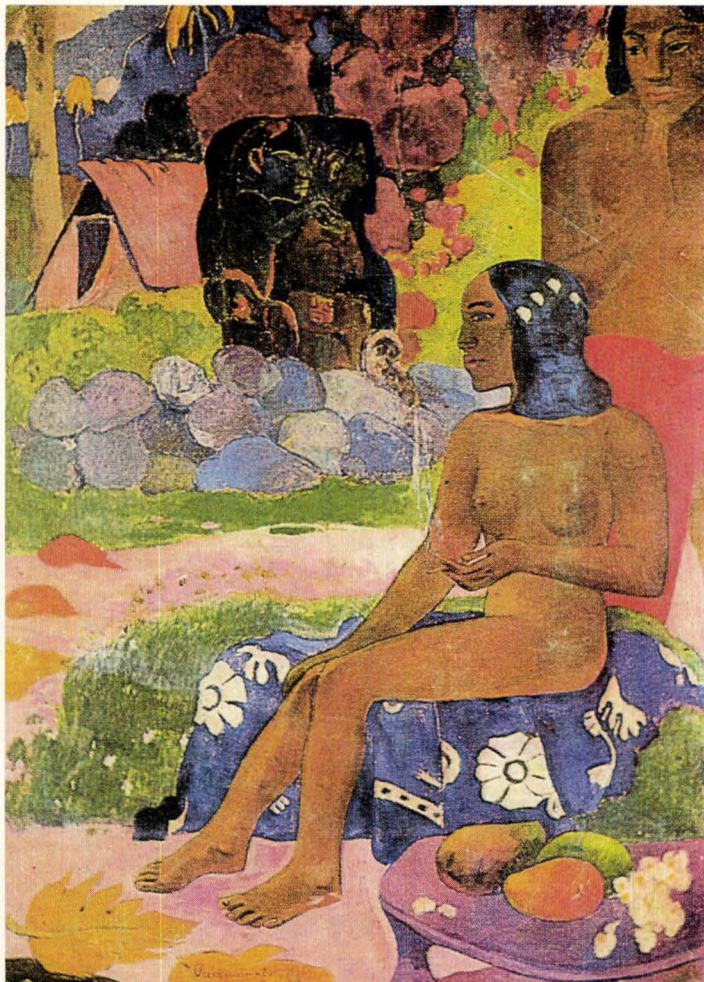


GENTSE BIJDRAGEN TOT DE KUNSTGESCHIEDENIS EN OUDHEIDKUNDE



XXVII (1988)

UITGEGEVEN DOOR
DE SECTIE KUNSTGESCHIEDENIS EN OUDHEIDKUNDE
VAN DE RIJKSUNIVERSITEIT TE GENT MET DE STEUN
VAN HET UNIVERSITEITSVERMOGEN
GENT 1988

~~26.77~~

~~8.68~~

GENTSE BIJDAGEN TOT DE KUNSTGESCHIEDENIS
EN OUDHEIDKUNDE

1989
RIJKSUNIVERSITEIT GENT
Seminarie voor Etnische Kunst
met Etnografische Verzamelingen
Rozier 44
B-9000 GENT - BELGIE

EDITORIAL ADDRESS

c.o. Joost Vander Auwera
Secretary of the Editorial Board
St.-Hubertusstraat 2, B-9000 Gent

DISTRIBUTION

up to vol. 26: idem

from vol. 27 onwards: PEETERS PRESS – P.B. 41 – B-3000 LOUVAIN

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical photocopying, recording, or otherwise, without the prior permission of the Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Sectie Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde.

Copyright: © Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Sectie Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde

Wettelijk depot: D. 1989/0634/8

ISSN: 0772-7151

P. 4336.

GENTSE BIJDRAGEN TOT DE KUNSTGESCHIEDENIS EN OUDHEIDKUNDE

UNIVERSITEITSBIBLIOTHEEK
GENT

1985
RIJKSUNIVERSITEIT GENT
Seminarie voor Ethnografie
met Ethnografische Verzamelingen
Rozier 44
B-9000 GENT - BELGIE
63B/939

XXVII (1988)

UITGEGEVEN DOOR
DE SECTIE KUNSTGESCHIEDENIS EN OUDHEIDKUNDE
VAN DE RIJKSUNIVERSITEIT TE GENT MET DE STEUN
VAN HET UNIVERSITEITSVERMOGEN
GENT 1988

BS 462894A

INHOUDSTAFEL

H. F. MUSSCHE, <i>Holzwege im Laureion</i>	1
Patrick MONSIEUR, <i>Het Herakleion van Thasos: Een evaluatie van het onderzoek</i>	8
F. J. DE HEN, <i>Tohu Uobohu en Genesis van de muziekinstrumenten tijdens de middeleeuwen</i>	21
Juliaan H. A. DE RIDDER, <i>Villard de Honnecourt en de Kabbala</i>	31
Frieda VAN TYGHEM - Jean VAN CLEVEN, <i>Het kasteel van Moregem bij Oudenaarde (1792-1798). Een merkwaardig ensemble uit de 'Directoire'-tijd</i>	39
Sibylle VALCKE, <i>François-Joseph Navez et les peintres primitifs</i>	79
Anthony DEMEY, <i>Een blik in het archief van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen: Henri Geirnaert en de kerk van Eksaarde</i>	88
Francisca VANDEPITTE, <i>Het exotisme bij Gauguin</i>	109
E. BRUYNINX, <i>IJzer gieten in Afrika: Een misverstand?</i>	131
Wilfried VAN DAMME, <i>Het probleem van 'Kunst om de kunst' in Negro-Afrika</i>	141
Anne-Marie RIESSAUW, <i>Willem Gijssels en de muziek</i>	150
Herman SABBE, <i>'Lulu', Een inleiding</i>	158
Geert JACOBS, <i>Ligeti's weg naar 'Le Grand Macabre'</i>	166
Marc LEMAN, <i>Massive parallel computer methods in music research</i>	179
Abstracts van doctoraatsverhandelingen	194
Abstracts van licentiaatsverhandelingen	207
Verhandelingen ingediend bij het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde, Rijksuniversiteit Gent	215

H.F. Mussche

HOLZWEGE IM LAUREION

Unter diesem Titel, mit dem gleichzeitig die Wertschätzung für einen grossen 'Waldhüter' der griechischen Kultur zum Ausdruck gebracht wird, wollen wir eine Reihe kurzer Bemerkungen, Beobachtungen und auch einzelner Gedanken bringen, die während der archäologischen Untersuchungen im Laureion zustande kamen: das Reisig des Archäologen. 'Jeder (Holzweg) verläuft gesondert, aber im selben Wald'¹.

I. Ὀδὸς εἰς Θορικὸν φέρουσα

In einem seiner hervorragenden Beiträge über das Laureion schrieb R.J. Hopper: 'The many mentions of roads, sometimes providing two boundaries to a concession, would seem to suggest that the region was well supplied with them, and that their study would provide a useful basis for a topographical study, but at times their destinations coupled with their position as boundaries are puzzling, unless we assume they were very serpentine, which, indeed, the nature of the terrain might make them'². Jetzt, zwanzig Jahre später, hat diese Bemerkung noch immer nichts von ihrer Aktualität eingebüsst. Die Auffindung in den Jahren 1986 und 1987 eines etwa 100 m langen befahrbaren Weges in dem Industrieviertel von Thorikos³ ist bestimmt ein Ansporn, das ganze Problem wieder aufzugreifen, wobei man jedoch sofort feststellen muss, dass man nach wie vor nicht viel weiter gekommen ist und dass ausserdem inzwischen sehr vieles unwiederbringlich verschwunden ist in einer Gegend, wo Industrialisierung und Parzellierung rasant und verheerend um sich greifen.

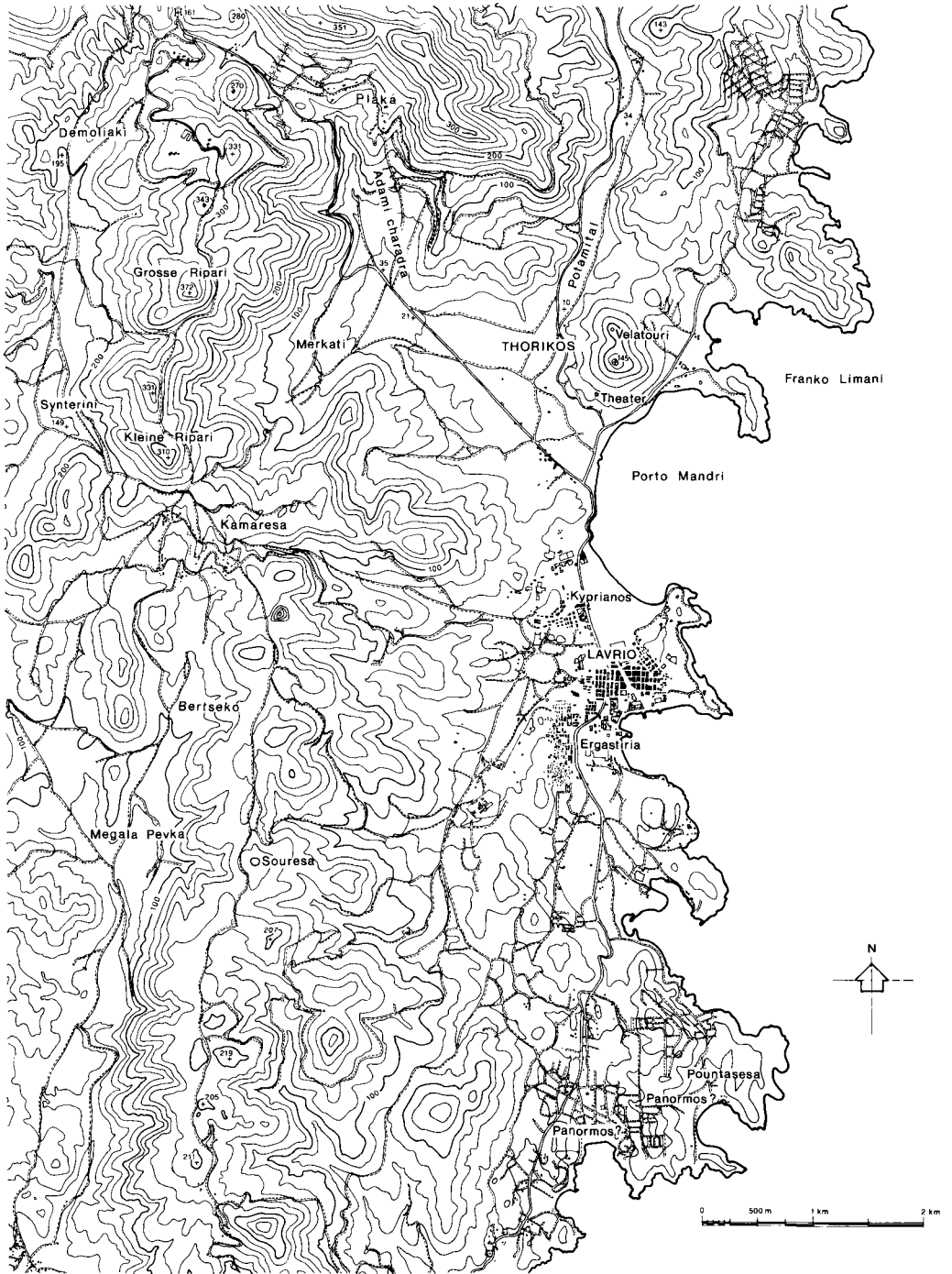
Das neue Stück Weg im Industrieviertel von Thorikos ist eine Fortsetzung der Strecke, die 1964 ausgegraben wurde⁴: Industrial Road genannt, so dass hier nun gut 150 m bekannt sind. In den niedriger gelegenen Quadraten B'2 und A'3 kommen noch einmal 50 m dazu. Es handelt sich hier zweifellos um die Hauptverkehrsader auf den südlichen Hängen des Velatouri. In einer weiten Windung steigt die Strasse, die jetzt bis auf eine Höhe von 35.70 m freigelegt worden ist bergan, indem sie dem geringsten Gefälle folgt (cfr. die Höhe der Orchestra des Theaters: 19.60 m). Es erhebt sich sofort die Frage,

¹ M. Heidegger, *Holzwege* (Frankfurt/M. 5. Ausg. 1972).

² R.J. Hopper, *The Laurion Mines: a Reconsideration*, BSA 63 (1968), S. 322.

³ Der Fund wurde von Frau Doris Vanhove, die für die Vermessung und die Zukünftige Publikation zuständig ist, gemacht.

⁴ H.F. Mussche, *Le quartier industriel*, Thorikos II 1964 (Brussel, 1967), plan 2.



ob wir es in diesem Fall mit der ὁδὸς ἢ ἀμαξικῆ, von der in einem aus dem Ende des 4. Jahrhunderts stammenden Vertrag die Rede ist, zu tun haben⁵. Aber einmal mehr müssen wir mit Hopper feststellen, wie vage und unsicher alle diese Angaben und wie kurvenreich die Wege sind. Auf diese Weise liegt die Wäscherei Nr. 1 sowohl nördlich als auch südlich der Industrial Road. Da in diesem bestimmten Fall das Gebäude nun unmittelbar an den südlichen Rand der Strasse grenzt, wäre es logisch zu sagen, dass dieses sich südlich der Strasse befinde. Aber es gibt sehr viele Fälle, wo dies gar nicht so selbstverständlich ist. Deshalb müsste man jede Angabe auch auf die entgegengesetzte Lokalisierungsmöglichkeit hin untersuchen! Wenn die Inschrift καὶ ἢ ὁδὸς ἢ ἀμαξικῆ lautet, wissen wir also nicht, woher diese Strasse kommt und in welcher Richtung sie verläuft. Soweit wir aus epigraphischen Quellen erschliessen können, gab es von Thorikos aus Wege nach Thrasymos⁶, Panormos⁷, Besa⁸, und Laureion⁹. Abgesehen von Panormos, an der Küste zwischen Thorikos und Sounion, kann keiner der drei anderen Orte mit absoluter Sicherheit lokalisiert werden. Von jenem Küstenweg könnte ein Teil auf den Felsen am Meer zwischen Thorikos und Kyprianos identifiziert werden. Diese Spuren deuten auf jeden Fall auf eine Küstenstrasse hin, die auch weiter in nördliche Richtung führte und von der noch andere Spuren sichtbar waren, auch gerade am Meer entlang, in Frankolimani (diese Spuren sind jetzt jedoch verschwunden). Über die genaue Lage von Thrasymos ist man sich immer noch nicht einig. Laut J. Labarbe¹⁰ wäre es auf der südlichen Flanke des kleinen Ripari oder in Merkati zu suchen. Besa befände sich eventuell auf dem grossen Ripari, Laureion schliesslich dort, wo heute Ergastiria liegt¹¹. Dies würde bedeuten, dass der Weg nach Panormos mit dem nach Laureion identisch wäre und folglich von Norden nach Süden verlief; der Weg nach Thrasymon ungefähr in westlicher Richtung, aber durch eine gebirgige Gegend und also mit vielen Windungen, der Weg nach Besa verlief nach Nordwesten und zweifellos mit vielen Kurven. Aber alle diese Vermutungen lassen sich kaum mit den Angaben aus den Verträgen in Einklang bringen.

Übrigens ist es unwahrscheinlich, dass man ein und denselben Weg mit zwei verschiedenen Benennungen bezeichnet hätte, und ausserdem wurden in den Verträgen immer die nächstgelegenen Zentren erwähnt, weil dies eine grössere Exaktheit ermöglichte. Es ist also ausgeschlossen, dass Laureion an der Strasse Thorikos-Panormos liegt, daraus kann man lediglich folgern, dass

⁵ J. Labarbe, *Thorikos, Les Testimonia* (Gent, 1977) Nr. 27, S.30.

⁶ *Ibid.*, Nr. 31, 32, 37, 42.

⁷ *Ibid.*, Nr. 39.

⁸ *Ibid.*, Nr. 31, 32, 37, 42.

¹⁰ J. Labarbe, *La Loi navale de Thémistocle*, (Paris, 1957), S. 27, 35.

¹¹ *Ibid.*, S. 35-36.

Laureion sich nicht dort befunden haben kann, wo heute das moderne Ergastiria liegt.

Die Ortsangaben in den Verträgen werden meistens mit der Präzisierung 'nördlich von...' oder 'westlich von...' usw. versehen. Es steht jedoch fest, dass die Griechen es mit der Angabe der Windrichtung nicht so genau nahmen, wodurch sich erhebliche Abweichungen ergeben können¹². Was soll z.B. die Stelle im Vertrag: βoppᾶ ἢ ὁδὸς ἢ ἐκ Θορικῶν εἰς Πάνορπον bedeuten, wo der Weg selber also von Norden nach Süden verläuft? Eine zweite Schwierigkeit im Vertrag Nr. 27 bietet die Identifikation von ἢ χαράδρα ἢ θορικίων¹³. Zunächst stellt sich die Frage, was genau mit χαράδρα gemeint wird. Die Bezeichnung Schlucht scheint mir nicht sehr glücklich zu sein: in der ganzen Gegend gibt es strenggenommen keine Schluchten. Hopper übersetzt dieses Wort durch 'revma'¹⁴, was meiner Meinung nach der Wahrheit eher entspricht. In diesem Fall kommen zwei Orte in Betracht: die revma des Adami (zumindest in seinen Oberlauf bei Plaka) und das Tal des Potami, das ebenfalls eine revma ist. Beide verlaufen von Norden nach Süden. Das Potami-Tal gehörte jedoch nicht zum Demos von Thorikos, höchstens eventuell der Unterlauf, aber dann ist es wiederum unwahrscheinlich, dass man es die χαράδρα ἢ θορικίων genannt hätte. Also bleibt nur die revma des Adami übrig.

Um auf das Problem der Strasse im Vertrag Nr. 27 zurückzukommen: vor τὸ τὸ Διοπείθος ἐργαστήριον καὶ ἢ ὁδὸς ἢ ἀμαξικὴ καὶ ἢ χαράδρα ἢ θορικίων. Im Süden das Atelier des Diopieithes, die befahrbare Strasse und die revma der Leute von Thorikos. Völlig zu Unrecht wurde behauptet, dass die Sphettia odos¹⁵ von dem heutigen Keratea über die Passhöhe von Plaka (c. 160 m) nach Thorikos führte und durch die revma des Adami hindurch¹⁶. In diesem Fall hätte die Angabe in Nr. 27 keinen Sinn, da die revma und der befahrbare Weg sich auf derselben Stelle befinden. Darüber hinaus wäre es höchst zweifelhaft gewesen, dass der antike Weg über die Passhöhe von Plaka geführt hätte, und nicht der viel leichteren und genau solangen Route durch das Potami-Tal gefolgt wäre. Wie Young zu Recht bemerkte: 'Greek roads, like modern railways, follow the contours of the land very closely. Unlike railways they usually prefer the high contours to the low, but they also avoid

¹² J.H. Young, *Studies in South Attica*, Hesp. X (1941), S. 176³⁴.

¹³ J. Labarbe, *Testimonia*, S. 31, *La Loi navale*, S. 29.

¹⁴ R.J. Hopper, *BSA* (1968), S. 323.

¹⁶ H. Kalcyk, *Untersuchungen zum attischen Silberbergbau. Gebietstruktur, Geschichte und Technik* (Frankfurt/M., 1982), S. 33-36. Diese Identifikation beruht u.a. auf einer Erwähnung bei Dodwell, der einen mit Schlacken erhärteten weg als antike Strasse interpretierte; es handelt sich hier vermutlich um eine türkische Strasse.

¹⁵ Die Sphettia odos von Athen nach Sphettos mit einem weiteren Verlauf nach Kephale (Keratea) und von dort aus nach Süden.

the direct crossing of a ridge'¹⁷. Dieser Streckenverlauf wird auch durch Spuren einer antiken Strasse bestätigt, die auf der Karte von Curtius und Kaupert beim nördlichen Eingang in das Potami-Tal eingezeichnet ist¹⁸. Er weist noch, ausser der günstigen Verlaufsstrecke, andere Vorteile auf: er verläuft durch den Demos Potamos, in dessen Tal es zahlreiche Bergwerke gab. Die Hypothese, dass die Sphettia und die ἀμαξική ὁδὸς durch das Potami-Tal führten, kann m.M.n. aufrechterhalten werden.

Schliesslich sei auf den Vertrag Nr. 40¹⁹ hingewiesen: βορρᾶ ἢ ὁδὸς ἢ εἰς θορικὸν νοτόθ: ἢ ὁδὸς ἢ εἰς τὸ Διονύσιον φέρουσα; im Norden der Weg nach Thorikos (woher wird nicht erwähnt), im Süden der Weg zum Heiligtum des Dionysos. Mit Recht haben Crosby und Labarbe dies mit dem Heiligtum des Dionysos im westlichen Parodos des Theaters in Zusammenhang gebracht²⁰. Im Jahre 1985 wurde hier ein Teil der Strasse über eine Länge von 35 m ausgegraben, die gerade auf den Tempel des Dionysos zuläuft und aus dem 4. Jahrhundert datiert, was mit der Inschrift Nr. 40 aus 338/7 übereinstimmt. Die Strecke verläuft ungefähr von Westen nach Osten und grenzt im Norden an die Peribolosmauer des Bergwerks Nr. 3, so gut wie sicher von J. Bingen als Demetriakon identifiziert²¹. Auf jeden Fall läuft der Weg zum Heiligtum südlich des Demetriakon. Vermutlich, aber dies muss durch weitere Ausgrabungen bestätigt werden, verläuft die Industrial Road (die ἀμαξική ὁδὸς?) nördlich des Demetriakon.

Vor fast 100 Jahren startete Ardaillon mit der historischen Erforschung des Laureion, vor etwa 50 Jahren wurden die ersten Verträge auf der Agora in Athen gefunden. Die meisten topographischen Probleme in der Gegend sind nach wie vor ungelöst. Inzwischen ist vieles, sehr vieles verschwunden und verschwindet jetzt in erhöhtem Tempo. Die archäologische Erforschung des Laureion muss unbedingt aktiviert werden, von der systematischen Terrainbegehung bis hin zur Ausgrabung. Dadurch, dass man bestimmte Abschnitte antiker Strassen oder sonstige Markierungspunkte auf unpräzisen Kartenskizzen andeutet, werden die Probleme nicht gelöst. Dies muss mit Sorgfalt geschehen, nur auf diese Weise wird man die Teile des Puzzles zusammenfügen können.

II. *Hipponikos Ἀμμων*

Man hat schon öfter über die Gestalt des Hipponikos, der den Beinamen Ἀμμων führte, geschrieben. Er gilt als einer der reichsten Männer aus der Geschichte Athens, als einer der grössten Industriellen des 5. Jahrhunderts,

¹⁷ J.H. Young, *Greek Roads in South Attica*, Antiquity (1956), S. 97.

¹⁸ Curtius & Kaupert, *Karten von Attika*, Bl. XI.

¹⁹ J. Labarbe, *Testimonia*, S. 41.

²⁰ *Ibid.*, S. 43³.

²¹ J. Bingen, *Inscriptions III*, Thorikos VIII 1972/76 (Gent, 1984), S. 179.

Sohn eines anderen wohlhabenden Atheners: Kallias' des II., mit dem Beinamen *Λακκόπλουτος*. Obwohl man wiederholt über diese Familie geschrieben hat, blieben doch einige Missverständnisse bestehen. Vermutlich sind sie auf eine falsche Interpretation eines Textes von Theophrast²², und zwar einer Stelle aus seiner Arbeit über die Steine, *περί λιθῶν*, zurückzuführen. In dieser Schrift berichtet Theophrast über einen gewissen Kallias, *τινὰ Ἀθηναῖον*, den Erfinder eines Verfahrens, das dazu diente, Zinnober mittels einer Technik, die derjenigen in den Erzwäschereien im Laureion ähnlich war, zu konzentrieren. Mit recht situiert Theophrast diese Erfindung in der Zinnobergrube in der Nähe von Ephesos, und datiert sie in das Jahr 405/4 v. Chr. Den dorthin soll Kallias ausgewandert sein, nachdem die Förderarbeiten in den Gruben des Laureion gegen Ende des Peloponnesischen Krieges zum Erliegen gekommen waren. Zu Unrecht behauptete Plinius²³, dass diese Erfindung im Laureion gemacht worden sei. Zu Unrecht, weil es im Laureion keinen Zinnober gibt. E. Meier aber hat sich der These des Plinius angeschlossen und folgert daraus, dass jener Kallias (in diesem Fall Kallias III.: 'Nach Theophrast (daraus Plinius) Kallias III. um das Jahr 405 durch Waschen des Sandes (*ἄμμος*) der Silbergruben die Zinnobergewinnung erfunden hätte. Daher stammt wohl der Beinamen den Heraklides bei Athen dem alten Hipponikos II. gibt'²⁴. Im einschlägigen Abschnitt bei Athenaios²⁵ steht lediglich: 'Ἰππόνικον τοῦ Καλλίου τὸν Ἄμμωνα' es ist daher gewiss keineswegs gerechtfertigt, dem Vater den Beinamen Ἄμμων zu geben, weil der Sohn an der Zinnobergewinnung beteiligt war. Auch S. Lauffer hat auf diesen Irrtum hingewiesen²⁶. Einige Jahre später wurde das Problem durch H. Kalcyk²⁷ wieder aufgegriffen, der sich auf einen Text von Strabo²⁸ stützte, wo von χρυσίτον ἄμμον, dem goldhaltigen Sand, die Rede ist. Er schreibt, dass auch Hipponikos mit 'erhaltiger Erde' (*ἀργυρίτις γῆ*) zu tun gehabt habe, 'dabei handelt es sich wohl um das noch nicht aufbereitete erzhaltige Gestein' was denn auch die Erklärung für seinen Beinamen abgeben dürfte.

Auf jeden Fall sehen die richtigen Verwandtschaftsverhältnisse folgendermassen aus: Kallias II., der *λακκόπλουτος*, der mit Elpenikè, der Tochter des Miltiades, verheiratet war, hatte einen Sohn, Hipponikos III., Ἄμμων, der 427/6 Strategos war und dessen Tochter dann den Alkibiades heiratete. Der Spitzname hat folglich weder mit der Zinnobergewinnung etwas zu tun, noch

²² Theophrastos, *περί λιθῶν*, 59.

²³ Plinius 33, 119 vgl. dazu E.R. Caley & J.E.C. Richards, *Theophrastus on Stones* (Ohio, 1956), S. 198. D.E. Eichholz, *Theophrastus De Lapidibus* (Oxford, 1965), S. 127.

²⁴ E. Meier, *Forschungen zur alten Geschichte* (Halle, 1899), S. 28⁴.

²⁵ Athenaios XII, 537a.

²⁶ S. Lauffer, *Die Bergwerkssklaven von Laureion* (Wiesbaden, 1979), S. 9².

²⁷ H. Kalcyk, *op. cit.*, S. 107.

²⁸ Strabo III, 146.

mit derjenigen von Galeniet oder Cerusiet, da im Grubenbetrieb überhaupt kein Sand gefunden wurde.

Worauf wohl angespielt wird, sind die Plyniten, das aus den Erzwäschereien stammende sterile Material, dessen Bleigehalt niedriger als 7% war. Dieses Material sieht wie dunkelgrauer feiner Sand aus, und nach Berechnungen von C. Conophagos²⁹ sollen im Laufe der Jahre im Laureion etwa 9.000.000 Tonnen Plyniten produziert worden sein. Der grösste Teil davon wurde selbstverständlich durch Erosion ins Meer geschwemmt, aber an einigen geschützten Stellen wurden noch Plyniten gefunden: in manchen Tälern im Binnenland und auch während der Ausgrabungen in Thorikos³⁰.

Im Lichte des hier dargelegten erschliesst sich erst die volle Bedeutung des Spottnamens: der steinreiche Athener wird nach den Riesenmengen wertlosen Sandes, die an Ort und Stelle zurückblieben, Kallias der Sandmann, oder Kallias, der Sandige, genannt.

²⁹ C. Conophagos, *Le Laurium antique* (Athènes, 1980), S. 143.

³⁰ Der Ortsname Sourezza z.B. ist gar nicht italienischer Herkunft, wie Kalcyk, *op. cit.*, S. 31 angibt, sondern eine albanesische Bezeichnung und bedeutet 'schwarzer Sand'.

Patrick Monsieur

HET HERAKLEION VAN THASOS: EEN EVALUATIE VAN HET ONDERZOEK

Het meest indrukwekkende Heraklesheiligdom dat tot nog toe in de Griekse wereld ontdekt werd, bevindt zich in Thasos, de hoofdstad van het eiland dat dezelfde naam draagt¹. Er werden in opdracht van de Franse School van Athene uitgebreide opgravingen verricht door M. Launey van 1932 tot 1936. In 1984 en 1985 werden enkele gedeelten verder opgegraven door leden van de Franse School. De architecturale resten zijn voordien nog onderzocht door R. Martin en G. Roux, zonder evenwel opgravingswerken uit te voeren². Het Herakleion is nooit volledig blootgelegd geweest. De identificatie van het heiligdom is verzekerd door ter plaatse gevonden inscripties en graffiti³.

De verering van Herakles op Thasos heeft zonder twijfel veel bijval gekend. Herakles kreeg er zowel een goddelijke cultus als deze van een heros. Er bestonden, naast het hier behandelde Herakleion, verschillende kleinere heiligdommen van Herakles in de stad en op het eiland⁴. Onder welk aspect hij vereerd werd in deze cultusplaatsen, als heros of als god, is niet altijd duidelijk. Ondanks een aantal belangrijke literaire, epigrafische en iconografische documenten betreffende zijn cultus op Thasos ontgaat ons de juiste dimensie van dit dubbele aspect van Herakles⁵. Men moet zich bovendien afvragen of dit onderscheid tussen god en heros wel zo scherp dient gesteld. De architecturale resten van zijn voornaamste heiligdom hebben hieromtrent evenmin verduidelijking gebracht. Het is overigens niet geweten welk soort cultus Herakles hier gekregen heeft.

¹ Dit overzicht is grotendeels gebaseerd op mijn licentiaatsverhandeling getiteld *THASOS (Limensas). Een onderzoek naar enkele heiligdommen, met nadruk op het Herakleion* (R.U.G. 1986).

Voor de gebruikte afkortingen van reeksen en tijdschriften is de lijst geraadpleegd zoals deze in de *Bulletin de Correspondance Hellenique* (BCH) voorkomt.

² M. Launey, *Le sanctuaire et le culte d'Héraklès à Thasos. EtThas I*. Paris (1944); J. Des Courtils, A. Pariente, *BCH* 108 (1984), p. 878, 109 (1985), p. 881-884 en 110 (1986), p. 802-809; R. Martin, *Techniques et chronologie des constructions thasiennes*, in *Thasiaca, BCH Suppl. V* (1979), p. 169-184: passim, p. 185-189; G. Roux, *L'Hérakleion thasien: problèmes de chronologie et d'architecture*, in *Thasiaca, BCH Suppl. V* (1979), p. 191-211. Enkel de voornaamste studies worden hier vermeld. Een uitgebreide bibliografie vindt men bij B. Bergquist, *Herakles on Thasos*, Uppsala (1973).

³ M. Launey, *o.c.*, p. 125; *BCH* 110 (1986), p. 802 (graffito op een scherp).

⁴ M. Launey, *o.c.*, p. 126-128, 185-188; J. Poilloux, *REA* 76 (1974), p. 314-315; T. Koželj, A. Müller, J.-P. Sodini, *BCH* 105 (1981), p. 961-963 en 106 (1982), p. 676-677.

⁵ Het beste overzicht van de problematiek bij J. Pouilloux, *o.c.*, p. 305-316. Zie verder de bibliografie bij B. Bergquist, *o.c.*

De toestand der overblijfselen van het Herakleion is zeer slecht. In de laat-Romeinse of vroeg-Byzantijnse tijd dienden de gebouwen als steengroeve. Op de onderbouw van wat vermoedelijk de Heraklestempel was, het zgn. peripterosgebouw, werd een basiliek opgericht, het omringende terrein functioneerde als begraafplaats⁶. De plundersaars van bouwmaterialen zijn nogal grondig te werk gegaan. De meest typische bouw- en versieringselementen ontbreken veelal, wat de reconstructie en de datering der gebouwen enorm bemoeilijkt.

De dateringscriteria zijn overigens in het algemeen zeldzaam en onzeker. De belangrijkste opgravingen, deze uit de dertiger jaren, zijn daarenboven voornamelijk een blootleggen en registreren van de ruïnes geweest. De archeoloog was toen meer epigraaf en historicus, het archeologisch onderzoek meer toegespitst op het vinden van sculptuur en inscripties. De publicatie van M. Launey behelst eerder een onderzoek naar de Heraklesfiguur en zijn cultus, en de architecturale studie van het Herakleion is volledig in functie daarvan. De meeste interpretaties in deze studie, in het bijzonder wat betreft het verband tussen bepaalde cultuspraktijken en vermoedelijk functies der gebouwen, kunnen vandaag nog moeilijk aanvaard worden. Vooral het ontbreken van stratigrafieën is betreurenswaardig. De opgravingen van 1984 en 1985 hebben echter voor het eerst interessante stratigrafische verbanden gebracht in verschillende delen van het heiligdom. Op vele plaatsen is M. Launey nooit tot de rots gegaan. De kansen om nog nieuwe gegevens omtrent de bouwgeschiedenis van het heiligdom te verkrijgen, waren dus aanzienlijk. De nieuwe onderzoekingen werden evenwel bemoeilijkt door grondwater en omringende moderne bebouwing. Tot nog toe zijn de verschillende constructies voornamelijk gedateerd geweest door steenverbanden, paramentbewerkingen en verbindingssystemen enerzijds, architecturale versieringselementen anderzijds. Vooral de datering aan de hand van de zonet vernoemde bouwtechnieken is zeer relatief. Het regelmatig opnieuw verschijnen van deze technieken maakt dat deze minder tijdsgebonden zijn dan voordien werd vermoed. Zo is bv. de chronologische evolutie van de horizontale doken in dubbele zwaluwstaartvorm, voorgesteld door R. Martin, moeilijk te verdedigen, omdat quasi geen enkele der etappes in de ontwikkeling betrouwbaar gedateerd is⁷. De veronderstelling dat er een evolutie bestaat, was al een verkeerd vertrekpunt. De vondsten — deze van de recente opgravingen te buiten gelaten —, grotendeels aardewerk, munten, beeldhouwwerk en epigrafisch materiaal, zijn ofwel uit hun stratigrafische context gerukt ofwel in los verband gevonden.

ONDANKS DE SLECHTE BEWARINGSTOESTAND VAN HET HERAKLEION IS HET GRONDPLAN DER BELANGRIJKSTE GEBOUWEN MIN OF MEER LEESBAAR (FIG. 1 EN 2). EEN RECON-

⁶ M. Launey, *o.c.*, p. 60, 227, 229-233; *BCH* 82 (1958), p. 814 en 97 (1973), p. 576.

⁷ R. Martin, *o.c.*, p. 169-189.

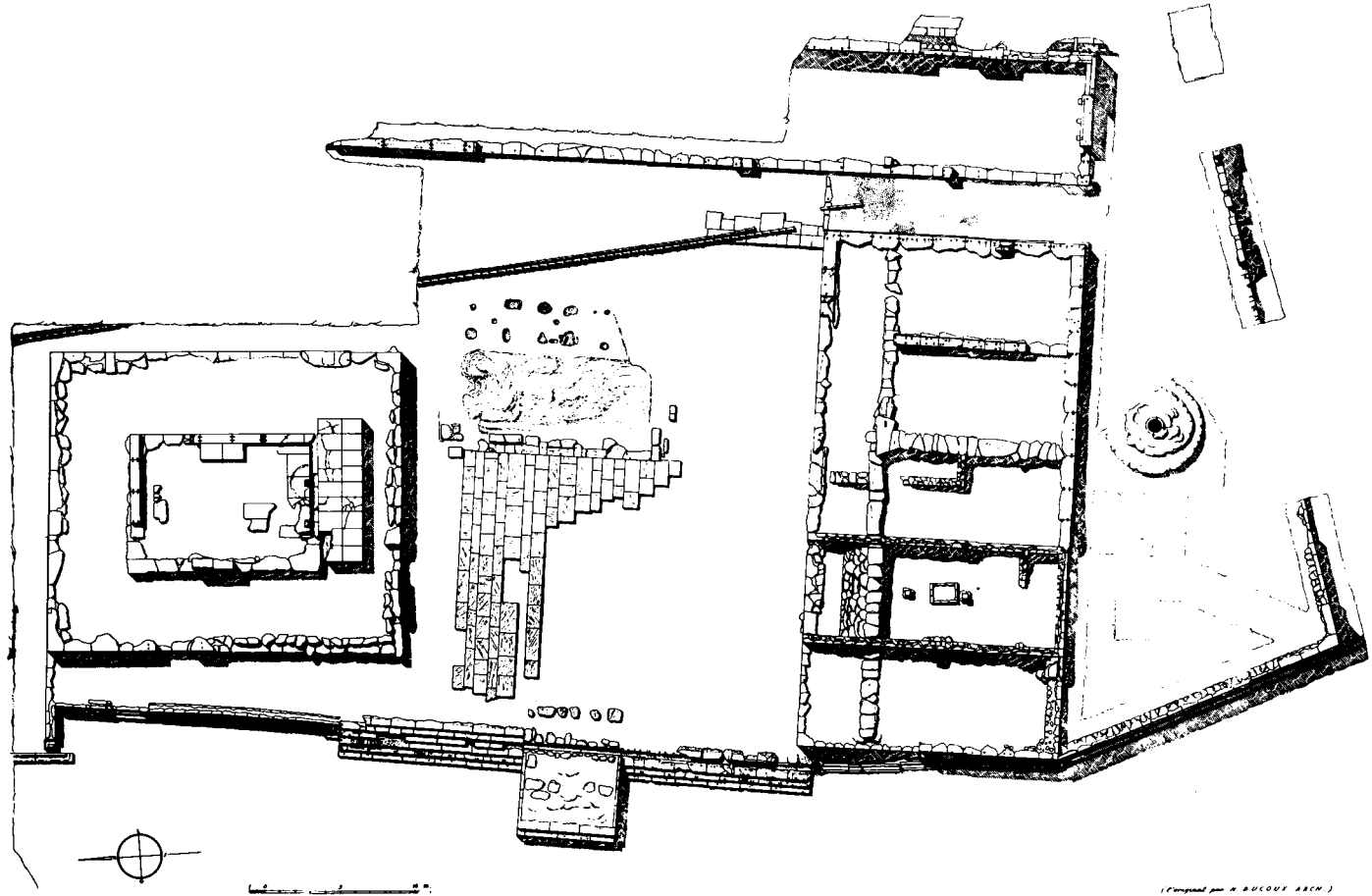


Fig. 1. Grondplan der overblijfselen van het Herakleion door H. Ducoux (M. Launey, *EtThas I* (1944), pl. XVIII).

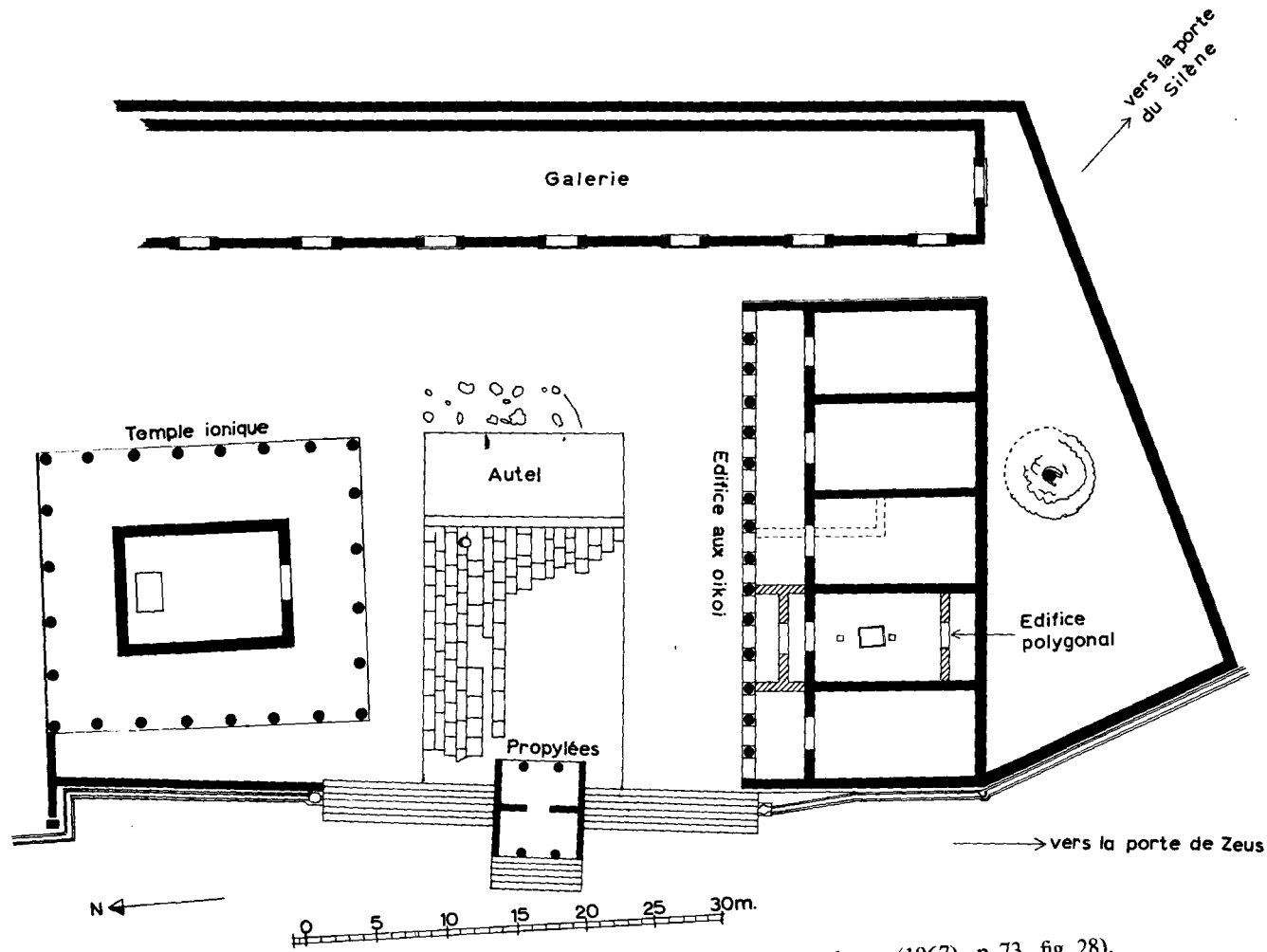


Fig. 2. Reconstructieplan door H. Athanassiadou (*Guide de Thasos* (1967), p. 73, fig. 28).

structie van sommige opstaande delen is misschien wel mogelijk na een nieuw onderzoek van de zeldzame bouw- en versieringselementen: sommige zijn door M. Launey toegeschreven aan een gebouw, andere gewoon in een catalogoog opgenomen of zonder meer over het hoofd gezien, nieuwe stukken zijn in de tachtiger jaren aan het licht gekomen of kunnen nog gevonden worden⁸.

De overblijfselen van het Herakleion bevinden zich in het Z.W. deel van de antieke stad⁹. Het heiligdom is aangelegd op een vijfhoekig platform (ca. 85,50 m × 55 m) (fig. 1 en 2). De nivellering van het terrein werd bekomen door het uithouwen van de rots ten O., door terrasbouw ten W. De oriëntatie van het ensemble is lichtjes N.O.-Z.W. De gebruikte materialen zijn gneiss, soms marmer, voor de fundamenteen en marmer voor de euthyteria en de bovenbouw. In de late hellenistische tijd heeft men in zeer beperkte mate tufsteen aangewend voor minder zichtbare delen in de bovenbouw.

Over de archaische periode van het heiligdom is men het best ingelicht. Het enorme altaar (15 m × 5,70 m), gedeeltelijk uit de rots gehouwen, is wat de cultus betreft de belangrijkste constructie¹⁰. De voornaamste gebouwen, uit welke periode ook, zijn er naar gericht. Gezien het belang ervan kan men veronderstellen dat deze constructie reeds in de archaische tijd bestond maar duidelijke bewijzen hiervoor zijn onbestaand.

Onder het zgn. peripterosgebouw ten N. van het altaar bevindt zich het oudst gedateerde gebouw van het Herakleion¹¹. Het gebouw, waarvan enkel gneissfundamenteen en paalgaten resten, is gefundeerd op de rots en bezit een rechthoekig grondplan (9,50 m × 6,70 m) W.-O. gericht, met de ingang naar het Z.¹². Een terminus ante quem wordt, onder reserve, gegeven door enkele oost-Griekse scherven: vóór ca. 620. Er bestaat een goede kans dat dit de oudste Heraklestempel was. De aanwezigheid van brandresten en dierenbeenderen met snijsporen vlakbij en de continuïteit met de bovenliggende zgn. peripteros pleiten voor deze stelling.

Eveneens onder een latere constructie, een oikoicomplex ten Z. van het altaar, bevindt zich wat men doorgaans een haardttempel noemt (fig. 3). Deze oudere oikos (17,35 m × 7,38 m) is driedelig met in de middenruimte een eschara en twee bases voor stutten, de ingang is N.-waarts gericht. De

⁸ M. Launey, *o.c.*, p. 107-114; *BCH* 108 (1984), p. 878.

⁹ Voor het stadsplan van Thasos zie *Guide de Thasos*. Paris (1967), fig. 4; D. Lazaridis, *Thasos and its Peraia*. Athens (1971), fig. 48; T. Koželj, *BCH* 107 (1983), p. 718, fig. 1.

¹⁰ De functie als altaar is verzekerd door sporen van verbranding (asse, kleine beenderresten, enz.) en een ring, hoogstwaarschijnlijk om het offerdier vast te binden. Cfr. Fr. Chamoux, *BCH Suppl. V* (1979), p. 146-148 en fig. 4.

¹¹ Herodotos (II,4) heeft op Thasos een oude Heraklestempel gezien, naar zijn zeggen gebouwd door Pheniciërs. Van Pheniciërs werd nooit een spoor gevonden op Thasos en niets bewijst dat de vermelde tempel gesitueerd moet worden op de plaats van het hier behandelde heiligdom. Cf. D. Van Berchem, *Sanctuaires d'Hercule-Melquart. II. Thasos*, in *Syria* 44 (1967), p. 88-109.

¹² Grondplan in *BCH* 110 (1986), p. 803, fig. 16.



Fig. 3. O.-muur van de polygonale oikos (foto École Française d'Athènes).



Fig. 4. Simafragment met ruitervries, behorende tot de dakversiering van de polygonale oikos (foto École Française d'Athènes).

grotendeels in polygonaal steenverband opgetrokken onderbouw heeft waarschijnlijk een bovenbouw van leemtegels gedragen. Fraaie terracottaplatten met beschilderde reliëffiguren behoorden tot de dakversiering (fig. 4). Het is niet duidelijk of er een oudere constructie heeft bestaan. De onregelmatige positie van de eschara ten opzichte van het regelmatige grondplan is in dit verband wel opmerkenswaard. Sporen van belangrijke verbouwingen zijn goed zichtbaar: een klein gedeelte der zijmuren (fig. 3) en de achterste muur zijn in isodomisch steenverband opgetrokken, in de W.-muur is een deurdrempel zichtbaar (een oudere ingang?), het verhogen der funderingen achteraan (fig. 3) wijst misschien op problemen met stijgend grondwater, verder sporen van onhandige herstellingen. Een deel van de vernielingslaag van het gebouw werd in 1984 teruggevonden en kort vóór 500 gedateerd. De versierde terracottaplatten zouden na 550 te dateren zijn¹³. De functie van deze polygonale oikos is onzeker. Misschien bestaat er een continuïteit met het bovenliggende complex dat zo goed als zeker een hestiatorion was: één der oikoi is precies op de onderbouw van de polygonale oikos gebouwd.

De put in de driehoekige achterraimte kan archaisch zijn, maar er zijn geen bewijzen. De datering aan de hand van een archaisch, Dorisch kapiteel dat uit de put werd bovengedaald, is gevaarlijk. Niets bewijst dat het kapiteel tot een constructie die de put overdekte heeft behoord¹⁴.

Op het einde van de archaische periode, rond 500 of kort erna, schijnt het heiligdom grote veranderingen ondergaan te hebben. Blijkbaar is de ruimte achter het oikoicomplex toen geplaveid met gneissblokken¹⁵. Rond dezelfde tijd werden de gesloten galerij, ten O. van het altaar, en misschien het zgn. peripterosgebouw opgetrokken. De gesloten galerij, onvolledig opgegraven (breedte 8,87 m, gekende lengte ca. 50,50 m), was een verzorgde Ionische constructie: fijn gekapte orthostaten en muurblokken, deuromlijstingen versierd met drie banden en afzomend staafmotief, een geprofileerde lijst over gans de wand binnenin. Het aantrekkelijke, gevleugelde paardeprotome dat vlakbij aangetroffen werd, maakte ongetwijfeld deel uit van de entablementversiering (fig. 5). De datering van dit gebouw aan de hand van de stijl van het paardeprotome is doorslaggevend. De paramentbewerking der muurblokken en het horizontale verbindingssysteem, doken in dubbele zwaluwstaartvorm, wijzen in dezelfde richting. De functie van deze gesloten galerij, enig in zijn soort, is onbekend¹⁶. Het gesloten karakter van dit gebouw, in tegenstel-

¹³ Voor zover dit uit de studie van B. Holtzmann in *BCH Suppl. V* (1979), p. 6-7, 9 en n. 9, mag afgeleid worden. De datering van de architecturale terracotta's door Ch. Picard in *Mon Piot* 38 (1941), p. 84-85, overgenomen door M. Launey, kan omwille van de zwakke argumentatie niet meer aanvaard worden.

¹⁴ De zware funderingen rond de put wijzen echter wel op een belangrijke bovenbouw. Het kapiteel is mogelijk van het einde van de VIde eeuw, zie R. Martin, *REG* 62 (1949), p. 217, 221.

¹⁵ *BCH* 109 (1985), p. 881.

¹⁶ De veelgebruikte benaming 'leschè' (vergaderruimte), voor het eerst door Ch. Picard gebruikt

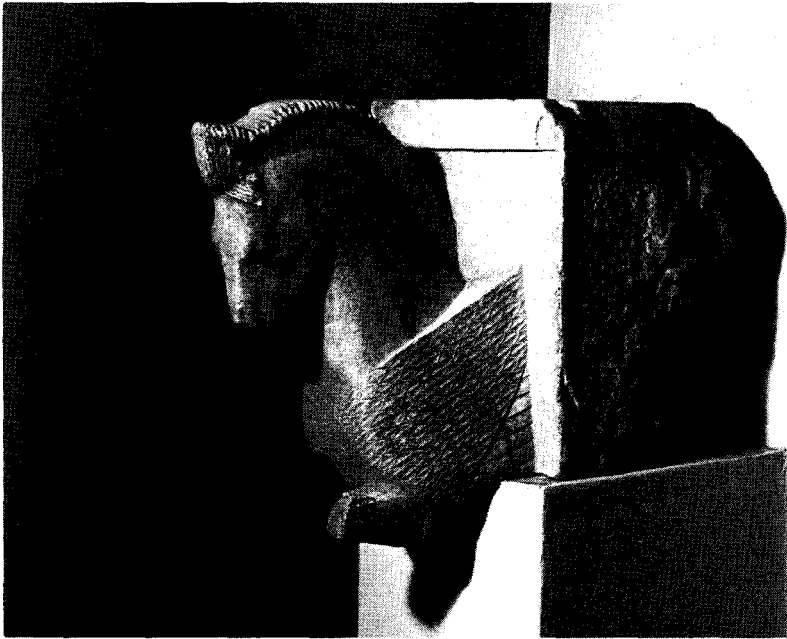


Fig. 5. Protome met gevleugeld paard afkomstig van de gesloten galerij (foto École Française d'Athènes).

ling tot een open zuilenhal, is opvallend, het grote aantal deuropeningen des te merkwaardiger. Misschien wenste men op deze manier iets ten toon te stellen (bv. ex-voto's) en toch voldoende te beschermen: het aanzienlijk aantal deuropeningen en hun grootte laten meer belichting toe en mogelijks waren ze door hekkens afgesloten.

Het zgn. peripterosgebouw bestaat uit een terrasbouw (20,07 m × 23,35 m) waarop een rechthoekige constructie (12,45 m × 9,13 m) opgericht is, vermoedelijk een kleine naos (fig. 6). Op de O.-rand van het terras lag een fragmentarische stylobaatblok met de afdrukken van twee zuilen of zuilenbases. Dit is de enige herinnering aan een peristasis die zeer waarschijnlijk later werd toegevoegd. De combinatie van peristasis en naos als totaalconceptie komt vrij onevenwichtig over, nl. een breed pteron met een wat te kleine sekos. Ook het vierkantige grondplan en het ontbreken van de krepis zijn ongewoon. De deuromlijsting, de ingang is naar het Z. gericht, is versierd met Lesbische en Ionische kymatia (fig. 6). Het zgn. peripterosgebouw is bijna niet gedateerd. Enkel de terminus post quem van begin Vde eeuw kan aanvaard worden. Deze datum, vooropgesteld aan de hand van paramentbe-

in *REG* 50 (1937), p. 109, is misleidend. Wellicht werd hij beïnvloed door de 'lesché' der Knidiërs te Delphi, die versierd was met schilderijen van Polygnotos van Thasos (Paus. X, 25,1).

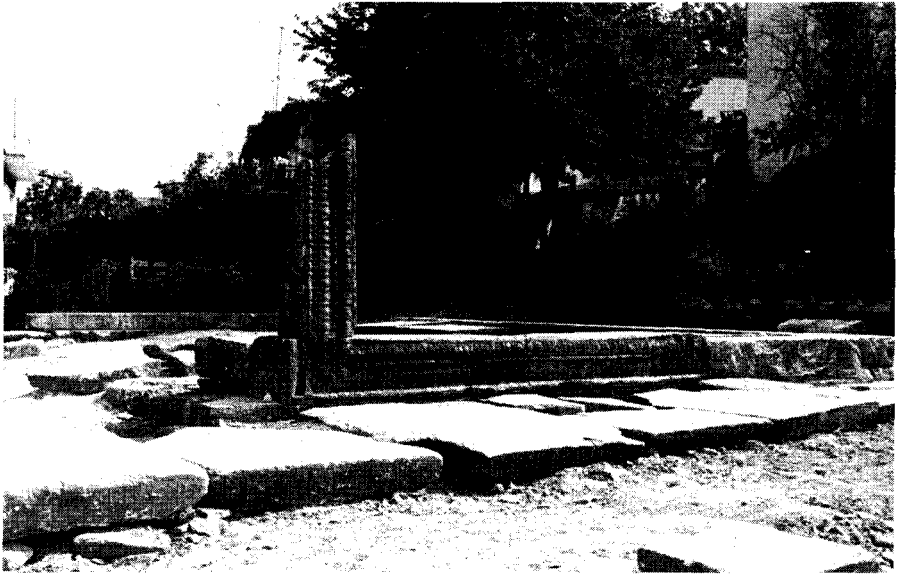


Fig. 6. Ionische deuromlijsting van de vermoedelijke Heraklestempel
(foto École Française d'Athènes).

werkingen en het horizontale verbindingssysteem (verder geëvolueerde doken dan deze van de gesloten galerij) door R. Martin, en aldus in het spoor van M. Launey, schijnt bevestigd te worden door de magere ceramiekvondsten van 1984¹⁷. De stilistische analyse der deurstijlen door A. Büsing-Kolbe brengt een situering in het eerste derde van de Vde eeuw, maar deze datering is niet door duidelijke argumenten gesteund¹⁸. Het onderzoek van 1984 heeft wel aangetoond dat het terras en de naos terzelfdertijd gebouwd zijn. Wellicht gaat het hier om een nieuwe Heraklestempel. Er werd reeds gewezen op het verband met het oudere gebouwtje eronder. De identieke oriëntatie der muren en van de ingang bevestigt dit nogmaals. Vlakbij de achterwand van de naos vond M. Launey resten van tufstenen fundamente die misschien voor de sokkel van het cultusbeeld gediend hebben. Het gebouwtje met peristasis, al dan niet later toegevoegd, wijst tenslotte eveneens op een tempel.

De klassieke periode (ca. 480-320) is wat het Herakleion betreft duister. Misschien is het zgn. peripterosgebouw zelfs in de vroeg-klassieke tijd te situeren. Een votiefdepot, hoofdzakelijk bestaande uit IVde-eeuwse skyphoi

¹⁷ De terminus ante quem van 470 door M. Launey moet wegens de te zwakke argumentatie verworpen worden, zie M. Launey, *o.c.*, p. 100-101.

¹⁸ A. Büsing-Kolbe, *Frühe griechische Türen*, in *Jdl* 93 (1978), p. 96-97, 100-101, 140. G. Roux beschouwt deze deurstijlen echter als archaïserend en situeert ze in de hellenistische tijd, zie G. Roux, *o.c.*, p. 203.

en gevonden even ten Z. van het zgn. peripterosgebouw, is de enige duidelijke getuigenis uit deze periode¹⁹.

Het oikoicomplex (34,60 m × 17,35 m), over de polygonale oikos heen gebouwd, bestond uit vijf kamers die, zoals de vierkante afdrukken op de stylobaat aantonen, op een gezamenlijke portiek van zuilen of pijlers uitkwamen. Geen enkel architecturaal versieringselement kan met zekerheid aan het complex toegeschreven worden. Het gebouw is dan ook niet zeker gedateerd. M. Launey en R. Martin schuiven respectievelijk de IVde, mogelijks Vde eeuw naar voor, maar hun argumentatie aan de hand van bouwtechnieken is niet enkel op weinig gefundeerd, maar tevens verwarrend uiteengezet.

De situering van dit oikoicomplex in de hellenistische periode door G. Roux verdient evenwel aandacht. Omwille van de onverzorgde opbouw, en vooral van het verbindingssysteem, kan het gebouw niet vroeger dan in het begin van de IIIde eeuw gesitueerd worden. Deze terminus post quem brengt G. Roux ertoe het hestiatorion beschreven in de IG, XII supp., 353, daterend uit het begin of de eerste helft van de IIIde eeuw, te identificeren met het oikoicomplex²⁰.

De functie van het oikoicomplex is vrij zeker. Het grondplan is typisch voor een hestiatorion²¹. De hypothese om het in de inscriptie vermelde bankethuis met dit gebouw te vereenzelvigen is plausibel.

In de hellenistische periode was de ruimteordening in regelmatige totaalplannen zeer in trek. G. Roux merkt zeer waarschijnlijk terecht op dat ook het Herakleion aan dergelijke ruimteschikking onderhevig is geweest. De lange trap (lengte 31,53 m) aan de W.-zijde zou aangelegd zijn om een perspectief te krijgen op het zgn. Thersilochosmonument, dat zich ten Z.W. van het Herakleion bevindt²². Het is alsof een stuk van het W. deel van het terras van het heiligdom is afgegraven voor dit doeleinde, wat dan misschien het zinloos uitstekend stuk muur in de N.W. hoek zou kunnen verklaren. Tevens bekwam men aldus vanaf de lange trap een fraai zicht op het grote binnenplein met het altaar in het midden en de gesloten galerij als achtergrond. De peristasis rondom de Heraklestempel, indien deze wel degelijk in de hellenistische periode werd opgericht, zou dan de tegenhanger vormen van de zuilenhal van het oikoscomplex. Het kleine podium (breedte 6,83 m) op de

¹⁹ BCH 109 (1985), p. 882-883.

