

Traditie en Bezieling

REDE

UITGESPROKEN BIJ DE AANVAARDING
VAN HET AMBT VAN
BUITENGEWOON HOOGLEERAAR IN DE
KUNSTGESCHIEDENIS
AAN DE RIJKSUNIVERSITEIT TE LEIDEN
OP 22 MAART 1946

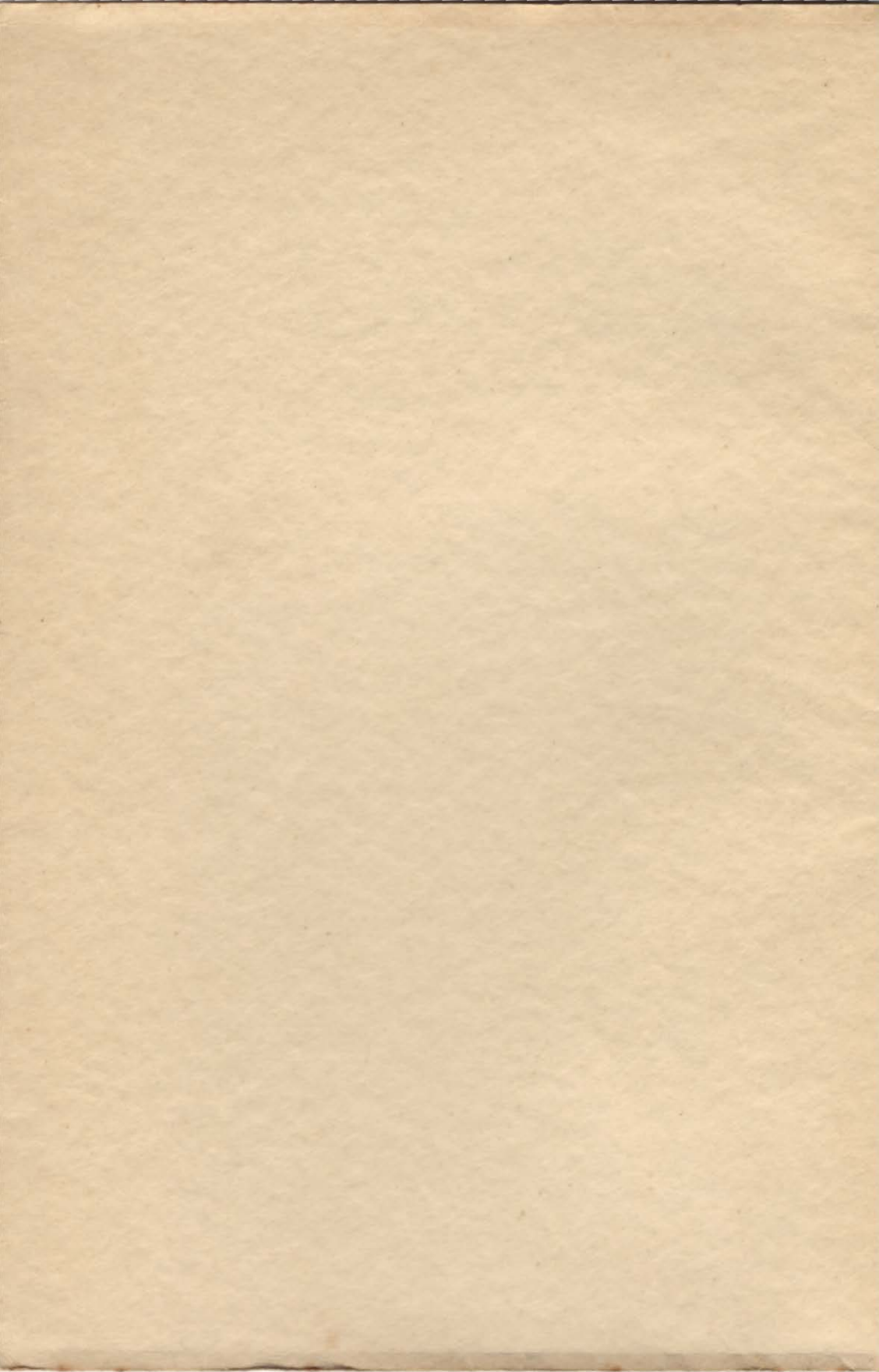
DOOR

DR. H. VAN DE WAAL



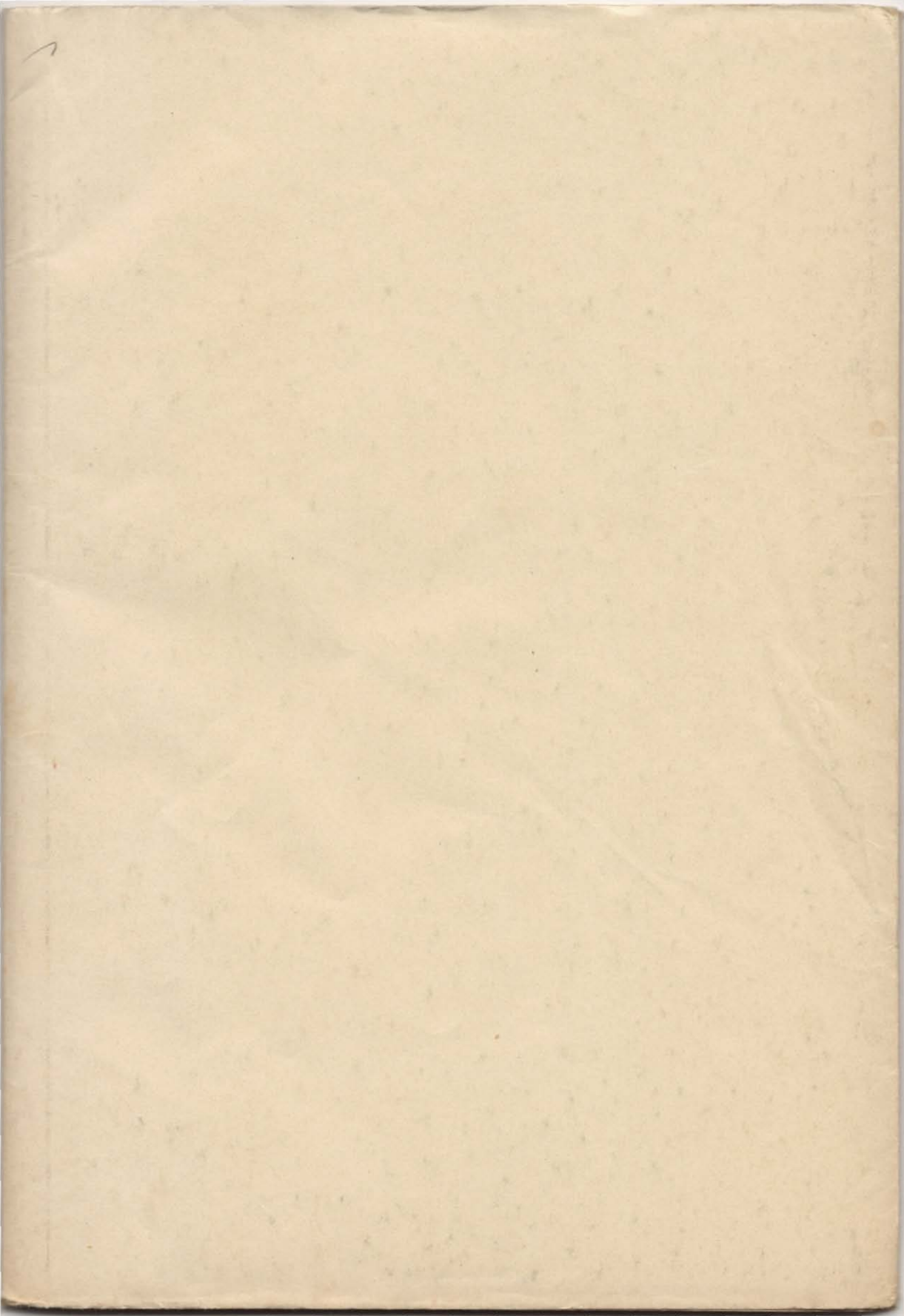
AD. DONKER - UITGEVER

ROTTERDAM - MCMXLVI - ANTWERPEN



Brauskont

Traditie en Bezieling



Traditie en Bezieling

REDE

UITGESPROKEN BIJ DE AANVAARDING
VAN HET AMBT VAN
BUITENGEWOON HOOGLEERAAR IN DE
KUNSTGESCHIEDENIS
AAN DE RIJKSUNIVERSITEIT TE LEIDEN
OP 22 MAART 1946

DOOR

DR. H. VAN DE WAAL



AD. DONKER - UITGEVER

ROTTERDAM - MCMXLVI - ANTWERPEN

„ . . . on ne conçoit guère l'art sans forme, sans style, sans code. Il n' existe d'oeuvre que composée et construite. Toute fantaisie en art exige une syntaxe. Aucun enthousiasme ne peut se passer d'une législation”.

