

De oratie van M.D. Ozinga (1948), het ontstaan van de gotiek en het probleem van stijlperioden

Lex Bosman

Stijlbegrip

Waarom mensen ooit – heel lang geleden – bouwsels hebben gemaakt, is ogenschijnlijk beter te begrijpen dan de kwestie waarom ze afbeeldingen zijn gaan maken. Beschutting tegen de elementen, maar ook de afbakening van een eigen plek zal daarbij wezenlijk geweest zijn, net als het creëren van bijzondere of heilige plaatsen. Beheersing van de menselijke motoriek, uitvindingen van werktuigen, het vinden, vervaardigen en kunnen toepassen van materialen, deze en andere factoren hebben bijgedragen aan wat de vroegste geschiedenis van de bouwkunst is. Maar de Europese mensen hebben het daarbij al duizenden jaren niet gelaten: ze hebben hun manier van bouwen steeds weer veranderd. En dat niet alleen omdat de techniek verbeterd werd, of omdat andere materialen beter geschikt bleken te zijn. Zonder die veranderingen zou het vak architectuurgeschiedenis er misschien niet eens gekomen zijn. Tegelijk blijven de veranderingen al generaties lang voor problemen zorgen, die soms wel uit de weg gegaan kunnen worden, maar juist daardoor blijven vragen om nieuwe belangstelling.

Sinds er vanaf de zestiende eeuw geschiedenissen van de kunst en de architectuur geschreven zijn en er uiteindelijk een discipline kunstgeschiedenis is ontstaan, behoort het tot de meeste wezenlijke en meest lastige vragen van het vak om te verklaren waarom er zulke opzienbarende veranderingen in de architectuur – om me daartoe te beperken – zijn voorgekomen. Althans, terugkijkend op de geschiedenis maken sommige veranderingen de indruk tamelijk ingrijpend te zijn geweest. Problematisch zijn die reeksen van veranderingen juist dan geworden, wanneer gepoogd werd een geschiedenis van de architectuur te schrijven. Dat wil zeggen wanneer die bouwwerken als min of meer autonome verschijnselen konden worden gezien.¹ Bewust of onbewust is daarbij ook al spoedig gezocht naar een of andere ordening waarin die bouwwerken konden worden ondergebracht, om een min of meer samenhangend beeld van die geschiedenis als geheel te verkrijgen. Noodzakelijk daarbij was een apparaat van begrippen en termen, die zich leenden voor de beschrijving van datgene wat men kon waarnemen aan gebouwen. Niet alleen dat, ook moesten systemen gevonden worden om de aspecten van een gebouw op zo'n manier te rangschikken

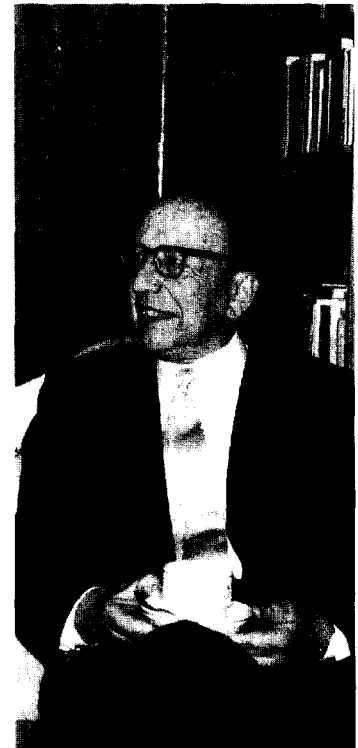
dat de veronderstelde onderlinge samenhang duidelijk kon worden gemaakt. Dat zijn vaardigheden die niet in alle tijden voorhanden zijn geweest.

Het beschrijven van de samenstellende delen van een gebouw beheerste men tot op zekere hoogte in de Oudheid al, zoals uit Vitruvius' *De Architectura* blijkt. Vitruvius nam geen genoegen met het benoemen van onderdelen zoals zuilen en kapitelen, maar onderscheidde deze in verschillende soorten. Bovendien had Vitruvius de behoefte architectuur in het kader van een systeem te beschrijven. Daarnaast wenste hij ten behoeve van bouwmeesters een architectuursysteem voor te schrijven.² Zoals bekend heeft het normatieve karakter van zijn werk nagenoeg geen gevolg gehad in de middeleeuwen. Het onderscheid van architectonische delen naar soorten, die gezamenlijk weer binnen een zeker systeem – zoals dat van de klassieke ordes – hoorden, werd in de middeleeuwen zelden gemaakt. Isidorus van Sevilla noemde in zijn *Etymologiae* als één van de zeer weinigen wel de vijf klassieke ordes. Of hij die kennis rechtstreeks aan Vitruvius ontleende kan overigens betwijfeld worden; de invloed van Vitruvius op Isidorus is lange tijd schromelijk overschat.³ Expliciete classificaties van architectuursystemen worden in de middeleeuwse literatuur tevergeefs gezocht. Vreemd is dat echter niet, want de behoefte om zulke systemen om kunsttheoretische of bouwtechnische redenen van elkaar te onderscheiden bestond eenvoudig niet. Omvattende gedachten, hypothesen of theoriën over een geschiedenis van de bouwkunst zijn in de middeleeuwen evenmin geformuleerd, hoeveel pogingen er later ook zijn gedaan om die alsnog te reconstrueren. In het licht van de opvattingen in de middeleeuwen over de goddelijke oorsprong van architectuur is het voorstelbaar dat een visie op de geschiedenis van de aardse produkten van het bouwen volmaakt irrelevant is geweest en derhalve ook afwezig. Beschrijvingen van gebouwen en onderdelen daarvan zijn daarentegen wel bekend uit de middeleeuwen, en het zijn die beschrijvingen die architectuurhistorici nogal eens hebben verleid tot overinterpretatie in de richting van architectuurtheoretische en stilistische opvattingen. Zelden of nooit werden zulke teksten echter in eerste instantie met de bedoeling geschreven een opvatting over architectuur te formuleren, vrijwel altijd komen zulke beschrijvingen voor in het kader van een verhandeling met een ander doel. Eén van de

weinige frappante teksten is die van Gervasius van Canterbury, het *Tractatus de combustione et reparatione Cantuariensis ecclesiae* van ca. 1200 over de kathedraal van Canterbury, waarin vergelijkingen voorkomen van het oude – veel later romaans genoemde – bouwwerk en het nieuwe – tegenwoordig als gotisch bestempeld. Verschillen tussen beide nam Gervasius waar en hij kon ze ook beschrijven, zonder melding te maken van twee verschillende architectuursystemen, die de architectuurgeschiedenis ook pas zo veel later zou uitvinden.⁴ 'He speaks in detail of the architecture itself and emphasizes its specifically Gothic characteristics, using the old and the new choir of Canterbury as examples in a stylistic comparison that remained unrivaled for many centuries' schreef Paul Frankl over Gervasius in zijn monumentale werk over gotiek. Ook zou hij het verschil tussen romaans en gotiek hebben benadrukt.⁵ Dat heeft Gervasius natuurlijk allemaal niet gedaan. Hij koos niet een voorbeeld om een stilistische vergelijking te maken tussen twee architectuursystemen of -stijlen, omdat het begrippenapparaat voor een dergelijke onderneming nog lang niet was bedacht. Hij schreef een tekst over de vernietiging van de oude kathedraal van Canterbury en de bouw van de nieuwe. Vergelijkingen tussen beide komen inderdaad uitdrukkelijk aan de orde, maar niet in andere zin dan als een vergelijking tussen het oude bouwwerk en het nieuwe.