²⁰ Cf. J. Poilloux, *Recherches sur l'histoire et les cultes de Thasos I. Et Thas III*. Paris (1954), p. 364-369. De inscriptie, een decreet, is aangebracht op een paramentblok van de gesloten galerij. In het decreet staat een bankethuis met portiek vermeld (regel 13).

²¹ G. Roux, *o.c.*, p. 207 en fig. 2. Cf. ook B. Bergquist, *o.c.*, p. 47-49; R.A. Tomlinson, *Greek Sanctuaries*. London (1976), p. 118. Allen hebben het eveneens over het uit as liggen van de ingangen der kamers. Deze eigenschap is typisch voor hestiatoria, omdat de aanligbedden dan rationeler konden opgesteld worden. Nochtans wordt dit kenmerk nooit door M. Launey vermeld. Ook van het originele grondplan kan men dit niet afleiden.

²² Voor de ligging van het zgn. Thersilochosmonument, zie G. Roux, *o.c.*, p. 192, fig. 2.

lange trap was wellicht geen propylon zoals door M. Launey is vooropgesteld. De ligging van een propylon midden op de lange trap is zinloos²³. Het voorstel van G. Roux om in deze constructie een votiefmonument gewijd aan Herakles te zien is een aanvaardbaar alternatief, maar blijft een hypothese²⁴.

De gesloten galerij tenslotte heeft in de IIde of Iste eeuw een gedeeltelijke reconstructie ondergaan. Daarop wijzen letters die als merktekens op enkele muurblokken zijn aangebracht, sommige verticale en horizontale doken en het gebruik van tufsteen²⁵.

In dit beknopte overzicht is enkel gepoogd om de grote lijnen van de architecturale geschiedenis van het Herakleion te schetsen. Vele problemen en thema's zijn niet naar voor gebracht omdat deze het bestek van dit artikel zouden te buiten gaan.

Het probleem van de begrenzing van de temenos is er een van formaat. Het is zeer waarschijnlijk dat het temenosgebied zich uitgebreid heeft en weer ingekrompen is in de loop der tijden. Welke muren zijn gewone terrasmuren, welke maakten deel uit van de peribolos, en uit welke periode dateren ze? De opvallende driehoekige vorm van de achterruimte met de put is misschien een aanpassing in het kader van een urbanistische herschikking. Ook de vermoedelijke aanpassingen uit de hellenistische tijd moeten wellicht in dit licht gezien worden²⁶.

In verband met de antieke urbanistiek van Thasos speelde het Herakleion een uiterst belangrijke rol. Reeds in de VIIde eeuw was het heiligdom een aantrekkingspool die tot de vorming van een aanzienlijke bewoningskern heeft geleid²⁷.

Er zijn een aantal funderingen in het heiligdom aanwezig die niet toegeschreven of gedateerd zijn. Het kunnen zowel funderingsresten van gebouwen zijn, waarvan het grondplan niet meer te reconstrueren is, als fundamenten voor votiefmonumenten²⁸.

Vele vondsten uit de Romeinse periode wijzen erop dat het heiligdom ook in die tijd levendig is gebleven. Wellicht zijn een aantal verbouwingen of herstellingen Romeins²⁹. De boog van Caracalla nabij het heiligdom houdt

²³ De reconstructie van het propylon op het plan in fig. 2 is grotendeels hypothetisch.

²⁴ G. Roux, *o.c.*, p. 194, fig. 2, 200, fig. 6.

²⁵ R. Martin, *BCH Suppl. V* (1979), p. 171, 183, 186; G. Roux, *o.c.*, p. 204, 206.

²⁶ M. Launey, *o.c.*, p. 16, 22-23; B. Bergquist, *o.c.*, p. 50-57; B. Holtzmann, *BCH* 100 (1976), p. 793-796.

²⁷ B. Holtzmann, *ibid.*; R. Martin, *CRAI* (1978), p. 189, 191-192; Y. Grandjean, *Recherches sur l'habitat thasien à l'époque grecque. EtThas XII*. Paris (1988), p. 336-339, 463-489: *passim*.

²⁸ M. Launey, *o.c.*, p. 30, 51, 68-69; *BCH* 109 (1985), p. 882; *BCH* 110 (1986), p. 806. Er zijn bijzonder veel resten van beeldhouwwerk en inscripties in het Herakleion gevonden. Ze dateren uit alle periodes en vele stukken zijn afkomstig van votiefmonumenten: M. Launey, *o.c.*, p. 91-107.

²⁹ M. Launey, *o.c.*, p. 102-104, 145-146, 226-227; Chr. Dunant, J. Pouilloux, *Recherches II. EtThas V* (1958), p. 89-90, 188; *BCH* 110 (1986), p. 806.

ongetwijfeld verband met de Heraklescultus. De keizer was er op afgebeeld als Herakles die de Nemeïsche leeuw wurgt³⁰.

De vele vragen rond het Herakleion van Thasos kunnen enkel door systematisch en meer diepgaand onderzoek van het gekende materiaal en door nieuwe opgravingen opgelost worden. Dit uitzonderlijke Heraklesheilgdom, en de bijhorende cultus, verdient meer aandacht dan het tot nog toe gekregen heeft.

RÉSUMÉ

L'HÉRAKLEION DE THASOS: UNE ÉVALUATION DES RECHERCHES

Dans cette article nous avons seulement essayé de retracer les grandes lignes de l'histoire architecturale de l'Hérakleion. La conservation déplorable des bâtiments du sanctuaire pose beaucoup de problèmes concernant la reconstruction, la fonction et la chronologie. De solides critères de datation nous font pour la plupart des cas défaut, à cause du manque d'éléments d'architecture des parties supérieures et de contextes stratigraphiques clairs. La plus grande partie de l'Hérakleion a été fouillé par M. Launey de 1932 à 1936. La méthode de fouille à cette époque n'était pas ce qu'elle représente aujourd'hui. De là l'importance capitale des sondages de 1984 et 1985. La datation est en générale basé sur les différents traitements des parements et les modes de scellements et du goujonnage, parfois sur un contexte stratigraphique, rarement sur des éléments de décoration architecturale ou par de la sculpture.

On est le mieux renseigné sur la période archaïque. La petite construction enfouie sous l'édifice périptère date sans doute d'avant 620 et il y a plusieurs indices qui incitent à y voir le premier temple d'Héraklès. Sous l'édifice à oïkoi se trouve l'édifice polygonale dont la décoration en terre cuite polychromée de la toiture est remarquable. La date de cette construction se situe probablement quelque part dans la deuxième moitié du VI^e siècle. La fonction exacte de cette édifice, pourvue d'une eschara, n'est pas certaine. Peut-être s'agit-il d'un hestiatorion. La galerie fermée, dite *Leschè*, peut être datée autour de 500, entre autre grâce à la belle protomé d'un cheval ailé, qui faisait partie de la décoration de l'entablement. La fonction de ce bâtiment, unique en son genre, nous échappe complètement.

L'édifice périptère, vraisemblablement un nouveau temple d'Héraklès, date peut-être du début de l'époque classique. Il est presque certain qu'il est postérieur à la galerie fermé. La colonnade a probablement été ajouté durant l'époque hellénistique. L'époque classique est une période obscure pour l'Hérakleion. Un des rares témoignages importants et certains de cette période, est un dépôt votif du IV^e siècle, retrouvé devant l'édifice périptère.

³⁰ Th. Bent, *JHS* 8 (1887), p. 437; Ch. Picard, *CRAI* (1912), p. 215-222 en *CRAI* (1913), p. 363; R. Ginouvès, *BCH* 78 (1954), p. 205; Chr. Dunant, J. Pouilloux, *o.c.*, p. 100, 188; *Guide de Thasos* (1967), p. 74; C.C. Vermeule, *Commodus, Caracalla and the Tetrarchs: Roman Emperors as Hercules*, in *Festschrift für Fr. Brommer* (1977), p. 289-294.

L'édifice à oikoi est le bâtiment le plus mal daté du sanctuaire. Certains savants le date sans arguments convaincants au V^e ou au IV^e siècles. Des critères de datation fournies par G. Roux semblent pouvoir placer l'édifice au début du III^e siècle ou après. Il est presque certain que l'édifice à oikoi était un hestiatorion. L'identification de cette construction avec un hestiatorion mentionné dans IG, XII supp., 353 — l'inscription date du début ou de la première moitié du III^e siècle et a été retrouvée dans l'Hérakleion — nous paraît très convaincante. La période hellénistique, encore toujours selon G. Roux, a d'ailleurs changé l'aspect du sanctuaire de façon décisive. Le plan de l'Hérakleion semble avoir été régularisé. L'escalier à l'ouest crée une perspective sur le monument dit de Thersilochos, qui se trouve au S.O. du sanctuaire. On dirait que les abords à l'ouest de la terrasse ont été rongés. De ce fait l'espace de la terrasse du sanctuaire a été rétréci, ce qui expliquerait peut-être le tronçon de mur à l'angle N.O., qui à première vue s'y trouve sans raison. A partir du long escalier à l'ouest on a en même temps une vue sur l'autel bordé des deux côtés par les colonnades de l'édifice à oikoi et l'édifice périptère, avec la masse imposante de la galerie fermée au fond. Il y a d'ailleurs des indices importants qui prouvent que cette galerie a été partiellement reconstruite ou restaurée au II^e ou au I^{er} siècle. La date du grand autel, ainsi que celle du puits dans la cour triangulaire est inconnue.

Dans cet article trop succinct plusieurs problèmes ou thèmes concernant les limites du sanctuaire, les fondations de bâtiments ou de monuments votifs non-identifiés, l'urbanistique et la période romaine ont seulement été mentionné.

F.J. de Hen

TOHU UBOHU EN GENESIS VAN DE MUZIEKINSTRUMENTEN TIJDENS DE MIDDELEEUWEN

Afgaande op gedichten en hymnen zoals het Visigothische *Carmen de Nubentibus*, of nog, op de veel latere poëzie van een Guillaume de Machault of Jean d'Oultremeuse, beschikte men in de middeleeuwen over een groot aantal sterk gediversifieerde muziekinstrumenten. Een groot gedeelte hiervan verdween in de loop der tijden. Waarom werden ze niet opgenomen in de normale evolutie van het instrumentarium?

Nog tot in de 70-er jaren van deze eeuw werd de theorie van Ex Oriente Lux met betrekking tot de Westerse organologie hardnekkig verdedigd door Curt Sachs, Karl Geiringer en hun trouwe discipelen, waartoe schrijver dezer lijnen zich ook rekende.

Praktisch alle muziekinstrumenten die men heden nog speelt zouden, behoudens dan uiteraard de elektrische en elektronische instrumenten, omzeggens direct of tenminste indirect afstammen van Oosterse prototypen waarvan het overgrote deel naar het Westen was overgebracht door de Arabieren tijdens de middeleeuwen.

Met ietwat meer afstand in de tijd, en intussen beschikkend over meer gegevens, is men nu wel gerechtigd de vraag te stellen of dit inderdaad wel zo het geval is geweest.

Indien deze toch wel aantrekkelijke en makkelijke theorie voor een zeer groot deel met de waarheid — of althans wat men tegenwoordig als dusdanig meent te mogen aanvaarden — schijnt overeen te stemmen, helemaal kloppen doet deze stelling dan toch ook weer niet.

Als het ongetwijfeld een vaststaand feit is dat tal van nu bekende muziekinstrumenten een oostelijke origine hebben, dan dient toch evenzeer daarnaast te worden nagegaan of er in West-Europa zelf niets oorspronkelijks bestond inzake organologisch patrimonium. Tal van vondsten (vgl. o.a. Crane) hebben toch bewezen dat deze transalpijnse contreien helemaal niet zo barbaars waren als de 'kriegspropagandistische Erfassung' van Julius Caesar moest doen geloven. Wél integendeel! Precies in het 'donkere en koude' Noorden vervaardigde men bijzonder fraai afgewerkte muziekinstrumenten

(*Noot*: verwijzingen in deze tekst naar muzikale bronnen uit de middeleeuwen werden steeds als volgt gegeven: naam van de auteur, titel van het werk, eventueel kapittel. Al deze auteurs zijn opgenomen in hetzij de *Coussemaker*, hetzij *Gerbert* - zie bibliografie. Verwijzingen naar teksten van kerkvaders en *doctores ecclesiae*: alle zijn opgenomen in *Migne*. PL duidt op het corpus Latijnse bronnen, PGr naar de Griekse teksten).

(bv. de luuren) die én inzake afwerking én wat betreft muzikale mogelijkheden ver uitstaken boven de Romeinse en de Oosterse equivalenten.

Wat treft men dan aan inzake organologie in West- en Noord-Europa vóór de Kerstening?

Men dient daarbij vooraf een onderscheid te maken tussen enerzijds het door Romeinse heiren en latere kolonisten ingevoerde instrumentarium en anderzijds datgene wat lokaal al bestond, m.a.w. de erfenis van Prae- en Protohistorie.

We maken eerst een korte inventaris van het eigen legaat om pas daarna de vraag te stellen naar de import.

Voor wat onze Lage Landen aangaat is er een nogal groot aantal (ca. 300!) oorspronkelijke muziekinstrumenten bewaard gebleven, vooral dan opgegraven in de voor conservering zeer gunstige Friese turfgronden. Het gaat hier om rammelaars in klei en metaal, enkele sistra en ook brokstukken van rietinstrumenten. Verder zijn er nog fragmenten gevonden van een lier en enkele mondharpen. Alles dateert van vóór de 8ste eeuw.

Bronzen trompetten, dito hoorns, duct-fluiten, bronzen en aardewerken rammelaars, bokkehoorns en stierhoorns treft men aan zowel in het Verenigd Koninkrijk en Ierland als in Scandinavië.

Specifiek voor Ierland is er een prototype van de lier gevonden, terwijl Scandinavië ook een 'eigen' muziekinstrument toont in de rangler (ringsistra die tegelijkertijd deel uitmaken van paardebitten). Men bezit verder een bericht van een Arabisch koopman die een Vikingbegrafenis bijwoonde in Novgorod. Hij schrijft dat de Vikings daarbij speelden op een 'tambura'. In hoeverre het inderdaad een langhalsluit betrof (een instrument dat de Arabier kende uit zijn eigen cultuur) of dat het ging om een lier — zoals deze gevonden in de opgegraven Sutton Hoo drakkar — is nu niet uit te maken.

Centraal Europa vertoont een soortgelijk rijk organologisch patrimonium. Hier moeten dan echter nog de aardewerken trommels toegevoegd worden die in Europa ingevoerd werden door de Donau-kultuur. Uitdrukkelijk weze hier vermeld dat deze zandloper- en eierdopvormige trommels (zéér goed te vergelijken met de uit Noord Afrika bekende darabukkah) geen Arabisch importprodukt zijn.

Kortom, reeds vóór de komst van de Romeinen bestaat er ten Noorden van de Alpen reeds een relatief intens muzikaal leven.

Hoe staat het dan met de door de Romeinen ingevoerde muziekinstrumenten?

Eerste vaststelling: ze kenden wezenlijk minder en vooral veel primitiever aandoende muziekinstrumenten dan deze die men ten onzent aantrof. Het echte, eigen Romeinse organologisch patrimonium is dan ook snel bekeken: enkele dierenhoorns en verder een stuk of wat benen fluiten.

Tweede vaststelling: de andere muziekinstrumenten die door de Romeinen bespeeld werden, zijn later overgenomen van aan hen onderworpen volkeren: Etrusken, Grieken en verschillende Voor-Aziatische volkeren (zo bv. de viersnarige lier, de dwarsfluit, de trompet of salpinx, de lange rechte trompet met omgebogen klankbeker of lituus, de kymbala, allerlei lier-typen, de harp, het waterorgel of hydraulis enz.).

Al deze instrumenten (en nog andere hier niet genoemde!) werden ook over het transalpijnse Imperium Romanum uitgedragen.

Bewijs hiervoor treffen we aan in sculpturen, reliëfs en mozaïeken (vgl. bv. de mozaïek met het hydraulis in de Romeinse villa van Nennig bij Trier).

Men mag geredelijk aannemen dat al deze instrumenten gespeeld werden parallel met de reeds voorhanden lokale speeltuigen en dat aldus het instrumentarium nog aanzienlijk werd uitgebreid.

Er bestaat inderdaad geen enkele aanuiding als zouden de Romeinen om één of andere reden lokale muziek en dito muziekinstrumenten verboden hebben.

De situatie zal veranderen!

In 476 valt het West-Romeinse rijk en geleidelijk aan gaan drie factoren voortaan een rol spelen:

- 1° de instelling van de R.K. Kerk;
- 2° de volksverhuizingen die de politieke, economische en sociale omstandigheden radicaal zullen wijzigen;
- 3° vanaf het begin van de 8ste eeuw: de invallen van de Muslims.

Indien de iconologie van de muziekinstrumenten, afgebeeld op reliëfs bij de Antieken weinig problemen oplevert, wordt dit echter totaal anders wanneer men christelijke bronnen moet aanboren.

Toch kan de studie van instrumenten zoals bv. afgebeeld in miniaturen ons een heel eind op weg helpen ten einde sommige, ietwat duister gebleven tekstbeschrijvingen beter te begrijpen. Anderzijds zou het nochtans verkeerd zijn in de iconologie de enig zalig makende wetenschap te zien, want het is een uitermate moeilijk te hanteren werktuig en de kritiek die er op moet toegepast worden is zeer omslachtig.

Als de instrumenten zoals ze door een schilder als Hans Memling of een componist-musicograaf als Michael Praetorius weergegeven worden zeer precies zijn, haast op het fotografische af, indien deze afbeeldingen details laten zien die in teksten ofwel niet, ofwel in verdoken termen worden beschreven (kwestie van het geheim van de meester-luthier te bewaren), wanneer bovendien in dit voorhanden iconografisch bronnenmateriaal de vorm, de besnaring, het groeperen van instrumenten, ja zelfs de sociale functie en de rangorde van de speler (bv. kenbaar aan de kledij) tot uiting komt, dan nog dienen we zeer voorzichtig te zijn met de interpretatie van de beeld-gegevens.

Twee veelvuldig voorkomende feiten kunnen het precieze beeld, opgehangen door tekening of miniatuur totaal de mist insturen: enerzijds het copiëren, anderzijds de symboliek.

Bekijken we eerst het copiëren: een bijna klassiek voorbeeld is het beroemd-beruchte *Psalter van Utrecht*, een handschrift uit het begin van de IXde eeuw, dat zelf vermoedelijk teruggaat op oudere voorbeelden die terug zouden gaan tot in de VIde eeuw (cfr. Winternitz, b, p. 84). De vraag die gesteld dient te worden is: beeldt de miniaturist in dit geval een eigentijds instrument af, imiteert hij het oudere voorbeeld, of nog, maakt hij een compromis?

De symboliek die aan een instrument kan verbonden worden maakt het ook niet altijd makkelijk: gaat het om een 'hemels' of een 'duivels' speeltuig? (vgl. R. Hammerstein).

Een mooi voorbeeld om de interpretatie-problematiek te belichten vinden we in een tekst uit de *Apocalyps van Joannes* (IV:6):...viginti quatuor seniores ceciderunt ante agnum et habebant singuli citharas et fialas aureas, plenas odoramentorum quae sunt orationes sanctorum.

Deze tekst, zeer dikwijls uitgebeeld in miniaturen (bv. de *Beatusmanuscripten*) en op kerktympanen, geeft geen uitsluitsel over de speelwijze: met of zonder strijkstok.

Bovendien is 'cithara' — een term die in de Vulgata bijbelvertaling volgens de concordantia niet minder dan 46 maal voorkomt — zelf een weinig precieze weergave van de Hebreeuwse termen 'kinnor' en 'nebel' (die nota bene in de Nederlandse Statenvertaling dan weer worden vertaald als 'harp'!).

Trouwens, al tijdens de middeleeuwen werd Koning David afgebeeld met de harp in de handen (vgl. de miniatuur uit de bijbel van Karel de Kale (823-877)).

Cithara of (h)arpa? Waar ligt de iconologische waarheid?

Een ander probleem is dat van de irreële en onbestaande instrumenten.

Verder, zolang auteurs praten over instrumenten uit hun tijd en deze afbeelden kan er eigenlijk weinig mislopen (cfr. Isidorus van Sevilla of Joannes de Grocchio), maar wanneer ze refereren naar vroegere auteurs (waarbij ze soms de bron vergeten te vermelden!) wordt het riskanter (bv. Hieronymus van Moravië, Aegidius van Zamora).

Maar ook de 'goede' auteurs zitten soms op een verkeerd spoor: daar waar bv. Sint Augustinus de naam psalterium verklaart door het Griekse ψάλλειν (tokkelen) zegt Isidorus (die klaarblijkelijk deze tekst van Sint Augustinus niet kende): ...psalterium a psallendo nominatur, quod ad eius vocem chorus consonando respondeat...

Opdat men deze tekst zeer zeker niet verkeerd zou interpreteren zal Aegidius van Zamora nog verder specificeren: ...a psallendo, id est cantando,...

Dan weer werden bepaalde instrumenten hoger ingeschat door o.m. de Kerkvaders (bv. een psalterium is 'beter' dan een cithara, zie verder...). In andere gevallen worden gewoonweg onbestaande instrumenten weergegeven door de miniaturist.

Dan weer is men ten onrechte geneigd een iconografische voorstelling te wantrouwen. Vroeger werd bv. de liturgische kerkzang (Gregoriaans en Gallicaans) met castagnetten begeleid. — Cfr. Amalarius van Metz, IXde eeuw in zijn *De ecclesiasticis officiis*, liber III, cap. 16: *tabulae quas cantor tenet, solent fieri de osse...*, waarbij het gebruik van beenderen vermoedelijk diende om te bewijzen op de *mortificatio carnis* —. In de Xde eeuw verdween dit gebruik, maar wat nu als men bv. een XIIde eeuwse miniatuur vindt mét castagnetten i.v.m. gregoriaans?

Naast de problematiek van de muziekiconografie is er de ongelooflijke verwarring inzake de nomenclatuur.

Het beroemde en dikwijls geciteerde vers van Venantius Fortunatus (530-600) vat alles goed samen: ...*Romanusque lyra plaudat tibi, barbarus harpa, Graecus achilliaca, chrotta brittanica canat...*: vier namen voor één en het zelfde instrument!

Maar de voorbeelden zijn legio: Abt Cutberth (gestorven in 730) schrijft ...*delectet me citharistam habere qui possit citharisare in cithara, quam nos appellamus rottam, quia citharam habeo et artificem non habeo...*

Symphonia beduidt bij Isidorus van Sevilla (c. 570-636) een tweevellige trommel. In het middeleeuwse Frans overgenomen als *chifonie* duidt men er dan ...een draailier mee aan!

Hieronimus van Moravië (fl. 1272-1304) gebruikt het woord *chorus* om er enerzijds een soort doedelzak mee aan te duiden, terwijl de zelfde auteur deze term verder benut om er een tokkelinstrument mee aan te wijzen. Bij Jean Gerson (1363-1429) betekent *chorus* echter *Tambourin de Béarn* (géén trommel, wél een percussiecorderfoon).

En dat dit verward taalgebruik nog enkele eeuwen doorgaat bewijst nog Sebastian Virdung in 1511 in zijn *Musica getutscht*: ...*was einer ein Harff genennet, das heisst ein ander eine Leier...*

Wat is er nu de houding van de Kerk t.o.v. de muziekinstrumenten in de middeleeuwen?

Het standpunt van het centrale kerkgezag is duidelijk afgelijnd: vermits de eerste eeuwen vervolging brachten voor het christendom en instrumenten derhalve praktisch onmogelijk gebruikt konden worden in de eredienst, is de traditie logischerwijze anti-instrumentaal, ook al dient opgemerkt dat de joden — en dezen vormden aanvankelijk toch de kern van het christendom — wél instrumenten gebruikten in de synagoog. Een tweede reden waarom de R.K. kerk tegen het gebruik van instrumenten was vindt men in het feit dat

vele instrumenten inderdaad met allerlei heidense gebruiken en riten onverbreekelijk verbonden waren.

De houding van de Kerk begint nochtans eigenlijk pas ernstig te veranderen vanaf de VIIIste eeuw. Het kan overigens ook moeilijk vroeger, want tot dan toe is de Kerk verplicht een eerder verzoenende houding aan te nemen tegen de lokale gebruiken en dito amusements. Inderdaad, hoewel al enkele eeuwen staatskerk is de instelling toch nog te zwak om de nog steeds bestaande heidense gebruiken uit te roeien.

En deze drongen zelfs door tot binnen de kloostermuren!

Zo weten we dankzij Venantius Fortunatus, bisschop van Poitiers, dat de nonnen van het door hem gestichte klooster van Sainte Croix nog in 576 zongen en dansten op de tonen van de orgiastische tibia: 'quadam vice ombumbrante iam noctis crepuscolo inter coraules (noot: dubbele tibia) et citharas dum circa monasterium a secularibus multo fremitu cantaretur et sancta (Radegundis) duabus testibus perorasset diutius, dicit quaedam monacha sermone ioculari: Domina, recognovi unam de meis canticis a saltantibus praedicari... (cfr. *Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri Italici opera poetica*).

Van Ekkehard IV (c. 980-1060) vernemen we dat de bekende monnik-muziektheoreticus Tuotilo van het klooster van Sankt Gallen nog op het einde van de Xde eeuw de toch duidelijk heidense panfluit bespeelde.

En nochtans, panfluit, cithara, tibia, aulos... het zijn allemaal instrumenten die niet aan de banvloeken van de oud-christelijke theologen ontkomen waren. Clemens van Alexandrië verbiedt op het einde van de IIde eeuw al het gebruik van tibia of aulos en syrinx of panfluit voor de godsdienst: ἐνθα ἀύλῳται, οὐδαμῶ ὁ Χριστός, letterlijk: waar auleten, daar is geen Christus (mogelijk). (*Ep.ad Coloss. 4, Hom. 12,5*).

Joannes Chrysostomus (345-407) zegt dat de cithara του δράκοντος is, dit is des duivels, wat volmondig beaamd wordt door Ephraim van Syrië (gestorven in 373). — Vgl. ook Hammerstein, p. 23 —.

De H. Ambrosius (c. 340-397) gaat nog verder: ...Hymni dicuntur et tu citharam tenes! Psalmi canuntur, et tu psalterium sonas aut tympanon! Merito vae, qui salutem negligis, mortem eligis (Migne, PL, 62, 306).

Kortom, alle instrumenten die niet geassimileerd en geïntegreerd kunnen worden in het christelijk patroon worden veroordeeld en daarmee ook diegenen die op deze instrumenten spelen.

Zo zal bv. het Concille van Fréjus (796) al een veroordeling uitspreken van de fistulari, d.is van de rondreizende musici en histriones: ...item placuit, ut eas prorsus mundanas dignitates, quas seculares viri vel principes terrae exercere solent, in venantionibus scilicet vel in cantis secularibus aut resoluta et immoderata laetitia, in liris et tibiis et his similibus lusibus, nullus sub ecclesiastico canone constitutus ob inanis laetitiae fluxum audeat fastu su-

perbie tumidus quandoque praesumendo abuti, nisi forte, si in ymnis et spiritualibus canticis delectatur, de sacris videlicet scripturarum voluminibus digne honesteque compositis utatur... (*Concilia aevi Carolini, Conc. Foroiul. Cap. 6, 191, 18*).

Toch zien we al in deze vroege aanklachten en geschriften met betrekking tot de muziekinstrumenten ook andere stemmen oprijzen. De Kerk heeft het inderdaad moeilijk om sommige instrumenten volledig te veroordelen, want er worden er toch in de bijbel vernoemd!

En zo zien we de H. Augustinus (354-430) verklaren: ...tympanum, quod de corio fit, ad carnem pertinet (Migne, PL 37, 1035) wat Gregorius de Grote (540-607) doet besluiten dat de trommel aanzien kan worden als symbool voor de mortificatie des vlezes waarbij alle begeerte wordt uitgedoofd: quia de mortui animali corio tenditur, in eo non inconvenienter carnis nostrae mortificatio figuratur... (Migne, Pl, 79, 291). Het gebruik van de trommel voert dus bij dezen naar de eeuwige zaligheid. Deze theorie blijft gelden, want ze wordt nogmaals bevestigd door Bruno de Karthuizer (fl. 1100). — Vgl. Migne, Pl 152, 1169.

Een ander dergelijk geval betreft de cithara. Deze term komt in de latijnse (Vulgata)vertaling van de bijbel voor (vide supra). Een soortgelijk instrument wordt noch in de hebreeuwse versie van het Oude Testament, noch in de koinè versie van het Nieuwe Testament geciteerd. Toch wordt 'cithara' regelmatig gekwoteerd in de Vulgata en derhalve wordt men a.h.w. verplicht dit in origine heidense instrument te kerstenen door het een symbolische verklaring toe te kennen.

Aldus zegt Nicetius, bisschop van Trier in zijn *De Laude et Utilitate spiritualium Canticorum* (I,3): ...qui adhuc puer (noot: David) in cithara suaviter fortiterque canens malignum spiritum, qui operabatur in Saulem, comperavit, non quod citharae illius tanta virtus esset, sed quia crucis Christi, quae in ligno et extensione nervorum mystice gerebatur iam tunc, spiritum daemonis opprimebat...

Voorwaar, voorwaar ik zeg u: dat was dan wel een kruis avant la lettre!

Honorius van Autun (fl. 1130) gaat zelfs zo ver het corpus van het psalterium (eveneens een cordofoon) te vergelijken met het lichaam van Christus: ...forma sua corpus Christi exprimit... (Migne, PL, 72, 271).

Isidorus van Sevilla geeft zelfs een bijbelse oorsprong aan de cithara want volgens hem (*De Musica*, cap. 7) werd het speeltuig uitgevonden door 'Thubal' (sic), terwijl (cap. 8) de tien snaren zouden verwijzen naar de tien geboden ...propter numerum decalogum legis...

Cassiodorus (ca. 485 - ca. 580) aanziet de cithara zelfs als een symbool voor goede handelingen (*In Ps. 32,2*).

Origines (ca. 185-253) stelde zijnerzijds de cithara als practisch en lichame-lijk tegenover het psalterium als zuiver en geestelijk (*Comm. in Ps. 32*):

κιθάρα ἔστι ψυχῆ πρακτικῆ ὑπὸ τῶν ἐντολῶν τοῦ θεοῦ κινουμένη, ψαλτήριον δὲ νοῦς καθαρὸς.

De al geciteerde Honorius van Autun verklaart dit nader (*Comm. in Ps. 6*): omdat de cithara onderaan en het psalterium bovenaan klank voortbrengt.

Dat zal echter niet beletten dat ook de slecht aangeschreven troubadours en jongleurs dit instrument bezigen (vgl. Guiraut de Calanson: ...del salteri faras X cordas estampir...).

Men is het er niet altijd over eens wie wat uitvond: de fistula of fluit (een duidelijk 'slecht' instrument volgens Hrabanus Maurus (ca. 787-856): ...per fistulam verba pravorum hominum...) — cfr. Migne, PL 112, 929) — werd volgens Isidorus van Sevilla (*De Musica*, cap. 7) uitgevonden door Mercurius (...Mercurio putant inventam...), terwijl Joannes de Muris (ca. 1300 - ca. 1350) -*Summa Musica*- beweert: ...huius inventionem fistulae Moyses adscripsit ipse Iubal...

Amusant is hierbij wel dat Isidorus zelfs heidense goden de uitvinding van sommige instrumenten toebedeelt — en daardoor als katholiek bisschop impliciet het bestaan van heidense goden erkent! — trouwens, niet alleen Mercurius, ook Isis want zij vond de sistrum uit (cap. 8).

Opvallend is verder hoe men stilzwijgend is over de wijze van bouwen van veel instrumenten terwijl men een duidelijke beschrijving heeft voor het organistrum (*Quomodo organistrum construatur*, IXde eeuw); voor het orgel en het mensureren van de orgelpijpen (cfr. o.a. Notker: *De Musica: De mensura fistularum organicarum*; Hucbald: *De Musica: De Mensuris*; Eberhard van Freysing: *Tractatus de Mensura Fistularum*).

Ook voor de klokken staat men voor relatief veel informatie (vgl. Hucbald: *De Musica: De cymbalorum ponderibus*; Garlandia die in zijn *De Musica* de spijts beschrijft; Walter Oddington (c. 1300): in zijn *De Speculatione Musice: Cap. De Cymbalis faciendis*).

Opmerkelijk is hier dat deze qua hun constructie degelijk beschreven instrumenten zelden of nooit symbolisch verklaard worden. Eén uitzondering vinden we in verband met het orgel bij de Pseudo-Hieronimus in zijn brief aan Dardanus.

Zo ook nog Gregorius I in zijn *Moral. Liber XX*: ...quia organum per fistulas et cithara per chordas sonat, potest per citharam recta operatio, per organum vero sancta praedicatio designari...

Indien de kerk als instelling dus enkele muziekinstrumenten a.h.w. noodgedwongen dient te erkennen en ze dan ook een soort officieel status toebedeelt (bv. psalterium, cithara, tympanon...) dan zullen de meeste andere muziekinstrumenten verworpen en veroordeeld worden.

Edoch, veroordelingen of niet, de ban zal de speellieden en de ioculatores weinig angst inboezemen. Het feit niet in gewijde grond begraven te mogen

worden schrikt klaarblijkelijk minder af dan het feit niet te mogen of te kunnen musiceren.

Het gevolg zal dan ook zijn dat men in West-Europa komt tot een grote verscheidenheid aan muziekinstrumenten, verscheidenheid ontstaan in weerwil van de kerkelijke voorschriften en banvloeken.

Na het standpunt van de kerk, het probleem der volksverhuizingen. Deze brengen toch verwarring in het bestaande staatsbestel. Alle invallende volken, zelf voortgejaagd door migrerende Centraal-Aziatische stammen, wijzigen de tradities. Inzake mogelijke veranderingen (verrijking?) op muzikaal vlak weet men bitter weinig. Uiteraard migreerden ook de instrumenten mee. Zo vond men in een Alemanengraf in Oberflacht (B.R.D.) een lier van duidelijk Italiaanse makelij.

Door het ontwrichten van de bestaande structuren kan echter een nieuw sociaal-economisch stelsel ontstaan dat voor de verdere ontwikkeling van de muziek en, in casu, de instrumenten zeer belangrijk zal worden: de feodaliteit.

Het zal dan ook tijdens deze periode zijn dat, ten gevolge van rondreizende musici die naar allerlei hoffeesten en jaarmarkten over heel Europa verspreid trekken, er contacten ontstaan die voor de verdere evolutie van de muziek, de genres en de vormen, maar ook voor de instrumentenbouw uitermate belangrijk zullen blijken te zijn.

Tot slot zijn er de invallen van de Muslims die inzetten in de VIIIste eeuw én in Spanje én in Sicilië. Ook deze clash van culturen zal blijvend invloed uitoefenen op het Europees instrumentarium. Men kan gerust stellen dat de Arabische cultuur mede determinerend zal zijn voor de verdere evolutie van de West-Europese muziek: Arabische en Perzische uitvoerders en muziektheoretici verbleven naast Arabische en Joodse geleerden aan sommige Spaanse en Italiaanse hofhoudingen. Dit blijkt o.m. uit miniaturen uit de *Cantigas de Santa Maria* van Alfonso el Sabio, vorst van Aragon, waar een Arabisch gekleed musicus staat naast een christelijk uitvoerder. Anderzijds zou trouwens deze zelfde vorst een muziekschool financieren voor de studie van de Arabische muziek in het emiraat Valencia!

Uit al deze eerder vriendschappelijke contacten, maar anderzijds ook soms uit militaire confrontaties leren de Europeanen tal van musliminstrumenten kennen, die ze zullen ontlenuen en eventueel aanpassen, of nog, anders zullen bespelen (bv. de luit: met plectrum getokkeld door Arabieren, mettertijd met de vingers getokkeld in het Westen).

Samengevat kan men dus stellen dat de bijdrage van de Arabische wereld tot het ontstaan van het typisch Westers instrumentarium, indien niet overwegend, dan toch wel zeer wezenlijk was. Anderzijds is de verspreiding der muziekinstrumenten doorheen Europa in de eerste plaats te danken aan de misprezen wereldlijke histriones, ioculatores en minestrelen.

De kerk heeft harerzijds, vooral tussen de VIIIste en de XIIIde eeuwen, gepoogd een zeer remmende invloed uit te oefenen via geschriften, commentaren en leerstellingen van de doctores patresque ecclesiae. Ze is er inderdaad wél in geslaagd enkele lokale en eveneens door Romainse heiren en kolonisten ingevoerde muziekinstrumenten als heidens te veroordelen en te doen verdwijnen.

Die zelfde kerk heeft anderzijds, paradoxaal genoeg, hetzij direct door deze beschrijvingen en commentaren, hetzij indirect door de iconografie in de geschriften een vrij nauwkeurig beeld kunnen ophangen van wat was en ook van wat verdween.

RÉSUMÉ

Le musicien du Moyen-Age dispose d'un nombre important d'instruments de musique très divers.

Trois facteurs ont déterminé la genèse du patrimoine organologique en ces temps lointains:

- 1° les instruments qui existent en occident avant et pendant l'époque romaine;
- 2° les instruments qui sont importés, soit lors des contacts avec les musulmans, soit lors des grandes migrations;
- 3° l'église catholique a, dès son avènement freiné le développement des instruments en Europe occidentale.

Cette attitude s'explique d'un côté, par le souci ecclésiastique d'éliminer des instruments ayant une connotation païenne, et de l'autre, par une certaine interprétation des textes bibliques par les pères et les docteurs de l'église durant les premiers siècles.

BIBLIOGRAFIE

- Bachmann, W.: Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels, 1966.
 Becker, H.: Zur Entwicklungsgeschichte der antiken und mittelalterlichen Rohrblattinstrumente, 1966.
 Bröcker, M.: Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte, 1977.
 Corbin, S.: L'église à la conquête de sa musique, 1960.
 Coussemaeker, E.de: Scriptorum de Musica Medii Aevi, 1864-1876.
 Crane, Fr.: Extant Medieval Musical Instruments, 1972.
 Gerbert, M.: Scriptorum ecclesiasticorum de Musica, 1784 (reed. 1931).
 Gérold, Th.: Les Pères de l'Église et la Musique, 1931.
 Hammerstein, R.: Diabolus in Musica, 1974.
 Migne, J.: Patrologiae cursus completus, 1873.
 Salmen, W.: Der Spielmann in Mittelalter, 1983.
 Winternitz, E.: a) Musical Instruments and their Symbolism in Western Art, 1967.
 b) The Iconology of Music: Potentials and Pitfalls.
 in: Perspectives of Musicology, ed. Brook, Down, Solkema, 1972.

Juliaan H.A. de Ridder

VILLARD DE HONNECOURT EN DE KABBALA

Algemeen wordt aangenomen dat de eerste kristen geleerde die zich actief heeft beziggehouden met de niet vooringenomen bestudering van de esoterische leer van de joden, de kabbala, de verbazingwekkende jonge Italiaanse humanist, Giovanni Pico della Mirandola (1463-94), is geweest. Hij was zelf een mystieke neo-platonist die probeerde Aristoteles' filozofie en de kabbala met het kristelijke geloof te verenigen. En bij deze pogingen om een aanvaardbare symbiose van beide te verwezenlijken, paste hij de kabbalistische methodes toe. Zo deed hij aan woordontleding, woordverdeling, woordsplitting; verklaring van namen, begrippen, ideeën; toedichting van betekenissen; opzoeking en uitlegging van verdoken of meervoudige inhouden van woorden; toekenning van getalswaarden aan de afzonderlijke letters; en willekeurig gegoochel met vergelijkingen van de benoemingen en epiteta van de godheid; en wat dies meer zij.

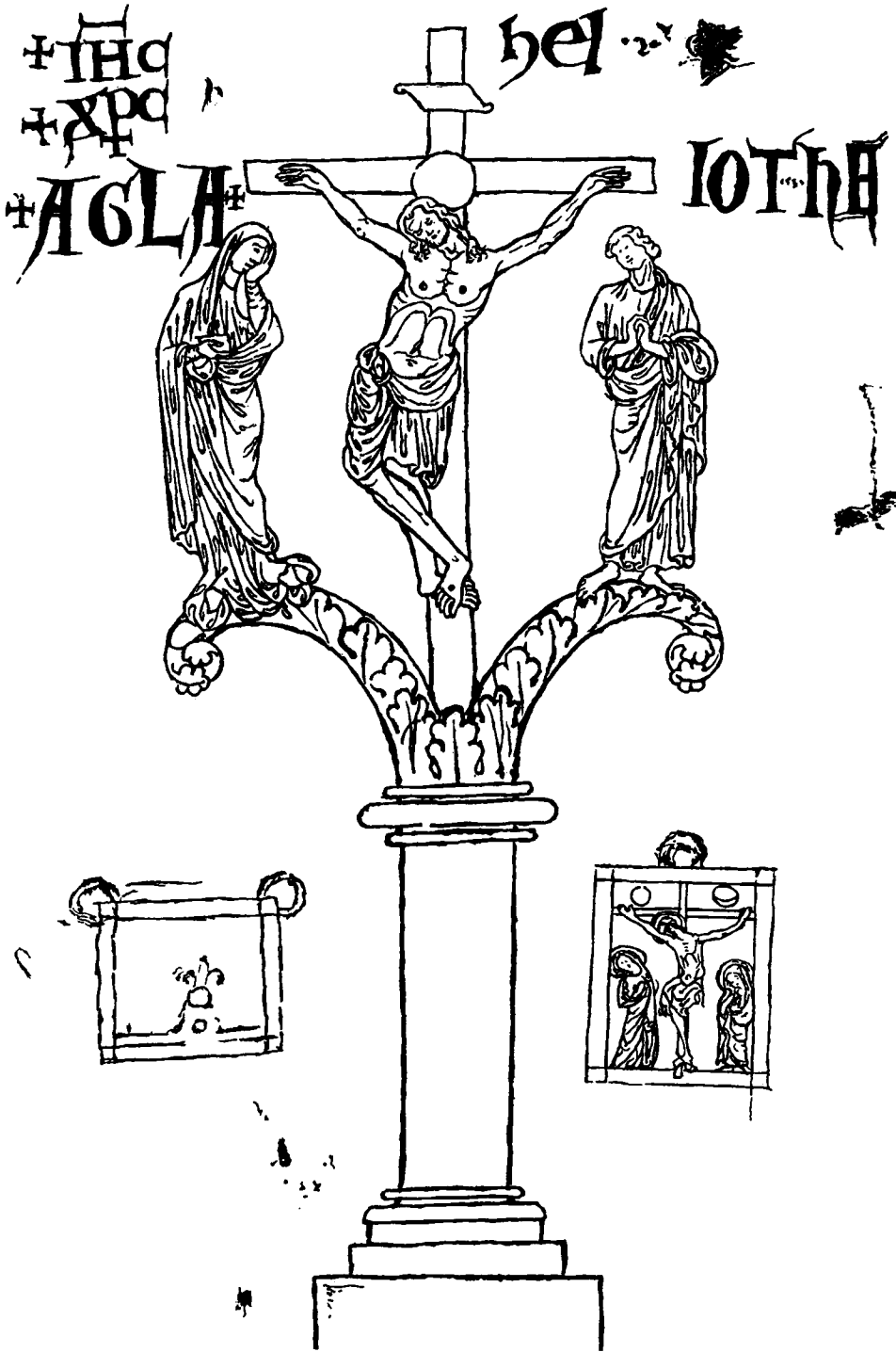
Mirandola's grootste navolger in dit gebied was de vermaarde Duitser Johann Reuchlin (1455-1522). Later zijn er nog vele Italianen gevolgd: P. Galatin (1460-1540), A. Giustiniani (1470-1536), F. Giorgi (1460-1540) en T. Ambrogio (1469-1546). Ook de merkwaardige Franse 'verlichte', Guillaume Postel (1510-81), en de Engelsman John Fisher (1459-1535), waren kabbalisten. Bij ons heeft Frans Mercurius van Helmont (1619-98), zoon van de bekende arts, chemicus en wijsgeer, Jan Baptist (1579-1644), zich in de kabbala verdiept. Zij en nog talrijke anderen hebben het kristelijk dogma van de Drieëenheid en Kristus tot middelpunt van hun kabbalastelsel genomen¹.

We merken dus dat dit fenomeen van de kristelijke kabbalistiek is gegroeid in de tijd van de renaissance, wat klaarblijkelijk te danken is geweest aan het verlangen van sommige humanisten om nader kennis te maken met de derde 'klassieke' taal, het Hebreeuws². Immers, vóór die periode was er nauwelijks spraak geweest van de methodische bestudering van de literaire taal van de joden, laat staan dat er actieve belangstelling zou zijn geweest voor de 'geheime' leer van die gettobewoners.

En nochtans, reeds lang voordien moeten ook niet-joden, 'gojim', al kennis hebben gehad van de kabbala en van de kristelijke adaptatie daarvan. In onze

¹ Algemene introductie ter kennismaking met beoefenaars van de kristelijke kabbalistiek: F. Secret, *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Parijs, 1964.

² In 1520 werd aan de Leuvense universiteit het 'Collegium Trilingue' gesticht, ook geheten 'Collegium buslidianum', omdat het een fundatie was van de geestelijke Jerom van Busleyden uit Mechelen. Erasmus heeft een tijd de leiding gehad van dit instituut.



Vlaamse kunst, meer bepaald bij onze primitieve schilders, ontmoeten we inderdaad de eerste overgebleven getuigenissen van dit feit. En wel in de werken van onze allergrootsten.

Zo vinden we het raadselachtige letterwoord AGLA, dat uit de kabbala stamt, op enkele schilderijen van de Van Eyck's³. Op een paneel met Het Laatste Oordeel, gewoonlijk toegeschreven aan Hubert en daterend van omstreeks 1420⁴, ontdekt men dat woord op de rondas van de aartsengel Michaël. En op Het Lam Gods te Gent komt het tot driemaal toe voor: op de vloertegels van de twee panelen met de Zingende en met de Musicerende Engelen, alsook op het schild van Sint-Joris, de middelste ruiter van de drie voorste vaandeldragers van de Strijders van Kristus. Het enorme schilderij werd al op 6 mei 1432 in de toenmalige Sint-Janskerk (nu Sint-Baafskatedraal) geïnstalleerd. Latere kopiïsten en nabootsers van werk van Jan van Eyck, hebben dit woord eveneens van hem overgenomen⁵.

Gezien deze Vlaamse kunstwerken dateren van vele tientallen jaren vóór de geboorte van Pico della Mirandola, is het derhalve onjuist te beweren alsof die Italiaan de eerste zou zijn geweest die de kabbalakennis onder de katolieke intellectuelen heeft verbreid. Bovendien hebben wij vastgesteld, dat zelfs reeds in het begin van de dertiende eeuw die mystieke leer bij de intelligentsia benoorden de Alpen gekend was. Dit wil dus zeggen, nog vóór het ontstaan in Spanje van de 'Zohar' (Lichtbaken), het hoofdwerk van de kabbala, waarvan de kompilatie tussen 1280 en 1286 wordt toegeschreven aan Moïse ben Sjem Tov de León (1250-1305)⁶.

Inderdaad. In het noordwesten van Europa, in Pikardië, Noord-Frankrijk, had de befaamde architect Villard de Honnecourt (eerste helft 13de eeuw) beslist al weet van die mystische joodse traditie. Dat blijkt overtuigend uit één van de bladen van zijn merkwaardig schetsboek, daterend van tussen 1230 en

³ J.H.A. de Ridder, *AGLA, Merkteken van Jan van Eyck?*, in *Spiegel Historiae*, jrg. 11, 1, januari 1976, p. 12-17.

⁴ Paneel verdoekt: 56,5:19,7 cm. Metropolitan Museum, New York, Cat. Metr. 33.92 B.

⁵ 'Kristus als Koning', kopie naar Van Eyck; eigentijds, door onbekende. Paneel, 50:37 cm.; niet gedateerd. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, inv. WAF 251.

⁶ Het ontstaan van de inhoud van de 'Zohar' wordt eigenlijk traditioneel toegeschreven aan de legendarische Simeon ben Jochai, die in de tweede eeuw in Palestina leefde. Het zouden discussies zijn, gehouden tussen hem en zijn leerlingen.

In druk verscheen de 'Zohar' voor het eerst in 1558. Hij was gesteld in het Aramees.

⁷ De voor- en achterkant van de vellen is volgetekend met de meest uiteenlopende voorstellingen, zowel met architectonische als met figuratieve afbeeldingen van mens en dier. Zelfs een leeuw 'naar het leven' getekend komt erop voor. Parijs, B.N., ms. fr. 19093, fol. 18 (1220-30).

— De uitgaven van het werk, waaruit wij onze afbeelding bespreken zijn: *Album de Villard de Honnecourt. Planches*, door J.B. Lassus, Parijs, 1968; en *Architector. The Lodge Books and Sketchbooks of Medieval Architects, Vol. 1*, door François Bucher, Abaris Books, New York, 1979.

— Het recente *Carnet de Villard de Honnecourt XIII^e siècle*, door Alain Erlande-Braudenburg, Régine Pernoud, Jean Gimpel en Roland Bechmann, Stock, Parijs 1986, neemt in deze gewoon Lassus' versie over; en voor 'hel' wordt Kristus' noodkreet, Mat. 27,46, aangehaald (p. 122).

1235 (volgens sommigen 1220-1230), en van hetwelk van de oorspronkelijke ééntenveertig vellen er nog drieëndertig behouden tot ons zijn gekomen⁷. Op de rectozijde van dat blad⁸ heeft De Honnecourt zelf een Byzantijns kruis getekend, 22 cm. bij 10 cm. Het staat op een ronde kolom als onderbouw en het streeft omhoog vanuit twee zwierige bladervoluten, waarop links de H. Maria staat en rechts de apostel Johannes. Hun hoofd reikt bijna tot aan de dwarsarmen van het kruis, waaraan de Heer hangt in een houding waarbij zijn rechterheup opvallend naar buiten uitstaat en zijn lendendoek sterk geplooid is. Jezus is gekruisigd met drie spijkers, boven zijn hoofd is een cirkel aangebracht als aureool, en iets hoger een rechthoekige onbeschreven papierstrook, bedoeld als titulus. Prachtig geprononceerd is de plooiënval van de kleding van de beide heiligen⁹.

De voorstelling van dit kruis wordt algemeen geacht geïnspireerd te zijn op het gouden Byzantijnse kruis, dat omstreeks 1206 in Konstantinopel werd gemaakt door de goudsmid meester Geraard. Hij voerde het uit in opdracht van Hendrik van Vlaanderen, tweede Latijnse keizer van Byzantium van 1206 tot 1216, broer en opvolger van Boudewijn I (1171-1205)¹⁰. Het kruis is in Venetië terechtgekomen en werd later in een speciaal gouden ostensorium gemonteerd. Deze kruisrelikwie, bestaande uit zes stukken hout van het échte kruis van Kristus, maakt thans deel uit van de kerkschat van de basiliek van San Marco (Santuario, nr. 55).

Ons interesseren hier enkel de vijf woorden, die Villard bovenaan deze bladzijde heeft geschreven — hoofdzakelijk in majuskels. Links naast de verticale balk van het kruis staan onder elkaar, voorafgegaan door een kruisje, de Griekse afkortingen $\text{I}\bar{\text{H}}\text{C}$ en XPC , van zowat een halve centimeter hoog. Rechts daartegenover, vlak naast de opgaande balk, even klein maar geschreven in gotiek boekminuskel, staat het woord 'hel'. Dan, links en rechts van de horizontale kruisbalk, en zeker tweemaal zo groot als de letters bovenaan, lezen we respectievelijk de woorden AGLA tussen twee kruisjes, en $\text{IOT}\cdots\text{HE}$.

De Griekse letters staan zoals gebruikelijk voor 'Iësoes' en 'Christos'. De verklaring van de beide auteurs, Lassus en Bucher (cf. nt. 7), als zou 'hel' de afkorting kunnen zijn van het Griekse 'hèlios', zon, lijkt mij echter te gezocht. Want in dat geval zou er op zijn minst ergens aan of bij het kruis een zon of

⁸ In de uitgave van Lassus is het Pl. XIV op p. 75, waarbij wordt aangemerkt: 'recto du 8^e feuillet, marqué au XIII^e siècle de la lettre r, et au XV^e de la lettre h'. In de uitgave van Bucher is het blad aangeduid met V15 op pp. 70-71.

⁹ Zeer symmetrisch en tegelijk zwierig heeft Villard de figuren van Maria en Johannes naar elkaar toe gebogen.

¹⁰ Boudewijn I, keizer van Konstantinopel, is dezelfde als Boudewijn IX van Vlaanderen en Boudewijn VI van Henegouwen. Hij werd geboren in Valenciën. Op 9 mei 1204 is hij keizer van het Latijnse keizerrijk geworden. In 1205 vocht hij tegen de Bulgaren, doch werd gevangen genomen door koning Johannitza de Zwarte, en verdween spoorloos.

een maan, of beide, aanwezig moeten zijn; wat inderdaad ook vaak voorkomt¹¹. En de verwijzing door Bucher van 'hel' als afkorting van de naam van de H. Helena, die het ware kruis heeft gevonden, is helemaal moeilijk te verdedigen¹². Lassus evenwel uit nog een andere veronderstelling voor het woord 'hel'. Hij meent dat het ook de Heer zou kunnen aanduiden, omdat deze betekenis ervan ook naar voren komt uit een inscriptie op het zogeheten 'Bazeler altaar'¹³. Inderdaad, maar volgens ons is 'hel' eigenlijk de afkorting van 'heliand'¹⁴, wat in onze taal heet 'heiland' d.w.z. de Zaligmaker Kristus. Doch, hoe dan ook, noch de Kristusmonogrammen noch het 'hel', hebben iets met kabbalistiek te maken; niet met de joodse en niet met de kristelijke.

Met de woorden AGLA en IOT...HE echter weet geen van beide auteurs raad. J.B.A. Lassus probeert ze aldus te verklaren: '... pour la Vierge, + AGLA +, probablement pour ΑΓΙΑ, lequel replace, ou ΠΑΝΑΓΙΑ, toute sainte, ou ΑΓΙΑ ΜΗΤΗΡ, sainte mère. Du côté de saint Jean, les lettres IOTHE doivent signifier ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ, Jean le théologien'¹⁵ — d.w.z. de evangelist. François Bucher zegt gewoon: 'They (de bijschriften) state: ... St. Mary, John the Theologian...'¹⁶.

Nu, het zijn precies deze beide woorden die Villard de Honnecourt heeft ontleend aan de joodse kabbala. AGLA is inderdaad een letterwoord, samengesteld uit de vier initialen van de Hebreeuwse zin: 'Ata gibor leolam Adonai' — Gij zijt sterk in eeuwigheid, Heer! Overigens wendt de architect deze speciale benoeming van God, hier en op deze plaats, zeer juist aan, zoals later ook de katolieke kabbalisten dit steeds hebben gedaan. Volgens die kristenen sloeg de verborgen betekenis van 'Ata' — Gij, namelijk uitsluitend op de persoon van Kristus; terwijl 'Adonai' — Heer, een van de vijf hoofdbenamingen is voor God in het algemeen¹⁷. Villard gebruikt hier dus gewoon de

¹¹ Toevallig staat op hetzelfde vel rechts onderaan zulke afbeelding. Die tekening is echter een toevoegsel uit de 14de eeuw.

¹² De H. Helena (ca. 255 - ca. 332), echtgenote van keizer Constantius I Chlorus en moeder van Constantijn de Grote. Deze keizerin zou omstreeks 330 in Jeruzalem het echte kruis van Kristus gevonden hebben.

¹³ Het gouden Bazeler altaar bevindt zich in het Clunymuseum (Zaal XIX, Schat 1) te Parijs. Het is eigenlijk een antependium of 'pala', dat vóór het eigenlijke altaar in de kathedraal van Bazel, Zwitserland, stond opgesteld. Het werd door Lotharingse goudsmeden in het begin van de elfde eeuw gemaakt. Het stelt in vijf nissen Jezus voor te midden van de H. Benedictus en de aartsengelen Michaël, Gabriël, en Rafaël. Bovenaan begint een inscriptie met: 'Quis sicut hel...' — Wie is als (de) hel...

¹⁴ De 'Heliand' is een oudsaksisch kristelijk stafrijmend epos. Het ontstond in het begin van de negende eeuw, waarschijnlijk in Fulda. Het verhaalt Jezus' leven als een lof- en heldendicht. Het was een produkt van de Karolingische Renaissance.

¹⁵ Lassus (cf. nt. 7), op p. 75.

¹⁶ Bucher (cf. nt. 7), op p. 70.

¹⁷ Francis Warrain, *La Théodicée de la Kabbale*, Parijs, 1949, p.93-97: El; Eloha; El Chai; Sjadai; Adonai.

namen van Jezus en God op een cryptografische manier, door middel van een kabbalistisch maakwoord: in dit geval een vierletterwoord.

Niet op identiek dezelfde wijze maar toch nogmaals met een systematiek eigen aan de kabbalometodes, gaat De Honnecourt te werk met het woord IOT...HE. Eerst vestigen wij de aandacht op het afscheidingsteken bestaande uit een viertal puntjes aangebracht tussen Iot en He, want dat duidt aan dat het hier gaat om twee verschillende elementen van één samengesteld woord. Het eerste element, de 'iot', is gewoon de tiende, en het tweede element is de 'he', zijnde dit de vijfde medeklinker van het Hebreeuwse alfabet.

Welnu, deze medeklinkers in de aangegeven volgorde naast elkaar gezet, vormen aldus de twee beginletters van één van de essentiële namen van God, en wel van het eigenlijke tetragrammaton: iot-he-vau-ha. Dit laatste is overbekend, hoewel niemand weet hoe het dient uitgesproken te worden, nù niet en vroeger ook niet. Intussen kennen we het wel o.a. als Jahveh. We zien hier dat het tweeletterwoord IOT...HE afzonderlijk wordt gelezen als 'Jah'. Maar, het vormt niet enkel de eerste helft van Jahveh, doch het is als afzonderlijk woord tegelijk ook een andere, eigen en zelfstandige essentiële Godsnaam, die als zodanig trouwens enkele malen in de bijbel voorkomt. Bijvoorbeeld in het zegelied van Mozes en diens zuster Mirjam, na de doortocht door de Schelfzee, Ex. 15:2: 'Azi ve-zimrat Jah' — Mijn trots en mijn gezang is Jah. Ex. 17:16: '... ki-jad al kem Jah milchamah' — ... de hand aan de banier van Jah. Psalm 68:5: 'Be-Jah sjemo' — Jah is zijn naam. Is. 12:2: 'Azi ve-zimrat Jah' — Mijn trots en mijn gezang is Jah. Is. 38:11: 'Amarthi lo-èrèh Jah Jah be-erets hachaïm' — Ik dacht: niet langer zal ik Jah Jah meer zien in het land van de levenden.

Volgens de 'Zohar'¹⁸ drukt precies deze naam 'Jah' de hoogste en meest mysterieuze graad van verhevenheid van de Heer uit. En de katolieke kabbalisten verklaren 'Jah' als de naam die de vereniging van de Vader met de Zoon uitdrukt, en die tevens aanduidt hoe de Vader zichzelf manifesteert doorheen de Zoon¹⁹.

