

Tijd en ruimte in de kunsten

J.J.A. Mooij

Een vergeten onderwerp?

Twee eeuwen lang is er veel aandacht besteed aan de systematiek van de kunsten. Men schreef over hun overeenkomsten en verschillen, over manieren om ze in groepen te verdelen, vaak ook over hun onderlinge hiërarchie. De resultaten werden soms in een hokjestaal gepresenteerd.

Deze periode begon halverwege de 18e eeuw, meer in het bijzonder in 1766 met de verschijning van Lessings verhandeling *Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Lessing reageerde vooral op de opvatting dat poëzie en schilderkunst nauw verwante kunsten zijn, en met nadruk wees hij op de uiteenlopende verplichtingen die het gebruik van tekens in de ruimte (schilderkunst, beeldhouwkunst) dan wel in de tijd (poëzie) met zich meebrengt. Niet dat het onderwerp vroeger nooit besproken was. Zoals in zoveel gevallen had ook hier Aristoteles een aanzet gegeven met zijn beschouwing over verschillende vormen van artistieke uitbeelding aan het begin van zijn *Poetica*. En in de Renaissance was er door veel kunstenaars, onder wie Alberti en Leonardo da Vinci, over geschreven. Maar pas vanaf de 18e eeuw kwam het onderwerp volop in de belangstelling.

Rondom 1800 behandelden enkele toonaangevende filosofen de systematiek der kunsten in het kader van hun metafysica. Schelling, Hegel en Schopenhauer deden dit het grondigst. Kant was er in zijn *Kritik der Urteilskraft* al mee begonnen en later zetten vele anderen deze traditie voort. In de loop van de tijd werden ook psychologische gezichtspunten toegepast, en in de twintigste eeuw kreeg het onderwerp vanuit de algemene kunstwetenschap nieuwe impulsen; toen ontstond ook de interesse voor de zogeheten ‘wechselfeitelige Erhellung der Künste’. Belangrijke bijdragen kwamen van Max Dessoir (in *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906), Johannes Volkelt (in *System der Aesthetik*, 1925), Alain (in *Système des beaux-arts*, 1926), Roman Ingarden (in studies over de ontologie van de kunst), T.M. Greene (in *The arts and the art of criticism*, 1940) en Etienne Souriau (in *La correspondance des arts*, 1947). Kort daarop gaf Thomas Munro, in zijn boek *The arts and their interrelations* (1949) een grondig, kritisch en encyclopedisch overzicht van het thema en zijn geschiedenis. Hij constateerde dat in de afgelopen jaren ‘the problem of classifying the arts has come to [einde pagina 63] be a recognized task of aesthetics.’¹ Er was ook een term bedacht voor al dit onderzoek: vergelijkende esthetica (‘comparative aesthetics’; ‘esthétique comparée’).

In de tussentijd hadden sommige andere filosofen en kunstcritici negatief geschreven over de waarde van de geopperde systematieken. Daartoe behoorde natuurlijk Benedetto Croce, die vijandig stond tegenover bijna elke vorm van generalisering in de kunsten. Ook John Dewey had zich een tegenstander getoond.² Blijkbaar vonden zij aanvankelijk niet veel gehoor. Dit veranderde vanaf de jaren vijftig. In 1953 verscheen nog het invloedrijke boek van Susanne Langer, *Feeling and Form*, en ook (minder invloedrijk) Nicolai Hartmann's *Aesthetik*, maar daarna begon de belangstelling voor de systematiek der kunsten te verflauwen. Natuurlijk werden nu en dan nog belangwekkende pogingen gedaan het onderwerp nieuw leven in te blazen, vooral door Nelson Goodman met zijn analyse van notatievormen en zijn onderscheid tussen autografische en allografische kunsten, en wat later nog door Francis Sparshott (deels in het voetspoor van Joseph Margolis) in zijn grote werk *The Theory of the Arts*.³ Veel hielp het niet. In de recent verschenen vierdelige *Encyclopedia of Aesthetics* (1998) is het onderwerp nauwelijks terug te vinden. Een afzonderlijk artikel is er niet aan gewijd. De artikelen over ‘Ontology of Art’ en ‘Synaesthesia’ komen er nog het dichtst bij, en verder verschijnt het alleen versnipperd in bijdragen over afzonderlijk behandelde filosofen. Het

hoogst informatieve overzichtswerk van Thomas Munro wordt zelfs niet vermeld. De term ‘vergelijkende esthetica’ is inmiddels wat anders gaan betekenen.

Onbegrijpelijk is deze ontwikkeling niet. Of men het onderwerp nu vanuit een alomvattende, filosofische positie behandelde dan wel de kunsttheorie een zelfstandige plaats gaf, vaak heerste er een onmiskenbare systeemdwang. Aan de kunsten werd dan een bepaalde systematiek opgedrongen. Met veronachtzaming van uitzonderingen en soms zelfs van hele artistieke tradities of van belangrijke aspecten werden zij stuk voor stuk in een hokje geplaatst, en wanneer dat echt niet ging als overgangsgeval of mengkunst beschouwd. De methode was al te vaak simplistisch en het resultaat steriel. Een tweede probleem was de veelheid van criteria, en ook wel de dubieuze toepasbaarheid ervan. Afgezien van de twee uitersten: metafysische criteria en criteria aan de hand van materiaal en medium, waren twee distincties dominant, namelijk het onderscheid van tijdkunst en ruimtekunst, en het onderscheid van mimetische en niet-mimetische kunsten. Daarnaast werd bijvoorbeeld ook gewerkt met het verschil beweging-rust of met een onderscheid naar de betrokken zintuigen; een enkele maal deed het verschil sociaal-solitair zijn intrede. De vraag was hoe deze soms verwante, maar soms heel uiteenlopende criteria zich tot elkaar verhouden. Max Dessoir combineerde het tijd/ruimte criterium met dat van mimetisch/niet-mimetisch, Etienne Souriau begon met een zintuigelijk criterium (verfijnd tot een interessante zeventdeling) en combineerde het eveneens met mimetisch/niet-mimetisch.⁴ En in de derde plaats speelde natuurlijk ook de ontwikkeling van de kunsten in de 20e eeuw een rol in de deconfiture van het onder- **[einde pagina 64]** werp. Moderne stromingen binnen reeds lang bestaande kunsten zoals de abstracte schilderkunst, de experimentele muziek, later bijvoorbeeld de conceptuele kunst en action painting, samen met het ontstaan van moeilijk plaatsbare nieuwe kunsten (zoals reeds de filmkunst), eisten te veel van de beproefde mogelijkheden van een kunstensystematiek.