Termen die betrekking hebben op de stijl van een gebouw lijken pas vanaf de Renaissance langzamerhand in zwang gekomen te zijn, interessant genoeg in eerste instantie als instrumenten van kritiek, niet als middelen tot classificatie, zoals onder meer Gombrich en Sauerländer uitvoerig en verhelderend hebben betoogd.⁶ De behoefte om het vermeende kaf van het koren te scheiden op architectonisch (en ander artistiek) gebied leidde tot de introductie van termen, die een negatieve aanduiding van kwaliteit in architectuur aanduidden. Er valt veel te zeggen voor de opvatting van Gombrich, dat de termen die in de Renaissance en daarna werden geïntroduceerd vooral de tegenstelling klassiek en niet-klassiek dienden te beschrijven, dat wil zeggen het afwijken van of indruisen tegen de norm van wat als juiste klassieke bouwkunst werd beschouwd.⁷ De term *maniera tedescha* werd onder meer door Rafael en Vasari gebruikt om de onjuiste wijze van bouwen mee aan te duiden, die in zwang was gekomen na het verval van het klassieke Rome. Overigens komen de problemen rond de beoordeling van oudere architectuur en over de uitbeelding van gebouwen misschien niet toevallig beide aan de orde in de beroemde brief van Rafael aan paus Leo X.⁸ Giorgio Vasari was op zijn manier toch tamelijk genuanceerd in zijn beoordeling van oudere bouwkunst. Na het verval van Rome, bewerkstelligd door de 'Goti', was er eeuwen later bij sommige beeldhouwers en bouwmeesters iets te bespeuren van een verbetering, ofschoon zij die volgens Vasari niet werkelijk bereikten. Over de twaalfde-eeuwse bouwmeester/beeldhouwer Buono liet hij zich bijvoorbeeld tamelijk neutraal uit, zoals in

de passage over sculptuur aan de kerk van S. Andrea in Pistoia: '...pieno di figure fatte alla maniera de' Goti...'. Het lijkt erop, dat Vasari toch waardering heeft voor sommige kunstenaars, hoewel ze leefden in een periode die hij eerder in de *Vite*, zoals in de 'Introduzione dell'architettura' als minderwaardig en slecht had bestempeld. Herhaling van dat negatieve oordeel vond hij blijkbaar niet meer nodig in individuele levensbeschrijvingen, zoals ook bij Giotto.⁹ Vasari maakte een onderscheid tussen perioden en hun plaats in de geschiedenis van de kunsten, en de prestaties van individuele kunstenaars binnen de mogelijkheden van de periode waarin ze leefden.¹⁰ In algemene zin was de bouwkunst van de Goten te zien als slecht en verwerpelijk; interessant is dat die soort van architectuur 'tedescha' of 'barbara' werd genoemd door Vasari, maar niet 'gotica'.¹¹ Dat sommige bouwmeesters in de elfde en twaalfde eeuw hadden gewerkt met een manier van bouwen die meer te maken had met de klassieke bouwkunst werd door Vasari wel herkend en gewaardeerd, maar opmerkelijk is daarbij dat voor deze soort van architectuur geen aparte term werd toegepast, om maar te zwijgen van een term die ook maar enigszins te vergelijken zou zijn met het veel latere begrip 'romaans'. Bovendien is daarbij interessant, dat deze door Vasari gewaardeerde bouwkunst tot stand was gekomen in een tijd, die nog voorafging aan de eerste periode waarin hij zekere verbeteringen in de kunsten meende te bespeuren. Maar juist door de afwijkingen van, en ondanks de verwantschap met, klassieke ar-



Afb. 1 Prof. dr. M.D. Ozinga (1967).

chitectuur kon deze manier van bouwen geen eigen stijlbenaming krijgen.¹²

Het begrip 'gotiek' kon alleen maar de bedoelde negatieve klank kwijtraken in een periode waarin het normatieve karakter van de klassieke kunst als geheel ter discussie kwam te staan. Voor de architectuur betekende dat juist de tijd, die het huwelijk tussen de theorie van de architectuur en de geschiedenis van de architectuur definitief tot een einde zag komen. Terwijl met Durand de Vitruviaanse architectuurtheorie een halt werd toegeroepen begon de interesse in de lang niet eenvormige soorten van bouwkunst in de middeleeuwen toe te nemen.¹³

Zowel voor de ontwikkeling van de architectuur zélf, als voor de architectuurhistorische discipline is de negentiende eeuw van eminent belang geweest; tegelijk werd echter een erfenis achtergelaten die nog altijd niet is afgehandeld. De positieve aspecten van de veranderende opvattingen gedurende de vorige eeuw zijn niet gering, want daardoor werd het instrumentarium ontwikkeld dat ons in staat heeft gesteld zoveel meer soorten van architectuur van elkaar te onderscheiden.¹⁴ Maar de keerzijde van de medaille is onder meer een benadering en indeling van de geschiedenis van de bouwkunst, die het resultaat is van achttiende- en negentiende-eeuwse interessen en opvattingen en die als een kolos zijn schaduw over het vak blijft werpen. Sauerländer noemde de combinatie van de begrippen 'stilus' en 'chronos' nogal somber 'noodlottig' ('fateful') en het lijkt er inderdaad op dat het vrijwel onmogelijk is hiervan los te komen. Want niemand gelooft weliswaar meer in zoiets als het geheel zelfstandig voortdenderende 'Kunstwollen' van Riegl, naar alternatieven voor de indeling van de geschiedenis in stijlperiodes wordt tegenwoordig zelden gezocht. Zo heeft Frankl zich tot zijn dood in 1962 beziggehouden met wat zijn 'System der Kunstwissenschaft' moest worden, een postuum gepubliceerd werk waaruit haast pijnlijk duidelijk wordt hoe moeizaam de arbeid is om in de tweede helft van de twintigste eeuw nog een rechtvaardiging te formuleren voor een systeem van geschiedbeoefening dat zichzelf eigenlijk heeft overleefd.¹⁵ Gombrich wees erop, dat veel kunsthistorici geneigd zijn het probleem van de stijlperiodes weg te wuiven met als argument, dat je tenslotte toch iets moet hebben om het materiaal mee te kunnen indelen. Probleem bij de nog altijd gebruikelijke indeling is, dat de categorieën behalve a-historisch ook niet neutraal zijn, ze duiden wel degelijk een soort van kwaliteit aan, ook al is degene die ze hanteert zich daarvan niet altijd bewust.¹⁶

Murk Daniel Ozinga

Hoe was de situatie op dit punt een kleine vijftig jaar geleden? Meer concreet gesteld: in hoeverre vloeide de architectuurhistorische vraagstelling voort uit het bestaande model van de opeenvolging van stijlperiodes? In 1947 werd M.D. Ozinga (1902-1967) in Utrecht de eerste hoogleraar in de geschiedenis van de bouwkunst in Nederland

MYTHE EN RATIO in de verklaring der middeleeuwse architectuurgeschiedenis

REDE

uitgesproken bij de aanvaarding van
het ambt van buitengewoon hoogleraar
in de geschiedenis van de bouwkunst
aan de Rijksuniversiteit te Utrecht
op Maandag 13 November 1948

DOOR

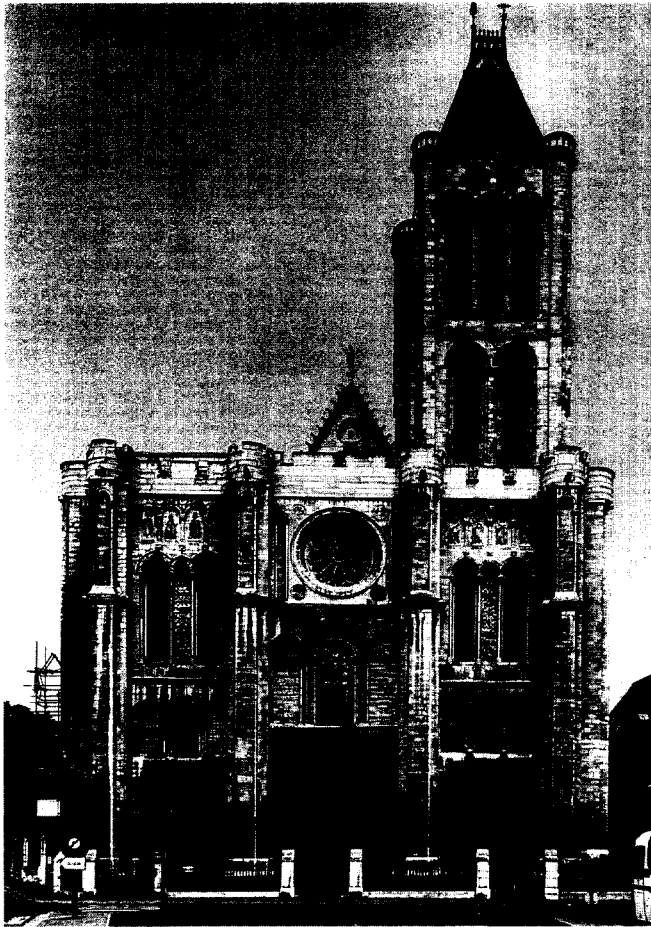
Dr. M. D. OZINGA



DRUKKERIJ EN UITGEVERSMIJ V/H KEMINK EN ZON N.V. - UTRECHT

Afb. 2 Voorzijde van de gepubliceerde tekst van de oratie van Ozinga.

