

bekritiseerd. Matthijs Jonker onderzoekt de theorie achter de iconografie, waarmee de twintigste-eeuwse kunstgeschiedenis traditioneel zocht naar een vaststaande, door de kunstenaar beoogde betekenis van een kunstwerk, en waarin kunst vaak werd afgezonderd van de ruimere historische context(en). Door afstand te nemen van deze kunsthistorische methode en haar weer te relateren aan historische inzichten gecombineerd met filosofische perspectieven over de historische praktijk betoogt Jonker dat kunstwerken voor verschillende historische beschouwers ook andere betekenissen kon dragen. Een kunstwerk heeft dus niet een essentiële betekenis, maar meerdere historisch bepaalde betekenislagen. Daarin ligt de verbinding van zijn artikel met de drie voorgaande: door afstand te nemen van de twintigste-eeuwse kunsthistorische aanname van de uniciteit van het kunstwerk en de daarbij behorende exclusieve methodieken is het weer mogelijk de herkomst van onze ideeën over de geschiedenis van de kunst te traceren tot contextuele factoren die de discipline hebben medebepaald.

Noten

1 De serie artikelen 'Art History Reviewed' is begonnen in het juninummer 2009 van het *Burlington Magazine* en loopt tot op heden door; zie het 'Editorial' van nr. 1275, vol. CLI.

2 Zie bijvoorbeeld U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*, München 1996, die het academische vakgebied laat beginnen met Winckelmann, en A. Potts, *Flesh and the Ideal: Winckelmann and the Beginnings of Art History*, New Haven/London 1994 voor een uitwerking van hetzelfde; zie H. Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt 1979 en M. Hatt, C. Klonk, *Art History: A critical introduction to its methods*, Manchester/New York 2006 voor Hegel en diens esthetica als begin van de kunstgeschiedenis.

3 De oorsprong van het concept stijl in deze context valt te herleiden tot Winckelmann en Hegel – zie James Elkins, 'Style' in *Grove Dictionary of Art*, deel 29, 1996, p.876-883.

4 J. Harris, *The New Art History: A Critical Introduction*, London/New York 2001 en W. R. Dynes en G. Mermoz, 'Art History III: Contem-

porary issues' in *Dictionary of Art*, J. Turner (red.), London/New York 1996, deel 2, p.535-540.

5 Aanwijzingen hiervoor zijn er, voor de Nederlandse kunst, wel: zo merkte Theophile Thoré-Bürger in 1860 de Nederlandse schilders die naar Italië waren gereisd en in een italianiserende stijl werkten als een 'gedenaturaliseerde' Nederlanders aan. Zie F. Jowell, 'From Thoré to Bürger: The image of Dutch art before and after the *Musées de la Hollande*' in *Bulletin van het Rijksmuseum* vol. 49 (2001), p.52.

6 F. Grijzenhout, H. van Veen, red., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992.

7 Zie bijvoorbeeld J. Bakoš, 'From universalism to nationalism: transformations of Vienna School ideas in Central Europe', *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, R. Born red., Berlin 2004, pp.79-101, en Grijzenhout/Van Veen, *Gouden Eeuw in Perspectief*.

WESSEL KRUL

HET PROBLEEM VAN DE BAROK

HUIZINGA EN ZIJN TIJDGENOTEN

Het heeft lang geduurd voordat de term 'Barok' als aanduiding van een kunst- en cultuurtijdperk in Nederland in gebruik is gekomen, en nog veel langer voordat de term op de Nederlandse cultuur zelf werd toegepast. Dit komt niet alleen door het onbestemde karakter dat dit soort termen eigen is. Over de afbakening in tijd, de geografische reikwijdte, de stijkenmerken, de oorsprong en het verloop van de Renaissance is sinds het midden van de negentiende eeuw oneindig veel gedebatteerd. Maar hoe vaag de term ook is, toch heeft er steeds een consensus bestaan dat er in de Europese cultuurgeschiedenis een Renaissance is geweest. Met de Barok is dat niet zo. De uitbreiding van de woordbetekenis tot een algemene naam voor de Europese cultuur van de zeventiende, en soms ook nog een stuk van de achttiende eeuw, is van tamelijk recente datum. Als historiografisch concept was 'Renaissance' niet minder problematisch, maar het woord had een positieve klank. In het idee van een wedergeboorte ligt iets hoopgevends besloten. 'Barok' is, waar het woord ook vandaan komt, aanvankelijk vooral een term van afkeuring geweest.¹

Het bijvoeglijk naamwoord 'barok' heeft volgens het woordenboek als eerste betekenis 'onregelmatig, grillig, vreemd gevormd, overladen'.² Dit zijn de kenmerken die sinds de opkomst van het Neoclassicisme in het midden van de achttiende eeuw werden toegekend aan een groot deel van de kunst en architectuur uit de voorgaande twee eeuwen, met name in Italië. Voor Winckelmann en zijn tijdgenoten was na Michelangelo in de Italiaanse kunst een geleidelijk verval ingetreden, dat tot aan hun eigen tijd voortduurde. In plaats van evenwichtig, regelmatig en harmonieus was de kunst gezocht en gewrongen geworden, overdreven en aanstellerig. Overal waar de Italiaanse invloed zich deed gelden, ontstond een kunst die in de ogen van de neoclassicisten van een bijzondere wansmaak getuigde.