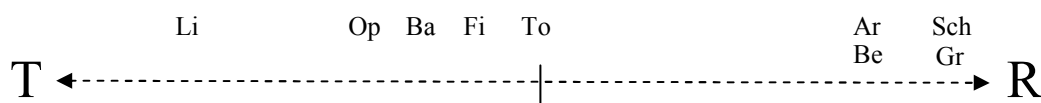
Toch denk ik dat het de moeite loont eens opnieuw naar de systematiek der kunsten te kijken. Ik zal daarbij echter geen strikte classificatie nastreven. De onhoudbaarheid daarvan is, denk ik, inderdaad afdoende gebleken. In plaats daarvan zal ik proberen te laten zien dat de kunsten eerder een soort van verschuivend spectrum vormen en op die manier inderdaad geordend kunnen worden. Daarbij richt ik mij primair naar het criterium van tijd en ruimte, niet zozeer om hier de traditie te volgen, maar vooral omdat dit nu eenmaal fundamentele categorieën zijn, filosofisch zowel als existentieel, in de cognitie zowel als in het gevoelsleven. Het kan niet anders of ook in de kunstbeleving spelen zij een wezenlijke rol. Wel zal ik bij de toepassing daarvan, waar nodig, andere gezichtspunten invoeren. Om de zaak overzichtelijk te houden beperk ik mij bij voorbaat tot een tiental kunsten, waaronder natuurlijk de vijf traditionele hoofdkunsten: muziek (met name instrumentaal), ballet, opera, toneel, film, literatuur, grafische kunst, schilderkunst, beeldhouwkunst (in ruime zin) en architectuur (in de beperkte zin van bouwkunst, dus geen tuin- of landschapsarchitectuur). Het is maar een selectie en typisch niet-Westerse kunsten ontbreken, maar de lijst is hopelijk toch voldoende representatief voor deze verkenning.⁵

Materiaal, medium, uitvoering

Vraagt men naar de rol van tijd en ruimte in de een of andere kunst, dan rijst onmiddellijk de wedervraag: In welk opzicht?

In de eerste plaats is er het materiaal en het medium. Het onderscheid tussen deze twee is niet scherp en is in dit verband ook niet zo belangrijk. Het materiaal is in elk geval datgene waaruit het kunstwerk in de meest elementaire zin bestaat, de term medium slaat in beginsel op de artistieke verwerking daarvan, voorzover door omstandigheden, conventies of tradities gereguleerd. Samen bepalen zij de manier waarop het werk aan de beschouwer verschijnt.

Schilderkunst bijvoorbeeld werkt met verf op een of andere ondergrond, beeldhouwkunst met steen, metaal, hout en kunststof. Hun producten, zoals ook die van de grafische kunst en de architectuur, zijn ruimtelijke producten, hetzij drie-dimensionaal, hetzij (bij benadering) twee-dimensionaal. Zij staan, liggen of hangen in de ruimte en bevinden zich dus op een bepaalde plaats (of op bepaalde plaatsen, want een werk hoeft niet uniek te zijn maar kan bijvoorbeeld in verschillende afdrucken of afgietsels bestaan). Natuurlijk zijn zij in de tijd gemaakt, onder- **[einde pagina 65]** worpen aan de werking van de tijd, en zij worden steeds in de tijd en in een tijdsverloop waargenomen. Maar naar het materiaal en het medium gerekend hebben wij hier te maken met evidente ruimtekunsten. Als men de kunsten rangschikt langs een as die het relatieve belang van tijd en ruimte aangeeft (links alleen tijd, rechts alleen ruimte, met daar tussenin een glijdende schaal) dan staan de beeldende kunsten uiterst rechts. (Zie figuur 1)



Legende:

Mu = muziek

Fi = film

Be = beeldhouwkunst

Li = literatuur

To = toneel

Gr = grafische kunsten

Op = opera

Ar = architectuur

Ba = ballet

Sch = schilderkunst

Figuur 1

Toch dringt zich meteen een verschil tussen de twee- en de driedimensionale kunsten op. De driedimensionale beeldende kunsten laten veel gemakkelijker beweging toe dan de tweedimensionale. Daar is in feite ook gebruik van gemaakt. Er zijn bijvoorbeeld de mobiele sculpturen van Calder, en tot de producten van de architectuur behoren molens met draaiende wieken. Kortom, het medium impliceert hier enigermate de tijd. Draaiende schilderijen of tekeningen zijn in theorie weliswaar niet ondenkbaar, maar hebben mijns inziens weinig te bieden en komen dan ook, voorzover ik weet, in de praktijk niet of nauwelijks voor. Ik zie ook niet goed hoe het mechaniek hier zonder de derde dimensie zou kunnen bestaan.⁶ Beeldhouwkunst en architectuur zijn dus, anders dan schilderkunst en grafiek, in aanleg en in werkelijkheid niet uitsluitend ruimtelijk meer. Er is een inbreng van de tijd, ook al blijft het belang van de ruimte verreweg overwegend. De beide driedimensionale kunsten staan nog altijd aan de rechterkant van het spectrum, maar iets links van de beide tweedimensionale. Of beter: zij bestrijken een zone iets links van uiterst rechts.

Aan de andere kant van het spectrum staat de muziek. Het medium bestaat hier uit klanken, op een of andere manier door de selectie van instrumenten afgepaald, gestileerd en genormeerd. In de tegenstelling tijd-ruimte is de primaire dimensie hier de tijd. Deze klanken, van welke hoogte, kleur of sterkte dan ook, beslaan op zichzelf genomen een moment of een duur, en onderling bestaan er de relaties van synchronie en opeenvolging. Men hoort ze tegelijk of na elkaar, in een bepaald tempo en ritme. Dat maakt de muziek primair tot een tijdkunst. Een monopolie heeft de tijd hier echter **[einde pagina 66]** niet, want klanken kunnen materieel alleen in de ruimte bestaan. Ze veronderstellen voortbrenging en voortplanting in de ruimte. Let men speciaal op de uitvoering of realisatie, dan wordt het ruimtelijke aspect nog iets duidelijker. Alle klanken worden op een bepaalde plaats geproduceerd, zij planten zich in de ruimte voort en zouden zonder de ruimte niet kunnen bestaan. Voor mensen die geen uitvoering (of een ingeblikte versie daarvan) nodig hebben en

muziek kunnen lezen zoals een ander een roman leest, is er altijd nog de partituur als ruimtelijk gegeven.⁷

Andere uitvoeringskunsten zijn het ballet, de opera, het toneel en de film.⁸ In al deze gevallen is zowel het medium als de uitvoering een combinatie van ruimte en tijd. Het medium is hier immers een samenstel van bewegingen, gebaren, handelingen, taal, klanken en beelden, enerzijds door kunstenaars voorgeschreven, anderzijds door kunstenaars uitgevoerd. Zo'n medium onderstelt hoe dan ook een samenspel van ruimtelijke en temporele factoren. Maar ook binnen *dit* kwartet van kunsten kan weer verschil worden gemaakt, nu vanwege de rol van de muziek. Daardoor kan het zwaartepunt meer of minder naar links verschuiven. Puur toneel, dat wil zeggen toneel zonder muziek (zoals in elk geval in het moderne toneel gebruikelijk), moet in het midden geplaatst worden; er is mijns inziens geen reden hier naar links of naar rechts af te wijken.⁹ Vanwege de inbreng van de muziek liggen film, ballet en opera echter wél links van het midden. In deze volgorde neemt de inbreng van de muziek zelfs toe, en de genoemde kunsten liggen in de genoemde volgorde daarom links van het toneel.

Resteert de literatuur, met als medium de taal. Waar bevindt zij zich in dit spectrum? Waarschijnlijk niet in het midden, maar waar precies, vergeleken met de zojuist behandelde uitvoeringskunsten?