Al dit maakt wel duidelijk, dat Villard de Honnecourt door het vermelden van dit IOT...HE en van AGLA, heeft bewezen direkt of indirekt in betrekking te hebben gestaan met de esoterische kennis van de kabbala — met de joodse of met de kristene.

Uit een en ander komt daarenboven naar voren, dat in de hoge middeleeuwen zelfs de meest geheime en alleszins onverwachte geestelijke stromingen waren doorgedrongen tot in de bouwhutten aan de voet van de gotische kerken en katedralen, die overal begonnen op te rijzen in West-Europa. Merkwaardig is het trouwens dat dit feit al meteen zichtbaar wordt in het

¹⁸ *Ibid.*, p. 91.

¹⁹ *Ibid.*, p. 91.

enige modelschetsboek van een bouwmeester uit die tijd dat tot ons is gekomen. Het zijn sprekende sporen van het bezit van ideeën, die klaarblijkelijk hier in het Westen tot het gemeengoed behoorden van de intellectuelen. En dit lang voordat de intelligentsia van bezuiden de Alpen zich eveneens in de kabbalamystiek ging verdiepen, om ze vervolgens toe te passen op de heilsleer van Kristus.

Overigens, zo'n boek van een bouwmeester en leider van een bouwhut, diende letterlijk voor overdracht van kennis. Immers, het werd niet enkel gekoncipieerd tot eigen notitieboek voor de meester zelf, maar het was tegelijk bedoeld als leerboek voor de bouwlui die ter plaatse onder zijn leiding werkten. Later, na het wegvallen van de oorspronkelijke auteur, blééf het de nieuwe zelfstandige meesters verder van nut zijn. Op hun beurt voegden zij er hun eigen ervaringen en raadslagen aan toe²⁰. En zij gaven het weer verder door.

In ieder geval, het blijft verbazingwekkend hoe enorm ruim de intellectuele belangstelling van deze bereisde doch nagenoeg onbekende dertiendeëeuwse man-van-de-praktijk moet geweest zijn voor een materie, die zowel de theologie als de spekulatieve mystiek bestrijkt: de kabbala. Een ongewone praktijk, die noch in haar joodse noch in haar kristelijke versie iets concreet nuttigs te bieden had en heeft... Wat uiteraard niet wegneemt, dat wij zeer verheugd zijn te hebben kunnen 'lezen' wat Villard de Honnecourt op deze bladzijde aan zijn kompanen heeft willen bijbrengen.

KURZFASSUNG

In der Zeit der Renaissance soll der erstaunliche Pico della Mirandola der erste Gelehrte gewesen sein, der ohne Eingenommenheit die jüdische Kabbala studiert hat; und ihm nach ist der namhafte Deutsche, Johann Reuchlin, gekommen. Allmählich entstand eine Gattung christlicher Kabbalisten, die das Dogma der Dreieinigkeit und Christus zum Mittelpunkt ihrer Betrachtungen stellten.

Jedoch, nachweisbar gibt es in Werken unserer flämischen Primitiven lange vor Mirandolas Geburt, schon kabbalistische Spuren. In Jan van Eycks Genter 'Lamm Gottes' aus 1432, taucht beispielweise bis zu dreimal das Vierbuchstabenwort *AGLA* auf, das der Kabbala direkt entstammt. Ausserdem haben wir feststellen können, dass bereits im Anfang des 13. Jhs. der pikardische Baumeister, Villard de Honnecourt, im Bilde von jener mystischen jüdischen Tradition gewesen sein muss. Dies geht tatsächlich aus seinem merkwürdigen um 1230 verfassten Skizzenbuch hervor; d.h. also noch vor das Hauptwerk der Kabbala, der 'Zohar', von Mosche ben Schem Tov de León (1250-1305) zwischen 1280 und 1286 kompiliert worden ist.

²⁰ Zo komen bijvoorbeeld op de door ons besproken bladzijde onderaan nog twee tekeningen voor. Ze zijn van een andere hand dan van De Honnecourt. De rechtse, met de zon en de maan, stamt uit de 14de eeuw (cf. nt. 11); en de linkse uit een nog latere periode.

Auf einer der Seiten des Buches hat nämlich De Honnecourt ein byzantinisches Kruzifix gezeichnet, versehen mit der H. Jungfrau und dem Apostel Johannes. Ausser den üblichen griechischen Abkürzungen für die Namen Jesu und Christi, sowie 'hel' für Heliand, kommen links und rechts vom Querbalken noch zwei Wörter vor: AGLA und IOT····HE. Mit beiden letzteren wissen die einzelnen Herausgeber des Buches, J.B.A. Lassus und François Bucher, sich offensichtlich keinen Rat. Nun, es sind eben diese Wörtchen welche der Architekt der jüdischen Kabbala entnommen hat. AGLA, oben schon erwähnt, ist ein Akronym das in der Gänze geschrieben heisst: Ata gibor leolam, Adonai — Du bist stark in Ewigkeit, o Herr! Und IOT····HE, also der zehnte und der fünfte Mitlaut des hebräischen Alphabets, bilden zusammen einen der Wesensnamen Gottes, der gelesen wird als 'Jah', und als solcher auch in der Bibel vereinzelt vorkommt. Im Zohar behauptet man, 'Jah' sei die Andeutung des höchsten und geheimnisvollsten Grades der Erhabenheit des Herrn. Die christlichen Kabbalisten ihrerseits erklären 'Jah' als den Namen der die Vereinigung von Vater und Sohn ausdrückt, und der gleichzeitig andeutet wie der Vater sich durch den Sohn offenbart. All dies zeigt, dass Villard de Honnecourt direkt oder indirekt Zugang gehabt hat zu der esoterischen Kenntnis der Kabbala — zur jüdischen oder aber zur christlichen.

Diese Tatsachen weisen allerdings auf ein höchsterstaunliches Faktum hin: bereits im Hochmittelalter waren sogar die geheimsten und jedenfalls unerwarteten Erwerbungen des Geistes vorgestossen bis in die Bauhöfen am Fusse der gotischen Kirchen und Kathedralen, welche um diese Zeit in Westeuropa überall emporwuchsen; und sie waren angeblich zum Gemeingut der hiesigen Intelligenz geworden, u.zw. längst vor der Zeit dass man sich jenseits der Alpen ebenso in die Kabbalistik stürzen würde.

Frieda Van Tyghem
Jean Van Cleven

HET KASTEEL VAN MOREGEM BIJ OUDENAARDE (1792-1798), EEN MERKWAARDIG ENSEMBLE UIT DE 'DIRECTOIRE'-TIJD

In de kleine deelgemeente Moregem, sinds 1971 opgenomen door Wortegem-Petegem, ligt op nauwelijks enkele km. van het Oudenaardse stadscentrum een belangrijk kasteeldomein, waaraan tot nog toe weinig aandacht besteed werd¹.

Het kasteel, omgeven door de zgn. kasteelwijk en gelegen aan de Heerbaan, 6, bevindt zich in een verwaarloosde toestand, maar bevat bij nader onderzoek nog vele oorspronkelijke elementen, die een goed beeld geven van de bouwstijl en de tuinaanleg uit het einde van de 18de- begin 19de eeuw.

In deze korte monografie, willen wij vooral aandacht besteden aan de opdrachtgever, de ontwerpers en de beschrijving met stijlanalytische slotbeschouwingen van de gebouwen in hun omgeving, gebaseerd op onderzoekingen die vooral in situ, maar ook in de literatuur en, zij het beperkt, in sommige archieven werden ondernomen².

Voor een blik op de voorgeschiedenis van het kasteel baseren we ons vooral op de gegevens die in SANDERUS' *Flandria illustrata* terug te vinden zijn³.

Het oude, verdwenen kasteel, betiteld als *Praetorium de Mooreghem*, was een typisch waterkasteel in renaissancestijl, voorafgegaan door een neerhof en toegankelijk door middel van drie opeenvolgende bruggen (afb. 1).

Sanderus schrijft hierover:

Uit het Geslacht van Heurne, 't welk deze heerlijkheid eertijds bezat, is dezelve overgegaan aan den Heer Karel van Spiere, Penningmeester van de Kasselrye van Oudenaarde, die deze plaats met een uitmunten Paleis versiert heeft.

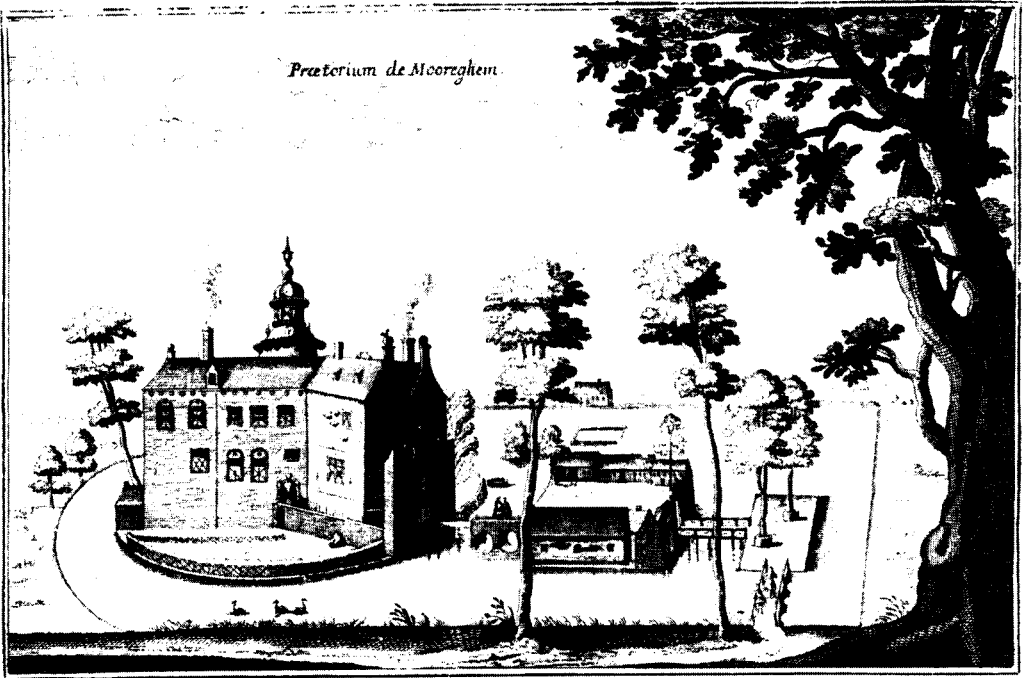
¹ In *Het groot kastelenboek van België*, o.l.v. L. Genicot, Brussel, 1976-77, 2 dln., werd geen aandacht besteed aan het kasteel van Moregem. Sporadisch wordt het vermeld bij E. Poumon, *Châteaux de Belgique*, Vilvoorde, 1957, p. 35, en bij B. Issaverdens, *Versailles in Vlaanderen: het kasteel van Wannegem-Lede*, in *Openbaar Kunstbezit*, 1983, nr. 4, p. 140-141.

² Het meest recente artikel i.v.m. de opdrachtgever is van L. François, *Eugène van Hoooubrouck de Mooreghem (Gent, 1756 - Gent 1843)* in: *Handelingen van de Geschied- en Oudheidkundige Kring van Oudenaarde*, XLIV, 1988, p. 127-152. Aanvullend archiefonderzoek werd verricht in het kadaster en het Stads- en Rijksarchief te Gent.

Een prospectie ter plaatse werd verricht in het kader van een project Databank Neogotiek (Bethunianum-KADOC) (J. van Cleven, wetenschappelijk medewerker; Eric Dardenne, fotograaf). Voor mondelinge getuigenissen danken we hier ridder Alain Ruzette en Mevr. d'Hoop.

Herkomst van de afbeeldingen: Seminarie voor Geschiedenis van de Bouwkunst, RUG: nrs. 1, 6; idem., foto J. van Cleven 1988: nrs. 7, 11; SAG, nr. 4; Ridder A. Ruzette: nrs. 2, 3, 5; Bethunianum-KADOC, foto E. Dardenne 1987: nrs. 8-10, 12-27.

³ Sanderus, *Flandria Illustrata*, dl. II, p. 49.



Afb. 1. Het verdwenen renaissancekasteel, betiteld als *Praetorium de Mooreghem* volgens Sanderus, *Flandria illustrata*, II.

Van dit 'paleis' zijn misschien nog enkele resten bewaard, op de plaats waar in het latere kasteelpark een zgn. grot voorzien werd. Het domein, dat eveneens aan de Ongnies en Adornes heeft toebehoord, kwam in de 18de eeuw in het bezit van de familie Van Hoobrouck.

De opdrachtgever

De man die de opdracht gaf voor de bouw van het nieuwe, nog bestaande kasteel was Eugène François van Hoobrouck de Mooreghem (Gent, 1756-1843).

Over deze politieke figuur, die voortkwam uit een bekende Gentse adellijke familie, is op geschiedkundig vlak vrij veel bekend, zodat we voor deze bijdrage de nadruk kunnen leggen op een aantal aspecten die meer specifiek verband houden met de bouwheer en de bewoning van het kasteel als zodanig⁴.

⁴ De historische en genealogische gegevens zijn voor het grootste deel gebaseerd op de gegevens in het hoger vermeld artikel van L. François.

Andere bronnen worden steeds in voetnoot vermeld, of in de tekst zelf geciteerd.



Afb. 2-3. Portretten van de opdrachtgever Eugène-François van Hoobrouck de Mooreghem en zijn vrouw Marie-Anne Hamelinck. (Schilderijen in bezit van de familie Ruzette).

Eugène François van Hoobrouck werd geboren op 27 april 1756 als het twaalfde en jongste kind van Emmanuel Charles van Hoobrouck, heer van Asper, Zingem en Axelwalle en diens tweede vrouw Eléonora de Schiffer et Freyling. Zijn humaniorastudies voltooide hij aan het Jezuïetencollege te Brugge, waarop hij in Leuven zijn opleiding met de studie in de rechten afrondde. Onmiddellijk daarop, kon hij in 1778, op 22-jarige leeftijd zijn vader opvolgen als tresaunier-generaal van de stad Gent terwijl hij het daaropvolgende jaar hoogpointer werd van Oudenaarde, en tevens lid van de Staten van Vlaanderen. Deze eerste stappen in de politiek zouden hem weldra confronteren met één van de meest woelige en onrustige fasen van onze geschiedenis. Hij maakte niet minder dan zes regimewisselingen door, waarbij hij zich herhaaldelijk door zijn uitgesproken strakke conservatieve standpunten liet opmerken.

In de Oostenrijkse tijd verzette hij zich openlijk tegen de hervormingen van Jozef II en stond daarbij aan de zijde van J.J. Raepsaet, die optrad als woordvoerder van de conservatieve belanghebbenden. Herhaaldelijk maakte hij in die periode deel uit van deputaties, die gingen onderhandelen met de Oostenrijkse machthebbers over het herstel van de vroegere voorrechten.

Op 18 mei 1790 huwde hij op 34-jarige leeftijd met Marie-Anne Hamelinck (Gent, 1762-1837), oudste dochter van Guillaume Jean Hamelinck, advocaat en griffier van de Raad van Vlaanderen, en Clara Josepha De Vos. Door dit



Afb. 4. Geveltekening of 'model' gevoegd bij de bouwaanvraag van 1791, voor de vernieuwing van de gevel van het huis Vlasmarkt nr. 10 (SAG, reeks 535, Vlasmarkt, 30).

huwelijk met de afstammeling van een hoog ambtenaar, die pas in 1780 geadeld werd, kwam Eugène van Hoobrouck in contact met een nieuwe rijke sociale bovenlaag, die anders dan de oude landadel, actief betrokken was bij de opkomende industrie en handel. Zijn huwelijksreis bracht hij in Engeland door.

Het valt op dat hij kort na zijn huwelijk overgaat tot het geven van twee belangrijke bouwopdrachten. Eerst laat hij in 1791 een nieuwe gevel bouwen voor het groot herenhuis, gelegen aan de Vlasmarkt nr. 10, te Gent; kort daarop, in 1792, volgt de aanleg en opbouw van een nieuw *hof van plaisantie* of *speelhof* te Moregem bij Oudenaarde.

Dit zgn. gemengd bezit, zowel in de stad als op het platteland, ligt geheel in de lijn van de gewoonten, die de Gentse goeude burgerij in de 18de eeuw er op na hield⁵.

Hoewel Eugène van Hoobrouck zelf gezien zijn belangrijke functies, niet onbemiddeld moet geweest zijn, kan men vermoeden, dat vooral het fortuin

⁵ H. Coppejans-Desmedt, *Bijdrage tot de studie van de goeude burgerij te Gent in de 18de eeuw*, Verhandelingen K.V.A.K.L., jrg. XIV, nr. 17, 1952, p. 159.

van zijn vrouw hem de mogelijkheden verschaft om deze bouwwerken aan te vatten⁶ (afb. 2-3).

Van het huis aan de Vlasmarkt, is de bouwaanvraag uit 1791, samen met het *model* bewaard gebleven (afb. 4).

Uit de aanvraag blijkt dat de gevel van een bestaand huis werd afgebroken en volgens de bijgevoegde tekening herbouwd: *...den voorgevel vanden selven huysse tot den gronde af te breken ende van nieuws op te maeken conform het annex model...⁷.*

Stylistisch kan de gevel gerekend worden tot de Lodewijk-XVI herenhuisen, die in Gent nog betrekkelijk talrijk terug te vinden zijn. Behalve het ontbreken van de vier vazen op de attiek, is deze gevel in vrij goede staat bewaard gebleven.

De tweede opdracht betrof het kasteel te Moregem. Uit enkele zeldzame bewaarde notities van Eugène van Hoobrouck, halen we het volgende uittreksel:

1792, 2 avril: Commencé le château de Mooreghem, 3 1/2 h. Notre fils Eugène à mis la première pierre. Il n'a jamais voulu prendre en mains la truelle mais il s'est jeté avec empressement sur la pierre blanche, qu'il a placée à 3 pieds 2 pouces, à gauche, à compter du point du milieu de l'entrée du vestibule. Le curé de Mooreghem a béni l'ouvrage en récitant les prières d'usage. La 1^{re} pierre porte pour inscription: Eugène van Hoobrouck de Mooreghem. me posuit 17 apr. 1792, 1 an après sa naissance⁸.

De eer van de eerstesteenlegging werd aan de kleine, eenjarige zoon Eugène Jr. gegund, die blijkbaar meer oog had voor de witte herdenkingssteen, dan voor het truweel.

Over de bouwwerken zelf, konden we, bij ontstentenis van archivalisch materiaal, zeer weinig achterhalen.

Interessant zijn evenwel de twee brieven die Eugène van Hoobrouck schreef naar het stadsbestuur tijdens het Franse bewind om te protesteren tegen de hoge militaire contributie van niet minder dan 50.000 Doornikse pond, die hij moest betalen als één van de rijkste burgers van de stad. Gezamenlijk moest de Gentse bevolking de ronde som van zeven miljoen pond opbrengen tegen augustus 1794⁹.

⁶ L. François, *op. cit.*, noot 19, vermeldt dat het totale bezit van Eugène van Hoobrouck niet kon gereconstrueerd worden.

⁷ SAG, Bouwaanvragen, Reeks 535, Vlasmarkt, nr. 30.

⁸ E. Van Caloen, *Notes d'Eugène van Hoobrouck de Mooreghem*, Tablettes des Flandres, 1957, p. 161.

⁹ SAG, Modern Archief, L 17: *Emprunt de 7.000.000.*

Ibid., 11, nr. 2: *Proces-verbalen van de gemeenteraad*, f° 84 v°: Quotatisie.

In de *'Lijste vande Edellieden'*, staat Eugène van Hoobrouck op nr. 129 geciteerd als Eugène d'Asper, Vlaschmerkt ...30.000 L.

De eerste brief voorzien van de aanhef *Liberté-Égalité*, dateert van 23 augustus 1794, en daarin schrijft hij o.m.: *Mon habitation en ville, et le peu que j'ai de biens-fonds, sont hypothéquées, pour les sommes que j'ai dû lever, pour bâtir en ville et au platpays*. Hoewel hij aanvoerde dat hij slechts 8000 pond kon bijeenbrengen, werd zijn aandeel op 30.000 pond herschat. Hij bleef evenwel aandringen op een verdere vermindering in een brief van 1 september 1794, waarin te lezen valt: *Depuis quatre ans que je suis marié, j'ai exactement payé et distribué entre les ouvriers de cette ville, en bâtissant tant en ville qu'à la campagne, un capital de 150.000 florins. Y-a-t'il quelque chose qui plus cela mérite considération?* In dezelfde brief wijst hij ook op de verliezen die hij geleden had tijdens de doortocht van de Franse troepen bij het beleg van Oudenaarde, een verlies van minstens 7000 tot 8000 florijnen. Al of niet als gevolg van deze brieven en om een sterke druk uit te oefenen op de gevraagde contributies, werd Eugène van Hoobrouck samen met 46 notablen en religieuzen op 28 oktober 1794 als gijzelaar gevangen genomen, en — op eigen kosten — naar Amiens gestuurd. Pas op 9 januari 1795 kon hij naar Gent terugkeren.

Drie jaar later, in 1798, werd het kasteel van Moregem voltooid, getuige de ronde datumsteen ingewerkt in het terras voor de ingangdeur.

Hoewel hij zich niet meer met de politiek inliet en een leven leidde van rentenier, werd hij door de fanatieke commissaris Du Bosch gewantrouwd en in december 1798 andermaal als gijzelaar opgepakt. Nu werd hij naar Parijs gestuurd, waar hij in de Temple werd opgesloten. Door tussenkomst van o.m. Charles Van Hulthem, die in Parijs het Scheldedepartement vertegenwoordigde, werden de meer dan 100 gijzelaars op 14 mei 1799 ontvangen door het ministerie van politie, waar Eugène van Hoobrouck het woord voerde. De gijzelaars werden nadien vrijgelaten.

Uit die tijd dateert ook een vrijgeleide voor *Citoien Eugène Van Hoobrouck*, hem verleend door het centraal bureau van het kanton Parijs, waarin we een vrij nauwkeurige beschrijving van de man aantreffen: *...Agé de 42 ans, taille de 1 met. 73 cent., cheveux et sourcils blonds, front échanané, yeux gris, nez gros, bouche moyenne, menton fourchu, visage ovale...*¹⁰.

De vervanging van het Directoire door het Consulaat met Bonaparte als leidende figuur, werd door het grootste deel van de hogere klasse ongetwijfeld goed onthaald. Ook voor Eugène van Hoobrouck leek de toekomst een gunstiger wending te nemen. Hij aarzelde niet om zich aan te sluiten bij de voorstanders van dit nieuwe regime. Vermoedelijk onder invloed van zijn schoonbroers, waaronder de bankier Constant Hopsomere, nam hij ook deel

¹⁰ RAG, *Familiefonds van Hoobrouck de Mooreghem Eugène*, nr. 4723; dit fonds bevat slechts enkele losse stukken.

aan de verkoop van zgn. 'zwart goed', afkomstig van de opgeheven kloosters, en verrijkte hij zijn eigendom met 45 ha.¹¹.

Hij stond zeer in de gunst van Faipoult, prefect van het Schelvedepartement, die hem graag tot burgemeester van Gent had benoemd. Daar hij toen echter in Moregem ingeschreven stond, lukte dit niet maar werd hij in 1803 wel lid van de algemene raad van het Schelvedepartement.

Bij het eerste bezoek van Bonaparte aan de stad Gent in juli 1803, speelde Eugène van Hoobrouck een belangrijke rol.

Hij was niet alleen commandant van de *Garde d'Honneur*, maar had ook zijn aandeel in de tentoonstelling van industriële producten in het stadhuis, waarvoor hij de *Catalogus* schreef.

In een *Avertissement* schrijft hij:

*L'Auteur et Rédacteur de ce petit Livret n'est ni Fabricant, ni Peintre, ni Mécanicien, ni attaché par état à aucune des parties qu'il a entrepris d'y traiter, ni originairement français: il est le premier à sentir et à se dire, qu'il faudrait plus de pénétration et de connaissances pour éclaircir, et traiter dans la langue française, une matière où, par la multiplicité et la diversité d'objets, les hommes les plus éclairés pourraient trouver leurs lumières en défaut. Aussi ne s'est il engagé dans cette carrière qu'à la sollicitation du Citoyen Préfet de ce département...*¹².

De tentoonstelling omvatte 18 zgn. compartimenten, waarin de meest verscheidene producten tentoongesteld werden, waaronder ook een aantal schilderijen en architectuurtekeningen.

Later publiceerde E. van Hoobrouck nog enkele geschriften, waaronder een *Précis sur la dette Belgique* waarin hij pleitte voor een herziening van de overeenkomst, waarbij de schulden van de Oostenrijkse regering aan de Zuidelijke Nederlanden tot 1/3 gereduceerd werden¹³.

Sinds 1804 verlegt Eugène van Hoobrouck zijn werkterrein naar Brugge, hoofdstad van het Leiedepartement, maar hij behoudt zijn domicilie op het kasteel van Moregem.

Hij wordt in 1804 directeur van *Les droits réunis* en in 1806 ook lid van de Brugse *Société littéraire*.

Na het vertrek van prefect Faipoult in 1808, stond E. van Hoobrouck blijkbaar veel minder in de gunst van zijn opvolgers.

¹¹ J. Lambert, *Inbeslagname en verkoop van de nationale goederen*, in: *Handelingen der Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde*, nr. XIV, 1960, p. 199.

¹² *Exposition des produits de l'industrie du département de l'Escaut, réunies à la Mairie de Gand, à l'occasion du passage du premier Consul en cette ville, en Messidor an XI*, par le Cⁿ Van Hoobrouck-Mooreghem. A Gand, chez A.B. Steven, an XI.

¹³ Deze overeenkomst was een gevolg van het verdrag van Campo Formio (1797), maar had volgens E. van Hoobrouck geen waarde meer, gezien de nieuwe vijandelijkheden tussen Frankrijk en Oostenrijk. Zijn voorstel werd echter in Parijs niet aanvaard.

De val van het Franse regime werd door hem niet betreurd. Hij werkte mee met de nieuwe bewindhebbers en werd reeds in maart 1814 benoemd tot lid van de intendantierraad van het Scheldedepartement. Oorspronkelijk stond hij goed aangeschreven bij de nieuwe vorst, Willem van Oranje die hem op 2 juli 1815 benoemde tot Adjunct-burgemeester van de stad Gent. Maar weldra verslechterden de verhoudingen, niet in het minst wegens de negatieve houding van E. van Hoobrouck ten opzichte van de nieuwe grondwet, waarvan hij vond dat ze te weinig garanties bood voor het onderwijs en de katholieke godsdienst. Door verschillende incidenten, werd hij stilaan politiek buiten spel gezet, en trok zich terug op zijn domein in Moregem.

Daar legde hij zich toe op de landbouwuitbating, de zijdeteelt en de jeneverstokerij.

Ook deze nieuwe bezigheden zetten hem aan om in de pen te klimmen en resp. in 1824 en 1825 verschenen enkele kleine brochures, waarin hij pleit voor de vrije graanhandel en de gevolgen onderzoekt van de belasting op de mout en de stokerijen¹⁴.

In verband met de jeneverstokerij die in Ronse werd uitgebaat, zijn er verschillende aanwijzingen dat hij overtredingen beging en tot zware geldboetes veroordeeld werd.

Het is niet onmogelijk dat de verkoop van de inboedel van het kasteel van Moregem, aangekondigd in de *Feuille d'Annonces* van 7 mei 1826, met deze zaak verband houdt.

Het stuk is merkwaardig omdat in de nuchtere opsomming van de te koop aangeboden goederen, een duidelijk beeld ontstaat van het hebben en houden van de kasteelbewoners.

We citeren: *Maendag, 22, dyssendag 23, woensdag 24, 1826 en volgende dagen vereyscht zynde, telkens te beginnen om negen uren 's morgens, zal men openbaerelyk met borgdag verkopen alle de hoenaemde Meubelen van het voornoemde kasteel, als Keuken-gerief van Koper, Tin, Porcelyn en Geleyerwerk, onder ander eene schoone Service van Paryssche Fayance, staende Horlogie, Kuyperyen, Cilinder, Pers-kas en Wynpers, Eet-, Speel en Nagt-tafels, Stoelen, Kassen, Kommoden, Bureau, Lede-kanten, Ruts-banken, alle in accajou, eyken en kerselaeren hout, menigvuldige pluymen Bedden, Matrassen, Sargien, Spreyen, enz., Eenen volmaekten Billard, twee Kruysbogens met staelen latten, menigvuldiger Spiegels van alderly slag, eene groote kwantiteyt alderbesten rooden en witten Bordeaux, Tourse, Sauterne, rhy-schen, Moselle en Liqueur-Wynen, reeds sedert 6, 9, 12 en 15 jaeren in flacons, die men zal pakken in manden ter inhoud van 25 ieder, eenen grooten*

¹⁴ E. van Hoobrouck de Mooreghem, *La liberté illimitée du Commerce des Grains, considérée sous le rapport de ses effets dans la Belgique*, Gand, G. de Busscher, sept. 1824.

Id., *L'agriculture dans ses rapports avec la commerce, l'impôt sur la mouture et les distilleries dans ses rapports avec l'agriculture*, Alost, J. Sacré, janvier 1825.

number ydel flesschen en flacons; verders vyf Melk-koeyen die onmiddelyk met de verkooping zullen gekalft hebben; eene Dissel-chees, en eene onlangs nieuwgemaekte Karre op wielen van 2 ellen (7 voeten) diameter, zeer sterk beslaegen, 4 nieuwe beslaegen Waegen-wielen, Sturte-karren, Kortewaegens, verscheyde Molen-wielen, yzeren Banden, oud yzeren Gewigten, ydel Tonnen en Wynstukken, gezaegde Planken, Plaeten en Berd, Brandhout, verscheyde geslepen en gekaptten Marber- en Arduyn-steenen, als Trappen, Cornichen en Vazen, eene talryke verzaemeling van alderschoonste Oranie-boomen, Grenaden, en ander verscheyde diergelyk Boom- en Potgewassen, enz...

Het kasteel zelf wordt verpacht, samen met de 12 bunders grond die er bij horen¹⁵.

Deze gebeurtenis, die blijkbaar aan de aandacht van de biografen ontsnapt is, wordt onrechtstreeks bevestigd door P.J. GOETGHEBUER in zijn *Biographie gantoise* waar hij in gebrekkig Frans schrijft over Eugène van Hoobrouck:

Sous le Gouvernement de la Hollande ou Royaume des Pays bas, il établi à Mooreghem près d'Audenarde une distillerie de genevre, et fut trouvé plusieurs fois en contrevention et condamné dans des fortes amandes, ce qui le fit ranger parmi les mécontents, et alla demeurer à Paris.

Dit verblijf in Parijs hebben we echter voorlopig niet kunnen natrekken¹⁷.

In 1828-29 doet hij stappen om terug in de adelstand opgenomen te worden, wat hem in 1830 ook lukte. Tijdens de gebeurtenissen van 1830 dreigde hij nog eens in de gevangenis te belanden, toen de Hollands-gezinde procureur Felix, samen met niet minder dan 16 wetsdienaars hem kwamen ophalen, maar vruchteloos naar hem zochten. Uit de beschrijving van het kasteel, zal nog duidelijk blijken, dat de mogelijkheden om onder te duiken legio waren.

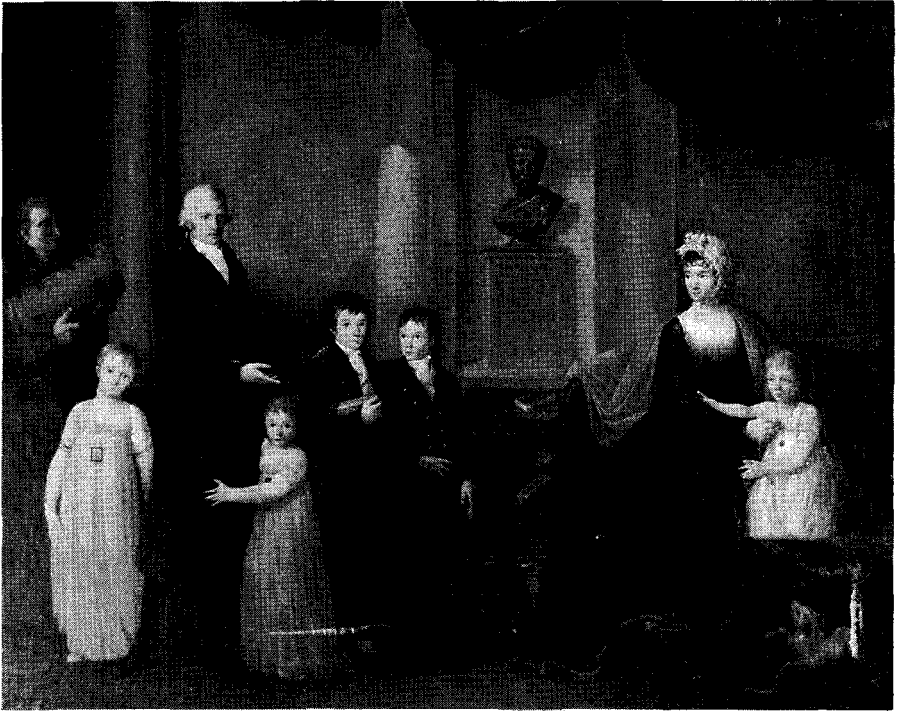
Op bejaarde leeftijd, bleef de politiek E. van Hoobrouck aantrekken. Hij werd in oktober 1830, burgemeester van Moregem en voorgedragen als kandidaat voor het Nationaal Congres in Oudenaarde. Hij werd verkozen en behoorde wat zijn opinie betrof tot de patriottische, klerikale conservatieve fractie. Hij liet zijn stem horen op verschillende terreinen, o.m. als voorstander van de onafhankelijkheid van België, de vrijheid van onderwijs, de oprichting van een senaat en eveneens bij de keuze van een staatshoofd.¹⁸

Op 75-jarige leeftijd stelde hij zich in 1831 kandidaat voor de senaat in Oudenaarde, waarbij hij sterk gesteund werd door het kiezerskorps. Dit mandaat eindigde vier jaar later, toen hij vermoedelijk door ziekte, deze taak niet meer kon waarnemen. Toch komt hij nog eens op het voorplan, toen hij

¹⁵ *Feuille d'Annonces, Affiches et Avis divers de l'arrondissement d'Audenarde, dimanche, 7 mai, 1826, n° 501.*

¹⁶ P.J. Goetghebuer, *Biographie Gantoise*, UBG, nr. 2456, p. 57.

¹⁷ De bevolkingsregisters van Moregem bleven slechts vanaf 1856 bewaard.



Afb. 5. Familieportret van het echtpaar E. van Hoobrouck de Mooreghem-Hamelinck en hun vijf kinderen: de twee zonen Eugène en Albert en de drie dochters Marie-Louise, Virginie en Constance. (Schilderij in bezit van de familie Ruzette).

in oktober 1836 verkozen werd als lid van de eerste Oost-Vlaamse provincieraad, een mandaat dat hij tot 1840 uitoefende.

Op 8 oktober 1843 overleed hij op 87-jarige leeftijd, nog steeds in de functie van burgemeester van Moregem.

De latere eigenaars

Eugène van Hoobrouck liet vijf kinderen na, twee zonen en drie dochters (afb. 5).

De oudste zoon Eugène-Marie (1791-1856) die in zijn prille jeugd de eerste steen van het kasteel had gelegd, erfde het domein en werd eveneens burgemeester van Moregem en senator. Hij was gehuwd met de Brugse Félicité Hélène de Schietere de Caprycke en had op zijn beurt drie kinderen.

Na zijn overlijden in 1856, werd de enige van zijn drie kinderen die toen nog in leven was, met name Hélène Caroline, de nieuwe eigenares van het kasteeldomein in 1857. Zij was op 20 augustus 1838 te Brugge gehuwd met

burggraaf Charles de Croeser de Berges, een zoon van Charles Joseph de Croeser en Marie Thérèse van Caloen.

In de kadastrale gegevens wordt sinds 1876 de Douairière de Croeser als eigenares vermeld.

Daar er geen rechtstreekse erfgenamen waren, kwam het kasteel in 1886 in het bezit van baron Paul van Caloen de Basseghem en vervolgens in 1921 van Albert Emmanuel Ruzette-van Caloen de Basseghem.

Het kasteeldomein telde toen meer dan 125 ha. en werd in de daaropvolgende jaren nog verder uitgebreid.

Het kasteel zelf dat in 1870 nog als *maison* geregistreerd werd, wordt terug *château* betiteld.

Onder Albert Ruzette, die o.m. als minister en senaatsvoorzitter een belangrijke rol in de politiek zou spelen, kende het kasteel opnieuw een periode van intense bewoning.

Tijdens de tweede wereldoorlog werd het kasteel, zowel door de Engelsen in het begin van de oorlog, als door de Duitsers tijdens de oorlog bezet. Het draagt nog altijd de sporen van de beschietingen die toen gebeurden. In die tijd verdween ook het kasteelarchief.

De laatste adellijke bewoonster was de Wwe. barones Ruzette-Van Caloen de Basseghem die haar intrek nam op de eerste verdieping van het kasteel tot haar dood in 1952.

Toen werd het kasteel en de bijhorende gebouwen, samen met de omliggende gronden in 1953 verkocht aan Ivo Van Cauwenberghe-Schietecatte, geboekstaafd als kippenkweker.

De gebouwen kregen merkwaardige nieuwe bestemmingen: het kasteel wordt magazijn, de remises worden gedeeltelijk woonhuis, de Engelse tuin wordt herschapen in een populierenbos, de uitbating wordt bestemd voor kleinveeteelt.

Ivo Van Cauwenberghe schenkt in 1967 zijn eigendom aan zijn vijf kinderen, die bijgevolg nog steeds de eigenaars zijn van het huidig domein, dat heden 6ha. 66a. 18ca. telt.

Sic transit gloria mundi: zo kunnen we de evolutie van de bewoning sinds de jaren 50 karakteriseren. Misschien kunnen we hier de toepasselijke woorden van Eugène van Hoobrouck zelf aanhalen die in zijn *Notes* schrijft: *la plus longue vie ... n'est à la fin que le rêve d'une nuit, une fumée qui, à peine apparue, se dissipe aussitôt et disparaît...*

De ontwerpers

Zoals eerder vermeld, is het kasteelarchief van Moregem mogelijk verloren gegaan tijdens de tweede wereldoorlog.

Vermits er ook geen inventaris van dit archief bekend is, weten we niet of er nog oorspronkelijke plannen, bestekken, rekeningen of briefwisseling tot dan toe bewaard gebleven waren, die verband hielden met de bouw van het kasteel en de aanleg van de tuin.

Daarom zijn we aangewezen op enkele schaarse onrechtstreekse gegevens, die ons toch toelaten de namen van de vermoedelijke ontwerpers, zowel van het kasteel als van de tuin voor het voetlicht te brengen.

Als bouwmeester van het kasteel noemen we Jean-Baptiste PISSON (21.3.1763 - 9.12.1818), een Gents architect waarover nog steeds opzoekingen aan de gang zijn¹⁸.

Deze toeschrijving is gebaseerd op de volgende gegevens:

De schrijver en politicus N. CORNELISSEN (1769-1849) die in 1819, kort na de dood van Pisson een uitvoerige biografie wijdt aan zijn tijdgenoot en vriend, vermeldt onder diens werken: *La maison de M. Hoobrouck, marché au Lin et sa campagne à Mooreghem*¹⁹, P.J. GOETGHEBUER (1788-1866) eveneens een tijdgenoot, schrijft in zijn handgeschreven *Notes sur sculpteurs et architectes: Ses principaux ouvrages sont à Gand ... maisons de Hoobrouck-de Mooreghem, marché aux fils (sic) ... Parmi ses maisons de campagne, nous citerons celle... de Mooreghem près d'Audenarde*²⁰.

Als derde bewijs verwijzen we naar een map met bij elkaar horende schetsen in de kaartenzaal van de Gentse Universiteitsbibliotheek²¹. De map wordt toegeschreven aan Pisson, vermits verschillende tekeningen gesigineerd zijn.

Een van de (ongesigineerde) tekeningen draagt als titel: *projecten Stallen Remisen Casteel Mooreghem* (afb. 6).

Het betreft duidelijk enkele alternatieve versies voor de stallingen die zich bevinden op enige afstand van het kasteel.

Wie was deze Jean-Baptiste Pisson? Hij was een man van eenvoudige afkomst die als schrijnwerker begon, maar naderhand de kans kreeg om onder de hoede van zijn beschermheer, ridder Dons van Lovendegem, de lessen in bouwkunde aan de Koninklijke Gentse Academie te volgen. Zijn belangrijkste leermeester was Jean Augustin d'Huyvetter, die hem de principes van de klassieke bouwkunst bijbracht. Pisson was ongetwijfeld vrij

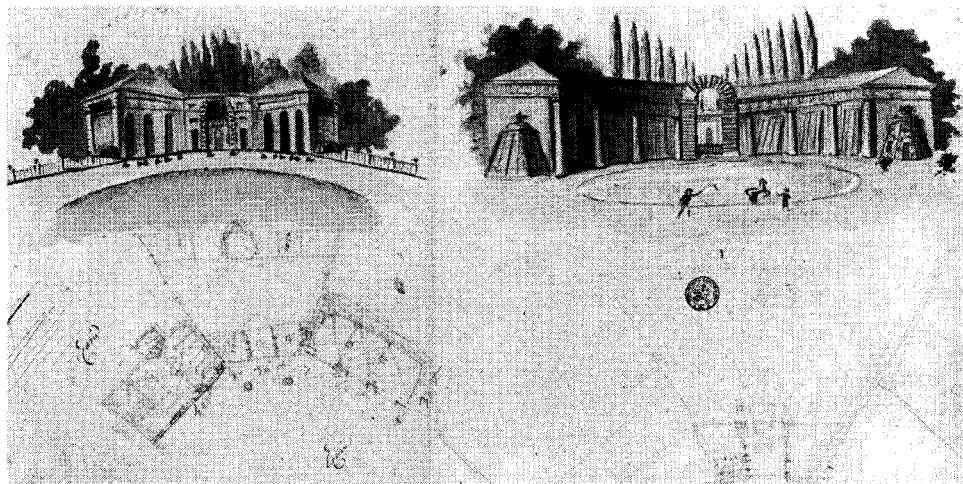
¹⁸ Een biografie door F. Van Tyghem met de tot dan toe bekende gegevens verscheen in het *Nationaal Biografisch Woordenboek*, uitg. Koninklijke Vlaamse Academiën van België, Brussel, 1970, dl. 4 kol. 670-682.

¹⁹ N. Cornelissen, *Notice biographique et nécrologique sur Jean Baptiste Pisson, en son vivant architecte*, Gand, J.N. Houdin, 1819.

Als 'épreuve' met enkele handgeschreven notities bewaard in de Gentse Universiteitsbibliotheek.

²⁰ P.J. Goetghebuier, *Notes sur sculpteurs et architectes recueillies pendant les années 1831-1851*, dl. 1, f°-88.

²¹ Bibliotheek RUG, Kaartenzaal, Fonds Arch. PP. K 21 L 4, map I (Pisson).



Afb. 6. Tekening, toegeschreven aan J.B. Pisson, met twee projecten voor de stallen van het kasteel van Moregem. (Universiteitsbibliotheek Gent, Fonds Arch. Pl., K 21 L 4, map I).

begaafd vermits hij resp. in 1784 en 1786 de tweede en de eerste prijs voor bouwkunde behaalde.

Hij blijft evenwel als schrijnwerker-timmerman werkzaam, vermits hij in 1789 vrij meester en suppoost werd in het ambacht. Zijn vertrouwdheid met de schrijnwerkerij verklaart ongetwijfeld ook zijn aanleg voor het inrichten van interieurs, waarover N. CORNELISSEN zich zo lovend uitlaat²².

De opdrachten die Pisson van Eugène van Hoobrouck de Mooreghem krijgt, moeten tot zijn eerste grote werken gerekend worden. Hij was 28 jaar oud toen hij in 1791 de gevel van het huis aan de Vlasmarkt ontwierp, dat nog geheel in de lijn van de in Gent zo suksesrijke Lodewijk XVI-stijl ligt.

Het daarop volgende jaar, staat het kasteel van Moregem stylistisch reeds een stap verder en zou men het als een overgangsfase tussen de Lodewijk XVI-stijl en de volgroeide Empirestijl kunnen bestempelen. Over het algemeen wordt deze tussenfase als Directoirestijl bestempeld, die het duidelijkst tot uiting komt in een aantal interieur-elementen.

Een mogelijke beïnvloeding kan gezocht worden in de kennismaking van Pisson met een indrukwekkend voorbeeld, nl. het kasteel van Wannegem-Lede, gebouwd in 1784-1786 door de Franse architect J.B. Guimard voor

²² N. Cornelissen, *op. cit.*, p. 5 schrijft in dit verband: '*elles (ses constructions) ne se distinguent pas moins par l'ordre qui dirige les dispositions dans l'intérieur, par la gradation et la suite des emplacements, la facilité des communications, la régularité et à l' à propos des dégagements, Personne ne lui conteste jamais le goût le plus exquis pour cette partie que des noms devenue presque ignobles, appellent communément la décoration et l'ameublement*'.

Baron Alphonse Baut de Rasmon. E. van Caloen schreef in dit verband: *L'on se raconte que les 2 propriétaires faisaient un concours, à qui construirait le plus grand et le plus beau*²³. Het is echter duidelijk dat Pisson het reeds bestaand voorbeeld moet gekend hebben, en dat hij vermoedelijk volgens de wensen van zijn opdrachtgever een kasteel in de trant van Wannegem moest ontwerpen.

De verdere loopbaan van Pisson zullen we kort behandelen.

Behoudens de bouw van stadshuizen en buitenverblijven voor particuliere opdrachtgevers, werd Pisson herhaaldelijk belast met officiële opdrachten zoals het opmeten van kloosters en kerken, die door de Fransen verkocht werden, en het ontwerp van de departementale kolom.

Net zoals zijn opdrachtgever E. van Hoobrouck vinden we hem terug in de lijsten van diegenen die zich verrijkten met nationale goederen. Hij kocht nl. 24ha. grond aan²⁴. Daaruit blijkt dat Pisson zich goed aanpaste tijdens de Franse periode. Hij wordt dan ook in september en oktober 1802 aangesteld, respectievelijk tot stadsarchitect en architect-expert, verbonden aan het bureau voor openbare werken. Hij was evenals E. van Hoobrouck bevriend met prefect Faipoult. Voor de komst van Napoleon in 1803, hield Pisson zich bezig met de aanpassingswerken in Empirestijl van het laat-gotische stadhuis, wat hem later veel kritiek zou opleveren.

Hij werd eveneens betrokken bij de tentoonstelling van de Gentse industrie, waarvoor E. van Hoobrouck de catalogus samenstelde. Pisson ontwierp het plan voor de verdeling van de Pacificatiezaal in 18 *wynckels*, waarin de verschillende producten tentoongesteld konden worden.

Zijn werk voor de stad was verder zeer verscheiden en varieerde van het ontwerpen van stadspoorten tot de bouw van kaaien en bruggen, het onderhoud en de aanleg van wegen en het plaveien van straten. Hij evolueerde verder tot ingenieur-aannemer van grote hydraulische werken, zoals de aanleg van dijken en wateringen in de polders. In 1809 nam hij ontslag als stadsarchitect, om zich meer toe te leggen op deze laatste werkzaamheden.

Bij het vertrek van de Fransen in 1814, liet hij grote bedragen als nationale schuld voor zijn ondernemingen inschrijven, die later werden vereffend.

Evenals E. van Hoobrouck koos hij de zijde van de Oranjedynastie, en kreeg hij opnieuw enkele eervolle opdrachten, zoals het lidmaatschap van de commissie belast met het ontwerp van een paleis voor Willem I te Brussel, en een ontwerp voor een monument ter herinnering aan de slag van Waterloo.

In zijn twee laatste levensjaren schreef hij nog een bekroonde verhandeling over de verbetering van plattelandswoningen en enkele artikels voor het nieuw opgerichte tijdschrift: *Annales belgiques des sciences, arts et littératures*.

²³ E. Van Caloen, *op. cit.*, p. 161, noot 2.

²⁴ J. Lambert, *op. cit.*, p. 200.

Een van zijn laatste, interessantste werken is een ontwerp voor een lagere school, in halfronde vorm uitgewerkt²⁵.

Hij stierf op 56-jarige leeftijd en werd begraven in Mariakerke, waar zijn marmeren mausoleum, uitgevoerd door J.R. Calloigne, bewaard wordt.

Niettegenstaande Pisson ook bedreven was in de tuinaanleg, werd voor Moregem volgens GOETGHEBUER in zijn *'Choix des monumens'* toch een andere architect aangesproken, met name François VERLY (1760-1822)²⁶.

Deze architect, die afkomstig was uit de Noord-franse stad Rijsel, verbleef herhaaldelijk in ons land, ook in Gent waar verschillende ontwerpen van zijn hand, o.m. in het Archief van de Gentse Academie bewaard worden²⁷.

Tot zijn meest bekende werken behoorde het oude justitiepaleis te Brussel met een tempelvormige voorgevel, die evenwel niet bewaard bleef. Ook het kasteeltje van Emmanuel Piers dat later het lustpaviljoen van het koninklijk domein te Laken werd, was van zijn hand. Opmerkelijk is wel dat dezelfde Piers door N. Cornelissen vermeld wordt i.v.m. Pisson.

Hij schrijft nl.: *M. Pisson avait un talent particulier pour tracer des jardins pittoresques et pour les embellir. Le jardin de M. Emmanuel Piers, devant le canal, à côté même du pavillon du château royal de Laeken, appartient entr'autres à sa création*²⁸.

Mogelijk is Piers een sleutelfiguur in de relatie tussen Verly en Pisson. Verly schijnt zich vooral in een late fase van zijn leven te specialiseren in ontwerpen voor de aanleg van Engelse tuinen. Zo voerde hij werken uit in Meise, Limal, Bazel en volgens de hogervermelde bron ook in Moregem.

Langs de pittoreske landschapsstijl om, kwam Verly in contact met de gotische stijl, waardoor hij tot een van de voorlopers van de neo-gotiek kan gerekend worden.

Uit de hierna volgende beschrijving van het kasteelpark, zoals het oorspronkelijk was, blijkt duidelijk dat Eugène van Hoobrouck het Engelse voorbeeld als opdracht moet gegeven hebben.

²⁵ Dit ontwerp werd uitgegeven en gegraveerd door Charles Normand, onder de titel: *Mémoire à l'appui du plan projeté pour une école primaire; présenté à son excellence le Baron de Keverberg de Kessel gouverneur de la Flandre Orientale*, Gand, De Busscher, 1818.

²⁶ P.J. Goetghebuer, *Choix des monumens, édifices et maisons les plus remarquables du royaume des Pays-Bas*, Gand, 1827, p. XI.

²⁷ Catalogus: *Poelaert en zijn tijd*, Brussel, 1980, p. 121, noot 4.

²⁸ N. Cornelissen, *op. cit.*, p. 8, noot 1.

Het eigendom van E. Piers maakte eertijds deel uit van het verkavelde domein van Schoonenberg. Napoleon herstelde tussen 1804 en 1811 het oorspronkelijke domein en kocht o.m. van E. Piers *'rentier à Gand, demeurant habituellement à Bruxelles'* een lot van 18ha., waaronder een landhuis genoemd *'Temple du Soleil'*. Na 1830 werd dit domein het koninklijk kasteel van Laken.

Cfr. *Richesses de la Bibliophilie Belge, II*, Exposition Bibl. Albert I^{er}, 22 oct. - 20 nov. 1966, p. 29, nr. 58, pl. VII.

MOREGEM

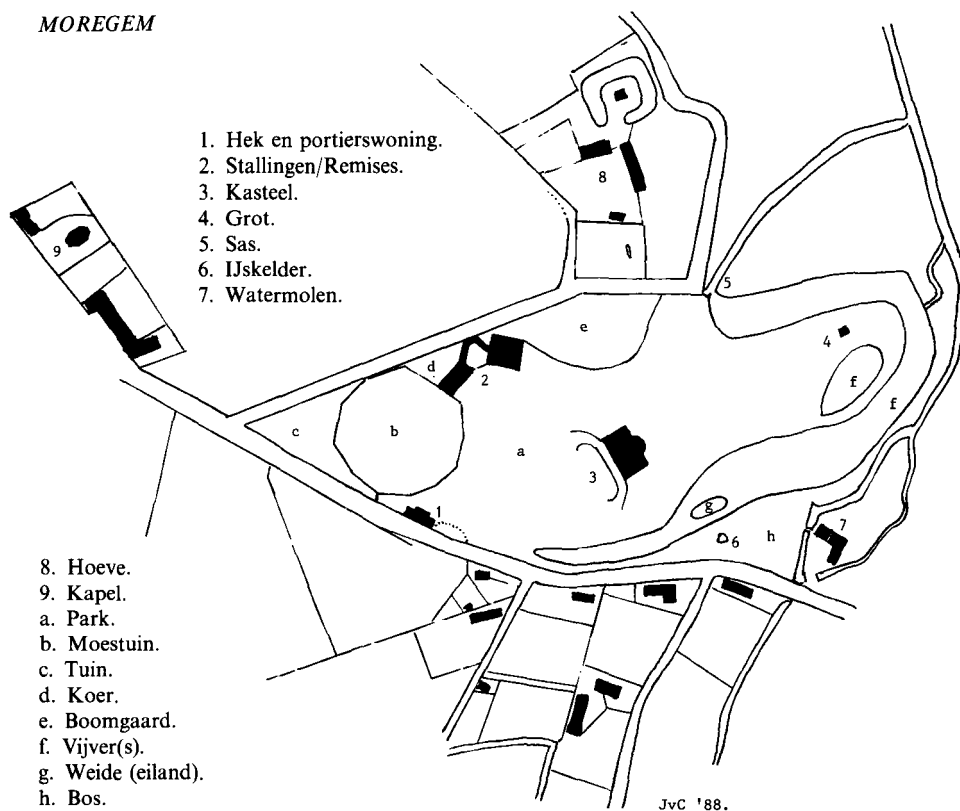


Fig. I. Het kasteelpark naar het oorspronkelijke kadasterplan uit 1834.
(Tekening J. van Cleven 1988).

Het park

Het kasteelpark van Moregem beslaat een smalle driehoekige spie, aan de zuid- en noordzijde respectievelijk begrensd door de Heerweg en de Koestraat en aan de westzijde doorlopend tot de beek die tevens de gemeentegrens met Oudenaarde uitmaakt (fig. I). Door haar aangenaam reliëf en de aanwezigheid van water was de site bij uitstek geschikt voor de aanleg van een landschapspark, ze verkreeg zelfs een grandioos karakter tijdens de fameuze *orages de Moregem* waarvoor deze plaats volgens de laatste bewoners berucht was.

Zoals in de achttiende eeuw nog gebruikelijk, was het domein stevig verankerd in zijn rurale context. Zo bevond zich op de beek aan de westelijke rand van het park een watermolen, die volgens het kadaster eerst rond 1853-54 verdween en aan de noordrand bestaat nog steeds een hoeve, waarvan de ca. 1865 afgevoerde mote, een zeer oude oorsprong verraadde. Langs de



Afb. 7. Neoclassicistische kapel langs de Heerweg, in 1805 door de familie van Hoobrouck de Mooreghem opgericht.

Heerweg lieten de bewoners in 1805, naast een oude herberg die een bekend jachtrelais vormde, de merkwaardige neoclassicistische kapel bouwen die tot een drukbezocht bedevaartsoord uitgroeide (afb. 7). In de 19de eeuw werden de verhoudingen echter ingrijpend gewijzigd, wanneer de kasteelbewoners het eigendom voortdurend uitbreidden ten nadele van de landbouw, teneinde meer bossen te bekomen als jachtgebied. Deze evolutie vond haar uiteindelijke bekroning ca. 1920, wanneer ook de weg, die tot dan aan de noordzijde tot aan de vijver in het goed doordrong, naar de huidige voorzijde van de hoeve werd verlegd.

Het relatief smalle terrein werd maximaal benut, door de belangrijkste gebouwen en landschappelijke elementen te ordenen volgens twee hoofdassen, die elkaar bijna onder een rechte hoek kruisen. De eerste loopt in de lengterichting van het park, van het ingangshek en portiersgebouw naar het kasteel en mondt uit in het grote grasperk voor de rotonde, dat aan drie zijden door een brede vijver wordt omringd en waar het zogenaamde 'grotto' het centrale blikpunt vormt. Bijna loodrecht hierop zijn voor het kasteel de dienstgebouwen ingeplant. Links en rechts geflankeerd door de polygonale ommuurde moestuin, die de punt van de spie inneemt, en door de voormalige boomgaard, grenzen zij met hun achterkant aan de straat en schermen aldus effectief de geringe diepte van het domein in deze richting af.

De aanleg van het prachtige Engelse park, dat nog in volle glorie prijkt op het originele kadasterplan uit 1834, heeft in de 19de eeuw enkele wijzigingen



Afb. 8. De ijzeren brug uit 1877.

ondergaan die afbreuk doen aan het geraffineerde oorspronkelijke concept. Zo verdween het eiland in de vijver rond 1881-82 en werd terzelfdertijd een kleine vijver nabij het grotto gedempt of, meer waarschijnlijk, bij de grote waterpartij gevoegd. In dezelfde periode werd echter ook de merkwaardige ijzeren brug (afb. 8) gebouwd die een gekroond monogram draagt met de datum 1877.

Thans wordt het geheel volkomen overwoekerd door de recente uniforme beplanting met canadapopulieren, die de schaalverhoudingen tussen het imposante kasteel en zijn omgeving volkomen vervalsen. Van de oorspronkelijke zeldzame boomsoorten is maar weinig overgebleven, zodat een diepgaande studie nodig zou zijn om het oorspronkelijk uitzicht te reconstrueren. Het wortelstel van een metersdikke boom in het grote grasveld en afgezaagde stronken aan de boorden van de vijver vormen duidelijke indicaties, terwijl de familie Ruzette herinneringen bewaart aan de prachtige Ginkgo Biloba naast de westelijke zijgevel van het kasteel.

De verschillende architecturale elementen die de wandeling in de landschapstuin moeten verlevendigen zijn, in overeenstemming met de tijdsgeest, vrij sober opgevat en hebben nog niet het gezocht exuberante van de 19de-eeuwse constructies. Het gebogen ingangshek, opgebouwd uit uniforme lansvormige spijlen en begrensd door vierkante pijlers met bolvormige bekroning,



Afb. 9. De portierswoning, wellicht één der vroegste voorbeelden van neogotiek in het land.

heeft zelfs een veeleer martiaal voorkomen. De portierswoning (afb. 9) die erbij aansluit is uitgewerkt in een sobere gotische vormtaal. Afgedekt met een lessenaarsdak, toont ze aan de kant van het park een streng-symmetrische schermgevel die opengewerkt is met spitsboogopeningen en -nissen en waarvan de middenrisaliet door een spitsbogenfries bekroond wordt. Ook in andere opdrachten gebruikten zowel architect Verly als Pisson regelmatig neogotische elementen, zodat dit kleine gebouw waarschijnlijk weinig jonger is dan het kasteel zelf, wat het tot één der allereerste manifestaties zou maken van de prille neogotiek in onze gewesten²⁹.