Winckelmann trok uit deze gedachte twee belangrijke conclusies. Ten eerste ging het om een vorm van decadentie. De Barok was dus geen zelfstandige kunstperiode, met eigen idealen en beginselen, maar een lange en steeds verder vervormde echo van de Renaissance. Ten tweede was dit verval een onvermijdelijk deel van een telkens terugkerende historische kringloop. Elke kunststijl begon eenvoudig, om via een periode van klassiek evenwicht te eindigen in fase van barokke overlading. Ook de Griekse kunst liep tenslotte vast in een teveel aan gezochte beweging en emotie.³

De opvatting van Winckelmann is meer dan een eeuw lang in de kunstilliteratuur toonaangevend geweest. De Renaissance bereikte een hoogtepunt in het werk van Rafaël en Michelangelo. Daarop volgde een lange tijd van

neergang, tot in de late achttiende eeuw de kunst nieuwe en betere uitgangspunten koos. Ook een auteur als Jacob Burckhardt was nog grotendeels deze opvatting toegedaan. Alle kunst en architectuur waarop de omschrijving 'barok' van toepassing was zag hij als feitelijk mislukt, met het werk van Bernini en Borromini als afschrikwekkend dieptepunt. Maar niet alle kunst uit de zeventiende eeuw was barok. Daarom had het geen zin deze term als een algemene benaming voor het hele tijdperk te gebruiken. In de ogen van Burckhardt had Rubens zich als navolger van de grote Titiaan geheel aan de ontaarding van de toenmalige smaak weten te onttrekken. Andere schrijvers vonden elders uitzonderingen. De Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw werd doorgaans als realistisch beschouwd. Zij stond juist scherp tegenover alles wat men 'barok' zou kunnen noemen. Dit was opnieuw een argument om het woord slechts voor bepaalde aspecten van de kunst uit de voorgaande eeuwen te reserveren.

De Nederlandse kunstliteratuur week van deze opvatting niet af. In 1871 verscheen de tweede druk van *Aesthetika of leer van den kunstmaak* door Johannes van Vloten. Behalve een inleiding tot de kunsttheorie bevatte dit boek ook een kort historisch overzicht van de verschillende stijlperiodes in kunst, architectuur, literatuur en muziek. Van Vloten kende een kunstperiode die hij de Renaissance noemde. Dit begrip werd door hem regelmatig en tamelijk vanzelfsprekend gebruikt. Maar 'barok' was bij hem alleen nog een bijvoeglijk naamwoord met een onmiskenbaar misprijzende strekking. Het interieur van de Sint Pieter in Rome werd ontsierd door 'opzichtige en barokke onderdelen'.⁴ Voor de kunst van de zeventiende eeuw had hij geen samenvattende naam, maar het stond vast dat zij zich telkens weer onderscheidde door 'bandelooze willekeur' en 'wansmakelijke opschik'. Dit gold niet alleen voor Bernini, wiens beeldhouwkunst hij zelfs als 'bordeelmatig' omschreef, maar ook voor 'dien opzichtigen, zoogenoemden rococo-stijl [...] die in de volgende eeuw woekerde'.⁵

De grote, gezonde uitzondering was de Nederlandse kunst. Van Vloten had veel gelezen in de Duitse handboeken, waaruit hij ijverig van alles overnam, maar hij was ook vertrouwd met Franse auteurs als Théophile Thoré en Eugène Fromentin. Voor deze critici was de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw een realistische, burgerlijke en republikeinse kunst, die volkomen afweek van de overladen kunst van de vorstenhoven. Als vrijdenker en radicaal polemist deelde Van Vloten niet alleen hun esthetische bewondering voor de oude Nederlanders, maar ook hun ideologische interpretatie. De kunst van de Nederlandse republiek was de grote uitzondering in de wereld van het absolutisme. Daarom was zij ook voor moderne kunstenaars, die zich met hun vrijheidsstreven tegen het officiële kunstbedrijf wilden afzetten, een bron van inspiratie. Noch voor de classicisten, zoals bijvoorbeeld Carel Vosmaer, noch voor de aanhangers van het realisme, zoals van Vloten, had een begrip 'Barok' veel aantrekkelijks, laat staan dat het ooit op Nederland van toepassing zou kunnen zijn.

Duitse herontdekkingen

In de jaren 1880 verschenen, niet toevallig in Zuid-Duitsland, Zwitserland en Oostenrijk, waar de 'barokke' kunst en architectuur nog altijd nadrukkelijk

aanwezig waren, enkele baanbrekende studies die de Barok voor het eerst als een zelfstandige kunststroming definieerden. Voor Cornelius Gurlitt, August Schmarsow, Heinrich Wölfflin en Alois Riegl was de barokke kunststijl niet langer een verval van de Renaissance, maar een beweging die op tegengestelde principes berustte en die daarom als een autonoom verschijnsel moest worden opgevat.⁶ Onder invloed van deze auteurs werd het al snel algemeen gebruikelijk, ook in de handboeken, om de Renaissance te laten volgen door het tijdperk van de Barok. De term voorzag onmiskenbaar in een behoefte, al verdween het misprijzen niet altijd. En de afbakening, net als trouwens bij de Renaissance, bleef telkens omstreden. Pas met de aanvaarding van een zelfstandige Barok begon het langdurige debat over periodisering, geografisch bereik en historische context. Liep de Barok van 1550 tot 1750, of omvatte zij een beperkter tijdvak? Was zij alleen kenmerkend voor Italië, Spanje en centraal Europa, of ook voor Frankrijk, Engeland en Nederland? Wat was de relatie met het katholicisme, de contrareformatie en de opkomst van de Jezuïeten? Bleef zij beperkt tot de beeldende kunsten, of omvatte zij ook andere aspecten, misschien zelfs de hele cultuur van het tijdperk?