Een prealabele vraag is of de literatuur zelf ook een uitvoeringskunst is. Van oorsprong was dat ongetwijfeld zo. Lyriek moest gezongen worden, een epos moest worden voorgedragen. Kennis nemen van literatuur betekende aanwezig zijn bij een uitvoering of een voordracht. Later kwam het lezen van literatuur naar voren, en nog wat later het stillezen. Globaal gesproken bestaat die situatie in de Westerse beschaving nu al ruim 1500 jaar, al is het zeker geen proces geweest dat overal en in alle genres op dezelfde manier is verlopen. Sindsdien is de literatuur geen uitvoeringskunst meer en is zij in dat opzicht op de beeldende kunsten gaan lijken. De beschouwer van het artistieke object is rechtstreeks geconfronteerd met wat de kunstenaar zijn publiek wil tonen; bemiddeling door uitvoerders is overbodig geworden, al zijn zij er nog steeds en al treden heel wat dichters bij tijd en wijle als hun eigen uitvoerders op.¹⁰

Is de literatuur door dit alles misschien een ruimtekunst geworden? Een beetje, ongetwijfeld. De geschreven of gedrukte tekst is tenslotte een ruimtelijk object, anders dan een voordracht (en dat object kan zelfs een eigen artistieke waarde hebben). Het staat allemaal in een boek op zo- en zoveel bladzijden, en je kunt erin bladeren zoals je een sculptuur of een gebouw kunt verkennen door er omheen of doorheen te lopen. De [einde pagina 67] overgang van gesproken naar geschreven taal, van orale literatuur naar schriftliteratuur betekent dat het materiaal en het medium ruimtelijker zijn geworden. Door deze schriftelijke fixatie en de daarmee verbonden leescultuur (in de plaats gekomen van de oorspronkelijke luistercultuur) is de literatuur ook inhoudelijk van karakter veranderd, het proza zowel als de poëzie. Wat echter behouden is gebleven is de neerslag van de temporele dimensie in het ruimtelijke object. De plaatsing van de schrifttekens representeert temporele opeenvolging, en dat is en blijft een groot verschil met de beeldende kunsten. Uit dien hoofde is de literatuur primair een tijdkunst gebleven. De ware kennisneming geschiedt hier in een voorgeschreven temporele richting. Bovendien, anders dan bij de vier podiumkunsten (waar die voorgeschreven richting ook bestaat) ontbreekt bij de literatuur de ruimtelijkheid van het podium en de sterke ruimtelijke effecten die daardoor reeds op het niveau van materiaal, medium en uitvoering mogelijk gemaakt worden. Om al deze redenen plaats ik de literatuur in het gebied rechts van de muziek, maar links van de opera, het ballet, de film en het toneel. Daarmee is figuur 1 voltooid.

Perceptie en beleving

Er zijn echter meer gezichtspunten in het geding dan tot nu toe werden verdisconteerd. Zo kan men systematisch op de perceptie, op het proces van kunstwaarneming en kunstervaring gaan letten. Dat proces heeft een overduidelijke temporele component. De perceptie van alle kunstwerken, ook die van ruimtelijke kunstwerken, speelt zich in de tijd af. De waarneming van een prent of schilderij kost tijd, want zelfs bij kleine afmetingen bestaat er geen onmiddellijke, momentane totaalvisie, of hoogstens in theorie; in de praktijk komt zoiets niet voor. Zo'n werk moet verkend worden. Veel schilderijen hebben trouwens een compositie die erop berekend is dat de blik op een bepaalde manier in de tijd verschuift, veelal van links naar rechts, soms bovendien van links onder naar rechts boven. Er ontstaat daarom een iets ander resultaat wanneer je van rechts naar links het schilderij binnenkomt, en al helemaal wanneer je het oorspronkelijke schilderij door zijn spiegelbeeld vervangt. Heinrich Wölfflin heeft daarover geschreven, onder andere naar aanleiding van de *Sixtijnse Madonna* van Rafaël; en in zijn voetspoor heeft Bernard Lamblin, in hoofdstuk II van zijn indrukwekkende studie *Peinture et Temps*, commentaar gegeven op de bekende voorkeur in de compositie van de *Annunciatie*.¹¹ In ruim driekwart van de door hem besproken 128 gevallen komt de engel van links en bevindt Maria zich rechts. Met een voorkeur van de lees- en kijkrichting van links naar rechts is dat heel begrijpelijk. De blik komt met de engel mee het schilderij in. De meeste uitzonderingen op deze algemene regel treden volgens Lamblin pas vanaf Titiaan op en kunnen verklaard worden als late en ietwat provocerende variaties op het gevestigde schema. **[einde pagina 68]**

Men ziet de voorkeur voor de kijkrichting van links naar rechts zelfs in schilderijen waarin niets gebeurt. Neem bijvoorbeeld de stillevnachtige landschappen van Albert Cuyp zoals ze in de zomer van 2002 te zien waren op de Cuyp-tentoonstelling in het Rijksmuseum. Sommige daarvan hebben een symmetrische compositie met een grote nadruk op de horizontale lijnen, maar het merendeel oogt asymmetrisch. Dat komt vooral door de geprononceerde diagonaal van links onder naar rechts boven. De linkerbovenhelft van het schilderij is dan meestal leeg en open, met lucht en wolken, in de rechteronderhelft daarentegen staat of ligt van alles: koeien, schapen en mensen, soms ook een heuvel. Mijn ervaring is dat de blik in eerste instantie vooral naar links getrokken wordt en pas in tweede instantie naar rechts (natuurlijk met allerlei heen en weer kijken vermengd). Het drukke tafereel op de voorgrond rechts wordt dan gezien als een complement van de verte links, niet omgekeerd. Wat die globale oriëntatie nog ondersteunt, is het feit dat verreweg de meeste koeien hun kop rechts hebben; hun kijkrichting is dus ook naar rechts. En als er bijvoorbeeld ergens een schutter is afgebeeld, richt die zijn geweer naar rechts. In de diepe rust van deze schilderijen is er zodoende toch een minimum van dynamiek aanwezig, een dynamiek die van links naar rechts loopt en dat niet alleen in de ruimte maar, via de perceptie, ook in de tijd.¹²

Bij sculpturen en gebouwen is de rol van de temporele perceptie nog iets duidelijker. Zulke objecten kan men immers zelfs niet in theorie onmiddellijk overzien; rondlopen in de ruimte om ze volledig te bekijken kost noodzakelijk tijd. Voor sommige gebouwen geldt nog iets extra's. Voor een volledige verkenning van een kathedraal bijvoorbeeld lijkt het nodig het licht op verschillende tijden van de dag (en misschien zelfs van het jaar) te zien binnenvallen.

Bij alle overige kunsten speelt de tijd van meet af aan al een grote rol, maar door de perceptie wordt die rol nog versterkt. De bijdrage van de perceptie aan de rol van de tijd geldt dus algemeen, voor alle kunsten. Het is waar dat men steeds ook in de ruimte waarneemt en dat er zodoende vanwege de perceptie steeds ook een toename van de rol van de ruimte optreedt. Altijd is er immers een ruimtelijke positie van waaruit het werk wordt gezien, gehoord of ervaren. Maar de toename op het gebied van de tijd is groter. Dat komt door de mentale verwerking van wat er waar te nemen is. Er ontstaat pas een afronding van de perceptie wanneer de indrukken in de geest worden samengenomen en verwerkt, en dat

mentale proces is een zuiver temporeel proces. Het relatieve gewicht van de tijd vergeleken met de ruimte neemt vanwege de perceptie toe. En het effect voor wat betreft de plaatsing van de kunsten langs het tijd-ruimtespectrum is daardoor een algemene verschuiving naar links, in de richting van relatief meer tijd: een 'tijd'-verschuiving, te vergelijken met een rood- of blauwverschuiving in de optica. (Zie figuur 2.)