Mijne Heeren van de Commissie van Herstel, Mevrouw en Heeren Professoren, Dames en Heeren Doctoren, Studenten en gij allen, die deze plechtigheid met uw tegenwoordigheid vereert, Zeer gewaardeerde Toehoorders!

Wanneer men den leek vraagt, wat zijns inziens de taak is van de kunstgeschiedenis, dan zal zijn antwoord in de meeste gevallen hierop neerkomen, dat hij van dien tak van studie een relaas verwacht betreffende het leven en de werken der grootste kunstenaars. Vraagt men vervolgens naar het nut van een dergelijke wetenschap, dan zal men — voor zoover die vraag positief wordt beantwoord — wel ongeveer vernemen, dat de kennis van des kunstenaars levensomstandigheden in den ruimsten zin van dat woord, kan leiden tot een beter inzicht in de beteekenis van het kunstwerk.

Dit geldt niet alleen voor de geschiedenis der beeldende kunsten, maar evenzeer voor het ruimere gebied dat alle kunsten omvat.

Het publiek hoort graag, dat de schilder Ruisdael in de medicijnen was gepromoveerd, dat Jan van Eyck een diplomatieke reis naar Portugal heeft gemaakt, dat Vondel een kousennering dreef, dat Liszt pastoorskleeren droeg.

Al moet worden toegegeven, dat deze feiten voor onze

historische reconstructies van het grootste belang zijn, toch geeft in aesthetisch opzicht dit soort belangstelling aanleiding tot een principieele fout en wel deze, als zouden die uiterlijke levensomstandigheden van den kunstenaar in essentieel verband staan tot diens kunstproductie. De aesthetische verschijnselen behooren echter tot een geheel ander rijk en zij zijn van een geheel andere orde dan de gebeurtenissen des dagelijkschen levens. Combarieu heeft er in zijn muziekgeschiedenis met een onvertaalbare toespeeling op de dubbele beteekenis van het woord chariot (= kar en het sterrebeeld de Grootte Beer) voor gewaarschuwd „dat er tusschen de droefenis die Beethoven in zijn leven onderging en de droefenis die hij in een adagio vertolkt even weinig overeenkomst en evenveel verschil bestaat, als tusschen de zware kar (chariot) die knarsend en hossend over de straatsteenen voorbij rijdt en het gelijknamige sterrebeeld”.

Of om een ander voorbeeld te kiezen: in de zee der verschijnselen des dagelijkschen levens is het kunstwerk een eiland. Het doorvorschen van de tallooze historische feiten die het kunstwerk omspoelen is een hoogst nuttige, onontbeerlijke arbeid, maar het brengt ons niet verder dan de methode der zeevaarders, die op grond van hun nautische en hydrographische onderzoekingen op hun kaarten slechts de kustlijn der eilanden kunnen uitstippelen en het overige wit moeten laten.

Zoo kan, om u een voorbeeld te geven, een nauwkeurige kennis van het maatschappelijk leven te Haarlem in de eerste helft der XVIIde eeuw, van de organisatie der

schutterijen en het bestuur der Wees- en Armhuizen, ons inlichten omtrent de ligging van het eilandenrijk dat Frans Hals' oeuvre vormt. Maar dat is dan ook alles! Wie de geaardheid en de structuur van een eiland wil leeren kennen, dient het scheepsdek te verlaten en zich aan land te wagen. Daar, maar ook niet voordat hij weer vasten grond onder de voeten heeft, zal de reiziger de verkwikking vinden van een onverwachte beek, het genot van een onbekende vrucht, de verrukking om het lied van een verscholen vogel.

Geachte toehoorders, het zal u na dit voorbeeld duidelijk zijn, welk een essentiële tweespalt het vak kunstgeschiedenis kenmerkt. In zoover als deze tak van wetenschap zich bezighoudt met kunstwerken, zou zij volgens zuiver-aesthetische principes te werk moeten gaan, maar in zoover als deze kunstwerken ontstaan zijn in den tijd en gehoorzamen aan alle wetten die gelden voor historische verschijnselen in het algemeen, kan zij niet ongestraft afstand doen van een zuiver-historische werkwijze. Het feit dat men algemeen spreekt van kunstgeschiedenis wijst erop, aan welke der twee genoemde onderdeelen tot dusver de meeste aandacht werd geschonken. Die voorkeur voor het historische valt uit de ontwikkelingsgeschiedenis van het vak te verklaren. Het begin van elke kunstgeschiedenis wordt n.l. gevormd door de anecdotische biografie. Wat wij litteratuurgeschiedenis noemen is eeuwenlang niet uitgekomen boven het type van Suetonius' levensbeschrijvingen *De viris illustribus*; voor de kunstgeschiedenis ver-

tegenwoordigen Vasari's *Vite* en Van Manders *Schilderboek*, resp. in 1550 en 1604 verschenen, dit eerste stadium. In deze werken verneemt men, vaak met uiterst leerzame of alleronderhoudendste bijzonderheden, waar en wanneer de kunstenaar werd geboren, waar hij werkte, onder welke omstandigheden hij stierf, wat zijn voornaamste werken zijn, door wie ze waren besteld en waar ze worden bewaard. Daar deze biografen verder nog vermelden wie des kunstenaars leermeesters waren en welke leerlingen hij op zijn beurt onderrichtte, konden hun bundels van op zichzelfstaande levensbeschrijvingen de elementen leveren voor een historische reconstructie van abstracter gehalte: een overzicht der diverse scholen in hun ontwikkeling en onderlinge afhankelijkheid.

In de litteraire vakken ontwikkelde zich naast de biografisch georiënteerde geschiedschrijving noodgedwongen een geheel ander soort wetenschap; naarmate de taal der kunstwerken verouderde, kreeg men meer en meer behoefte aan verklaringen, die op grond van vergelijking de beteekenis van bepaalde duistere passages toelichtten. De aanhangers der laatstgenoemde, interpreteerende vakken, die men philologie pleegt te noemen, zijn wel zoo ver gegaan, dat zij de andere richting, voor zoover die zich toelegt op onderzoek der begeleidende historische feiten, een verkeerd gerichte nieuwsgierigheid verweten. Men moet — zoo zeggen zij — niet in de eerste plaats vragen wie het werk heeft gemaakt, men moet vóór alles trachten het te begrijpen. Een geestig aanhanger der interpreteerende me-

thode stelt den eersten lezer die vroeg naar den naam van den auteur, aansprakelijk voor wat hij in afkeurenden zin litteratuurgeschiedenis noemt (volgens hem moet deze nieuwsgierige niet een lezer, maar een lezeres zijn geweest). De eerste philoloog was volgens denzelfden schrijver die lezer, die voor het eerst een boek herlas om het beter te begrijpen.

Op het terrein der beeldende kunst deed zich de noodzaak van een dergelijke verklarende wetenschap minder gevoelen, omdat de beeldende kunsten zich bedienen van vormen, die op algemeen zintuiglijke indrukken berusten. Terwijl niemand kan hopen de schoonheid van een Latijnsch gedicht volledig te genieten, zoo hij niet beschikt over de kennis der Latijnsche grammatica en het Latijnsche taaleigen, kan ieder die een Romeinsch beeld ziet, in den waan geraken, dat hij die kunst ook zonder verdere kennis kan waardeeren. Toch geldt voor de beeldende kunst minstens even zeer de regel dat een juist begrip slechts gedragen kan worden door vertrouwdheid met de gewoonten en de gebruiken die de kunstenaar stilzwijgend en vaak onbewust volgt, door bekendheid met de spraakkunst en het woordgebruik van de door hem gesproken taal, kortom door een inzicht in de door hem gevolgde traditie.

Wat men zich moet voorstellen onder de kennis van die „door den kunstenaar gevolgde traditie” moge het volgende voorbeeld toelichten. De beschouwer, die niet weet, dat de XVde en XVIde eeuwsche schilders vaak de achtereenvolgende episodén van dezelfde geschiedenis tot één tafereel vereenigen, en dat zij ons dus naast elkaar ver-

toonen, wat na elkaar heeft plaats gevonden, loopt gevaar een schilderij, dat deze wijze van voorstellen volgt, volkomen verkeerd te verstaan; maar in nog grooter fout zou hij vervallen, wanneer hij na deze eigenaardigheid zelf ontdekt en juist geïnterpreteerd te hebben, vervolgens op grond van deze gegevens conclusies zou willen trekken aangaande de psychologische geaardheid van den kunstenaar als individu. Alleen reeds om het algemeene van het individueele te kunnen onderscheiden dient de kunsthistoricus zich dus bezig te houden met de bestudeering dezer tradities.