De grote betekenis van het hoofdwerk van Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* uit 1915, is dat hij de stilistische verschillen tussen Renaissance en Barok samenvatte in een overzichtelijke reeks tegenstellingen. De kunst van de Renaissance was lineair, die van de Barok picturaal of schilderachtig, de Renaissance concentreerde zich op het vlak, de Barok streefde naar dieptewerking, de Renaissance handhaafde een gesloten vorm, de Barok was naar alle kanten open, de Renaissance combineerde zelfstandige delen, de Barok zocht naar het geheel, de Renaissance gaf de dingen weer als begrensd en afgebakend, de Barok als vaag en in elkaar overvloeiend. De Barok was allesbehalve een verbastering van de Renaissance, zoals Winckelmann en na hem zoveel anderen hadden volgehouden, maar kwam voort uit een nieuwe en afwijkende ervaring van de wereld. Renaissance en Barok berustten ieder op een geheel eigen manier van zien. Zoals Wölfflin het in een beroemd geworden frase formuleerde: 'Iedere kunstenaar treft bepaalde 'optische' mogelijkheden aan waaraan hij gebonden is. Niet alles is te allen tijde mogelijk. Het zien op zichzelf heeft zijn geschiedenis en het opsporen van deze 'optische lagen' moet als de meest elementaire taak van de kunstgeschiedenis worden beschouwd'.⁷

Wölfflin beperkte zich uitdrukkelijk tot de beeldende kunst, maar zijn veronderstelling dat Renaissance en Barok werden gekenmerkt door een verschillende manier van zien riep onvermijdelijk gedachten op aan een verschil in 'Weltanschauung' of wereldbeeld. Als de wereld op twee tegengestelde manieren wordt weergegeven, betekent dit dan niet ook dat de wereld op twee verschillende manieren wordt beleefd, en dat dezelfde tegenstellingen dus ook te vinden zullen zijn in andere cultuuruitingen? Nog twee andere elementen in zijn handboek suggereerden dat het hem uiteindelijk te doen was om een veel breder cultuurhistorisch programma. De kunst van de Barok was in zijn opvatting volstrekt niet alleen een Zuid- en Midden-Europees verschijnsel. De kenmerken die hij eraan toeschreef, schilderachtigheid, dieptewerking, open vorm, onbegrensdheid, lieten zich op Rembrandt, Hals en Ruysdael evengoed toepassen als op Rubens of Borro-

mini. Wölfflin rekende de kunst van de Nederlandse zeventiende eeuw net zozeer tot de Barok als de Italiaanse kunst uit die tijd. Zo brak hij met de gangbare aanname van het Nederlandse 'realisme' als een uitzondering, en stelde hij de Barok voor als een kunstperiode die daadwerkelijk alle Europese kunst uit de zeventiende eeuw omvatte.⁸

Bovendien ging hij ervan uit dat de afwisseling tussen de twee manieren van weergeven en dus ook van zien zich niet alleen tussen de late vijftiende en de vroege achttiende eeuw, dus in Renaissance en Barok, had voorgedaan. Eerder, meende hij, waren dezelfde tegenstellingen terug te vinden in de verschillen tussen het Romaans en de Gotiek. En herhaalde de cyclus zich niet weer met de opkomst van het Neoclassicisme in de achttiende eeuw, toen het lineaire weer op de voorgrond trad, om vervolgens te worden vervangen door het schilderachtige van de Romantiek? Eerst de veronderstelling dat de afwisseling zich door de geschiedenis heen telkens herhaalde, maakte zijn kunsthistorische grondbegrippen tot werkelijk universele principes. Wölfflin had het niet over decadentie. Hij zag iedere kunststijl als gelijkwaardig. Toch was zijn cyclische voorstelling van de kunstgeschiedenis nog steeds verwant aan die van Winckelmann. Ook hij meende dat zich in de loop van de geschiedenis regelmatig perioden voordeden die als 'barok' konden worden omschreven.

De verhandeling van Wölfflin, verschenen in het midden van de Eerste Wereldoorlog, heeft om begrijpelijke redenen in Frankrijk en Engeland pas heel laat de aandacht gekregen die zij verdiende. In Nederland was dat anders. De Nederlandse cultuur en wetenschap bleef nog altijd in hoge mate op Duitsland gericht. Bovendien was de kunstgeschiedenis zich juist in deze jaren in Nederland sterk aan het ontwikkelen, niet alleen als een studiegebied dat in 1921 aan de universiteiten een zelfstandige plaats kreeg, maar ook als onderwerp van talrijke voor een breder publiek bedoelde publicaties. Omstreeks dezelfde tijd begon er in Nederland voor het eerst een debat op gang te komen over de bruikbaarheid en reikwijdte van het begrip Barok. De Duitse kunsthistorie, en met name het werk van Wölfflin, is daarvoor een belangrijke stimulans geweest.⁹

Nederlandse Barok

Wölfflin had met zijn ver doorgevoerde systematiek de Italiaanse barokkunst bevrijd van het negatieve oordeel dat er zo lang op rustte, en hij had het begrip uitgebreid tot domeinen van de kunst (zoals de Nederlandse) waar het tot dusverre niet was toegepast. Helemaal zonder problemen ging dat niet.¹⁰ Het Franse classicisme van de zeventiende eeuw liet hij buiten beschouwing. En het is begrijpelijk dat zijn indeling van de Nederlandse schilderkunst bij de Barok weerstand opriep. De traditie die deze kunst wilde zien als een realisme, en dus als een uitzondering in de zeventiende eeuw, had een taai leven. Rembrandt was nooit in Italië geweest, maar hij nam tenminste nog een voorbeeld aan Rubens en aan de Italianen. Het overgrote deel van de Nederlandse meesters uit de zeventiende eeuw leek door dit soort invloeden echter nauwelijks aangeraakt.