Deze tijdverschuiving wordt nog sterker wanneer men in rekening brengt dat in het mentale verwerkingsproces ook de geschiedenis een rol kan spelen. Dat gebeurt **[einde pagina 69]** bijvoorbeeld door het besef dat het ene werk op het andere is gevolgd, dat het beschouwde werk al heel oud is en het product van een ver verleden, of dat het juist gloednieuw is. Alle kunstwerken staan immers hoe dan ook in de geschiedenis, en het besef daarvan kan altijd op de een of andere manier in de perceptie, nu in de ruime zin van beleving, geactualiseerd worden. Die beleving zelf heeft bovendien soms haar eigen geschiedenis in het leven van de waarnemer.



Legende:

Mu = muziek

Fi = film

Be = beeldhouwkunst

Li = literatuur

To = toneel

Gr = grafische kunsten

Op = opera

Ar = architectuur

Ba = ballet

Sch = schilderkunst

Figuur 2

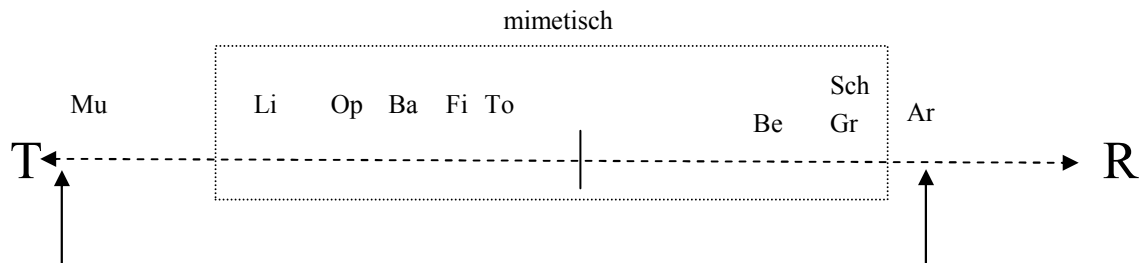
De voorstelling

Radicaler zijn de gevolgen wanneer men ook het onderwerp of de voorstelling in rekening brengt. In de voorafgaande paragraaf ben ik daar al enigszins mee begonnen. Toen echter ging het primair om een beschouwing van de perceptie. De voorstelling dient ook op zichzelf behandeld te worden.¹³

De gevolgen zijn radicaler omdat de inbreng van de voorstelling niet alleen maar leidt tot een algemene verschuiving. De onderlinge positie van de kunsten wordt erdoor veranderd. Want voor sommige kunsten zijn de gevolgen beperkt, voor andere daarentegen groot, en bovendien kan het effect in verschillende richting gaan. Met de muziek en de architectuur gebeurt er niet veel. Niet dat deze kunsten geen onderwerp kunnen hebben en nooit een voorstelling of afbeelding behelzen, maar vergelijkenderwijs zijn hun mogelijkheden op dat gebied beperkt. Zij zijn maar in heel geringe mate uitbeeldend of mimetisch. Alle andere kunsten zijn dat juist in hoge mate. De meesten hebben weliswaar hun niet-mimetische, abstracte varianten (in elk geval de beeldhouwkunst, de schilderkunst, de grafiek, de film en het ballet), maar ook dan is het bieden van een voorstelling veruit hun dominante opgave en traditie.

Die voorstelling is vaak een voorstelling in tijd én ruimte. De drie mimetische beeldende kunsten zijn er van oudsher in geslaagd bewegingen, gebeurtenissen en handelingen weer te geven, of op zijn minst te suggereren. Brengt men dat in rekening, dan **[einde pagina 70]** schuiven zij in ons spectrum een eindje naar links. Natuurlijk blijven zij op de rechterhelft staan want de rol van de ruimte blijft belangrijker dan die van de tijd. Maar zij komen nu allemaal links van de architectuur te staan, die dus nu alsnog de meest rechtse positie gaat innemen. Aan de andere kant van het spectrum handhaaft de muziek de meest linkse positie.

De afstand tot haar naaste buur, de literatuur, wordt zelfs vergroot. Want de mogelijkheden om in taal behalve temporele processen ook ruimtelijke situaties of toestanden weer te geven, zijn haast onbeperkt. De literatuur maakt daardoor een ruk naar rechts. Misschien geldt dat (zij het in mindere mate) ook nog voor de opera, het ballet en de film. Samen met het toneel bevolken al deze kunsten nu het gebied iets links van het centrum. (Zie figuur 3)



muziek-architectuur: contrast: Schopenhauer (muziek positief)
 Alain (architectuur positief)
 analogie: Vitruvius, Alberti, Schelling

Legende:

Mu = muziek	Li = literatuur	Op = opera	Ba = ballet
Fi = film	To = toneel	Ar = architectuur	Sch = schilderkunst
Be = beeldhouwkunst	Gr = grafische kunsten		

Figuur 3

Het is waar dat Lessing enerzijds de schilders en beeldhouwers, anderzijds de dichters waarschuwde om zulke mogelijkheden niet te gebruiken, laat staan uit te buiten. Een ieder zou zich bij de eigen leest moeten houden. De schilder- en de beeldhouwkunst zouden zich moeten concentreren op de weergave van ruimtelijke toestanden, in het bijzonder menselijke lichamen - al zou een geschiedenis dan nog gesuggereerd kunnen worden door de weergave van het centrale ogenblik - de literatuur daarentegen zou zich op de beschrijving van temporele processen, in het bijzonder menselijke handelingen, moeten toeleggen. In beide gevallen was de waarschuwing tevergeefs. De schilderkunst bijvoorbeeld wemelt van voorstellingen waar niet slechts toestanden maar ook gebeurtenissen (gevechten, ontmoetingen, plechtigheden, enzovoort) zich aftekenen. Pieter Brueghels *Terugkeer van de jagers* is nog altijd een mooi voorbeeld dat laat zien met welke eenvoudige middelen beweging kan worden uitgedrukt. Er is [einde pagina 71] nog meer. Schilderijen kunnen ook aangeven dat zij het verre verleden uitbeelden, en klassieke taferelen en ruïnes hebben hun eigen, op tijdsverloop berustende zeggingskracht. Landschappen kunnen de rust van een toestand of juist de verborgen dynamiek en de turbulentie ervan uitdrukken; schilders als Albert Cuyp, Constable en Turner hebben deze drie mogelijkheden voor hun rekening genomen. Ja, zelfs stilleven kunnen de fatale gevolgen van de tijd voelbaar maken.¹⁴

Dergelijke vaststellingen, mutatis mutandis, zijn voor de literatuur en voor andere overwegend temporele kunsten te doen. Dan gaat het juist om de weergave van de ruimte en van ruimtelijke noties en sensaties, van personen en voorwerpen. Toch zijn er redenen om de consequenties van dit alles niet al te zwaar te laten wegen. Ik noem er twee.