De dienstgebouwen (afb. 10) zijn zeer monumentaal en streng symmetrisch uitgewerkt in twee gelijkwaardige, drie verdiepingen hoge vleugels, die in een schuine hoek t.o.v. elkaar staan en verbonden worden door achteruitwijkende arcaden bekroond door een centrale duiventoren. Het linkse, volledig overwelfde gebouw herbergde o.m. de stallen, terwijl in de rechtse vleugel het koetshuis en een woning voor het personeel — thans gebruikt door de huidige eigenaars — waren ondergebracht. De okerkleurig afgewerkte bakstenen

²⁹ Zie: Jean van Cleven, *Neogotiek en neogotismen. De neogotiek als component van de 19de eeuwse stijl in België*, in: *De Sint-Luccasscholen en de neogotiek 1862-1914*. Leuven 1988. (KADOC-studies 5) p. 27, ill. 2.



Afb. 10. De rechtereule van de dienstgebouwen, met het koetsenhuis en het woongedeelte.

gevelarchitectuur wordt telkens gekenmerkt door drie hoge, alle verdiepingen omvattende rondboogopeningen waarvan de geprofileerde imposten als cordonlijst worden doorgetrokken en die samen in een rechthoekige gevelnis worden gevat. De compositie, die zich voordoet als een uiterste vereenvoudiging van de Lodewijk-XVI vormen, wordt aan weerszijden samengehouden door brede hoekpartijen waarin boven elkaar telkens drie rechthoekige vensters werden uitgespaard. Drie onversierde rondboogarcaden op stoere halfzuilen, uitgespaard in één der zijgevels, roepen zelfs de heroïsche architectuur uit Davids 'Eed der Horatiërs' voor de geest. In de aangrenzende onregelmatig gevormde moestuin treft men onder andere typische serres aan, met wijnranken waarvan de wortels in open lucht ontspringen.

Een sas, waarvan het front andermaal uitgewerkt is met rondboogarcaden en dat bekroond wordt door een gietijzeren balustrade, markeert de plaats waar de beek in de kasteelvijver stroomt. Wandelend langs de oever, komt men bij het tussen het struikgewas verscholen grotto, dat a.h.w. uitnodigt tot melancholische overpeinzingen (afb. 11). Gemetseld in baksteen en onregelmatige blokken Doornikse natuursteen, bestaat het uit een gewelfde doorgang, voorafgegaan door een thans gedeeltelijk ingestort open gedeelte waar rond een reeks nissen in het metselwerk werden uitgespaard. Hoewel men



Afb. 11. De ingang van het grotto in het park.

traditioneel aanneemt dat het hier een overblijfsel betreft van het oude kasteel, lijkt de structuur van het bakstenen gewelf veeleer verwant met die van de 18de-eeuwse kasteelkelders, wat niet uitsluit dat men oud materiaal kan hebben gerecupereerd.

Met uitzondering van een meer recent veelhoekig paviljoen, waarvan in een uithoek van het bos alleen de funderingen overblijven, vormt de ijskelder tenslotte een laatste architecturale inbreng in het park. Deze is gelegen in de bospartij die een visueel scherm vormt aan de zuidzijde van de vijver en die te bereiken is over de ijzeren brug.

Het kasteel

Het kasteel zelf werd op ongeveer één derde van de diepte van het park ingeplant, georiënteerd om een maximaal diep uitzicht te bekomen en de belangrijkste woonvertrekken tijdens de zomerperiode tevens te laten genieten van de koelte van de noordzijde. Het doet zich voor als een sober rechthoekig volume van vijf traveeën breed en drie diep, dat boven het souterrain nog twee en een halve verdieping telt en dat zijn monumentaliteit ontleent aan zijn bestudeerde verhoudingen. Alleen aan de achterzijde wordt de strenge geometrie doorbroken door de zachte ronding van de uitbouw die o.m. het groot salon herbergt.



Afb. 12. De voorgevel van het kasteel in zijn huidige toestand.

Als voornaamste materiaal is baksteen gebruikt, afwisselend met witte en blauwe natuursteen voor verweringsgevoelige elementen als plinten, dorpels, dekstenen, cordonlijsten en siervazen. Het uitzicht van het exterieur wordt echter vooral bepaald door het pleisterwerk dat, voor zover na te gaan, op de muurvlakken een grijze toon heeft gekregen, subtiel alternerend met een donkere plint en okerkleurige deur- en vensteromlijstingen, dit in duidelijke tegenstelling tot het uniforme wit van de 19de eeuwse neoklassieke gebouwen.

De gevels vallen vooral op door hun uiterst gereduceerde ornamentiek. Nog in de geest van de Lodewijk XVI-stijl, wordt de voorgevel (afb. 12) geritmeerd door minieme verspringingen die het drie traveeën brede middengedeelte van de hoekpartijen onderscheiden. Een koetsenoprit met gebogen uiteinden, aangebracht ter hoogte van het soubassement, laat toe de drie centrale deurvensters te bereiken. Deze worden op hun beurt afgeschermd door de in zijn huidige vorm pas ca. 1880 tot stand gekomen, op rechthoekige pijlers rustende luifel, die het uitzicht van de reeds sobere gevel nog verstrengt.

De drie met bladwerk versierde slotstenen van de deuropeningen vormen samen met het hoofdgestel van de flankerende rechthoekige vensters de enige ornamentale toegeving. Het motief van de met linten samengehouden bloe-



Afb. 13. Gesculpteerde bekroning van de vensters op de bel-étage van de voorgevel.

mencomposities evenals de voluutvormige met rozetten en een koordmotief belegde consoles (afb. 13) behoren nog tot het Lodewijk XVI-repertoire. De vensters van de verdiepingen, voorzien van de oorspronkelijke kleinhouten, kregen alle eenvoudige geprofileerde omlijstingen, terwijl een doorlopende gelede architraaf, een onversierde fries en een kroonlijst op modillons het geheel tot eenheid brengen.

Bij de zijgevels beveiligt de hoge sokkel met doorlopende vlakke bossage de woonvertrekken tegen inijk en berust het effect verder gewoon op een afwisseling van de omlijste vensters met effen muurvlakken. Door de verder onversierde vensters van de achtergevel (afb. 14) per travee in een rechthoekige nis te groeperen, zoals men o.m. vaak ziet in de eigentijdse modelboeken van De Neufforge, vertoont deze een lichter voorkomen dat hem als het ware openwerkt naar het park. De brede en steile arduinen trappartij die naar de deurvensters van het salon leidt, geven het geheel niettemin een welhaast Piranesiaanse grandeur die in de huidige vervallen toestand zo mogelijk nog meer opvalt.

Het zacht hellende en met leien gedekte schilddak vormt voor dit geheel een rustige en waardige bekroning, in harmonie met het vlakke belvédère dat in plaats van een dynamische koepel, de rotonde afdekt.



Afb. 14. De parkgevel (achtergevel) van het kasteel, gezien in zijn huidige toestand.

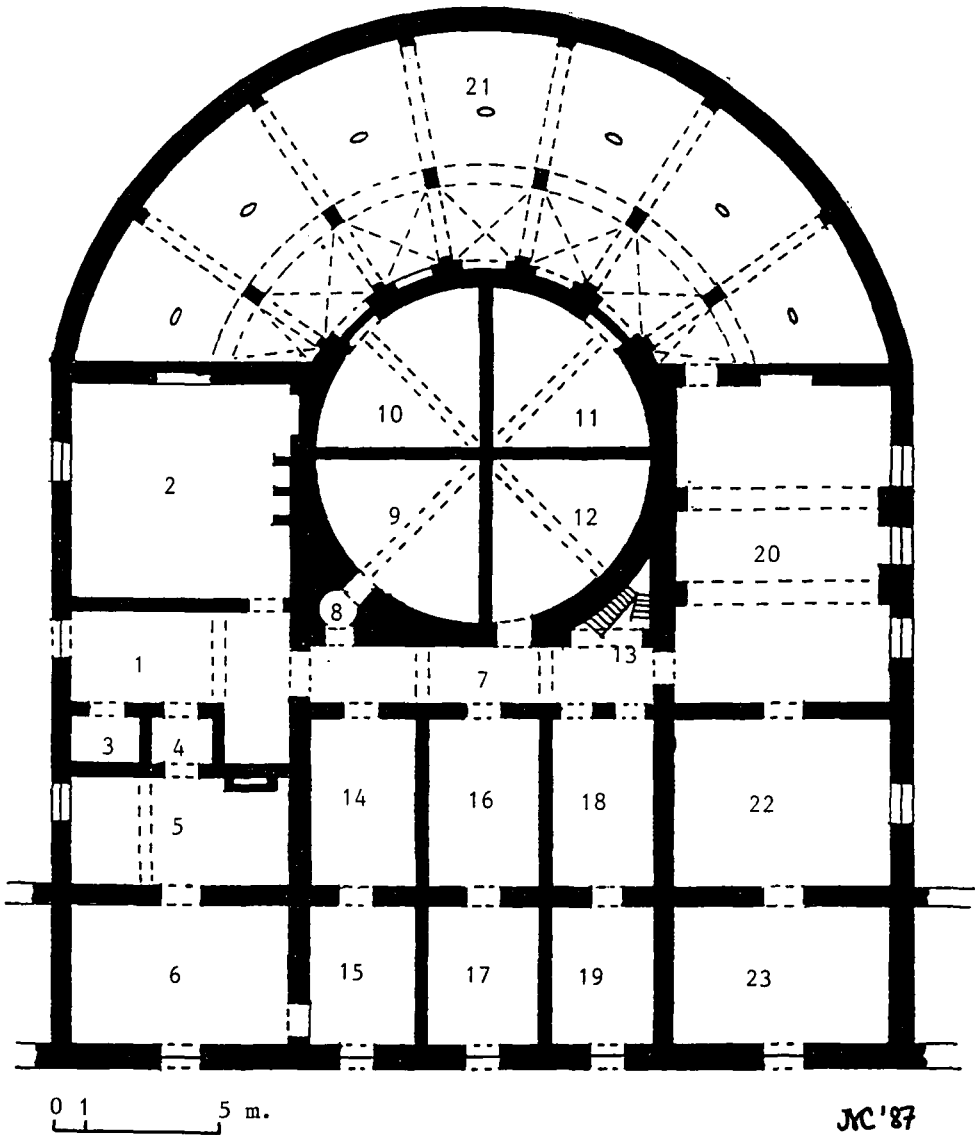
Plattegrond, ruimteverdeling en interieur

Het eerste wat opvalt in de plattegrond van het kasteel is het uitzonderlijk ontwikkelde souterrain dat, doordat ook de koetsenoprit en het perron met de trappen werden onderkelderd, bijna de dubbele oppervlakte van de bovenbouw beslaat (fig. II). Het liet niet alleen toe om alle dienstfuncties een degelijke plaats toe te kennen doch had, in de woelige tijden waarin het kasteel gebouwd werd, ongetwijfeld ook het voordeel om het opslaan van grote voorraden mogelijk te maken.

De gehele kelderverdieping wordt bediend door een centrale gang (afb. 15) die te bereiken is langs de dienstingang in de oostelijke zijgevel en die aan de andere zijde uitmondt op de diensttrap en de keuken. Rechts van deze gang bevinden zich verschillende voorraadkelders en een office, dat waarschijnlijk nog als leslokaal voor de kinderen heeft gediend; links is de ruimte onder de rotonde in beslag genomen door ruime wijnkelders omgeven door een ringvormige stapelruimte. Niettegenstaande alles hier sober-functioneel werd opgevat, geven de imposten, de korbogige gordelribben van het gewelf en het verzorgde schrijnwerk toch het typische 18de-eeuwse karakter aan.

Op de bel étage wordt de ruimtelijke indeling geheel beheerst door de opeenvolging van vestibule en rond salon, waarrond aan weerszijden de trap

KASTEEL MOREGEM
1. Kelderplan

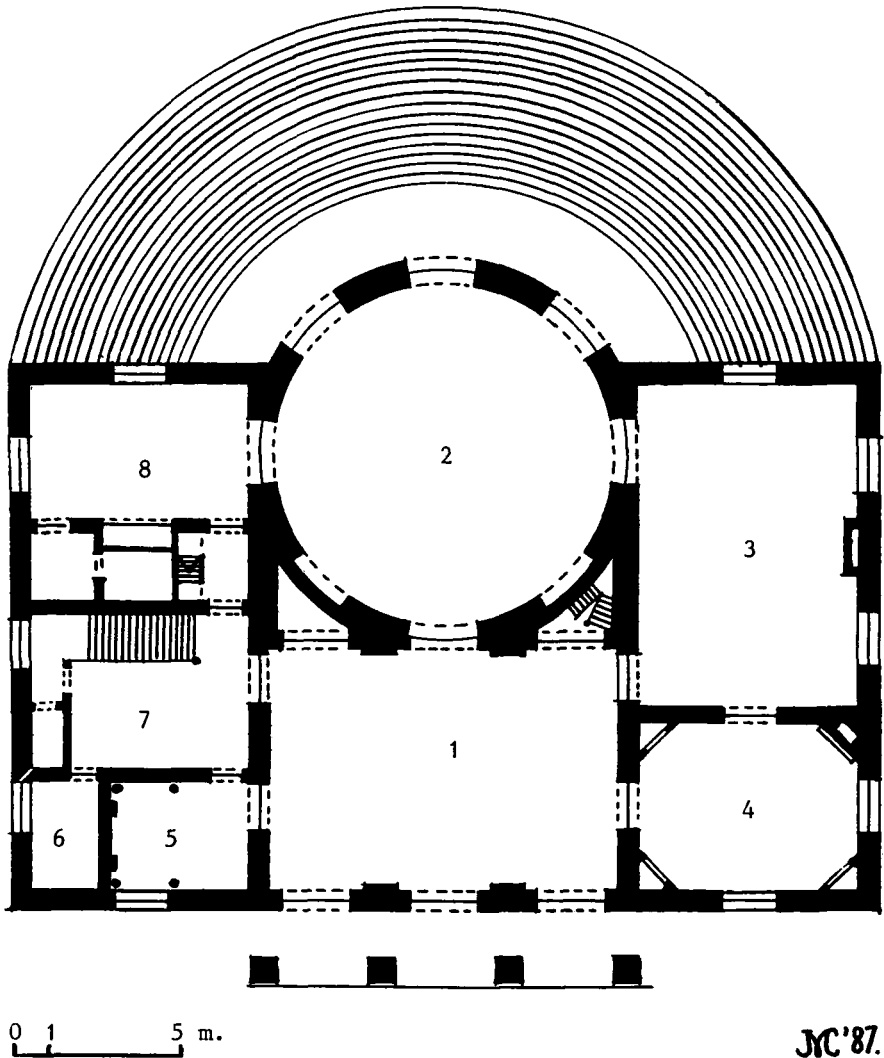


- | | | |
|---------------------|-----------------------------|-------------------------|
| 1. Vestibule. | 6. Kelder | 14-19. Voorraadkelders. |
| 2. Kelder met oven. | 7. Gang. | 20. Keuken. |
| 3. | 8. Sas. | 21. Ringvormige kelder. |
| 4. Sas. | 9, 10, 11, 12. Wijnkelders. | 22, 23. Kelders. |
| 5. Office. | 13. Diensttrap. | |

Fig. II. Plattegrond van de kelderverdieping. (Tekening J. van Cleven 1987)

KASTEEL MOREGEM

2. Bel-étage



- | | |
|----------------|---|
| 1. Vestibule. | 6. Bergplaats poetsmiddelen. |
| 2. Rond salon. | 7. Trappenhuis (vestaire en toilet onder trap). |
| 3. Eetkamer. | 8. Bureau. |
| 4. Fumoir. | |
| 5. Kapel. | |

Fig. III. Plattegrond van de bel étage. (Tekening J. van Cleven 1987).



Afb. 15. De centrale gang van het souterrain, naar de diensttrap toe.



Afb. 16. Triomfboogmotief in de vestibule, als omlijsting voor de ingang van het groot salon.

en andere kamers werden geschikt (fig. III). Een diensttrap, handig verborgen in de zwikken van de ronding en talrijke al dan niet verborgen deuren, die de vertrekken met elkaar in verbinding stellen, getuigen van de nieuwe noties betreffende de gerieflijkheid van een woning.

In de ruime rechthoekige vestibule zijn de architecturale geledingen, zo geliefd in de voorgaande periode, tot een minimum beperkt. Rechthoekige gegroefde pilasters met eenvoudige bladkapitelen, die in triomfboogvorm (afb. 16) de centrale ingang en de doorgang naar het salon omlijsten, compenseren het richtingsgevoel in deze brede ruimte. Hun hoofdstel, getooid met voluutvormige consoles, is opgenomen in de doorlopende kroonlijst, terwijl een boord met meandermotief het plafond siert. De vloer van witte marmer en blauwe hardsteen tekent hier een motief van concentrische ruiten, eigen aan de directoirestijl. De eveneens karakteristieke zeszijdige panelen zijn in het schrijnwerk terug te vinden.

Vermoedelijk 19de-eeuws is de beschildering in lichte oker met 'ton-sur-ton' motieven. Ze toont de muren bezaaid met ranken, lelies en bladeren in lauwerkransen en wordt bovenaan afgeboord met een fries van in grisaille



Afb. 17. Muurschilderingen in het rond salon.



Afb. 18. Detail van de muurschilderingen in het rond salon, met afbeelding van één van de gezellinnen van Diana.

geschilderde lieren en palmtakken, waaronder zich aan strikken opgehangen festoenen aftekenen.

Het ronde salon, dat voorzien is van een parketvloer en met drie deuren op het park uitgeeft, verkrijgt vooral dank zij de oorspronkelijke wandschilderingen (afb. 17), waarvan de auteur jammer genoeg onbekend is gebleven, een uitgesproken stijlvol en geraffineerd voorkomen. Behalve de kroonlijst is de gehele decoratie hier in illusionistisch schilderwerk uitgevoerd. Ze suggereert als het ware het interieur van een ronde tempel, van waaruit men in alle richtingen uitzicht heeft op het landschap en die aldus niet alleen



Afb. 19. Antiquiserende beschildering van de schouw in de eetkamer.

het letterlijke maar ook het symbolische centrum vormt van het gehele architecturale opzet.

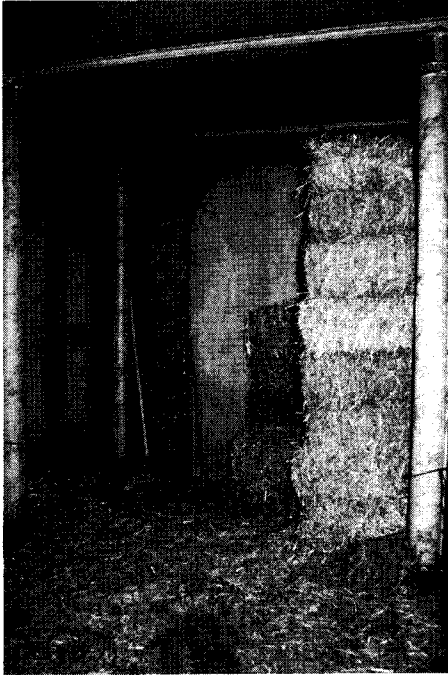
Twee ionische zuilen, geschilderd in een roze marmerimitatie, sieren telkens de penanten en dragen een roze, geel en grijs gemarmerd hoofdstel. Tussen de kolommen zijn, onder kleine camaïeutaferelen met antieke figuren, rechthoekige nissen voorgesteld die de ranke figuren van Diana en zeven bosnymphen bevatten (afb. 18). De meeste motieven, zoals de kandelabers met afgewende griffioenen die de friezen sieren en de slanke palmetzuiltjes aan weerszijden van de doorgangen, wijzen reeds vooruit naar de empirestijl; aan het Lodewijk XVI-repertoire herinneren hier nog de delicate ranken die uit de slotstenen ontspringen. Twee zeer geloofwaardige trompe-l'œil-schilderingen met een doorkijk in een landschap vullen de enige rondboognissen die niet door deuren of vensters worden ingenomen en maken zo de illusie volledig.

Het aan de klassieke mythologie ontleende iconografisch programma, dat duidelijk verwijst naar het kasteel als rendez-vous voor de jacht, wordt vervolledigd door de arend van Jupiter in het midden van de gefingeerde wolkenlucht op het plafond. Een dergelijke arend is o.m. ook in het gerestaurerde trappenhuis van het 18de-eeuwse Hôtel de Coninc te Gent aan te treffen; te Moregem vormt hij misschien tevens een discrete allusie op de schildhouder van het familiewapen.

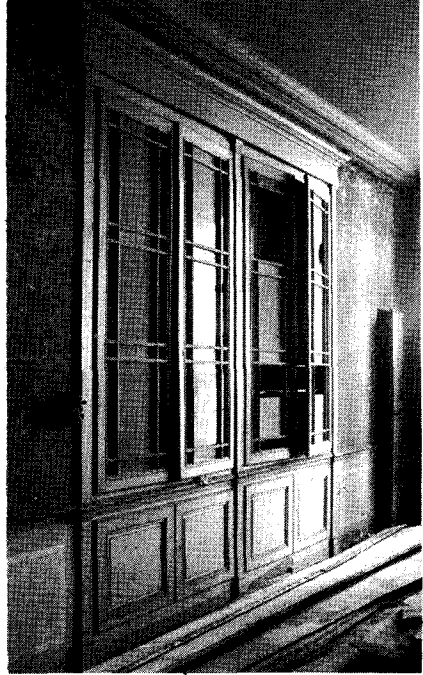
In de rechthoekige eetkamer vormt de directoireschouw de centrale blikvanger. Boven de eenvoudige zwartmarmeren mantel, gestut door twee naar onder toe verjongende witmarmeren zuiltjes, is de hoge bovenboezem geheel met schilderwerk versierd (afb. 19). Lichtblauwe profileringen op een witgemarmerde grond geven twee rechthoekige panelen aan, gescheiden door een ruitvormig vlak. Onderaan is onder delicaat geschilderde draperingen een Romeinse buste in camaïëu weergegeven, die omlijst wordt met parelsnoeren, door ranken omgeven pijlen en rokende 'cassolettes'. Ook in het bovenste vlak verwijzen een hangende wierookbrander en bloemfestoenen naar de nieuwe cultus van de Oudheid, terwijl de aan een strik opgehangen schenkan en de wijnranken in het ruitvormig paneel vermoedelijk zinspelen op de functie van het vertrek. Van onder het recente behangpapier komen hier en daar fragmenten te voorschijn van een vermoedelijk oorspronkelijke veelkleurige fries.

De imitatie-houtschildering geeft aan het fumoir bij de voorgevel thans veeleer een 19de-eeuws voorkomen. Aan de rechthoekige plattegrond met afgesneden hoeken beantwoordt een tentvorming directoireplafond met centraal ingediept ovaal, waarvan de structuur ook in de parketvloer wordt herhaald. De eenvoudige zwartmarmeren hoekschoorsteen vertoont hier zeshoeken van witte marmer als enig siermotief.

De functie van de kapel, die het pendant van het fumoir uitmaakt aan de andere zijde van de vestibule, wordt duidelijk aangegeven door de vier



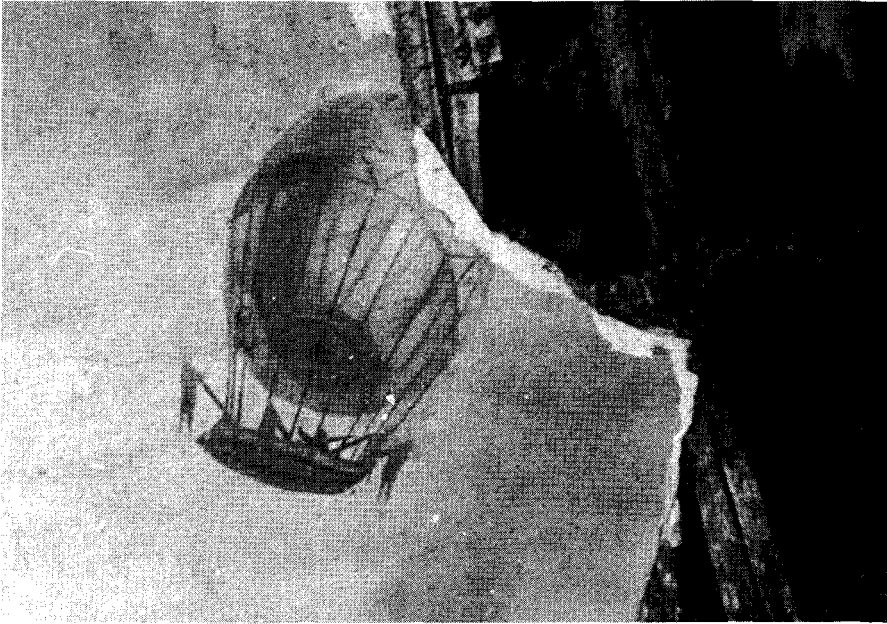
Afb. 20. De voormalige kapel
in haar huidige toestand.



Afb. 21. Wandkast in het bureau.

palmetzuilen en het verlaagde plafond die een soort ciborium vormen boven de plaats van het verdwenen altaar (afb. 20). Deze ruimte ontleent haar cachet vooral aan de verfijnde en gevariëerde imitatie-marmerafwerking. Het paars dooraderde gele imitatiemarmer van de zuilen, waarvan de kapiteelpalmetten groen gekleurd zijn, alterneert met lichtgroen gemarmerde wanden die in een donkerder toon worden omlijst. Ook voor de rondboognis die de oorspronkelijke achtergrond vormde voor het altaar werd een groene tint gekozen, ditmaal echter geflankeerd door bruine vlakken.

In het bureau, gelegen aan het andere uiteinde van deze gevel, vormt een door drie pilasters gelede en gedeeltelijk met mat en geslepen glas beglaasde wandkast het centrale element (afb. 21). De vermoedelijk 19de-eeuwse stoffering behelst hier schrijnwerk en een lage sokkel, geschilderd in drie tinten groen met blauwe biesjes en gecombineerd met blauw geribd behangpapier afgeboord met een rankmotief. Verborgene deuren en een kleine trap geven toegang tot een bergplaats en een ruime tussenverdieping die, zoals in de late 18de eeuw gebruikelijk, toelieten de nodige discretie te verzekeren en storende nutsfuncties zoals de opslagplaats van de archieven aan het oog te onttrekken. Een dergelijke tussenverdieping vertoont boven de kapel een merkwaar-

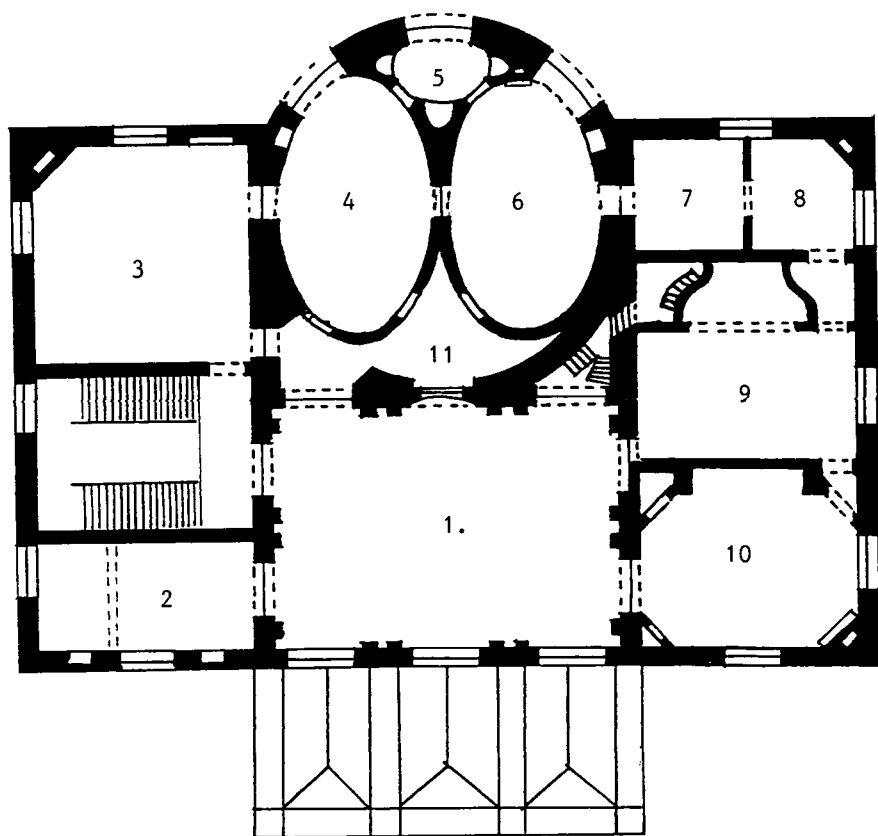


Afb. 22. Detail van de plafondschildering in het trappenhuis, met afbeelding van een luchtballon.

dige imitatie-marmerdecoratie, en werd eveneens voorzien boven de kleine kabinetten op de verdieping.

Hoewel binnen het architecturale totaalconcept eerder als secundair behandeld, is de trap, gelegen tussen kapel en bureau en toegankelijk vanuit de vestibule, toch opmerkelijk spacieuus opgevat. De balustervormige, onderaan met ranken bezette trappaal, de treden met modillonvormig uitgewerkte zijden en de eenvoudige ronde spijlen van de leuning betekenen een definitieve breuk met hun rijk gesculpteerde tegenhangers uit de Vlaamse barok en rococo. Het raffinement wordt hier andermaal vooral ingebracht door de marmerschildering in oker-gele tinten, in de hoeken afgeboord met paarse pilasters, waarbij de trapleuning op de wanden in trompe-l'œil wordt herhaald.

Bovenaan het trappenhuis is de klassieke kroonlijst vervangen door een eenvoudig profiel getooid met gekruiste linten, dat de plafondschildering met wolkenlucht op een gepaste manier encadreert. Hoogst merkwaardig is hier de realistische afbeelding van een luchtballon (afb. 22). Ze getuigt van de fascinatie van het tijdperk der Verlichting voor wetenschappelijke experimenten en rariteiten en kan mogelijk een herinnering zijn aan een concrete historische gebeurtenis.



0 1 5 m.

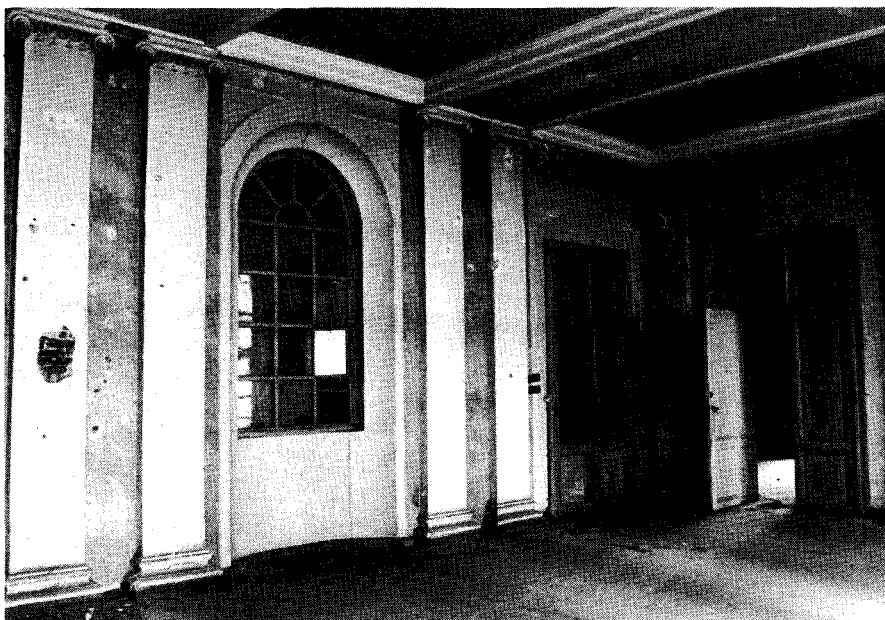
JVC '87

- | | |
|---------------------------------|------------------------|
| 1. Biljartzaal. | 7. Kabinet. |
| 2. Slaapkamer. | 8. Kabinet. |
| 3. Kamer. | 9. Slaapkamer mevr. |
| 4, 6 Ovale 'chambres jumelles'. | 10. Slaapkamer mijnhr. |
| 5. Kabinet. | 11. Degagement. |

Fig. IV. Plattegrond van de eerste verdieping. (Tekening J. van Cleven 1987).

Met name de ballonvaarder Nicolas François Blanchard liet zich ten tijde van de bouw van het kasteel fel opmerken, o.m. met ballonvaarten te Gent in 1784 en te Rouen in 1798³⁰; hij zou later zelfs Napoleon trachten te motiveren voor een invasie van Engeland over de lucht. De in Moregem afgebeelde ballon, met zijn in een net gevangen gashouder en zijn typische,

³⁰ Winfried Loeschburg, *Het grote reisboek. Lust en last van het reizen door de eeuwen heen*. Den Haag, Krusemann, 1979, p. 95; Guido Deseyn, *Gids voor oud Gent*, Antwerpen; Weesp, Standaard Uitg., 1984, p. 324.



Afb. 23. De biljartzaal op de eerste verdieping.



Afb. 24. De slaapkamer van de kasteelheer.

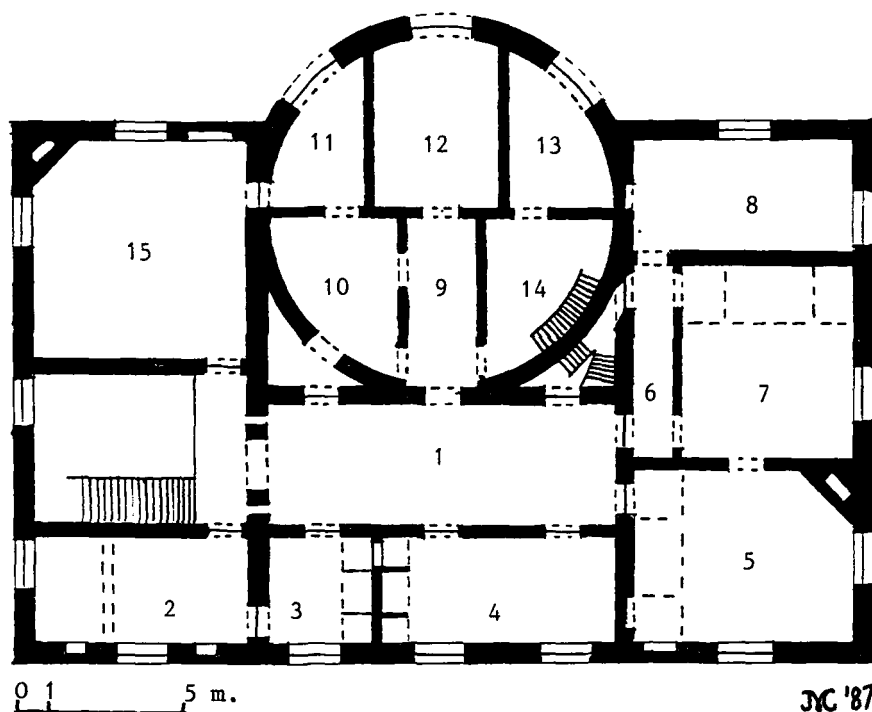
door één persoon bemande scheepvormige mand, versierd met vlaggen, komt zeer goed overeen met die van Blanchard zoals we hem kennen uit eigentijdse gravures; het type verschilde ingrijpend van bv. de zgn. Mongolfière. Werd hij hier misschien afgebeeld als herinnering aan een welbepaalde vlucht, die samenviel met de voltooiing van de decoratie?

Op de eerste verdieping (fig. IV) worden alle kamers geordend rond de biljartzaal (afb. 23), gelegen boven de vestibule. De effen gekoppelde pilasters, die brede architraafbalken dragen, bepalen de statige architecturale geleding van deze stralend doorlichte ruimte. Met hun attische basementen, ongewelfde schachten en strakke ionische volutenkapitelen getuigen ze van een streng archeologische interpretatie van de antieke kunst, die vooruitwijst naar het 19de-eeuwse neoclassicisme. Het aangepaste vrij koele koloriet combineert groene tinten met een witte marmerimitatie.

Aan het westelijk uiteinde van de biljartzaal beschikken de eigenaars over twee aaneengrenzende kamers, als een comfortabele versobering van de 17de-eeuwse formele appartementen. De geometrische langwerpige-achtzijdige plattegrond differentieert het verblijf van de heer des huizes (afb. 24) van dat van zijn echtgenote, waar de gebogen lijnen van de alkoof een meer speels accent inbrengen. Bovendien staan voor het comfort van mevrouw twee bijkomende kabinetten ter beschikking, uitgevend op de achtergevel.

De ruimte boven het groot salon wordt ingenomen door de twee ovale 'chambres jumelles', die traditioneel voorbehouden waren voor de dochters en die met elkaar in verbinding staan door een handig klein kabinet met wandkasten. De rechterkamer bevat een merkwaardige schouw, met in de bovenboezem een uitgespaarde rondboognis, waarvan de werving versierd is in de vorm van een gespannen Romeins velum (afb. 25).

Eregasten en de oudste zoon van de familie konden tenslotte een plaats vinden in de twee rechthoekige kamers aan de oostgevel. Ook de tweede verdieping (fig. V) verkrijgt een eigen waardigheid dank zij het italianiserende accent van een Serliana, dat de toegang vanuit het trappenhuis markeert. Ze wordt geheel bediend door een lange brede gang evenwijdig aan de voorgevel. Langs deze gevel en aan de westkant bevinden zich een reeks slaapkamers, die plaats konden bieden aan de kinderen of aan de frequente gasten in het jachtseizoen. Alle zijn voorzien van een alkoof, naar 18de-eeuwse gewoonte symmetrisch gevat tussen een garderobe en een doorgang of *cabinet d'aisances*. Eén kamer bevat nog een hoekschoorsteen met delicaat stucwerk, twee tonen oorspronkelijke geschilderde friezen waarvan één versierd met typische afhangende draperingen en kwasten. Bijzonder merkwaardig is het vrijgekomen oorspronkelijke behangpapier in een derde kamer, samengesteld uit handgedrukte vellen van 51,5 op 40 cm. met een kepermotief in wit en blauw opgehoogde okertinten en bekroond door een uitgeknipte, blauw bijgekleurde fries (afb. 26).



- | | | | |
|--------------------|--------------------|------------|------------|
| 1. Gang. | 5. Slaapkamer (4). | 9. Gang. | 13. Kamer. |
| 2. Slaapkamer (1). | 6. Gang. | 10. Kamer. | 14. Kamer. |
| 3. Slaapkamer (2). | 7. Slaapkamer (5). | 11. Kamer. | 15. Kamer. |
| 4. Slaapkamer (3). | 8. Kamer. | 12. Kamer. | |

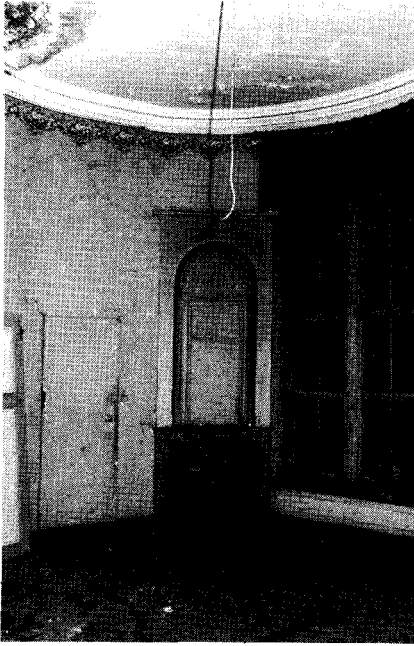
Fig. V. Plattegrond van de tweede verdieping. (Tekening J. van Cleven 1987).

Eenvoudiger afgewerkte kamers, wellicht vooral bestemd voor de dienstboden en in de 20ste eeuw nog gebruikt als ziekenkamers voor de kinderen, nemen hier de rotonde in beslag.

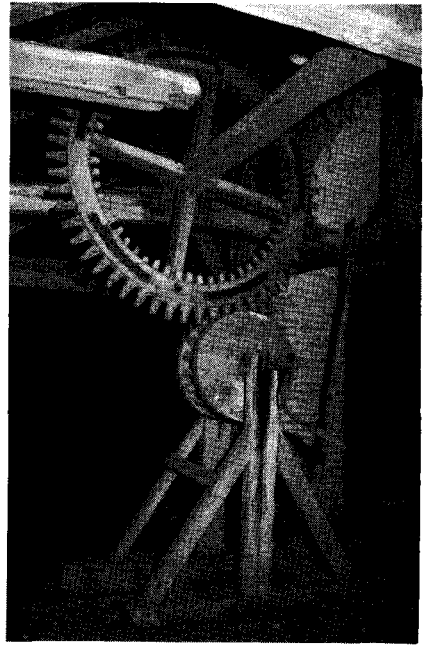
Alleen de diensttrap laat, via een merkwaardige overbrugging, toe de zolderruimte met haar eiken gebinte te bereiken. Materiaal voor herstellingen en de bagage van de genodigden kon hier dank zij een nog steeds bewaard houten hijstoestel worden binnengebracht (afb. 27).

Slotbeschouwingen

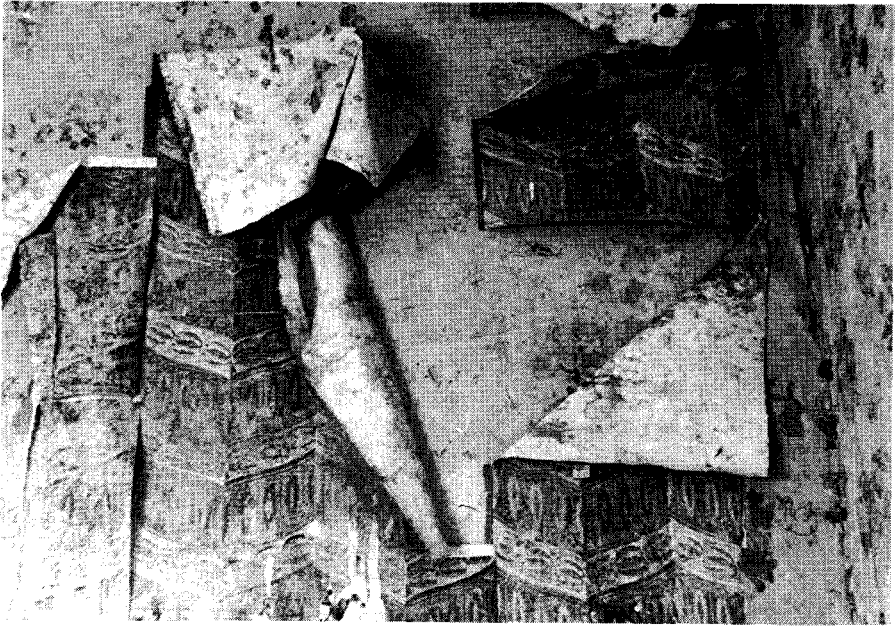
Het kasteel van Moregem vormt een schitterend voorbeeld van de architectuur uit de laatste jaren van de 18de eeuw, wanneer het streven naar representatie de plaats had moeten ruimen voor een verfijnde en meer ontspannen levensstijl.



Afb. 25. De rechtse van de twee 'chambres jumelles', met de typische neoclassicistische schouw.



Afb. 27. Hijstoestel op de zolderverdieping.



Afb. 26. Oorspronkelijk behangpapier in een slaapkamer op de bovenverdieping.

KASTEEL MOREGEM

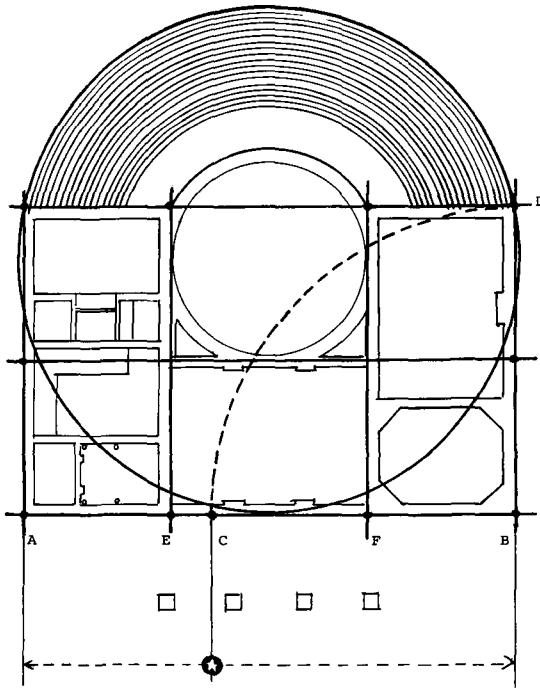


Fig. VI. Geometrische analyse van de plattegrond, met de toepassing van de 'Gulden Snede':

$$\frac{AB}{CB = DB} = \frac{DB = CB}{AC = EF} = \varphi$$

(Tekening J. van Cleven 1988).

In overeenstemming met de neoclassicistische stijl is het architecturaal concept geheel dominerend en komt in de eerste plaats tot zijn recht in het voortreffelijke spel van de verhoudingen. Zo zijn niet alleen de omtreklijnen van de plattegrond, maar ook de verdeling van de ruimtes en de inplanting van het rond salon bepaald door het klassieke canon van de Gulden Snede (fig. VI). In tegenstelling tot wat in de 19de-eeuwse architectuur het geval is, wordt de strenge geometrie subtiel getemperd o.m. door kleine insprongen en door de zacht gebogen uitbouw van de rotonde.

In dezelfde geest werden alle architecturale elementen teruggebracht tot hun oorspronkelijke constructieve functie en bleef de ornamentiek, die bij de gevels nog tot het Lodewijk XVI-repertoire behoort doch in het interieur reeds de overgang maakt naar het Directoire, tot een minimum beperkt. Saaiheid werd in de eerste plaats vermeden door het delicate kleurspel van pleisterlagen en imitatiemarmers. De integratie van decoratief schilderwerk in het rond salon, de eetkamer en het trappenhuis verrijkt het geheel bovendien

met een poëtisch accent, zonder dat de classicistische terughoudendheid wordt doorbroken.

Het gebouw situeert zich daarmee op een waardige manier in de grootse traditie van het klassieke bouwen, die sinds de Renaissance het westerse architectuurdiscours opnieuw beheerste. De invloed van Palladio is opvallend in de hellende opritten, het hoge soubassement, de kleurige gevelafwerking en het toepassen van het drielichtmotief, evengoed als in de manier waarop het gebouw in zijn agrarische milieu werd geïntegreerd.

Hoewel het Vlaamse karakter o.m. doorleeft in het aanwenden van wit-zwart marmeren en dennehouten bevoelingen, werd met de zwaarte van de inlandse barok definitief afgerekend door een persoonlijke en gevoelige assimilatie van hoofdzakelijk Franse voorbeelden. Zo herinneren de compositie van de voorgevel en het gebruik van een halve bovenverdieping aan het Petit Trianon (1763-68) van Jacques-Ange Gabriel, en roept het uitgebouwde ronde salon onmiddellijk reminiscenties op aan Bélangers Bagatelle (1777), dit alles evenwel geïnterpreteerd in de sfeer van grootsheid en geometrische strengheid eigen aan de architecturen van Claude-Nicolas Ledoux. Daarnaast wijzen de parkaanleg en het beheerste antiquiserende ornament in het interieur wellicht ook op de invloed van de eigentijdse Engelse kunst.

Het kasteel van Moregem vormt aldus een zeldzame, misschien wat onderkomen maar daardoor ook onverminkt bewaarde getuige van een kort, maar ook in artistiek opzicht ongemeen boeiend tijdperk.

Sibylle Valcke

FRANÇOIS-JOSEPH NAVEZ ET LES PEINTRES PRIMITIFS

En 1827, alors que s'achevait la construction du Grand Hospice de Bruxelles, on fit la découverte dans un bâtiment du vieux béguinage en démolition, d'un certain nombre d'objets, peintures et sculptures. Chargé par le conseil d'administration de l'hospice d'examiner ces objets, Navez dans 'un petit corridor noir' eut l'attention tiré par un triptyque 'couvert d'ordures, les volets fermés'. Sans tarder il le fit 'laver'. Apparut alors une 'composition capitale' de Bernard Van Orley, *La Dormition et l'Assomption de la Vierge*.

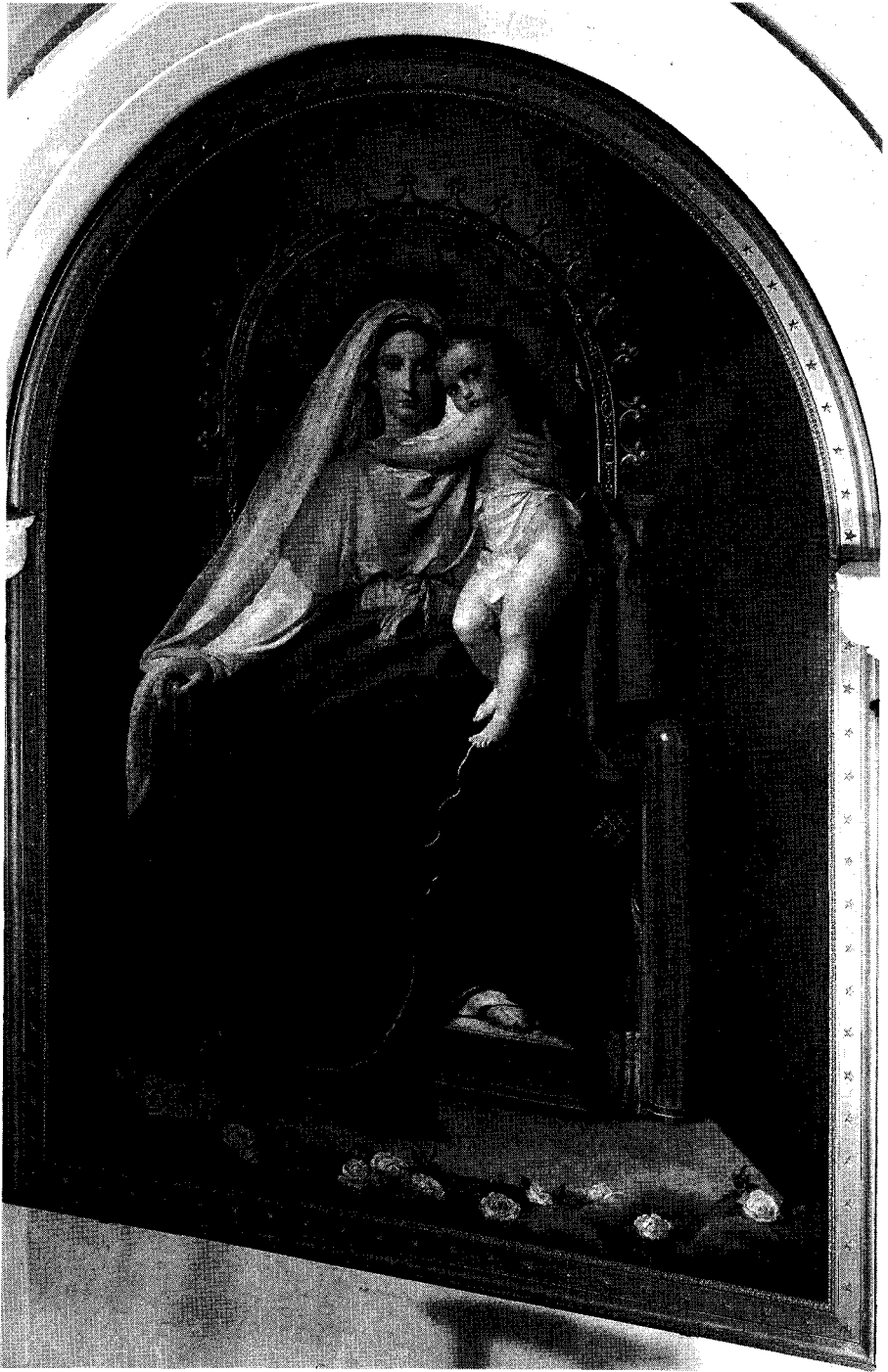
Navez devait rappeler cet épisode dans un mémoire qu'il adresse à l'Institut de France en 1839. Le tableau de Van Orley y apparaît comme le point de départ d'une réflexion où se manifeste l'intérêt de Navez pour la peinture des primitifs flamands. Un intérêt qui peut, à première vue, paraître surprenant de la part d'un peintre considéré comme le représentant par excellence de la tradition classique d'inspiration française. Mais ce serait là s'en tenir aux apparences seules. D'une part, David lui-même s'était, lors de son exil à Bruxelles, ouvert à l'art des primitifs, exemple à suivre, selon lui, après celui 'des Grecs', ainsi que le rapporte Navez dans une lettre à son ami Léopold Robert². D'autre part, si la formation de Navez fut de toute évidence néo-classique, avec P.J.C. François³ à Bruxelles, puis avec J.L. David, déjà cité, à Paris, il fut, dès son séjour romain (1817-1822), en contact avec les romantiques allemands qui, les premiers, s'étaient intéressés aux primitifs, tant italiens qu'allemands. Sur le modèle de cette démarche sous-tendue par un sentiment religieux et national, Navez allait, à son retour de Rome, porter son attention sur les primitifs flamands. Ce qu'il tira de l'étude de ces derniers, joint à l'influence du classicisme raphaëlesque, allait donner à sa peinture, foncièrement classique et idéaliste, une physionomie particulière, différente de celle de la peinture allemande ou française, et marquera, dans une certaine mesure, l'évolution de la peinture belge à travers quarante ans d'enseignement.

¹ L'œuvre est soumise en 1827 à l'examen de la commission des beaux-arts du Musée de Bruxelles. Dans son rapport cette commission, dont fait partie Navez, attribue le tableau à 'un des premiers maîtres de la primitive école Belgique', sans autres précisions. Voir à ce propos: Coekelberghs D., (sous la direction de), *L'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles*, Bruxelles, 1981, p. 182 et Coekelberghs D. et Loze P. (sous la direction de), *Le grand Hospice et le quartier du Béguinage à Bruxelles*, Bruxelles, 1983, pp. 324, 388-89.

² Le texte du mémoire est publié en annexe.

Navez fut élu membre-correspondant de l'Institut de France à l'unanimité en 1832.

³ Lettre du 9 février 1826. (Neuchâtel, Bibliothèque de la Ville, Ms, n° 1408).



Le mémoire donne comme la synthèse des idées que cette étude avait inspirées à Navez, idées qu'il avait déjà évoquées dans sa correspondance, et cela depuis 1822, et qu'il reprendra dans un discours prononcé à l'Académie royale de Belgique en 1851⁴. Navez tente la réhabilitation de la peinture flamande, des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Défendant la thèse que celle-ci suit les 'mêmes principes qui ont amené le progrès des arts dans l'antiquité', il souligne l'importance de l'étude de Memlinc et de Van Eyck, dans 'l'intérêt des arts', ceux de son pays en particulier. 'Retremper notre école aux sources de son succès'⁵, c'est-à-dire à la tradition flamande, constituera pour lui une préoccupation fondamentale. La peinture qui succéda à celle des maîtres anciens, les imitations maladroitement de modèles étrangers, ne pouvaient être des exemples à suivre. La peinture baroque en particulier, Rubens mis à part, représentait une dégénérescence de l'art. Navez préconisait une peinture s'adressant à l'esprit, à l'âme, d'un contenu élevé, présenté de manière simple et naturelle, sans maniérisme aucun. Le baroque, qui ne recherchait que 'l'effet et l'éclat', ne pouvait répondre à cet idéal classique.

Faisant la part des différentes écoles qu'il qualifie d'écoles 'mères'⁶, italienne, allemande et flamande, Navez caractérise cette dernière par ses qualités de naïveté et de sentiment religieux, associées à l'exécution réaliste qui la distingue de l'école italienne. Navez parlera à Robert d'un 'faire inconnu'⁷, dont les 'effets l'emportent même sur toutes les autres écoles'.

Développant une argumentation inspirée par le déterminisme géographique, climatique et historique, Navez établit un rapport de causalité entre l'amour de la couleur chez les peintres flamands et le pays dont ils sont issus: 'la nature du sol, l'humidité du climat, la couleur foncée de ses marbres de ses boiseries, des belles et riches étoffes d'or et d'argent, production de leur industrie, que l'on étaloit dans toutes les fêtes et les cérémonies publiques, cette variété enfin de tant de beaux objets, si puissant pour les peintres durent nécessairement inspirer aux artistes cet amour de la couleur qui fut le caractère particulier de leur école'. Cette démarche, qui consiste en un retour vers un certain passé national, n'est pas sans évoquer, nous l'avons vu, celle des nazaréens. A partir de 1830 ce sera une préoccupation commune à la plupart des artistes, qui cherchent à fonder un art national renouant avec les traditions locales. Une préoccupation commune, mais aboutissant à des solutions diverses. Ainsi les romantiques belges voyaient-ils l'âge d'or de la

⁴ Sur François (1759-1851) voir: *Autour du néo-classicisme en Belgique*, Bruxelles, 1985-1986, pp. 120-134.

⁵ Quelques mois à peine après son retour en Belgique, Navez, dans une lettre à Léopold Robert du 18 juillet 1822 (Neuchâtel, idem), dit avoir étudié la peinture flamande et parle de 'la route vraie' dans laquelle les primitifs flamands s'étaient engagés.

Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 1851, T. 18, P. II, pp. 250-258.

⁶ *Ibid.*, p. 258.

⁷ *Ibid.*, p. 252.

peinture flamande davantage dans le XVII^e siècle baroque que dans le XV^e siècle, tout en puisant leur iconographie et en trouvant les sources littéraires de leur inspiration dans le moyen-âge, démarche que Navez lui-même condamnera : 'ces sujets de moyen age prettent a l'effet, a la couleur, la peinture pour les yeux seulement (...) le public et les artistes mêmes ne prennent d'autre interet que celui de la représentation de l'époque et de l'effet du tableau (...)'. Il dit même préférer alors 'la peinture de mœurs et des usages de notre temps. Celle-là à mes yeux sera toujours beaucoup plus vraie, moins contrainte, plus variée et certainement par son caractère excitera plus notre intérêt'⁸.

Chez les primitifs flamands, qu'il fut l'un des premiers à défendre en Belgique⁹, Navez apprécie autant ce qui peut les rapprocher de l'idéal classique (qualités qu'ils partagent avec les primitifs italiens), que cette part de réalisme qui leur est propre. Sa démarche est en cela originale et se différencie de celle des nazaréens, par exemple, qui, quand ils se tournent vers les primitifs allemands, n'en retiennent que les qualités les plus 'idéales'. Navez semble s'intéresser à l'école flamande dans son ensemble, qui peut à ses yeux rivaliser avec les créations italiennes. Dans une lettre à Léopold Robert de septembre 1826, il exprime longuement son admiration : '(...) et vraiment c'est une chose merveilleuse de voir les tableaux flamands avant Rubens et meme avant Raphael mon cher ami j'ose t'assurer qu'il y a des choses dignes de Raphael pour le dessin ou de Leonard de Vinci et la couleur est au dela de ce que je puis le dire tu connois toute ma religion pour l'école italienne et bien je t'assure que j'admire plus celle-ci comme verité fraicheur et tout ce qui peut faire un beau tableau. Cest vraiment de la peinture sublime (...)'¹⁰.

⁸ Lettre du 9 février 1826 (Neuchâtel, idem).

⁹ Lettre de Navez à Robert du 23 mai 1834 (Neuchâtel, idem). Les conceptions divergentes de Navez et des peintres romantiques belges feront l'objet d'un prochain article.

