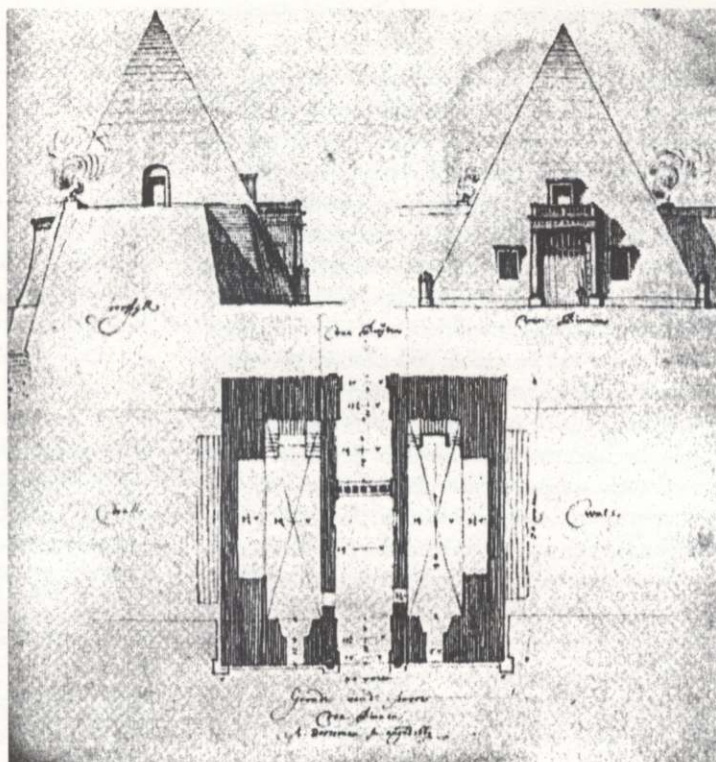
Zie hiervoor: Erik Terlouw, ‘Architectuur van de Rede’, *OASE* 29 (1991), pp. 3-41, in het bijzonder 13-15.

93

Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens, Parijs, 1683, ‘Préface’. Een vertaling van de belangrijkste fragmenten van dit voorwoord is opgenomen in: Liane Lefavre en Alexander Tzonis, *De oorsprong van de moderne architectuur, Een geschiedenis in documenten*, Nijmegen, SUN, 1990, pp. 219-231.

94

Les dix livres d’architecture de Vitruve, corrigez et traduit nouvellement en François avec des Notes et des Figures ... par M. Perrault, Parijs, 1673, ‘Préface’. Vgl. Terlouw, ‘Architectuur van de Rede’, pp. 3-13.



Adriaan Dortsman, ontwerp voor een piramidale stadspoort, 1667

had zich ten doel gesteld de maecenas van de Republiek te worden en had bijvoorbeeld al direct in de eerste jaren van het stadhoudersloze tijdperk pogingen ondernomen om Rembrandt te incorporeren in de betere kringen van Amsterdam.⁹⁵ De tekening, een ontwerp voor een stadspoort van Abraham Dortsman, en het lovende commentaar geven duidelijk aan wat Six, in de hoogtijdagen van de burgerlijke Republiek, verlangde van de architectuur als kunst.⁹⁶ Lang voordat in Frankrijk werd aangedrongen op een *caractère d'originalité*, zien we hier een ontwerp dat, vrijwel los van elke canon en elk gebruik, vooral indruk tracht te maken door een kale elementaire geometrie en een afwijkende, in dit geval monochrome tekenwijze. Zowel het ontwerp als de aandacht voor de 'werking' van de tekening die spreekt uit de voorliefde voor grote schaduwen en rookwolken komen op verbluffende wijze overeen met wat de 'revolutionaire architecten' als Boullée en Ledoux meer dan een eeuw later zouden tekenen.

