

---

# Iets over de historische relevantie van beeldmateriaal

Ilja M. Veldman

## Geschiedenis en kunstgeschiedenis

Wanneer aan een kunsthistoricus de vraag gesteld wordt of de historische discipline bruikbaar is voor de kunsthistorie, zal de aangesprokene ongetwijfeld bevestigend antwoorden. De toepasbaarheid van de geschiedenis op de kunstgeschiedenis staat immers als een paal boven water, al was het alleen maar omdat deze twee vakgebieden in hun naamgeving een onbetwist gemeenschappelijke noemer hebben: het woord 'geschiedenis'. En dat is geheel terecht. Ook kunsthistorici houden zich immers bezig met het onderzoek naar de sporen van het verleden en streven naar een reconstructie van het historische proces. Toch bestaat er ook een wezenlijk verschil tussen beide vakgebieden: het uitgangspunt van de kunsthistoricus wordt specifiek gevormd door voorwerpen van beeldende kunst of ideeën en theorieën die met die kunstvoorwerpen samenhangen.

Dat element 'kunst' is er de oorzaak van dat die verwantschap tussen geschiedenis en kunstgeschiedenis niet altijd even vanzelfsprekend is geweest. Zo meende de beroemde stijlanalyticus Heinrich Wölf-

flin in *Die klassische Kunst* (1899) dat voor een goed begrip van bijvoorbeeld Rafaels 'Disputà' en de *School van Athene* in de Stanza della Segnatura van het Vaticaan geen historische kennis vereist is.<sup>1</sup> Die tijden zijn voorbij. Sindsdien zijn kunsthistorici er wel van overtuigd geraakt dat voor een juist begrip en appreciatie van kunstwerken uit het verleden wel degelijk historische kennis noodzakelijk is: kennis van de periode, van de maker, van het uitgebeelde onderwerp, van de techniek, de opdrachtgever, de functie van de voorstelling en al die andere zaken die tot de context van beeldende kunst behoren.

De betekenis van de geschiedenis voor de kunstgeschiedenis staat dus buiten kijf. Het zijn nauw verwante disciplines die zich weliswaar met hun eigen, specifieke soort onderwerpen bezig houden, maar die methodisch een aantal parallellen vertonen. Voor een deel zijn de bronnen zelfs dezelfde: archivalische documenten en gedrukte en geschreven bronnen uit de te bestuderen periode. Maar voor de kunsthistoricus blijven de objecten, de kunstvoorwerpen, toch de belangrijkste bron. Die voorwerpen moeten dan met behulp van andere bronnen en se-

cundaire literatuur geïnterpreteerd worden. Wanneer we namelijk geconfronteerd worden met een object uit het verleden - of het nu een tekening, een prent, een schilderij, een tinnen bord of de scherf van een kannetje betreft-, is dat object meestal uit de oorspronkelijk context gehaald. Waar de kunsthistoricus naar streeft, is een reconstructie van die historische samenhang. Dat kan neerkomen op het suggereren van een datering, van een toeschrijving aan een maker of aan een atelier. En als dat niet mogelijk is, kan men proberen vast te stellen uit welk land het object afkomstig is of onderzoek doen naar de functie van het object.

De aard van dit bronnenmateriaal, de objecten zelf, is er de oorzaak van dat ons vak in opleiding en beoefening in veel opzichten verschilt van de reguliere geschiedwetenschap. Wanneer je je met materiële objecten bezig houdt, moet je specifieke vaardigheden ontwikkelen. In de eerste plaats dient het oog getraind te worden en vervolgens moeten verbale vaardigheden ontwikkeld worden om via een doeltreffende en methodisch verantwoorde beschrijving uit te drukken wat is waargenomen. Kijken is immers ook een leerproces. Bovendien is materiaalkennis nodig, kennis van de stijlontwikkeling in de verschillende periodes en streken, en - wanneer het een figuratieve voorstelling betreft, een tekening, prent of schilderij - kennis van het repertoire aan uitgebeelde onderwerpen. De kunsthistoricus moet kortom een tamelijk uitgebreid visueel en theoretisch referentiekader tot zijn beschikking hebben en daarom is het niet verwonderlijk dat het vak steeds meer wordt opgesplitst in deelgebieden en specialisaties.

Ook al is dat soms moeilijk toe te geven, het interpreteren van gegevens blijft altijd een wat subjectieve aangelegenheid, net als in de geschiedwetenschap zelf. In elk geval moet men de uitkomsten met de nodige reserves bezien. Onontkoombaar worden we immers steeds weer geconfronteerd met het fragmentarisch karakter van het overgeleverde materiaal, zodat de onderzoeker gemakkelijk een vertekend beeld van het verleden krijgt. Ook de persoonlijkheid van de onderzoeker speelt mee in het reconstructieproces. Deze bepaalt immers de keuze van de studieobjecten, van de te volgen methode, van de gegevens en de literatuur. Als resultaat kan een

beeld geschetst worden dat zeer overtuigend overkomt en dat de werkelijkheid van het verleden dicht lijkt te benaderen, maar dat bij nadere analyse toch door te veel subjectieve factoren bepaald wordt en door de mand valt. Zo kan het gebeuren dat er elk jaar wel een boek over Rembrandt, over Pieter Bruegel of over Jeroen Bosch uitkomt, boeken die vanuit een heel verschillende visie geschreven zijn en waarin heel verschillende conclusies staan geformuleerd. 'Historisch gelijk' bestaat niet. Een historisch onderzoeker kan meestal niet meer doen dan zo zorgvuldig mogelijk zijn hypothesen uit te werken.