Nu beteekent leven en werken krachtens een traditie niet anders dan: navolgen en in stand houden van als norm erkende voorbeelden. Derhalve zal het bestudeeren van een traditie altijd leiden tot het opstellen van een reeks gevallen, die zich tot elkaar verhouden als voorbeeld en navolging. De groote meesters stempelen hun diepste sensaties en verrukkingen tot een munt, die — eenmaal in circulatie — gaandeweg afslijt, vervolgens in dien afgesleten vorm door minder sterke broeders wordt gecopieerd, totdat het beeld in die neergaande lijn tenslotte onherkenbaar is verflauwd. De lotgevallen van den beeldeenaar op Romeinsche keizermunten, waarvan we de kernachtige profielen op de achtereenvolgende navolgingen in den loop der eeuwen zien verslappen en ten slotte verbrokkelen tot een grillig patroon van onbeprepen nageprevelde beeld-rudimenten, kan gelden als een voorbeeld voor den neergang van elken grooten impuls, die van de heftigste, onmiddellijkste aandoening uitgolft en wegdeint

tot de nauw merkbare kabbeling van een flauwe imitatie. Ik zeide, dat de kennis der traditie, die men wel eens het geheugen der menschheid heeft genoemd, onmisbaar is voor een juiste waardeering der kunstwerken; en ik liet doorschemeren, dat dit samenhangt met het feit, dat men het historisch karakter van het kunstwerk niet ongestraft over het hoofd kan zien.

Er kan echter de volgende belangrijke tegenwerping worden gemaakt. Is het opstellen van een lange reeks van steeds onzelfstandiger navolgingen uit aesthetisch oogpunt wel verantwoord op het terrein der kunst, daar waar juist het oordeel over de kwaliteit het eerste en het laatste woord moet zijn van elk onderzoek? Is het niet een in den letterlijksten zin van het woord perverse bezigheid, zich af te wenden van het beeld, om zich te verdiepen in de beschouwing van het spiegelbeeld, of het spiegelbeeld van een spiegelbeeld? Is het niet dwaas, zich ver buiten de concertzaal op te stellen om te luisteren naar de echo, of zelfs de echo van een echo?

Het antwoord is niet moeilijk. Indien het zoo ware, dat de grondslagen van het kunstwerk daar liggen, waar zijn maker ermede in het daglicht treedt, indien het zoo ware, dat elk meesterstuk naar vorm en inhoud zoo volkomen nieuw is als Gods schepping op den eersten dag, dan zou het inderdaad dwaas zijn, het goede te laten varen voor het mindere.

Maar ook het kunstwerk kent zijn incubatieperiode, niet alleen in het innerlijk van zijn schepper, maar zelfs lang voordat het zich in hem aankondigt, lang voordat hij zelf

bestond, werden de elementen geschapen en de bouw-
steen gevormd, waarmede hij in een begenadigd oogen-
blik zijn werk zal optrekken. Het geheele menschelijke
leven leert het ons niet anders, al onze diepste ervaringen
en gewaarwordingen van eerbied, liefde en schoonheid
onderscheiden zich slechts door dit alleropmerkelijkste
feit, dat ze de onze zijn, dat een sprank der zinsverrukking
die de geheele schepping doortrilt, een straal van de
schoonheid die universeel en alomtegenwoordig is, zich
heeft verbonden met ons persoonlijk bewustzijn, bij ons
zijn intrek heeft genomen. En onze menschelijkheid,
staande tusschen het redelooze dier en de zuiverste bron,
kan zich slechts openbaren in het belijden van deze her-
komst. Het terugleiden naar die bron, het bewust herken-
nen van die gaven, is het eenige menschelijke aandeel in
dezen kosmischen kringloop.

Maar ik ben afgedwaald, waarom schetste ik u deze wet-
matigheid? Om u te doen gevoelen, dat onze diepste, per-
soonlijkste ervaringen als deel van het universeele in wezen
tevens de meest algemeene genoemd moeten worden. De
wondere mogelijkheid van de overdracht der sensaties,
waarop elk kunstgenot berust, is een direct uitvloeisel
van deze algemeenheid der diepste belevenissen. Niet het
buitenissige, niet het uitzonderlijke schenkt ons de rijkste
oogenblikken, maar het algemeene en juist tegenover die
situaties behoeven wij niet meer volkomen overrompeld
te staan, dank zij een traditie, die op de ervaring van eeuwen
berust. Door traditie leeren wij ons oordeel vormen, onze
indrukken formuleeren, onze bezieling beleven. Onze

uitingen zijn de som van duizenden jaren van waarnemingen en herinneringen.

Naast de verrukking van het kleine kind, dat zich in ongearticuleerde klanken uit, staat de taal in haar gecompliceerde structuur van categorieën, vormen en functies, zooals die door de eeuwen heen zijn geformeerd. En de grootste kunstenaar is hij, die de prille, tintelende bezieling weet te vangen binnens dat doelmatige, strenge en wetmatige net. Traditie is beperking, zeker, maar geen belemmering, evenmin in de kunst als elders. Geen grooter misverstand dan wanneer men de uitdrukking „vrije kunst” aldus wenscht te verstaan. In zoover als de kunst vorm is, is zij gebonden aan de materie; in zoover zij overdraagbare uitdrukking wil zijn, is zij per definitionem gebonden aan een traditie. Men kan het een paradox noemen, dat het meest persoonlijke zich bedient van de meest algemeene elementen, dat de vrije bezieling zich laat verbinden met het dorre skelet van het traditioneele. Ons verstand ziet zich nu eenmaal telkens weer geplaatst tegenover dergelijke paradoxen — en niet alleen op het gebied der aethetica. Wij hebben het allen in de afgelopen jaren ondervonden, dat niets onzen voortgang en groei meer dient dan weerstand, dat onrust en vervolging ons slechts te beter de vaste steunpunten doen kennen. Vraag hen, die vervolgd waren, of zij niet aan dien uitwendigen druk hun rijkste belevenissen danken, lees de laatste, triumfantelijke brieven van hen, die den dood tegemoet werden gevoerd.

Ik leidde u langs deze diepste afgronden van menschelijk beleven, om u den algemeenen samenhang te doen gevoe-

len met het aesthetische probleem, dat ik zoojuist aanroerde en dat ik thans aldus wil formuleeren: is het niet onvereinigbaar met het karakter van het groote kunstwerk, wanneer we daarin naast de hooge, directe inspiratie een essentieel element willen erkennen van traditioneel karakter? Of moet dat traditioneele element zoo niet altijd even kostbaar en onontbeerlijk, dan toch minstens als reagens uiterst belangrijk worden genoemd?

Doet het geen afbreuk aan onze waardeering van den werkelijk grooten, orgineelen kunstenaar, wanneer wij zijn kunstwerk leeren zien als een laatste schakel in een keten? Of verschaft die wijze van beschouwen ons juist een objectief standpunt van waaruit de kostbaarste elementen van zijn prestatie eerst goed op hun waarde kunnen worden geschat?

Wordt het overzicht van het oeuvre van den kunstenaar, dat het aangrijpende relaas van zijn verrukkingen kon zijn, zodoende niet een dorre kadastrale kaart der door hem geannexeerde gebieden, die bedenkelijk op een lappendeken gaat gelijken? Of kan dit glinsterend mozaïek, juist door zijn brokkelige structuur, baden in den allesverbindenden gloed der creatieve persoonlijkheid?

Mijn antwoord ligt in de formuleering opgesloten: beide mogelijkheden bestaan. De methode waarop ik zinspeel kan aanleiding geven tot dor pluizerswerk, dat op het terrein van de artistieke persoonlijkheid naar contrabande gaat zoeken, maar zij kan ons ook een inzicht geven in de triumpfen van den geest die worstelend met de traditie, zich opwerkt tot een hooger trap; die steunend op het alge-

meene, juist daardoor komt tot de zuiverste formuleering van zijn persoonlijke emoties.

Maar te lang reeds heb ik uw aandacht gevraagd voor abstracte, theoretische beschouwingen. Ik wil tot de practijk terugkeeren met de concrete vraag: volgens welke methode kan de bovenbedoelde werking eener traditie worden bestudeerd? Voordat ik evenwel deze vraag tracht te beantwoorden, wil ik eerst een ander, niet minder practisch punt aan de orde stellen: heeft men dan nimmer getracht het wezenlijke van het kunstwerk langs andere wegen te benaderen? Stellig; ik noem u van de talrijke pogingen de twee voornaamste groepen: de eerste bedient zich van psychologische methoden, de tweede legt zich bovenal toe op een analyse van den vorm.

Beide uitgangspunten zijn moeilijk anders dan essentieel te noemen. Immers welke waarde zou het kunstwerk voor ons nog behouden, als we het niet bovenal zagen als uiting van de menschelijke ziel? En wat is ter bestudeering der tot vorm gestolten sensatie een beter begin, dan het beschouwen van den vorm, zonder welchen het kunstwerk niet bestaanbaar, ja niet denkbaar is?