Impresa

Het is vooral Leon Battista Alberti geweest die – met zijn archeologische onderzoekingen, de grondige bestudering van Vitruvius, de bouwkundige adviezen die hij als geleerde gaf aan de heersers van de verschillende Italiaanse hoven, in Ferrara en Rome, in Florence, Rimini, Urbino en Mantua, en met zijn eigen traktaat, *De re aedificatoria* – van de architectuur een humanistische *arte* heeft gemaakt, waardig om te worden bestudeerd in de academies en te worden beoefend door kunstenaars die tevens geletterde geleerden zijn. Hem

95

Svetlana Alpers, *De firma Rembrandt, schilder tussen bandel en kunst*, Amsterdam, Bert Bakker, 1989, pp. 184-209. Vgl. in het bijzonder p. 207, waarin Alpers stelt: 'Door inherente en conventionele waarden buiten te sluiten en door strikte nadruk op de stofelijkheid en zelfs het afzichtelijke van zijn uitdrukkingmiddel (een vroege commentator noemde het drek), schiep Rembrandt een nog nooit vertoond soort kunst dat hij tegelijk tot economische waar maakte.'

96

W. Kuyper, 'Dichtung und Wahrheit in tekeningen van Adriaan Dortsman en Pieter Roman', in: *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudbeidkundige Bond*, 83 (1984), pp. 241-291. In hetzelfde jaar kreeg Dortsman de opdracht voor de Ronde Lutherse kerk aan het Spui.

stond ongetwijfeld een strenge discipline voor ogen. Het aan de architectonische discipline inherente idee van een 'goede bouw', die als een lege, stilistische metafoor valt af te lezen aan de ruimtelijke consistentie van het ontwerp en de hechte en heldere samenhang van deel en geheel (Alberti's *concinnitas*), betrok zich nu echter niet, als een ontwerp voor een 'goede kerk', op de geestelijke en symbolische samenhang van de *ecclesia*, maar als een ontwerp voor een deel van de stad op de wereldlijke en reële samenhang van het stedelijk leven. Om de waarde gerepresenteerd door deze stilistische consistentie ook een meer of minder aannemelijke inhoud te geven, was het denken over de architectuur als een humanistische *arte* van meet af aan verbonden met een denken over de 'bouw' van de stad en de stedelijke samenleving als geheel, dat zijn uitdrukking vond in het project van de als geheel ontworpen ideaalstad en in de blauwdruk van de utopie.⁹⁷

Ook deze wereldlijke architectuur wilde, zoals in de geheel nieuwe discipline van de kunsttheorie al spoedig uitdrukkelijk werd uitgesproken, in een door het ontwerp vertegenwoordigd 'idee' (*idea*) of 'concept' (*concetto*) verbonden zijn aan een verhaal dat zijn betekenis onderschrijft.⁹⁸ Nu behoort de architectuur niet tot de beeldende kunsten. De iconografie in enge zin, als een verzameling gecodificeerde attributen, poses en thematische beeldsamenstellingen die de vormen van deze kunsten laten verwijzen naar een specifieke tekst of specifiek verhaal, speelt in de architectuur geen enkele rol. In de religieuze bouwkunst kan weliswaar in de investituur van de vorm iets worden herkend als de definiëring van de omtrekken van een icoon maar de architectuur is hier, zoals we hebben kunnen zien, in de wijding uitsluitend als een aan het wereldlijke verkeer onttrokken *type* verbonden aan een eveneens geheel typologisch verhaal. Als de architectuur aan wil sluiten bij een andere, bijzondere vertelling, dan zal deze geheel moeten berusten op de specifieke 'manier' van de architect of, anders gezegd, op het ontwerp (*disegno*) zoals Vasari dat in 1568 definieerde in zijn *Vite de Piu eccelenti pittori, scultori e architetti*: 'Dit ontwerp is niets anders dan een klaarblijkelijke expressie en bevestiging van dat concept dat men in de zin heeft, en dat men zich verbeeldt en maakt in de idee.'⁹⁹

Een dergelijke definiëring veronderstelt een bijzondere verhouding tussen het woord en het zichtbare beeld, die het door de scholastici opgeworpen strenge onderscheid tussen *quidditas*, de door een

98

Zie Erwin Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, New York, Harper & Row, 1968, pp. 47-99. Wat betreft de beeldende kunsten heeft Svetlana Alpers er meer-malen kritisch op gewezen dat niet alleen de wijze waarop de kunstenaar zijn werk opvat, maar ook de kunstgeschiedenis als academische discipline grotendeels is bepaald door de zestiende-eeuwse kunst in Italië. Zie haar boek *De kunst van het kijken. Nederlandse schilderkunst in de zeventiende eeuw*, Amsterdam, Bert Bakker, 1989, pp. 11-16 en 206-208, en ook: Svetlana Alpers, 'Style is what you make it. The visual arts once again', in: Lang (ed.), *The Concept of Style* (noot 27), pp. 137-162. Hoe grondig onze cultuur is doordrongen van deze kunsttraditie toont de niet lang geleden verschenen ministeriële nota voor

het architectuurbeleid, waarin opnieuw wordt gesteld dat de architectuur 'een verhaal moet vertellen of een mening vertolken'; *Ruimte voor Architectuur. Nota architectuurbeleid van de ministeries van WVC en VROM*, s-Gravenhage, SDU, 1991, p. 17.