De kunsthistorie heeft hierbij een extra handicap: een aanzienlijk deel van de objecten waar wij ons mee bezighouden, is het resultaat van een proces waarbij de persoonlijkheid van de kunstenaar een belangrijke rol speelt. Gedeeltelijk is de ontstaansgeschiedenis en functie van een werk van Rembrandt, Bosch of Bruegel vanuit een historische traditie te verklaren, maar er blijft altijd een belangrijk element over dat ongrijpbaar is en dat op conto van de persoonlijkheid van de maker moet worden geschoven. Dat element bepaalt juist de meerwaarde van beeldende kunst, de eigen aard en het bijzondere van een kunstwerk, datgene waar de beschouwer juist zo geboeid door raakt, maar wat vaak zo moeilijk te omschrijven is, laat staan te verklaren.

Tegenwoordig bestaat zowel in de geschiedenis als in de kunstgeschiedenis de neiging om het onderzoeksgebied steeds wijder te definiëren. Terwijl beide disciplines vroeger wel eens de indruk maakten niet zo veel met elkaar te maken te willen hebben, lijken zij tegenwoordig elkaar duidelijk ontdekt te hebben en vloeien zij in sub-disciplines als cultuurgeschiedenis en mentaliteitsgeschiedenis soms ongemerkt in elkaar over. Niet voor niets staat *The embarrassment of riches. An interpretation of Dutch culture in the golden age* (1987) van de historicus Simon Schama, dat recentelijk zo in de belangstelling heeft gestaan, bol van de afbeeldingen ontleend aan de beeldende kunsten. Tegenwoordig is eigenlijk geen historische uitgave meer denkbaar zonder plaatjes. Daarom wil ik het onderwerp nu omdraaien en ingaan op de vraag in hoeverre de kunstgeschiedenis relevant is voor de geschiedenis. In het licht van mijn opmerking over de rijk geïllustreerde historische li-

teratuur van tegenwoordig lijkt ook deze relevantie vanzelfsprekend. Toch meen ik er goed aan te doen om op enkele voetangels en klemmen te wijzen die zich voor kunnen doen wanneer kunstvoorwerpen uit het verleden niet alleen als illustratie in decoratieve zin worden gebruikt, maar ook als informatiebron, zoals Schama doet.

### Het visuele materiaal als historisch document

Kunst als bron voor de historicus. Maar in hoeverre is dat visuele materiaal werkelijk als een historisch document te beschouwen? Net zoals de kunstgeschiedenis het niet zonder geschiedenis kan stellen, kan de historicus, wanneer deze beeldmateriaal bij zijn onderzoek betreft, het niet zonder de kunsthistorie stellen. Om de zaak nu niet te ingewikkeld te maken zal ik mij bij mijn voorbeelden beperken tot die soorten van beeldende kunst die niet direct beschouwd worden als 'Kunst met een hoofdletter' en zal ik mijn voorbeelden voornamelijk kiezen uit de prentkunst van de vijftiende tot en met de zeventiende eeuw: boekillustraties of losse prenten die voor een breed publiek bedoeld waren, die een didactische en informatieve functie hadden en die - door de combinatie van beeld en tekst - als een visueel communicatiemiddel te beschouwen zijn, zonder dat we te zeer door esthetische kwesties worden afgeleid.

In de eerste plaats wil ik op een van de meest wezenlijke problemen in de kunsthistorie wijzen: het probleem van de 'natuurgetrouwheid'. Tweedimensionale objecten, zoals schilderijen, prenten of tekeningen, kunnen ondanks dat platte vlak een overtuigende ruimtewerking suggereren en wekken vaak de indruk levensechte en natuurgetrouwe zaken af te beelden. Maar hoe realistisch aan die illusie vorm is gegeven, toch is er steeds sprake van een wisselwerking tussen 'natuurgetrouwheid' en 'geijkte vorm', zoals Ernst Gombrich dat in zijn befaamde *Art and Illusion* heeft aangeduid.<sup>2</sup> De voorstelling die de kunstenaar ons voor ogen tovert, is immers nooit identiek aan dat wat wij als zogenaamde objectieve vorm herkennen en zoals die wel door middel van een foto wordt benaderd. Ik heb het hierbij uiteraard niet over het foto-realisme van de moderne schilderkunst, waarbij het schilderij via een

fotografische projectie tot stand komt.