aan een universitair kunsthistorisch instituut (afb.1). Andere instituten zouden (veel) later volgen met een aparte leerstoel voor de geschiedenis van de bouwkunst.¹⁷ Murk Ozinga aanvaardde het hoogleraarsambt officieel op 15 november 1948 met het uitspreken van de rede *Mythe en ratio in de verklaring der middeleeuwse architectuurgeschiedenis* (afb. 2). Het is interessant en leerzaam om te zien welke problemen hij in deze oratie aan de orde stelde en in welk architectuurhistorisch kader hij mogelijke oplossingen kon aandragen. Hoewel dat uit de titel niet blijkt spitste Ozinga zijn verhandeling toe op de nog altijd zeer boeiende en wezenlijke vraag naar het ontstaan van de gotiek. In het eerste deel van zijn rede besprak hij in kort bestek globaal de houding in de middeleeuwen ten aanzien van architectuur, voor zover die valt af te leiden uit eigentijdse schriftelijke bronnen. Daaruit trok hij al snel de scherpzinnige conclusie, dat bij de opdrachtgevers de aandacht overheerste 'voor de voorstellingsinhoud, waarmede in de architectuur het bouwprogramma correspondeert. Reeds om deze redenen stellen gewoonlijk ook de in aanmerking komende kronieken, levensbeschrijvingen van



Afb. 3 *Saint-Denis, aanzicht van de westzijde (foto: Kimpel & Suckale 1985).*

abten en bisschoppen en dergelijke de zoeker naar directe gegevens over bouwvormen en bouwgeschiedenis teleur'.¹⁸ Deze opmerkingen waren eind jaren veertig allerm minst algemeen goed en ze maken dan ook nieuwsgierig naar de gevolgen ervan voor de rest van het betoog.

Naar moderne maatstaven heel natuurlijk komt het schriftelijke oeuvre van de beroemde abt Suger van Saint-Denis kort in beeld, evenals het al eerder genoemde *Tractatus* van Gervasius van Canterbury. Ozinga vindt in deze en andere teksten nauwelijks iets terug dat 'kunsthistorische opheldering' kan geven, zoals hij het noemt. Of de schrijvers zich bewust zijn geweest van veranderingen in 'bouwtrant' valt uit zulke teksten niet af te leiden. Het beroemde werk van Erwin Panofsky over Suger was nog niet lang tevoren verschenen en al direct verschilde Ozinga met hem van mening op een cruciaal punt. 'De door Panofsky in Suger's bouwchroniek als een aanvoelen van de intrede der Gothiek aangemerkte vermelding der toegenomen schoonheid van het nieuwe koorhoofd door zijn grotere lengte en breedte, van het sprongsgewijze hoger

worden van de middenbeuk van het koor en van zijn wonderbaarlijke ononderbroken belichting door de nieuwe vensters kunnen op die uitleg geen aanspraak maken', zo oordeelde Ozinga.¹⁹ Deze kwestie verdient enige aandacht.

In talloze kunsthistorische publicaties wordt abt Suger in meer of minder krasse bewoordingen opgevoerd als de initiator van de gotiek. In het overigens boeiende handboek *Understanding Architecture* van Leland Roth uit 1993 bijvoorbeeld wordt bij het begin van de behandeling van de gotiek opgemerkt: 'It is possible to say that Gothic architecture was invented in 1141 for Suger...'. Onder andere Sedlmayr en Von Simson lieten zich in nog veel krachtiger termen uit.²⁰ De merkwaardige reputatie van abt Suger, niet alleen als bouwmeester maar ook als 'uitvinder' van de gotiek om zich tegen voorgaande architectuur te kunnen afzetten, kan moeilijk met terugwerkende kracht uitsluitend Panofsky in de schoenen worden geschoven. In enkele recente publicaties wordt er echter terecht op gewezen, dat niet alleen de fixatie op Saint-Denis als eersteling van een 'nieuwe architectuur' (afb.3), maar zeker ook de gevolgen van die visie de studie van de geschriften van Suger geen goed gedaan hebben. Volgens Kidson bijvoorbeeld heeft Panofsky de teksten van Suger al te krachtig geïnterpreteerd, waarvan een tamelijk misvormd beeld van de bemoeienis van Suger met de nieuwbouw van Saint-Denis het gevolg was. Met name de geschriften van Pseudo-Dionysius werden door Panofsky sterk overschat waar het de invloed op abt Suger betreft. Kidson zag integendeel nauwelijks een serieuze verwerking van deze auteur door Suger, hetgeen ook een duidelijk andere interpretatie van de rol van Suger met zich meebrengt.²¹ Kidson zelf lijkt intussen echter de rol van de bouwmeester tegenover die van de opdrachtgever overschat te hebben. 'It ought to be obvious to art historians, if to no one else, that patrons, even the most enlightened and exigent among them, do not normally invent styles' zo stelde hij.²² De vraag is daarbij uiteraard ook omgekeerd gerechtvaardigd, of het wel zo logisch is te veronderstellen dat bouwmeesters, afgezien van hun persoonlijke 'stijl', juist wel zoiets als gotische architectuur zouden hebben uitgevonden, iets dat voor Kidson kennelijk geen punt van twijfel was. Bovendien moet daarbij worden opgemerkt, dat Kidson negatief staat ten opzichte van iconografische en iconologische interpretaties van gotische architectuur in het algemeen. Dat werd ook een punt van duidelijke kritiek van zijn kant op het boek van Panofsky. Onjuist en achterhaald lijkt mij de voorstelling van zaken om het soort van architectuur waarvan hier sprake is te bestempelen tot 'a great artistic movement like Gothic', zoals Kidson deed.²³

Vooraf Van der Meulen, Speer en Binding wijzen er juist op, dat voorheen te zeer is gezocht naar elementen in de teksten die zouden verwijzen naar een breuk, het aanvangen van iets nieuws, dat vervolgens in de architectuur werd teruggevonden, en omgekeerd. Hun studies van de

teksten enerzijds en van de architectuur anderzijds, zonder die bij voorbaat in een direct verband met elkaar te zien, zijn dan ook zeer verhelderend.²⁴ Hieruit blijkt juist veel meer het traditionele karakter van de teksten van de beroemde abt van Saint-Denis. De behoefte en de verleiding zijn lange tijd groot geweest, om van het veel eerder 'ontdekte' gotische bouwen ook werkelijk het begin te kunnen waarnemen. Ozinga wees echter op het gezochte karakter van deze verklaring en benadrukte daarentegen de continuïteit van de middeleeuwse bouwtraditie. Door de fixatie op Saint-Denis als eersteling van de gotiek werden andere bouwwerken uit dezelfde periode veelal over het hoofd gezien. Waar Saint-Denis door de kunstgeschiedenis als norm voor de nieuwe architectuur werd gehanteerd, was geen plaats voor architectuur als die van de kathedraal van Sens (afb.4). Kimpel en Suckale merkten daarover op: 'Man hat Sens nie so recht gotisch finden können, nie so innovativ. Da das Denkschema der linearen Stilentwicklung allesbeherrschend war, zumal im Studium der Gotik, wollte und konnte man nicht begreifen, daß die Senser Kathedrale nicht zurückgeblieben, sondern anders ist'.²⁵

Met de terechte kritische opmerking met betrekking tot de interpretatie van Panofsky moet Ozinga één van de eersten zijn geweest; bijstelling van het beeld zou echter nog



Afb. 4 Sens, kathedraal. Interieur naar het oosten gezien (foto: Kimpel & Suckale 1985).

ongeveer vier decennia op zich laten wachten.²⁶ Inderdaad zijn de bedoelde opmerkingen van abt Suger bij nader inzien niet bijzonder waar het gaat om de architectuur, althans niet in de door Panofsky en anderen gemeende zin, ofschoon nog altijd interessant. Maar het meest interessante is mogelijk de uitvoerigheid van de teksten. Waar sprake is van termen als 'novi et antiqui operis' blijkt het echter nooit te gaan om het in positieve zin afzetten van het nieuwe werk tegen het oude. Veel opvallender is juist de behoefte die Suger kennelijk heeft gehad om nieuwe bouwdelen op een aanvaardbare wijze op de oude te laten aansluiten. Zowel voor het nieuwe als het oude werk worden diverse varianten van woorden gebruikt die dezelfde betekenis hebben.²⁷ De teksten als geheel geven geen aanleiding tot de stelling dat abt Suger zich bewust was van een verandering in stijl.