¹⁰ Si l'Allemagne romantique s'intéressa dès le début du XIX^e siècle aux primitifs, aussi bien allemands que flamands, le mouvement fut plus lent à se développer aux Pays-Bas. Bosschaert, qui était conservateur du Musée de Bruxelles depuis la création de ce dernier en 1801 et qui le resta jusqu'en 1816, année de sa mort, n'appréciait encore guère cette peinture et ne consentait à exposer que quelques 'tableaux antiques' pour permettre aux visiteurs et aux artistes de comprendre et d'apprécier les progrès des arts à partir du XVI^e siècle, sous l'influence italienne. Lire à ce sujet Fierens-Gevaert, *Le musée royal des beaux-arts de Belgique, Notice historique*, Bruxelles, 1922, p. 22. Les premières collections importantes de primitifs furent celles du prince d'Orange et du baron Van Ertborn. Parallèlement, vers 1820, des théoriciens tels le baron de Keverberg et G. Waagen entreprenaient les premières études de Memlinc et Van Eyck. Voir à ce sujet Sulzberger, S., *La réhabilitation des primitifs flamands, 1802-1867, Mémoires de l'Académie royale des Beaux-Arts*, T. XII, fasc. 3, Bruxelles, 1961.

Un rapport, que Navez, alors président de la commission administrative du Musée de la Ville de Bruxelles, adresse en 1840 au ministre des Travaux publics, atteste que l'intérêt pour les gothiques s'est en vingt ans largement développé. On peut y lire que 'grâce à la réunion de tableaux gothiques, la collection du Musée est une des plus curieuses de l'Europe'. Navez suggère de l'enrichir encore par 'quelques productions importantes des Van Eyck, des Van Orley, de Schorel, de Mabuse etc.' (Fonds d'archives privé) Les acquisitions de primitifs flamands iront en effet en

Non seulement Memlinc, plus largement apprécié pour ses qualités de simplicité et de douceur idéale, qui rapprochent sa peinture de l'école italienne, mais également Van Eyck, que son réalisme faisait rejeter par les adeptes du beau idéal, emporte son enthousiasme. Il redonne même sa place à Van Orley qui resta 'fidèle [aux principes] de ses prédécesseurs', 'les traditions d'exécution [étant] conservées'¹¹. Évoquant les œuvres de ce peintre dans les collections belges, le *Triptyque de la Dormition et de l'Assomption* (Bruxelles, Musée de l'Assistance publique),¹² et les tableaux du Musée de Bruxelles¹³, il en relève les qualités de couleur et de rendu de la réalité, 'la distribution de la lumière, la vigueur de ton, la couleur locale, riche et mystérieuse, les détails précieux de travail (...)'¹⁴.

En prônant l'étude des primitifs à travers son enseignement, Navez incitait les jeunes peintres de son temps à renouer avec la tradition, à travailler 'à reconstituer cette école si justement célèbre par sa gloire'¹⁵.

Sa propre peinture se montre imprégnée de la tradition flamande, mystique et concrète. Elle donne à l'idéalisme raphaëlesque, dont Navez s'inspire par ailleurs, un certain poids de réalité. *La Vierge à la Chaise* de l'Hospice Pacheco (1830) est de ce point de vue exemplaire.

Chez certains de ses élèves — Théodore Baron, Alfred Stevens, Charles Hermans, Alfred Cluysenaer, Eugène Smits, Charles De Groux, Constantin Meunier —, cette incitation à un retour aux sources locales a pu déterminer — du moins en partie — le choix du réalisme, en dehors cette fois de toute thématique religieuse. En ce sens, l'enseignement de Navez, dont Roelandts a souligné l'éclectisme¹⁶, a pu contribuer largement au développement d'un courant artistique dont les liens avec sa propre peinture pourraient, à première vue, ne pas paraître évidents. Ces conceptions ne sont pas sans rappeler celles d'Henry Leys, qui à la même époque à Anvers, réalisa l'idée d'un art national inspiré par le réalisme des primitifs flamands. On serait tenté de dire que Leys a mis en pratique ce que Navez n'avait fait qu'entre-

s'amplifiant sous la direction de Navez. Dans les années 40 le musée acheta *l'Assomption* d'Albert Bouts, la *Pietà* de Petrus Christus, la *Chute des anges rebelles* de Bruegel l'ancien, *l'Adoration des mages* de Gerard David. Lire à ce propos POPELIER F., *Chronique d'un musée*, Bruxelles, 1987, p. 29.

¹¹ Lettre du 30 septembre 1826 (Neuchatel, idem).

¹² Bulletin de l'Académie royale de Belgique, article cité, p. 255.

¹³ La catalogue des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (1984) mentionne un seul tableau de Van Orley acquis avant 1839. Il s'agit du *Triptyque Haneton*.

¹⁴ Comme pour renforcer sa démonstration, face au néo-classicisme quelque peu rigide de l'Institut de France et de son secrétaire perpétuel, Quatremère de Quincy, Navez n'hésite pas à faire appel au témoignage de son ancien maître David.

¹⁵ Bulletin de l'Académie royale, article cité, p. 258.

¹⁶ Roelandts, D., *Les Peintres décorateurs belges depuis 1830, Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, 1937, IV, 3, p. 5.

Navez apparaît ainsi à la fois moins exclusivement attaché au néo-classicisme dont il était issu et moins tourné vers l'école française que la critique, à partir de 1830, voulut le laisser entendre. Pour des raisons liées au contexte historique et idéologique, il fut écarté au profit de l'école anversoise au sein de laquelle Wappers faisait figure de peintre national.

ANNEXE

Mémoire de M. Navez
sur des peintres de l'école de Belgique
et en particulier sur un tableau
de B. Van Orley,
lu à la séance de l'Académie des Beaux-Arts.

le 7 Décembre 1839¹.

Bruxelles, le 27^{bre} 1839.

Monsieur le Secrétaire perpétuel

La dernière fois que j'ai eu l'honneur de vous écrire, je vous disois que, parmi les objets dont je comptois vous entretenir, je m'attacherois particulièrement à ceux de cette époque intéressante des arts en Belgique ou chaque école, n'ayant puisé les principes que dans la nature les avoit dirigés vers un but rationnel; le vrai et le beau.

Je me suis promis, dès lors, de ne vous envoyer que des croquis des objets qui me paroitraient mériter le plus votre attention, et qui pourroient vous faire apprécier avec plus de justesse, le véritable caractère de la peinture en Belgique au 14^{me} 15^{me} et 16^{me} siècle, persuadé Messieurs que vous y reconnoîtrez que notre première école suivait les mêmes principes qui ont amenés les progrès des arts dans l'antiquité et que vous deplorerez avec moi, l'abandon que leurs successeurs ont trop tôt fait de cette route féconde.

Les arts qui s'introduisirent en Belgique avec le christianisme n'ont laissé successivement pendant une suite de siècles dans la plupart des monuments que la représentation des sujets religieux, la Religion a donc du repandre sur toutes les compositions artistiques, dans les différentes écoles de peinture, une teinte tout à la fois naïve, grave et élevée, mais aussi uniforme, les artistes ne s'occupant que de l'imitation des pratiques religieuses; aussi ne s'aperçoit on pas dans les différentes écoles de cette époque une originalité bien prononcée ni dans l'invention, ni dans la composition des divers sujets, l'exécution seule a pu marquer les degrés de mérite différents et leur assigner le rang qui leur appartient.

Les Italiens, ayant encore quelques traditions de l'existence des arts chez eux, une littérature nouvelle et sublime, recommencerent leur école avec une naïveté gracieuse et cette élévation d'âme qui la mit sur la fin du 15^{me} siècle sur une route qu'elle a perdu à jamais depuis et qui lui assigna ce rang si éminemment supérieur. Les Ecoles allemandes et flamandes furent moins heureuses, pauvres de traditions artistiques et littéraires, elles durent se créer d'elles mêmes sur l'imitation de leur moeurs, de leurs usages, de leurs costumes, elles n'eurent point cette élévation de style ni cette recherche d'un beau dessin et de goût résultant de plusieurs siècles d'étude, obligées de plaire ou d'émouvoir les spectateurs, elles crurent que plus l'imitation naturelle des objets

viendrait frapper vivement les yeux, plus elles produiroit l'impression forte sur nos sens.

L'Ecole flamande fut moins profonde dans sa pensée que l'Ecole allemande, moins riche d'invention, moins énergique dans ses expressions, aussi moins exagérée dans ses formes, mais combien elle fut naïve et plus vraie dans tous les objets quelle représente, combien sa couleur, ses effets l'emportent même sur toutes les autres écoles, la nature du sol, l'humidité du climat, la couleur foncée de ses marbres de ses boiseries, des belles et riches étoffes d'or et d'argent, production de leur industrie, que l'on étaloit dans toutes les fêtes et les cérémonies publiques, cette variété enfin de tant de beaux objets, si puissant pour les peintres durent nécessairement inspirer aux artistes cet amour de la couleur qui fut le caractère particulier de leur école et auquel elle dut une grande partie de ses succès.

Exempte de toute tradition, forte d'un sentiment profond d'imitation, l'Ecole flamande avoit marché pendant deux siècles dans une voie vraie vers un but quelle alloit atteindre et qui peut être lui eut assigné un rang égal à l'école d'Italie, puisque déjà la vérité des expressions, la beauté de la couleur, l'harmonie de l'ensemble égaloient et surpassoient même quelquefois tout ce que l'on avoit produit. Joignez à ces avantages que les hemmelinck², les Van Eyck, Roger de Bruges, Jean de Mabuse, Schooreel etc. avoient apportés dans leurs belles compositions l'art d'un travail le plus délicat, le plus soigné et le mécanisme le plus parfait pour leur conservation.

Au milieu de cette Marche si rationnelle et si vraie pendant que l'Ecole Belge étoit en possession de toutes ces belles qualités de l'art parurent en Italie ce colosse de Michel Ange, et divin Raphael, les jeunes artistes étourdis de ces immenses réputations, abandonnerent les traditions qui les avoient conduit jusqu'alors et se jetterent inconsidérément dans une route que la faiblesse de leur connoissance ne leur permettoit pas de comprendre, l'étude de la nature et de l'antique n'étoient point chez eux assez forte pour interpreter Michel Ange ni assez élevée pour sentir Raphael, ils étudierent des maîtres qui ni³ comprirent point, il ne virent le progrès de l'art que dans une exécution moins sèche à l'aide d'un travail plus facile et moins étudié.

L'Italie avoit marché progressivement et Raphael lui même dans ses plus belles productions n'avoit fait que développer les écoles des Masaccio, de Ghiberti, Perrugini et tant d'autres dont les sublimes pensées ornent encore les Eglises et les cloîtres de la Toscane, ces grands maîtres avoient donc tracés la marche et leurs ouvrages, encore à présent rivalisent souvent de grandeur, et de vérité avec ce que Raphael nous a laissé de plus beau et de plus élevé.

Raphael n'avoit donc suivi que le cours de cette école, élevé dans tous ses principes, il en connoissoit la source, il avoit donc pu avec son beau génie en développer toute l'étendue. L'Ecole flamande n'eut point cet avantage les principes qui l'avoit jusqu'alors dirigée n'étoient pas encore assez avancés pour en arrêter la marche, il eut fallu des hommes assez forts et assez consentieux pour résister à cet entraînement et continuer ces mêmes principes jusqu'à ce quelle fut arrivée à son but, alors les études d'Italie eussent portées leurs fruits.

Frans floris Coxie, Otto Venius, etc. étoient des peintres très habiles, qui ont sans doute laissés des ouvrages très recommandables, mais disons le leurs études de la nature et des monuments de l'antiquité, avoient été trop faibles pour sentir ce qui venoit d'éclater en Italie. Malheureusement plusieurs s'attachèrent aux élèves de Raphael et de Michel Ange, et Vasari et Zucherro furent confondus avec leurs Maîtres et Leonard de Vinci, au moins plusieurs tableaux qui nous restent ne le font que trop sentir, de là vient cette école qui précéda Rubens d'un demi siècle qui faute d'être partie d'une source pure, est restée sans caractère, sans vie, et sans expression, et si

quelquefois des éclairs avoient pu luire dans différentes parties de leur ouvrages, les autres restoient obscures et n'en renvoient aucun reflet.

Parmi les hommes de cette époque Bernard Van Orley semble être resté fidèle à suivre la route de ses prédécesseurs, soit qu'il ne se senti pas assez fort pour lui donner une autre direction, soit enfin qu'il crut pouvoir y perseverer avec succès, il marcha toujours suivant ses anciennes traditions, non cependant sans admettre quelques modifications dans l'arrangement et la disposition de ses compositions qui en général sont simples et vraies mais beaucoup plus étudiées et offrent plus de mouvement et de contraste que celles de quelques uns de ses contemporains, qui comme lui suivoient encore l'ancienne école. Ses expressions sont d'une profondeur remarquable, on y semble lire dans la force de l'âme, sa couleur est vigoureuse et riche, les détails infinis qu'il s'est plu à prodiguer dans tous ses ouvrages y sont toujours placés avec goût et exécutés avec soin, quelquefois même avec sécheresse, ses draperies trop brisées par une quantité de petits plis, otent la grandeur et le développement des lignes principales, on ne remarque pas à la vérité chez ce peintre la suavité ni la finesse que l'on trouve chez Van Eyck, ni chez Hemmelinck, surtout dans les objets de petite dimension, mais ses compositions et la force de ses expressions le place parmi les artistes le plus remarquable de cette dernière période de l'École flamande.

Par une de ces fatalités particulières la plupart des ouvrages de cet artiste ont disparus, les belles compositions qu'il fit pour les vitraux par ordre du Prince d'Orange ont été brûlées, les fresques du mont de piété de Malines ont été dernièrement détruites, par un zèle mal éclairé on a voulu enlever le badijonnage dont elles étoient recouvertes et tout a disparu à peu de choses près.

Les vitraux de Dion le Val, ont beaucoup souffert, et sans le soin du Duc d'Arenberg, qui s'est empressé d'en faire l'acquisition, peut être n'en existeroit-il plus rien, du moins auroient ils subi le sort de la plupart de nos objets d'arts, ils se seroient enfouis en Angleterre qui avec son or, depouille l'Europe de tous les monuments artistiques.

Enfin, le tableau dont j'ai l'honneur de vous envoyer les dessins alloit aussi subir le même sort, sans une circonstance particulière.

En 1827, lorsqu'on construisit le grand hospice de Bruxelles MM^{rs} les membres du conseil d'administration vinrent me prier de vouloir examiner tous les objets de peinture et sculpture dont ils pouvoient se défaire, provenant d'un vieil hospice alors en démolition, et de vouloir indiquer ceux qui meritoient d'être conservés, un tableau de Bernard Van Orley, couvert d'ordure, les volets fermés, reconnus dans un petit corridor noir, sembloit même ne pas être au nombre des objets dont on pouvoit tirer parti, sa forme extérieure toute sale quelle étoit attira mon attention, je le fis promptement laver et vis la composition capitale dont j'ai l'honneur Messieurs de vous envoyer les dessins, je pense que vous ne verrez pas sans intérêt le caractère particulier de ces compositions, surtout que cet artiste est peu connu en France, Monsieur Horace Vernet, à qui je montrais un jour ce tableau me témoigne toute la satisfaction de l'avoir vu.

Tous ces tableaux sont peints sur bois, les figures ont environ vingt pouces de proportion, la composition du grand tableau représente la mort de la Ste Vierge, elle est simple noble et touchante, et digne par sa disposition des plus grands maîtres, on n'y rencontre pas de ces groupes arrangés, pour produire de l'effet, ni de ces expressions forcées, la couleur y est convenable et respectueuse, le dessin d'un bon caractère et le coloris d'une vigueur remarquable, malgré la multitude d'accessoires qui tous sont traités dans leur genre avec beaucoup de finesse et de goût.

Les quatre sujets peints à l'intérieur sur les volets de la partie d'en bas représentent

la Visitation, la Nativité, l'adoration des Mages et la circonsion, ceux de la partie supérieure, représentent, la Vierge encore gravissant les degrés du temple et l'annonciation.

Ces six petits tableaux sont dignes de fixer l'attention et l'étude des artistes éclairés, par les belles qualités d'expression et de sentiment que l'on y remontre.

Les deux peintures représentant des Religieuses donatrices du tableau sous la protection de leur Ste patronne sont également remarquables par l'Elegance des poses et la finesse de leur expression elles se trouvent sur les faces extérieures des volets.

Les quatre autres également peintes sur les faces extérieures représentant la messe et diverses images de la Passion, paroissent être exécutés par une main étrangère et moins habile.

Les trois autres tableaux de Bernard Van Orley dont vous trouverez ci joint les croquis, existent au Musée de Bruxelles, ce sont les seuls ouvrages que sa patrie possède dans les Monuments publics, ils sont peints sur bois, sur fond doré parsemés d'un petit dessin noir, et glacé dans certains endroits avec beaucoup d'art, d'un ton chaud et vigoureux, ce qui produit un effet puissant et mystérieux.

Je ne crois pas que l'on puisse pousser plus loin le sentiment de l'expression que dans ces ouvrages, la distribution de la lumière la vigueur de ton, la couleur locale, riche et mystérieuse les détails précieux de travail et de gout font de ces tableaux un ensemble intéressant à consulter dans tous les temps.

David, qui pendant son exil dans notre Pays, professoit une affection particulière pour tous les objets exécutés à cette époque admiroit particulièrement celui ci, et me disoit souvent avec l'expression du regret 'Mon Dieu, dans quelle belle route étoit alors votre école, vous n'avez fait que perdre depuis'.

Pardonnez-moi Messieurs, de n'avoir pas pu rendre, dans les dessins ci joint, la fidélité des objets comme je le desirois, la faiblesse de ma vue ne m'a point permis de vous donner dans une aussi petite dimension, ni les expressions, ni les autres détails bien arrêtés.

Lorsque, par l'influence d'une époque peu éclairée, ce n'ont pas été les vrais artistes (ceux qui professent réellement le culte des arts dont ils font une étude élevée), qui ont été appelés à apprécier le mérite relatif des Maîtres et à leur assigner le rang qui leur appartient, c'est le commerce esclave du caprice amateur, qui par des considérations souvent purement mercantiles, s'est arrogé le droit de déterminer le degré de célébrité qui revient à chaque illustration. Que peuvent en pareil cas les efforts isolés d'un artiste pour restituer leur place à ceux qui en ont été injustement privés. Je m'estime donc heureux Messieurs, de pouvoir par les communications que votre bienveillante indulgence consent à attendre de moi, aider à faire sortir de l'obscurité imméritée où on les a longtemps tenus des hommes et des œuvres qui sont véritablement dignes de l'admiration des hommes éclairés.

Veillez Messieurs agréer l'assurance de mon profond respect et me croire,

Votre très humble et
très dévoué serviteur

F.J. Navez

¹ Nous avons respecté l'orthographe et la ponctuation de Navez. Le mémoire, conservé aux Archives de l'Institut de France (5E28), n'existe en effet que sous la forme d'un manuscrit de sa main.

² Il s'agit de Memlinc.

³ Lire 'qu'ils ne'.

Anthony Demey

EEN BLIK IN HET ARCHIEF VAN DE KONINKLIJKE COMMISSIE
VOOR MONUMENTEN EN LANDSCHAPPEN:
HENRI GEIRNAERT EN DE KERK VAN EKSAARDE

Bij Koninklijk Besluit van 7 januari 1835 werd de Koninklijke Commissie voor Monumenten (later uitgebreid met bevoegdheden over de landschappen) opgericht. Haar taak bestond onder meer in het adviseren en begeleiden van verbouwingen en restauraties aan onze historische monumenten. Bij het doorbladeren van haar archieven, valt het steeds weer op dat de Koninklijke Commissie een uiterst gezaghebbend orgaan was en dat soms vrij strenge adviezen steeds tot in de details werden opgevolgd. Zonder meer kan dus gesteld worden, dat zij een bijzonder belangrijke rol heeft gespeeld in het tot stand komen van onze 19de-eeuwse monumenten en bij de restauraties van de monumenten uit vroegere eeuwen. Het ontsluiten van haar archieven via publikaties brengt dan ook een schat aan informatie aan het licht die een beter inzicht in het hoe en het waarom van onze historische architectuur toelaat.

In het rijke plannenarchief van de Koninklijke Commissie bevindt zich een reeks originele tekeningen van de O.L.Vrouw-Hemelvaartkerk te Eksaarde¹, die een gedetailleerd beeld geven van de verschillende restauratie- en verbouwingcampagnes aan deze kerk aan het einde van de vorige eeuw. De bestaande toestand is steeds in het zwart getekend, de toevoegingen zijn in het rood aangegeven. Het zijn mooi getekende en interessante documenten, wat ons aanzette tot de gecommuniceerde publikatie ervan. Daartoe werd ook het geschreven archief van de Koninklijke Commissie geraadpleegd, waarin zich zowel alle correspondentie als de verslagen van de beraadslagingen bevinden. Als bijkomende, rechtstreekse bron raadpleegden wij het Liber Memorialis van de kerk, dat op de pastorie te Eksaarde berust².

Een schets van 750 jaar bouwgeschiedenis

De Potter en Broeckaert vermelden dat Eksaarde in 1230 als afzonderlijke parochie werd ingericht³. Of dit ook rechtstreeks een invloed had op het kerkgebouw, is niet zeker. Toch is het, stijlkritisch bekeken, niet onmogelijk dat de huidige kerk inderdaad omstreeks die tijd werd opgebouwd. Zij

¹ Provincie Oost-Vlaanderen, arrondissement Sint-Niklaas, gemeente Lokeren.

² De Z.E.H. Pastoor van Eksaarde weze hierbij oprecht bedankt voor de welwillende toelating om het Liber Memorialis te consulteren.

³ De Potter F. - Broeckaert J., *Geschiedenis van de gemeenten der provincie Oost-Vlaanderen*, derde reeks, arrondissement St.-Nicolaas, Gent, 1878, *Eksaarde*.

bestond toen uit een driebeukige benedenkerk van vijf traveeën, zonder kruisbeuk, met een toren op de laatste travee van de middenbeuk en met een rechthoekig koortje dat hierbij aansloot. De Romaanse vormentaal had weliswaar bij de aanvang van de 13de eeuw reeds plaatsgemaakt voor de gotische 'spitsbogen'stijl, toch bleef in een landelijke streek als het Land van Waas zeer sterk de geest uit de voorgaande eeuwen doorleven en bemerken we vrij sobere kerken, vooralsnog zonder veel omhooggerichte dynamiek. De dikke natuurstenen muren met twee parementen en een vulling in de kern, waren wel vervangen door metselwerk in baksteen (de z.g. 'kloostermoppen' van ca. 30 × 15 × 7 cm), en in de plaats van rondboogvensters werden thans spitsboogvensters aangewend, maar zowel de aanleg als de opbouw bleef archaïserend. Qua aanleg was het kenmerk van de Romaanse kerken in het Scheldebekken bij uitstek de centrale toren met achtzijdige klokkenkamer. De opbouw karakteriseerde zich door dikke muren met schaarse en kleine doorbrekingen. Zowel het ene als het andere leeft door bij die vroeg-gotische kerken, die nochtans versieringselementen overnamen van een op Doornik geïnspireerde Scheldegotische stijl: rondzuilen in Doornikse kalksteen met het typische hogel- of haakkapiteel, op flankerzuiltjes geïnspireerde rollijstprofielen aan bogen, vensters en kraagstenen, het overvloedig aanwenden van blindnissen en spaarvelden. Dit alles was te Eksaarde te merken en zo sloot de kerk stilistisch zeer nauw aan bij deze van het naburige Stekene en Sinaai en nog tal van andere kerken in het Land van Waas⁴.

Het kleine koor werd vermoedelijk reeds in het eerste kwart van de 14de eeuw uitgebreid met een zuidelijk zijkoor en omstreeks 1400 met een noordelijke tegenhanger. Het middenkoor zelf blijkt in het midden van de 15de eeuw verlengd te zijn met een vijfzijdige apsis met ruime spitsboogvensters. In 1625 werd de noordelijke transeptarm ingelast tussen zijbeuk en zijkoor en in 1652 volgt men hetzelfde schema aan de zuidzijde. In die tijd kan ook het verhogen van de daken van de benedenkerk gesitueerd worden, waardoor de originele bovenlichtvensters van de middenbeuk buiten gebruik kwamen en dichtgemetseld werden. In de drie beuken, de kruisbeuk en de drie koren bracht men toen de nu nog bestaande stenen kruisribgewelven aan, zodat de houten tongewelven in de dakkap aan het gezicht onttrokken werden. De sacristie en de bergplaats zouden uit 1732 dateren.

Henri Geirnaert restaureerde en breidde uit

Het oudste plan in het archief van de Koninklijke Commissie betreft een ontwerp voor de aankleding van het hoofdkoor in neogotische stijl. Het behelsde een altaar met zandstenen sokkel en eikehouten substructuur⁵, twee

⁴ Demey A., *Het Land van Waas: tien eeuwen bouwkunst*, Sint-Niklaas, 1983, p. 21-30.

⁵ Iconografie: centraal in de altaartafel het Lam Gods dat zijn bloed in een kelk laat vloeien. Aan

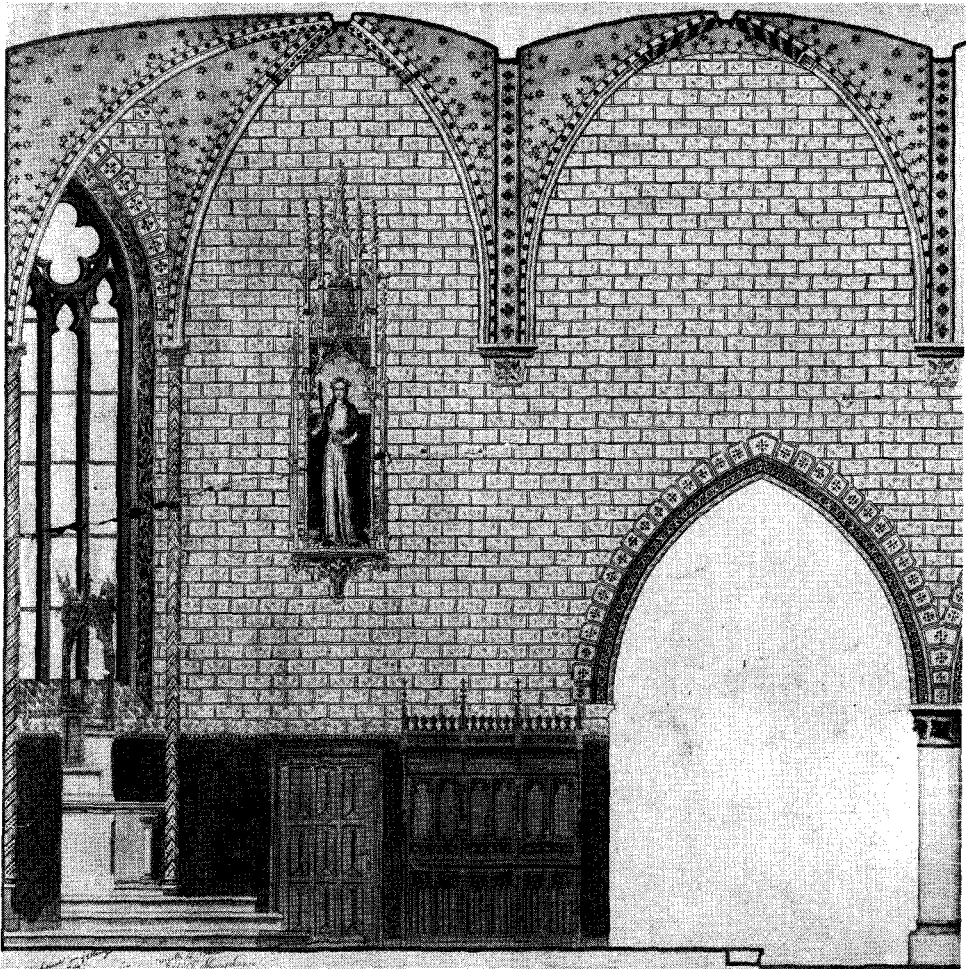


Fig. 1. Neogotisch ontwerp voor de versiering van het hoofdkoor van de O.L. Vrouw-Hemelvaartkerk te Eksaarde, op 3 augustus 1889 opgemaakt door Henri Geirnaert uit Gent. De originele tekening is volledig met de hand ingekleurd: de muur is tot vlak boven de sacristiedeur in het bordeaux, erboven zijn de imitatiestenen gevuld met een lichtgroen bladmotief; de gewelkappen zijn in het hemelsblauw met gouden sterren.

eikehouten koorbanken, een deur naar de sacristie en naar de bergplaats en de volledige polychromie van de muren, de bogen en de gewelkappen (fig. 1 en 2). Het was op 3 augustus 1889 opgemaakt door de Gentse architect Henri

weerszijden van het tabernakel: 4 nissen met uitbeelding van de vier evangelisten (Lucas, Marcus, Johannes en Mattheus) en van de vier Westerse kerkvaders (Ambrosius van Milaan, Gregorius de Grote, Hiëronymus en Augustinus van Hippo).

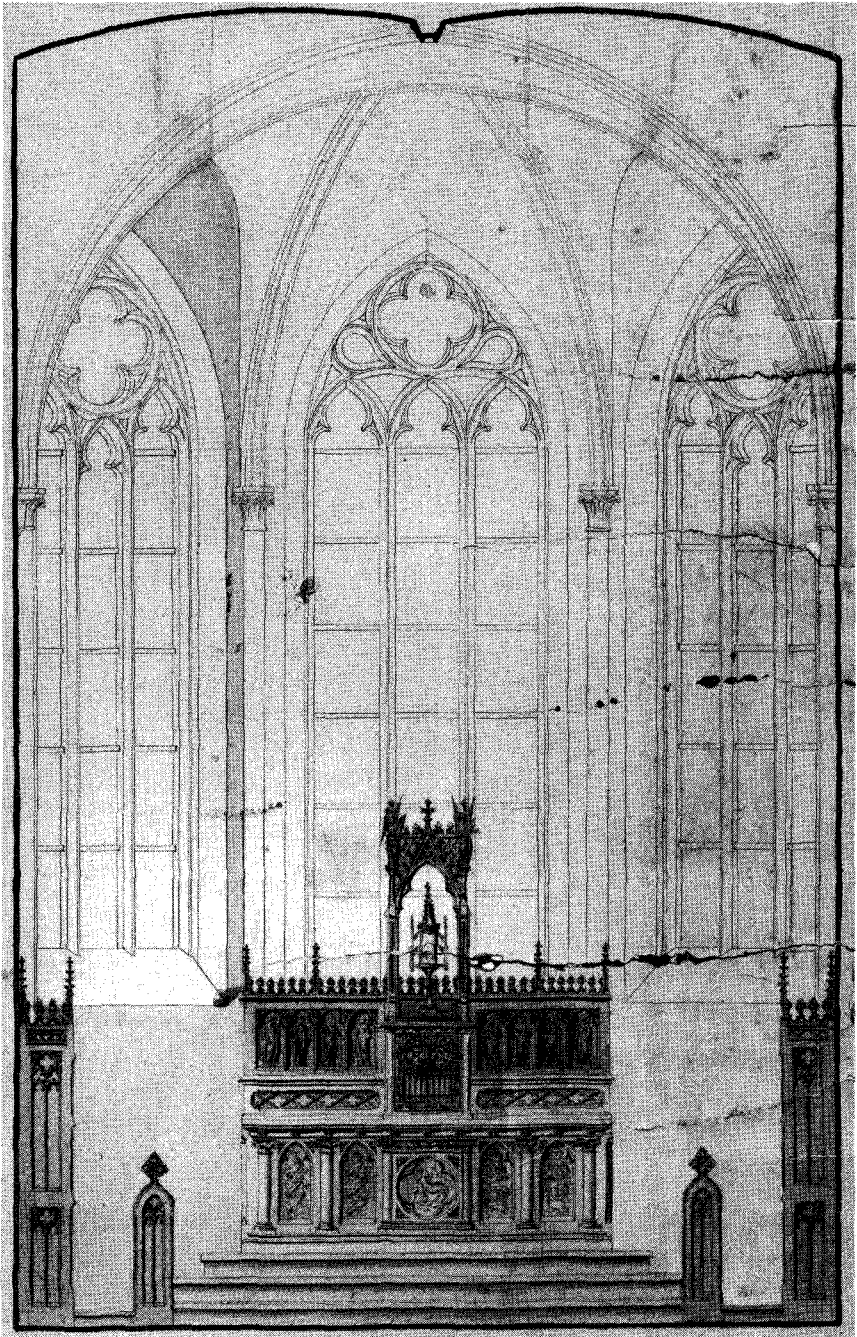


Fig. 2. Ontwerp voor een neogotisch hoofdaltaar, door architect H. Geirnaert opge-
maakt (3 augustus 1889). In de centrale medaillon van de stenen altaartafel is
het Lam Gods afgebeeld; in de nissen aan weerszijden van het tabernakel
komen de vier evangelisten en de vier Westerse kerkvaders voor.



Fig. 3. Aanzicht op de kerk vanuit het zuiden, door H. Geirnaert getekend op 5 december 1889. Bemerkt dat het kerkship op dat ogenblik slechts vier traveeën telde en dat er zich in geen enkel venster gotisch maaswerk bevond.

Geirnaert⁶, die te Eksaarde geen onbekende was aangezien zijn moeder van daar geboortig was. Deze restauratie was trouwens de eerste van een hele reeks opdrachten die hij naderhand in het Land van Waas toegewezen kreeg. Zo restaureerde, bouwde of verbouwde hij o.m. de kerken van Elversele, Daknam, Puivelde, Tielrode en Kruibeke.

⁶ Hendrik-Lucianus Geirnaert (*Vinderhoute, 24.02.1860 - †Gent, 24.02.1928). Oudste zoon van Pierre Geirnaert, 'meester-schrijnwerker' en van Colette Van Loo. Genoot zijn opleiding als architect aan het Sint-Lucasinstituut te Gent (1872-1881) waar hij na zijn afstuderen tot aan zijn dood professor was. Was o.m. lid van de Commissie van Monumenten en Stadsgezichten van de stad Gent.

Het ontwerp voor het koor van Eksaarde werd op 18 augustus 1889 goedgekeurd door de Kerkfabriek en op 21 augustus 1889 door de Gemeenteraad, waarna het naar het Provinciebestuur werd doorgezonden. Op 18 oktober 1889 wordt het van daaruit, eveneens met een gunstig advies, overgemaakt aan de Koninklijke Commissie voor Monumenten die in haar zitting van 28 december 1889 de volgende opmerkingen formuleert: *'Pour la menuiserie ne faire ni placages ni collages. Moins subdiviser les arcades reliant les colonnes. Les colonnettes de l'abside ne sont pas assez reliées à la décoration des murs; elles semblent ne plus faire partie de l'architecture. La décoration de la voûte se confond trop avec l'architecture des nervures'*. Er werd dan ook beslist de ontwerper uit te nodigen zijn plan toe te lichten tijdens de zitting van 11 januari 1890, wat gebeurde. In gezamenlijk overleg werd overeengekomen om er de volgende wijzigingen aan aan te brengen: *'1° Relier à la décoration générale, par une frise, la niche figurée au mur latéral du chœur qui paraît trop isolée; 2° Supprimer les chevrons des colonnettes de l'abside et adopter une décoration mieux reliée à celle des murs; 3° Établir une démarcation plus accentuée entre la décoration des panneaux de la voûte, des murs et des nervures, qui semblent trop se confondre'*.

Onder deze voorwaarden hechtte de Koninklijke Commissie op 11 januari 1890 haar goedkeuring aan deze plannen, wat uiteindelijk pas op 3 april 1891 ook gebeurde door de Minister van Justitie, zodat de werken konden worden uitgevoerd⁷.

Ondertussen hadden zich dringende herstellingswerken aan alle daken en aan de torenromp en -spits opgedrongen. Henri Geirnaert verrichtte de nodige opmetingen en legde op 5 december 1889 zijn plannen neer (fig. 3 en 4). De Kerkfabriek kwam op 15 december in spoedzitting bijeen en keurde ze goed. De verplichte hiërarchische weg werd beklommen en het project wordt op 12 juni 1890, zonder enig bezwaar goedgekeurd door de Koninklijke Commissie. Voor zover wij uit de plannen kunnen opmaken, werd de bedekking van de daken van de drie beuken, de kruisbeuk en de drie koren vernieuwd, wat ook het geval was met de torenspits. Aan de sacristie en de bergplaats werd niet geraakt. Het eenvoudige dakkapelletje met wijzerplaat in de torenspits werd rijker uitgewerkt met een puntgeveltje, voorzien van neogotisch drielobbig traceerwerk. Het metselwerk van de toren werd hersteld en alle dorpels van de galmgaten vervangen door nieuwe⁸.

⁷ Uit het Liber Memorialis lichten wij de volgende gegevens:

- de muurschilderingen kostten 6.000,— frank en werden uitgevoerd door Prevenier uit Lokeren.
- de koorbanken en de altaartombe werden vervaardigd door Buyens uit Gent. De koorbanken werden gemaakt 'van het hout (sic) voortkomende van de afgebrokene zittingen'.

Het toen uitgevoerde meubilair is heden nog aanwezig. De neogotische, polychrome muur- en gewelfschilderingen werden tijdens de laatste restauratie van 1969-1970 overschilderd.

⁸ Liber Memorialis: 'In 't jaar 1891 zijn er groote werken voltrokken binnen en buiten de kerk.

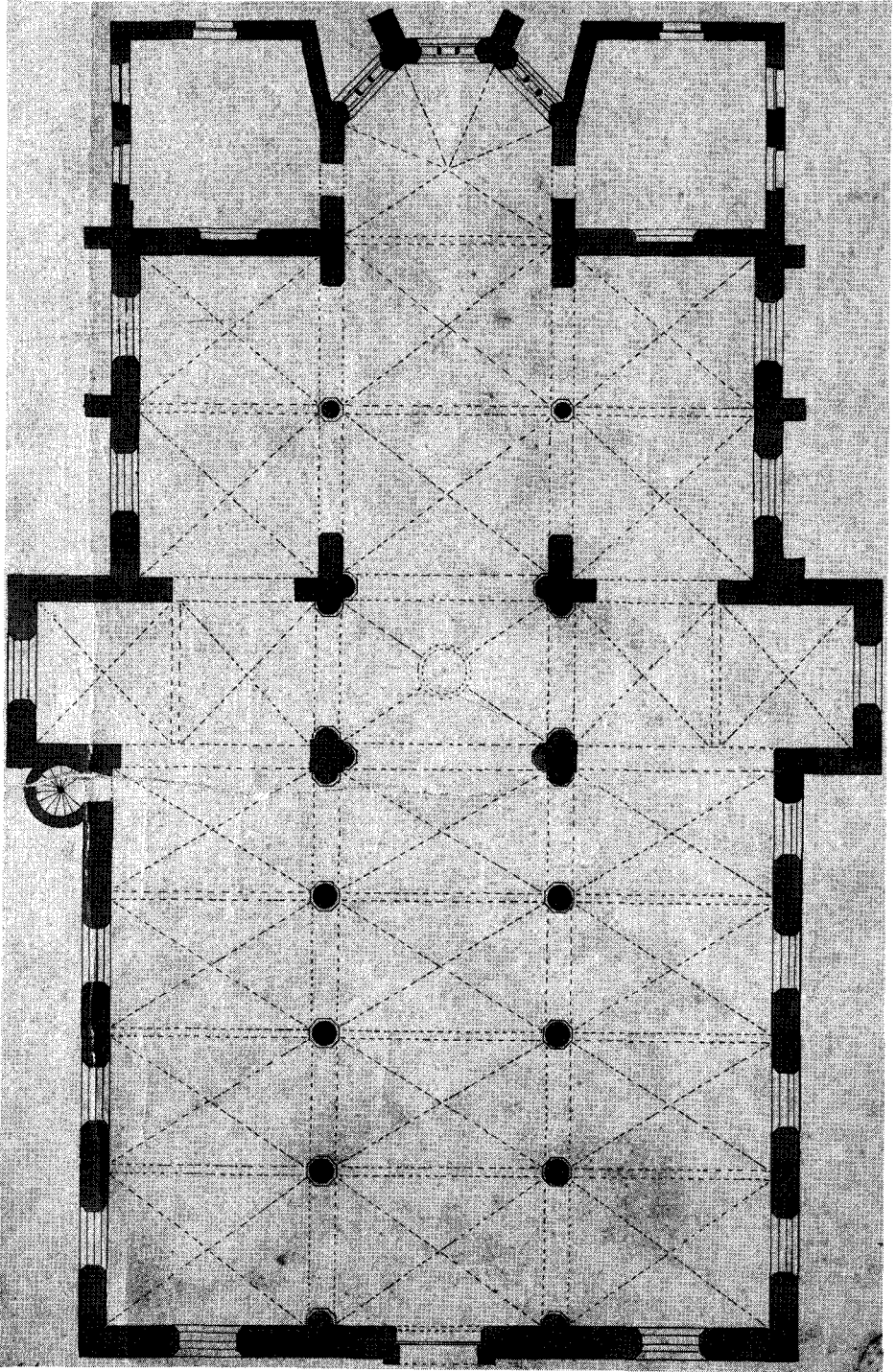


Fig. 4. Dwarse doorsnede over de drie beuken, door H. Geirnaert (5 december 1889).

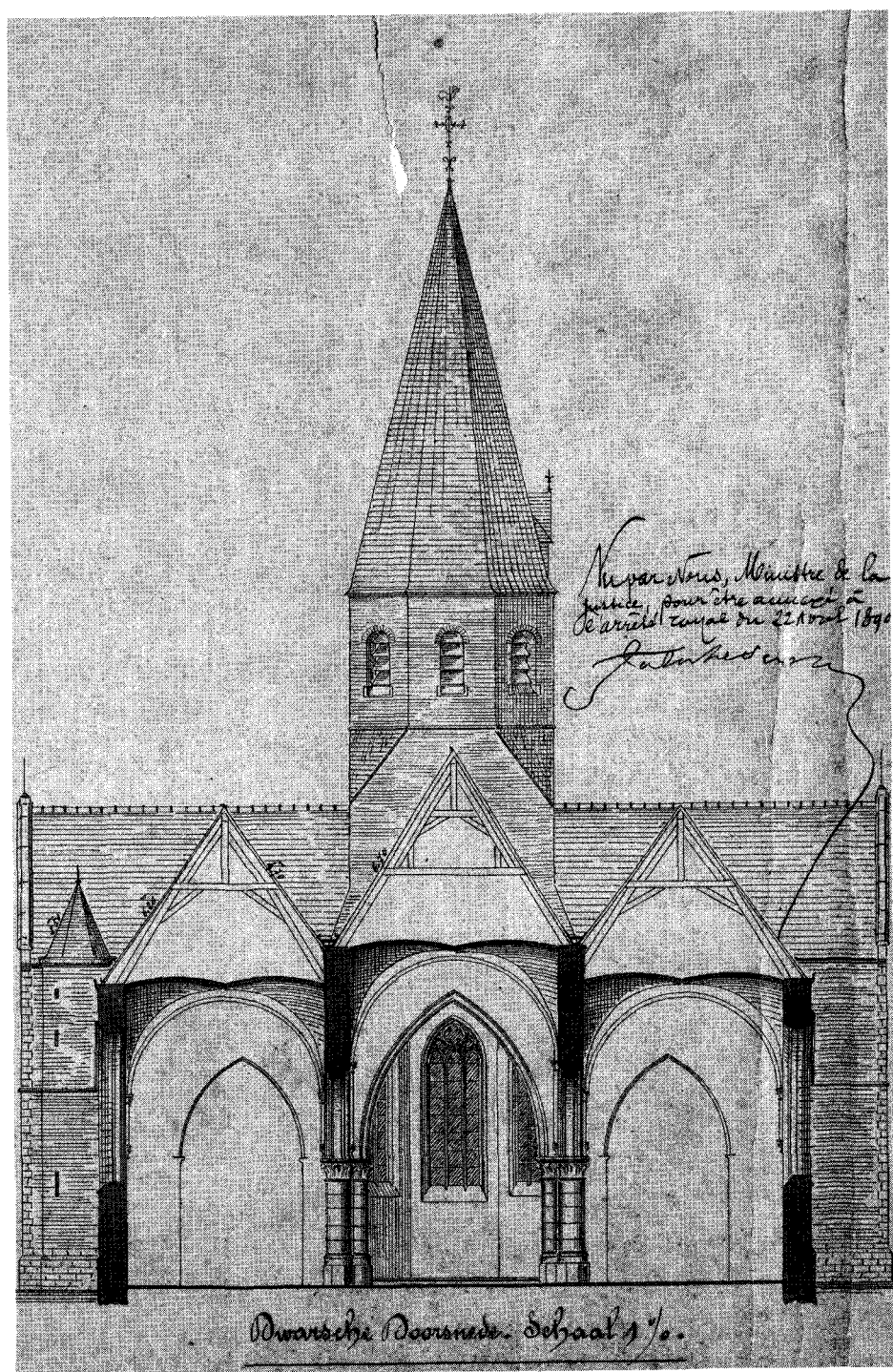


Fig. 4bis. Evenals op de vorige opmeting, zijn alle daken en de hele toren in het rood getekend om aan te duiden dat aldaar alles moest worden vernieuwd.

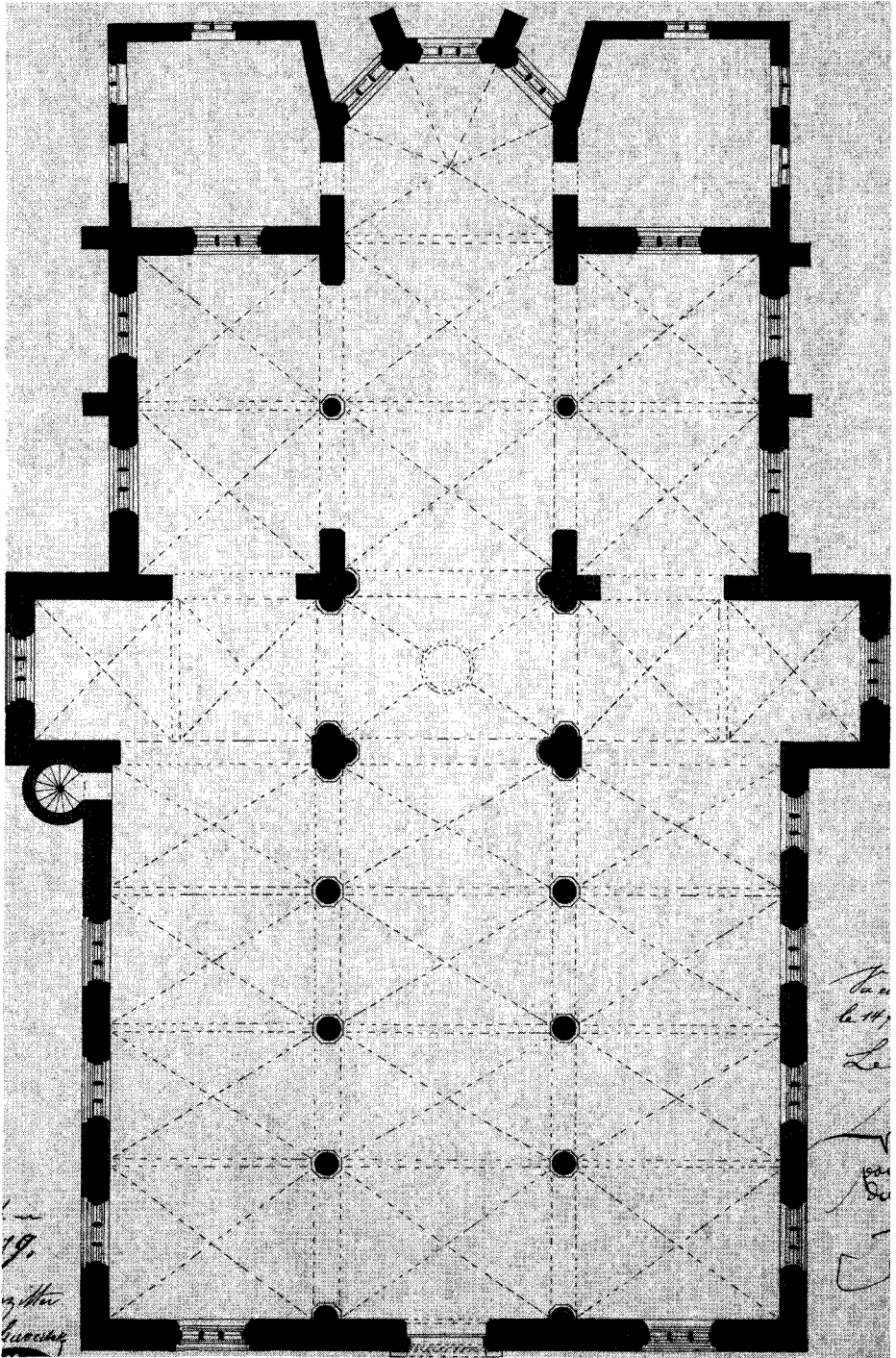


Fig. 5. Plattegrond volgens H. Geirnaert, 30 september 1890.

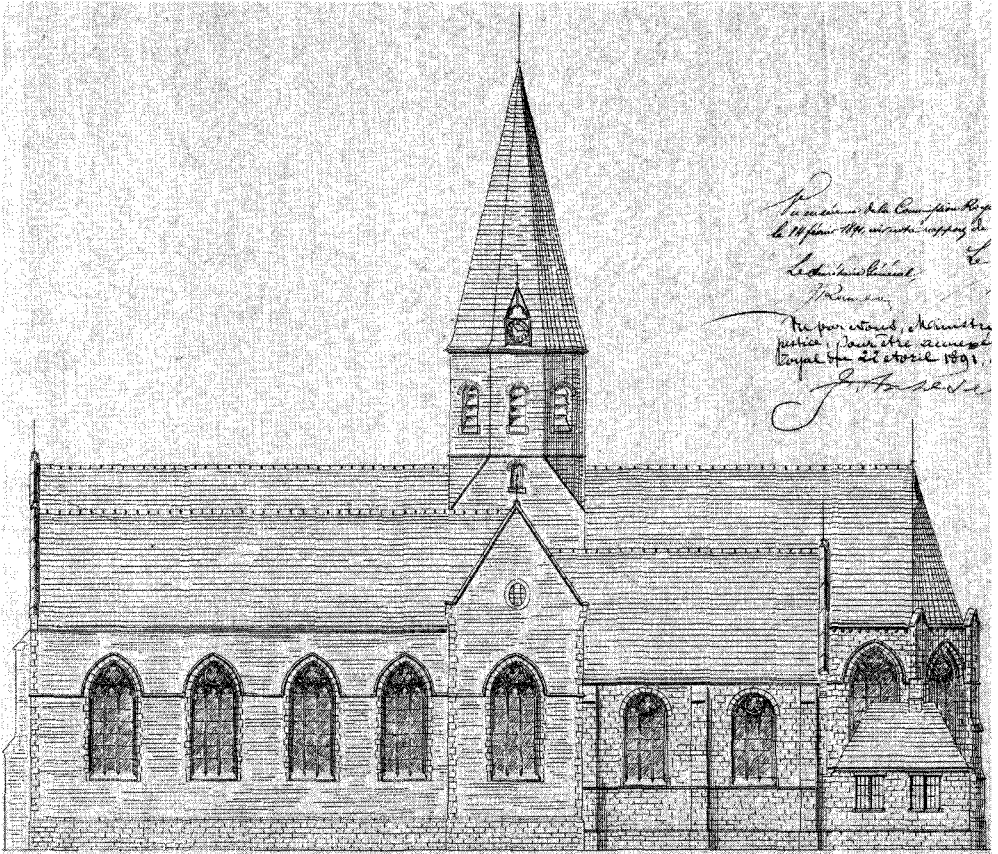


Fig. 6. Aanzicht op de kerk vanuit het zuiden, door H. Geirnaert getekend op 30 september 1890. In alle vensters ontwerpt hij gotisch tracerwerk. In zijn eerste versie verschilde dit teveel van het maaswerk in de koorapsis. Na opmerkingen hierover vanwege de Koninklijke Commissie voor Monumenten, paste hij dit op de originele plannen aan.

Buiten de kerk: groote herstellingen aan dak en toren van de kerk. Alles voor de som van 6.257,39 fr.

De kosten zijn gedekt:

voor het oud lood	699,63
Staat, Provincie en Gemeente (930)	2.790,00
Kerk	1.400,00

4.889,63

Te kort 1.367,76. Dezen te kort zal gedekt worden

van Provincie en Staat elk 200,—	400,00
verschoten door de Pastoor'	967,76

1.367,76

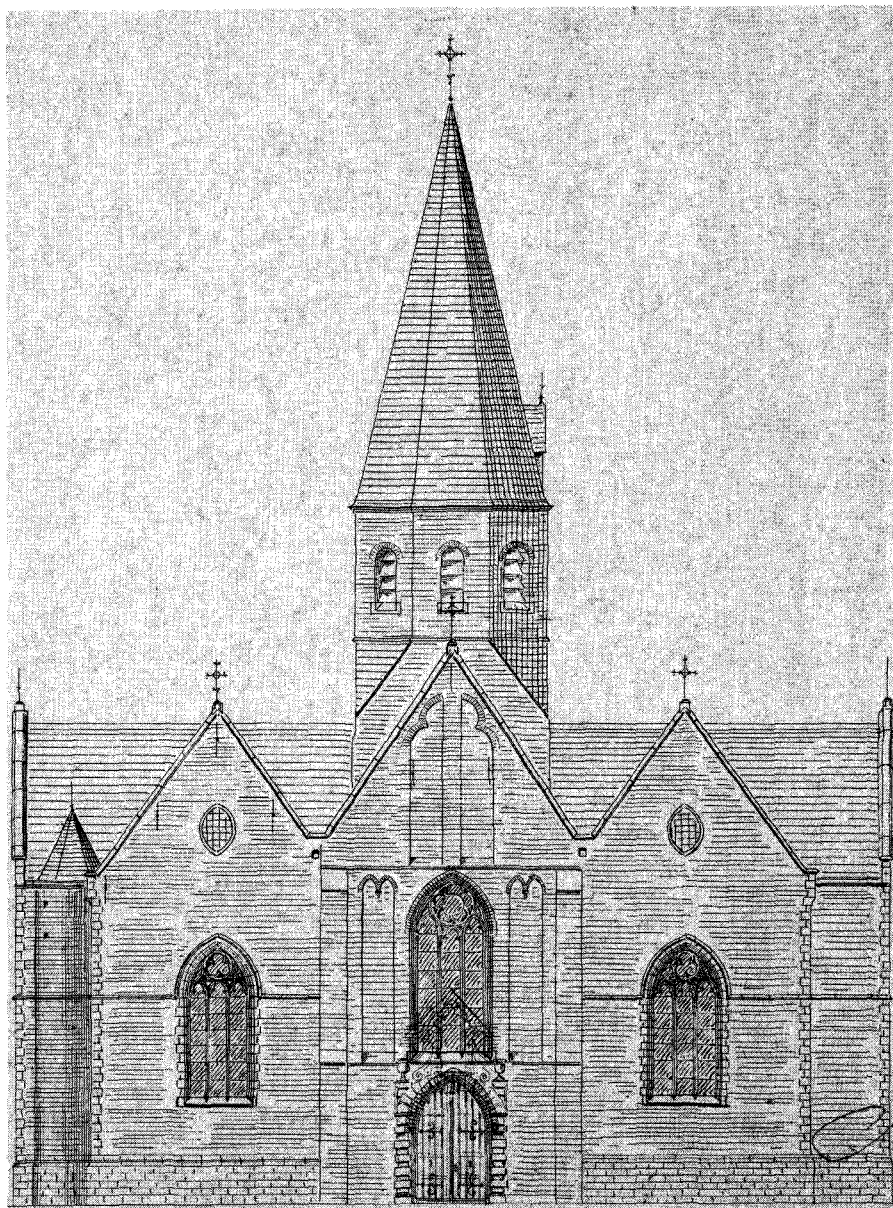


Fig. 7. Aanzicht op de westgevel, door H. Geirnaert getekend op 30 september 1890. Bemerkt dat er zich op dat ogenblik een barok portaal in deze voorgevel bevond, dat de architect wenste te verwijderen omdat het niet overeenstemde met de algemene stijl van het kerkgebouw.

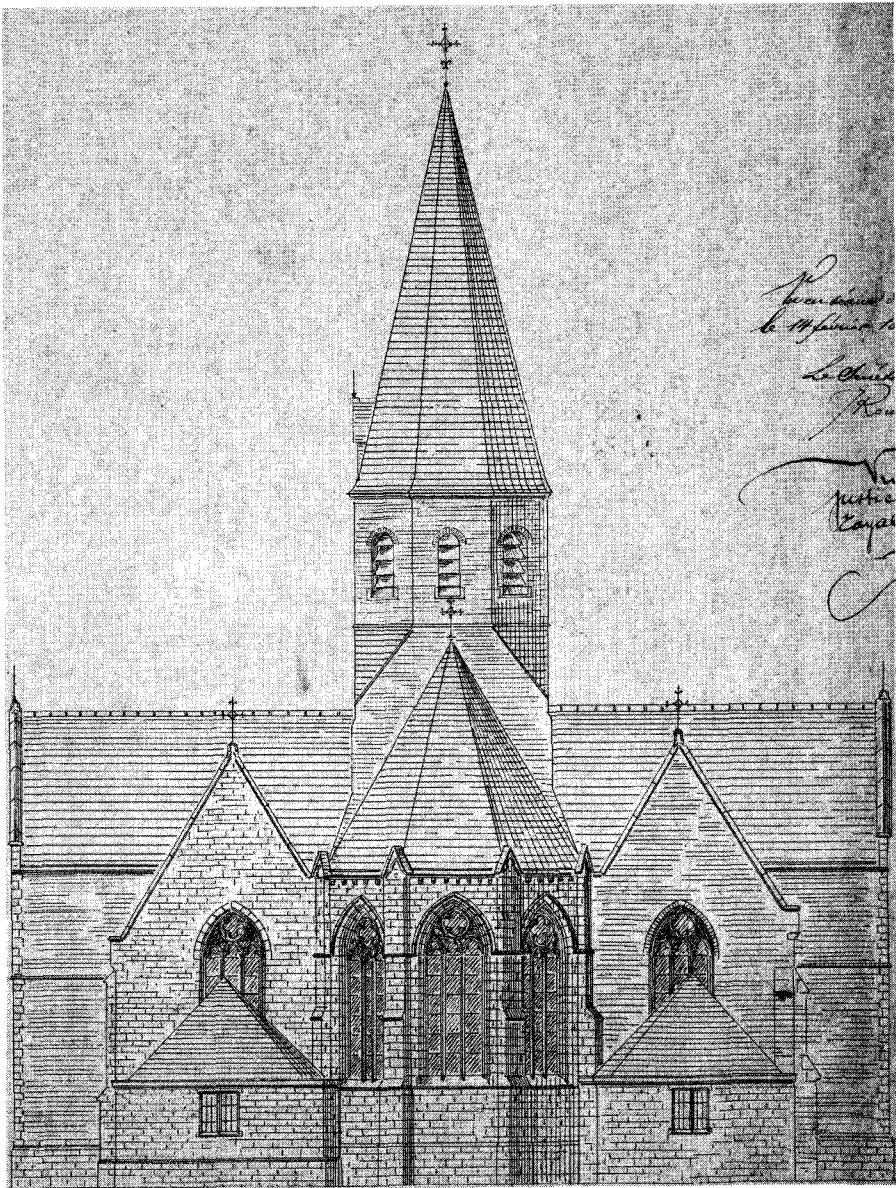


Fig. 8. Aanzicht op de kerk vanuit het oosten, door H. Geirnaert getekend op 30 september 1890. Ook in de vlakke oostmuren van de twee zijkooren wenste Geirnaert gotisch maaswerk aan te brengen. Daarvoor moesten sacristie en bergplaats een ander dakje krijgen.