In vroeger eeuwen heeft het criterium natuurgetrouwheid bij de kunstenaar, die we in de vroege periode ook ambachtsman zouden kunnen noemen, soms nauwelijks een rol gespeeld. En evenmin hebben de beschouwers in het verleden het altijd vanzelfsprekend gevonden dat zij 'waarheidsgetrouwe' afbeeldingen onder ogen kregen. In 1493 verscheen bijvoorbeeld in Neurenberg de *Weltchronik* van Hartmann Schedel, een wereldgeschiedenis op folioformaat die met zijn meer dan 1800 houtsneden het rijkst geïllustreerde boek uit de incunabelperiode is.<sup>3</sup> De houtsneden zijn met zorg vervaardigd door Michael Wolgemut, de leraar van Albrecht Dürer. Stadsgezichten en afbeeldingen van historische, bijbelse en mythologische personages vormen het belangrijkste onderdeel van de illustraties. Maar bij nadere beschouwing blijkt een identieke houtsnede een paar maal voor heel verschillende steden te zijn gebruikt. Zo staat één illustratie zowel voor de oosterse stad Damascus als voor het Italiaanse Mantua, Milaan en Ferrara. Marseille en Bonn worden samen weer door een ander stadsgezicht uitgebeeld. Men kan bij de kostbare en zeer verzorgde uitgave van Schedels *Weltchronik* niet van onzorgvuldigheid of een vergissing spreken. Andere steden als Neurenberg, Bamberg, Wenen, Florence en Genua, die via afbeeldingen waarschijnlijk beter bekend waren, vertonen wel een aantal natuurgetrouwe elementen. Maar in feite was 'waarheidsgetrouw' niet het belangrijkste criterium: door de toevoeging van een titel werd een afbeelding van een stad eenvoudigweg het symbool van Damascus, Mantua, Milaan of Ferrara. Precies hetzelfde principe ligt ten grondslag aan de afgebeelde personen die in de *Weltchronik* de geschiedenis van de mensheid verbeelden, allen in min of meer dezelfde vijftiende-eeuwse kleding gestoken, of het nu bijbelse voorvaders, antieke geleerden of middeleeuwse machthebbers betreft. Door de in de spreukbanden afgedrukte namen wordt het de lezer voldoende duidelijk wie bedoeld is. De symboliek is dus belangrijker dan de documentatiewaarde. Het beeld lijkt dan ook minder bedoeld als historische reconstructie dan de tekst van de *Weltchronik*, die de hele wereldgeschiedenis overzichtelijk poogt samen te vatten.

Het ontbreken van historisch besef, dat we juist



---

Afbeelding 1  
Pieter Schut naar Mattheus Merian, *Salomo bid-*  
*dend in de tempel*, gravure uit de *Historiae Sacrae*  
(1682).

kunnen omschrijven als 'het ontbreken van de behoefte aan een historisch verantwoorde reconstructie', blijft niet beperkt tot de middeleeuwen. Een willekeurig voorbeeld uit de zeventiende eeuw: een bladzijde uit de *Historiae sacrae* (1682), een prentenbijbel van Pieter Schut. Geïllustreerd is een passage uit 1 Koningen 8, waarin Salomo de nieuwe tempel inwijdt (afb. 1). Koning Salomo ziet er met zijn hermelijnen koningsmantel weinig bijbels maar wel zeer middeleeuws uit. De tempel waarin hij knielt, lijkt een voorbeeldige reconstructie van een gotische kathedraal. Is dit onwetendheid van de illustrator? Opnieuw wordt men geconfronteerd met het machtige element van de traditie in de beeldende kunst, oftewel het belang van de visuele voorbeelden. In dit geval heeft Schut zijn bijbelillustraties bijzonder getrouw gekopieerd naar de *Icones biblicae* (1625-27) van Mattheus Merian, een prentenbijbel met 233 gravures die direct na het verschijnen in heel Europa een enorme populariteit genoot. De versie van Schut lijkt dan ook sprekend op de gravure van Merian die hem tot voorbeeld heeft gestrekt, zij het dat Merian een betere reden had dan Schut om de tempel van Salomo in de vorm van dit gotische kerkinterieur weer te geven. Het kerkinterieur op de prent is namelijk te identificeren als het interieur van de Munster in Basel, de woonplaats van Mattheus Merian. Tegenwoordig zijn de zuilen en het gewelf in een barokke omhulling opgegaan, maar de koorafsluiting, de spitsbogen van het koor en het zijkapiteel rechts in de prent zijn nog duidelijk te herkennen. Een historische reconstructie van de in het Oude Testament uitvoerig beschreven tempel van Salomo, zoals in zestiende-eeuwse bijbelillustraties werd gepoogd, was in het geheel niet Merians bedoeling. Door middel van het weergeven van de oudtestamentische oerkerk in de vorm van de direct herkenbare domkerk uit zijn eigen woonplaats lijkt hij bewust het bijbels verhaal zo dicht mogelijk bij de toeschouwer te hebben willen brengen. Hoe kan een beschouwer zich beter verplaatsen in de gevoelens van Salomo dan wanneer hij aan zijn eigen indrukwekkende domkerk herinnerd wordt, waar hij met vergelijkbare emoties pleegt neer te knielen? Was voor Merian emotionele betrokkenheid een drijfveer, voor Schut speelden andere motieven mee. Voor hem is het ongetwijfeld commercieel van be-

lang geweest om de beroemde prenten van Merian getrouw gekopieerd op de Nederlandse markt te brengen.