99

Vasari, *Le vite de' Piu eccelenti pittori* (noot 48), deel 1, band 1, p. 126: 'men kan concluderen dat deze tekening niets anders is dan een schijnbare uitdrukking en uitleg van de opzet die men in de geest heeft, van die, welke een ander zich in de geest heeft verbeeld en in de voorstelling vervaardigd (...)'. Al veel eerder had Francesco di Giorgio in zijn rond 1485 samengestelde *Trattato di architettura civile e militare* gesteld dat de architectuur 'enkel een subtiel beeld-begrip in de geest is dat zich

97

Vgl. Franco Borsi, *Leon Battista Alberti. The Complete Works*, New York, Electa / Rizzoli, 1989, p. 14: 'Alberti never drew up a design of his ideal city, just as he never expressed his idea of the perfect republic. He preferred to concentrate on the genesis and purpose of both on the basis of a constant dialectic between virtue [eer] and rational purpose.' Het eerste ontwerp voor een ideaalstad met duidelijk utopische trekken is Sforzinda, rond 1465 getekend en beschreven door Antonio Filarete in het architectuurtraktaat dat hij had willen aanbieden aan de hertog van Milaan, Francesco Sforza. Zie het tweede hoofdstuk ('Towards the ideal city') van Leonardo Benevolo's *The Architecture of the Renaissance* 1, Londen, Routledge & Kegan Paul, 1978, pp. 127-228, alsmede 536-573, en: Erik Terlouw, 'De zegels van de stedenbouw. De stad als architectonisch ontwerp in de renaissance', *OASE* 25 (1989), pp. 2-22.

uitdrukt in het werk'. Filarete noteerde reeds in zijn traktaat dat elke artiest zijn eigen 'manier' heeft (*la sua maniera*). Zie voor deze en de andere 'pioneer authors' van de kunsttheorie: Martin Kemp, 'From "Mimesis" to "Fantasia": The Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts', *Viator* 8 (1977), pp. 347-398. *Idea en concetto* zouden pas in het derde kwart van de zestiende eeuw expliciet worden gekoppeld aan de *maniera*. Zie hiervoor: Robert Klein, 'Les sept gouverneurs de l'art selon Lomazzo', in: *La forme et l'intelligible, écrits sur la renaissance et l'art moderne*, articles et essais réunis et présentés par André Chastel, Parijs, Gallimard, 1970, pp. 174-192 (dit artikel is niet opgenomen in de Engelse vertaling van de bundel).

begrip aangegeven 'watheid', en de *baeccitas*, de 'ditheid', laat vervloeien in een vlottende, speculatieve betekening. De betrekking tussen 'vorm' en 'inhoud' moet nu haar nimmer geheel voltooide beslag krijgen in een niet langer symbolisch gereguleerde uitwisseling. Uiteindelijk is enige meer algemene betekenis of 'waarde' van een kunstwerk alleen af te lezen aan de grootte van de altijd enigszins magische 'invloed' die het uitoefent. Een vorm van neoplatonisme, zoals dat door met name Marsilio Ficino opnieuw werd gemunt in de door Cosimo de Medici gestichte Florentijnse academie (of, in onze tijd, een vorm van Hegeliaans idealisme), was nodig om de binding te legitimeren tussen de invloed die lijkt uit te gaan van de vorm en de betekenis die er als 'idee' aan ten grondslag moet liggen, en wel op een wijze die aan deze invloed als 'zin' een potentieel betekenisvolle waardigheid verleent.¹⁰⁰ De Florentijnse *Theologia Platonicus* sloeg snel aan bij de diverse Italiaanse hoven. Met een zeker recht dat noch gebonden was aan de gewoonte, noch aan enige geschreven wet, kon de kunstenaar nu buiten elke regel, rede of conventie om hopen op de werkingen van de *divina grazia*. Deze gratie zouden we los van enig beeld kunnen vatten in de volgende woorden, die nu zowel betrekking hebben op de maatschappelijke positie en het aanzien van de kunstenaar als op de sacrale waarde van zijn werk: 'En het vond genade in Zijn ogen.'