Architect Geirnaert kreeg vrijwel onmiddellijk een volgende opdracht. Behalve deze in de koorapsis bezat geen van de vensters nog gotisch traceerwerk, maar ijzeren vensterroeden. Dit werd als storend aangezien en Geirnaert werd verzocht hieraan de passende oplossing te geven. Op 30 september 1890 diende hij zijn ontwerpen in (fig. 5, 6, 7, 8). Hij voorzag in het aanbrengen van monelen en traceerwerk in alle vensters van de benedenkerk, in deze van de transeptarmen, in deze van de zijkoren én in de terug open te breken vensters in de vlakke oostmuur van deze zijkoren en in de laatste rechte travee van het hoofdkoor. Deze vensters waren immers in 1732 bij de bouw van sacristie en bergplaats dichtgemetseld. Om deze thans over hun volledige hoogte opnieuw te kunnen vrijmaken, werd voor beide bijgebouwen een schilddakje ontworpen. In de voorgevel was het oorspronkelijke gotisch portaal op een gegeven tijdstip vervangen door een barok portaal met bossagewerk, een beeldnis en voluten. Aangezien dit stilistisch geen enkele aansluiting vond bij de rest van het gebouw, moest dit voor Geirnaert verdwijnen en vervangen worden door een spitsboogportaal.

Al deze ontwerpen werden op 5 oktober 1890 goedgekeurd door de Kerkfabriek, die in zijn enthousiasme vergat de hiërarchische weg te volgen en deze rechtstreeks naar de Koninklijke Commissie zond. In de zitting van 8 november werden ze er besproken. We lichten de betreffende passage uit het verslag erover: *'Le Conseil de fabrique de l'église d'Exaerde sera prié de faire compléter le projet relatif à la restauration extérieure de cet édifice par le devis estimatif de la dépense. Il conviendra aussi que le dossier soit transmis par la filière administrative ordinaire. On croit toutefois devoir, dès-à-présent, appeler l'attention de M. l'architecte Geirnaert sur les dessins des meneaux projetés pour les fenêtres qui s'écartent sensiblement du style de ceux qui existent au fond de l'abside'*.

De ontwerper paste zijn tekening van het traceerwerk in alle vensterkoppen aan, zodat ze allemaal identiek werden aan deze in de koorapsis en de bijgewerkte plannen werden nu via de juiste administratieve kanalen verzonden. Om de zaken een beetje te bespoedigen, schreef pastoor Franz Druwé, neef van de toenmalige Minister van Landbouw en Openbare Werken, L. de Bruyn, op 19 januari 1891 persoonlijk naar de Koninklijke Commissie. Hij drong aan op een spoedige en gunstige beslissing om zo snel mogelijk, zelfs nog op 1 maart van dat jaar, de werken te kunnen aanvatten. Noch voor de Kerkfabriek, noch voor enige overheid zouden er kosten aan verbonden zijn, vermits alles zou worden betaald door een weldoener.

De Koninklijke Commissie hechtte in haar zitting van 14 februari 1891 haar goedkeuring aan dit project en de Minister van Justitie zette op 22 april het licht op groen.

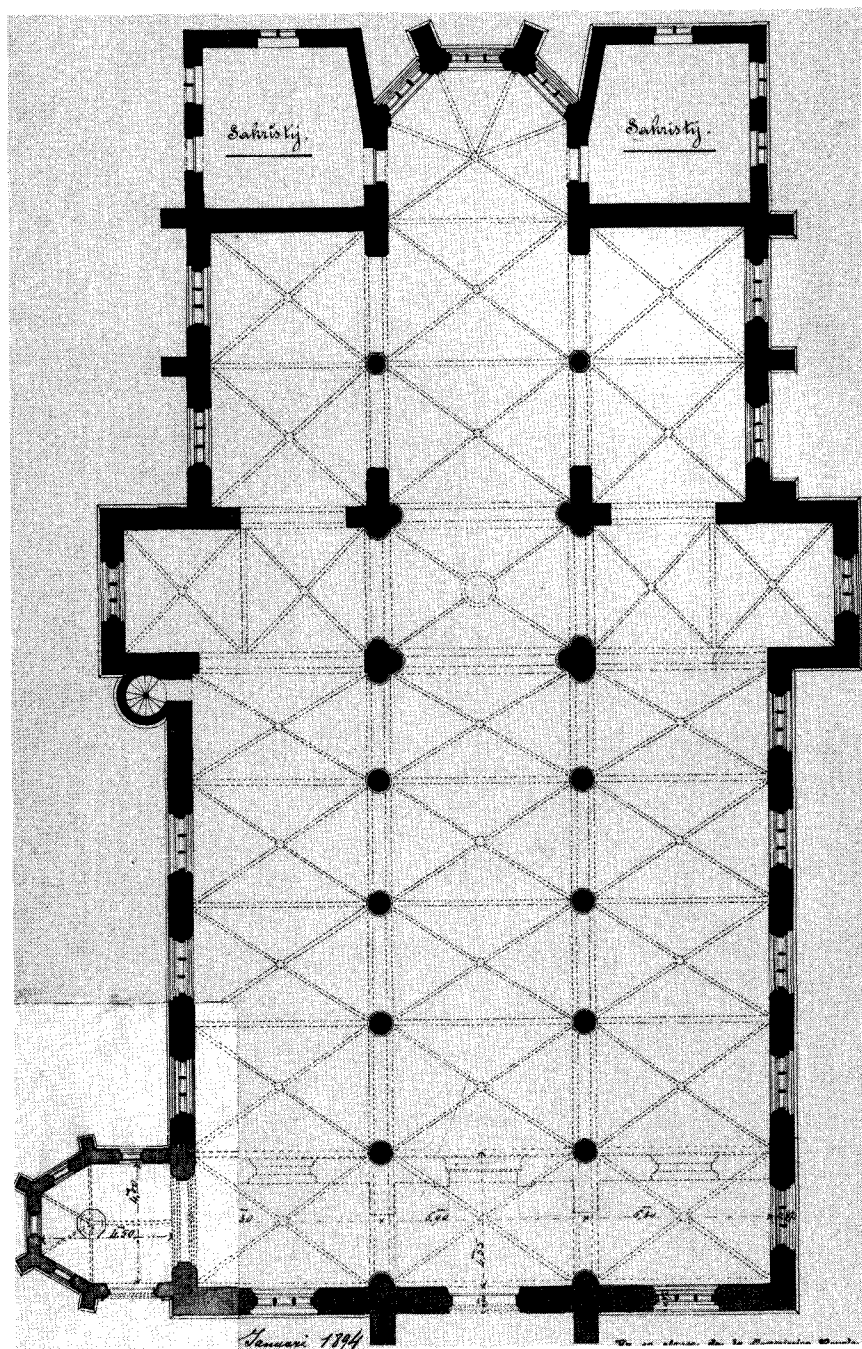


Fig. 9. Plattegrond volgens H. Geirnaert, 3 januari 1894. Hierop verlengt hij het kerkship in westelijke richting met één travee. Om de ruimte voor de gelovigen te vergroten, wordt aan de noordzijde een uitspringende doopkapel voorzien.

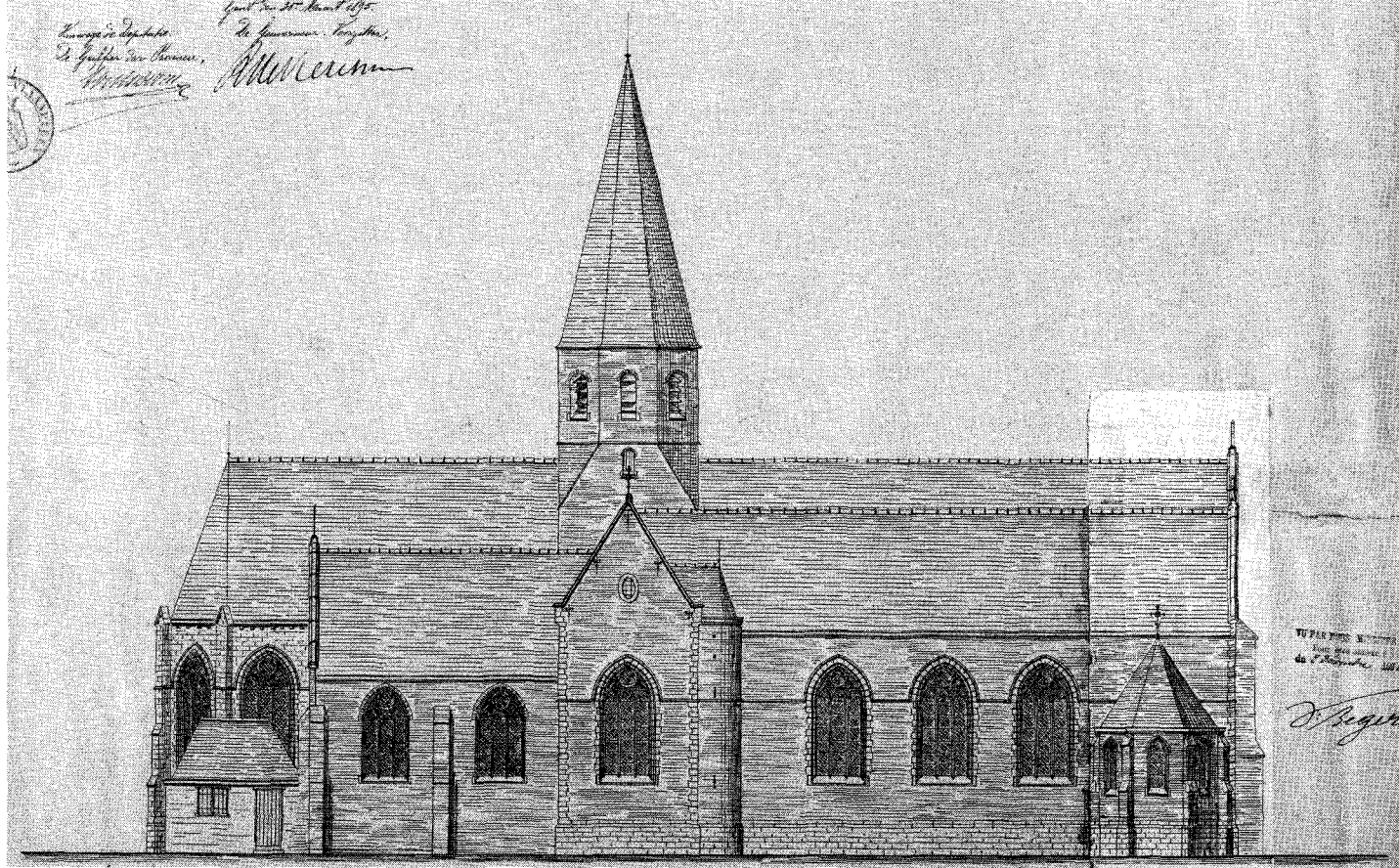


Fig. 10. Aanzicht op de te vergroten kerk vanuit het noorden, volgens H. Geirnaert, 3 januari 1894.

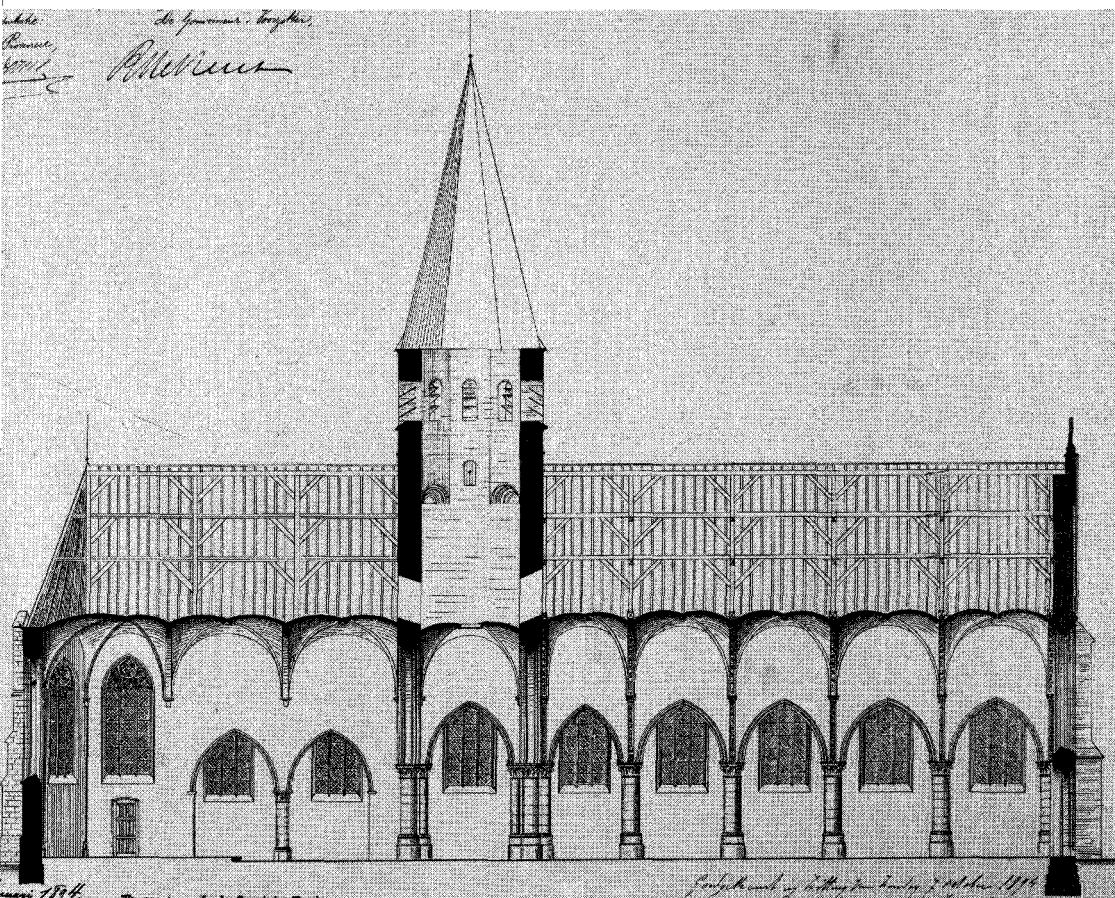


Fig. 11. Overlangse doorsnede van de te vergroten kerk, volgens H. Geirnaert, 3 januari 1894.

Uiteindelijk werd enkel in de vensters van de langsgewels van de twee zijkoren tracerwerk aangebracht⁹. De vensters in de oostwand en in de laatste rechte travee van het hoofdkoor bleven dichtgemetseld en zijn dit tot op heden. Dit is ook te begrijpen. De plannen voor de interieurbeschildering van het hoofdkoor zouden immers net op dat ogenblik in uitvoering gaan, en men wenste deze duidelijk niet op de helling te zetten. Men heeft er dan voor gekozen deze vensters niet open te maken.

⁹ Volgens het Liber Memorialis zijn de monelen geleverd door Birmant uit Ninove.

De glasramen van de H. Familie zijn geschonken door mevrouw Stoop en deze van O.L.Vrouw van de H. Rozenkrans door juffrouw Marie de Clerq, beiden uit Sint-Niklaas. Zij kostten elk 950,— fr. en zijn gemaakt door Stalens en Janssens uit Antwerpen.

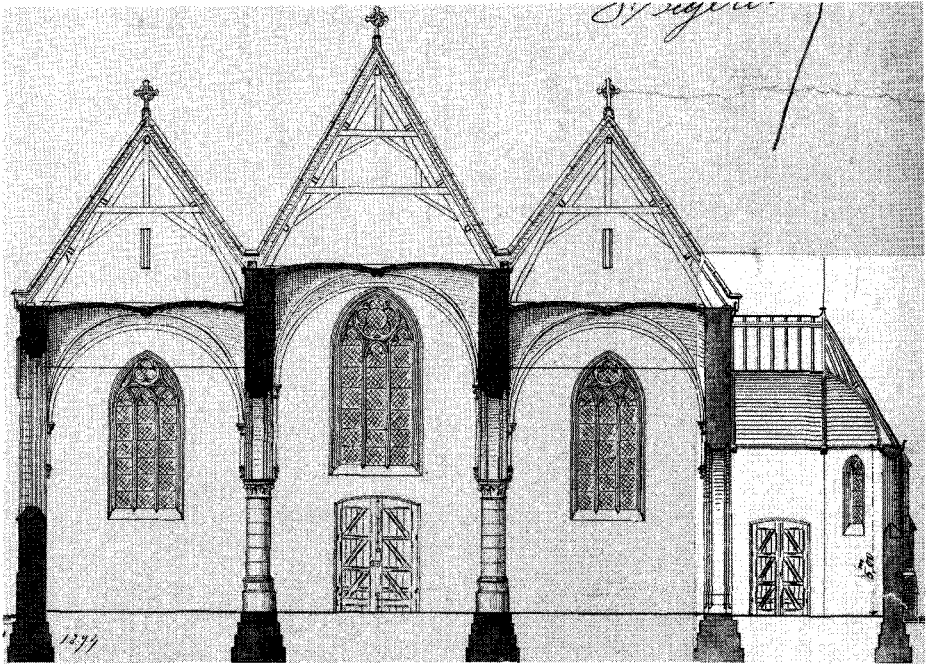


Fig. 12. Dwarse doorsnede van de nieuw ontworpen bijkomende travee van het kerkship, volgens H. Geirnaert, 3 januari 1894.

De vensters van de benedenkerk en van de kruisbeuk werden voorlopig niet voorzien van tracerwerk omdat stilaan gedacht werd de kerk te vergroten en het nog niet exact geweten was op welke wijze dit kon gebeuren¹⁰.

Alweer werd architect Henri Geirnaert gevraagd hiervoor ontwerpen te tekenen, wat hij op 3 januari 1894 deed (fig. 9, 10, 11, 12, 13). Hij voorzag een uitbreiding van één travee in westelijke richting, na eerst de voorgevel te hebben gesloopt. De Kerkfabriek vond dit op 7 januari 1894 een gepaste oplossing en de plannen beklommen alweer de hiërarchische ladder¹¹.

Door één travee aan de benedenkerk toe te voegen, werd de oppervlakte slechts met 87 m² vermeerderd, wat zowel voor de gemeenteraad als voor de Provinciale Architect niet opwoog tegen de aanzienlijke kosten (raming: 29.532,— fr.). Daarenboven schreef de Provinciale Architect Stan Mortier in zijn rapport over de voorgevel: *'une façade originale qu'avec raison on peut*

¹⁰ In april 1893 werd een eerste voorstel om de kerk te vergroten eenparig door de Kerkfabriek goedgekeurd, maar door de gemeenteraad verworpen (cf. Liber Memorialis).

¹¹ Deze plannen werden in maart 1894 opnieuw door de gemeenteraad afgekeurd, volgens de pastoor in zijn Liber Memorialis, onder druk van burgemeester Muysshondt.

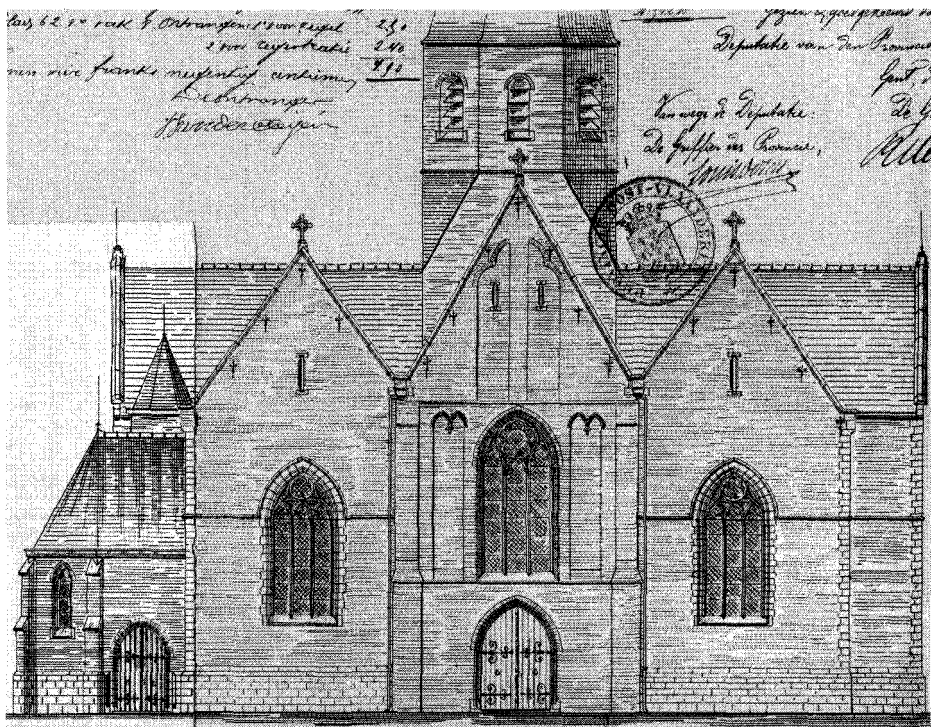


Fig. 13. Aanzicht op de nieuw op te richten westgevel, volgens H. Geirnaert, 3 januari 1894. Vergelijk met fig. 7: de architect kopieert volledig de oorspronkelijke voorgevel met zijn blindnissen, die typisch zijn voor de vroege Scheldegotiek.

signaler comme un modèle et dont la conservation et la restauration sont très désirables'.

Voldoende redenen dus voor de Koninklijke Commissie om architect Geirnaert nog eens uit te nodigen zijn ontwerp te Brussel te komen toelichten. Dit gebeurde op 8 september 1894. Na een uiteenzetting over de onmogelijkheid om het kerkship nog meer in westelijke richting te verlengen gezien de inplanting ten opzichte van een bestaande huizenrij, werd besloten — *'en vue d'augmenter encore l'espace réservé aux fidèles'* — om ten noorden van de bij te bouwen eerste travee, een afzonderlijke doopkapel toe te voegen. Jammer natuurlijk voor de oorspronkelijke vroeg-gotische voorgevel die dan toch moest sneuvelen, maar: *'il est à remarquer, du reste, que le projet de reconstruction reproduit fidèlement la façade existante'*¹². *En présence de cette*

¹² Ons vermoeden dat architect Geirnaert de bestaande voorgevel met zijn typische rollijsten en gekoppelde spitsbogige blindnissen exact heeft gekopieerd (zie Demey A., *op. cit.*, p. 29) wordt hiermede definitief bevestigd.

situation nous ne croyons pas qu'il y ait lieu de s'opposer à l'exécution d'un travail dont l'utilité paraît démontrée'.

Het bijwerken van de tekeningen op de afgesproken wijze, het opnieuw administratief inleiden van het dossier, het aanvragen van overheidssubsidies en de daartoe noodzakelijke 'klassering' van de kerk als historisch monument (weliswaar slechts van de 3de klasse), vergden heel wat tijd. Daarenboven werd een eerste aanbesteding, in april 1895 niet aanvaard, omdat er slechts één aanbieding was binnengekomen, die de kostenraming met niet minder dan 8.000,— frank overschreed.

In november 1895 ging een tweede aanbesteding door. Ditmaal deden zes aannemers eraan mee en werden de werken toegewezen aan Reychler De Keyser uit Eeklo, voor de som van 32.823,— frank¹³.

Uit het Liber Memorialis leren wij voorts dat de Kerkfabriek erop gerekend had na de wintermaanden de werkzaamheden aan te vatten, vermits het Provinciebestuur de aanbesteding had goedgekeurd. Dit bleek evenwel nog niet te kunnen en de pastoor noteert hierover: *'Ongelukkiglijk hier beginnen nieuwe moeilijkheden met den Heer Minister van Eeredienst Begerem. Onder voorwendsel dat het dossier in regel niet was wierdt de goedkeuring tot in December verschoven en dan eindelijk na evigen strijd tusschen de Kerkfabriek (geholpen en sterk ondersteund door de Achbare Heeren Representanten Raemdonck en Verwilgen) en de Hoogere Overheid, zag den Heer Minister Begerem zich gedwongen de stukken te teekenen'.* Dit gebeurde op 2 december 1896.

Alweer ging er een winter over, zodat de werken pas konden starten op 19 maart 1897. In november van dat jaar waren ze voltooid. Een arduinen gedenksteen, ingemetseld rechts naast het portaal vereeuwigt met de volgende — thans nog zeer moeilijk leesbare — tekst deze belangrijke bouwcampagne: *'Adjutorium Nostrum in nomine Domini qui fecit caelum et terram templum dedicatum Beatae Virgini Mariae glorisae assumptiae. Instauratum et amplificatum est cura. Reverendi Domini Francisci Josephi Druwé. Anno di. MDCCCXCVII'.*

¹³ Cf. Liber Memorialis.

ABSTRACT

A GLANCE AT THE ARCHIVES OF THE ROYAL COMMISSION
ON HISTORICAL MONUMENTS AND SITES:
HENRI GEIRNAERT AND THE CHURCH OF EKSAARDE

The Royal Commission on Historical Monuments played an outstanding role in the building of 19th-century monuments and in giving rather strict advice for the restoration of monuments of earlier times. Opening up her archives via publications, reveals a treasure of information for a better insight in the how and why of our historical architecture.

Thus a series of drawings in the plan-archives of the Commission give a detailed impression of the various restoration and alteration campaigns for Our Lady's Ascension Church at Eksaarde (E. Flanders prov.). This is an annotated publication of these beautifully drawn interesting documents.

Sketch of a 750-year building history

Eksaarde was erected as a separate parish about 1230. Its church consisted of a lower church with nave and two aisles and five bays, without transept, tower on last bay of nave and adjacent little chancel. Early Scheldt Gothic, but still Romanesque traces such as the central tower with octagonal bell-chamber and thick walls with few and scarce perforations. Nevertheless, the Tournai-inspired Scheldt Gothic had brick walls instead of natural stone, and limestone round columns with typical crocket capitals, roll mouldings at the arches, windows and corbels inspired by little flanking piers, abundant blind recesses and blind arcades. The small chancel was probably already extended by a south side chancel in the 1st quarter of the 14th C., and about 1400 by its northern counterpart. The middle chancel was extended by a pentagonal apse with spacious pointed-arched window.

In 1625 a north transept arm was inserted between aisle and side chancel, and in 1652 by one at the south side. The roofs of the lower church were raised, so that the clerestory windows fell out of use and were walled up. In nave, aisles, transept and three chancels stone rib vaults were introduced, which made the timber barrel vault of the roof framework invisible. Sacristy and storage date from 1732.

Henri Geirnaert restored and extended

The oldest plan of 3rd August 1889, is a design of the Ghent Architect Henri Geirnaert, concerning an altar with sandstone socle and oak substructure, two oak chair stalls, a door to sacristy and storage, the complete polychromy of walls, arches and vault cell.

The Commission had some comment, and alterations were executed in 1891. Roofs, tower body and spire were urgently restored. The simple lucarne in spire with dial was more richly elaborated with pointed gable and Neo-Gothic three-lobed tracery.

The unseemly iron bars would be replaced by mullions and tracery in all windows of the lower church, identical to that in the apse; the bricked-up walls again opened. For sacristy and storage a little hipped roof was designed. The baroque porch with rustication, niche and volutes would be again replaced by a Gothic pointed-arched porch.

Eventually tracery was put in the upper parts of the windows along the walls of the two side chancels only, because they already thought of extending the church. The windows in the east wall and the last straight bay of the main chancel remained bricked up. Geirnaert designed the enlargement on 3rd Jan. 1894: extension of one bay in western direction after demolition of façade, as the nave could not be extended on account of a row of houses there. This slight extension (87,2 m) was rejected by the authorities, because it counted for too little compared to the considerable cost.

Geirnaert then suggested to extend the space for the congregation by building, north of the planned first bay, a separate baptistry. The Early Gothic façade then had to go all the same, but the reconstruction project reproduced the existing façade. Our assumption, that Geirnaert exactly copied the existing façade with its typical roll mouldings and coupled pointed-arched blind recesses, is herewith definitely proved correct. It took, however, still until 19th March 1897 before the construction could start; in November it was completed.

Francisca Vandepitte

HET EXOTISME BIJ GAUGUIN

Tot dusver accentueerde de traditionele literatuur in hoofdzaak het sprookjesachtige karakter van Gauguins tropische kunstscheppen evenals de sensatieverwekkende gebeurtenissen uit het leven van de peintre maudit*.

Al te vaak werd over het hoofd gezien hoe Gauguin een welomschreven plaats bekleedt binnen het select genootschap der post-impressionisten, dat aan de basis lag van tal van moderne kunststrekkingen en hoe hij als spilfiguur fungeerde binnen de symbolistisch georiënteerde avant-garde uit het Parijs van de late 19de eeuw.

Wanneer men zijn niet onaanzienlijke culturele bagage en het blijvende doorleven van deze ideële erfenis in acht neemt lijkt het — zijn extreem radikale beslissing om zich in de totaal vreemde Polynesische cultuur in te graven ten spijt — niet zo onwaarschijnlijk meer om Gauguin niet in de eerste plaats als exotiserend kunstenaar, maar als uitgesproken fin de siècle geest te duiden.

Gauguins artistieke persoonlijkheid wordt in alle opzichten gekenmerkt door een uitgesproken rebellerende anti-burgerlijkheid. Dit doorgedreven afwijzen van het traditionele neemt op artistiek vlak de gedaante aan van een manifest anti-akademisme dat in de nieuwe artistieke conceptie van het sythetisme resulteert.

Het sythetisme wordt zowel door Gauguins neiging tot primitivisme — die in zijn kindertijd wortelt — als door de esthetiek van het symbolisme gedetermineerd. Het feit dat de grote aandacht uitging naar de atmosfeer, de subjectieve ervaringswereld en de indruk die een bepaald gegeven naliet, en dat de persoonlijk gekleurde receptie ervan belangrijker geacht werd 'ten nadele' van de technisch juiste weergave ervan is vanuit deze typisch symbolistische instelling te verklaren.

De langdurige overaccentuering van de ratio die op artistiek vlak in het akademisme zijn gedaante vond resulteerde niet alleen in een religieus mystiek reveil. De ruimer heersende nieuwe geestesgesteldheid die het irrationele benadrukt kwam niet louter tot uiting in de excessieve belangstelling voor obscure van mystiek doordrongen religies of filosofieën maar had eveneens repercussies op de artistieke conceptie. Suggestiviteit en sfeerschepping maak-

* Dit artikel synthetiseert de voornaamste resultaten van de onderzoeken voor mijn licentie-verhandeling *Het Exotisme bij Gauguin*, ingediend bij het Seminarie voor Kunstgeschiedenis van de Middeleeuwen, Nieuwe en Nieuwste Tijden, R.U.G., Akademiejaar 1987-88. De afkortingen (W1) en (G2) verwijzen naar de illustraties bij de catalogusnummers respectievelijk uit: Wildenstein, G., *Gauguin Catalogue*, Parijs, Les Beaux Arts 1964 en uit Gray, Chr., *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, John Hopkins Press, 1963.

ten deel uit van het arsenaal der kernbegrippen van de symbolistische esthetiek. Door de meest essentiële formele middelen weldoordacht en uitgekiend te manipuleren d.w.z. de lijn krachtig te vereenvoudigen en de kleur te intensifiëren slaagde de synthetist erin de suggestie-waarde op zijn hoogst persoonlijke manier op te roepen en ten top te drijven.

Aan de basis van het synthetisme, dat niet alleen als een verder geëvolueerde tak van het symbolisme beschouwd mag worden, maar dat ook schoorvoetend de eerste stappen naar de abstraktie zet, ligt Gauguins uitgesproken zin voor primitivisme. Arthur O. Lovejoy en George Boas definiëerden primitivisme als: 'the belief of men living in a relatively highly evolved and complex cultural condition that a life far simpler and less sophisticated in some of all aspects is a more desirable life'¹.

Het Frankrijk van de 19de eeuw kende een levendige traditie van escapisme en exotisme — die in alle opzichten tot de hoogromantiek te relateren is; het zuivere primitivisme dat pure authenticiteit vereert komt echter nog niet aan bod. Het geloof in de fundamentele goedheid van de 'Edele Wilde' evenals de idee die Gauguin aankleeft als zou de burgerlijke maatschappij het individu gecorrumpeerd hebben is onmiskenbaar een erfenis van Jean Jacques Rousseau's hoopvolle verlichtings-gedachtengoed. De oriëntalistische, op de Islamitische wereld afgestemde tendens die omstreeks het midden van de 19de eeuw in de persoon van Delacroix een hoogtepunt bereikt en die het aanzien van het Franse exotisme in zijn globaliteit bepaalt, vertoont in geen enkel opzicht directe affiniteiten met Gauguins kunst. De oriëntalisten accentueerden immers het hypergesofistieke en luxueuze karakter van de Levant, badend in een sfeer van wreedaardig sensualisme, dat geenszins aansluit bij het ideaal van de 'Edele Wilde'.

Wil men Gauguins zin voor primitivisme adequaat duiden, dan mag men een belangrijk autobiografisch element niet veronachtzamen. Het feit dat Gauguin zijn kleutertijd in het kleurrijke Lima doorbracht en jaren later met een mateloze nostalgie op deze gelukkige tijd terugblijkt, betekent onnoemelijk meer dan een pittige anecdote. Op zijn 17de keerde hij naar Peru terug waar hij de herinneringen aan het verleden oprakelen kan. Wellicht maakte deze ontmoeting met zijn verleden een dusdanige indruk op de jonge Gauguin dat zij een decisief breekpunt werd, waarna hij zich wellicht onbewust doch definitief in primitivistische richting oriënteerde.

Progressief kwam hij tot de overtuiging dat de sleutel tot het geluk in de tropen te vinden was. Elke verplaatsing in de ruimte betekende voor hem tegelijk een verplaatsing in de tijd, een stap terug in de evolutie van de mensheid. Dat de geraffineerde geest door het onbehouwene geboeid werd

¹ Lovejoy, A., & Boas, G., *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, vol. I, in: *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas*, Baltimore, John Hopkins Press, 1935, p. 7.

verklaart Goldwater als volgt: 'It is the assumption that the further one goes back, historically, psychologically or aesthetically the simpler things become; and that because they are simpler, they are more profound, more important and more valuable².

Gauguin aardde niet langer in Parijs dat hij als oppervlakkig en beklemmend ervaren had. Zijn vertrek uit de hoofdstad vormde de zoektocht naar een alternatief waar hij zich wél artistiek uiten kon. De stap naar Bretagne was een stap terug in de tijd, naar meer authentieke vormen van leven in verbondenheid met de natuur.

Tegelijk werd hij zich progressief bewust van het feit dat het harde leven van de eenvoudige Bretoenen van veel meer authenticiteit en oorspronkelijkheid getuigde dan men in de Parijse salons, die de originaliteit cultiveerden, had kunnen vermoeden. De zin voor het irrationele en de hang naar mystiek die tengevolge van de overaccentuering van de ratio binnen de laat-19de eeuwse avantgardistische kringen de kop opstak, zag Gauguin bevredigd in het naïeve doch intens doorleefde geloof van de Bretoenen. De bescheidenheid waarvan zij getuigden stak schril af tegen het hautaine zelfbewustzijn dat de Parijse society-gebeurtenissen domineerde. In alle opzichten stonden beide landstreken als extreme polen tegenover elkaar.

Het weinig aangename Bretoense klimaat resulteerde bij Gauguin in een bewustwording van de onderworpenheid aan aloverheersende natuurkrachten. Deze in Bretagne gestalte gekregen idee van het cyclisch principe blijft gedurende Gauguins artistieke carrière een centraal thema dat op de meest verschillende categorieën toepasbaar is. Dit cyclisch principe onderscheidt men duidelijk in de typisch symbolistische problematiek van de femme fatale — overigens in een uiterst negatieve interpretatie — die meer dan de helft van het Bretoense oeuvre domineert. In de eerste tropische werken die — zeer significant — in Bretagne tot stand kwamen, stapte hij resoluut van alle negatieve connotaties af. Deze kentering waarbij hij het positieve, levengevende, aspect van de vrouw benadert, betekent niet alleen een breekpunt binnen zijn schilderkunst; tegelijk keert hij zich definitief af van alle traditionele waardeschalen en normenpatronen waarmee hij tot dusver worstelde. Uit die radikale kentering blijkt de verbondheid tussen beide creatieve fazen. Het cyclisch principe stelt hem niet meer die zware problemen als voorheen; hij ervaart het daarentegen als meest logisch ordeningsproces dat tegelijk de natuur in zijn totaliteit en het deelfragment ervan, het mensenleven, reguleert.

Dat dit bewustzijn precies in Bretagne tot stand kwam is niet louter en alleen via de intense natuurervaring te verklaren. In dezelfde periode verdiepte Gauguin zich samen met Sérusier in de theosofie en het Boeddhisme.

² Goldwater, R., *Primitivism in Modern Art*, New York, Vintage Books, 1967, p. 251.

De wedergeboorte die de opeenvolgende fasen van leven en dood overstijgt en die tot de basisprincipes van het Boeddhisme gerekend mag worden, vertoont welpreciese affiniteiten met het in Bretagne ervaren cyclisch principe in de natuur. Bij de interpretatie van het Tahitiaanse oeuvre moet deze ideële erfenis van het laat 19de eeuwse Europa steeds voor ogen gehouden worden.

Na een artistieke incubatieperiode waarin Gauguin experimenteerde met Japanse compositieschemata, grotendeels geënt op Hokusai's *Mangwa*, legde hij zich aanvankelijk aarzelend, later manifest toe op de eerste Bretoense archetypen. In zijn ogen was Bretagne een typevoorbeeld van de natuurverbonden, pré-industriële maatschappij waar — en dat in tegenstelling tot Parijs — de algemeen geldende archetypes in een concrete gedaante functioneerden. 'In his depiction of the *Jeunes Lutteurs* (W273), he alluded to the primal activity of the male in the pre-industrial society'³. Anderzijds kunnen de in dezelfde experimentele overgangsfase gerealiseerde boeremeisjes beschouwd worden als archetypisch pendant voor de worstelende knaapjes, als 'the post-lapsarian females, victims of the life-cycle'⁴.

Met het nog impressionistisch aandoende *Danse des quatre Bretonnes* (W201) verdiepte hij zich voor het eerst in deze 'vrouwenproblematiek', die in *La ronde des petites Bretonnes*, ook *Ronde dans le foin* (W251) geheten, verder geëxpliciteerd werd.

De discrepantie tussen enerzijds de geladenheid van het vroege herfstlandschap dat baadt in de duistere aardtonen en het erin 'gedropte' motief van de dansende kleine meisjes laat toe te veronderstellen dat ook in dit geval Gauguin geen ngenoegeen nam met een traditioneel genretafereel. Op een adequate wijze wist hij het cyclisch principe waarvan hij zich in de loop van 1886 bewust werd, te evoceren; zowel het vroege herfstlandschap als de avond zijn uiterst zorgvuldig gekozen. De symbolistische atmosfeersuggestie wordt ten top gedreven: hij stipt aan hoe de rijpvolgroeide vruchten geogst zijn en de dag in schemerlicht verglijdt. De voleindigde doch eeuwigdurende cyclus kan opnieuw zijn aanvang nemen.

Ditzelfde cyclisch principe transponeert Gauguin niet alleen op de natuurverbonden kinderen; hij voegt er nog een rituele dimensie aan toe. Andersen stelt dat de functie van hun dans erin bestaat de vruchtbaarheid van het veld te verzekeren nà de oogst⁵. Hij portretteerde de meisjes als gehoorzame onderworpen deelnemers aan de levensdans. Aan de hand van de zonsondergang en de oogst wijst hij op de vergankelijkheid en de levenscyclus; wij

³ Jirat-Wasiutynski, V., *Paul Gauguin in the Context of Symbolism*, Londen, New York, Garland, 1978, pp. 218-19.

⁴ Jirat-Wasiutynski, V., *op. cit.*, pp. 218-19.

⁵ Andersen, W., *Gauguin's Paradise Lost*, New York, Londen, Secher & Warburg, 1971, 1972, p. 59.

worden ons ervan bewust dat ook de meisjes onontkoombaar 'geogst' zullen worden in de lopp van hun leven. Gauguin vervormde het dans-motief, zijnde de traditionele verheerlijking van een zorgeloos paradijslijk bestaan in een meer melancholische suggestie van christelijk schuldgevoel en vergelding.

Gauguins beeld van Bretagne benadrukt de primitieve en moeilijke levensomstandigheden van de bewoners, en inzonderheid de vrouwen die onlosmakelijk met de levenscyclus verbonden zijn. Gauguins visie op Bretagne is enigszins aan de traditie van het Arcadië in het algemeen en Puvis de Chavannes' gouden tijd in het bijzonder verwant en sluit eveneens aan bij het boereleven van Millet en Pissaro; in zich draagt zij een schuldgevoel dat door de in het Bretoense landschap alomtegenwoordige pardons — sculpturale verwijzingen naar Christus' lijden — wordt gevoed. Precies dit schuldgevoel en de vragen die hij eromtrent formuleert vormt de kern van zijn op Eva afgestemde oeuvre.

De bekoring en de al dan niet ervoor bezwijkende Eva die de gevolgen dragen moet, was het centrale thema dat Gauguin bezighield en dat vervat ligt in het uit 1889-90 daterend werk. Niet de eeuwigdurende gelukzaligheid van het aards paradijs, maar het noodlottige moment waarop de krachten van leven en dood, van goed en kwaad losbarsten beklemtoont hij.

Gauguins visie op het exotisch paradijs ontstond direct uit zijn bekommernis om de noodzakelijkheid en vanzelfsprekendheid van de val als essentiële schakel uit te drukken. Het proces kende nog zijn rituele veruitwendiging in de weinige primitieve leefgemeenschappen als Bretagne. Hij hoopte echter in de tropen het aards paradijs te vinden waar de val als vanzelfsprekend plaats kon grijpen, zonder angst, schaamte, of schuldgevoel. Vandaar dat de Tahitiaanse exotische Eva fungeert als verpersoonlijking van de vruchtbaarheid en overvloed. Het paradijs is niet van de dood gevrijwaard gebleven, doch deze ziet er minder angstaanjagend en alomtegenwoordig uit dan in Bretagne het geval was. Samenvattend kan men stellen dat Gauguin met zijn Bretoense Eva's de negatieve pool accentueert, nl. de dood in al zijn aspecten en de weigerende angst om de natuurlijke cyclus voort te zetten, terwijl zijn Tahitiaanse Eva het joyeuze opulente leven zelf verpersoonlijkt zonder dat de dood evenwel wordt uitgeschakeld.

De in 1889 gerealiseerde *Eve Bretonne* (Pl.1) was niet alleen de aanzet tot, maar lag eveneens aan de basis van de hele archetypische vrouwenreeks waaruit wij de voornaamste realisaties lichten.

Het vrouwelijk naakt leunt, in foetushouding ineengekrompen tegen een boom die de slang nadert. Zij geeft de indruk totaal in zichzelf gekeerd te zijn, compleet door angst overmand. In bepaalde versies van deze meermaals gerealiseerde litho dekt ze de oren met de handen af om maar niet voor de slangbekoring te bezwijken, in andere gevallen bijt ze verbeten op haar duim. De Franse uitdrukking 's'en mordre les pouces' die Gauguin hierin integreert



Plaat 1: P. Gauguin, *Eve Bretonne*, (I), 1889, pastel en aquarel, 0.33 × 0.31, San Antonio, Marion Koegler Mc Nay Art Institute.

wijst op een ongelukkige die mateloze spijt betuigt voor nimmer meer recht te zetten onbezonnenheden.

Wayne Andersen ontdekte hoe een goed geconserveerde Inca-mummie die Gauguin zag in het Trocadéro Museum (nu Musée de l'Homme) te Parijs als directe inspiratiebron fungeerde⁶.

Deze niet cultureel gedetermineerde 'archetypische' beschermingshouding waarin de angst zo sterk tot uitdrukking komt verkoos Gauguin om zijn negatieve doodspool in Eva te evoceren. Aangezien deze zeer goed geconserveerde mummie de dood letterlijk belichaamt is zijn keuze meer dan evident.

⁶ Andersen, W., *Gauguin and a Peruvian Mummy*, in: *The Burlington Magazine*, Vol. 109, (1967), pp. 238-42.

De sfeer van onbehagen, angst en dreigende chaos die Gauguin in *Eve Bretonne* (Pl.1) oproept — mede aan de hand van het sterke clair-obscur — bemerkt men nog meer uitgesproken in *Aux Roches Noires* (G.43) waar Gauguin de strijd tussen goed en kwaad binnenin de psyche van de vrouw laat afspelen. Deze dualiteit onderscheidt men in de voorstellingswijze: de door twijfel overmande Eva, in foetushouding, beeldt hij frontaal af; de resoluut op het water afstappende vrouw geeft hij daarentegen ruggelings weer. Beide motieven belichamen elk een tegenstrijdig facet van één en dezelfde vrouw.

In tegenstelling tot het merendeel der symbolisten dat door extremen gefascineerd is, dacht Gauguin meer genuanceerd. Beide figuren zijn immers een dubbel aspect van één en dezelfde vrouw. Zij stellen de archetypische fazen voor langs de weg van de doem: na een periode van bezinning gaat ze de voorgeschreven weg naar het 'Moment van Overgave' waarop ze zich in het overwelmende water stort⁷.

Het is merkwaardig en volledig tegengesteld aan alle Westerse christelijk-geïnspireerde normenstelsels dat de zuivere Eva met de dood wordt geassocieerd. Wanneer men echter deze problematiek situeert binnen de fin de siècle ikonografie van het water dat de exponent bij uitstek is van het cyclische principe, verduidelijkt dit Gauguins uiterst associatieve gedachtengang. Nadat Géricault en Delacroix de destructieve kracht vande zee met veel pathos hadden weergegeven ontstond er bij de symbolisten een tendens om de verraderlijke verleidelijkheid van de zee, bron van alle leven, te associëren met een sensueel vrouwetype dat verondersteld werd dezelfde kwaliteiten te incorporeren: procreatie en destructie.

In zijn *Aux Roches Noires* (643) introduceerde Gauguin een omkering van het Undine-motief: resoluut stapt Eva de golven in. Deze act kan in traditionele burgerlijke, dus negatieve, zin geïnterpreteerd worden, doch Gauguins rebellerende houding en avant-gardistisch gedachtengoed in acht genomen lijkt dit niet weinig waarschijnlijk. In het kader van de natuurlijke cyclus luidt het dat de staat van onzuiverheid waartoe we door onze existentie bestemd zijn, niet tot de dood leidt maar bron is van alle leven.

Overeenkomstig de modieuze tendens binnen de door Gauguin gefrequenteerde kringen poogde hij deze problematiek te benaderen binnen een ruimer theosophisch kader dat de Boeddhistische inbreng accentueert.

Tal van culturen beschouwen het water als de chaotische oertoestand, de verzameling van alle potenties van waaruit alle vorm en substantie ontstond. Het onderdompelen in water betekent bijgevolg een terugkeer tot een vroegere informele staat die de dood, onthechting en vernietiging insluit enerzijds,

⁷ Andersen, W., *Gauguin's Paradise Lost*, New York, Londen, Secher & Warburg, 1971, 1972, pp. 90-91.



Plaat 2: P. Gauguin, *Eve Exotique*, 1890, olie op karton, 0.43 × 0.25, Parijs, Privé collectie.

maar anderzijds de wedergeboorte waarborgt. Het ware echter een misvatting te veronderstellen dat Gauguin het Boeddhisme in alle opzichten onderschrijft: hij verwerpt immers elke vorm van ascese. Ondanks het feit dat Gauguin zelf de yin-yang theorie niet vermeldt, meende Andersen deze hierin te mogen onderscheiden.

De zee fungeert als exponent van de mannelijke energiepool terwijl de materie, het strand, verondersteld wordt vrouwelijk te zijn. Vervolgens onderscheidt men de 'wave of death', een actieve kracht die het lichaam meesleurt om in de diepste waters op te lossen, een transformatie te laten ondergaan totdat het onder een nieuwe gedaante herboren wordt.

Deze ietwat uitgesponnen exegese toont aan hoe associatief Gauguin denkt, hoe syncretistisch hij te werk gaat om de synthese te bereiken. Zowel *Dans le Foin* (W301) als *Vendanges à Arles* (W304) vormden beiden een precedent waarbij Gauguin visueel nog vastzit aan het eerder folkloristisch genretafe-reel, doch inhoudelijk deze anecdotiek reeds heeft overstegen.

Het conflict tussen de culturelijke angst en natuurlijk verlangen ligt eveneens aan de basis van het vroeger gerealiseerde *Nature morte aux fruits* (W317) en *Nirvana - Meyer de Haan* (W320).

Naar het einde van zijn Bretoense tijd waarin Gauguin de archetypische vrouw Eva als oorzaak en draagster van lijden en dood ervaren had, doet zich met de in 1890 evenwel nog in Bretagne tot stand gekomen *Eve Exotique* (Pl.2) een kentering voor. Ondanks het ontbreken van de paradijselijke onbezorgdheid evolueert Gauguin progressief in de richting van de aangename poëtische sfeer die in het tropische landschap ingebed ligt. Steeds met hetzelfde, logischerwijs exotisch aangekleed thema van Eva en de Zondeval voor ogen en als alibi, wist Gauguin zich geleidelijk aan het Tahitiaans gedachtengang eigen te maken. Zijn in Bretagne ontwikkelde visie op leven en dood blijven net als cyclische natuurprincipe in eerste instantie goed afgebakend en duidelijk geformuleerd in deze realisaties aanwezig tot ze geleidelijk overvloeien in Tahitiaanse interpretaties van mythologie en kosmogonie en integraal geassimileerd worden. Het lijdt geen twijfel dat deze verwevenheid van cultureel erfgoed niet alleen zeer in de smaak viel bij maar ook bijzonder kenmerkend is voor een in de theosophie onderlegde décadent, die niet alleen mystiek geroutineerd was maar in alle opzichten, ook artistiek-formele, neiging tot syncretisme vertoonde.

In zijn in 1890 tot stand gekomen *Eve Exotique* (Pl.2) onderscheidt men onmiddellijk de traditionele componenten van het paradijsverhaal: in haar hand houdt Eva — in tegenstelling tot Genesis die een 'vrucht' vermeldt — een bloem die zij plukte van het boompje waaromheen de slang zich krult. Opmerkelijk is hoe Eva niet in de richting van de geplukte bloem, oorzaak van alle ellende, blikst maar wel naar de haan en de kip in het tafereel, gehanteerd als hoogst origineel symbool van de vruchtbaarheid, zijnde het positieve aspect van de zondeval.

Deze positieve interpretatie wordt bevestigd door de symboliek van de boomsoorten die de achtergrondvegetatie vormen. Traditioneel hanteert men de duistere cypressen als doodssymbool; geen enkel Zuiders kerkhof ontbreekt het aan deze beplanting. Doch metershoog erbovenuit groeien de palmbomen, traditionele christelijke symbolen van de zege van het leven op de dood.

De *Eve Exotique* (Pl.2) kwam nog in Bretagne tot stand in de loop van 1890. Na een langdurige aanpassingsperiode van ongeveer twee jaar waarin hij de Tahitiaanse gezichtstypes en landschappen bestudeert, zich in de

atmosfeer verdiept en progressief tot de creatie van mythologisch-georiënteerde werken komt, neemt Gauguin de draad weer op en creëert hij in 1892 het getahitianiseerde Eva-type in *Te Nave Nave Fenua* (W455).

De meest opvallende adaptaties in Tahitiaanse zin bestaan uit de aangepaste fysionomie en het feit dat de door de slang omstrengelde boom plaats heeft geruimd voor enkele surreële bloemen met een gevleugeld drakefiguurtje. Aangezien slangen niet op Tahiti voorkomen, voorzag Gauguin een hagedis van vleugeltjes waardoor het mogelijk wordt dat Eva de nafeste woorden ingefluisterd krijgt. In plaats van de verboden vrucht plukt Eva een onidentificeerbare bloem die meer aan wuivende diepzeefauna herinnert dan aan in de realiteit groeiende flora. Bij nader onzien blijkt dat het evenmin een bedreigde Tahitiaanse variëteit betreft, maar een volkomen imaginair type verwant aan Baudelaires fleur du mal en/of Redons dreigende oog van de dood. Daarnaast roept dit surrealistisch bloementype de vorm van de pauwestaart op. Aangezien de pauw in de christelijke ikonografische traditie symbool staat voor de verlossing kan men net zoals in *Eve Exotique* (Pl.2) — waar de boomsymboliek deze boodschap overdroeg — aannemen dat het leven definitief zegeviert op de dreigende dood.

De bijzondere belangstelling die Gauguin voor Eva blijft aan de dag leggen is niet louter en alleen aan de vrij tijdsgebonden interesse voor de — weliswaar allereerste — femme fatale te wijten. Gauguin merkte op hoe zeer het lot van Eva en dat van hemzelf, zijnde graag gecultiveerde peintre maudit, parallellen vertoonde. Beiden leggen immers de cultureel verboden naast zich neer om hun natuurlijke aandrang te volgen; de consequenties aanvaarden ze gewillig. Eva lijdt doordat ze het leven schenkt aan een nieuw menskind. Zo ook lijdt Gauguin als hij zijn familie verlaat om zich volledig aan de schilderkunst te kunnen wijden. In de creatie van zijn werk overstijgt hij alle gevolgen van eenzaam lijden. De diverse zelfportretten als Christus dienen aldus in deze zin geïnterpreteerd te worden.

Met het hoger vernoemde *Te Nave Nave Fenua* (W455) zet Gauguin definitief een stap in de richting van een meer antropologisch georiënteerd werk waarin hij naar de ziel van de Tahitiaan peilt, kenmerkend voor de periode 1892-97. Door elementen in zijn werk in te passen die voor beide culturen relevant zijn weet hij de kloof te overbruggen. De binnen het scheppingsverhaal niet thuishorende hagedis was een praktische aanpassing van de missionarissen. Gauguin wist daarenboven maar al te goed dat de hagedis voor de Tahitiaan een zeer specifieke betekenis heeft: de belichaming van de kwade geest.

Met *Paru na te Varua Ino* (Pl.4) zet Gauguin zich definitief van zijn Europees uitgangspunt af, fenomeen dat reeds in het eerder tot stand gekomen *Manao Tupapau* (Pl.3) aangekondigd werd. In tegenstelling tot de voorheen gerealiseerde werken toont hij de ontvullende revelatie van de

angstaanjagende waarheid wanneer de van zich heeft voltrokken. Dat Eva zich geleidelijk bewust wordt van haar nefaste onbezonnenheid blijkt uit haar houding die tegelijk aanknoopt bij het Venus Pudica type en de hand-tegenwag houding uit de Byzantijnse en Romaanse zondevaltaferelen. Henri Dorra identificeert het masker op de achtergrond als een typisch Dan-exemplaar⁸ doch de verhoudingen ervan en Gauguins verblijfplaats in acht genomen lijkt dit weinig waarschijnlijk. Belangrijker is het feit dat voor het eerst het masker, cultuurproduct bij uitstek van de natuurvolkeren, in Gauguins werk opduikt. Aangezien maskers in 'primitieve' culturen een transcendente realiteit voorstellen, moet het voor Gauguin het vehikel bij uitstek geweest zijn om te wijzen op de verschijning of manifestatie van de varua ino (kwade geest). De aangewende rode kleur bewerkt een visueel nauwer contact tussen Eva en de geest; de grens tussen natuurlijke en bovennatuurlijke wereld vervaagt. Toch bevindt Eva zich in het licht, in Polynesische termen de ao, terwijl de geest uit de duisternis, de pō, opdoemt. Ook de fosforiserende bloemen en het maskertje rechtsboven in de compositie kunnen als emanatie van die bovennatuurlijke krachten beschouwd worden. Uit Gauguins commentaren bij *Manao Tupapau* (Pl.3) blijkt dat fosforiserende objecten of wezens een kapitale rol spelen in zijn Polynesische mythologie: 'Pour le Canaque les phosphorescences de la nuit sont de l'esprits des morts, ils y croient et en ont peur'⁹.

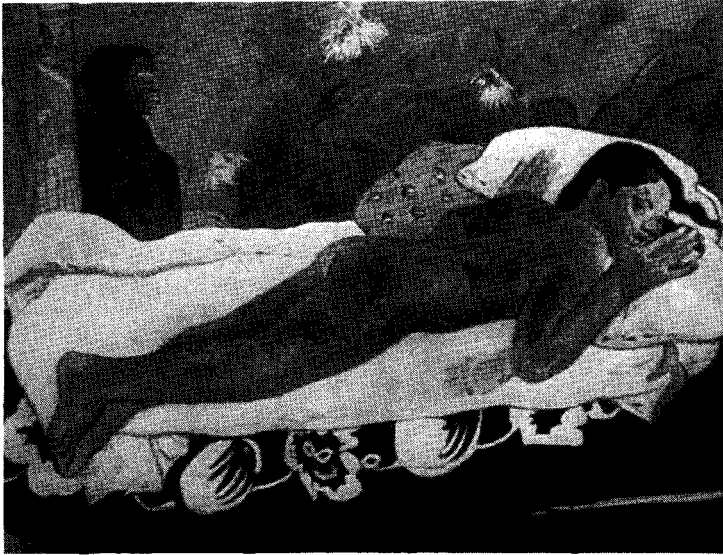
Ook *Te Tamari no Atua* (W541) en *Bébé* (W540) wijzen er op dat Gauguin cultuuroverstijgend wil denken en christelijke thematiek met Tahitiaanse mythologie en visie op de dood verzoenen.

De interpretatie van Gauguins exotische œuvre staat of valt met het besef — of gebrek eraan — dat de opzet van zijn werk noch antropologisch noch fotografisch-documentair van aard was. Zijn hoofdbekommernis bestond er hoegenaamd niet in het Tahiti van de late 19de eeuw te registreren; hij stelt zich daarentegen tot doel de essentie van de primitieve ziel te doorgronden. Na een studieperiode waarin hij zich in hoofdzaak op tropische landschappen en Tahitiaanse fysionomie toelegt, peilt hij naar het authentieke karakter van de paradijsbewoners.

Ten tijde van Gauguins aankomst op het eiland had het kolonialisme reeds dusdanig om zich heen gegrepen dat slechts weinig en haast onmerkbaar sporen restten van de ideaaltoestand beschreven in de 18de eeuwse reisverhalen. De ontgoocheling die hieruit volgde vormde voor Gauguin de aanleiding tot en werd gesublimeerd door een ongebreidelde creativiteit. Aan de hand van diverse geschreven en ikonografische bronnen, al dan niet van fin de

⁸ Dorra, H., *More on Gauguin's Eyes*, in *Gazette des Beaux Arts*, VI^e Pd., Vol. 69, nr, 1177, febr. 1967, pp. 109-112.

⁹ Gauguin, P., *Lettres de Gauguin à sa Femme*, ed. 1946, pp. 236-38, in: Wildenstein, G., *Gauguin. Catalogue*, Les Beaux Arts, 1964, p. 183.



Plaat 3: P. Gauguin, *Manao Tupapau*, 1892, olie op doek, 0,73 × 0,92, U.S.A., General Anson Conger Goodyear.

siècle origine, reconstrueert Gauguin zijn eigen hoogstpersoonlijke Tahiti, 'restaureert' hij het volgens de principes van Viollet-le-Duc, 'zoals het misschien nooit geweest is'.