Herkenbaarheid en een directe aansluiting bij eerdere voorbeelden zijn inderdaad criteria die bij uitstek van toepassing zijn op de boekillustratie. De houtsneden in de beroemde Keulse bijbel (1478) bieden in Duitsland en in de Nederlanden meer dan honderd jaar lang het model voor latere bijbelillustraties, terwijl zij zelf weer op eerdere composities in handschriften teruggaan. De vaste patronen en taaië beeldtraditie zijn niet te wijten aan gebrek aan talent of nieuwe ideeën, maar aan de functie die de illustratie heeft: ten eerste moet zij tot en met de zeventiende eeuw gezien worden als een didactisch middel tot verduidelijking van de tekst, ten tweede als stimulans voor het emotioneel meebelevan van de inhoud van de tekst, en ten derde als middel om de verhalen beter te memoriseren. Daardoor lag de waarde van een afbeelding, net als bij de Byzantijnse iconen, juist in de herkenbaarheid: de uitbeelding werd als een soort oerconcept beschouwd dat door zijn conventionele weergave bovendien een zeker waarheidsgehalte meebracht.

Aan de andere kant is in deze periode juist ook sprake van een grotere behoefte aan historische informatie. Deze informatie verkreeg men in de eerste plaats via het geschreven woord; het beeld speelde pas later op deze ontwikkeling in. Als voorbeeld noem ik de weergave van de zeven wereldwonderen, de legendarische monumenten uit de Oudheid. Van een vaststaande canon, een reeks van zeven, is op basis van klassieke en laat-klassieke auteurs reeds sprake vanaf de zesde eeuw. In de Renaissance verschijnen de wereldwonderen, waarvan nauwelijks meer een steen overeind stond, ook als thema in de beeldende kunsten, met name in de prentkunst en boekillustratie.

De Haarlemse schilder en prentontwerper Maarten van Heemskerck beeldt in een prentenserie (1572) voor de eerste maal in de geschiedenis de zeven wereldwonderen in een samenhangende reeks uit.<sup>4</sup> Bij gebrek aan visuele voorbeelden heeft hij zijn reconstructies moeten maken op basis van beschrijvingen in de antieke literatuur. Direct bij de eerste prent uit zijn serie, 'De piramiden van Egypte' (afb. 2), vallen dan ook een paar eigenaardigheden op.



Afbeelding 2  
 Maarten van Heemskerck, *De piramiden van Egypte* (1572), gravure.

De piramiden zijn weliswaar het enige wereldwonder dat in zijn tijd - en ook in de onze - nog overeind stond, maar in de zestiende eeuw was Egypte nog een vrijwel onontdekt gebied en moest men het doen met boekenkennis en Egyptische objecten die het land uit waren gebracht. Hoewel de titel van de prent 'Pyramides Aegypti' luidt, zijn voornamelijk Egyptische obeliskken afgebeeld. Alleen het middelste bouwwerk, dat met de langgerekte trapvorm, heeft in de verte nog iets weg van de trappiramide van Sakkara. In de zestiende eeuw werd het woord piramide echter zonder onderscheid zowel voor piramiden als voor obeliskken gebruikt. En daar Heemskerck in de jaren dertig in Rome was geweest, waar hij de met hiërogliefen versierde Egyptische obeliskken had getekend - zoals de befaamde obeliskken bij de St. Pieter en de Ara Coeli -, is het te verklaren waarom de kunstenaar gemeend zal hebben met deze weergave de Egyptische wereldwonderen waarheidsgetrouw in beeld te hebben gebracht.

Dat Heemskerck méér dan de illustrator van de honderd jaar eerder verschenen *Weltchronik* gestreefd heeft naar een zekere wetenschappelijke precisie is ook af te lezen aan het Latijnse onderschrift, gemaakt door de in die tijd beroemde Haarlemse humanist Hadrianus Junius. Uit het vers blijkt dat Junius en Heemskerck uitstekend op de hoogte waren van het gebruik van de piramiden als grafmonument. En ook al had Heemskerck dan een wat vertekend beeld van de vorm van de bouwwerken, voor het ontstaansproces ervan moet hij nauwkeurig de beschrijving van Herodotus en Plinius geraadpleegd hebben. Want de werklieden die op de voorgrond van de prent klei uit de rivier scheppen, daar blokken van vormen en die blokken vervolgens in een oven aan de oever bakken en dan voor de bouw van de piramide gebruiken, dit werkproces komt geheel overeen met de beschrijving van de antieke auteurs. Weliswaar heeft de vorst die links op de voorgrond zit uiterlijk niet veel weg van een farao, maar toch is hij met de Egyptische Psammetiches te identificeren. Het aanknopingspunt is de vogel boven zijn hoofd, een adelaar die op het punt staat om een pantoffel in de schoot van de vorst te laten vallen. Ook deze gebeurtenis heeft Heemskerck aan Herodotus' *Historiën* ontleend, aan hetzelfde gedeelte waarin de

auteur de afmetingen en de bouwgeschiedenis van de piramiden beschrijft. Herodotus vertelt hier een aan Aesopus ontleende fabel na waarin een jonge Egyptische vrouw, Rhodopis genaamd, tijdens het baden door een adelaar van haar sandaal beroofd werd. De adelaar vloog naar Memphis, liet daar de sandaal in de schoot van farao Psammetiches vallen die vervolgens, als in het sprookje van Assepoester, naar de eigenares van het schoeisel op zoek ging en haar tot vrouw nam. Een versmelting van fabel en werkelijkheid dus, maar voor Heemskerck een mooie aanleiding om Psammetiches als bouwheer af te beelden en tegelijkertijd - via de sandaal in de bek van de adelaar - te wijzen op de relatie met een andere opdrachtgeefster van dit soort bouwwerken. Want volgens Plinius' *Naturalis historia* was het Rhodopis die de kleinste maar beroemdste van de Egyptische piramiden had laten bouwen.