De eerste is dat zulke als het ware 'a-typische' representaties (temporele voorstellingen binnen een verder overwegend ruimtelijke kunst, ruimtelijke voorstellingen binnen een verder overwegend temporele kunst) kunstgrepen veronderstellen, die zich in de 'typische' dimensie

afspelen. Dat begint welbeschouwd al met de weergave van de derde ruimtelijke dimensie (diepte) in twee-dimensionale ruimtekunsten. Diepte ontstaat dan door hoe men op een slimme manier het vlak invult.¹⁵ Het geldt *a fortiori* voor de weergave van beweging en handeling op papier, doek of in steen. De weergave van beweging, van gebeurtenissen of handelingen (van temporele processen dus) in een ruimtelijke kunst vereist kunstgrepen in de behandeling van het ruimtelijke materiaal en het ruimtelijke medium. Wat daar onveranderlijk voorhanden is, moet zodanig *gepresenteerd* worden dat het beweging of handeling en dus tijdsverloop *representeert*.¹⁶ Omgekeerd geschiedt de weergave van de ruimte in de literatuur juist vaak via de presentatie van temporele processen: Hephaistos maakt het schild van Achilles (een voorbeeld van Lessing), iemands blik glijdt over de omgeving, of iemand reist van de ene omgeving naar de andere. De ruimtewerking is dan een effect van wat er in de tijd gebeurt, zoals omgekeerd de temporele werking van schilderijen het effect is van een strikt ruimtelijke compositie. De dimensie waarin zulke kunstgrepen zich afspelen is en blijft de basisdimensie van de betrokken kunst, en de mogelijkheid van a-typische voorstellingen modificeert dat maar doorbreekt het niet.¹⁷

De tweede reden is dat er veel polemiëk is geweest over de vraag hoe ver de schilders en beeldhouwers in feite zijn gegaan in hun weergave van beweging en handeling. Door sommigen is tegen overinterpretatie gewaarschuwd. De Nederlandse kunsthistoricus H. van de Waal heeft eens een lang en grondig stuk geschreven tegen alle critici en kunstbeschouwers die in Rembrandts schilderij *De staalmeesters* van allerlei meenden te zien gebeuren. Vaak ging het daarbij om een roerige wending in een vergadering van het lakenbereidersgilde: iemand van het bestuur zou zich opmaken een ontevreden lid tot de orde te roepen.¹⁸ Tot de gewraakte kunstbeschouwers behoorde zelfs Alois Riegl. Van de Waal betoogde dat hier helemaal niets gebeurt; het schilderij ver- **[einde pagina 72]** wijst niet naar een gebeuren dat men erbij zou moeten denken en dat zich deels op de denkbeeldige, niet geschilderde voorgrond zou afspelen (extra spannend omdat het ongeveer de plaats is waar de toeschouwer staat!). Rembrandt heeft, aldus Van de Waal, alleen maar zijn mensen zo opgesteld dat er een boeiend groepsportret kon ontstaan. Puur ruimtelijk dus, niets temporeels. Een groepsportret als dit moet volgens hem niet opgetuigd worden met dramatiek of romantiek. Dit laat natuurlijk de temporele inhoud van talloze schilderijen in andere genres, zoals religieuze schilderijen en historiestukken, onverlet. Sommigen echter zijn veel verder gegaan en hebben betoogd dat *alle* schilderkunst uiteindelijk vlakvulling is en dat de voorstelling, welke dan ook, artistiek gesproken irrelevant is. Alleen de compositie, de onderlinge verhouding van lijnen, vormen en kleuren zou esthetisch meetellen. Belangrijke voorlieden van deze opvatting waren in het begin van de vorige eeuw Clive Bell en Roger Fry.

In feite komt hier een nieuw aspect in het geding, het laatste aspect dat ik zal behandelen. Dat is het aspect van de kunstopvatting, een persoonlijke of collectieve visie op de kunst. Het wordt nu een kwestie van *artistieke ideologie*; en ik bedoel dit niet in ongunstige zin.

Artistieke ideologie

De zojuist vermelde formalistische opvatting van de schilderkunst heeft tot gevolg dat de schilderkunst weer uiterst rechts komt te staan, samen met de grafiek, terwijl de beeldhouwkunst haar oorspronkelijke gezamenlijke positie met de architectuur terugkrijgt. De veranderingen vanwege de voorstelling worden zo weer ongedaan gemaakt. Dergelijke formalistische opvattingen waren er ook met betrekking tot de muziek (Eduard Hanslick was hier de grote voorman), maar de gevolgen daarvan zijn kleiner, zij betekenen hoogstens een stapje verder naar links. Anders ligt het voor tegengestelde opvattingen met betrekking tot de muziek, waarbij juist de mimetische mogelijkheden zwaar worden aangezet en de muziek

geacht wordt allerhande constellaties te kunnen uitbeelden zoals het platteland, berglandschappen of zonneshijn. Dat betekent namelijk een duidelijke stap naar rechts. Zo is ook wel de mimetische herkomst of het mimetisch vermogen van de architectuur verdedigd, maar voorzover ik weet zijn daarbij zelden temporele objecten genoemd, dus veel effecten op de plaats in het spectrum hoeft die opvatting niet te hebben.

Ook met betrekking tot andere kunsten zoals de literatuur, het ballet en de film zijn er herhaaldelijk conflicten geweest tussen aanhangers van uiteenlopende artistieke concepties. Vaak ging het dan eveneens om het conflict tussen een meer formalistische opvatting en een opvatting die het belang van de inhoud, de voorstelling of de strekking accentueerde. Stuk voor stuk kunnen zulke ideologieën een verandering in **[einde pagina 73]** het spectrum tot gevolg hebben. Voor een universeel artistiek formalisme bijvoorbeeld is figuur 2 het eindstadium. De Einfühlungs-ideologie daarentegen temporaliseert alles nog eens dubbelop.¹⁹

Het is ondoenlijk al die ideologieën de revue te laten passeren. Het is gelukkig ook niet nodig, want het gaat hier om opvattingen zonder dwingende kracht. Zij zijn echter niet helemaal willekeurig, en ik zou zeker niet willen zeggen dat zij voor de esthetica strikt genomen irrelevant zijn. Integendeel, zij zijn wezenlijk verbonden met de manier waarop kunstwerken worden waargenomen, geïnterpreteerd en beoordeeld, en dus in hoge mate esthetisch relevant. Misschien vinden sommigen zelfs dat het hele onderwerp van de systematiek der kunsten pas op dit niveau zijn vruchtbaarheid kan bewijzen. Dat vind ik niet. Maar wel vind ik het aspect van de artistieke ideologie essentieel genoeg om, nu van volledigheid geen sprake kan zijn, tot slot enkele speciale kwesties op dit gebied aan de orde te stellen.

Die kwesties hebben te maken met de hiërarchie der kunsten. Het is bekend dat in de loop van de geschiedenis er heel wat kunsten tot de hoogste of belangrijkste zijn uitgeroepen: de architectuur, de beeldhouwkunst, de schilderkunst, de poëzie (en dan daarbinnen eerst het epos of de tragedie, later de lyriek), de dans, de opera en ook de muziek.²⁰ Voor de uitverkiezing van de muziek was Schopenhauer de belangrijkste autoriteit, maar Walter Pater, met zijn leuze 'All art constantly aspires to the condition of music', de bekendste zegsman. De muziek wordt hier uitgeroepen tot het ideale rolmodel van alle kunstbeoefening. Een dichter die dit parool meer in het bijzonder voor de poëzie verwoordde was Paul Verlaine: 'De la musique avant toute chose', zo begint zijn gedicht *Art poétique*. Die voorkeur voor de muziek berustte echter noch bij Schopenhauer noch bij Pater, en ik denk ook niet bij hun meeste geestverwanten, op de aard van de muziek als tijdkunst, als de tijdkunst par excellence zelfs. Integendeel. Het ging er juist om dat de muziek een ontsnapping uit de tijd mogelijk maakte. Bij Schopenhauer is dat zo vanwege de unieke positie van de muziek als uitbeelding van het achter tijd en ruimte gelegen ding-op-zichzelf, de metafysische grondslag van de empirische wereld: de Wil.²¹ Bij Walter Pater komt het omdat de gevierde 'condition of music' de eenheid van vorm en inhoud is, waardoor perfecte artistieke autonomie mogelijk wordt. De tijd wordt in deze gevallen dus juist in en door de tijd (namelijk die van de muziek) overwonnen. Dit streven naar een bevrijding uit de tijd waarmee tegelijk een overwinning op leed en vernietiging bereikt zou worden, was vanaf het begin van de 19e eeuw inderdaad een leidmotief in toonaangevende artistieke ideologieën. De ware kunst zou door haar tijdloosheid een dergelijke bevrijding uit de tijd mogelijk maken.