Aangezien het hem aan directe antropologische informatie ontbrak zag Gauguin zich genoodzaakt op J. Moerenhouts beschrijvend standaardwerk 'Voyages aux Iles du Grand Océan' beroep te doen. Deze auteur die geen antropologische scholing achter de rug had doch uit hoofde van zijn diplomatieke functie in de Zuidzee verbleef, benaderde de Polynesische religie, ritens, orale traditie, zeden en gewoonten deels objectief, deels vanuit een expliciet Westers standpunt.

In de loop van zijn onderzoek constateerde Moerenhout dat het Polynesisch pantheon sterke affiniteiten vertoonde met de Griekse godenwereld. Moerenhouts ontdekking betekende een revelatie voor Gauguin. Schuré's interpretatie van de theosophie benadrukt het feit dat alle wereldgodsdiensten cultureel gedetermineerde manifestaties van een en hetzelfde goddelijk principe zijn. Gauguin kende dit theosophisch ideeëngoed van zeer nabij doch deze vertrouwdheid heeft niet expliciet determinerende repercussies voor het Bretoense oeuvre. De sporen van de autochtone cultuur en de oorspronkelijke religie die hij op Tahiti aantrof associeerde hij logischerwijs met de oorspronkelijke alomvattende religie die Schuré in het paradijselijk verleden situeerde.

Gauguin benadert de autochtone cultuur en religie dus niet vanuit een louter antropologische interesse; zij dragen veeleer zijn aandacht weg omdat

hij de theosophie bevestigd ziet. Binnen de context van Moerenhouts mythologie ontstonden een reeks werken die inhoudelijk raakpunten vertonen en waaraan Gauguin een persoonlijke dimensie voegt: het bewustzijn van het Verloren Paradijs. Eenmaal door de Westerse cultuur aangetast gaat de autochtone identiteit van het paradijs onherroepelijk verloren. Sporen van een groots verleden blijven zichtbaar tot ze door oprukkende Westerse cultuur weggewist worden.

Dat grootse verleden wil Gauguin weer tot leven brengen; zowel zijn Tahitiaans plastisch oeuvre als zijn geschrift 'Noa Noa' maken deel uit van dit ietwat overmoedige opzet. 'Het Verloren Paradijs' vormde een enorme aantrekkingspool voor de in de theosophie onderlegde Gauguin. E. Schuré had in zijn 'Grands Initiés' uitgelegd hoe alle wereldgodsdiensten cultureel gedetermineerde aftakkingen zijn van een pan-cultureel-synthetische religie die in een lang vervlogen paradijselijke tijd beleden werd. Vandaar dat Gauguin voortdurend als op een koord balanceert; nu eens helt hij naar een zuiver — echter nog allesbehalve wetenschappelijke — antropologische dan naar de theosophisch getinte benadering. De notie van het verloren paradijs blijft in elk werk inherent aanwezig.

Met *Manao Tupapau* (Pl.3) peilt Gauguin naar de legenden, de religie en het wereldbeeld dat de Tahitianen aanleefden. Net zoals Eva de latente aanwezigheid van het kwaad ervaren had, voelt het meisje zich door de Tupapau bedreigd. Aangezien beide symbolen slang/tupapau een gelijkwaardige geladenheid in zich dragen en dezelfde emotie opwekken zijn ze onderling verwisselbaar. Vandaar dat Gauguin in *Parau na te Varua Ino* (Pl.4), zijn allerlaatste Eva, het Tahitiaanse equivalent de Tupapau introduceert. Daarmee geeft Gauguin blijk van te werken in de richting van de transculturele synthese, het objectief van zijn artistieke produktie omstreeks 1897.

Naar aanleiding van *Arii Matamoe* (W450) en *Parahi te Marae* (W483) kiest Gauguin positie te n aanzien van de teleurgang die Tahiti te wachten staat. Het overlijden van koning Pomaré V vormde de directe aanleiding ertoe. Het gedecapiteerde hoofd van de koning dat gemummificeerd is, interpreteert Gauguin volgens zijn Westerse culturele bagage: de usurpator triomfeert. Recente onderzoekingen wezen echter uit dat men deze uitgebreide dodencultus niet op Tahiti maar op de Marquesaseilanden aantreft. De hoofden bewaart men door middel van een mummificatieproces; hun oorspronkelijke uitzicht wijzigt zich niet. Merkwaardigerwijs bekleedt een object onmiskenbaar afkomstig uit de Marquesaseilanden de centrale positie in het werk dat de gevallen Tahitiaanse koning en het tot ondergang gedoemde Tahiti voorstelt! Ook de taiana die model stond voor de muurdecoratie van het vertrek is een exclusief Marquesiaans en prestigevol artefact dat gekerfd werd uit het arm- of dijbeen van een belangrijke voorouder. Het angstig ineengedrongen vrouwenfiguurtje dat aan de basis lag van de hele Bretoense



Plaat 4: P. Gauguin, *Parau na te Varua Ino*, 1892, olie op doek, 0.94 × 0.74, Washington, National Gallery, Collectie Harriman.

Eva cyclus rouwt om het gebeurde. Het cyclisch principe dat haar typeert kan men ook hier introduceren: leven - dood - wedergeboorte zijn categorieën die op alle culturen toepasbaar zijn.

De term *Matamoe* wijst daarenboven op slapen, hetgeen dit vermoeden bevestigt. De Tahitianen waren namelijk de mening toegedaan dat de dood een lange diepe slaap was waaruit de dode volledig verkwikt ontwaken zou. De idee sprak Gauguin — wellicht tegen beter weten in — aan, te meer dat zij het cyclische principe dat hij in Bretagne ervaren en in het Boeddhisme geëxpliciteerd gekregen had, bevestigt. Gauguin stelt zichzelf tot doel de oude cultuur nieuw leven in te blazen; zo wordt ook hij een nieuw mens.

Het lijkt geen twijfel dat Gauguin in *Parahi te Marae* (W483) de herinnering wilde ophalen aan het Arioigenootschap, dat in de maraes, ruime door muren omgeven tempelcomplexen ter ere van Oro, de meest bloedige ritens voltrok. Hij kende het bestaan en functioneren van de Arioi en de Marae uit Moerenhout die hem probleemloos informeerde: het visualiseren van deze



Plaat 5: P. Gauguin, *Vairaoumati tei oa*, 1892, olie op doek, 0.91 × 0.60, Leningrad, Ermitage.

cultus stelde Gauguin daarentegen wel problemen. Aangezien de Tahitiaanse materiële cultuur ten tijde van Gauguin dusdanig weinig meer voorstelde en de naburige Marquesas-kunst gekenmerkt wordt door de zeer specifieke Tiki-sculptuur, ligt het voor de hand dat Gauguin daar zijn inspiratie zoekt. Ondanks de verbondenheid van de Tiki met de Marquesiaanse vruchtbaarheidsriten wordt het vormelijk substraat drager van de oorlogsgedachte die Oro incorporeert. De omheining rond de Marae ontleende hij aan Marquesiaanse taiana die ook voor *Arii Matamoe* (W450) model stond.

Uit deze kleine analyse blijkt hoe weinig Gauguin zich bekommerde om de al dan niet wetenschappelijk-antropologische correctheid van zijn voorstellingen. De sporen van diverse culturen, ongeacht de geografische situering, slaat

hij volkomen in zijn geest op om die gezamenlijk te laten functioneren binnen zijn hoogst persoonlijk synthetisch en imaginair construct: het verloren paradijs.

De Arioïgemeenschap boeide Gauguin om meerdere redenen: ze verdedigden de vrije liefde, vertoonden parallellen met het christusverhaal en ze beschouwden de religie als een sociale macht die berustte bij een in de geheime traditie onderlegde elite. De legende verhaalt hoe de oorlogsgod Oro zijn beide zussen naar de aarde stuurde om de schone sterveling Vairaoumati te verzoeken zijn vrouw te worden. De leden van de Arioï-secte beweren dat dit evenement de directe aanleiding vormt tot de stichting; hun afstamming legitimeert hun machtspositie. *Vairaoumati tei Oa* toont laatstgenoemde, niet bewust van de aanwezigheid van Oro, zelf in gepeins verzonken. Dat hij reeds in gedachten bij het aan hem gewijde genootschap vertoeft bewijst het achterliggende vrij monumentaal dubbel idool omgeven door het stenen marae-muurtje. Dat het op de Marquesiaanse tiki geïnspireerde dubbelidool echter de beeltenis van Vairaoumati en Oro zou weergeven lijkt weinig waarschijnlijk gezien deze in antropomorfe gedaante op het voorplan verschijnen. Hij belaaft dit dubbelidool manifest met een totaal andere betekenis dan in voorgaande werken, waarin dezelfde vorm opduikt, het geval is.

Het is evident dat Gauguin ook dit werk niet met wetenschappelijke bedoelingen creëerde; hij hanteert het ook hier als vehikel om zijn theosophische ideeën te verkondigen. Hij portretteert een Tahitiaanse man en vrouw, geconfronteerd met de relictten van het verleden. Met zijn idolen wijst hij naar de oude religie of naar de twee zussen en misschien zelfs naar het eeuwige evenwicht tussen de twee principes, aarde en zee, mannelijk en vrouwelijk, yin en yang. Deze rits aan ideeën sluit aan bij Gauguins visie dat de universaliteit van hetzelfde goddelijk principe, de mystieke eenheid van cultureel gedetermineerde goden verkondigt. Het kleurpalet verwijst onmiskenbaar naar de seizoenschommelingen en de continue levenscyclus van afsterven om herboren te worden.

Na de Arioï-cyclus verdiepte Gauguin zich in de legende van Hina en Tefatou. De aardgod Tefatou bepaalde dat de mens sterven zou doch de vrouwelijke maangodin Hina pleitte voor de mensheid.

Na het cyclisch principe van de wedergeboorte zal de mensheid zich handhaven. Eens te meer toont Gauguin hoezeer hij zijn Tahitiaanse onderwerpen geselecteerd heeft in functie van zijn visie op het verloren paradijs. Bernatzik vermeldt Hina expliciet als in geheel Polynésie aanbeden maangodin¹⁰, Tefatou vermeldt hij echter niet. Naar aanleiding van het Arioïgenootschap vermelden Funk en Wagnalls de vereniging van materie en geest

¹⁰ Bernatzik, H., *Die Grosse Völkerkunde, Sitten, Gebrauche und Wesen fremder Völker*, Bibliographisches Institut, H.S., Leipzig, Band II, p. 341.



Plaat 6: P. Gauguin, *Hina Tefatou*, 1893, olie op doek, 1.12 × 0.62, New York, Museum of Modern Art.

die binnen de bond gevierd werd¹¹. Hina noch Tefatou halen zij aan. Wellicht kende Gauguin vaagweg een mythe die inspeelde op de dialectiek materie/geest. In dit *Hina Tefatou* (Pl.6) projecteerde Gauguin op een subtiële manier ruimer filosofisch-theosophisch gedachtengoed. Het rapporteren van wat hij in de Zuidzee ervaart is eens te meer sterk subjectief autobiografisch van aard. In het merendeel van de oude culturen functioneert het vrouwelijk principe in de rol van Moeder Aarde en staat voor alle materiële aspecten van het leven. De Polynesiërs wijkten met hun visie hier van af. De vrouwelijke maangodin Hina fungeert als beschermster van de mensheid en is tevens personificatie

¹¹ Funk & Wagnalls, *Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legends*, Maria Laach, 1949, k. 73.

van het materiële. De aardgod Tefatou daarentegen zaait niet alleen dood en vernieling onder de mensen maar stelt het spirituele, het actieve principe voor. De legende verhaalt hoe Tefatou besliste dat alle mensen sterven moesten maar hoe Hina hem tot een compromis wist te bewegen. Door haar hier weergegeven interventie zal de mens niet voor eeuwig verloren zijn maar — weliswaar onder een andere vorm — wedergeboren worden. De godin van de materie dirigeert de metamorfose die bij de wedergeboorte plaatsgrijpt. Alle leven wortelt in de materie die de bron ervan is. Dat Hina als bron van alle 'zijn' beschouwd werd bevestigd Gauguin door openlijk manifest terug te grijpen naar *La Source* van Courbet¹². De quasi identieke compositie en de houding van de drinkende figuur ligt eveneens aan de grondslag van *Pape Moe* (W498), de bron van waaruit het levende water bruijt, de 'eaux mystérieuses', die Gauguins verjongingskuur bewerkstelligden.

Aangezien die idee van het levende water totaal vreemd is aan het Tahitiaans gedachtengoed, mag men ongetwijfeld spreken van een projectie van door Gauguin aangekleefde ideeën die hij met de Tahitiaanse componenten tot een organisch geheel weet te verweven. Het spreekt voor zichzelf dat niet elk op Tahiti gerealiseerd werd aldus eenduidig geëxpliciteerd kan worden en dat niet elke schilderij perfect ingepast wordt in een cyclus.

De in het najaar van 1892 en 1892 geproduceerde werken zijn een hommage aan dit vrouwelijk principe van creatie en heropstanding. Regelmatig duikt Hina op — al dan niet vormelijk gewijzigd — in die bepaalde werken waarvan de titel naar een ver doch vredig verleden van ideaalexistentie verwijst: *Arearea*, *Joyeusetés* (W468), *Matamua. Autrefois* (W484), *Hina Maruru* (W500) en *Mahana no Atua* (W513). *Jour de Dieu* (W561) waarmee hij anticipeert op zijn Grote Synthese *D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons nous?*

Andersen en niet in het minst Gauguin zelf beschouwen *L'Homme à la Hache* (W430) als getuige van zijn metamorfose in 'wilde', zijn transformatie in onaangetaste, harmonisch functionerende, pure natuurmens. De sleutel tot deze interpretatie ontdekt men in *Noa Noa*, Gauguins compilatie-geschrift waarin hij het (ideaal)beeld van (zijn) oude Tahiti ophangt. Naar aanleiding van een concrete situatie nl. het vellen van een boom verduidelijkt Gauguin zijn metamorfose in Boeddhistische allegorische termen: 'Het ganse woud van het verderf moet vernietigd worden. Met zijn giftige adem blies het zijn kiemen in je! Vernietig je eigenliefde! Verpletter het boze, ruk het uit, zoals we de lotus snijden in de herfst. Inderdaad, de oude cultuurmans is vanaf

¹² Field, R., *Paul Gauguin. The Paintings of the First Voyage to Tahiti*, New York, Londen, Garland, 1977, p. 179.

vandaag verdwenen, dood. Ik word opnieuw geboren, een nieuwe, reine en sterkere mens ontstaat in mij'¹³.

Ondanks het ontbreken van de lotusbloem in *L'Homme à la Hache* ziet men de eenduidig Boeddhistische interpretatie ervan bevestigd: het aangehaalde tekstfragment uit *Noa Noa* laat aan duidelijkheid niet te wensen over. In *L'Idole à la Perle* (G93) bekleedt de lotus, het Indisch symbool van zuiverheid en regeneratieve krachten — twee kernprincipes van Gauguins zelf geconstrueerde Verloren Paradijs — eveneens een centrale positie.

In de onderscheiden uitgewerkte cycli treft men slechts die Tahitiaanse themata aan die uitgesproken raakpunten vertonen met de irrationele bekommernissen van de *décadent*.

Het universeel geldend probleem van de dialectiek materie/geest bemerkt men aanvankelijk in de Eves Bretonnes, later expliciet en mythologisch gesitueerd in de cyclus van Hina Tefatou. De hierbij aanknopende Boeddhistische idee van de wedergeboorte laat Gauguin hoopvol gelden — doch wellicht tegen beter weten in — voor de tot ondergang gedoemde Tahitiaanse cultuur. Ook in deze context zag Gauguin het cyclisch principe bevestigd. Zowel de theosophie, het Boeddhisme, de autochtone Tahitiaanse traditie als Gauguins eigen Bretoense natuurervaringen monden uit op hetzelfde cyclische principe, hetgeen de geldigheid ervan bewijst.

Naarmate Gauguin directer en persoonlijker geconfronteerd wordt met de tragiek van het gekolonialiseerde volk dat zijn identiteit zienderogen verliest wint het cyclisch principe binnen deze context aan belang. Niet het Verloren Paradijs van Schuré of van de zondeval draagt nog Gauguins aandacht weg, maar de idee dat het ideaal helemaal niet (meer) van deze wereld is. Consequent streeft hij ernaar zijn persoonlijk imaginair paradijs te reconstrueren doch slechts heel even geeft hij zijn ongelooft in zijn eigen constructen te kennen.

De meest merkwaardige karakteristiek van Gauguins exotisch oeuvre bestaat er in dat nagenoeg alle werken op twee niveau's functioneren. De zware filosofische bedenkingen die erin geuit worden weet Gauguin te verzoenen met het traditionele beeld van de charmerende tropen. Ook de niet theosophisch-geschoolde toeschouwer kan het werk perfect appreciëren. Het hermetisch karakter ervan aanvaardt hij probleemloos vanwege de onvertrouwdheid met de autochtone cultuur. Antropologen die Gauguins symbolistische background bewust of onbewust negeren komen al evenmin tot een eenduidige verklaring of interpretatie.

¹³ Uit het Duits vertaald, uit: Gauguin, P., *Noa Noa*, Nachwort von Leopold Zak, Frankfurt, Ullstein, 1957, p. 46.

Het aloverheersend syncretisme dat Gauguins oeuvre op inhoudelijk vlak kenmerkt, onderscheidt men eveneens op het formele niveau. Het in Bretagne tot stand gekomen synthetisme, een hoogstpersoonlijke, primitivistisch georiënteerde interpretatie van het symbolisme wortelt tegelijk in de esthetiek van de Japanse prent en van de Romaanse kunstuitingen. Aangezien beide kunstvormen sterke en voor Gauguin zeer interessante raakpunten vertoonden — in alle opzichten wijken ze af van de doelstellingen van de Renaissance en de principes van de Akademieschilders — bleef de synthese niet lang uit. Het onconventionele, niet-akademische karakter dat uit deze vormgeving sprak vond Gauguin perfect geschikt om de ongeknutselde authenticiteit op te roepen waarvan hij in Bretagne dusdanig onder de indruk kwam.

Progressief oriënteerde Gauguin zich meer en meer op de kunstproductie van niet-Westerse hoogculturen waarvan de vormgeving al evenmin door renaissancepredikaten werd gedetermineerd.

In zijn brief van oktober 1897 gericht aan Daniel de Monfreid raadde Gauguin zijn vriend en dilettant-kunstenaar aan: 'Ayez toujours devant vous les Persans, les Cambodjiens (sic) et un peu l'Egyptien. La grosse erreur, c'est le Grec, si beau que ce soit'¹⁴. Meerder foto's van de tempelreliëfs van Borobudur (Java, 8ste eeuw) liggen aan de basis van tal van realisaties waarin Gauguin deelfragmenten compileert: *Eve Exotique* (Pl.2), *Ia Orana Maria* (W428), *Te Nave Nave Fenua* (W455), *Arearea* (W468), *Nafea faa Ipoipo* (W454) e.a. werden aldus geconcipieerd. Het ietwat stroeve maar toch elegante karakter van de vrij stoere figuren vond Gauguin perfect de oorspronkelijke staat van de natuur-Tahitiaan weerspiegelen. In hoofdzaak vrouwefiguren zal hij van een Javaanse vormgeving voorzien. De wespentaille die de 'poupées' nastreefden vond Gauguin zo verfoeilijk en tegennatuurlijk dat hij zijn Eva met een stoere constitutie bedacht.

De hoekigheid van de Javaanse vormgeving verwijst in bepaalde gevallen naar reliëfs en/of fresco's uit het oude Egypte. Naast *Vairaoumati tei Oa* vindt men de meest opvallende referentie in *Ta Matete*, de hoekige houding van de figuurtjes, de gerespecteerde tussenruimte en het repetitieve karakter van de compositie werd net niet letterlijk overgenomen van een Thebaans graffresco (XVIII^e dyn.). Hoger vermeldden we reeds hoe Gauguin in zijn Bretoense tijd de esthetiek van de Japanse prent bestudeerde en hoe deze samen met diverse romaanse kunstuitingen de totstandkoming van het synthetisme bewerkte. Van een vrij oppervlakkig toepassen van compositieschemata (*Les trois petits chiens* (W293) en *La Vague* (W286)) evolueert hij zienderogen naar een geassimileerd Japanisme (*Le cheval blanc* (W571)).

¹⁴ Gauguin, P., *Lettres de Paul Gauguin à Daniel de Monfreid*, préface par V. Ségalen, Okt. 1897, Parijs, Plon, 1930, p. 83.

De aanwezigheid van het Boeddhisme binnen Gauguins oeuvre wordt versterkt gezien het zich op twee niveau's manifesteert: niet alleen de uitgesproken interesse voor de wedergeboorte is ertoe te relateren maar ook de vormgeving van tal van en in hoofdzaak androgyn aandoende vrouwelijke figuren, is ongetwijfeld een Boeddhistische erfenis.

Opvallend is het feit dat het 'wilde' karakter vande Zuidzee opgeroepen wordt aan de hand van de vormgeving uit de kunst van niet-Westerse hoogculturen en niet in het minst van de Polynesische artefacten en vormtaal. Uit zijn vele minder bekende sculpturen blijkt echter dat Gauguin maar al te goed vertrouwd was met de Polynesische toegepaste kunst. In tegenstelling tot Picasso die zijn vormgeving ent op de Iberische en Afrikaanse sculptuur, werd Gauguins vormtaal in geen enkel opzicht door deze tribale kunst beïnvloed noch gedetermineerd. De niet-conventionele elegantie die uit de kunstuitingen van de niet-Westerse hoogculturen spreekt, wist tegelijk het 'wilde', niet-akademische en het aangename paradijselijke op te roepen. Uit zijn artistieke voorkeur blijkt de dualiteit tussen het 'sauvage' en het 'sensible' die Gauguins totale persoonlijkheid kenmerkt. Deze tegenstrijdigheid leidt volgens Berger in eerste instantie tot een strijd binnenin een en dezelfde persoonlijkheid. Op een hoger niveau heft deze tegenstelling zichzelf op aangezien zowel de sensible als de sauvage 'not concerned with superficial illusions, both wanted to strip their subjects tot what they thought was the heart of the matter, one to the essential mystery, the other to the instinctive body'¹⁵.

Niet alleen Gauguins schilderkunstig oeuvre maar ook zijn sculpturaal werk en zijn literaire activiteit wordt door een aloverheersend syncretisme gekenmerkt. Velen hebben dit syncretisme ten kwade geduid doch *Noa Noa* bewijst dat deze houding niet het gevolg is van een verregaande inspiratieloosheid noch een pose is die Gauguin aanneemt. Wanneer hij zich eindelijk tot doel stelt een helder, klaar en duidelijk exposé te houden omtrent de betekenis en de zingeving van zijn Tahitiaans oeuvre vervalt Gauguin weer in zijn kwade compilatiegewoonte. Een veelheid van op elkaar inspelende gedachtes weet Gauguin in zijn schilderkunstig werk tot een persoonlijke synthese te voeren. Op een analoge, compleet intuïtieve manier weeft hij literaire fragmenten van diverse origine aaneen tot een uitermate suggestieve en poëtische compilatie. Het hyperindividualisme inherent aan alle symbolisten bekleedt een sleutelpositie bij de opbouw van Gauguins Tahiti. Aangezien het een hoogstpersoonlijk construct betreft waarin hij een poging onderneemt om een voor hem, louter en alleen voor zichzelf, afdoend antwoord te vinden op de meest pregnante levensvragen waarvan hij de essentie in de oorspronkelijke tropische oertoestand situeert, is de vraag omtrent de antropologische exactheid

¹⁵ Berger, J., *Permanent Red*, Londen, Methuem & C° Ltd, 1960 (1961), p. 203.

secundair. Tegen een uitgesproken fin de siècle achtergrond en aan de hand van een reeks componenten die irrationaliteit gemeen hebben bouwt Gauguin progressief zijn eigen wereldbeeld op. In tegenstelling tot tal van andere alternatieve filosofieën die op het einde van de 19de eeuw de kop op staken en pretendeerden de grote waarheid te verkondigen, geeft Gauguin nooit blijk van enig proselytisme. Dit wereldbeeld vindt zijn betekenis en voleinding louter en alleen in zijn individu.

Globaal mag men stellen dat Gauguins exotisme voortgesproten is uit de bekommernissen van een typische fin de siècle geest die door toevallige autobiografische factoren in primitivistische richting georiënteerd werd. De paradijselijke authenticiteit vormde het enig geschikte antidotum voor de negatieve kwaliteiten van de bourgeoisie. Aan de hand van de meest diverse bronnen die inhoudelijk raakpunten vertonen, reconstrueert hij zijn eigen — weliswaar verloren — paradijs. Dit uitgesproken en alomtegenwoordig syncretisme in de artistieke realisaties van Gauguin profileert zich ongetwijfeld als een van de meest kenmerkende facetten van zijn œuvre. Op een hoogstpersoonlijke manier voert hij vorm en inhoud tot een organische symbiose.

SUMMARY

For years the traditional literature on Gauguin has emphasized the fairy-like aspect of the creative process of this 'peintre maudit'. The fact that exactly this artist, who acted as the key-figure in the most progressive symbolist circles, first settled in Brittany and then retreated to the South Pacific, has been disregarded so far.

Gauguin's artistic conception is based on three pillars between which there are continuous shifts of emphasis: Symbolism, Synthetism and Primitivism.

During this stay in Brittany and consistent with the fin de siècle-tendencies, he concentrated on the first femme fatale, Eve, whose negative quality as carrier of death he overemphasized.

The study of Buddhism led to a consciousness-raising process: he realized how both nature and mankind are governed by the predominant natural processes of organization. In his new positive vision he considered Eve as a source of life.

After a transitional phase of Polynesian Eves, Gauguin got absorbed in the soul of the primitive Tahitian. As a result of missionary work few or even no traces of autochthonous artefacts, oral tradition and religion remained. The disillusioned Gauguin got his information about ancient Tahiti from Moerenhout's descriptive 'Voyages aux Iles'.

On the basis of a well-selected Buddhist, theosophic and autochthonous range of ideas he reconstructed his own 'Paradise Lost'. This world view only gets its meaning and completion from Gauguin's personality.

The basis of Gauguin's style was Synthetism, the interpretation of symbolism by the Primitives. Not only the Polynesian works of art, but also Romanesque sculpture and the aesthetics of non-western civilizations (Java, Japan, Egypt, Incas) have influenced and determined Gauguin's pictorial style.

E. Bruyninx

IJZER GIETEN IN AFRIKA: EEN MISVERSTAND?

Het is voor de lezer verrijkend dat in de vakliteratuur, handelend over eenzelfde studiegebied, verscheidene theorieën worden geformuleerd. Het prikkelt de nieuwsgierigheid van de onderzoeker dat verschillende opvattingen over eenzelfde studieaspect worden uiteengezet. Zo valt het op dat er met betrekking tot de kennis van de metaalkunst in Afrika uiteenlopende meningen waren en nog bestaan en niet in het minst over het al dan niet gieten van ijzeren voorwerpen. Het is voor ons de aanleiding om de diverse opvattingen op een rij te zetten en meteen te pogen wat meer duidelijkheid te brengen in een probleem dat zich blijkbaar stelt.

Naar aanleiding van de tentoonstelling over de Negro-Afrikaanse metaalplastic te New York in 1982 onderstreept Fischel (1982:13) in verband met de diverse bewerkingstechnieken van metaal, dat ijzer in enkele zeldzame gevallen wordt gegoten. Ze verwijst hierbij naar Garrard (1982:41) die stelt dat de Frafra, een volk dat leeft op de grens van Ghana met Burkina Faso, ijzeren voorwerpen gieten door middel van de verloren-vormtechniek: 'In rare instances, the Frafra smith achieved the remarkable feat of lost-wax casting in iron. I have found one bell in this metal (...) and Fr. Lebel states that he has seen another'. Reeds eerder werden dergelijke gegevens genoteerd. Donner schreef in 1939 (p. 148) in verband met het Liberiaanse hinterland: 'In these regions the arts of smelting ore and casting iron have already been lost. The people still know, however, that among their ancestors there were men who knew how to cast iron'.

Het gieten van ijzer in verloren-vorm is een gegeven dat ook door Rumpf (1977:s.p.) wordt aangehaald. Om de bewering te staven verwijst ze naar de Baule, de Hausa van Kano en de Tiv. In feite neemt ze de gegevens over die Hefel in 1943 in haar doctoraatsverhandeling publiceert (1943:14). Voor wat de Baule betreft, verwijst laatstvermelde auteur naar een persoonlijke mededeling van Himmelheber aan Walter Cline (1943:6). Voor de Hausa steunt ze op een bron van 1913, nl. op Marquart (1913:XLVII) die het volgende schrijft: 'In Kano werden Schwerter, Speere u.a. Gegenstände aus Schmiedeneisen im Wege des *cire perdue*-Gusses hergestellt'. Marquart verwijst hiervoor naar Ling Roth (1903, 1968:232), die vermeldt dat er niet alleen zwaarden en speren maar ook andere objecten uit *gesmeed ijzer* worden vervaardigd. Hij betwijfelt echter dat de techniek hiervoor aangewend de verloren-vorm is, zoals een nog oudere bron, nl. Robinson, wil doen geloven. Bij gebrek aan de juiste referenties hebben we het werk van Robinson niet teruggevonden. De lapsus die rond de eeuwwisseling werd begaan nl. dat de

techniek van het smeden die van het gieten zou zijn is de oorzaak dat sommigen, zoals Wymeersch (1983:10), nu nog de beide procédés door elkaar halen.

Dat de historiek van dit zogenaamd misverstand zo lang is geworden, is des te merkwaardiger als men weet dat in 1943 reeds het tegendeel werd geschreven. Leroi-Gourhan (1943:206) wijst er immers op dat de kennis om ijzer te gieten slechts een beperkte geografische verspreiding heeft gekend: 'Les objets de fer fondu et coulé sont rares et l'Extrême-Orient chinois ou japonais est à peu près seul avec l'Europe à en donner des exemples'. Later vermelden Hirschberg en Janata (1966:79) in hun werk 'Technologie und Ergologie in der Völkerkunde' dat China, Korea, Japan en Achter-Indië de enige buiten-Europese landen en gebieden zijn waar de techniek van het ijzergieten bekend is. De auteurs hebben het hier echter niet over het gebruik van het verloren-vormprocédé maar doelen op de reductietechnieken om uit ijzerhoudend erts metaal te winnen. Zo ook wijzen Baer, Jeanneret en Raunig (1966:18) op het feit dat de hoge temperatuur (nl. 1525°) nodig voor het vloeibaar maken van ijzer, niet kan worden bereikt met de ovens waarover de pre-industriële volken beschikken. Amborn (1976:15) schrijft nog duidelijker: 'Diese Legierung (Roheisen, Gusseisen) spielt bei den traditionellen afrikanischen Eisenverhüttung (...) keine Rolle'.

Uit het voorgaande zou dus mogen worden besloten dat op geen enkele wijze in Negro-Afrika ijzer in vloeibare vorm kan worden geproduceerd en dat er, in tegenstelling met wat Garrard beweert, bijgevolg geen voorwerpen uit dat materiaal kunnen bestaan. Maar de zaak ligt lang niet zo eenvoudig. Amborn voegt immers aan zijn bewering toe dat er tijdens het reductieproces wel vloeibaar metaal kan worden verkregen maar dat dit slechts mogelijk is op bepaalde plaatsen in de smeltoven. Kleine hoeveelheden vloeibaar ijzer kunnen ten gevolge van een chemische reactie nabij de luchttoevoer ontstaan. Hier overstijgt de temperatuur immers de 1500°. De auteur onderstreept echter dat de Afrikaanse smelter hoegenaamd geen vloeibaar metaal wenst. Als voorbeeld citeert hij de in Zambia wonende Kaonde die hun voorouders aanroepen opdat het ijzer niet vloeibaar zou worden (1976:21)¹. Williams (1973:147, 1974:59) constateert iets dergelijks tijdens een reductieproces bij de Yoruba van Nigeria. Ook hier wordt vloeibaar ijzer als nutteloos aangezien². Reeds von Luschan (1909:46) was de mening toegedaan dat de Afrikaanse oventypes geen gietijzer produceren maar indien dit toch per

¹ De auteur steunt hierbij op het werk van Melland (1923 (1967):136-137) die de bede als volgt formuleert: 'I pray thee, help me, and guide my work, that it may prosper. If the mukishi be adverse the ore will turn to water and not to iron'.

² "Though the traditional domed furnace was at times capable of generating temperatures in excess of 1500° C, liquid metal produced at such temperatures was regarded by the smith as 'spoiled'".

uitzondering mocht voorvallen, het hele reductiegebeuren van zuiver accidentele aard is. In recente publikaties die handelen over metaal in Afrika, zoals in dat van Schmitz-Cliever (1979) en van Echard (1983), wordt het probleem niet aangeraakt. Kense (1983:157) merkt daarentegen in zijn besluit over de verschillende oventypes, meer bepaald over het meest gesofisticeerde type 'C', het volgende op: 'These furnaces were capable of producing extensive amounts of iron bloom, and could achieve temperatures that were capable of actually melting the iron — although this would not have been desired since the product was then unworkable'. Toch blijft Thomasson (1987:152), in een recente publikatie, het voor mogelijk houden dat de Kpelle (Liberia) de kunst verstonden om ijzeren voorwerpen te gieten. In verband met zijn uiteenzetting van de oven die door de Kpelle werd gebruikt schrijft hij het volgende: 'Several informants described the molten ore's flow through small trenches into holes (pigs?), suggesting that temperatures were high enough not just to extract blooms for the making of wrought iron, but to do casting. If this is true, it is unique in the ancient world' (1987:153). Een gelijkaardig gegeven vinden we o.a. ook nog bij Womersley (1984:21) die, in verband met de smeltoven bij de Luba (Zaire), vermeldt dat: 'Usually towards morning the outlet of the furnace bursts open and out trickles the extracted liquid ore into moulds for hoes, (...)'.

Voor diegenen die zich vnl. met Afrikaanse kunst bezighouden en bijgevolg veeleer met hout dan met metaal vertrouwd zijn, willen we even nader ingaan op de reductietechnieken. Onafgezien het type van oven dat in Afrika wordt gebruikt, hebben we steeds te maken met een direct reductieproces waarvan het uiteindelijk resultaat, naast stukjes onverbrande houtskool, onvoldoende gereduceerd erts en vloeibare slakken een koolstofarm ijzer is in de vorm van klompen waarin ook nog onzuiverheden zitten. Deze brokken, die men loep noemt, worden nadien door de smid tot een bruikbaar voorwerp gesmeed. Het uiteindelijk resultaat is dus een smeedijzeren object.

Het indirect reductieproces dat in een hoogoven plaatsgrijpt geeft uiteindelijk en in tegenstelling met het directe proces een koolstofrijk materiaal dat men ruw- of gietijzer noemt. Dit gietijzer is bros en komt bijgevolg niet in aanmerking voor het vervaardigen van landbouwtuig of wapens. Het is echter wel geschikt om andere voorwerpen rechtstreeks uit de oven te gieten. Het verkrijgen van dit vloeibaar metaal zou in het Westen vanaf de 11de en 12de eeuw bekend zijn, maar in China reeds in de 4de eeuw voor onze tijdrekening (Fluzin 1983:23). Het is nu ook mogelijk om, via een frisproces³, het ruwijzer tot een bruikbaar basisprodukt voor de vervaardiging van gereedschap om te vormen. Dit is echter een Europees of liever westers procédé waarvan het

³ Het frissen bestaat erin, het teveel aan koolstof via oxidatie aan het gietijzer te onttrekken, om aldus een bruikbaar smeedijzer of zelfs staal te verkrijgen.

ontstaan vermoedelijk omstreeks de 14de eeuw in Zweden moet worden gesitueerd. Drost (1961:4) maar vooral Amborn (1976:21) geven voldoende verantwoorde argumenten die dergelijke werkwijze voor Negro-Afrika uitsluiten. Hoe moeten we dan uiteindelijk de gegevens betreffende gegoten ijzeren objecten interpreteren?

De oorzaken zijn o.i. voor een groot deel toe te schrijven aan de gebreken of tekortkomingen eigen aan de, door de kunstetnoloog veel toegepaste observatiemethode. De optische analyse is waardevol voor het stilistisch onderzoek, echter meer dan eens onbetrouwbaar voor het bepalen van het materiaal waaruit kunstvoorwerpen of etnografica zijn vervaardigd. Dit is niet alleen het geval voor ijzer maar ook voor non-ferrometalen. Zo is het bekend dat, op grond van hun kleur, men messing met 14% zink en brons met 10% tin niet met het blote oog van elkaar kan onderscheiden (Liebner 1967:28-29). Men begrijpe dat, wanneer voorwerpen in een koperlegering dan nog bedekt zijn met sporen van offergaven of zelfs een gewone gebruikspatina vertonen, de identificatie van het materiaal totaal onmogelijk wordt. In sommige gevallen is het zelfs moeilijk om via voormelde methode een ijzeren voorwerp van een non-ferro-object te onderscheiden. Ook hier kunnen b.v. de patina of eventuele oxydatiesporen misleidend werken. Ter illustratie geven we hiervan een voorbeeld.

De Etnografische Verzamelingen van de Rijksuniversiteit Gent bezit een Senufo-duimring (inventarisnr. IV. 1190) die versierd is met twee kameleons. De ring meet 33 mm bij 32 mm, is 44 mm hoog en weegt 50 g (afb. 1). Hij werd tijdens de zg. Ivoorkustexpeditie, georganiseerd door de Rijksuniversiteit Gent en het Vleeshuismuseum te Antwerpen, in 1939 bij de Senufo-Nafara te Karakoko verzameld. Hij heeft een grijsachtige patina en vertoont sporen van een roodbruine stof die als laterietaarde werd geïnterpreteerd. Het basismateriaal dat aan de bek van beide kameleons zichtbaar is bleek geen messing of brons te zijn, maar leek veeleer op ijzer. Afgaand op het uitzicht werd hij dus als een ijzeren ring geïnventariseerd. Het was dus niet onlogisch het sieraad als een uitzonderlijk object aan te zien, te meer daar de Senuforingen van dit type als regel door middel van de verloren-vormtechniek uit messing zijn gemaakt.

Tijdens mijn verblijf in Ivoorkust in 1979 verzamelde ik een gelijksoortig exemplaar, ditmaal versierd met slechts één dier (afb. 2). Bij nader toezien bleek dit stuk, dat 36 mm bij 28 mm meet en een donkere haast zwarte patina vertoont, niet uit een koperlegering te zijn gegoten. Gezien zijn gering gewicht, nl. 10 g, kon hij evenmin uit ijzer vervaardigd zijn.

Beide duimringen werden voor onderzoek overgemaakt aan het Instituut voor Nucleaire Wetenschappen van de R.U.G.. Dr. Jan Op de Beeck van het Laboratorium voor Analytische Scheikunde onderwierp de stukken aan een kwalitatieve analyse, namelijk de Energy-dispersive X-ray fluorescence



Afb. 1 Senofo-duimring met dubbel kameleonmotief. H. 44 mm
Etnografische Verzamelingen R.U.Gent, IV.1190
Foto Goderis. Copyright Seminarie voor Etnische Kunst met Etnografische
Verzamelingen, R.U.Gent.

(EDXRF)⁴. Hij constateerde dat het exemplaar met dubbel diermotief uit zink en lood is samengesteld en dat het object met slechts één kameleon volledig uit zink is vervaardigd. Daarenboven dienden de roodbruine sporen van het zogenoemde lateriet op de eerste ring verklaard te worden als een vorm van oxydatie.

Het onderzoek toont dus aan dat een geoefend oog, zelfs dat van een doorwinterd etnograaf, niet altijd met exactheid de aard van het materiaal

⁴ Voor de onmiddellijke bereidheid waarmee Dr. Op de Beeck de analyses uitvoerde, onze speciale dank.



Afb. 2 Senofo-duimring met één kameleon. H. 36 mm
Privé-verzameling
Foto Goderis. Copyright Seminarie voor Etnische Kunst met Etnografische
Verzamelingen, R.U.Gent.

kan bepalen waaruit een voorwerp is gemaakt. Het kan hem geenszins ten kwade worden geduid. Gelukkig kunnen, en dit nu meer dan vroeger, de onvolkomenheden van de observatiemethode ondervangen worden door samenwerking met gespecialiseerde diensten die over doeltreffende analyse-technieken beschikken. Hoe verfijnd deze technieken ook mogen zijn, eens dat ze worden toegepast op voorwerpen van enige omvang en die dus groter zijn dan de hierboven besproken sieraden, moet de onderzoeker bijna steeds destructief te werk gaan. Tegenover dergelijke procédés en zeker op kunstwerken van grote waarde staan de meeste museumconservatoren weigerachtig, zelfs indien de beschadiging uiterst miniem zou zijn.

De nog hier en daar bestaande verwarring op het vlak van de gebruikte materialen en sommige aangewende technieken voor de vervaardiging van ijzeren voorwerpen, zoals foutief de verloren-vorm, berust voor een groot deel op het overnemen van onjuiste of onnauwkeurige gegevens uit oud bronnen-materiaal. Voorts kunnen het verkeerd interpreteren van gepubliceerde gegevens of een fout inzicht in het reductieproces dat in de Afrikaanse smeltovens plaatsgrijpt enerzijds en de smeedtechniek anderzijds de oorzaak zijn⁵. Amborn (1976:2) verklaart het als volgt: 'Für die Irrtümer in den Berichten lassen sich zwei Hauptgründe anführen: Entweder sind die Beobachtungen des Feldforschers ungenau oder er hat den Prozess selbst gar nicht gesehen, sondern beschreibt das Verfahren nach Erzählungen'.

Het zou, zoals reeds eerder aangehaald, dus slechts mogelijk zijn ruwijzer of gietijzer te vormen via het indirecte reductieproces dat plaatsgrijpt in een hoogoven. Dit ruwijzer bezit een koolstofgehalte van 4 tot 5% C terwijl staal een koolstofgehalte van slechts 0,3-1,5% C heeft en smeedijzer een niet noemenswaardige hoeveelheid bezit. Maar het probleem dat zich stelt rond het Afrikaans 'ijzer' lijkt ingewikkelder dan men op het eerste gezicht wel meent. Gordon en van der Merwe (1984:108) schrijven immers: 'The microstructures of an iron bloom produced in Ghana early in this century show that the carbon content ranges from that of graphitic cast iron to that of steel, while artefacts from the same area are nearly carbon-free iron'.

Tot nog toe beschikken we in de vakliteratuur over geen enkel zeker bewijs dat het mogelijk maakt te stellen dat het gieten van ijzer binnen de traditionele Negro-Afrikaanse culturen daadwerkelijk en doelbewust toegepast werd of wordt. We zouden bijgevolg en met vrijwel grote zekerheid mogen besluiten dat er geen ijzeren wapens, landbouwtuig of enig kunstig gevormd object, in verloren vorm of in enig andere giettechniek werden uitgevoerd. De gegevens die het tegendeel willen doen geloven zouden dus op een misverstand berusten.

Recente vondsten van de Amerikaanse archeologe Terry Childs, verbonden aan het Center for Materials Research in Archaeology and Ethnology van het Massachusetts Institute of Technology te Cambridge (USA), zullen misschien verheldering brengen in het probleem dat ons hier bezighoudt. Bij een recent bezoek aan onze universiteit deelde ze ons mee dat ze in Tanzania nieuwe gegevens in dit verband heeft gevonden. Of er daadwerkelijk ijzeren voorwerpen werden gegoten is echter de vraag die wij ons stellen. In afwachting dat Childs de resultaten van haar onderzoek publiceert blijft de controverse dus bestaan.

⁵ Zo interpreteert Barley (1984:94-95) bepaalde gegevens van Podlewski (1966) met betrekking tot de Mafa smelters en smeden ten dele verkeerd, wat hem uiteindelijk doet schrijven: 'Why does the undertaker forge/smelt iron? — a recasting not without implications'.

BIBLIOGRAFIE

- Amborn, H. (1976).
Die Bedeutung der Kulturen des Niltals für die Eisenproduktion im Subsaharischen Afrika. Wiesbaden.
- Baer, G. & Jeanneret, A. & Raunig, W. (1966).
Metall. Gewinnung und Verarbeitung in aussereuropäischen Kulturen. (Führer durch das Museum für Völkerkunde und Schweizerische Museum für Völkerkunde Basel. Sonderausstellung vom 25. Januar bis 30. November 1966). Basel.
- Barley, N. (1984).
Placing the West African Potter.
In: Picton, J. (Ed.). *Earthenware in Asia and Africa*. London, p. 93-105.
(*Colloquies on Art & Archaeology in Asia* No. 12).
- Donner, E. (1939).
Hinterland Liberia. London & Glasgow.
- Drost, D. (1961).
Hochöfen in Afrika?
Mitteilungen des Museum für Völkerkunde Leipzig, Marz, No. 5, 2-5.
- Echard, N. (Ed.). (1983).
Métallurgies Africaines. Nouvelles contributions. Paris.
(*Mémoires de la Société des Africanistes*, 9).
- Fischel, E. (1982).
An Introduction to Metals and Metallurgic Techniques in African Art.
In: Brincard, M.T. (Ed.). *The Art of Metal in Africa*. New York, p. 13-16.
- Fluzin, P. (1983).
Notions élémentaires de sidérurgie.
In: Echard, N. (Ed.), p. 13-44.
- Garrard, T.F. (1982).
Frafra Brass Castings.
In: Brincard, M.T. (Ed.). *The Art of Metal in Africa*. New York, p. 37-42.
- Gordon, R.B. & van der Merwe, N.J. (1984).
Metallographic study of iron artefacts from the Eastern Transvaal, South Africa.
Archaeometry, 26, 1, 108-127.
- Hefel, A. (1943).
Der afrikanische Gelbguss und seine Beziehungen zu den Mittelmeerländern.
Wiener Beiträge zur Kulturgeschichte und Linguistik, 5, 1-87.
- Hirschberg, W. & Janata, A. (1966).
Technologie und Ergologie in der Völkerkunde. Mannheim.
- Kense, F.J. (1983).
Traditional African Iron Working. Calgary.
(*African Occasional Papers* No. 1).

- Leroi-Gourhan, A. (1943).
L'Homme et la Matière. Évolution et Techniques. Paris.
(*Sciences d'Aujourd'hui*).
- Liebner, (1967).
Konferenz der Metallrestauratoren der DDR. Aussprache.
Neue Museumskunde, 3, 32-35.
- Ling Roth, H. (1903 reprinted in 1968).
Great Benin. Its Customs, Art and Horrors. London.
- Melland, F.H. (1923 reprinted in 1967).
In *Witch-Bound Africa. An Account of the Primitive Kaonde Tribe and their Beliefs*.
London.
- Podlewski, A.M. (1966).
Les forgerons Mafa. Description et évolution d'un groupe endogame.
Cahiers O.R.S.T.O.M., III, I, 1-46.
- Rumpf, A. (1977).
Der Afrikanische Gelbguss. Berlin.
(*Museum für Völkerkunde. Abteilung Afrika. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz* Nr. 210).
- Schmitz-Cliever, G. (1979).
Schmiede in Westafrika. Ihre soziale Stellung in traditionellen Gesellschaften. Hohenschäftlarn bei München.
- Thomasson, G. (1987).
'Primitive' Kpelle steelmaking: A high technology indigenous knowledge system for Liberia's future?
Liberian Studies Journal, XII, 2, 149-164.
- Von Luschan, F. (1909).
Eisentechnik in Afrika.
Zeitschrift für Ethnologie, 41, 22-59.
- Williams, D. (1973).
Art in Metal.
In: Biobaku, S.O. (Ed.). *Sources of Yoruba History*. Oxford, p. 140-164.
- Williams, D. (1974).
Icon and Image. A study of Sacred and Secular Forms of African Art.
London.
- Womersley, H. (1984).
Legends and History of the Luba. Los Angeles.
- Wymeersch, P. (1983).
Het land van Zandj. Oost-Afrika en de culturele en handelsbetrekkingen over de Indische Oceaan.
AVRUG-Bulletin (Gent), 10, 2, 6-24.

RÉSUMÉ

COULER LE FER EN AFRIQUE: UN MALENTENDU?

Concernant l'art du métal dans les cultures traditionnelles africaines certains auteurs mentionnent que dès le début de notre ère, apart la technique de forger, des objets en fer seraient coulés à la cire-perdue. Très tôt déjà, et à plusieurs reprises, l'inexactitude de cette opinion a été soulignée. Néanmoins, elle persiste jusqu'à présent. Le malentendu résulte de la défaillance de l'observation, une des plus importantes méthodes de l'ethnologie de l'art. La reprise, sans critique approfondie, des données anciennes ou une compréhension fautive du processus de réduction du minerai ferreux dans les fours et de la technique de forger en sont souvent la cause. A ce jour il n'existe aucune preuve irréfutable qui pourrait démontrer que dans les cultures traditionnelles africaines, des objets en fer seraient coulés.

Wilfried Van Damme

HET PROBLEEM VAN 'KUNST OM DE KUNST' IN NEGRO-AFRIKA

Geïnspireerd door André Malraux maakt Jacques Maquet in zijn 'Introduction to Aesthetic Anthropology' (1979a:9,35-38) een onderscheid tussen 'art by destination' en 'art by metamorphosis'. Met het eerste doelt de auteur op die voorwerpen die vervaardigd worden met geen ander doel voor ogen dan door middel van de visuele kwaliteiten van de bedoelde objecten een esthetische contemplatie te bewerkstelligen. 'Art by metamorphosis' slaat daarentegen op die voorwerpen (zoals Afrikaanse maskers en beelden) die enerzijds niet of niet enkel met het bovengenoemde doel in gedachten gemaakt worden, maar anderzijds (en met name in het huidige Westen) omwille van hun esthetische kwaliteiten een plaats toegewezen krijgen in galleries en musea en aldus tot 'kunst' worden getransformeerd (zie ook Maquet 1979b; 1986:17-18,22).

Datgene wat Maquet onder 'art by destination' verstaat, blijkt door andere auteurs omschreven te worden met 'kunst om de kunst' ('art for art's sake', 'l'art pour l'art', 'Kunst für die Kunst'). 'Kunst om de kunst' heeft, in de betekenis die in het algemeen aan deze omschrijving toegekend wordt, met andere woorden betrekking op die 'objecten' (in ruime zin) wier enige functie gelegen is in het esthetisch behagen van de mens¹.

We willen vervolgens op deze plaats de vraag stellen of we ook in het traditionele Negro-Afrika voorbeelden aantreffen van deze in het Westen sinds de Renaissance en met name vanaf de Romantiek veelvuldig voorkomende 'art by destination', deze 'kunst om de kunst'.

In overeenstemming met het algemeen heersende beeld dat de Afrikaanse kunsten steeds op de eerste plaats als functionele kunsten beschouwd moeten worden, meent Perrois de bovengestelde vraag ontkennend te moeten beantwoorden: 'C'est enforcer une porte ouverte de dire que l'art pour l'art n'existe pas en Afrique et dans les arts traditionnels en général...' (1972:152).

Horton van zijn kant neemt echter stelling tegen 'the easy and oft-heard generalization that in traditional West African culture there was no such thing as Art for Art's sake'. De auteur suggereert dat 'It is possible that some studies of West African culture have not found art practised for its own sake, simply because they have not looked for it in the right direction' (1963:112). Horton doelt hiermee op het feit dat Westerse studies met betrekking tot

¹ Men spreekt in dit verband vaak van het niet-utilitaire karakter van de bedoelde voorwerpen. Houden we echter voor ogen dat ten minste één functie (namelijk die van het esthetisch behagen) dus wel degelijk genoemd kan worden in dit opzicht.

Afrikaanse kunst eerder gericht zijn op de plastische kunsten dan op de dans, en dit terwijl er aanwijzingen bestaan dat het in West-Afrika veeleer de dans dan de sculptuur is die in het middelpunt van de artistieke belangstelling staat (cf. Van Damme 1987:67). Horton komt tot de bovenvermelde uitspraken na zijn studie van de (masker-)dansen van het *Ekine* genootschap zoals dat aangetroffen wordt bij de Kalabari (Nigeria). Binnen dit genootschap, zo schrijft de auteur, 'we find a series of religious rituals developed into something which it would be hard not to call Art for Art's sake' (1965:2). Horton verklaart zich nader, wanneer hij opmerkt dat de Kalabari-mythen verhalen dat de maskerdansen niet enkel voor religieuze activiteiten door moeten gaan, maar bovendien verondersteld worden ingang te hebben gevonden onder de mensen omdat ze op zichzelf aangenaam zijn. De auteur meent zelfs dat de als esthetisch aangenaam ervaren opvoering zèlf het doel lijkt te zijn waarop de meeste *Ekine* rituelen gericht zijn. Bedenken we bovendien dat, daar waar geld, afstamming en politieke invloed op zowat alle andere gebieden in het Kalabari leven een grote rol spelen, het binnen de *Ekine* bovenal het danstalent van de volwassen man is die het lidmaatschap van en het opklimmen binnen het genoemde genootschap bepaalt (1963:95-100). Bij dit alles dienen we uiteraard voor ogen te houden dat de maskerdansen van de *Ekine* niet volledig met 'kunst om de kunst' te omschrijven vallen, aangezien de religieuze functie steeds aanwezig blijft.

In aansluiting op Horton's bevindingen vermelden we hier dat Brain & Pollock in het kort naar voren brengen dat, met uitzondering van de geheime exemplaren, de maskers van de Bangwa (Kameroen) deel uitmaken van wat de auteurs 'public entertainment' noemen. 'These masks perform in a simple masquerade and are valued purely for their beauty and theatricality' (1971:30).

Het probleem van 'kunst om de kunst' in Afrika werd door Himmelheber reeds in de jaren dertig naar voren gebracht (1935:48-50; zie ook 1960:18-22). In de context van de Baule (Ivoorkust) spreekt de auteur van tien à twintig cm. grote houten dierfiguren die versierd worden met allerlei ornamenten die aan de fantasie van de kunstenaar ontspruiten, en die vervolgens met bladgoud bedekt worden. Gevraagd naar de functie of het doel van deze voorwerpen kreeg Himmelheber te horen dat ze in feite nergens toe dienen en enkel puur voor het plezier op feestdagen voor de woningen uitgesteld worden². De Baule kennen zelfs massieve zalfpotten en seinhoorns, aldus

² Himmelheber stipt aan dat (ook) de Dan (Ivoorkust/Liberia) en de Kran — met deze naam worden vaak de Guere van Noord-Liberia aangeduid — dierfiguren uit metaal zouden vervaardigen 'zu keinem anderen Zweck, als dem, sich daran zu erfreuen' (1960:19). Wat de Dan betreft, wijzen we hier ook op Dorsinville & Meneghini die melden dat 'a peasant could, and still does, buy a pot, or a jar, just for its beauty. As told by Dan artist Tonpieme, 'a head of family, a chief, could gather a collection of carvings just to look at them and (in his own words) to share their beauty with his friends'' (1973:16).

de auteur, die qua uiterlijke vormgeving en versiering identiek zijn aan de werkelijke gebruiksvoorwerpen, maar door het feit dat ze massief zijn uiteraard niet geschikt geacht kunnen worden om een praktische functie te vervullen. Volgens Himmelheber gaan de Baule tot het vervaardigen van deze objecten over, omdat ze de bedoelde gebruiksvoorwerpen 'so schön finden, dass sie sie für würdig erachten, in die Sphäre des reinen Kunstwerkes erhoben zu werden' (1960:21).

Gerbrands (1956:62) blijkt er enigszins huiverig tegenover te staan om in het bovengenoemde geval van 'kunst om de kunst' te spreken. De auteur wijst erop dat de voornaamste functie van de door Himmelheber vermelde voorwerpen wel eens niet zozeer op esthetisch, alswel op sociaal vlak zou kunnen liggen. Men moet immers voor ogen houden dat de bedoelde objecten mogelijk op de eerste plaats als symbolen van sociaal aanzien en prestige dienst doen. Deze veronderstelling wordt bevestigd in een op veldwerk gebaseerde studie waarin Vogel opmerkt dat de hierboven door Himmelheber vermelde voorwerpen 'appear to be used...as objects of prestige to be displayed on particular occasions' (1977:183).

Cordwell van haar kant bericht in 1952 dat sommigen van de hofkunstenaars van Benin de stad verlaten hebben om te gaan werken op andere plaatsen in Nigeria, waar hun vaardigheid en producten ondertussen befaamd zijn geworden. De status van deze specialisten is hoog en 'their role is that of creating purely aesthetic forms for the decoration of houses' (1952:87). Men zou kunnen aanvoeren dat we hier met een vorm van 'kunst om de kunst' te doen hebben. Anderzijds speelt mogelijk ook in dit geval het sociaal aanzien en het prestige een aanzienlijke rol naast of misschien zelfs boven het 'zuiver esthetisch genieten'. Zoals ook Gerbrands (1956:62) in het kort suggereert in het geval van de Baule, hebben we hier bovendien mogelijk in mindere of meerdere mate te maken met een acculturatieverschijnsel. De opmerkingen betreffende de rol van prestige en acculturatie zijn wellicht eveneens relevant inzake andere voorbeelden die gegeven kunnen worden in het kader van het onderwerp dat we hier nader beschouwen. We beschikken hieromtrent echter meestal over te weinig informatie om nader op dit probleem in te gaan.

Ook de Isoko (Nigeria) zouden hun woningen met beeldhouwwerk versieren. Het prestige, dat we hierboven zojuist aanstipten als zijnde mogelijk van belang in dit verband, lijkt hierbij geen rol te spelen. Peek schrijft namelijk dat de Isoko-sculpteurs overgaan tot het vervaardigen van 'play' pieces — non-standard pieces with no specific religious or prestige functions — which are purchased irregularly for home decoration' (1980:58). Als voorbeeld verwijst de auteur in dit verband naar een afbeelding (1980:59) die een moeder-en-kindfiguur laat zien.

De Tshokwe (Zaïre) kennen eveneens 'objects for interior decoration'. Crowley, die ons deze informatie verschaft, noemt in dit verband met name houten dierfiguren. Hij voegt hieraan toe dat, hoewel in andere gebieden gelijkaardige sculpturen voor vruchtbaarheidssymbolen doorgaan, de Tshokwe aan deze objecten nimmer een dergelijke betekenis toekennen, zodat men geneigd is de meest gehoorde toelichting te aanvaarden: 'This is what we make for ourselves. What do you like (in your homes)?' (1971:325). In gelijkaardige zin bericht Messenger dat bij de Anang (Nigeria) bepaalde — overigens niet nader omschreven — antropo- en zoömorphe voorstellingen als huisdecoratie dienst doen. Deze voorstellingen, zo merkt de auteur verder op, worden door de Anang als niet-utilitair beschouwd (1973:124).