Deze bijzondere opvatting van het kunstwerk tekent zich, zoals veelvuldig is opgemerkt, het meest duidelijk af in de *impresa*, die vooral in de tweede helft van de zestiende eeuw in grote getale werden geproduceerd en uitgebreid werden becommentarieerd, voornamelijk bij wijze van sociaal amusement. De *impresa* (letterlijk 'onderneming'), is, zoals Robert Klein haar definieert in zijn artikel 'The Theory of Figurative Expression in Italian Treatises on the Impresa': 'een symbool dat in hoofdzaak bestaat uit een beeld en een motto, en dient om uitdrukking te geven aan een leefregel of de persoonlijke aspiraties van zijn houder'.¹⁰¹ Het figuratieve beeld vormde, in de befaamd geworden formulering van Paolo Giovi in zijn *Dialogo dell'impresa militari e amorose* (Rome, 1555), 'het lichaam' en het motto 'de ziel' van de *impresa*. De 'zin' van de *impresa* lag in het wederzijds elkaar toebehoren van dit 'lichaam' en deze 'ziel'. Wat betreft hun duiding was de belangrijkste structurele regel dat de figuren en het motto alleen betekenis bezaten door hun wederzijdse verbinding. De overeenkomst met Panofsky's iconologie moge duidelijk zijn. Ook in deze iconologie worden beelden en teksten naast elkaar gelegd. Deze teksten bevinden zich voor de ware iconoloog (of neoplatonist) als het ware ergens 'achter' het oppervlak van het beeld en genereren zo samen met dit oppervlak een effect van diepte. In de 'humanistische' kunstbeschouwing komt het bijgevolg vooral aan op het vinden of het ontsluiten van deze 'verborgen' verbale 'diepere' betekenis.¹⁰²

Alle zestiende-eeuwse schrijvers over de *impresa* herhaalden Giovi's bewering dat zij in 1498 in Italië waren aanbeland via de Fransen die Karel de Stoute waren gevolgd op zijn veldtocht over het schiereiland, en hun oorsprong hadden in de heraldische figuren en bijbehorende wapenspreuken waarmee de ridders ten strijde trokken.¹⁰³ In de loop van de zestiende eeuw verloor het begrip meer en meer zijn heraldische bijklank; in 1601 omschreef Andrea Chiocco in zijn *Discorso delle imprese* het als 'een instrument van ons intellect, dat is samengesteld uit woorden en figuren die op metaforische wijze

100

Zie hiervoor, naast het eerder genoemde werk van Panofsky (*Idea. A Concept in Art Theory*): Robert Klein, 'L'imagination comme vêtement de l'âme chez Marsile Ficino et Giordano Bruno', in: *La forme et l'intelligible*, pp. 174-192. Klein schetst deze denktrant met de woorden: 'Toute forme est parole.' In de tijd van Ficino 'le lien entre forme et signification repose sur une correspondance réelle des mondes sublunaire, céleste et idéal', maar later, tegen het einde van de zestiende eeuw, gold met name voor Giordano Bruno dat 'tout peut signifier tout' (pp. 87, 88).

101

Robert Klein, 'The Theory of Figurative Expression in Italian Treatises on the Impresa', in: *Form and Meaning: Essays on the Renaissance and Modern Art*, New York, Viking, 1979, pp. 3-24.

102

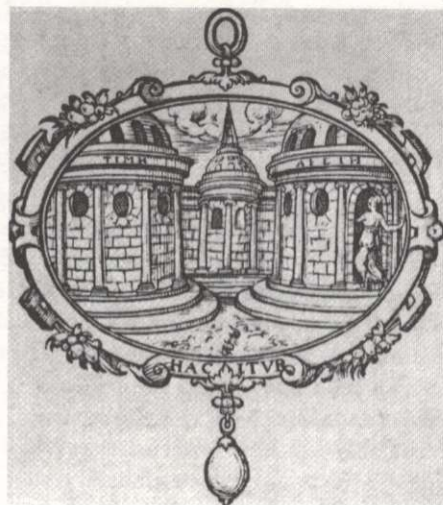
Vgl. Alpers, *De kunst van het kijken*, pp. 206-208. Kemp ('From "Mimesis" to "Fantasia"', p. 376) merkt op: 'The verb *significare* is itself thoroughly humanist; it had been used by Brunni in connection with his program for Ghiberti's doors and by Isabella d'Este in her efforts to extract a painting of consequence [*una rapresenti cosa antiqua e de bello significato*] from Bellini.'