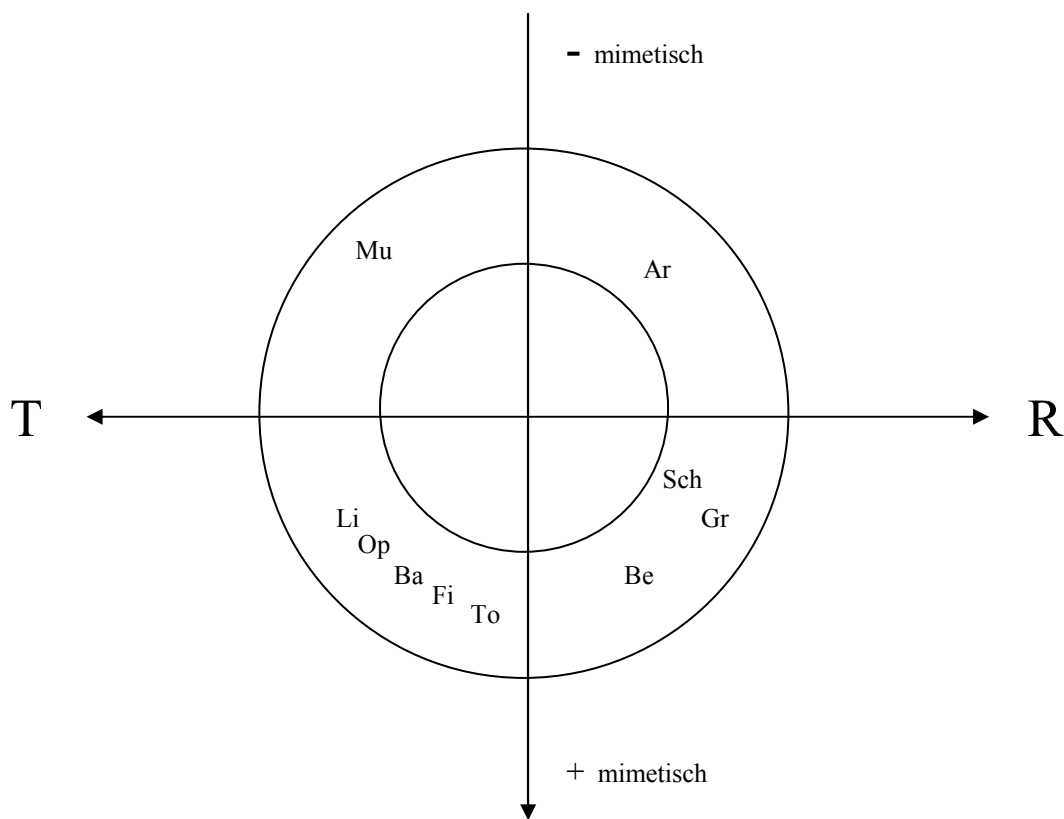
Het is niet verwonderlijk dat deze opvatting evengoed tot de verheerlijking van de overwegend ruimtelijke kunsten kon leiden. Deze kunsten hadden hier immers, zo leert althans het gezonde verstand, een zekere voorsprong omdat zij in zichzelf al wei- **[einde pagina 74]** nig temporeels hebben. Van die ruimtekunsten waren het dan weer vooral de beeldhouwkunst en de architectuur, die voor deze voorbeeldrol en voor de bijbehorende plaats op het erepodium in aanmerking kwamen. Want door hun materiële hoedanigheid zijn zij het die bij uitstek bestendigheid belichamen en uitstralen.

Alain, in zijn *Système des beaux-arts*, koos voor de architectuur. Zij is, voor hem, niet alleen de primaire en de oudste kunst, maar ook de exemplarische kunst. Want zij is bij uitstek gekenmerkt door soliditeit, en soliditeit is Alains hoogste norm. 'Il faut ... qu'une oeuvre d'art soit faite, terminée, et solide', schreef hij. Soliditeit vindt men primair bij de kunsten van de rust, de architectuur voorop, nauwelijks bij de kunsten van de beweging zoals de muziek, de dans en de poëzie.²² Niet dat hij onvriendelijk over deze efemere kunsten schreef, want in afgeleide zin kunnen zij toch over soliditeit beschikken: door regelmaat, discipline en ambachtelijkheid. Daarmee kunnen ook zij hoog scoren.²³ Maar er kan ook veel mis gaan, want zij kunnen hun vrijheid misbruiken. Die vrijheid is volgens Alain geen voordeel. Beter is de gebondenheid, zoals (opnieuw en bij uitstek) die van de architectuur aan de materie, de zwaartekracht en zelfs de menselijke levensbehoeften.²⁴

Voor anderen vertegenwoordigde vooral de beeldhouwkunst het ideale rolmodel. Ik denk nu speciaal aan de voorbeeldfunctie van de beeldhouwkunst voor de moderne poëzie; er is een traditie van 'ut sculptura poesis' naast die van 'ut architectura poesis' en 'ut musica poesis' (en, uiteraard, 'ut pictura poesis'). De tekenen daarvan zijn er bij dichters als Keats, Poesjkin, Baudelaire, Rilke en Yeats. Mooie en beroemde voorbeelden zijn het gedicht *Ode on a Grecian urn* van Keats (als ik de kunst van de pottenbakkers bij de ruim opgevatte beeldhouwkunst mag rekenen) en Yeats' gedicht *Sailing to Byzantium* met zijn verheerlijking van in goud uitgevoerde vogelbeelden.²⁵ In iets ruimere zin getuigen ook enkele boektitels van de New Critics, zoals *The well wrought urn* (Cleanth Brooks) en *The verbal icon* (W.K. Wimsatt) van een dergelijke voorkeur. In deze gevallen gaat het opnieuw om de vormvastheid van de betrokken kunstwerken, hun quasi-onaantastbaarheid, hun quasi-eeuwigheid, en zo uiteindelijk om hun symbolische waarde als overwinning op de tijd.