In verband met de vraag in hoeverre middeleeuwers zich bewust waren van nieuwe wijzen van bouwen noemde Ozinga ook een passage uit een kroniek die betrekking heeft op het dertiende-eeuwse kerkgebouw in Wimpfen im Tal (afb.5). Volgens de kroniekschrijver Burkard von Hall werd de nieuwe kerk gebouwd 'opere Francigeno', waarover Ozinga opmerkte: 'Een duidelijker blijkt, dat men besefte met een nieuwe of althans opvallende wijze van werken te doen te hebben is nauwelijks mogelijk'.²⁸ De opvallende manier van werken blijkt inderdaad wel uit de tekst, van een nieuwe manier van werken is eigenlijk geen sprake, hoe vaak de passage ook op die manier is geduid. Heinrich Klotz merkte bijvoorbeeld op: 'In all diesen Worten findet man die Anzeichen für ein scharf zuffassendes Erkennen der Neuartigkeit der entgegengetretenen Formen'.²⁹ Wie poogt een moment de gedachte los te laten, dat volgens kunsthistorische maatstaven nieuwigheden in de bouwkunst ook in de dertiende eeuw uit Frankrijk kwamen, kan in de laat dertiende-eeuwse tekst toch geen grond voor een dergelijke uitleg vinden. Het woord 'opus' werd in de middeleeuwen niet gebruikt om een min of meer specifieke stijl mee aan te duiden, maar een bepaalde techniek, materiaal of materiaalgebruik of een geheel gebouw zonder verwijzing naar stijl.³⁰ Ook Ozinga aarzelde, getuige de toevoeging van 'of althans opvallende wijze van werken' bij zijn kanttekeningen. Samenvattend stelde hij dan ook dat het onderzoek naar schriftelijke uitingen – 'directe' noemde hij ze – uit de middeleeuwen over architectuur een 'vrij mager resultaat' opleverden.³¹

Veel opvallender vond Ozinga de theologische of filosofische symboliek die spreekt uit allerlei middeleeuwse teksten waarin architectuur voorkomt. Uit zulke teksten bleek bij Ozinga's onderzoek ook, dat de verandering in stijl, die van 'romaans' naar 'gotisch', allerm minst direct theologisch beïnvloed was.³² Na te hebben geconstateerd, dat de veranderingen in devotie wellicht eerder in verband gebracht kunnen worden met wijzigingen in de manier van bouwen, moet hij vaststellen: 'Wij komen in het bijzonder tot een zeker wantrouwen tegenover te eenzijdig en vooral te direct vergeestelijkte of wel mythische uitleg van stijl-



Afb. 5 Wimpfen im Tal, gezien vanuit het zuidoosten (foto: Klotz 1967).

fenomenen, die in de tijd van ontstaan weinig werden opgemerkt...'.³³ Wat betreft die symboliek zag Ozinga kennelijk geen andere dan de theologisch gefundeerde symboliek, zoals die vooral door Sauer is uitgewerkt. In het decennium voordat hij hoogleraar werd waren enkele publicaties verschenen, waarin een andere richting van symbolische verklaringen van middeleeuwse bouwkunst werd aangeduid. Van deze voorlopers van wat later als architectuur-iconologie bekend zou worden noemde Ozinga alleen Grabar, maar niet bijvoorbeeld Kitschelt, Evers of Krautheimer. Vooral twee artikelen van Krautheimer uit 1942 gaven een duidelijke impuls aan verder onderzoek.³⁴ Ten aanzien van het beroemde *Martyrium* van André Grabar toonde Ozinga zich voorzichtig, maar kwam terug op het eerder genoemde punt, dat ook de verklaringen van Grabar geen werkelijk inzicht verschafte in de veranderingen van stijl. Grabar immers zag de reliekenverering als drijvende kracht achter veranderingen in plattegrondvormen, zonder dat daarbij sprake hoefde te zijn van een verandering in stijl. Dat laatste aspect zal ook een belangrijke reden zijn geweest voor het vermijden van bijvoorbeeld Krautheimer, die zich in zijn 'Introduction to an Iconography of medieval architecture' en in 'The Caro-

lingian revival of early christian architecture' bezighield met vragen van een geheel andere orde dan die naar de veranderingen in bouwstijlen.

Frans en Duits onderzoek

Voor de bestudering van de gotische architectuur was het opbloeiende nationalisme in Frankrijk, Duitsland en Engeland van eminent belang, zo doorzag Ozinga terecht.³⁵ De kennis van wat beschouwd werd als gotiek vermeerderde sinds het begin van de negentiende eeuw weliswaar aanzienlijk, maar de oplossing van het probleem van de oorzaak van het ontstaan van die bouwstijl volgde niet onmiddellijk uit deze kennis. Van de meeste resultaten van de Franse 'rationalistische' aanpak moest Ozinga weinig hebben. De varianten van evolutionistische architectuurgeschiedschrijving werden als weinig verhelderend terzijde geschoven. Niet onbeleefd maar duidelijk zijn enkele opmerkingen over Focillon en vooral deze over Baltrusaitis: 'Hiertoe brengt hem in het bijzonder zijn allesbehalve nieuwe doch ook in deze meer subtiele vorm de werkelijkheid verwingende theorie over de logische evolutie der stijlen en de drie stadia, welke zij moeten doorlopen: het experimentele, het klassieke en dat der verfijning of barokke. Baltrusaitis laat zelfs [...] bij wijze van kunsthistorische mutatie-theorie, de figurale verbeeldingen der romaanse beeldhouwkunst haast automatisch onder de hand van de beeldhouwer voortkomen uit de ontwikkeling van ornamentale motieven en geometrische grondvormen, gepaard aan de dwingende kracht der omramingen'.³⁶ Het bedoelde boek van Baltrusaitis, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, is niet alleen tegenwoordig te beschouwen als een uiterst curieuze studie met een haast absurd uitgangspunt – dat om historiografische redenen nooit door bibliotheken mag worden afgestoten –, ook in de tijd van verschijnen werd dat al opgemerkt, ofschoon het door anderen ook werd geprezen.³⁷

Leverde dan toch de Duitse, 'geestelijke' wetenschapsvisie op dit boeiende probleem betere verklaringen? Ozinga vond ze niet. Al voor het midden van de negentiende eeuw was door Kugler de term gotisch vervangen door 'Germanisch', wat de kunsthistorici na hem op een hopeeloos dwaalspoor heeft gebracht, met even curieuze uitwassen als die van Baltrusaitis. Een hoogtepunt daarvan zag Ozinga in Worringers 'Formproblemen der Gotik', waarin de auteur spreekt over de 'psychische constitutie, die onafscheidbaar met de Germaanse geest en ziel is verbonden'.³⁸ Van de Duitse collega's meende Ozinga, dat zij evenmin een deugdelijke verklaring voor het gestelde probleem leverden, maar wel hebben bijgedragen tot een beter begrip van wat de gotiek 'eigenlijk' was. Maar de verklaringen van vormen uit het 'Kunstwollen' of de 'Zeitgeist' konden hem niet meer bevredigen.

Het beter analyseren van wat romaanse architectuur 'eigenlijk' was, en wat gotische, waardeerde Ozinga positief. Met name Paul Frankl en Ernst Gall kregen daarom aan-

dacht in zijn betoog. 'De romaanse aaneenrijging van gelijkwaardige ruimte-eenheden 'Raumaddition' benaamd, staat tegenover hun doordringing of sterkere aaneenkoppeling in de Gothiek, minder duidelijk 'Raumdivision' genoemd, omdat men in extreme vorm dan met één grote, slechts onderverdeelde ruimte te maken zou hebben', merkte hij naar aanleiding van Dehio en vooral Frankl op.³⁹ Daaraan kan worden toegevoegd, dat ook deze ruimtebegrippen onhistorisch zijn en evenzeer een projectie vormen van opvattingen uit de negentiende en twintigste eeuw. Bij de bepalende factoren van de gotiek kon hij niet voorbij gaan aan de 'rationalistisch-constructieve' ideeën, die al in de negentiende eeuw met name door Viollet-le-Duc waren geventileerd. De gotische bouwstijl zou volgens deze visie grotendeels zijn bepaald door rationele overwegingen met betrekking tot techniek en constructie, daaruit als het ware logisch voortvloeien. Het is eerder zo dat deze opvatting door Viollet-le-Duc werd gepropageerd om zijn streven naar een eigentijdse architectuur, geïnspireerd door en gebaseerd op de middeleeuwse gotiek, kracht te kunnen bijzetten.⁴⁰ Maar Ozinga had ook aan dit aspect aandacht geschonken en kon vaststellen, dat ook deze these niet doorslaggevend geweest kon zijn, omdat er aan die gotische constructies nogal wat mankementen bleken te zitten, of elementen die constructief noodzakelijk lijken te zijn maar dat in werkelijkheid niet zijn. Hij trok dan ook de conclusie dat 'de aesthetische idee, het optische ruimtelijke en [het] decoratieve effect de hoofdzaak vormde[n], waaraan de techniek ondergeschikt was gemaakt; een hoe grote rol de vooruitgang in technisch kunnen of vooral durf van de bouwers ook gespeeld kan hebben'.⁴¹ Uit het verloop van Ozinga's rede wordt overigens wel duidelijk, dat er weinig soorten van verklaring waren, die hij resoluut en volledig afwees; op zichzelf doorslaggevend waren al deze zaken volgens hem echter niet.