103

Klein, 'The Theory of Figurative Expression', p. 4, merkt op: 'The fact is that even before 1498 nonmilitary imprese were well known in Italy and, significantly, were commissioned from poets.'



Valois, wandtapijten, 'het toernooi' (fragment), ca. 1582



Hangers met imprese, gemaakt voor de festiviteiten van Bayonne, 1565

'Zo brengt ontwijde liefde onenigheid onder ons'

'Naar eer en deugd'

de representatie vormen van het innerlijk concept van de academicus'. De overeenkomst met Vasari's beschrijving van het *disegno* is opvallend, maar niet verwonderlijk; voor velen was de *impresa* het *concetto* in zijn meest pure vorm; 'De *impresa* was inderdaad de figuratieve vorm van expressie par excellence', aldus Klein, 'elk beeld met een betekenis, of zelfs elk object dat werd beschouwd als een beeld of een symbool, was in zekere zin een *impresa*.'¹⁰⁴

Meer precies en tegelijk eenvoudiger geformuleerd, een formulering die zo nu en dan ook opduikt in de vele handboeken en traktaten over dit onderwerp, handelt het bij de *impresa* niet om het concept zelf, maar om 'het beeld van het concept'.¹⁰⁵ Deze formulering kan onverkort worden overgedragen op het *disegno*. Het gewicht van dit concept wordt uiteindelijk niet gedragen door een gecodificeerde beeldinhoud of door de verwerkelijking in het type, maar ligt vooral in de bijzondere wijze van uitbeelden, in de specifieke vorm die de artiest geeft aan zijn werk. Uiteindelijk is het de *maniera* die als transsubstantieel 'lichaam' de uitdrukking vormt van het *concetto*, en omgekeerd speelt dit concept hier, als geïmpliceerde betekenis, een vergelijkbare rol als het motto van de *impresa*; het is de 'ziel' van het beeld.

Stijl, de 'manier' waarop de kunstenaar werkt, is, in de eerder aangehaalde woorden van Barthes, 'een bevestiging van een zeker Goed'. Deze 'manier' is daarmee zoiets als een picturale geloofsbelijdenis; hij dient, om terug te keren naar de beschrijving die Klein geeft van de *impresa* en de Italiaanse kunst van de zestiende eeuw, 'om uitdrukking te geven aan een leefregel of de persoonlijke aspiraties van zijn houder'. Het woord 'geloofsbelijdenis' zou, zo moge duidelijk zijn, op zichzelf genomen geen enkele aanleiding moeten geven tot ironie. Maar we moeten ons tegelijk rekenschap geven van de dubbelzinnigheid van de figuur van de 'vrije kunstenaar' die in de renaissance kon opkomen en waarvan de architect nog wel het meest duidelijke beeld geeft: een beoefenaar van een kunst die nu wordt gezien als een van de *artes liberales*, die echter veelal tegelijk via deze kunst in zijn onderhoud voorziet, en voor de beoefening ervan, als hoveling of anderszins, vrijwel volledig afhankelijk is van mogelijke opdrachtgevers. Deze 'vrije kunstenaar', die zich heeft bevrijd van het ambacht, kan zich nooit alleen, of in de eerste plaats, onderscheiden door zijn vakmanschap, maar is voor dit onderscheid nu juist aangewezen op zijn bijzondere stijl, de uitdrukking van zijn *concetto*. Zijn *maniera* is het blazoen en het devies dat hij de wereld voorhoudt en dat zijn bijzondere betekenis of waarde moet garanderen; het is het waarmerk van zijn 'onderneming'.

104

Ibidem, p. 8.

105

Bartolomeo Taegio omschreef de *impresa* in zijn *Il Linceo ... dove si ragiona dell'arte di fabricare le imprese* (Milaan, 1571) kort en goed als 'the image of a concept expressed, with suitable brevity, through words or figures or both together'; Klein, 'The Theory of Figurative Expression', p. 9.