Muziek aan de ene kant, architectuur of beeldhouwkunst aan de andere kant - het lijkt merkwaardig dat hun voorbeeldfunctie, door deze gemeenschappelijke notie van een overwinning op de tijd, zo analoog is. Deze analogie blijkt ook wel direct in de teksten want herhaaldelijk, zoals bij Keats en Yeats, verschijnt de muziek er samen met de beeldende kunst in een voorbeeldrol. Sommige dichters hebben blijkbaar moeite om te kiezen, en hetzelfde geldt voor sommige critici. Zo is Walter Pater niet alleen maar kroongetuige voor de exemplarische betekenis van de muziek maar ook voor die van de architectuur.²⁶

Dan herinnert men zich de oeroude traditie van de verwantschap van juist deze twee toch zo verschillende kunsten, de muziek en de architectuur. Vitruvius, in de eer- **[einde pagina 75]** ste eeuw voor Christus (de enige klassieke auteur over architectuur wiens werk behouden is gebleven) is er al mee begonnen toen hij erop wees dat een architect om zijn werk goed te kunnen doen de theorie van de muziek moest kennen. In de Renaissance namen Alberti, Palladio en anderen de gedachte van de verwantschap van muziek en architectuur met kracht over. Zij allen meenden dat dezelfde wetten van proportionaliteit die de muziek beheersen, ook in de architectuur gelden. Het grondidee was dat de mikrokosmos van de kunst de wetten van de makrokosmos dient te weerspiegelen.²⁷ De traditie leefde ook daarna nog voort, al kwam zij in de loop van de 17e en 18e eeuw onder druk te staan en had zij steeds minder invloed op de praktijk. Maar toen kwam Schelling. In zijn *esthetica*-colleges van het jaar 1802-1803, later in boekvorm uitgegeven onder de titel *Philosophie der Kunst*, kenschetste hij in een beroemde passage de architectuur als 'die Musik im Raume', als 'die erstarrte Musik'. Het is een gevolg van de hoogst complexe systematiek der kunsten die hij hier ontwerpt, maar het geldt voor hem niet alleen in abstracto. Schelling doet zijn best om te laten zien dat het ook in concreto geldt, met name door te betogen hoe de drie elementen van de muziek - namelijk ritme, harmonie en melodie (bijna alles gaat hier in drieën) - eveneens elementen van de architectuur zijn.²⁸



Legende:

Mu = muziek	Li = literatuur	Op = opera	Ba = ballet
Fi = film	To = toneel	Ar = architectuur	Sch = schilderkunst
Be = beeldhouwkunst	Gr = grafische kunsten		

Figuur 4

[einde pagina 76]

In ons spectrum staan de muziek en de architectuur echter ver van elkaar af! Zij hebben er zelfs de maximale afstand. Daar is natuurlijk niets mis mee, zelfs niet voor een aanhanger van deze verwantschapsideologie zelf. Dit spectrum gaat nu eenmaal over tijd en ruimte, dus niet over andersoortige verhoudingen en al helemaal niet over de onderlinge symbolische waarde van de kunsten. Met andere uitgangspunten komt de samenhang van de kunsten er natuurlijk anders uit te zien. Toch is er iets voor te zeggen het tijd-ruimtespectrum zo aan te passen dat muziek en architectuur elkaars burens worden. Men hoeft daartoe de figuur alleen maar om te vormen tot een gesloten cirkel.²⁹ Een bijkomend voordeel is dat men op die manier het belangrijke criterium mimetisch-niet mimetisch (c.q. meer-minder mimetisch) als tweede indelingscriterium in de schoot geworpen krijgt. Muziek en architectuur immers zijn in ons tiental kunsten de minst mimetische. Plaatst men de muziek en de architectuur respectievelijk in de kwadranten linksboven en rechtsboven, dan blijft het onderscheid links-rechts gekoppeld aan het tijd-ruimtecriterium, terwijl het onderscheid boven-beneden het mimetische gehalte van de betrokken kunsten weergeeft. Voor- en tegenstanders van de muziek-architectuuranalogie kunnen de lijn die deze beide kunsten nu scheidt verschillend interpreteren: als 'poreus' dan wel als echte scheidslijn. (Zie figuur 4)

Slotopmerkingen

Speelt hier Kavafis' 'Ithaka'-effect? Gaat het alleen om de boeiende reis, dat wil in dit verband zeggen de afweging, de vergelijking, de concrete gevallen, en niet om het doel, dat wil zeggen de spectrale schema's? Is dat doel alleen maar van waarde omdat het de reis mogelijk heeft gemaakt? Misschien. In elk geval is het zaak bij de schema's steeds de overwegingen die ertoe geleid hebben in gedachten te houden. Alleen dan houden deze schema's voldoende beweeglijkheid. De posities die de kunsten gekregen hebben zijn globale posities, zij geven eerder een speelruimte aan dan een exacte plek, zij zijn meer posities van waaruit (weer) vertrokken kan worden dan posities waar de verhoudingen definitief vastliggen. Het heeft geen zin het steriele simplisme van een verdeling in hokjes te vervangen door de simplistische steriliteit van een spectrum.

Van de inbreng van de artistieke ideologieën heb ik slechts een selectieve indruk kunnen geven. Belangrijk is dat hun inbreng in de schema's geobjectiveerd kan worden. Er is iets voor te zeggen dat deze opvattingen het zout in de pap van de kunstbeschouwing zijn. Maar een vergelijking van de effecten die zij in de systematiek teweegbrengen, draagt tot die smaak bij. Het ene Ithaka is toch het andere niet.³⁰

[einde pagina 77]

¹Zie vooral de hoofdstukken V, VII, VIII en IX. Voor het citaat: p. 157.

²*Art as Experience* (1934; 9e druk, New York: Capricorn Books, 1958), p. 218-223.

³Nelson Goodman, *Languages of Art* (1969), vooral hfdst. III-V; Francis Sparshott, *The Theory of the arts* (1982), vooral hfdst. VII en Appendix B, verg. Joseph Margolis, *Art and Philosophy* (1980).

⁴Dit levert in principe 14 onvermengde hoofdkunsten op, waarvan er in feite slechts twaalf bestaan. Souriau knoopt er belangwekkende beschouwingen aan vast. Ik beschouw zijn boek *La correspondance des arts* als een van de interessantste bijdragen tot het onderhavige probleemgebied, ook al illustreert het tevens de zwakten van deze onderneming.

⁵Opvallende afwezigen zijn tekenkunst, keramiek, fotografie en calligrafie. De eerste kan eventueel gezien worden als een variant van de schilderkunst, de tweede van de beeldhouwkunst, de derde en vierde van de grafiek. Daarnaast zijn er ook gebieden van artistieke activiteit te noemen die apart behandeld zouden moeten worden, zoals industriële vormgeving, multimediale kunst en performance art. Volledigheid was niet mijn ambitie in deze verkenning.

⁶Er is wel driedimensionale schilderkunst, zoals bijvoorbeeld de panorama-schilderkunst en de kapel- of kamerbeschildering. Van enige beweging in het kunstwerk is hier echter geen sprake. Beweging (zij het schijnbare beweging) speelt daarentegen wel een rol in sommige vormen van twee-dimensionale Op-art.

⁷De ruimtelijke plaatsing van instrumenten en koren kan zelfs een onderdeel zijn van de intenties van de componist. Bovendien is er vaak gewezen op de muzikale ruimte waarin de klanken zich hoe dan ook zouden bevinden en waarin zij zich (in een melodie bijvoorbeeld) zouden bewegen. Dit lijkt mij echter een ruimte in overdrachtelijke zin. Verg. hierover Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture* (London, 1979), p. 81-83.

⁸De film is op dit punt een ingewikkeld geval. Wordt een film in het algemeen maar *een* keer uitgevoerd, namelijk als hij aan de hand van het script en onder leiding van de regisseur wordt opgenomen en gemonteerd, of elke keer als hij wordt vertoond, zij het steeds als zuivere of bijna-zuivere herhaling?

⁹In de oudheid lag dat anders; daar ging toneel met muziek gepaard, zozeer zelfs dat Aristoteles taal en muziek (zang, melodie) samen tot het medium van de tragedie rekende.