Toch hebben beide methoden naast het goede dat zij brachten in een bepaald deel der kunstgeschiedenis aanleiding gegeven tot nieuw misverstand.

Zoo heeft men onlangs getracht het wezen der ornamentale XIde en XIIde eeuwsche Romaansche kunst te benaderen, met gegevens, ontleend aan de abstracte kunst van onzen

tijd, uitgaande van de zeker niet geheel te verwerpen stelling, dat de diepste grond der artistieke vormgeving in alle tijden constant blijft.

Wat de tweede methode, de vorm-analytische betreft: men heeft kunnen verklaren, dat het essentieele van Delacroix' *Barque de Dante* bestaat in de tegenstelling tusschen het stille verticale en het onrustige horizontale, en dat voor een juiste waardeering van Raffaëls *Disputa* en *School van Athene* historische kennis niet vereischt is. Het is hier niet de plaats, den oorsprong van dergelijke opvattingen aan te wijzen. Voor ons doel is het voldoende op te merken, dat in onze voorbeelden zoowel de psychologische als de vorm-analytische methode vervielen in de hierboven reeds aangeduide fout: het historisch karakter van het kunstwerk uit het oog te hebben verloren, of anders gezegd, geen rekening te hebben gehouden met de traditie.

Deze methoden faalden, omdat zij zich niet in de eerste plaats afvroegen, wat het kunstwerk voor den kunstenaar en zijn tijdgenooten heeft beteekend, omdat zij zich geen rekenschap gaven van zijn aard, zooals die kan blijken uit vergelijking met gelijktijdige producten. Deze historische fout kan men ook aldus omschrijven: dat zij een poging deden het kunstwerk te waardeeren voordat zij het hadden geïnterpreteerd.

Trachten wij op grond van deze waarnemingen de aangezeven fouten te vermijden, dan dringt zich de vraag op, hoe wij de methode moeten noemen, die het kunstwerk interpreteert, die zijn bedoeling en beteekenis vaststelt op grond van vergelijking met soortgelijke, die ons de ware

functie leert kennen van ons onbekende, verouderde elementen. Er bestaat een naam, eens vol luister, maar dien men buiten deze gewijde zaal niet meer kan noemen zonder gevaar van verkeerde, hoogst ongewenschte associaties. Het is de oude eere naam van philologie.

Het is een betreuenswaardige ontwikkeling geweest, dat de zooveel jongere kunstgeschiedenis, die krachtens haar aard reeds voorbestemd was, het belang van een vergelijkend-verklarende methode te miskennen, zich niet eer ontwikkelde, dan toen op het aangrenzende gebied der letterkunde de oude philologie van haar plaats werd verdrongen. Betreuenswaardig vooral, omdat men toen voor de studie der litteratuur reeds beschikte over een vaak ononderbroken reeks verklaringen en interpretaties, waarop de beoefenaren der nieuwe, XIXde eeuwsche geschiedschrijving der letteren konden steunen, terwijl dergelijke gegevens voor de beeldende kunsten volkomen ontbraken. M.a.w. in de kunstgeschiedenis is men van de biografische en stijl-kritische bestudeering van den kunstenaar en zijn werk onmiddellijk overgegaan tot een samenvattende geschiedschrijving zonder te beseffen, dat een methode die zich bezighoudt met de functie en de beteekenis van het kunstwerk, niet alleen onontbeerlijk is, maar zelfs menigmaal een beteren grondslag voor een synthese kan vormen.

Voor het eene deel der kunstgeschiedenis werd dit hiaat minder bezwaarlijk, dan voor het andere, het meeste na-deel ondervonden wel de z.g. semantische kunsten, d.w.z. die kunsten, die zich van een teeken bedienen, of letterlijker die iets beteekenen. Want toen de kunsthistorici,

onder invloed van dezelfde opvattingen die in het Impressionisme aan den dag traden, het onderwerp van het kunstwerk onartistiek en onbelangrijk hadden verklaard, hadden zij zich voor de bestudeering van schilder-, beeldhouw-, teeken- en graveerkunst wel op een zeer smalle, atraditioneele en onhistorische basis geplaatst! Zoo kon het geschieden, dat tot voor kort in de kunstgeschiedenis elke vraag als wetenschappelijk gold, behalve de vraag naar het onderwerp. Daartegenover kan men de methode stellen die begint bij de vraag: wat stelt het kunstwerk voor, wat heeft de kunstenaar bedoeld? Ik zie u ongeloofig glimlachen bij het aanhooren van een zoo groote vanzelfsprekendheid. Ik kan u, als één uit vele, het voorbeeld noemen van een stijlkritisch onderzoek van XVIde eeuwsche boekillustraties door Lucas van Leyden en zijn school, waarbij een prent als eigen-handig werk van den desbetreffenden kunstenaar wordt verworpen, op grond van de gebrekkig uitgebeelde handen en voeten van een daarop voorkomende figuur (die dus in stijlkritisch opzicht te „zwak” voor den meester werd geoordeeld). Doet men echter wat de bedoelde onderzoeker beneden zich achtte, en leest men den bijbehorenden tekst, dan blijkt dat de bewuste houtsnede de illustratie is bij het verhaal van iemand, wiens handen en voeten in een brand afgrijselijk werden verminkt! Zoo blijkt, dat zelfs de stijlkritiek niet straffeloos de vraag naar de betekenis van het kunstwerk onbeantwoord kan laten.

Geachte toehoorders, ik kom tot het laatste deel van mijn betoog, in het eerste trachtte ik u ervan te overtuigen, dat

het erkennen van traditie niet een onartistieke daad beteekent en dat derhalve het bestudeeren der traditie een verantwoord uitgangspunt vormt voor kunsthistorisch onderzoek.

In het tweede gedeelte schetste ik u tot welke fouten en leemten de betrekkelijk korte ontwikkeling van ons vak aanleiding heeft gegeven. Mij rest slechts, u een duidelijk beeld te geven van de methode die m.i. voor de universitaire beoefening der kunstgeschiedenis in Nederland thans aan de orde is.

De Nederlandsche kunsthistorici zijn door hun practischen aard behoed voor al te theoretische speculaties. Het aantal gedeeltelijk verouderde of geheel overbodig geworden studies is bij ons dienovereenkomstig gering.

Onze kunsthistorici zijn en waren grootendeels kenners, connaisseurs, wier gedegen vakkennis het materiaal heeft opgespoord, beschreven, geattribueerd, gedateerd en ge-localiseerd. Men voelt dat dit onontbeerlijke onderzoek, hoe modern-kritisch ook beoefend, toch nog altijd voortborduurde op het stramien der oude vita, der beschrijving van het leven en de werken eens kunstenaars.

Welke nieuwe taak wacht ons?

Er bestaat reeds sedert ruim een eeuw een tak van kunstgeschiedenis, die zich bezighoudt met den inhoud van de kunstwerken. Deze, de iconografie of beeld-beschrijving, heeft men voornamelijk toegepast op het gebied van de

Christelijke kunst en zij geniet — laat ik het maar onmiddellijk zeggen — geen onverdeeld gunstige reputatie. De aanleidingen hiertoe kunnen ons nuttige aanwijzingen geven: in de eerste plaats verweet men den iconograaf, dat hij door zich te wenden tot het onderwerp, zijn aandacht richtte op een onessentieel element van het kunstwerk. Zij die op het eind van de vorige eeuw zoo spraken, verloren uit het oog, dat de situatie die zij dagelijks om zich heen zagen: kunstenaars voor wie inderdaad het onderwerp zijn beteekenis geheel en al had verloren, in den loop der eeuwen uiterst zelden is voorgekomen.

Een tweetal andere bezwaren snijdt meer hout. Door den historischen afstand, die ons van de kunstwerken scheidt, is voor ons thans veel raadselachtig, wat voor den tijdgenoot een open boek was. Terwijl het nu duidelijk is, dat men van deze zaken nooit genoeg kan weten, schuilt er in deze erkenning dit groot gevaar, dat de kunstgeschiedenis het speelveld wordt voor puzzelaars, voor kunsthistorische liefhebbers van allerlei slag, die opereerend met de hun van elders vertrouwde materie, zich geroepen voelen op het gebied der kunstgeschiedenis klaarheid te komen brengen. Maar al te vaak heeft men dezen Zondags-iconografen kunnen verwijten, dat zij met te weinig kunsthistorisch kennerschap hun taak aanvaardend, op het gebied der stijl-kritiek evenveel dooreen gooiden als zij in iconografisch opzicht trachtten op te bouwen.