Opmerkelijk is hoe hij het slot van zijn betoog inzette: 'Het is nu het ogenblik de meer geestelijk rationele, dat wil zeggen stilistische factoren tot hun volle recht te laten komen, wier nieuwe bundeling met zulke van andere aard tot de verjonging der architectuur leidde'. En hij vervolgt: 'Wanneer wij trachten de stilistische overgang van Romaans op Gothiek samenvattend te karakteriseren, zo kunnen wij het tot de Gothiek leidende streven slechts zien als een grootse poging zich van het knellende, hoe ook reeds geajoueerde pantser der bestaande romaanse ruimteomsluiting te bevrijden, door als het ware geactiveerde concepties van groter élan, weidsheid en schaal in elk opzicht, echter op de grondslag van het bestaande'.⁴² Als factoren in dit spel noemde Ozinga behalve de tendens tot verticaliteit ook de ruimere belichting en de behoefte om ruimtes behalve hoger ook breder te maken. Als belangrijkste element dat samen met deze factoren heeft bijgedragen de bouwkunst te veranderen wees hij de spitsboog aan. Maar wat de personen betreft die een voorname rol hebben gespeeld bij de vorming van gotische architectuur – want Ozinga benadrukte herhaaldelijk het belang

van personen tegenover zichzelf voortstuwende stilistische krachten – gaf hij toch het primaat aan de kunstenaar, hoezeer die ook door allerlei zaken beperkt was, zoals geldgebrek en de eisen van de opdrachtgever. Het 'Westerse leven' werd volgens Ozinga gekenmerkt door de 'zucht tot vernieuwing en verjonging', die als ratio en mythe samenkam in het bewuste denken en handelen, maar ook in onbewuste facetten van de geest van de bouwmeesters.⁴³

Niet dus het primaat van één van de vele behandelde factoren, maar juist het samengaan ervan had bijgedragen tot het ontstaan en de ontwikkeling van de gotiek, uiteindelijk uitgedragen door de bouwmeesters. Geen werkelijk revolutionaire opvatting droeg de pas aangetreden hoogleraar uit, maar een alleszins redelijke, die ook tegenwoordig niet geheel zou misstaan. Toch schuilen er enkele tegenstrijdigheden in zijn opvatting, voorzover die uit deze rede te reconstrueren valt. Zo is het opmerkelijk, dat in het begin van het betoog de opdrachtgever enige aandacht krijgt, maar in het vervolg schittert door afwezigheid. De handelende en initiërende positie van een opdrachtgever was in geen enkele van de door Ozinga behandelde theoriën naar voren gekomen en is daardoor mogelijk ook bij hemzelf buiten beeld gebleven. Het is niet de afwezigheid van de meeste namen van bouwmeesters die aan 'gotische' architectuur werkten, die een duidelijke verschuiving te zien geeft in het moderne onderzoek naar de gotiek. Zonder het zo scherp te hebben gesteld, lijkt het er toch veel op, dat volgens Ozinga het initiatief heeft gelegen bij de kunstenaar, terwijl tegenwoordig veelal de overschatting van diens rol wordt onderstreept, waardoor de aandacht zich meer is gaan richten op de opdrachtgevers, opvattingen als die van Kidson ten spijt.⁴⁴ Wezenlijk bij die verandering in interesse is natuurlijk dat de vraagstellingen niet meer geheel dezelfde zijn als die van vijftig jaar geleden.

Stijlperiodes

De vraagstelling waar Ozinga in zijn oratie mee werkte is ook tegenwoordig nog van groot belang, al is het verschil in formulering ervan waarschijnlijk meer dan een nuanceverschil. Ozinga was op zoek naar een verklaring voor het ontstaan en de verbreiding van de gotiek als stijl. Het zoeken naar verklaringen voor de verschillen in de manieren van bouwen in Europa is zo wezenlijk, omdat die verschillen nooit voor zichzelf spreken en veelal in de tijd zelf nauwelijks of niet werden opgemerkt. Bij Ozinga maakte deze interesse deel uit van het denkpatroon, dat uitgaat van een globale opeenvolging van stijlen in achtereenvolgende periodes. In de loop van de negentiende eeuw werden diverse visies geëtaleerd op de samenhang van de beeldende kunst en architectuur uit verschillende periodes, alle uitgaande van de vormgeving van het kunstwerk. Bij elk van die visies werd steeds gepoogd een zekere wetmatigheid te onderkennen in de 'ontwikkeling' van de kunst, die een verklaring zou bieden voor de veranderin-

gen in vorm, die tenslotte waarneembaar zijn. De interne dynamiek van Riegls 'Kunstwollen', de weerspiegeling van de 'Zeitgeist' in de vormen van kunstwerken, deze en andere modellen werden voorgesteld en vonden voor kortere of langere tijd ingang in de kunstgeschiedschrijving.⁴⁵ Sindsdien zijn de concepten van stijl en de indeling van de geschiedenis van de beeldende kunsten en architectuur onlosmakelijk met elkaar verbonden gebleven.

Wel zijn er meer en minder radicale veranderingen opgetreden in de inhoud van het vak kunstgeschiedenis, waarbij vooral de interesse voor iconografie en iconologie op de voorgrond is getreden. Maar deze tak heeft uiteindelijk niet het systeem van stijlperioden aangetast. Een veelgehoord excuus voor dit systeem is dat de kunsthistoricus toch middelen nodig heeft om het materiaal mee in te delen, en dat verder de gebruikte termen geen kwalitatieve connotaties meer bezitten. Dat betwijfel ik, en dat brengt mij bij een ander en veel ernstiger dwaalspoor. Globaal kan gesteld worden dat de opeenvolgende stijlperioden geformuleerd zijn aan de hand van groepen kunstwerken, die kenmerkend geacht worden voor zo'n periode. Begin en einde van een stijlperiode blijven dan tamelijk diffuus, wat voor het vergelijken van twee verschillende stijlperioden geen probleem hoeft te zijn. Dan komt het probleem naar voren: de indeling naar stijlperioden vereist impliciet dat er een zeker begin van een nieuwe periode kan worden aangewezen, een min of meer radicale of revolutionaire breuk met het voorafgaande. Daarop was dan ook de aandacht van veel onderzoek vooral gericht, als noodzakelijke consequentie van het werken met elkaar opvolgende stijlperioden. Omdat doorgaans de opvattingen over kunst binnen een bepaalde stijlperiode worden behandeld als tamelijk homogeen en met zeggingskracht voor een gehele 'cultuurperiode', verdwijnen zodoende zeer interessante kwesties uit beeld. De duidelijke afwijzing van gotische architectuur door Vasari wordt bijvoorbeeld nog altijd gebruikt als argument dat 'de' Renaissance vijandig stond ten opzichte van de middeleeuwen.⁴⁶ Zo wordt gemakkelijker een tijdspanne van bijna honderdvijftig jaar overbrugd. Daarmee wordt voorbij gegaan aan het gegeven dat er van de eerste helft van de vijftiende eeuw vrijwel geen uitingen bekend zijn waaruit een duidelijke anti-middeleeuwen gedachte zou spreken, evenmin als opmerkingen waaruit zou kunnen blijken dat de architectuur van Brunelleschi als iets geheel nieuws werd gezien. Waarschijnlijk was Filarete echter één van de eersten die zich (pas) rond 1460 in verband met Brunelleschi's wijze van bouwen kritisch uitliet over gotische architectuur.⁴⁷ In de eerste helft van de vijftiende eeuw was het nog niet mogelijk om niet-klassieke wijzen van bouwen als zodanig te definiëren en daarmee als alternatief te zien voor klassieke architectuur. Een duidelijk begrip van de bouwkunst in die lange periode van de middeleeuwen ontbrak. Ook al werd er gezocht naar de klassieke normen, duidelijke aanwijzingen dat het gebruik van zuilen in die periode bewust was bedoeld en ook werd opgevat als daad van anti-gotische of

anti-middeleeuwse gezindheid ontbreken volledig.⁴⁸ Zonder gêne gaf bijvoorbeeld Enea Silvio Piccolomini, als paus Pius II (1458-1464) bouwheer van de ingrijpende nieuwbouw van Pienza, in geschrifte blijk van zijn waardering voor middeleeuwse bouwkunst. De citaten van middeleeuwse architectuur in de nieuwe kathedraal van Pienza werden in het gebouw opgenomen om zijn religieuze gevoelens duidelijk te maken.⁴⁹