¹⁰Het is haast niet te geloven hoe lang de opvatting van de literatuur als een voor te dragen kunst in de kunsttheorie heeft voortgeleefd. Tot diep in de 19e, ja tot in de 20e eeuw wordt degene die kennis neemt van literatuur vaak beschreven als iemand die naar een voordracht luistert, niet als iemand die leest. Om maar een voorbeeld te noemen: als Schopenhauer over poëzie en zelfs over romankunst schrijft, is de beschouwer een luisteraar ('der Hoerer') en de literatuur 'das Vorgetragene' (zie *Die Welt als Wille und Vorstellung* I, par. 51). Het lijkt alsof op lezen een soort van taboe rustte, of het een geheime schande was, of op zijn minst iets oneigenlijks vergeleken met de klassieke voordracht. Dat Schopenhauer de roman reeds als kunstvorm beschouwde, is echter een blijk van vooruitstrevendheid. De meeste kunstfilosofen zijn dan nog niet zo ver. Bij Schelling bijvoorbeeld is de 'redende Kunst' uitsluitend poëzie. Voor een uitvoeriger documentatie van opvattingen over de poëzie, het schrift en het lezen, zie *Tekst en lezer* (Amsterdam, 1979), hfdst. 5, vooral p. 106-115.

¹¹Zie vooral p. 92-105.

¹²Deze tijdruimtelijke oriëntatie verkleint de afstand tussen de schilderkunst en de literatuur, waar de tijd immers ook correspondeert met een richting in de ruimte. Feit blijft dat deze correspondentie in de schilderkunst veel minder algemeen, uniform en dwingend is. Voor een experimenteel-psychologische studie van de asymmetrie van links en rechts, zie E.W.J. Zwaan, *Links en rechts in waarneming en beleving* (Utrecht, 1966). Hoofdstuk V behandelt 'Links en rechts in de beeldende kunst'. Dat op de landschappen van Cuyt links-rechts vaak correspondeert met veraf-dichbij in plaats van omgekeerd lijkt een afwijking te zijn van een algemene tendens in de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst (p. 119-120 en 127).

¹³Perceptie en voorstelling zijn ook gezamenlijk aan de orde in Richard Wollheim's beschouwingen over de aanwezigheid van een niet-gerepresenteerde interne waarnemer in sommige schilderijen (*Painting as an Art*, Princeton, 1987, ch. III). Zijn voorbeelden zijn de landschappen van Caspar David Friedrich, individuele portretten van Manet, groepsportretten van Frans Hals. Hij meent dat **[einde pagina 78]** hier een beroep wordt gedaan op de bekijkers van het schilderij om zich tijdelijk met de kijker in het schilderij (de 'internal spectator') te identificeren: door het innemen van zijn perspectief en, voorzover van toepassing, ook door het volgen van zijn gevoelens en opvattingen. De beschouwer wordt zo, volgens Wollheim, op een bepaalde manier via een niet-weergegeven waarnemer de voorstelling van het schilderij binnengevoerd. Dat kan in sterke mate een temporeel proces zijn doordat men soms als het ware wordt rondgeleid. Het zijn intrigerende beschouwingen, die hier en daar raken aan wat ik eerder over de temporele perceptie heb gezegd, maar helemaal overtuigend vind ik ze niet.

¹⁴Zie voor een en ander opnieuw Bernard Lamblin, *Peinture et temps* (2e editie; Parijs, 1987), bijvoorbeeld 427-432 (over Constable), 411-422 (over Turner), 573-628 (over stillevens).

¹⁵Een recente aflevering van *Kunstschrift* (mei/juni 2002) geeft daarvan een beknopt, helder overzicht.

¹⁶Voor het begrippenpaar presentatie-representatie zie 'Het gezicht op de werkelijkheid. Over presentatie en representatie in beeldende kunst en literatuur', in *De spiegel van Stendhal*, red. B. van Heusden en E. Jongeneel (Groningen, 1998), p. 46-61.

¹⁷Ik beweer natuurlijk niet dat de ruimte in de literatuur alleen via zulke temporele ervaringen kan worden weergegeven. Het is wel een veel voorkomend procédé, dat onontkoombaar wordt als men ook de tijd van de spreker of de verteller meerekent. Dan moeten ruimtelijke onderscheidingen altijd voor en na elkaar (dus in de tijd) worden gemaakt.

¹⁸H. van de Waal, 'De staalmeesters en hun legende', *Oud Holland* jg. 71 (1956), p. 61-105. Voor een gunstiger mening over Riegls commentaar, zie nogmaals Wollheim, *Painting as an Art*, p. 176-183.

¹⁹Verg. Max Dessoir, *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, in den Grundzuegen dargestellt* (Stuttgart, 1906), p. 306.

²⁰Vergelijk de opmerkingen hierover door Frank Reijnders in het *Jaarboek voor Esthetica* 2002, p. 74-75.

²¹De overige kunsten bieden weliswaar ook een zekere bevrijding uit de empirische wereld, maar zij komen niet verder dan de weergave van de algemene (Platoonse) ideeën die bepaalde niveaus van de empirische werkelijkheid beheersen. De architectuur staat in deze keten het laagst, de tragedie het hoogst.

²²*Système des beaux-arts* (Edition nouvelle avec notes, Parijs, 1937), p. 33. Alain werkte in zijn classificatie van de kunsten behalve met de tegenstelling rust-beweging ook met de tegenstelling sociaal-solitaïr.

²³De muziek heet dan zelfs de kunst die misschien het meest onze passies kan beheersen en reguleren (p. 112; verg. echter 119).

²⁴Zie vooral p. 174-175. Alain noemt de architectuur zelfs een door en door eerlijke en naïeve kunst! Zou hij daarbij ook aan Gaudi gedacht hebben? Bij Susanne Langer (*Philosophy in a New Key; Feeling and Form*) zijn de verhoudingen in zekere zin omgekeerd. De muziek is hier de paradigmatische kunst, te weten het primaire en helderste voorbeeld van haar kunsttheorie, de architectuur daarentegen het moeilijkste voorbeeld en om die reden de serieuze test case (*Feeling and Form*, p. 93). Er zijn hier echter geen hiërarchische implicaties.

²⁵Meer hierover in 'Literatuur tussen muziek en beeldende kunst' in de bundel *Deugdelijk vermaak. Opstellen over literatuur en filosofie in de negentiende eeuw*, red. E. Eweg (Amsterdam, 1987), p. 159-170, en in *Fictional Realities* (Amsterdam 1993), ch. IX, i.h.b. p. 216-230.

²⁶Verg. Ellen Eve Frank, *Literary Architecture. Essays toward a tradition* (Berkeley, 1979), vooral ch. I.

²⁷Zie Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (3d rev. ed., Londen 1962), i.h.b. het vierde gedeelte.

²⁸Zie *Philosophie der Kunst* (Darmstadt, 1974), par. 107-118; de citaten op p. 220, 237, 239. Schelling gebruikt ook de termen 'concrete Musik' en 'erflorene Musik'. Zelfs bij Schopenhauer **[einde pagina 79]** wordt de architectuur, overigens zijn laagst geplaatste kunst, vanwege haar niet-mimetisch karakter, naar de muziek teruggebogen.

²⁹Voor dezelfde transformatie, maar om andere redenen, zie Max Dessoir, *Asthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, p. 308.

³⁰Ik dank Rob van Gerwen hartelijk voor zijn uitvoerige en inspirerende opmerkingen bij een vorige versie van dit artikel

[einde pagina 80]