Maar het zwaarst verwijt van al treft hen, die deze speurderswetenschap verlaagden tot het oplossen van rebussen en raadseltjes, waarbij zij zich niet ontzagen de meest

duistere en ver afgelegen verklaringen als de juiste oplossingen voor te dragen. Zoo heeft men de ornamentale fauna van draken en monsters op de Fransche romaansche kapiteelen willen verklaren door te verwijzen naar de Edda, zonder zich af te vragen of in den tijd van het ontstaan dier beeldhouwwerken iemand in Frankrijk met dat epos op de hoogte kon zijn:

Het eerste bezwaar (tegen de belangstelling voor het onderwerp) kan onhistorisch en derhalve onjuist worden genoemd, de stijlkritische fouten van de dilettanten kunnen met behoud van het goede dat zij brachten worden verbeterd, het derde verwijt blijft bestaan: het geldt de wetenschappelijke instelling van den onderzoeker. De aldus bedreven wetenschap zondigt tegen een der eerste beginnelen: dat men het verband in het oog dient te houden tusschen het kunstwerk en de samenleving waarvoor het bestemd was en waarvan de kunstenaar die het voortbracht ook deel uitmaakte.

Trekt men om het terrein van de eigenlijke iconografie deze wijdere, cultuurhistorische horizon, dan heeft men het vak van een nuttige hulpwetenschap omgezet in een methode die aanstuurt op een synthese. Maar dan is ook een passender naam noodzakelijk geworden. Men noemt dit onderzoek met een in Nederland nog weinig gebruikelijken term iconologie, of beeld-leer en zij verhoudt zich tot de iconografie, of beeld-beschrijving als de sociologie tot de sociografie of de geologie tot de geografie. In deze paren is het steeds de laatst genoemde wetenschap (-grafie) die beschrijft en constateert, terwijl de eerstgenoemde

(-logie) tot een verklaring van het aldus verworven feitenmateriaal tracht te komen.

Toch is de iconologie geenszins een theoriseerende discipline. De eenheid waarmee zij werkt en waarvan zij steeds uitgaat is het kunstwerk en de eenvoudige vraag, die zij steeds weer opwerpt, luidt: wat stelt het kunstwerk voor? Welke vraag niet in de eerste plaats gericht is op het ontcijferen van tot dusver duistere kunstwerken.

Wat stelt de *David* van Donatello eigenlijk voor? Het schijnt een vraag als die, welke informeert naar den duur van den 80 jarigen oorlog. Preciseeren wij: wat heeft Donatello met zijn *David* bedoeld? Aan de voeten van den koninklijken herdersknaap ligt het afgeslagen hoofd van zijn tegenstander. Een modern beschouwer kan dus meenen, dat de kunstenaar het oogenblik na de overwinning heeft weergegeven, maar bij nader toezien zal men in de andere hand den steen ontdekken, waarmee de reus geveld zal worden. Welk oogenblik uit het verhaal is nu uitgebeeld? De juiste opvatting zal wel deze zijn, dat er in het geheel geen bepaald oogenblik is uitgebeeld, dat hoofd en steen hier dienen als attributen ter kenschetsing van den jongeling als David. Maar daaruit volgt dan, dat onze moderne opvatting, die intuïtief geneigd is een dergelijk beeld te zien als de weergave van een bepaalde situatie, als een momentopname, volkomen verschilt van de mentaliteit van het Quattrocento, die vooral gericht was op de uitbeelding van een type. Daaruit volgt dan verder, dat die kunst berust op een samenvattende wijze van abstraheeren, die ons volkomen vreemd is geworden en dat wij in onze

verhouding tot den Tijd, een element dat wij thans bezwaarlijk uit een kunstwerk kunnen wegdenken, opvallend afwijken van vroegere geslachten.

Het zal u na dit enkele voorbeeld duidelijk zijn geworden wat ik bedoelde, toen ik wees op de mogelijkheid eener synthese, gelegen in het navorschen der voor de uitbeelding geldende tradities. Verder kan de bestudeering van het onderwerp het psychologisch inzicht in den betreffenden kunstenaar verdiepen. Of wordt ons niet een blik gegund in de werkmethode en de gedachten van Rembrandt, wanneer wij naar aanleiding van zijn *Claudius Civilis* op grond van vergelijking met soortgelijke uitbeeldingen door andere kunstenaars kunnen vaststellen, dat hij de door Tacitus vermelde lugubere een-oogigheid van zijn held in al zijn markante aangrijpendheid „en face” voor ons ten toon stelt, terwijl dit detail door zijn voorgangers in een keurig „en profil” was gemaskeerd?

Nadrukkelijk wil ik hier waken voor het misverstand als zou ik de zoojuist door mij verdedigde methode beschouwen als het laatste woord en als een sleutel die op alle sloten past. Ook de iconologie kan nooit iets anders zijn dan een phase in de ontwikkeling, dan een der vele vormen van kunstwetenschap. Zij is een methode, die men kan aanleeren, maar die slechts haar waarde krijgt door de bezieling waarmede zij wordt gehanteerd. Wel is mijn overtuiging, dat de iconologie in haar belangstelling voor het kunstwerk als zaak en voor het daardoor uitgebeelde onderwerp een nieuw en onontbeerlijk complement kan leveren tegenover het eeuwenoude biografische interesse

in al zijn geledingen. Elk kunstwerk behoort tot twee reeksen: als zooveelste werk van een bepaald meester is het een schakel in diens ontwikkeling, maar daarnaast behoort het op grond van zijn beteekenis of zijn functie tot een doorgaans veel verder terugreikende reeks.

Slechts wanneer men in historisch opzicht het terrein naar deze twee zijden heeft verkend, kan men voor de aethetica der toekomst hopen op een vruchtbare samenwerking met de zich nog altijd ontwikkelende psychologische wetenschappen.

De iconologie interpreteert niet alleen den inhoud, maar zij vat vervolgens soortverwante kunstwerken samen tot groepen en een belangrijk onderdeel van haar studie bestaat in het bestudeeren der invloeden, die deze groepen op elkaar uitoefenen en der daarbij optredende spanningen, verschuivingen, analogie-werkingen en attracties.

De verhouding tusschen vorm en inhoud, tusschen uitbeelding en onderwerp, vraagt hierbij bovenal de aandacht, immers de krachten, die bij deze processen een rol spelen, kunnen zoowel van artistieken als van ideologischen aard zijn en dienovereenkomstig is het gemeenschappelijk element dier groepen nu eens gelegen in hun inhoud, dan weer in hun vorm of functie. Derhalve valt voor elk kunstwerk doorgaans meer dan één traditie aan te wijzen, waarop de kunstenaar positief of negatief heeft gereageerd.

De iconologie is een beeldleer in den ruimsten zin van het woord en haar uiteindelijke opgave is: zich bezig te houden met de ingewikkelde processen van beeldvorming en beeld-overdracht binnen een gegeven cultuur. De ruim-

ste omschrijving van haar taak zou dus kunnen luiden: bestudeering van de functie, die „het beeld” (de af- of uitbeelding) in een bepaalde samenleving vervult. Slechts de vakgenoot weet hoe weinig arbeid er op dit gebied reeds is verricht en hoezeer bij elken stap op dit terrein de onderzoeker op eigen pionierswerk is aangewezen. Het is waar, voor den invloed der klassieke oudheid in het algemeen en meer in het bijzonder voor het gebied der Italiaansche Renaissance is reeds onschatbaar werk verricht door Warburg en de medewerkers aan het door hem gestichte Warburg Institute. Voor het ontginnen der Nederlandsche cultuur volgens de omschreven kunsthistorische methoden is echter nog nauwelijks de eerste spade in den grond gestoken.

Zonder de ongunst der achter ons liggende jaren, had ik u thans reeds kunnen verwijzen naar een uitvoerige studie, waarin voor het gebied der vaderlandsche geschieduitbeelding de aard van de zoojuist genoemde wisselwerkingen en de cultuurhistorische beteekenis der daarbij behoorende beeldvormingen wordt nagegaan. Een ander veel uitgebreider terrein, dat oneindig rijker oogst belooft, maar oneindig zwaarder opgaven stelt, is te vinden in de uitbeelding van den bijbel, die voor de kunst van ons kerk-sche, vrome volk van zoo groote beteekenis is geweest.

Wenden wij thans nogmaals het oog tot het gebied der letteren, dan zal blijken, dat voor een herleven der oude, dorre philologie generlei vrees behoeft te bestaan. Wanneer men ter vergelijking op het aangrenzende terrein zoekt naar verwante vakken, zou men de iconologie moeten stel-

len naast de semantiek of de stilistiek. Ik wil slechts den naam noemen van den Romanist Spitzer om u aan te geven, dat artistieke smaak en speurderszin ook in een streng wetenschappelijk verband te combineeren zijn.

Geachte toehoorders, het wordt tijd dat ik kom tot een conclusie, welke voor u het einde mag beteekenen van de mij verleende aandacht, en voor mijn leerlingen en mij het uitgangspunt kan vormen van verder wetenschappelijk onderzoek.