Heemskerck heeft aan zijn serie van de zeven wereldwonderen een achtste prent toegevoegd: het Colosseum in Rome als het achtste wereldwonder.<sup>5</sup> De toevoeging van het Colosseum aan de reeks deed hij op gezag van de Romeinse dichter Martialis, tijdens wiens leven (onder de regering van Vespasianus) het Colosseum werd gebouwd. Martialis beschouwde dit monument als nog geslaagder dan de zeven wereldwonderen die in zijn tijd reeds spreekwoordelijk waren. Heemskerck kende het Colosseum maar al te goed. Tijdens zijn verblijf in Rome (1532-ca.1536) had hij het Colosseum vaak getekend. Op de achtergrond van zijn geschilderde zelfportret (1553) in Cambridge heeft Heemskerck zichzelf op de achtergrond nog een keer uitgebeeld terwijl hij het Colosseum aan het tekenen is.<sup>6</sup> Toch is er een duidelijk verschil tussen de weergave van het Colosseum op het schilderij en die op de prent. Zelfs vandaag de dag, met al die luchtvervuiling en steenrot, is het Colosseum niet zó kapot dat er een heel stuk van de buitenmuur met arkaden en zitplaatsen is weggeslagen. Opnieuw blijkt dat natuurgetrouwheid niet het belangrijkste criterium voor de kunstenaar is geweest. Heemskerck wilde vooral informatief zijn. Daarom laat hij het voorste gedeelte van het bouwwerk gewoon open, zodat hij de beschouwer een kijkje in de arena gunt en duidelijk wordt waaruit de functie van het amfiteater bestond: het opvoeren van beestengevechten voor het

volk, zoals ook het onderschrift vermeldt. Het beeld van Jupiter met zijn adelaar en bliksem, dat op de prent midden in de arena troont, heeft daar nooit gestaan. Wel stond een enigszins gelijkende antieke sculptuur in Heemskercks tijd in de Villa Madama in Rome. Uit de antieke bronnen weten we dat naast het Colosseum wel een ander kolosbeeld heeft bestaan, een enorm beeld van Nero dat in de tijd van keizer Vespasianus tot een Zonnegod werd getransformeerd, maar Heemskerck achtte waarschijnlijk Nero minder representatief voor het Romeinse verleden dan het beeld van de oppergod. Ook de enorme stenen voet links beneden en het beeld van de wolf die Romulus en Remus zoogt, zijn getekend naar sculpturen die in Heemskercks tijd ook werkelijk in Rome te zien waren, maar dan wel op heel andere plaatsen in de stad. De vermenging van fictie en realiteit is opnieuw dus geen enkel probleem. Vóór alles wilde Heemskerck in zijn weergave van het Italiaanse wereldwonder zo veel mogelijk 'couleur locale' aanbrengen. Realistisch lijkt hij wel te werk te zijn gegaan bij zijn weergave van plantengroei op het Colosseum. Net als de andere Romeinse ruïnes was het amfitheater in de zestiende eeuw immers met onkruid en planten overwoekerd. Maar daar hij de traditionele zeven wereldwonderen geheel uit literaire beschrijvingen had moeten reconstrueren zijn dat fraaie en geheel ongeschonden bouwsels geworden, zonder enige plantengroei of spoor van verval of vergane glorie. Maar bij het Colosseum, dat de schilder wel goed kende, was voor hem het onkruid waarschijnlijk zo'n karakteristiek en vanzelfsprekend element geworden, dat hij dat altijd automatisch aan zijn schetsen toevoegde en is hij wellicht niet eens op het idee gekomen om het ruïneuze aspect in zijn weergave weg te laten. In dit opzicht is het juist weer de behoefte aan een zekere natuurgetrouwheid die de oorzaak van deze incongruentie met de andere prenten vormt.

Terug naar de vraag in hoeverre men dit soort prenten benutten kan als een historische bron. Voor een gedeelte blijkt Heemskercks uitbeelding van de zeven wereldwonderen dus informatief te zijn, maar beoordeling van de mate waarin is pas mogelijk nadat het nodige onderzoekwerk verricht is. Dit geldt ook voor andere uitbeeldingen die min of meer historisch van aard zijn. Pas wanneer men bepaald

heeft wat kenmerkend is voor de visie van de kunstenaar en de tradities en visuele behoeften van zijn tijd, kan blijken wat er aan historische informatie overblijft.