Het debat werd verder gecompliceerd doordat de inzichten van Wölfflin niet goed waren te verenigen met een van de meest gangbare historische

verklaringen van de Barok. Veel auteurs zochten de oorzaak van het verschijnsel bij de katholieke herleving van de late zestiende eeuw, bij de contrareformatie en de opkomst van nieuwe orden als de Jezuïeten.¹¹ Dit idee beperkte de Barok opnieuw tot een oorspronkelijk Italiaanse en bij uitstek katholieke kunststroming. En zelfs als men er meer in het algemeen de stijl in zag van het vorstelijk absolutisme, dan nog paste de Nederlandse republiek niet in dit kader. Men had het probleem ook van de andere kant kunnen benaderen: als het schema van Wölfflin zo veel verschillende kunstuitingen uit zo verschillende samenlevingen onder één noemer kon brengen, wat verduidelikten zijn categorieën dan eigenlijk nog? Maar aan deze slotsom ging een lang gevecht vooraf over toepassingen en uitzonderingen.

'Onze landgenoten zijn nog niet aan het spraakgebruik gewend, waarmee het laantje van Middelharnis, een doorkijk van Jan Steen, een interieur van Vermeer en telkens het werk van Rembrandt "typischer Barock" heeten bij Wölfflin', schreef Gerard Brom in 1923.¹² Als voorbeeld wees hij op de voortdurende wendingen en tegenstrijdigheden in het oordeel van Frederik Schmidt Degener, van 1908 tot 1921 directeur van Museum Boymans in Rotterdam, daarna van het Rijksmuseum in Amsterdam. In een artikel uit 1915 had Degener betoogd dat de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw zich zeer goed als 'barok' liet omschrijven, ook al betrof het een 'gematigde, begrijpelijke Barok'.¹³ Maar Rembrandt, die door de Duitse kunsthistorie steeds werd aangehaald als bewijs dat de Barok ook in Nederland wortel had geschoten, hoorde daar naar zijn mening niet bij.

Degener zag Rembrandt als een grootheid die alle historische kaders oversteeg. In zijn grote artikel 'Rembrandt en Vondel' uit 1919 betoogde hij opnieuw dat er in Nederland een barokkunst had bestaan.¹⁴ Deze werd echter het beste vertegenwoordigd door de literatuur. Wie zocht naar een hoogtepunt van de Barok in Nederland moest Joost van den Vondel lezen. Daar waren het retorische en theatrale, het pathos en sentiment, de opsmuk en overdaad van de Barok ruimschoots te vinden. Rembrandt, met zijn diepgevoelde innerlijkheid, stond ver boven de modes van zijn tijd. Als hij in een kunsttraditie thuis hoorde, dan was het eerder als erfgenaam van de late Middeleeuwen.¹⁵ Zo gaf Degener weliswaar een belangrijke impuls aan de erkenning van een Nederlandse Barok, maar hield hij tegelijkertijd het beeld in stand van de Barok als een uiterlijke, gekunstelde en wellicht zelfs tamelijk oppervlakkige beweging in de kunsten. Het argument van het 'realisme', dat eerder had gediend om voor Nederland een uitzondering te maken, werd bij hem vervangen door een tegenstelling tussen virtuositeit en inhoudelijke diepgang.

Degener was niet de enige die ideeën koesterde over een voortleven van de late Middeleeuwen in bepaalde aspecten van de Nederlandse zeventiende-eeuwse cultuur. In zijn *Herfsttij der Middeleeuwen*, verschenen in hetzelfde jaar 1919, besteedde Johan Huizinga geen aandacht aan de Nederlandse zeventiende eeuw, maar uit zijn nalatenschap blijkt dat het boek oorspronkelijk was opgevat als inleiding van een veel bredere studie.¹⁶ Daarin zou de lijn worden doorgetrokken tot in de tijd van de Republiek, in de veronderstelling dat met de Nederlandse onafhankelijkheid niet een breuk optrad, maar juist allerlei elementen uit de voorafgaande periode bewaard bleven. Elders maakte het opkomende absolutisme goedgekeurd een einde aan

de burgerlijke en stedelijke cultuur die kenmerkend was geweest voor de vijftiende en vroege zestiende eeuw. Nederland onttrok zich aan deze ontwikkeling, en hield daarom, niet alleen in zijn staatsinstellingen maar ook in de kunst en cultuur, nog lange tijd vast aan tradities die uit de late middeleeuwen stamden.