Naast de biografische geschiedvorsching en het stijlkritische kennerschap dient ook voor de Nederlandsche kunstgeschiedenis een studierichting te worden opgebouwd, die oog heeft voor de invloeden, welke inhaerent zijn aan het uitgebeelde onderwerp of de beoogde functie. Het inzicht in den aard der spanningen tusschen den kunstenaar en zijn onderwerp, tusschen de bezieling en de traditie, is de winst, die men van elke iconologische studie mag verwachten en geen onderzoek zal volledig zijn, wanneer zich niet als resultaat een beeld van die spanningen afteekent.

Op die wijze beoefend, biedt de iconologie niet alleen de mogelijkheid eener synthese, welke ook voor de cultuurhistorische vakken thans meer dan ooit gewenscht is, maar zij stelt ons in staat, de twee belangrijkste elementen van elk kunstwerk te onderscheiden: doordat zij onzen geest nauwkeurig inlicht omtrent den aard der Traditie, opent zij onze oogen en ons gemoed voor een zuiverder waardeering der Bezieling.

Het past mij, bij de aanvaarding van mijn ambt mijn eerbiedigen dank te betuigen aan Hare Majesteit de Koningin, uit wier handen ik mijn benoeming heb ontvangen. Na de jaren van verdrukking, die achter ons liggen, krijgt het feit, thans door Haar te zijn geroepen, een hooge symbolische beteekenis, die tot ootmoed stemt.

Mijne Heeren van de Commissie van Herstel,

Het is mij een groote voldoening, dat gij, op aanbeveling der faculteit, mij ter benoeming hebt willen voordragen en mij zoodoende de gelegenheid hebt geschonken, mijn krachten te blijven wijden aan het Prentenkabinet, welke instelling ik sedert 1934 naar mijn beste vermogens heb gediend en waarvoor ik een liefde koester, die mij door de gedwongen afwezigheid der laatste jaren eerst recht duidelijk is geworden.

Het onderwijs in de kunstgeschiedenis aan deze Universiteit verkeert in de gunstige omstandigheid, dat het instituut ter opleiding der studenten is ondergebracht in een instelling, die tevens museaal karakter bezit.

De uitzonderlijke gelegenheid, die den Leidschen hoogleraar in de kunstgeschiedenis wordt geboden om zijn leerlingen van meet af aan vertrouwd te maken met echte kunstwerken, en hen te leeren werken in een behoorlijk geoutilleerd museum, hoop ik ten volle te benutten. Tegelijkertijd belooft de aanwezigheid van een aantal jeugdige onderzoekers van uiteenloopende academische scholing mij als directeur van het Prentenkabinet een welkomen

steun bij wetenschappelijk en organisatorisch werk. Het zal mijn streven zijn de in mij gestelde verwachtingen niet te beschamen.

Mijnheer de Secretaris van de Commissie van Herstel,

Met erkentelijkheid gedenk ik den steun, dien ik bij het ontwarren van ambtelijke kwesties van Uw zijde steeds heb ondervonden. Moge het persoonlijk contact, dat daaruit is ontstaan, ook voor de toekomst bewaard blijven.

Mevrouw en Heeren Professoren,

Gij die gedurende zoovele jaren mijn mentores zijt geweest en die ik mij nog moet gewinnen als mijne collegae te beschouwen, vooral op uw toegevendheid zal ik een beroep moeten doen. Er zijn er onder u, die het ambt waartoe ik thans ben geroepen reeds waarnemen gedurende een periode, die een veelvoud vertegenwoordigt der enkele jaren welke er liggen tusschen mijn eind-examen en deze benoeming. Wanneer ik u daarbij nog voorreken, dat de laatste vijf jaren door mij werden doorgebracht met bezigheden, die over het algemeen niet bepaald vormend kunnen worden genoemd voor een a.s. docent in de kunstgeschiedenis en wanneer gij verder bedenkt dat de zeven daaraan voorafgaande jaren grootendeels werden gevuld met ambtelijke beslommingen, dan zult ge mij stellig niet van voorgewende bescheidenheid beschuldigen, wanneer ik verklaar diep doordrongen te zijn van de ontoerei-

kendheid van mijn kennis betreffende de vele onderdeelen van het uitgebreide terrein dat mij is toegewezen en dat vaak op zoo natuurlijke wijze aansluit bij het uwe.

Terwijl ik dus een beroep doe op uw bijstand, kan ik u thans reeds dank zeggen voor de hartelijkheid waarmede gij mijn gezin en mij zijt tegemoet getreden. Wijt het niet aan ondankbaarheid, wanneer in mijn hart een gevoel van weemoed de overhand krijgt, zoovaak ik denk aan hen die ons in de laatste wreede jaren zijn ontvallen en wier welkom ik zoo zielsgaarne had gehoord.

J. W. Muller, gij Nestor der Nederlandsche philologen, hoe gaarne had ik met u gesproken over de hier heden ontvouwde plannen om de methoden die gij bovenal beminde toe te passen op het vak dat met uw eigen jeugdherinneringen zoo onverbrekkelijk was verbonden. Ik denk weer aan de stille uren die wij tezamen op uw studeerkamer doorbrachten, gebogen over hetzelfde handschrift, en ik gevoel dat met uw voorbeeld uw vriendschap duurt tot over het graf.

Van Wijk, gij, een der eersten die ons kwaamt tröosten, toen het onweer zich boven onze hoofden samenpakte, hoe vaak nog zullen wij op die beklemmend-stille Leidsche Zondagmiddagen tevergeefs blijven hopen uw stap weer te hooren langs het verlaten Utrechtsche Veer?

Lunsingh Scheurleer hoe hebt gij mij in de al te schaarsche oogenblikken dat ik u mocht ontmoeten, gesterkt door uw kunstzinnig oordeel, uw weloverwogen inzicht, maar bovenal door uw warme, vaderlijke hulpvaardigheid.

Wanneer ik verder terugga naar mijn studententijd, zie ik daar uw wijze menselijkheid, Albert Verwey, die uw leerlingen nog dagelijks tot voorbeeld strekt. Ik denk verder aan u, J. H. Kern, en dankbaarheid vervult mij voor de opvoedende kracht die er uitging van uw onopgesmukte, zuiver-wetenschappelijken zin, en aan u, Colenbrander, wiens voorname rechtschapenheid niet naliet diepen indruk te maken. Lang, al te lang is de rij, maar wat latere geslachten mij het meest zullen benijden is, dat ik het voorrecht heb gehad u, Huizinga, te hooren doceeren.

Komend tot de levenden ben ik u, zeergeleerde Schneider, grooten dank verschuldigd, niet alleen door het feit, dat ik op uw lessen kennis maakte met de door Warburg beleden studierichting, die zoo geheel en al aansloot bij wat mij vaag en vormloos als ideaal voor den geest zweefde, maar ook door de aanmoediging en den steun, mij betoond bij den wel eens eindeloos schijnenden arbeid aan mijn dissertatie.

Hooggeleerde Byvanck, wanneer ik van deze plaats het woord richt tot u, is het in het besef, dat de docent in de moderne kunstgeschiedenis nimmer te veel aansluiting zoekt bij zijn ambtgenoot voor de oude kunstgeschiedenis. Daarbij komt, dat uw ruime belangstelling de grenzen van het door u bewerkte terrein heeft uitgezet over de middeleeuwen heen tot aan de grenzen der moderne geschiedenis, waardoor gij mij in wetenschappelijk opzicht verder tegemoet komt, dan ik van eenig archaeoloog ooit had mogen hopen. Herhaaldelijk heb ik in het verleden een beroep gedaan op uw oordeel; ik hoop dat gij

mij ook in de toekomst uw door mij zoo zeer gewaardeerde hulp niet zult willen onthouden.

Hooggeleerde Martin, ik zou mij schuldig maken aan ondankbaarheid jegens u, wanneer ik in mijn nieuwe functies van docent en beheerder mij niet zou laten leiden door uw voorbeeld van liberaliteit en menschelijk medeleven. De vrijheid die gij uw studenten liet en de zelfstandigheid die gij als chef mij steeds hebt toegestaan, heb ik te hoogelijk gewaardeerd, om ze niet op mijn beurt anderen deelachtig te doen worden.

Een werk over onze Academie noemt in 1832 het Prentenkabinet „geschikt om de Academische jongelingschap tot gevoel voor het schoone en verhevene in de kunsten op te leiden”.