### Problemen bij de geschieduitbeelding

Maar hoe zit het bijvoorbeeld met de uitbeelding van historische gebeurtenissen? Kan men die uitbeeldingen dan niet opvatten als een visuele bijdrage aan de reconstructie van het verleden? In zijn nog steeds actuele *Drie eeuwen vaderlandsche geschieduitbeelding 1500-1800* (1952) is Van de Waal nader ingegaan op het ontstaan en het wezen van historieuitbeeldingen. Opnieuw speelt het probleem een rol dat al naar aanleiding van de bijbelillustratie ter sprake is gekomen: de macht van de traditie die in de beeldende kunst zo veel sterker lijkt te zijn dan in aanverwante kunsten. In de taal der vormen zijn in principe oneindige variaties mogelijk. Maar omdat een kunstenaar bij de toepassing van geheel nieuwe en tot dan toe ongebruikelijke composities, houdingen of motieven ernstig het risico loopt dat de beschouwer zijn werk niet meer kan begrijpen, zal hij nooit te radicaal van de gangbare vormgeving afwijken. Ook een als vernieuwend en als origineel te boek staand kunstenaar als Rembrandt blijkt zich immers regelmatig op modellen van oudere collega's te hebben gebaseerd.

Ons huidige beeld van het verleden is echter wel degelijk beïnvloed door het beeld zoals dat vanuit de beeldende kunst is overgeleverd, of dat nu waarheidsgetrouw is of niet. Voor de twintigste-eeuw is het bijna vanzelfsprekend dat Karel de Grote een baard draagt. Waarom? Omdat hij vanaf de zestiende eeuw door schilders gebaard is uitgebeeld, vooral in de negentiende eeuw. Bijna zouden we vergeten dat het portret van Karel de Grote op munten en zegels uit de tijd zelf geheel baardeloos is en dat die baard teruggaat op een schilderij van Albrecht Dürer uit 1512, die de baard geheel uit zijn duim gezogen had.<sup>7</sup> Niet zonder reden overigens, want een baard gold in die tijd als symbool van wijsheid.

Naar aanleiding van Karel de Grote iets over de uitbeeldingen van historische figuren. Een houtsnede van Lucas van Leyden (ca. 1520) (afb. 3) geeft koning Arthur, Karel de Grote (met baard!) en God-



---

Afbeelding 3  
Lucas van Leyden, *De drie christelijke helden*, hout-  
snede.

fried van Bouillon weer. Door spreukbanden zijn de personen nauwkeurig te identificeren. Wat zegt deze voorstelling over de visie van Lucas van Leyden op het verleden? Het antwoord is: weinig. De uitbeelding zegt ons echter des te meer over meer contemporaine zaken. De drie befaamde leiders uit de christenheid maken deel uit van een standaardformule. Zij behoren tot een vaststaande reeks van negen helden uit het verleden, die vanaf de veertiende tot en met de zeventiende eeuw in literatuur en beeldende kunst - ja zelfs bij carnaval en blijde inkomsten - als *topos* in heel West-Europa worden beschreven of uitgebeeld. Het betreft drie helden uit de antieke oudheid, drie uit de tijd van het Oude Testament en drie uit de christelijke periode, respectievelijk Hektor van Troje, Alexander de Grote en Julius Caesar, Jozua, David en Judas de Makkabeër, koning Arthur, Karel de Grote en Godfried van Bouillon, dus in wezen zowel historische als legendarische figuren.<sup>8</sup> Zo worden op een vergelijkbare manier in een prentenserie van Maarten van Heemskerck, bijna vijftig jaar later dan die van Lucas van Leyden, precies dezelfde negen helden uitgebeeld.<sup>9</sup> Niet alleen is de reeks personen een standaardformule, maar ook hun uitbeelding gaat terug op een vaste canon: in optocht rijden ze te paard (Alexander de Grote op een olifant), voorzien van steeds dezelfde attributen waaraan elke leider te herkennen is.

Het bestaan van zo'n picturale en literaire traditie is echter nog geen voldoende verklaring voor het feit dat kunstenaars of prentuitgevers deze negen helden uit een ver verleden steeds weer van stal haalden. Maar wanneer men de betekenis van het thema van de negen helden in de beeldende kunst wil onderzoeken moet men te rade gaan bij de contemporaine literatuur. In de vijftiende-eeuwse literatuur (bijvoorbeeld lofdichten op vorsten) blijkt hun functie voornamelijk neer te komen op het aanschouwelijk maken van een beknopte chronologie van de wereldgeschiedenis en op hun rol als *exempla* van ridderslijke moed. Met het verburgerlijken van de maatschappij krijgen zij ook een bredere betekenis en worden zij als vertegenwoordigers van deugd en rechtschapenheid in het algemeen opgevoerd. In die functie ziet men hen uitgebeeld op tapijten, kaartspelen, op de muren van raadhuzen en woningen

van de betere stand en ook in de prentkunst.

De uitbeelding van eigentijdse historische gebeurtenissen was in de zestiende en zeventiende eeuw nog een uitzondering. Niet alleen vanwege vormproblemen, maar ook omdat men beschikte over een vervangende uitdrukkingswijze: de typologie. Contemporaine gebeurtenissen konden gesymboliseerd worden door gebeurtenissen uit de bijbelse of antieke geschiedenis, die zo een actuele zeggingschap kreeg. Zo schonk in 1601 de stad Leiden aan de St. Jan te Gouda een glasraam, waarop het ontzet van het bijbelse Samaria (2 Koningen) is afgebeeld. De tekst in de cartouche op het raam suggereert dat het beleg en het ontzet van Samaria geheel te vergelijken zijn met het beleg van Leiden in 1574.<sup>10</sup> Dit weerhield Delft er overigens niet van om in 1604 een ander raam aan de Goudse kerk te schenken dat wel het beleg van Leiden toont. De twee ramen tonen op deze wijze de eenheid en samenhang van het gehele historische wereldgebeuren.