Anderzijds is het op grond van evolutionistische modellen gebruikelijk geworden om sommige stijlperioden te zien als artistieke hoogtepunten ten opzichte van andere. Het is kennelijk verleidelijk om bepaalde fenomenen te interpreteren als een voorafspiegeling van iets dat pas enkele eeuwen later tot volle wasdom zou komen. Zo werden de dertiende- en veertiende-eeuwse *Terre nuove fiorentine*, vijf vanuit Florence gestichte koloniale plaatsen, wat hun plattegrondontwerp betreft wel geïnterpreteerd als vooruitlopend op het vermeende ideaal van de Renaissance-stad, waarbij de middeleeuwse tradities van de stichtingen en inrichting van steden over het hoofd werden gezien.⁵⁰ De gedachte van een vernieuwing heeft de overhand gekregen boven het idee dat er sprake kan zijn van continuïteit en geleidelijke verandering in de kunstproductie.

Ook het inpassen van het werk van een kunstenaar in een stijlperiode kan een probleem vormen, net als verschillen in stijl binnen het oeuvre van één kunstenaar. Die wijzen niet altijd onmiddellijk in de richting van 'verbetering' of 'rijpheid'. Wat het eerste betreft is vaak geweest op het feit dat in Duitsland de in de twaalfde eeuw opbloeiende gotiek aanvankelijk niet werd gevolgd. 'Eine weitere Abweichung der damaligen deutschen Architekturlandschaft von der außerdeutschen betrifft ihr Verhältnis zu Tradition und Fortschritt. Während die übrigen Länder Europas nach verhältnismäßig kurzzeitiger Auseinandersetzungen mit den nordfranzösischen Baumustern zu einer eigen-gotischen Bauweise fanden, blieb Deutschland zunächst bei einer fast hundert Jahre dauernden Phase der Zwitterbildungen stehen, in der sich mehrere Anläufe zur Rezeption der Gotik mit dem Festhalten an deutschromanischen Formtradition kreuzten', zo merkte Werner Gross hierover op.⁵¹ Binnen het denkkader van elkaar opvolgende stijlperioden kan een dergelijk verschijnsel nooit verklaard worden, maar merkwaardig genoeg wordt dit model toch zelden grondig ter discussie gesteld.⁵² Ook de gedachte van het stijlpluralisme is uiteindelijk geen deugdelijk redmiddel, ook niet om van het tweede probleem af te komen, dat van de soms grillige en ogenschijnlijk niet lineaire ontwikkeling van de eigen stijl van een kunstenaar binnen het idioom van een stijlperiode. Een intrigerend voorbeeld daarvan is een deel van het oeuvre van Michelozzo. Zijn Palazzo Comunale in Montepulciano lijkt moeilijk in overeenstemming te brengen met ander architectonisch werk, maar toch lukt het sommige architectuurhistorici om die duidelijke verschillen in stijl met nagenoeg niets anders in verband te brengen dan met

de persoonlijke 'maniera' van Michelozzo en de ontwikkeling daarin.⁵³ Daartegenover staan natuurlijk ook zinvolle studies over de relaties van de late middeleeuwen met vroege Renaissance-architectuur.⁵⁴ Het idee van pluralisme tast in wezen de kern aan van het denkmodel in stijlperioden, hoewel dat niet altijd onderkend wordt.⁵⁵ Want als immers blijkt, dat het oeuvre van een bouwmeester geen chronologisch te beschrijven veranderingen in stijl onderging, maar dat juist 'rijper' geachte architectuur voorafging aan of in dezelfde periode werd toegepast als bouwvormen en -concepten die doorgaans als 'vroeg' worden bestempeld, wordt daardoor al duidelijk dat de fixatie op de kunstenaarsstijl en de ontwikkeling daarin een slecht uitgangspunt is.

Het kader waaruit Ozinga zijn vragen kon afleiden, en waarbinnen hij ze ook trachtte te beantwoorden, was dat van de indeling van de kunstgeschiedenis in stijlperioden. Zijn opmerking over de westerse zin tot vernieuwing past ook geheel in die denktrant. Ook de opvatting dat het de kunstenaars waren aan wie het primaat van veranderingen in stijlen moest worden toegekend verhiel zich in 1948 logisch tot het gangbare ontwikkelingsmodel van de kunstgeschiedenis. Aan het einde van zijn rede toonde Ozinga zich daarvan ten volle bewust, want het begrip van de 'historicus der monumentale kunst' zal 'gekleurd zijn door zijn eigen receptie- en gewenst inventievermogen, en daaraan zelfs haar kwaliteiten danken'.⁵⁶ Maar of hij zich realiseerde hoe problematisch de opeenvolging van stijlen in tijd was blijft de vraag. Het onder meer door Panofsky aangezette moment van ontstaan van de gotiek in Saint-Denis, geïnitieerd door abt Suger wees hij af, maar op de vraag of en wanneer zich dan zo'n begin zou hebben afgespeeld en waar kwam hij niet meer terug. Impliciet maakte hij daarmee de overgang van 'romaans' naar 'gotiek' difuus en zelfs ongrijpbaar, zonder hieruit de gevolgtrekking te kunnen maken dat dan vervolgens ook die begrippen zelf moeilijk te hanteren werden. Misschien merkwaardiger is het gegeven, dat ook in de bijna vijftig jaar sedert Ozinga zijn rede uitsprak slechts verspreide kritiek op het model van de stijlperioden doorklinkt. Waar het in andere wetenschappen niet abnormaal is om alternatieve modellen te ontwikkelen, lijkt de kunstgeschiedenis zich nog altijd niet te willen wagen aan het herzien van een negentiende-eeuwse constructie van de geschiedenis. In de emancipatiegeschiedenis van de kunsthistorische discipline is de ontwikkeling van het stijlbegrip, en van de stijlperioden belangrijk geweest. Enkele auteurs, zoals Robert Suckale, hebben er echter op gewezen, dat in een tijd waarin allerwege de samenhangen tussen historische processen en artistieke produktie worden gezocht en gevonden, het hoog tijd zou zijn om te zoeken naar andere verklaringsmodellen in de kunstgeschiedenis.⁵⁷ Kennis van de geschiedenis van het vak kunstgeschiedenis is daarbij een belangrijk en noodzakelijk middel om dit besef in bredere kring te laten doordringen.