Ik weet niet, of deze woorden u in dezen vorm steeds voor oog en gehoor hebben gestaan, maar zeker is, dat gij gedurende uw één en veertigjarige loopbaan als academisch docent ernaar hebt gestreefd, de academische jeugd in den uitgebreidsten zin van dat woord de schoonheid van onze Vaderlandsche kunst te leeren kennen en waardeeren. Hoevelen, ook buiten den kring der eigenlijke kunsthistorici, hebben dank zij uw bezielend onderwijs in die enkele academische leerjaren voor hun geheele leven de waarde en de beteekenis van onze oude monumenten leeren verstaan! Het valt slechts te gissen, van hoe ontzaglijk belang het feit is geweest, dat uw colleges en excursies ook de belangstelling trokken van hen, die zich niet voor een academisch examen in de kunstgeschiedenis voorbereiden. Hoeveel kerkeraden, gemeenteraden en andere bestuurs-

colleges zullen niet van een onherstelbaar besluit zijn teruggehouden, doordat op het kritieke oogenblik een der leden zich de door u meegegeven les van ontzag voor ons artistieke erfdeel zal hebben herinnerd? Hoeveel leeraren die dank zij u den weg naar onze musea hadden gevonden, hebben op hun beurt hun leerlingen in de ontvankelijkste jaren vertrouwd gemaakt met onze oude meesters? De omvang van dezen heilzamen invloed valt slechts te gissen, maar toevallige gesprekken hebben mij geleerd, hoe ver een dergelijke impuls zich weet voort te planten. Weest ervan overtuigd, dat ook in dit opzicht uw voorbeeld mij een aansporing zal zijn.

*Dames en Heeren,
leden van den Wetenschappelijken Staf,*

Welbeschouwd is het een onrecht, dat mij van u scheidt! Verwerft niet de moeder alleen reeds door het doorstaan der barensweeën zich een recht op haar kind? Ik heb mij met zelfverloochening onderworpen aan uw vele, langdurige, constitueerende vergaderingen, ik heb het prille geluid mogen hooren van uw ook door mij zoo vurig gewenschte organisatie, en thans dwingt het lot mij heen te gaan uit uw kring. Mijn beste wenschen vergezellen den jonggeborene! Wat de velen onder u betreft, wier vriendschap en medewerking ik heb leeren hoogachten en waardeeren, ik hoop dat zij mij die ook voor de toekomst niet zullen willen onthouden, en dat zij hun streven naar een geleidelijken overgang tusschen de verschillende lagen

der Civitas academica ook aan mij in toepassing willen brengen.

Dames en Heeren Studenten,

Wanneer men tegenover u ons vak als luxe-vak betitelt, is het aan u te toonen, dat een samenleving moeilijk gevaarlijker kan dolen, dan wanneer zij den weg tot haar eigen kunstwerken heeft verloren en dat het behoeden dier werken en het vrijhouden van dat pad een cultureele arbeid is van het grootste belang.

Geen luxe-vak dus, maar wel een weelde-vak. Ons land is verarmd, dat beteekent, dat gij in vaak moeilijke materiele omstandigheden zult moeten werken tusschen objecten, die dagelijks in waarde stijgen. Dit leidt tot ongewenschte consequenties en de kunsthandel zal er niet toe bijdragen in dezen uw gemoedsrust te vergrooten. Weest ervan overtuigd, dat ik mij niet alleen in wetenschappelijk opzicht als uw leidsman zal beschouwen, maar dat ik ook wanneer gij een plaats in de maatschappij zult hebben ingenomen met alle kracht die in mij is, u zal bijstaan in het bestrijden van misstanden en het verdedigen van ons schoone beroep. Wat nu de practijk van het academisch onderwijs betreft, lang vervlogen zijn de dagen waarin mijn eerste voorganger als directeur van het Prentenkabinet een speciale studiecollectie had klaar staan, ten gerieve der bezoekers gesplitst in „kunstgewrochten (voor heeren)” en prenten „meest aardig van onderwerp (voor dames)”.

Ik zie in u geen bezoekers, maar medewerkers. Het zal u

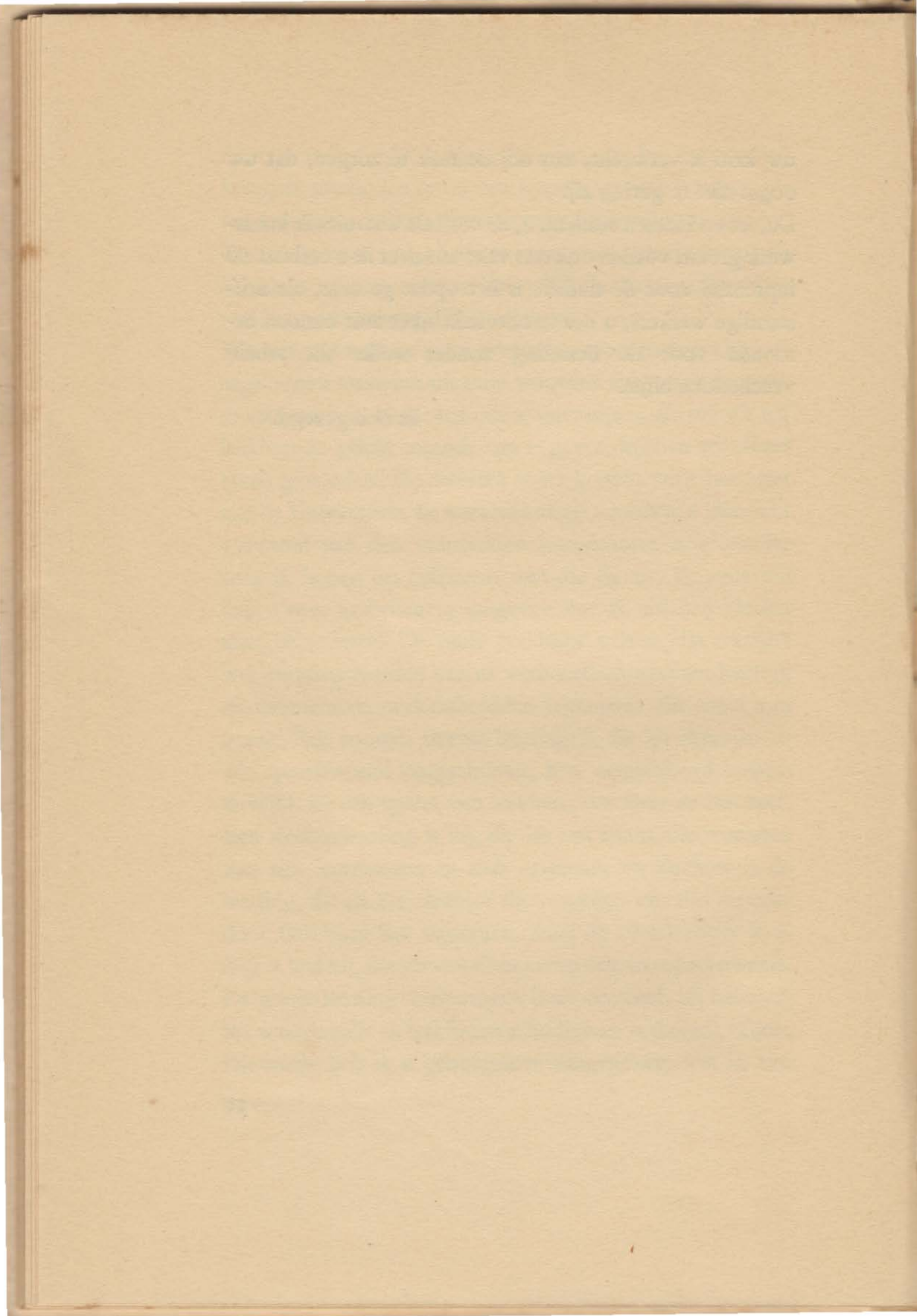
na mijn rede duidelijk zijn geworden, dat bij de door mij beoogde methoden en in een kunsthistorisch instituut als het Leidsche, dat kan putten uit de rijke collecties van het Prentenkabinet, ook zij die de kunstgeschiedenis slechts als bijvak beoefenen, op vruchtbare wijze kunnen medewerken aan het wetenschappelijk onderzoek.

Wij zijn voor elkaar geen vreemden meer en zoo gij in de afgelopen maanden uit mijn woorden even vaak een mogelijkheid hebt bespeurd om te ontvangen, als mij uit uw blikken de plicht maande om te geven, hebben wij elkaar reeds gevonden. De meesten uwer komen voor het eerst aan de Universiteit. Ik weet niet of gij u reeds een idee hebt gevormd van den volmaakten hoogleeraar, nog minder mag ik hopen op gelijkenis met die figuur. Ik voor mij kan u zeer nauwkeurig aangeven hoe ik mij den idealen student voorstel. De oude Joodsche wijzen, die waarlijk wel ervaring hadden van de verhouding tusschen leerling en leermeester, onderscheidden tegenover één soort van goede, drie soorten slechte leerlingen, die zij tezamen in één spreekwoord rangschikten, hen vergelijkend respectievelijk bij een spons, een trechter, een filter en een zeef. Een slechte leerling is hij, die als een spons alle woorden van zijn leermeester in zich opneemt, en slechter is de leerling, die als een trechter alle woorden van zijn meester door zich heen laat stroomen, maar de allerslechtste leerling is wel hij, die als een filter alleen den droesem bewaart. De goede leerling daarentegen is als een zeef, hij behoudt het waardevolle en laat het overbodige en verkeerde vallen. Hiermede heb ik u genoegzaam aangegeven, wat ik van

uw kritiek verwacht, aan mij de taak te zorgen, dat uw oogst niet te gering zij.