Ook de keuze van het thema van schilderijen die als decoratie voor het toenmalige Amsterdamse stadhuis op de Dam waren bedoeld, werd door een typologische gedachtengang bepaald. Albert Blankert heeft erop gewezen dat de in 1656 door Ferdinand Bol en Govert Flinck geschilderde gebeurtenissen uit de antieke geschiedenis, zoals 'Pyrrhus en Fabritius' en 'Marcus Curius Dentatus weigert de geschenken van de Samnieten', typologisch bedoeld waren als een lofzang op de onomkoopbaarheid, moed en soberheid van de Amsterdamse burgermeesters, die op deze wijze de Romeinse consuls als hun voorbeeld kozen.<sup>11</sup>

Eigenlijk zijn er in de zestiende en zeventiende eeuw nauwelijks voorstellingen van historische aard te vinden, die niet ook een allegorische en meer actuele les uitdragen. Ik blijf me nog even beperken tot voorbeelden uit de prentkunst, omdat de bedoeling van de maker en/of uitgever vaak verduidelijkt wordt door meegegraveerde opschriften. Een prent uit ca. 1600 van Crispijn de Passe de Oude stelt Cleopatra van Egypte voor (afb. 4). Haar geschiedenis was sinds de Renaissance, bijvoorbeeld dankzij Boccaccio's *De mulieribus claribus* maar al te bekend. Cleopatra staat op het punt zichzelf door middel van twee giftige slangen van het leven te beroven, omdat zij, zoals het Latijnse onderschrift van de



---

Afbeelding 4  
Crispijn de Passe de Oude, *Cleopatra*, gravure.

humanist Arend Buchelius meldt, liever sterft dan in de handen van de triomferende keizer te vallen. Maar boven het versje staat nog een motto gegraveerd: 'Nec pietas nec castitas', geen vroomheid noch kuisheid. Met deze titel wordt een duidelijk waardeoordeel over Cleopatra uitgesproken en ook de reden onthuld waarom zij hier in beeld verschijnt. Cleopatra, die niet gelovig en niet kuis was, fungeert ter lering, als een prototype van een vrouw die zich misdraagt. Want hoewel de Egyptische door zelfmoord aan de attenties van Octavianus trachtte te ontkomen, waren na haar eerdere amoureuze avonturen - onder andere met Marcus Antonius - haar eer en reputatie toch niet meer te redden. Op de prent verschijnt overigens een beeldmotief dat aangeeft - ook wanneer men de vrouw niet direct als Cleopatra zou herkennen - dat het hier een moreel verderfelijke dame betreft. De aap in de linker benedenhoek is in die tijd het symbool van ongetemde seksuele lust en fungeert als zodanig ook op andere prenten uit de periode zoals 'Waarschuwing tegen overspel'. Op die gravure is een vrijend paar plus aap afgebeeld met daaronder de waarschuwing dat armoede, schande, hartezer en syfillis de straf voor echtbreuk en overspel zijn.<sup>12</sup>

Cleopatra staat trouwens niet alleen. De prent van De Passe maakt deel uit van een serie: een trio dames gerangschikt van goed naar slecht. De oudtestamentische Suzanna spant de kroon met haar titel 'Pietas et castitas', zowel vroom als kuis. Suzanna wist immers met succes de verleidingspogingen van de oude mannen te weerstaan. Niet vroom maar wel kuis (en dus een middenpositie innemend) is Lucretia, beschreven in Livius' *Ab urbe condita*. Haar treurige geschiedenis genoot in de literatuur en beeldende kunsten van de Renaissance een bijzondere populariteit. Lucretia was wel kuis, want zij bood aanvankelijk tegenstand aan haar verkrachter Tarquinius. Toen zij tenslotte toch moest bezwijken trok zij een duidelijke consequentie en pleegde zelfmoord. Maar volgens de christelijke moraal filosofie is dat laatste zondig en ook onnodig, want als je onschuldig bent, zou je toch niets te vrezen hebben. Zo kan het gebeuren dat Lucretia in de beeldende kunst wordt opgevoerd als *exemplum*, maar dan wel als een prototype met een uiteenlopende betekenis: Lucretia als het toppunt van kuisheid, maar ook als

voorbeeld van een vrouw die schuld bewust voor de dood kiest en daarmee 'een tweede misdaad' begaat.<sup>13</sup>

Met andere woorden: wanneer historische personages als moreel voorbeeld worden afgebeeld, blijken die uitbeeldingen vaak meer te vertellen over de mentaliteit van degenen door wie en voor wie die voorstellingen zijn gemaakt dan over de gekozen personages zelf. Het beeld dus als historische informatiebron, maar een ander soort informatie dan men wellicht aanvankelijk verwachtte. Wel een belangrijke bron voor bijvoorbeeld mentaliteitsgeschiedenis of de geschiedenis van de sexualiteit.