Noten

- 1 Vgl. bijv. het nog altijd boeiende artikel 'Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien' (oorspr. verschenen in 1920), in: Richard Krautheimer, *Ausgewählte Aufsätze zur Europäischen Kunstgeschichte*, Keulen (1988), pp.277-298.
- 2 Vgl. Hanno-Walter Kruft, *Architectural theory from Vitruvius to the present*, Princeton (1994) (vertaling van *Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985), pp.13-29.
- 3 Vgl. Kruft (n.2), pp.30-31.
- 4 Zie: Björn R. Tammen, 'Gervasius von Canterbury und sein Tractatus de Combustione et Reparatione Cantuariensis Ecclesiae', Günther Binding & Andreas Speer (ed.), *Mittelalterliches Kunsterleben nach Quellen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, (Stuttgart 1993), pp.264-309.
- 5 Paul Frankl, *The Gothic. Literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton 1965 (1ste ed. 1960), p.24, 33.
- 6 Zie: E.H. Gombrich, 'Norm and form. The stylistic categories of art history and their origins in Renaissance Ideals', *Norm and form. Studies in the art of the Renaissance 1*, 4de ed. (Oxford 1985) (1ste ed. 1966), pp.81-98; Willibald Sauerländer, 'From stilus to style: reflections on the fate of a notion', *Art History* 6 (1983), pp.253-270.
- 7 Gombrich (n.6), p.83-86.
- 8 Zie Rafaels beroemde brief aan paus Leo X. Het auteurschap van Rafael staat niet vast, ook de naam van Bramante wordt wel genoemd. Voor de tekst met varianten zie: Ettore Camesasca, *Raffaello. Gli scritti. Lettere, firme, sonnetti, saggi tecnici e teorici*, (Milaan 1994), p.282, 294, 304. Vgl. Frankl (n.5), pp.271-276, 292-295. Over het probleem van de afbeeldingen en het gebruik van tekeningen vgl. o.a.: R. Meischke, 'Het architectonisch ontwerp in de Nederlanden gedurende de late middeleeuwen en de zestiende eeuw', (oorspr. verschenen 1952), *De gotische bouwtraditie. Studies over opdrachtgevers en bouwmeesters in de Nederlanden*, Amersfoort (1988), pp.127-207; Christoph Luitpold Frommel, 'Sulla nascita del disegno architettonico', *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, tent. cat. Venetiè (Pal. Grassi) 1994, pp.101-120; Charles van den Heuvel, "'T'Samenspreekinghe betreffende de architecture ende schilderconst'. Schilders, architecten en wiskundigen over de uitbeelding van architectuur', *Incontri* 9 (1994), pp.69-84.
- 9 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (Ed. G. Milanesi), T.I, Firenze 1878. Het citaat over Buono op p.272. Zie ook pp.126, 137-138, 277. Over Giotto zie o.a. pp.398-399, waar gesproken wordt over diens 'maniera tedesca' bij de campanile van de Dom in Florence, waarvan de niet uitgevoerde spits genoemd wordt 'cosa tedesca e di maniera vecchia'.
- 10 Vgl. Erwin Panofsky, 'The first page of Giorgio Vasari's 'Libro': a study on the gothic style in the judgement of the Italian Renaissance', (oorspr. verschenen 1930), *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*, Garden City (1955), pp.205-212.
- 11 Vgl. E.S. de Beer, 'Gothic: origin and diffusion of the term; the idea of style in architecture', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948), pp.143-162.
- 12 Waarbij evenzeer het vermeende uitheemse karakter van de 'Duitse' of 'barbaarse' wijze van bouwen ten opzichte van de bouwkunst van Toscaanse bouwmeesters een rol speelde. Over de oude maar 'betere' architectuur bijv. Vasari-Milanesi T.I (n.9), pp.236-237: 'L'anno poi 1013 si vede l'arte aver ripreso alquanto di vigore nel riedificarsi la bellissima chiesa di San Miniato in sul monte (...); perciocchè, oltre agli ornamenti che di marmo vi si veggiono dentro e fuori, si vede nella facciata dinanzi, che gli architetti toscani si sforzarono d'imitare nelle porte, nelle finestre, nelle colonne, negli archi e nelle cornici, quanto potessono il piu, l'ordine buono antico, avendolo in parte riconosciuto nell'antichissimo tempio di San Giovanni nella città loro'. Zie ook: Patricia Lee Rubin, *Giorgio Vasari. Art and history*,

- New Haven/London 1995, pp.254-264.
- 13 Krufft (n.2), pp.273-275; Georg Germann, *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, 2de ed. Darmstadt (1987), pp.237-255; Gombrich (n.6), pp.85-87.
 - 14 Vgl. Sauerländer (n.6), pp. 260-266.
 - 15 Paul Frankl. *Zu Fragen des Stils* (ed. Ernst Ullmann), Leipzig (1988); vgl. bijv. ook Johannes Jahn, 'Die Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe', (oorspr. verschenen 1966). *Kunstwerk, Künstler, Kunstgeschichte. Ausgewählte Schriften von Johannes Jahn* (ed. Ernst Ullmann) Leipzig 1982, pp.9-31.
 - 16 Vgl. Gombrich (n.6), pp.81-83. Zie ook: Robert Suckale, 'Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. Am Beispiel der französischen gotischen Architektur des 12. und 13. Jahrhunderts', Friedrich Möbius & Helga Scurie (Hrsgb.), *Stil und Epoche. Periodisierungsfragen*, Dresden (1989), pp.231-250; Elske Gerritsen, *De zestiende-eeuwse architectuur en de dwaling van het maniërisme*, ongepubl. doct. scriptie Kunstgeschiedenis, Utrecht 1995.
 - 17 Universiteit van Amsterdam 1966 met prof. dr. C.J.A.C. Peeters, Vrije Universiteit Amsterdam 1970 met prof. mr. dr. C.A. van Swigchem, Rijksuniversiteit Leiden 1971 met prof. ir. J.J. Terwen, en de Rijksuniversiteit in Groningen in 1980 met prof. dr. E. Tavernier. Zie ook: Dorien Boasson & Marieke van Giersbergen, 'Architectuurgeschiedenis in Nederland. Verschuivingen in de periode 1965-1985', *Archis* 1986, nr.6, pp.14-15. Zie ook: W.S. Heckscher, 'Murk Daniel Ozinga, een biografische schets vooraf,' in: H.W.M. van der Wyck e.a. (red.), *Opus Musivum*, Assen 1964, pp. 469-473.
 - 18 M.D. Ozinga, *Mythe en ratio in de verklaring der middeleeuwse architectuurgeschiedenis*, oratie Utrecht 15 nov. 1948, pp.2-3.
 - 19 Ozinga (n.18), p.5; Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis and its art treasures*, (1ste ed. 1946), gebruikt werd 2de ed. (Princeton 1979), pp.36-37.
 - 20 Leland M. Roth, *Understanding architecture. Its elements, history, and meaning*, (New York 1993), p.291; Hans Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale*, (Zürich 1950), p.235-238; Otto von Simson, *The gothic cathedral. Origins of gothic architecture and the medieval concept of order*, (1ste ed. 1956) Princeton (1974), pp.95, 99, 106-107, 126, 135.
 - 21 Peter Kidson, 'Panofsky, Suger and St. Denis', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), pp.1-17.
 - 22 Kidson (n.21), p.1.
 - 23 Kidson (n.21), pp.1-2, met onder meer een aantal krasse uitspraken over 'armchair art historians...busily dreaming up iconographical fantasies...'
 - 24 Jan van der Meulen & Andreas Speer, *Die Fränkische Königsabtei Saint-Denis. Ostanlage und Kultgeschichte*, Darmstadt (1988), pp.1-8, 289-298; Günther Binding, 'Beiträge zum Architekturverständnis bei Abt Suger von Saint-Denis', Binding & Speer (n.4), pp.184-207.
 - 25 Dieter Kimpel & Robert Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München 1985, p.93, vgl. ook pp.91-92, 112.
 - 26 Dat ligt niet alleen aan de studie van de geschiedenis van de bouwkunst van de middeleeuwen, maar aan de kunsthistorische discipline als geheel. Vgl. Suckale (n.16), pp.236-245.
 - 27 Verwezen wordt hier naar passages in de editie van Panofsky (n.19), waarbij niet gestreefd is naar volledigheid. '...per singularem atrii portam de antiquo in novum opus transpositam tertio ingrediebantur', 'De Administratione' p.46, r.1-2; '...et cruces collaterales ecclesiae ad formam prioris et posterioris operis conjugendi attolli et accumulari decertavimus', 'De Administratione', p.50, r.19-21; '...et antiquae consecrationis reverentia et moderno operi juxta tenorem coeptum congrua cohaerentia servaretur', 'De Administratione' pp.50-52, r.30-2; '...novi et antiqui operis copula...', 'De Administratione', p.52, r.7: '...de convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis...', 'De Consecratione', p.90, r.15-16; '...novi et antiqui aedificii...', 'De Consecratione', p.94, r.8: '...novo antiquo operi pulchra novarum columnarum et arcuum conventientia apte unito...', 'Ordinatio', p.132, r.30-31.
 - 28 Ozinga (n.18), p.6. De passage luidt als volgt: 'Richardus...monasterium a patre Crudolfo prefato constructum, pre nimia vetustate rimum, ita ut iam in proximo ruinam minari putaretur, diruit. - Accitotique peritissimo in architectoria arte latomo, qui tunc noviter de villa Parisiensi e partibus venerat Francie, opere Francigeno basilicam ex sectis lapidibus construi iubet', geciteerd bij: Heinrich Klotz, *Der Ostbau der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal. Zum Frühwerk des Erwin von Steinbach*, s.l. 1967, p.17.
 - 29 Klotz (n.28), p.17, 91.
 - 30 Vgl. de interpretatiegeschiedenis van de passage over Wimpfen bij: Günther Binding, 'Opus Francigenum. Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung' (oorspr. verschenen 1989), *Beiträge zum Gotik-Verständnis*, Keulen 1995, pp.127-135. Zijn conclusie dat bedoeld werd op een 'basilica met op Franse wijze behouwen stenen' lijkt mij terecht.
 - 31 Ozinga (n.18), pp.6-7.
 - 32 Ozinga (n.18), pp.6-7.
 - 33 Ozinga (n.18), p.9.
 - 34 Ozinga noemde wel A. Grabar, *Martyrium, recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, I: Architecture*, Parijs 1946. Ongebruikt bleven bijv.: Lothar Kitzschelt, *Die frühchristliche Basilika als Darstellung des Himmlischen Jerusalem*, München 1938; Hans Gerhard Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939; R. Krautheimer, 'Introduction to an 'Iconography of medieval architecture'', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 5 (1942), p.1-33, herdruk in: R. Krautheimer, *Studies in early christian, medieval and renaissance art*, New York/Londen 1969, p.115-150, en in: Krautheimer (n.1), p.142-197; R. Krautheimer, 'The Carolingian revival of early christian architecture', *The Art Bulletin* 24 (1942), p. 1-38, herdruk in: Krautheimer, *Studies...*, p.203-256, en in: Krautheimer (n.1), p.198-276. Vgl. Lex Bosman, 'De Sensus Allegoricus van middeleeuwse gebouwen, of: architectuur-iconologie in historisch perspectief'. E. den Hartog e.a. (red.), *Bouwen en duiden. Studies over architectuur en iconologie*, Alphen a/d Rijn 1994, pp.1-4.
 - 35 Vgl. hierover Georg Germann, *Gothic revival in Europe and Britain*, Londen 1972.
 - 36 Ozinga (n.18), pp.18-19.
 - 37 Jurgis Baltrusaitis, *La stylistique ornamentale dans la sculpture romane*, Parijs 1931. Vgl. bijv. de krachtige, negatieve reactie van Meyer Schapiro, 'On geometrical schematism in romanesque art', (oorspr. verschenen 1932), *Romanesque art. Selected papers vol. 1*, Londen 1977, pp.265-284.
 - 38 Ozinga (n.18), pp.19-20. Het gewraakte werk: W. Worringer, *Formproblemen der Gotik*, München 1911. Hieruit citeren is verleidelijk, maar ik beperk me. Uit de Nederlandse vertaling, *Vormproblemen der gotiek*, Antwerpen [1930?], p.101: 'Het levensgevoel van den Gothieker staat onder den druk van een dualistische verscheurdheid en onbevredigdheid. Om deze druk op te heffen is er een tot het uiterste gedreven pathos noodig. De Gothieker bouwt zijn domkerken in het oneindige uit, niet om het spel van de constructie, maar opdat de aanblik van deze opwaartse beweging, die alle menselijke maatstaven tart, in hem dien roes verwekke die zijn innerlijke disharmonie opheft en die de eenige toestand is waarin hij zich gelukkig voelen kan'.
 - 39 Ozinga (n.18), p.21. Gedoeld werd op: Georg Dehio & Georg von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes historisch und systematisch dargestellt*, Stuttgart 1884 vv.; Paul Frankl, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Wildpark/Potsdam 1918.
 - 40 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, 10 dl., Parijs 1854-1868; idem, *Entretiens sur l'architecture*, 2 dl., Parijs 1863-1872; vgl. Frankl (n.5), pp.564-574; Krufft (n.2), pp.282-286.