Dames en Heeren studenten, de wortels waaruit elk kunstwerk groeit, voeden ook ons vak; wanneer ik u eerbied zal inprenten voor de traditie is het opdat ge eens, als zelfstandige werkers, u des te ontvankelijker zult kunnen betoonen voor de bezieling zonder welke alle arbeid vruchteloos blijft.

Ik heb gezegd.



AANTEKENINGEN

Bl. 6 „Entre la tristesse que beaucoup de circonstances firent éprouver à Beethoven et celle qu'il traduit dans un adagio, il y a la même différence qu'entre le lourd chariot qui passe, grinçant et cahoté, sur le pavé de la rue, et le Chariot, constellation du ciel.” COMBARIEU, *Histoire de la musique* 3e ed. Paris 1925, t. II, p. 595 e.s. Voor de opvatting van het kunstwerk als eiland: J. COHN, *Allgemeine Aesthetik*, Lpz. 1901 [geciteerd in de bij bl. 9 genoemde studie van J. VON SCHLOSSER].

Bl. 7 Tweespalt: zie de inaugureele rede van Prof. Dr. W. VOGEL-SANG, *Æsthetiek en kunstgeschiedenis aan de universiteit*, Utr. 1907. *De viris illustribus* is ook de titel van een bundel levensbeschrijvingen door den in 1457 te Napels gestorven humanist BARTOLOMEUS FACIUS, die als beroemdheden van zijn tijd naast krijgslieden, medici enz. ook kunstenaars behandelt (o.a. Jan van Eyck en Rogier van der Weyden). Vgl. J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstliteratur*, Weenen 1924, bl. 95 e.v.

Bl. 8 S. Etienne, *Défense de la Philologie*, Liège 1933, bl. 44 en 13².

Bl. 9 Spraakkunst en woordgebruik: J. VON SCHLOSSER, „Stilgeschichte” und „Sprachgeschichte” der bildenden Kunst (= *Sitzungsberichte der bayerischen Akademie der Wissenschaften*, philosophisch-historische Abt. Jhrg. 1935. Heft 1, vorgelegt von K. VOSSLER); IDEM, „Über einige geschichtliche Voraussetzungen der mittelalterlichen Kunstsprache”, *Festschrift Hermann Egger*, Graz 1933.

Bl. 15 Romaansche kunst: J. GANTNER, *Romanische Plastik*, Wien 1941; vgl. ook de bespreking van E. KLUCKHOHN in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 10 (1941/42) bl. 205 e.v. en zie verder de recensie door H. v. EIMEM in *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 4 (1931/32), bl. 185 e.v. van: GANTNER, *Revision der Kunstgeschichte*, Wien 1932.

Bl. 16 de uitspraken over Delacroix en Raffaël zijn resp. te vinden bij J. MEIER-GRAEFE, *Eugène Delacroix*, München [1913], bl. 12 en H. WÖLFLIN, *Die klassische Kunst*², München 1924, bl. 92 [1ste dr. van 1898].

Bl. 17 Synthese: „An Stelle von schematischen Entwicklungsreihen nach wenigen herausgehobenen Leitbegriffen soll eine Darstellung der realen historischen Zusammenhänge treten, und zwar sowohl der Zusammenhänge von Kunstwerk zu Kunstwerk, als

auch der Zusammenhänge, die zu anderen Kultursektoren hinüber führen, wie Wirtschaft, Gesellschaft, Religion". K. M. SWOBODA [Praag], *Neue Aufgaben der Kunstgeschichte*, Brünn [1935], bl. 20/21. Deze voor de kunstgeschiedenis recente probleemstelling vergelijkte men met de in 1902 „betrekkelijk jong" genoemde „allerruimste" opvatting der philologie als de „wetenschap, welke zich ten doel stelt het door den menschelijken geest voortgebrachte in zijn historisch verband te leeren verstaan, dit voor ons zelf te reproducieren en, zooveel dit voor later levenden mogelijk is, bij ons zelf en bij anderen dezelfde indrukken en gewaarwordingen te doen herleven, die de oorspronkelijke scheppers en hunne tijdgenooten daarbij bedoeld en ondervonden hebben" (J. W. MULLER, *De taak der Nederlandsche Philologie*, Rede Utr. 1902, bl. 4/5).

Bl. 17 voor het begrip semantische kunsten: M. WALLIS-WALFISZ, „L'art au point de vue sémantique", *Deuxième congrès internationale d'esthétique et de science de l'art*, Paris 1937, I bl. 17 e.v.

Bl. 18 Lucas van Leyden en zijn school: De houtsnede komt voor op fol 279^v van de *Cronycke van Hollandt*, Leiden 1517; deze kwestie wordt behandeld in mijn – nog niet verschenen – *Drie eeuwen vaderlandsche geschieduitbeelding*.

Bl. 19 Nederlandsche kunsthistorici zie het hoofdstuk „History of Art", geschreven door FRITS LUGT – zelf een connaisseur bij uitnemendheid – in *The contribution of Holland to the sciences, a symposium edited by A. J. BARNOUW & B. LANDHEER*, N. York 1943. Definities der iconografie werden bijeengezet door G. ANDRÉ in *Festschrift Richard Hamann*, Burg 1939, bl. 4 noot 2.

Bl. 21 Edda vgl. K. KÜNSTLE, *Ikongraphie der christlichen Kunst I*, Freiburg i. B. 1928, bl. 107 „Verfehlte Versuche".

Bl. 21 Iconologie: E. PANOFSKY, *Studies in iconology*, N. York 1939 [voor Nederland aangekondigd in N. R. Ct. 26-VIII-40, Avondbl. C]; H. VAN DE WAAL, *Zeventiende eeuwse uitbeeldingen van den Bataafschen opstand, een iconologische studie* (Diss. Leiden 1940); voor de definitie der iconologie als bestudeering van de functie van het „beeld" zie: G. BING in de *Bibliography on the survival of the classics, edited by the Warburg Institute I* (1934) bl. 77.

Bl. 22 Donatello's *David*: H. WÖLFFLIN, *Gedanken zur Kunstgeschichte*², Basel 1941, bl. 72.

Bl. 25 Warburg Institute zie: *Bibliography on the survival of the classics, I* (Publications of 1931) e.v.; *Journal of the Warburg Institute I*

(1937) e.v. en de oudere reeksen *Studien I-XXIV* en *Vorträge I-IX* (1921/22-1930/31). Voor WARBURG, wiens *Gesammelte Schriften* in 1932 verschenen: F. SAXL, „Rinascimento dell' Antichità”, *Rep. f. Kunstw.* 43 (1922) bl. 220 [m. bibliografie] en E. PANOFKY in *Rep. f. Kunstw.* 51 (1930) bl. 1. Een goed voorbeeld van de door Warburg gepropageerde onderzoekingen is E. PANOFKY & F. SAXL „Classical mythology in mediæval art”, *Metropolitan Museum Studies IV* (1933) bl. 228.

Bl. 26 Semantiek: H. J. Pos, „The philosophical significance of comparative semantics” in R. KLIBANSKY & H. J. PATON, *Philosophy & History, essays presented to Ernst Cassirer*, Oxf. 1936, bl. 265 e.v., waar voor de zuiver-philologische semantiek wordt gewezen op het groote belang dat er „for the investigation of the history of civilisation” is gelegen in de bestudeering der „fundamental concepts of interpretation belonging to each sphere of life”, maar waar evenzeer wordt gewaarschuwd voor een te abstracte beschouwing dezer verschijnselen buiten „the concrete context of the world to which they belong” (o.c. bl. 274).

L. SPITZER, *Stilstudien I-II*, München 1928 [I Sprachstile, II Stil-sprachen].

Bl. 31 Prentenkabinet: M. SIEGENBEEK, *Geschiedenis der Leidsche Hoogeschool II*, Leiden 1832, bl. 133 [geciteerd in: C. M. DE HAAS, *D. P. G. Humbert de Superville*, Leiden 1941, bl. 27 noot 2].

Het motto, dat ik dank aan Dr. S. Dresden, is te vinden in ROGER CAILLOIS, *Puissances du roman*, Marseille 1942, bl. 32.

In opdracht van den uitgever AD. DONKER gedrukt door MEIJER's
BOEK-EN HANDELSDRUKKERIJ te Wormerveer naar een typografisch
ontwerp van HENRI FRIEDLAENDER.