Met deze conceptie was het idee van een Nederlandse Barok moeilijk te verenigen. Huizinga heeft het begrip Barok als algemene term voor de Nederlandse cultuur van de zeventiende eeuw, zoals die door Wölfflin en tal van andere Duitstalige auteurs vanaf de jaren 1910 werd gebruikt, nooit willen aanvaarden. Het woord Barok was, meende hij, net als alle andere aan de kunst ontleende periodetermen te eenzijdig en te dwingend. Het vestigde de aandacht op bepaalde verschijnselen, maar liet te veel buiten beschouwing dat zich niet goed onder deze noemer liet brengen. Niettemin moest hij met enige aarzeling erkennen dat tenminste sommige aspecten van de Nederlandse zeventiende eeuw zich met behulp van het begrip 'Barok' beter lieten begrijpen. Huizinga's gedachten over de Barok zijn veelzeggend over de manier waarop tijdens het Interbellum gedachten over het internationale en het eigene van de Nederlandse cultuur, over het historisch specifieke en het algemene, op elkaar botsten. Alleen al daarom is het belangwekkend om ze in wat meer detail na te gaan.

Huizinga: Barok zonder Barok

Wat er ook op dit soort algemene termen aan te merken is, meende Huizinga in 1929, toch 'dwingt ons de gansche richting van ons hedendaagsch historisch denken' om er steeds meer van in omloop te brengen. 'Barok' was daarvan een duidelijk voorbeeld. 'Gaandeweg is het woord geschikt geworden om niet alleen een kunststijl, maar ook een gedachtenstijl en een levensstijl aan te duiden. In dien algemeen cultuurhistorischen zin is "Barock" tot nu toe in hoofdzaak beperkt tot het Duitse wetenschappelijke spraakgebruik. Toen ik eenige jaren geleden achtereenvolgens voor de taak kwam te staan, eerst om de figuur van Karel I, daarna die van Grotius te verstaan, ervoer ik tot mijn verrassing, dat beide mij eerst begrijpelijk werden vanuit een conceptie "Barock" als *character* van den tijd'.¹⁷

Opmerkelijk genoeg gebruikte Huizinga de term 'Barok' bij die gelegenheden nauwelijks. Hij liet het begrip zoveel mogelijk impliciet. In 1923-24 gaf hij in Leiden een college over Engeland tussen 1603 en 1649. Over de Anglicaanse High Church, de Engelse 'Arminianen', noteerde hij: 'Zij zijn anti-individueel en opnieuw sacramenteel. Het is de geest van Rubens en van Vondel's bekeering. Hun kerk was de oude. Zij zijn de echte zeventiende-eeuwers. Maar tegelijk [was] in [de] Engelsche kerk zelf de geest van contrareformatie en barok opgekomen.' En in de marge van zijn aantekeningen vroeg hij zich af: 'Middeleeuwen? Wel neen, dit is de zeventiende eeuw. Het lutheranisme beleeft die reactie ook.'¹⁸ De kanttekening over de Middeleeuwen wijst erop dat hij aanvankelijk probeerde om de terugkeer naar ritualisme en sacramentalisme in de Engelse staatskerk onder Karel I te verklaren uit een voortleven van oudere tradities. Maar het begrip 'Barok' gaf hem een ander zicht op het tijdperk. Hier gebeurde iets nieuws, iets dat niet eerder dan in de zeventiende eeuw had bestaan.

In 1925 hield Huizinga een lezing over 'Hugo de Groot en zijn eeuw'. Zoals blijkt uit zijn opmerking van vier jaar later, werd zijn beeld van deze eeuw nu duidelijk bepaald door een voorstelling van de Barok, niet speciaal als kunststijl, maar als cultuurijsdeaal. Toch gebruikte hij het woord nergens. Hugo de Groot 'hoort niet bij Breero, Van Goyen en Jan Steen, maar bij Vondel, Sweelinck en Van Campen, bij de polyphonie en het classicisme, bij den strengen vorm en het auguste ideaal'. De zeventiende eeuw 'wil gelooven, zij wil, met een oneindig sterk verlangen, dat het edelste en schoonste, in den vorm door de poëzie der Oudheid geijkt, waarheid zij. Wie niet eenigermate die hooge spankracht van het ideaal kan meevoelen, kan dien tijd niet begrijpen'.¹⁹ Naast de burgercultuur waarin wellicht nog iets van de Middeleeuwen voortleefde (Brederode, Van Goyen, Jan Steen) stond een ambitieuze, op klassieke leest geschoeide cultuur (Vondel, Sweelinck, Van Campen) die voor die tijd iets nieuws was. Een eenheid vormde het tijdperk kennelijk niet, al deed Huizinga's omschrijving, zelf nogal barok, dat even vermoeden. Kan een eeuw, als geheel, iets willen? En gold dit willen ook voor de schilderkunst? In het eerste rijtje noemde hij een dichter en twee schilders, in het tweede een dichter, een componist en een architect.

Huizinga's erkenning van het bestaan van een Nederlandse (en Engelse) Barok was dus op zijn best partieel. En ook al had hij even het gevoel gehad dat het begrip zijn inzicht verrijkte, in de jaren 1930 kreeg de tegenzin de overhand. Toen hij in maart en april 1930 in Parijs een reeks lezingen hield over de Nederlandse cultuur van de zeventiende eeuw, noemde hij de term Barok opnieuw een begrip dat vooral in de Duitse kunstwetenschap opgang maakte. Hij zag er een uitvloeisel in van het verschijnsel waarover Alexis de Tocqueville sprak in zijn beroemde boek uit 1835 over Amerika: democratische samenlevingen hebben behoefte aan vage en algemene termen, die veel kunnen omvatten en zodoende het denken vergemakkelijken, maar die onvermijdelijk ook resulteren in 'onvaste denkbeelden'.²⁰ Bij zijn behandeling van de Nederlandse schilderkunst vermeed hij de term dan ook. En toch kon hij niet zonder. Het burgerlijke karakter van de Nederlandse samenleving, betoogde hij, leidde ertoe dat de thematiek van de schilderkunst beperkt bleef. Daardoor hadden de kunstenaars geen toegang tot 'le style même du dix-septième siècle'.²¹ Wat was die stijl van de eeuw, waar de Nederlanders buiten bleven, anders dan de Barok? En bleven de Nederlanders er werkelijk buiten? Schoorvoetend gaf hij toe dat de overeenkomsten tussen Frans Hals en Velasquez toch groter waren dan de verschillen.