- 41 Ozinga (n.18), p.25.
- 42 Ozinga (n.18), p.26.
- 43 Ozinga (n.18), p.28.
- 44 Vgl. bijv. Hans-Joachim Kunst, 'Freiheit und Zitat in der Architektur des 13. Jahrhunderts. Die Kathedrale von Reims'. Karl Clausberg e.a. (ed.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Gießen 1981, pp.87-102; Kimpel & Suckale (n.25); Hans-Joachim Kunst & Wolfgang Schenkluhn, *Die Kathedrale in Reims. Architektur als Schauplatz politischer Bedeutungen*, (Frankfurt a. Main 1987); Leonhard Helten, *Kathedralen für Bürger. Die St. Nikolauskirche in Kampen und der Wandel architektonischer Leitbilder städtischer Repräsentation im 14. Jahrhundert*, (Utrecht/Amsterdam 1994).
- 45 Vgl. bijv. Gombrich (n.6), pp.89-98; Sauerländer (n.6), pp.258-268; W. Eugene Kleinbauer, *Modern perspectives in western art history. An anthology of 20th-century writings on the visual arts*. New York (1971), pp.18-33; J. Vanbergen, *Voorstelling en betekenis. Theorie van de kunsthistorische interpretatie*, Leuven/Maastricht 1986, pp.94-112.
- 46 Zo bijv. Panofsky (n.10), pp.186-189. Vgl. echter Christine Smith, *Architecture in the culture of early humanism*, New York 1992, p.58, 62.
- 47 Smith (n.46), p.58, 61.
- 48 Smith (n.46), pp.58-69.
- 49 Frankl (n.5), pp.244-247, die de toepassing in één gebouw van klassieke en gotische 'stijlen' onterecht opvatte als samengaan van twee 'nationale stijlen'; John Onians, *Bearers of meaning. The classical orders in antiquity, the middle ages, and the renaissance*, Cambridge (1988), pp.193-195; Andreas Tönnemann, *Pienza. Städtebau und Humanismus*, München (1990), pp.33-49; Smith (n.46), pp.62-63, 100-101.
- 50 Hierover: Wim Boerefijn, 'De "Terre Nuove Fiorentine": een stedenbouwkundige Proto-renaissance?', *Kunstlicht* 15 (1994), nr.1. pp.16-22.
- 51 Werner Gross, 'Deutsche Architektur', Otto von Simson, *Propyläen Kunstgeschichte Bd.6. Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter*, Berlin (1990) (1ste ed. 1972), p.175, vgl. ook pp.178-179.
- 52 Vgl. Aart J.J. Mekking, 'Het Laatste Woord?', Den Hartog e.a. (n.34), pp.225-228. Zie ook: Friedrich Möbius & Helga Scurie (Hrsgb.), *Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350*, Leipzig 1989, pp.206-241.
- 53 Zo bijv. Howard Saalman, 'The Palazzo Comunale in Montepulciano. An unknown work by Michelozzo', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 28 (1965), pp.1-46, sp. pp.28-31. Vergelijkbaar is het probleem van de 'stijl' van de Medici-villa's in Cafaggiolo en Trebbio, waarvan het uiterlijk eerder 'middeleeuws' aandoet dan 'renaissancistisch'. Zie bijv. de wat moeizame behandeling van deze kwestie in: Miranda Ferrara & Francesco Quinterio, *Michelozzo di Bartolomeo*, (Firenze 1984), pp.168-72, 176-184.
- 54 Bijv. Howard Burns, 'Quattrocento architecture and the antique: some problems', R.R. Bolgar (ed.), *Classical influences on European culture A.D. 500-1500*, Cambridge 1971, pp.269-287; Heinrich Klotz, *Filippo Brunelleschi. The early works and the medieval tradition*, New York (1990) (vertaling van *Die Frühwerke Brunelleschi's und die mittelalterliche Tradition*, Berlin 1970), pp.7-8, 55-56.
- 55 Vgl. Harald Olbrich, 'Gotik im Quattrocento oder: Der ausgebliebene Dialog zwischen Frederick Antal und Aby Warburg', Friedrich Möbius (red.), *Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß*, Dresden (1984), pp.199-225. Boeiend en verhelderend is de uiteenzetting over Warburgs probleem met ogenschijnlijk conflicterende stijlen: Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, (Frankfurt am Main 1981) (oorspr. Engelse ed. Londen 1970), pp.185-244.
- 56 Ozinga (n.18), p.29.
- 57 'Wir müssen also auf die Suche nach anderen historischen Verstehensmodellen gehen. Dies ist schwer. Die eingeschliffenen Denkpfade und Gewohnheiten haben die theoretische Neugier eingeschlüpfert. Sie war ja kaum die Stärke des Faches', Suckale (n.16), p.244.