## Conclusie

Wat ik naar voren heb willen brengen is het volgende: ook de beeldende kunst is, net als andere cultuuruitingen, uiteraard een afspiegeling van het gedachtegoed van het verleden. Maar men moet wel de moeite nemen om de in het beeld vervatte informatie te 'vertalen' en te interpreteren. Pas wanneer men heeft onderzocht of de inhoud en strekking van het beeldmateriaal verschilt of overeenkomt met bepaalde historische en maatschappelijke gegevens, voorzover die althans bekend zijn, kan men beoordelen in hoeverre dat beeldmateriaal een registrerende en documentaire waarde heeft, of juist als voor- en ideaalbeeld bedoeld is geweest. De picturale traditie, stilistische ontleningen, het gebruik van metaforen of *topoi*, literaire parallellen, de sociale en religieuze positie van de kunstenaar, opdrachtgever of het soort publiek waarvoor de objecten bestemd waren: dit alles moet in overweging genomen worden om de historische context van het beeldmateriaal te kunnen bepalen. Voor dat onderzoek kan de kunsthistoricus het moeilijk zonder andere disciplines stellen. De geschiedenis - en hiermee kom ik gelukkig weer bij mijn uitgangspunt terug - is hierbij een belangrijk hulpmiddel.

Toch blijven er problemen over. Eerder heb ik aangekondigd dat ik in dit verband de 'Kunst met een grote K' zo veel mogelijk zou vermijden. Bovendien ben ik in het voorafgaande eigenlijk alleen op de iconografie van mijn voorbeelden ingegaan ofte wel het onderwerp van de voorstelling. Maar stijl, compositie, aankleding en bijwerk bepalen *hoe* aan

een thema vorm gegeven wordt en zijn dus ook van wezenlijk belang. Stilistische kenmerken mag de kunsthistoricus nooit buiten beschouwing laten, want het is vooral de vormgeving die wezenlijk bijgedragen heeft tot de kwaliteit van een kunstenaar en de appreciatie van het publiek voor zijn producten. Ook in de kunsttheoretische tractaten van het verleden krijgen de stijl en techniek van een schilder veel meer aandacht dan het onderwerp van een voorstelling. Misschien wensten kunstliefhebbers wel gesticht en onderwezen te worden, maar dan toch het liefst via zo aangenaam mogelijk ogende beelden. In de praktijk zal het publiek in de eerste plaats door de kwaliteit van de vormgeving gecharmeerd zijn geweest en zal de erin vervatte boodschap misschien voor kennis zijn aangenomen. Horatius had in zijn *Ars poetica* al op de dubbelfunctie van poëzie en ook schilderkunst gewezen: beide kunsten sorteren het meeste effect wanneer zij zowel leerzaam als aangenaam zijn, dus het *monere* en het *delectare*. Zeker tot en met de eerste helft van de negentiende eeuw heeft deze opvatting haar geldigheid behouden.

Hiermee zijn we toch terecht gekomen bij het esthetische aspect dat ik aanvankelijk probeerde te vermijden. Overigens moet in het oog worden gehouden dat de huidige kunstopvatting over wat 'mooi' en 'niet mooi' is in wezen op negentiende-eeuwse criteria berust. Ook op dit gebied is het de taak van de kunsthistoricus om via historische gegevens vast te stellen welke de esthetische criteria waren die in de tijd van ontstaan van een kunstwerk werden gehanteerd. Het kijken naar 'kunst' kan dus esthetische ervaringen opwekken en 'kunst' kan een beschouwer emotioneel treffen en ontroeren. Ondanks alle verwantschap tussen geschiedenis en kunstgeschiedenis is het juist dit door de kunstenaar bewust nagestreefde element van het *delectare*, de esthetische component, die de kern van de kunstbe-

leving vormt en tevens het niet te overbruggen verschil tussen beide disciplines.

## Noten

1. Heinrich Wölfflin, *De klassieke kunst. Hoogtij der Renaissance* (Utrecht/Antwerpen z.j.) 73.
2. Ernst H. Gombrich, *Kunst en illusie. De psychologie van het beeldend weergeven* (Zeist/Antwerpen 1964) 59-82.
3. Vergelijk de facsimile-uitgave *Die Schedelsche Weltchronik* (Dortmund 1978).
4. Zie voor behandeling en illustraties: Ilya M. Veldman, *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck* ('s-Gravenhage 1986) 94-106 (Tentoonstellingscatalogus Frans Halsmuseum, Haarlem).
5. *Ibidem*, 104-105.
6. Ilya M. Veldman, *Maarten van Heemskerck and Dutch humanism in the sixteenth century* (Amsterdam/Maarssen 1977) 149, afb. 99.
7. H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1800. Een iconologische studie I* ('s-Gravenhage 1952) 12.
8. Zie H. Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst* (Göttingen 1971).
9. Veldman, *Leerrijke reeksen*, 88-94.
10. Van de Waal, *Drie eeuwen II*, afb. 7.
11. Albert Blankert, *Kunst als regeringszaak in Amsterdam in de 17de eeuw* (Amsterdam/Lochem 1975) 11-18.
12. Ilya M. Veldman, 'Lessons for ladies: a selection of sixteenth and seventeenth-century Dutch prints', *Simiolus* 16 (1986) 113-127, afb. 12.
13. Zie voor voorbeelden *Ibidem*, 120-125, afb. 15, 18 en 19.