Kortom, er was wel een algemene stijl van de zeventiende eeuw, maar het woord 'Barok' deed daar onvoldoende recht aan. Voor Huizinga was de Barok maar één aspect van de zeventiende eeuw, een tendens nog meer dan een stijl, en zeker niet het allesbeheersende kenmerk van de periode. Neem nu de architectuur. Italië geldt traditioneel als blijmoedig, het calvinistische Nederland als donker en ernstig. Maar in de bouwkunst zien we het omgekeerde. De Italiaanse Barok is zwaar en somber, terwijl de Nederlandse klokkentorens met hun carillons ijl en vrolijk zijn, van een 'légèreté presque japonaise'.²² En al was er in Nederland een neiging naar de Barok geweest, had deze poging om aan het internationale cultuurleven van de tijd deel te nemen niet ook veel schade aangericht?

In de jaren 1930 probeerde Schmidt Degener met een reeks tentoonstellingen in het Rijksmuseum om Rembrandt te verheffen tot de allergrootste van alle Nederlandse kunstenaars, misschien zelfs het enige werkelijke genie dat Nederland in de kunst had bezeten.²³ Huizinga voelde van zijn kant steeds meer reserves tegenover Rembrandt. Van alle kunstenaars van zijn tijd was hij nog het meest onder indruk geweest van de Barok, zowel door het voorbeeld van Rubens als door wat hij kende van Italiaanse kunst. Zijn werk viel op door een onmiskenbaar streven om zich boven het burgerlijke bestaan te verheffen. Maar was hij in het najagen van een barokke grandeur geslaagd? Huizinga meende van niet. Sommige van zijn bekendste werken, waaronder de *Nachtwacht*, waren toch eigenlijk mislukt. De bedoeling lag er dik op, maar het resultaat bleef een verkleedpartij.

Toen Huizinga in 1932 zijn lezingen bewerkte voor een Duits publiek, kon hij het begrip Barok niet uit de weg gaan. Zijn gehoor zou verrast zijn geweest als hij het had vermeden. Al meteen legde hij daarom uit dat hij het op Nederland, met enkele uitzonderingen als de dichter Vondel, niet van toepassing achtte. 'Dieses Holland des Seicento hat in seinen hervortretendsten Zügen mit dem Frankreich, Italien, auch Deutschland jener Zeit, keine unbedingte Ähnlichkeit. Weder strenger Stil, noch die grosse Gebärde und majestätische Würde sind für dieses Land charakteristisch'.²⁴ Over Rembrandt bleef hij even streng: 'Die Grenzen von Rembrandts Genie liegen unzweifelhaft nach der Seite des grossen Stiles hin'.²⁵ In 1941, tijdens de Duitse bezetting, verschenen de voordrachten tenslotte in het Nederlands. Zijn standpunt was nu nog explicieter geworden. In termen als 'Barok' kon hij niets anders zien dan 'altegader goedkoope kunstmiddelen, om onder den schijn van het zinrijke en pregnante een gebrek aan exact inzicht te verbergen'.²⁶ In Nederland waren maar twee echt barokke figuren, Hugo de Groot en Vondel, beiden geletterde mannen en geen schilders. Rembrandt wilde met de Barok meedoen, maar slaagde niet. Voor het overige had Nederland met de Barok weinig te maken.

Nationale overwegingen

Wat was de reden dat Huizinga, na de sympathie waarmee hij aanvankelijk het begrip 'Barok' had verwelkomd, op zijn schreden terugkeerde, en zichzelf (met impliciet zijn lezers) min of meer verbood het ooit nog te gebruiken? De meest directe verklaring is van historiografische of geschiedtheoretische aard. Overkoepelende termen als deze vatten teveel onder één noemer; zij wekken een eenzijdig beeld, en belemmeren het inzicht in een tijdperk eerder dan dat zij het helpen. Huizinga was in zijn theoretische verhandelingen uitvoerig op deze problematiek ingegaan, en het was niet meer dan consequent dat hij zich hield aan zijn eigen voorschriften. Merkwaardig genoeg deed hij dat echter nauwelijks. Na al zijn bezwaren tegen het begrip 'Barok' komt het als een verrassing dat hij in een college over de achttiende eeuw uit 1931-32, herhaald in 1939-40, een weloverwogen poging ondernam om het Rococo als een zelfstandig cultuurtijdperk te definiëren. Weliswaar doemden hier dezelfde bezwaren op, en besloot hij met de vermaning 'Verhef Rococo niet tot een algemeen stijlbegrip. Houd u aan de verschijnselen zelf'.²⁷ Toch zag hij in de eerste helft van de achttiende eeuw in heel West-Europa meer

overeenkomst dan hij ooit in de zeventiende eeuw wilde aannemen.

Historiografische scrupules kunnen dus niet de enige overweging zijn geweest. Nationaal besef heeft minstens zozeer een rol gespeeld. In het college over de achttiende eeuw ging het niet speciaal om Nederland, en was er ook geen reden om Nederland als een afwijking in de internationale ontwikkelingen voor te stellen. Zodra het eigen land buiten beschouwing bleef, maakte Huizinga zelfs van het begrip 'Barok' een tamelijk onbekommerd gebruik. Zijn *Homo Ludens* uit 1938 bevat een aparte beschouwing over het spelkarakter van de Barok, culminerend in zijn beschrijving van de allonge-pruik als 'het barokste van het Barok'.²⁸ Werden zulke pruiken dan in Nederland niet gedragen? Maar in zijn essay uit 1941 bleef hij volhouden dat de Nederlandse cultuur van de zeventiende eeuw zich niet onder deze noemer liet vatten.

Dit was politiek, en niet veel anders. Nederland was een uitzondering op het Europese patroon geweest, en aan die afwijking moest het blijven vasthouden. Daarin bestond de garantie van de nationale onafhankelijkheid. Barok hield voor Huizinga de bijsmaak van een verkeerd internationalisme, van macht en vertoon en grandioze frasen. Het woord bleef gekenmerkt door zijn negatieve oorsprong, anders dan Renaissance of Rococo. Nog eens het college uit 1931: het Rococo 'is een bevrijding uit de Barok. Alle cultuur is bevrijding. In Rococo streeft de geest naar losheid van banden, en, ondanks alle gekunsteldheid, naar natuur'.²⁹ Anders gezegd: in het Rococo zit een aanloop naar Rousseau en naar de Romantiek, dus naar vrijheid. De Barok daarentegen legde alleen maar steeds knellender banden aan. In Huizinga's aarzelingen over het begrip was waarschijnlijk ook een afkeer van het verschijnsel zelf aanwezig. Hij deelde zijn voorbehoud tegen de Barok met tijdgenoten als Benedetto Croce en Ernst Robert Curtius.³⁰ Hebben zij in de massale optochten, de pracht en praal, de grootspraak en het machtsvertoon van het fascisme, later ook het nationaal-socialisme, een weerklank van de Barok herkend?

Noten

1 Een uitstekend overzicht van de interpretatiegeschiedenis geeft Alain Mérot, *Généalogies du baroque*, Parijs 2007.

2 Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal, elfde druk, Utrecht 1984.

3 Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) bevat met name in deel I, hoofdstuk 4, diverse uitweidingen over de 'hedendaagse' kunst, dwz. de kunst na Michelangelo, die hij als een gestage achteruitgang beschreef.

4 J. van Vloten, *Aesthetika, of leer van den kunstsmaak*, tweede druk, Deventer 1871, I, 232.

5 Van Vloten, *Aesthetika*, I, 233-234, 326.

6 Mérot, *Généalogies du baroque*, 22.

7 H. Wölfflin, *Stijlbegrippen in de kunstgeschiedenis*, vert. E. van der Veer-Bertels, Utrecht 1960, 19.

8 De meningen over het eigen karakter van de zeventiende-eeuwse schilderkunst komen aan de orde in diverse opstellen in Frans Grijzenhout, Henk van Veen, red., *De Gouden Eeuw in perspectief. Het beeld van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst in later tijd*, Nijmegen 1992. Er is geen aparte bijdrage gewijd aan het debat over de relatie tot de Barok.

9 De veronderstelling dat zich ook buiten het tijdperk van de eigenlijke Barok in de kunsten 'barokke' fasen voordoen, is in Nederland, onder uitdrukkelijke verwijzing naar Wölfflin, overgenomen door S. Vestdijk, *Rilke als Barokkunstenaar*, Den Haag 1938.

10 Voor de tegenstrijdigheden in Wölfflins schema, zie vooral Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven 1982, 117-151.

11 Mérot, *Généalogies du baroque*, 68-75. Het idee leek sinds enkele decennia min of meer te zijn afgeschreven, maar het is recent opnieuw naar voren gebracht door Evonne Levy, *Propaganda and the Jesuit Baroque*, Berkeley 2004.

12 Gerard Brom, *Barok en Romantiek*, Groningen 1923, 49.

13 Ibidem.

14 F. Schmidt Degener, 'Rembrandt en Vondel', *De Gids* 1919, herdrukt in: Idem, *Phoenix. Vier essays*, Amsterdam 1942, 97-163, en in: Idem, *Rembrandt. Verzamelde studiën en essays II*, Amsterdam 1950, 27-78. Een Duitse bewerking verscheen in 1928 als 'Rembrandt und der holländischen Barock' in de *Studien der Bibliothek Warburg*.

15 Over Degener en het idee van een 'middeleeuwse' Rembrandt, zie ook Jan Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst* (1967), Amsterdam 1979, 31-34.

16 Zie o.a. Wessel Krul, 'In the Mirror of Van Eyck: Johan Huizinga's Autumn of the Middle Ages', *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 27/3 (1997) 353-384.

17 J. Huizinga, 'De taak der cultuurgeschiedenis' (1929) in: Idem, *Verzamelde Werken VII*, Haarlem 1950, 94.

18 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 18, collegedictaat 'Engeland 1603-1649' (typografie aangepast).

19 J. Huizinga, 'Hugo de Groot en zijn eeuw', in: Idem, *Verzamelde Werken II*, Haarlem 1949, 395.

20 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 29, omslag 'Aperçu de la civilisation hollandaise du XVIIe siècle', 7 (typografie aangepast). Huizinga sprak van 'pensées vacillantes'.

21 Ibidem, 77-78.

22 Ibidem, 102.

23 Hierover het uitvoerigst Ger Luijten, "'De veelheid en de eenheid.'" Een Rijksmuseum Schmidt-Degener', *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 35 (1984) 351-429.

24 J. Huizinga, *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts*, Jena 1933, 6.

25 Ibidem, 51.

26 J. Huizinga, 'Nederland's beschaving in de zeventiende eeuw' (1941), in: Idem, *Verzamelde Werken, II*, Haarlem 1949, 415-416.

27 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 22, collegedictaat 'Cultuur der XVIIIe eeuw' (typografie aangepast).

28 J. Huizinga, *Homo ludens* (1938), in: Idem, *Verzamelde Werken, V*, Haarlem 1950, 215-216. In navolging van het Duitse 'das Barock' schreef Huizinga meestal *het Barok*.

29 Huizinga-Archief, Universiteitsbibliotheek Leiden, 22, collegedictaat 'Cultuur der XVIIIe eeuw' (typografie aangepast).

30 Mérot, *Généalogies du baroque*, 80-81, 84.

WESSEL KRUL

IL PROBLEMA DEL BAROCCO

HUIZINGA E I SUOI CONTEMPORANEI

Nel corso dell'Ottocento e del Novecento l'accettazione del termine 'Barocco' variò in rapporto alla definizione data a questo concetto dalle diverse generazioni di storici e storici dell'arte. Soprattutto la convinzione che l'arte 'realistica' olandese del Seicento fosse un'eccezione rispetto all'arte in altre parti dell'Europa ebbe una grande influenza sulla maniera in cui il termine fu adoperato in Olanda. Nonostante il fatto che i metodi tedeschi della storia dell'arte fossero in gran parte adottati in Olanda, questo non valse per gli approcci seicenteschi di storici dell'arte tedeschi come Heinrich Wölfflin e Alois Riegl. Le caratteristiche stilistiche che loro riconoscevano sia nell'arte italiana che nell'arte tedesca e olandese, e che loro raggruppavano sotto il denominatore del 'barocco', non furono adottate dagli storici dell'arte olandesi. In più, i concetti artistici non corrispondevano alle interpretazioni storiche del Secolo d'oro olandese. Un esempio tipico dell'atteggiamento ambiguo degli olandesi nei confronti del termine 'barocco' è il modo in cui l'adoperava Huizinga. Durante le conferenze in Germania egli utilizzava effettivamente la parola 'barocco' per indicare l'arte olandese seicentesca, ma durante le lezioni e conferenze olandesi evitava questo concetto o lo respingeva come inapplicabile all'arte e alla cultura nazionali.

ELLEN VAN IMPE

DE RECEPTIE VAN DE ITALIAANSE BAROK

IN DE BELGISCHE

ARCHITECTUURGESCHIEDSCHRIJVING

VAN DE 19E EEUW

De Belgische architectuurgeschiedschrijving, wanneer we deze gemakshalve bij de onafhankelijkheid van België in 1830 laten beginnen, concentreerde zich aanvankelijk op de Middeleeuwen, zoals ook elders in Europa het geval was geweest, maar kreeg hier een meer pregnante nationalistische betekenis. Gotische kathedralen werden beschreven en gerestaureerd als nationale monumenten, die het glorieus verleden van de jonge natie vertegenwoordigden.¹ België's eerste nationale architectuurhistoricus, Antoine Schayes (1808-1859), schreef zijn vroegste studies over de gotische architectuur in de context van de prijsvragen van de Belgische Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten. In 1838 diende hij zijn *Mémoire sur l'architecture ogivale* in, de eerste uitgebreide beschrijving en analyse van de gotiek in België, die een belezen auteur toonde met oog voor detail, en terdege op de hoogte van de internationale debatten van het moment. Een decennium later vervatte Schayes zijn *mémoire* in het omvattender *Histoire de l'architecture en Belgique*, verschenen in 1849-1850 en heruitgegeven en uitgebreid in 1852 (afb. 1). Een opvallende verschuiving was dat in de tweede editie de periode na de Middeleeuwen, die de naam 'architecture moderne' droeg, evenveel pagina's kreeg toebedeeld als de gotische periode. Het zou pas in de jaren 1870 zijn dat de aandacht voor de periode die we vandaag Barok noemen toe zou nemen, met als sterkste voorbeeld de *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas* (1879) van architect en kunstcriticus Auguste Schoy (1838-1885) (afb. 2).

De teksten van Schayes en Schoy exploreerden beide een voordien onbekend terrein vanuit verschillende perspectieven, en kwamen tot stand in een 'wetenschappelijke' of 'geleerde' context. Het zijn, met andere woorden, geen algemene architectuurgeschiedenissen 'van alle landen' – zo werden er overigens niet zoveel geproduceerd in België in de 19e eeuw – maar verkennende geschiedenissen van (een periode van) de Belgische architectuur. Dit artikel betracht, met andere woorden, geen exhaustief overzicht te geven van alle architectuurhistorische publicaties tussen 1830 en 1914 met betrekking tot de Italiaanse Barok, maar gaat in op een tweetal gecanoniseerde auteurs. Hun interpretatie van de Italiaanse en Romeinse Barok in verhouding tot de Belgische bouwkunst legt tegelijk een aantal tendensen bloot in de