In verband met de Akan-volken (Ghana) melden Warren & Andrews dat deze produkten kennen die geen enkele praktische functie bezitten en enkel vanuit een esthetisch standpunt beschouwd moeten worden. De auteurs maken echter niet duidelijk om welke 'non-functional, non-utilitarian products' het hier nu eigenlijk gaat. Wel vermelden zij dat deze produkten *afefedee* ('items of beauty') of *adehunu* ('things empty, in the sense of practical function') genoemd worden (1977:6)³. Wijzen we er voor alle duidelijkheid tevens op dat Warren & Andrews de vraag of we hier al dan niet met 'kunst om de kunst' te maken hebben, niet aan de orde stellen. Sprekend over Ghana in het algemeen hanteert Kofi daarentegen wel degelijk de uitdrukking 'art for art's sake'. De voorwerpen waarnaar de auteur in dit verband verwijst, en wel *Oware* speelborden en figuratief versierde haarkammen, komen ook bij de Akan voor (zie Cole & Ross 1977), maar lijken ons, vanwege hun mogelijk praktisch gebruik (zie o.m. Cole & Ross 1977:49), niet direkt gerekend te kunnen worden tot de klasse van niet-utilitaire, niet-functionele voorwerpen waarover Warren & Andrews spreken (zie ook noot 3).

Voorwerpen zoals figuratief versierde haarkammen lijken eerder te behoren tot de door Himmelheber als 'Kunstgewerbe' omschreven categorie van Afrikaanse objecten die, zoals antropomorf versierde weefkatrollen bij de Guro (Ivoorkust), naast hun praktische gebruikswaarde nog 'eine ästhetische Zutat' bezitten die geen praktisch doel vervult en de gebruikswaarde van het voorwerp zelfs in de weg kan staan (1960:17).

Van de vele voorbeelden die men bij nader onderzoek waarschijnlijk zou kunnen geven van voorwerpen waarvan bepaalde aspecten of onderdelen te karakteriseren vallen als zijnde toegevoegd om louter esthetische redenen, vermelden we hier nog enkele expliciet naar voren gebrachte gevallen.

³ Een tip van de sluier wordt opgelicht wanneer Warren & Andrews schrijven dat 'Many of these items are also known as *agyapadee*, family treasures or heirlooms' (1977:6), en we vervolgens bij Asihene lezen dat 'In accordance with tradition, many Ghanaian families treasure jewels and beads as family heirlooms for the younger generation' (1978:72).

Zo merkt Okpewho op dat de decoratieve patronen op de Nigeriaanse keramiek slechts één van de vele voorbeelden vormen die aantonen dat in Afrika 'quite often beauty is cultivated for its own appeal...' (1977:301).

De Pakot (Kenya) kennen zelfs een aparte term, *pachigh*, om te verwijzen naar niet-utilitaire en als aangenaam voor het oog ervaren aspecten van bepaalde voorwerpen die op zichzelf wel degelijk utilitair zijn (Schneider 1971:56). In gelijkaardige zin wordt onder de Senufo (Ivoorkust) de term *sityilime* vaak gebruikt 'to describe decorative features, and especially designs that have no other purpose than to delight the eye' (Glaze 1978:65).

Men zou eventueel kunnen aanvoeren dat al die kenmerken van voorwerpen, die enerzijds de praktische nutsaspecten van deze objecten overstijgen en anderzijds als aangenaam voor het oog worden beschouwd, als vormen van 'kunst om de kunst' te interpreteren vallen, maar dit zou ons vrij ver weg voeren van in ieder geval datgene wat Maquet voor ogen staat wanneer hij spreekt van 'art by destination' (de auteur zou de bedoelde kenmerken eerder beschouwen als 'noninstrumental features', cf. Maquet 1979a:21)⁴.

Nu we teruggekeerd zijn bij Maquet gaan we tenslotte nog even nader in op de drie in Afrika te situeren voorbeelden die de auteur zelf in het kort naar voren brengt in het kader van zijn bespreking van 'art by destination'.

Op de eerste plaats noemt Maquet in dit verband de antropomorf versierde drinkbekers die vervaardigd worden voor de adel van de Kuba (Zaire). We hebben hier wel degelijk te maken met drinkbekers, maar 'so elaborate as carvings that they were rather looked at than used to drink palm wine' (1979a:36). Het lijkt ons echter niet uitgesloten dat deze bekens, naast hun esthetische functie, ook dienst doen of deden als prestigesymbolen van de Kuba-adel, te meer daar Vansina van zijn kant opmerkt dat de plastische kunst van de Kuba hoofdzakelijk fungeert 'as a vehicle for the display of wealth and power, two central values of the society' (1968:27). Merken we bovendien op dat Vansina in zijn artikel over Kuba-kunst enerzijds wel degelijk spreekt over 'Objects that had no specific functions other than aesthetic' (1968:19), maar anderzijds hiertoe niet de door Maquet bedoelde drinkbekers blijkt te rekenen. De objecten waarnaar Vansina refereert vallen in twee groepen uiteen. Op de eerste plaats zijn er wat de auteur 'bravura pieces' noemt, aan de hand waarvan een sculpteur zijn virtuositeit kon tonen. Deze voorwerpen, zoals een tot drinkbeker uitgewerkte afbeelding van een man gezeten op een antilooop, hield de beeldhouwer voor zichzelf — het gaat hier dus niet om de bekens in handen van de adel — en dienden, na de dood van de sculpteur, als bewijs van diens kunnen. De tweede categorie bestaat uit

⁴ Houden we bovendien voor ogen dat de schoonheid van met name voorwerpen die in het kader van de religie functioneren, volgens Afrikaanse opvattingen in een aantal gevallen — eventueel naast het esthetisch behagen van de toeschouwer — wel degelijk een min of meer concrete, *in casu* 'religieuze' functie kan bezitten (zie Van Damme 1987:19-25).

objecten die vervaardigd werden *in memoriam*. De auteur voegt hieraan toe dat hij echter slechts één voorbeeld van deze categorie kent, en wel een beeld van een zwangere vrouw, gesculpteerd door een beeldhouwer ter nagedachtenis van zijn dochter die tijdens de bevalling was overleden.

Het tweede voorbeeld dat Maquet aanstipt, betreft de vervaardiging van miniatuurmanden door de vrouwen van de Tutsi-adel in Rwanda. Ook Smith wijst op het bestaan in Rwanda van geïdealiseerde en vaak in miniatuur weergegeven versies van utilitaire objecten, 'conçus avant tout pour le plaisir des yeux et l'apparat...' (1985:9).

Op de derde plaats noemt Maquet de gouden hangers van de Akan-volken, alsook niet nader bepaalde kleine metalen figuren uit Benin (ex-Dahomey): 'Such objects were, in their original cultures, what art objects by destination are for us: they were art objects' (1979a:36). Wat de gouden hangers van de Akan betreft, moeten we echter beseffen dat, in zoverre Maquet hiermee de bekende gouden pectoralen bedoelt, deze objecten wel degelijk een functie hebben, aangezien ze aangeven dat de drager ervan in nauw contact met de koning staat (McLeod 1981:84). Ook wanneer de auteur meer algemeen de (oor-)hangers in gedachten heeft die als sieraden dienst doen, moeten we hierbij bedenken dat in Ghana 'jewelry extends into medicine and religion, into spiritual and physical protection... Although much Ghanaian jewelry is secular and worn for decoration, much goes well beyond these factors and still has a multidimensional cultural vitality' (Cole & Ross 1977:31).

Ondanks het feit dat Maquets voorbeelden ons ietwat ongelukkig gekozen lijken, valt er op grond van het voorgaande wel wat te zeggen voor zijn conclusie, namelijk dat 'art objects by destination', hoewel niet onbestaande in Afrika, moeilijk beschouwd kunnen worden als de kern waarop het Afrikaans esthetisch bewustzijn — in zoverre dat de plastische kunsten betreft — zich richt (1979a:36).

Blijft nog de vraag in hoeverre de bovengenoemde voorbeelden van vormen van 'kunst om de kunst' in Afrika — voor zover dat niet bekend of duidelijk is — al dan niet en eventueel naast hun functie op het vlak van het esthetisch behagen, een rol spelen in het kader van sociaal aanzien en prestige. Ook de problematiek omtrent de invloed die de acculturatie in dit verband mogelijk heeft, dient nader beschouwd te worden.

Bij dit alles moeten we echter bedenken dat we ons in het voorgaande, en in navolging van de bestaande literatuur, vooral hebben beziggehouden met de plastische kunsten, en dat terwijl Horton hierboven suggereerde dat we, als we op zoek willen gaan naar 'kunst om de kunst' in Afrika, we er waarschijnlijk beter aan doen onze blik niet zozeer te richten op deze plastische kunsten, alswel op de dans. In aansluiting op de dans lijkt ons hier ook de muziek genoemd te kunnen worden, terwijl Okpewho van zijn kant in dit verband ten slotte het belang aanstipt van nog een andere processuele kunstvorm, name-

lijk de orale kunst, als uitdrukkingsvorm van het streven naar schoonheid *per se* in Afrika (1977:301).

SUMMARY

THE PROBLEM OF 'ART FOR ART'S SAKE' IN SUB-SAHARAN AFRICA

In his 'Introduction to Aesthetic Anthropology' Maquet distinguishes between 'art by destination' and 'art by metamorphosis'. 'Art by destination' refers to those objects which are made for visual appeal based on aesthetic quality. They are destined to be art objects, that is, objects whose primary function it is to be looked at. 'Art by metamorphosis', on the other hand, refers to those objects, like African masks and statues, which originally belonged to contexts other than art but later on, on the basis of their aesthetic quality and through the network of galleries and museums, were transformed into art as defined above. What Maquet calls 'art by destination' appears to be termed 'art for art's sake' by many other researchers. Since the Renaissance, and especially since the Romantic Movement 'art for art's sake' has become a common phenomenon in Western culture. In this paper we address the question of whether or not in traditional sub-Saharan African cultures we can find art practised for its own sake as well.

Despite the generally accepted view that all African arts should in the first place be regarded as functional arts, in reviewing the literature we do come across examples of objects which are said to be made exclusively for their visual appeal. It should be noted, however, that in most instances we do not have enough information at our disposal to answer two important questions: 'To what extent are we dealing here with an example of acculturation?' and 'Rather than being made to convey beauty *per se*, are not these items in the first place produced to serve as objects of prestige?' By and large one is inclined to conclude that, although not nonexistent, 'art for art's sake' performs but a minor role within the realm of African aesthetic activities. On the other hand, in searching for 'art for art's sake' in Africa most inquiries have concentrated on the plastic arts, whereas it has been suggested that by doing so we might have been looking in the wrong direction, meaning that in Africa, as some evidence already indicates, 'art for art's sake' is more likely to be found, not among the plastic arts, but among the until now in African art studies much neglected processual arts such as music, dance, and oral literature.

BIBLIOGRAFIE

- Asihene, E.V. (1978).
Understanding the Traditional Arts of Ghana. Cranbury: Associated University Presses.
- Brain, R. & Pollock, A. (1971).
Bangwa Funerary Sculpture. London: G. Duckworth & Co.

1.10.1978
BIBLIOTHEEK
met 500

Cole, H.M. & Ross, D.H. (1977).

The Arts of Ghana. Los Angeles: The Regents of the University of California.

Cordwell, J.M. (1952).

Some Aesthetic Aspects of Yoruba and Bini Cultures. Evanston, Illinois (ongepubliceerde doctoraatsdissertatie).

Crowley, D.J. (1971).

An African Aesthetic, in Jopling, C.F. (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, 315-327 (oorspronkelijk *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIV, 4, 519-524, 1966).

Dorsinville, R. & Meneghini, M. (1973).

The Bassa Mask. A Stranger in the House, *Ethnologische Zeitschrift Zuerich*, 1973, 1, 5-53.

Gerbrands, A.A. (1956).

Kunst als cultuurelement, in het bijzonder in Neger-Afrika. 's Gravenhage: Uitgeverij Excelsior.

Glaze, A.J. (1978).

Senfo Ornament and the Decorative Arts, *African Arts*, XII, 1, 63-71, 107.

Himmelheber, H. (1935).

Negerkünstler
Stuttgart: Strecker & Schröder.

Id., (1960).

Negerkunst und Negerkünstler
Braunschweig: Klinkhardt & Biermann.

Horton, R. (1963).

The Kalabari Ekine Society: A Borderland of Religion and Art, *Africa*, XXXIII, 2, 94-114.

Id., (1965).

Kalabari Sculpture. Lagos: Federal Republic of Nigeria, Department of Antiquities.

Jopling, C.F. (ed.) (1971).

Art and Aesthetics in Primitive Societies. A Critical Anthology. New York: E.P. Dutton.

Kofi, V.A. (1964).

Sculpture in Ghana. Accra: Ghana Information Services.

Maquet, J.J. (1979a).

Introduction to Aesthetic Anthropology. Malibu: Undena Publications.

Id., (1979b).

Art by Metamorphosis, *African Arts*, XII, 4, 32-37, 90-91.

Id., (1986).

The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts. New Haven, London: Yale University Press.

McLeod, M.D. (1981).

The Asante. London: The Trustees of the British Museum.

Messenger, J.C. (1973).

The Carver in Anang Society, in d'Azevedo, W.L. (ed.), *The Traditional Artist in African Societies*. Bloomington, London: Indiana University Press, 101-127.

Okpewho, I. (1977).

Principles of Traditional African Art, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXV, 3, 301-313.

Peek, A.A. (1980).

Isoko Artists and Their Audiences, *African Arts*, XIII, 3, 58-61, 91.

Perrois, L. (1972).

La statuaire fang, Gabon. Paris: O.R.S.T.O.M. (Mémoires, N° 59).

Schneider, H.K. (1971).

The Interpretation of Pakot Visual Art, in Jopling, C.F. (ed.), *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, 55-63 (oorspronkelijk *Man*, LVI, 103-106, 1956).

Smith, P. (1985).

Aspects de l'esthétique au Rwanda, *L'Homme*, XXV, 4 (96), 7-22.

Van Damme, W. (1987).

A Comparative Analysis Concerning Beauty and Ugliness in Sub-Saharan Africa. Gent: Rijksuniversiteit Gent (Africana Gandensia, Nr. 4).

Vansina, J. (1968).

Kuba Art and Its Cultural Context, *African Forum*, III/4, IV/1, 12-27.

Vogel, S.M. (1977).

Baule Art as the Expression of a World-View. Ann Arbor: University Microfilms International (ongepubliceerde doctoraatsdissertatie).

Warren, D.M. & Andrews, J.K. (1977).

An Ethnoscience Approach to Akan Art and Aesthetics. Philadelphia: Institute for Human Issues (Working Papers in the Traditional Arts, N° 3).

Anne-Marie Riessauw

WILLEM GIJSSELS EN DE MUZIEK

Tijdens opzoekingswerk dat ik verricht heb in de bibliotheek van het 'Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven' (AMVC) te Antwerpen, de Koninklijke Bibliotheek te Brussel, de bibliotheken van de muziekconservatoria van Antwerpen, Brussel en Gent, heb ik 251 composities op teksten van Willem Gijssels van 67 verschillende toondichters kunnen opsporen (zie bijlage p. 156). Al deze componisten werden geboren tussen 1861 en 1910 en zijn dus tijdgenoten van de dichter Willem Gijssels, die in 1875 geboren werd. Het is Arthur Meulemans, die het grootste aantal teksten van Gijssels op muziek heeft gezet nl. 27, gevolgd door Emiel Hullebroeck met 17 vocale werken, Caesar Hinderdael met 16, Jan Broeckx met 13, Renaat Veremans met 11 en Clement D'Hooghe met 10 composities. De overige componisten hebben minder dan 10 teksten getoonzet.

Wat de soorten composities aangaat, treft men overwegend liederen aan voor één zangstem en pianobegeleiding. De andere bezettingen, die sporadisch voorkomen, zijn: zang a cappella (één, twee of vier stemmen), één zangstem met begeleiding van orkest, of orgel of gitaar of harp, twee stemmen en piano, koor (kinder-, vrouwen- mannen- of gemengd koor) en piano of orgel.

Tot de meest bekende titels behoren: 'Als 't zondag is', 'Hij die geen liedje zingen kan', 'Marleentje', 'Moeder', 'Ronedans', 'Smidje smee' en 'Vlaanderen'.

Gezien het buitengewoon succes dat Willem Gijssels met zijn gedichten te beurt viel bij zijn tijdgenoten-musici, meen ik dat het de moeite loont wat dieper in te gaan op de persoonlijkheid en het oeuvre van deze dichter en meer in het bijzonder op de rol van de muziek in zijn leven en in zijn werk.

Willem Gijssels werd geboren te Dendermonde op 23 april 1875 als één van de negen kinderen van de beeldhouwer Jan Gijssels. Zijn moeder, Constantia Hiel, was de zuster van Emmanuel Hiel, de tekstdichter van de meeste werken van Peter Benoit. Wegens een voetgebrek moest de kleine Willem dikwijls thuisblijven, terwijl broers en zusters naar school gingen. Hij sloop dan vaak, onopgemerkt, in het atelier van zijn vader, waar hij zag hoe het marmer met zekere, vaste slag moest bewerkt worden. De precisie, het ritme en de kunstzin zal hij wellicht van zijn vader overgeërfd hebben. Zijn moeder, een dromerige vrouw, van wie Willem ongetwijfeld de poëtische ingesteldheid erfde, stierf in 1882, zijn vader in 1888.

In januari 1889 trekt het gezin Gijssels naar Brussel, waar Willem nog een paar jaren de Middelbare School bezoekt om in 1891 in de leer te gaan bij een

fabrikant van kunstbloemen. Hij is dan zestien jaar oud en heeft reeds zijn eerste verzen geschreven. Ze verschijnen in het Turnhouts blad 'De Waarheid' en in de 'Gazette van Dendermonde' onder het pseudoniem Willy Wieland. Niemand weet echter wie de dichter is, zelfs de eigen familie niet.

In de kunstbloemenzaak vindt de jonge Gijssels zijn roeping. Zekere dag valt hem daar een franstalig Brussels dagblad in de handen, waarin de Vlamingen worden bespot, omdat ze zich in een bepaald zangfestival niet hadden laten horen: "La misère ne chante pas". Gijssels voelt zich als Vlaming daardoor zo beledigd dat hij uitroept: "Eh bien, la misère chantera!". En hij heeft woord gehouden: hij heeft honderden liedteksten geschreven.

In 1892 wordt hij klerk bij de filiale van de Engelse spoorwegmaatschappij 'Great Eastern Railway' te Brussel. Al spoedig wordt hij naar Londen gezonden, waar hij in Liverpool Station o.m. de functie van tolk waarneemt.

Tijdens zijn verblijf van twee jaar te Londen heeft hij verschillende gedichten geschreven o.a. het bekende 'Vlaanderen', dat begint met de woorden "t Zijn weiden als wiegende zeeën" en dat door de zestienjarige Renaat Veremans in 1912 op muziek gezet werd.

Na zijn terugkeer te Brussel blijft Willem Gijssels tot in 1918 beambte bij de Britse spoorwegmaatschappij. Samen met zijn oud-leraar J.M. Brans, zijn oom E. Hiel, N. de Tière en Herman Teirlinck (die later zijn schoonbroer zal worden) werpt hij zich in het artistieke leven van de hoofdstad. Hij richt de kunstkring 'Doe stil voort' op (in 1900) en samen met de componist Arthur Wilford — die veel van zijn gedichten toonzet —, de zanger Floris T'Sjoen en andere Brusselse vrienden is hij betrokken bij belangrijke initiatieven op muzikaal gebied zoals de stichting van de Vlaamse Muziekschool, de uitgave van 'Het Vlaamsche Lied' en de Liederavonden voor het Volk.

In 1901 trouwt hij met Adeline Lauwens uit Brussel. Een ramp treft het jong huwelijk reeds vroegtijdig door het verlies van een zoontje Marnix, nauwelijks een maand oud.

In 1916 wordt Gijssels redacteur van het geïllustreerde weekblad 'Vlaamsch Leven', waarin hij zelf verschillende artikels schrijft o.a. over de componisten Paul Gilson en Ernest de Béhault.

In 1918 moet Gijssels als activist uitwijken en begeeft hij zich naar Den Haag, waar hij tot in 1921 verblijft. Na omzwervingen in Duitsland en Frankrijk vestigt hij zich vanaf 1922 te Antwerpen. Hij wordt bediende bij een scheepvaartbedrijf en tegelijker tijd levert hij regelmatig bijdragen voor het satirisch weekblad 'Tybaert de Kater' onder de schuilnaam Salamander.

In 1931 wordt Willem Gijssels tijdelijk klerk bij de Antwerpse Stadsbibliotheek. Van 1933 tot 1944 bekleedt hij dezelfde functie bij het Museum der Vlaamsche Letterkunde, het huidige Archief en Museum voor het Vlaamsche Cultuurleven. Onder de leiding van Lode Baekelmans en daarna van Gerrit

Schmook, verricht hij uitstekend werk, vooral in het opsporen en aanbrengen van waardevol materiaal, dat jarenlang als privaat bezit onbereikbaar was. Hij overlijdt op 5 februari 1945 te Antwerpen. Bij zijn begrafenis wordt in naam van de 'Jongere Vlaamsche toonkunstenaars' de afscheidsgroet uitgesproken door de componist Ivo Mortelmans o.a. in de volgende bewoordingen: "Bij de vereering voor den mensch Gijssels voegt zich onmiddellijk de bewondering voor uw kunstenaarschap, waaraan wij, musici, zoo onschatbaar veel hebben te danken. Overdrijf ik wanneer ik zeg dat ge voor ons waarlijk onmisbaar waart? Te allen tijde deden we op U beroep, hetzij voor kunstvolkslied of gelegenheidslied, hetzij voor cantate of opera, vertalingen, herwerkingen of wat ook. De teksten werden door U op een minimum van tijd bezorgd en behandeld in den geest die we wenschten"¹. Uit deze lofrede blijkt de grote waardering van de musici voor de dichter Willem Gijssels.

Het oeuvre van deze dichter is bijzonder omvangrijk. Hij schreef honderden gelegenheidsgedichten zoals bvb. voor de opening van de Antwerpse Scheldetunnels in 1933. "Hij schreef cantates ter herdenking van Hendrik Conscience in 1912, getoonzet door August de Boeck, en van Albrecht Rodenbach in 1931, op muziek van Jef van Hoof; hij schreef het 'Lied van het Algemeen Nederlandsch Verbond', getoonzet door Emiel Hullebroeck in 1908, het lied van de ijzerbedevaarten 'O Kruis van de IJzer', getoonzet door Jef van Hoof in 1924, het 'Staplied van den Vlaamschen Toeristenbond', getoonzet door Renaat Veremans in 1931, en de liederen, eveneens op muziek van Veremans, voor de eerste Vlaamse films van Jan Vanderheyden, 'De Witte' (1934) en 'Uilenspiegel leeft nog' (1935) ... Daarnaast maakte Gijssels naam als librettist en vertaler. Hij schreef het libretto voor de opera 'Mater Dolorosa', getoonzet door Daniel Sternefeld en gecreëerd in 1935, en vertaalde voor het toneel 'Le Cloître' van Emiel Verhaeren, 'Cyrano de Bergerac' van Edmond Rostand en 'Don Carlos' van Schiller"².

Van de ontelbare gedichten welke Willem Gijssels op papier bracht en die verspreid zijn in alle mogelijke tijdschriften, kranten en liedverzamelingen, werd slechts een gering aantal verzameld in de bundels: 'Wandelingen' (1903), 'Van Bosch en Boom' (1927), 'Lieder' (1927), 'Zij zingen' (1928) en 'Leven en Droom' (1931).

Laten we deze dichtbundels onder de loep nemen en onze aandacht toespitsen op de woorden en de zinnen die verband houden met muziek en met het auditieve.

Vooreerst, wat de titels van de bundels betreft, stelt men vast dat twee ervan nl. 'Lieder' en 'Zij zingen' naar vocale muziek verwijzen.

¹ Document bewaard in het Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven te Antwerpen.

² Willem Gijssels. Een vedel in den avond. Inleiding: Ludo Simons, Hasselt, Uitgeverij Heide-land - Orbis, 1972, (Poëtisch erfdeel der Nederlanden), p. 10.

Dergelijke titels treft men ook aan voor de aanduiding van de reeksen gedichten binnen een bundel. Zo vindt men in 'Wandelingen' de benaming 'Regenintermezzo' en 'Liederen'.

Met betrekking tot de gedichten zelf, merkt men in elke bundel 'muzikale titels' nl. 'Lied', 'Weemoed (De Cello)', 'Avondzang', 'Zanglust', 'Na de Rubenscantate van Peter Benoit', 'Winter-Minneliedekens', 'Een Liedeken der Minne', 'Morgenlied' en 'Zeezangen' in de dichtbundel "Wandelingen"; 'Een Minaar zingt', 'Woudlied', 'Wat zingt dat vogelken', 'Wildzang', 'Mijn Lied' en 'Het Lied der Boomen' in "Van Bosch en Boom"; 'Hij die geen liedje zingen kan', 'Oude Liedjes', 'Drinklied' en 'Het lied is zo kort' in de bundel "Liederen"; 'Rondedans', 'Loopliedeken', 'Werkliedeke', 'Dans', 'Kinderdeuntje', 'Kerstliedeken', 'Het Lied', 'Lied van den Beiaard', 'Aan zee. Kindercantate' en 'Terugkomst der zwaluwen. Kindercantate' in "Zij zingen"; 'Nachtlied', 'Meizang', 'De straten zingen' en 'Mondscheinsonate' in "Leven en Droom". Daarnaast zijn er ook gedichten, waarvan de titel niet onmiddellijk aan muziek doet denken, maar waarvan de inhoud helemaal op het muzikale en het auditieve is afgestemd zoals bvb. het gedicht 'De Toren' (uit "Wandelingen"):

"Toren, wien geen levenstijd den kop verwart,
 Eeuwen zongen uwe bronze klokken,
 Eene zee van harmoniën in mijn hart
 Ruischt en bruist er mijne vreugde, mijne smart,
 Bij 't geklingel uwe bronzen klokken!

Vaardig, zoo gelijk een wachter trotsch en trouw,
 Tronend fier met uwe bronzen klokken,
 Neemt ge 't rustig Denderdal in oogenschouw
 Deelend liefdevol en feestgetij en rouw
 In 't geklingel uwer bronzen klokken!

Alles hebt gij afgeluisterd met geduld!
 Dit getuigen uwe bronzen klokken
 Met de stemmen uit 't verleden nog vervuld.
 En wie weet, een blijde toekomst wordt onthuld
 Door 't geklingel uwer bronzen klokken.

Menig kunstenaar, die 't land tot roem verstrekt,
 Hoorde 't lied van uwe bronzen klokken
 Rusten velen reeds met lof en dank bedekt,
 Andren komen moedig aan, frisch opgewekt
 Door 't geklingel uwer bronzen klokken

Door de groene weiden, langs de blonde Scheld',
 Overal waar uwe bronzen klokken
 Wederklinken, heeft de vreugde mij verzeld
 Overal, en waarheid heeft ze mij verteld
 Bij 't geklingel uwer bronzen klokken

Toren, zoete zanger, eens hebt gij gespeeld,
 Lustig spel, met uwe bronzen klokken!
 'k Was bedrukt, mij tergde menig lijdensbeeld,
 Waarom hebt gij dan mijn droefheid niet gedeeld
 In 't geklingel uwer bronzen klokken?

'k Heb het u vergeven, hamer nu maar voort,
 Martel dapper uwe bronzen klokken,
 Breng herinneringen, wek vergeten woord!
 'k Heb mijn eigen vreugd, mijn eigen leed gehoord
 In 't geklingel uwer bronzen klokken!"³

en het gedicht 'Waarom' (uit "Leven en Droom"):

"Waarom op mijn gezang
 uw levenslied gezongen,
 en dan, gelijk een snaar,
 die plots is afgesprongen,
 uw toover uitgedoofd?

En mochten 't droomen zijn
 ons zelve voorgelogen;
 ze droegen mijn geluk.
 Ik zag het voor mijn oogen
 en heb er in geloofd.

Ik wil, toch vruchteloos,
 uw levenslied verdringen;
 het ruischt mij altijd na.
 Waarom, om het te zingen
 hebt gij mijn hart geroofd?"⁴

³ 'Wandelingen' van Willem Gijssels, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel / Amsterdam L.J. Veen, s.d., pp. 78-79.

⁴ Willem Gijssels, 'Leven en Droom'. Liefdelyriek, Den Haag, Zuid-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, s.d., p. 70.

Gijssels' woordenschat is buitengewoon rijk aan termen, die betrekking hebben op geluidsfenomenen of die associaties oproepen met de wereld van de muziek, zoals blijkt uit de inventaris, die ik heb opgemaakt van dergelijke woorden, die men aantreft in de bundel 'Van Bosch en Boom', waarin overwegend natuurgedichten opgenomen zijn. Ziehier deze lijst in alfabetische volgorde, waarbij voor elk woord het aantal keren wordt aangeduid dat het in de dichtbundel voorkomt.

Beiaard (1 ×), deuntje (1 ×), doortrild (1 ×), echo (3 ×), fanfaren (1 ×), galmen (1 ×), geluid (3 ×), gezang (3 ×), harpgetril (1 ×), hemelkoren (1 ×), hoorngetoet (1 ×), horen (11 ×), jubeltonen (1 ×), klanken (8 ×), klankgerinkel (1 ×), klankjes (1 ×), klaroenen (1 ×), klinken (5 ×), klokgeklank (1 ×), klokje (1 ×), klokketoon (1 ×), koorgezang (2 ×), lied (25 ×), liedeken (1 ×), liedje (1 ×), lieren (1 ×), luisteren (1 ×), melodie (3 ×), oor (2 ×), orgel (1 ×), rinkelen (1 ×), rythmen (1 ×), schalmei (1 ×), snaren (1 ×), stem (4 ×), trillen (5 ×), toklen (1 ×), tonen (1 ×), Tristan en Isolde (1 ×), vooglenkoor (1 ×), vooskens (1 ×), weergalmen (1 ×), zang (8 ×), zanger (1 ×), en zingen (19 ×).

Bij het overlopen van deze lijst merkt men duidelijk dat het de woorden zijn die verwijzen naar de menselijke stem ('lied' komt 25 × voor en 'zingen' 19 ×), die de voorkeur van de dichter genieten. Dit zijn allemaal zeer concrete voorbeelden, waaruit men kan afleiden dat Willem Gijssels bij het dichten voortdurend auditief dacht. Dit lijkt mij, naast het klankgehalte van het vers en andere moeilijk te achterhalen factoren, één van de elementen te zijn in de aantrekkingskracht die zijn gedichten op zoveel componisten hebben uitgeoefend.

Met dit artikel, waarin muzikale en auditieve aspecten belicht worden, hoop ik te hebben bijgedragen tot een betere kennis van een minder bekend facet in het leven en in het oeuvre van deze belangrijke Vlaamse dichter.

BIBLIOGRAFIE

- BAEKELMANS Lode, *Ontmoetingen*, Leuven, Boekengilde De Clauwaert, 1951.
- DUPRAY Sophia, Willem Gijssels, in: *Cahiers Luxembourgeois*, n° 8, 1936, pp. 881-888.
- Willem GIJSSELS. Een vedel in den avond. Inleiding: Ludo SIMONS, Hasselt, Uitgeverij Heideiland-Orbis, 1972, Poëtisch Erfdeel der Nederlanden (Vlaamse Pockets).
- Willem GIJSSELS LXV. Stemmen over den dichter in bonte volgorde (door de tijdsomstandigheden onderbroken), in: 'Het Toneel', 23 april 1940, Antwerpen, pp. 1-24.
- Willem GIJSSELS, *Leven en Droom*. Liefdelyriek. Den Haag, Zuid-Hollandsche Uitgevers Maatschappij, s.d.
- Willem GIJSSELS, *Van Bosch en Boom*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1927.

- Willem GIJSSELS, *Wandelingen*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel / Amsterdam, L.J. Veen, s.d.
- Willem GIJSSELS, *Zij zingen. Kinderliederen*, Brussel, F. Meuwissen, 1928.
- GOOVAERTS Bart, *Voor Vlaanderen trilde zijn hart vol geestdrift en vuur. Willem Gijssels' eeuwgetijde*, in: *Gazet van Antwerpen*, 19 april 1975.
- KORTEN Renaat, *Willem Gijssels, de dichter van het lied*, in: *Sportwereld*, 14 maart 1935.
- MORTELMANS Ivo, *Afscheidsgroet, uitgesproken ter gelegenheid der teraardebestelling van Willem Gijssels, 10-2-1945*, document bewaard in het AMVC te Antwerpen.
- SCHMOOK Ger., *Stap voor stap langs kronkelwegen. Gedenkschriften*, Antwerpen / Amsterdam, Uitgeverij De Nederlandsche Boekhandel, 1976.
- STEGHERS Oktaaf, *Vlaamsche koppen. Willem Gijssels*, in: 'Ons Volk', 13^e jaargang, nr. 27, 3 juli 1927, pp. 422-423.

BIJLAGE

Lijst van de componisten die teksten van W. Gijssels hebben getoonzet

- De Belgische componisten Jean ABSIL, Peter AERTS, Willem ANDRIES, Eugeen BEECKMAN, Alfons BERVOETS, René BRAMS, Jan BROECKX, Michel BRUSSELMANS, Karel CANDAEEL, Dan CLEMENT, Jozef CROON, Ernest de BEHAULT, August DE BOECK, Arthur DE HOVRE, Théodore DE JONCKER, Marinus DE JONG, Théo DE LA RIVIERE, Emiel DELIN, Constant DE RIDDER, Lodewijk DE VOCHT, Godfried DEVREESE, Clement D'HOOGHE, Lieven DUVOSEL, Remi GHESQUIERE, Paul GILSON, Caesar HINDERDAEL, Emiel HULLEBROECK, Karel LAMY, Paul LEBRUN, August LEDENT, Maria MATTHYSSENS, Gabriel METDEPENNINGHEN, Arthur MEULEMANS, Ivo MORTELMANS, Staf NEES, Flor PEETERS, Jan PRECKHER, Jozef SCHAMPAERT, Frans SCHEVENHALS, Maurits SCHOEMAKER, Julius SCHREY, Jan SPOEL, Léon STEKKE, Daniel STERNEFELD, Jef TINEL, Jan VAN BEERS, Achiël VAN BEVEREN, Lucien VAN BRANTEGHEM, Leo VAN DEN BROECK, Leo VANDERHAEGEN, Renier VAN DER VELDEN, Theo VAN DOREN, Julius VAN ETSSEN, Jef VAN HOOFF, Ernest VAN NIEUWENHOVE, Arthur VAN OOST, Renaat VAN ZUNDERT, Gustaaf VEES, Maurits VEREMANS, Renaat VEREMANS, Edward VERHEYDEN, Arthur VERHOEVEN, Jef VERMEIREN, Emiel VERREES en Arthur WILFORD.
- De Nederlandse componisten Max GUILLAUME en Bernard TEN CATE.

RÉSUMÉ

WILLEM GIJSSELS ET LA MUSIQUE

Au cours de recherches effectuées à la bibliothèque de l'Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven' à Anvers, à la Bibliothèque Royale à Bruxelles ainsi que dans les bibliothèques des conservatoires de musique à Anvers, Bruxelles et Gand, j'ai pu répertorier 251 compositions basées sur des textes de Willem Gijssels de 67 compositeurs différents (voir liste jointe au présent article). Tous ces compositeurs étant nés entre 1861 et 1910 sont donc des contemporains du poète Willems Gijssels,

né en 1875. C'est Arthur Meulemans qui a mis le plus grand nombre de textes de Gijssels en musique, notamment 27, suivi d'Emiel Hullebroeck avec 17 œuvres vocales, Caesar Hinderdael avec 16, Jan Broeckx avec 13, Renaat Veremans avec 11 et Clement D'Hooghe avec 10 compositions. Tous les autres compositeurs ont mis moins de 10 textes en musique.

En ce qui concerne l'effectif vocal et instrumental des compositions, ce sont celles pour une voix avec accompagnement de piano qui sont le mieux représentées.

Les titres les plus célèbres sont: 'Als 't zondag is', 'Hij die geen liedje zingen kan', 'Marleentje', 'Moeder', 'Ronedans', 'Smidje smee' et 'Vlaanderen'.

Vu le succès extraordinaire que Willem Gijssels a connu avec ses poèmes auprès des musiciens de sa génération, il nous a semblé intéressant d'étudier de plus près la personnalité et l'œuvre de ce poète, en particulier le rôle de la musique dans sa vie et dans son œuvre.

Ainsi nous donnons dans notre article une biographie détaillée de Gijssels, suivie d'un examen de son œuvre poétique en ce qui concerne l'emploi de mots et de phrases qui ont un rapport avec la musique et avec l'univers des sons en général. De nombreux exemples démontrent que Gijssels avait une prédilection pour la voix humaine et qu'en écrivant ses poèmes il pensait essentiellement de façon auditive. Ceci est à mon avis, un facteur important dans l'attrait que ses poèmes ont eu sur un nombre considérable de musiciens.

Avec cet article nous espérons avoir contribué à une meilleure connaissance d'un aspect moins connu dans la vie et l'œuvre de ce grand poète flamand.

Herman Sabbe

‘LULU’, EEN INLEIDING¹

Ik meen dat het, bij wijze van inleiding tot ‘Lulu’, nuttig is een krachtig standpunt in te nemen m.b.t. de vraag die blijkbaar in bepaalde geesten nog steeds rondhangt: of de versie in drie bedrijven, waarvan het derde door Berg niet volledig kon worden geïnstrumenteerd — zijn werk hieraan werd door zijn dood in 1935 afgebroken — de enige rechtmatige is.

Ik ga ervan uit dat de drie complete bedrijven samen de *enige* versie vormen van de opera ‘Lulu’ van Alban Berg.

Sinds de volledige muzikale inhoud van het derde bedrijf zo’n tien jaar geleden eindelijk bekend geworden is, staat het voor ieder die Bergs oeuvre ook maar enigszins kent buiten alle mogelijke twijfel, dat enkel de afgeronde driekakter, en nooit de afgeknotte twee-akter aan Bergs bedoelingen kan beantwoord hebben (en beantwoordt). (Ik volg hierin volledig de argumentatie van George Perle (The Operas of Alban Berg, Vol. II: Lulu, Berkeley 1985), en begroet de artistieke integriteit waarmee Friedrich Cerha de instrumentatie van het derde bedrijf voltooid heeft).

Dat het, als gevolg van het stijve been van weduwe Berg, ruim veertig jaar geduurd heeft, vooraleer het volledige werk zoals Berg het ontworpen heeft, kon worden bekendgemaakt, doet de vraag rijzen naar de wederzijdse rechten van de openbare tegenover de privé-beschikking over intellectuele eigendom m.b.t. produkten van publiek scheppende figuren zoals Berg — vooral wanneer dit zog. morele privé-beschikkingsrecht wordt uitgeoefend door nabestaanden.

Een opvoering van de eerste twee bedrijven alleen is — nu afgezien van alle juridische aspecten van de zaak — natuurlijk nog altijd denkbaar en doenbaar. Wel doet men er goed aan te beseffen dat het dan eigenlijk om een ander werk gaat waarvoor men aan Berg nauwelijks de verantwoordelijkheid kan toeschrijven — en waarvoor zelfs eerlijkheidshalve een andere titel zou dienen te worden voorzien. Zo enorm is het verschil in betekenis dat het geheel krijgt door de aanwezigheid van de muziek, de handeling en de rolverdeling van het laatste bedrijf.

Het is zonder meer duidelijk dat Berg de vraag die Wedekind blijkbaar zijn hele leven geplaagd heeft: of de twee stukken waarin de figuur Lulu centraal staat, met name ‘Aardgeest’ en ‘Pandora’s Doos’, al of niet tot één geheel, tot een twee-eenheid verenigd dienden te worden, voor zichzelf definitief beslecht heeft: Lulu’s opgang én haar ondergang, de ‘bovenwereld’ en de ‘onderwe-

¹ Tekst gelezen bij de opening van het Internationaal Symposium gewijd aan de opera ‘Lulu’ van Alban Berg, in de Koninklijke Muntscouwburg te Brussel in februari 1988.

reld' horen samen als de twee helften van één geheel, als elkaars complement, als beeld en spiegelbeeld. Bergs obsessionele zin voor sluitende symmetrie werd door deze spiegelstructuur bevredigd. (Zijn eigenste symmetrie-drift, zijn 'Symmetrisme' heeft Berg overigens bij de samenstelling van zijn libretto ook opgelegd aan het dramatisch gegeven van Wedekind. Wat daarin aan openheid, aan ongewisheid aanwezig was, heeft hij buitengesloten).

Indien de opera eindigde met de doding van Schön — dus samenvallend met het einde van Wedekinds eerste stuk 'Erdegeist', dus op het einde van wat nu de eerste helft van de opera is —, of indien de opera eindigde na Lulu's ontsnapping uit de gevangenis (dus op het einde van het tweede bedrijf) of zelfs nadat ze (op het einde van het eerste tafereel van het derde bedrijf) aan een nieuwe arrestatie ontsnapt is, zou het om een gewoon goor realistisch-naturalistisch verhaal gaan — weliswaar met een meer of minder 'open einde' en een enigszins raadselachtige hoofdfiguur.

Het is door de toevoeging van de tweede helft, door de toevoeging van het derde bedrijf, in het bijzonder door het laatste tafereel met de dodende Terugkeer van de drie dode echtgenoten (als klanten van de nu tot straathoer verworden hetaere Lulu) dat het verhaal een geheel nieuwe, symbolistische betekenisdimensie krijgt.

Tussen de twee interpretatie-mogelijkheden van het gegeven: een bloedige klucht of een dood-ernstig drama met mythische allures, heeft Berg ondubbelzinniger gekozen dan (de weifelende) Wedekind: hij heeft voor het laatste gekozen.

(Dat Berg zich beslist aangetrokken moet hebben gevoeld door zo'n mengeling van Naturalisme en Symbolisme bewijst het feit dat hij kort vóór de arbeid aan 'Lulu' begon een ander libretto had samengesteld dat berustte op 'Und Pippa tanzt', het meest symbolistische van de toneelstukken van de Naturalist Gerhart Hauptmann).

(Bovendien: dat Berg de Proloog — waarin het hele toekomstige gezelschap van personages als een menagerie wordt voorgesteld — in werkelijkheid het laatst, als 'sluitstuk' dus, gecomponeerd heeft, doet vermoeden dat in zijn interpretatie de allegorische dimensie boven de naturalistische ging. De circus-allegorie in deze proloog is overigens in overeenstemming met de functie die de circus- en Pierrotwereld, als verkleind model van de mensenwereld-algemeen, in alle kunttakken vervuld heeft in de eerste decennia van onze eeuw).

Wat kan dan de betekenis zijn van dit tegelijk zeer concrete en hoogst symbolische hoofdpersonage, Loeloe? Loeloe het Beest? Loeloe de Engel?

Is Loeloe tegelijk Eva of Lilith de Oervrouw, én het Serpent (de Geest van de Aarde), de Slang van de Seductie, d.i. de Gevallen Engel, die de mens, de gave onschuldige mens, in de schuld en in het verderf stort, maar zelf opnieuw moet vallen, om de wereld te zuiveren, om een nieuwe transcendentie mogelijk te maken?

'L'Ange fait la Bête. La Bête fait (l')Ange'.

Ze is zelf van nature in aanraking — en brengt vanzelf allen om haar heen in aanraking — met de dood. Ze is de ten dode opgeschrevene die ten dode opschrijft.

In déze, diepe, zin is zij 'femme fatale', instrument van het fatum, voltrekker van het Lot.

Of moeten we ons Loeloe voorstellen als puur-natuur, als het Geluk 'à l'état pur', het niets-ontziende ...

Is zij de Absolute Drift, het blootgelegde Lustprincipe? Maar ook in dit geval is er sprake van 'daimonie': on-schuldige-bezetenheid.

Is zij in dit opzicht een 'Donna Giovanna', de vrouwelijke Don Giovanni?

In elk geval richt zij sociaal evenveel ravage aan bij haar passage als Giovanni.

Daarom is het belangrijk dat de regie Loeloe laat spelen in een tijd, in een sociale omgeving waarin ze duivels lijkt, waarin ze als verstootster van een morele schijn-orde, als vertrapster van verstarde eerbaarheidsgebruiken kan functioneren. Maatschappelijk gezien beantwoordt het fenomeen-Loeloe aan een welbepaalde historische stand van de sexuele moraal: het werkt slechts op voorwaarde dat de Dr. Schöns (op het toneel en in de zaal) de Loeloes als bedreiging van hun status ervaren.

Loeloe belichaamt in haar ééntje de Eschatologische Eenheid, de Eenheid van Leven en Dood.

Zij is het Erotische Beginsel dat alle orde erodeert. Als het waar is, dat het opera-theatergenre in wezen de strijd betekent tussen Eros en Orde, raakt de opera 'Lulu' het wezen van de Opera.

Bergs 'Lulu' herneemt de negentiende-eeuwse typisch Wagnerse thematiek van de verbondenheid van Eros en Thanatos: de ultieme voltrekking van de liefde in de dood. Zij het op een minder gesublimeerde manier. Hier is geen sprake van een Etherisch-Wegzweven-in-de-Dood-op-Vleugelen-van-Liefde, maar wel van gore sexuele horigheid als voorstadium van de dood. Niet van pure smart bezwijkt hier het hart, maar aan een kogelgat of aan een messteek. (En toch is ook hier de mythische dimensie aanwezig: dat Loeloe met een dolk om het leven wordt gebracht stelt de rituele voltrekking voor van een zoenoffer).

Tussen Wagner en Berg strekt zich de afstand uit van het Naturalisme uit Wedekinds tijd en van de Nieuwe Zakelijkheid uit Bergs eigen tijd, die een Vredig-Ontslapen-van-de-Geliefden-in-wederzijds-dodende-Omhelzing ondenkbaar maken.

Wanneer Dr. Schön sr. op het einde van het eerste bedrijf zingt: 'Jetzt kommt die Hinrichtung', interpreteert hij zelf zijn situatie in de zin van de Doem: de sexuele horigheid als voorstadium van de dood: hij is al ten dode veroordeeld, levend dood, zijn onderwerping aan haar dictaat maakt hem ook

voor h aar waardeloos — een gekraakte Tijger kun je beter afmaken. Overigens: is Loeloes enige zelf voltrokken vergrijp (haar doding van Dr. Schön sr.) niet bijna een Daad van Genade? Tegen die tijd dat zij hem neerschiet — die h aar het pistool in de hand heeft gedrukt, tegen haar — verkeert zij dan al niet lang in staat van zelfverdediging, zo niet in juridische, dan toch in morele zin?

Tot de moderniteit van 'Lulu' hoort ook dat het fatum hier niet betrekking heeft op de fatale (af)loop van   en enkel span van gepaarde levens (Tristan en Isolde, en nog Wozzeck en Marie in Bergs eigen eerdere opera), maar dat hier zes, zeven levens wentelend ondergaan — zes levens die rond elkaar tolleren en rond het  ene centrale (beherende/begerende) leven dat zelf ondergaat: het geweld is een Mallemolen, het Geweld is Naamloos. In deze opera neemt de Muziek compleet over. Zij is de ware Dramatis Persona, terwijl de 'persona' — het bewuste zelfbesef en zelfbeheer — van de personages grotendeels verdwijnt. 'Lulu' is dus een muzikale spiegel van Gedoemd Leven — van Gedoemd Leven algemeen, niet van   en, afzonderlijk, gedoemd leven. 'Lulu' — 1930-1935 — is een spiegel van collectieve doom. (De Habsburgers zijn weg, Hitler komt eraan).

In dit opzicht was er na 'Lulu' slechts   en verdere stap denkbaar: het sociale geweld in zoveel facetten tegelijk op het toneel zetten dat het zich aan alle overzicht onttrekt — zodat voor de beschouwer ook de zuiverende, bevrijdende werking van de catastrofe, de katharsis, uitblijft. Dat heeft B.A. Zimmermann in zijn opera 'Die Soldaten' gewild, een kwarteeuw na 'Lulu'.

'Elke noot van een dramatische
muziek dient iets uit te drukken
met betrekking tot de handeling of
de personages'.

(Richard Wagner aan Franz Liszt, 1850).

Dit voorschrift van Wagner — dat men even goed in de mond van Mozart of van elk ander groot muziekdramaticus zou kunnen leggen — werd weliswaar door Wagner zelf in algemene lijn gevolgd, maar eigenlijk pas door Berg integraal in praktijk gebracht. Er zijn méer aspecten van de muziek dan bij Wagner, die bij Berg eveneens voortdurend op de handeling — de uiterlijke, zichtbare of de innerlijke, psychologische handeling — betrokken worden: in het bijzonder het ritme en het tempo. Evenzeer als melodische hoofdmotieven zijn hier ritmische hoofdmotieven werkzaam, die alle tot   en kernmotief: het 'noodlotsmotief' herleidbaar zijn, en doorheen het hele werk optreden, waardoor ze bijdragen tot een netwerk van betekenissen die door de muziek a.h.w. 'uitgesproken' worden. Bergs 'Lulu' is hét hoogtepunt in de historische ontwikkeling van wat ik 'sprekende muziek' noem: een muziek die

onophoudelijk quasi een verhaal doet, quasi een handeling voltrekt; die dus uitsluitend opgebouwd is uit elementen die vertaalbaar zijn in woorden die op een verhaal betrekking hebben.

Deze muziek gebaart en maakt gebaren; zij beweegt (zich) en maakt bewegingen.

Bergs muziek in 'Lulu' dirigeert en regisseert.

'De muziek dirigeert' betekent dat zij a.h.w. de maat slaat van het handelingsverloop: er is geen ogenblik waarop zij niet exact gemeten is. Zelfs de tempo-overgangen zijn stap voor stap uitgemeten en uitgeschreven. Elke snelheid, elke snelheidsverandering stemt overeen met een moment van de handeling of met een overgang in de handeling op het toneel.

'De muziek regisseert' betekent dat zij het exacte ogenblik aangeeft waarop de acteurs voorgeschreven gebaren en bewegingen maken op het toneel. De quasi-gebaren en de quasi-bewegingen van de muziek vallen in de tijd nauwkeurig samen met gedragingen op het toneel. (Bv.: verschillende acteurs laten in de loop van het stuk hun blik vallen op het geschilderde portret van Lulu. Dit dient exact te geschieden op het ogenblik dat in het orkest het eerste van een reeks akkoorden weerklinkt, die telkens optreden wanneer dit portret in de handeling een rol speelt of ter sprake komt — en die dus samen het 'portretmotief' vormen).

Wat regisseurs hiervan moeten denken, van deze verdubbeling van de scenische door de muzikale gebeurtenissen, van deze regisseursfunctie van de muziek? Ik zou zeggen: dat hun een nog reusachtige ruimte ter beschikking staat om zich creatief uit te leven, zonder deze uitdrukkelijke intenties van de componist, die hij met zoveel zorg in zijn tekst heeft vastgelegd, te hoeven negeren.

In 'Lulu' spreekt ieder personage zijn eigen muzikale taal, heeft zijn eigen muzikale sleutelwoorden, zijn eigen intonatie en uitdrukkingsritme, zijn eigen muzikale taal-tics.

Een personage of een situatie kan ook getekend worden door een bepaalde muzikale sfeer, die het een bepaalde plaats in de sociale wereld en hiërarchie toewijst. En het is de muzikale rijkdom — of de muzikale schraalheid — die een personage meekrijgt van de componist, die zijn rangorde in de hiërarchie van het stuk aangeeft.

Een paar voorbeelden. De atleet-akrobaat drukt zich uitsluitend uit in het idioom van de circusmuziek of met bonken van piano-clusters. Dit is de enige taal die hij blijkbaar verstaat. Hij wordt dus door Berg als een erg enge, éénzijdige, ééndimensionele mens getekend.

Daar staat bijvoorbeeld tegenover, dat Lulu zich op zeer verscheiden wijze uitdrukt. Zij beschikt over vier of vijf taalregisters. Dit toont aan dat Berg haar zeker niet als een hoeretrut, maar als de niet alleen centrale maar ook

veelzijdigste figuur in het werk beschouwd heeft (Geschwitz, de lesbische vriendin, daarentegen, spreekt, och arme, met maar vijf tonen: ze wordt door Berg blijkbaar niet voor vol aanzien. Berg laat zijn personages ook in meer of minder archaische vormen spreken — een ironiserend procédé, dat reeds door Mozart in Don Giovanni gebruikt werd).

Daar alle personages hun eigen zangstijl en muzikale bagage meebrengen, kan de muziek ons ook duidelijk maken wanneer de één begint de ander 'naar de mond te zingen', bijvoorbeeld door het overnemen van de melodische motieven van die andere — of dit nu gebeurt als teken van affektieve toenadering (tussen Schön en Lulu, tussen Alva en Lulu) dan wel als teken van onderwerping of nog: van bespotting (zoals gebeurt tussen de akrobaat en Lulu in het eerste tafereel van het laatste bedrijf).

De terugkeer, in het laatste tafereel, van muziek die in de eerste helft van de opera verbonden was met elk van de drie intussen gedode personages, met name wijlen de drie echtgenoten, en de verbinding daarvan nu respectievelijk met elk van de drie nieuwe personages, met name de drie klanten van de nu tippelende Lulu — deze volstrekke muziekinhoudelijke symmetrie vormt het bewijs dat het in Bergs muziekdramatisch concept gaat om de symbolische terugkeer van de drie slachtoffers in de drie wrekers die nu hun muzikale identiteit hebben overgenomen.

(Dit zuiver muziekdramatisch bewijs is nog doorslaggegender dan Bergs dramaturgische aanwijzing dat de rollen van de drie wrekers inderdaad vertolkt dienen te worden door de acteurs die de drie overleden echtgenoten hebben gespeeld).

Deze Terugkeer, deze Verrijzenis, deze Wraakvoltrekking zijn het, die een mythische dimensie verlenen aan wat tot daar toe een rauw naturalistisch verhaal leek.

Berg verenigt dus zeer uiteenlopende elementen in zijn muziek, een mengsel van muzikale dialecten en sociolecten. Toch gaat het nooit om 'collage'. De verschillende elementen gaan in elkaar over, worden door Berg in-elkaar-over-gecomponeerd. In cinematografische termen gaat het om montage en tegelijk '(fondu-)enchaîné'; in muziekstructurele termen gaat het om nummerstructuur en tegelijk dóórgecomponeerde muziek.

Dezelfde formele dubbelzinnigheid kenmerkt ook de textuur van Bergs muziek in 'Lulu': zij is symfonische én kamermuziek tegelijk — en bijna zei ik: slaap-kamer-muziek: muziek van erotische stuwung én droom-muziek.

Muziek vol buigzaamheid en lenigheid; muziek die beurtelings zich balt en vervloeit; muzikale substantie die zich beweegt tussen stolpunt en smeltpunt, tussen expressionistische moker en 'Wiener Schmelz'; muziek die anderhalve eeuw Weense muziekgeschiedenis met zich meedraagt; muziek die beurtelings getuigt van wakkere wil en van verlangen naar de sluier van de slaap; muziek

die zich slingert als een sierplant en wiegt als een lokkende bloem: dit is haar Jugendstil-erfenis.

Berg componeert niet over erotiek, zijn muziek is erotiek, is: zucht en welving en streling. Daardoor kan zij ons ook zo goed laten horen wat, naast authentieke lust, alleen maar strijkage is; daardoor ook kan zij ons zo goed laten horen wanneer een personage in passieloosheid verstijft.

In Bergs 'Lulu' heeft elk muzikaal detail, zoals gezegd, een narratieve en dramaturgische betekenis, dus een functie als mede-drager van het verhaal en van de handeling. Dit belet niet dat deze hele muziek tegelijk gehoorzaamt aan een ijzeren constructie.

Dit samengaan van permanente inhoudelijke bewogenheid en overkoepelende structuur is een algemeen kenmerk van Bergs late muziek. Men vindt dit samengaan exemplarisch terug in bv. het 'Kammerkonzert'.

Ook hier vertoont de structurele éénheid van het werk twee aspecten. Ten eerste: de samenstelling van nieuwe muzikale gehelen door samenvoeging van vroegere afzonderlijke en gespreide eenheden — zo worden in de derde en laatste beweging van het Kammerkonzert de materialen uit de voorafgegane twee bewegingen op de meest verschillende wijzen met elkaar gecombineerd; en zo wordt een overwegend gedeelte van het eindtafereel van 'Lulu' samengesteld uit verspreide stukken uit de eerste helft van de opera.

Tweede aspect: in het Kammerkonzert zijn zowel de tweede helft van de afzonderlijke bewegingen als de tweede helft van het werk in zijn geheel muzikale spiegelingen van de eerste helft. Zo ook is de tweede helft van 'Lulu', zoals gezegd, dramaturgisch en muzikaal, een omgekeerde weerspiegeling van de eerste.

De meest gedetailleerde muzikale invulling van de handeling gaat in 'Lulu' dus samen met de hoogste vorm van symfonische abstractie waarin thematische doorwerking, permanente variatie, cycliciteit en spiegelstructuur elkaar vinden.

Bergs muziek vertolkt zodoende fundamentele ideeën over de zin van de wereld — ideeën die onder deze vorm alleen in muziek vertolkt kunnen worden.

Zo betekent Bergs werk een hoogtepunt van het Germaanse muzikale idealisme — zoals dit bij Beethoven een definitieve aanvang nam.

De muzikale interpretatie van de wereld is bij Berg echter wel wat anders dan bij Beethoven. De muzikale spiegelstructuur — die overigens alle niveaus van de muzikale organisatie doordringt, van klein tot groot — vertolkt de idee: op elke opgang volgt, cyclisch, een neergang; en deze dwangmatige eenheid van opgang en neergang in een dodelijk gesloten kring vormt de samenhang van de wereld. Het is niet meteen een vrolijke boodschap.

Maar het is wel een indrukwekkende poging tot reductie van de chaos in de wereld, en tot herstel van een schijn van rationaliteit. Indien bij Wedekind de mens door drift gedreven handelt, vangt Berg deze irrationele mens terug op in het vangnet van zijn muziek.

Gezien in een nog ruimer geheel: dit nl. van de geschiedenis van de zg. 'moderniteit' in de Europese kunstproductie van de Nieuwste Tijden, verenigt Berg de moderniteit van het Baudelaire-type met het type-Mallarmé, te weten; aan de ene kant 'le goût du faisandé': de bekoring en het genot van de (moreel-maatschappelijke) verrotting; aan de andere kant: de uitgepuurde samenstelling van de Wereld als alomvattend Labyrint.

RÉSUMÉ

Ce texte d'introduction au Colloque International consacré à l'opéra 'Lulu' d'Alban Berg (Fédération Internationale des Jeunesses Musicales, Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles, février 1988) présente d'abord des arguments en faveur de la reconnaissance définitive de la version complète en trois actes comme seule authentique et valable. Il montre ensuite comment Berg a infléchi résolument dans un sens mythique la conception surtout naturaliste du personnage et du drame de Lulu chez Wedekind (auteur des sources littéraires du livret). Un examen des caractéristiques musico-dramatiques porte l'accent sur la cohérence d'ensemble des éléments de la musique et sa structure globale symétrique ('en miroir'), ainsi que sur les correspondances suivies entre le contenu et le déroulement musical (vocal et orchestral) et ceux du texte et de l'action. Enfin, l'opéra 'Lulu' est situé dans l'histoire du genre, à mi-chemin entre le drame musical wagnérien et le théâtre musical contemporain: aboutissement de l'idéalisme germanique en musique, mitigé par l'appel des années '20 à un nouveau réalisme musical.

Geert Jacops

LIGETI'S WEG NAAR 'LE GRAND MACABRE'

Hoewel 'Le Grand Macabre' op 12 april 1978 als eerste avondvullend werk van György Ligeti aan het publiek werd voorgesteld in de Koninklijke Opera van Stockholm, betekent dit geenszins dat de componist hiermee aan zijn vocaal, dramatisch of zelfs scènisch proefstuk toe was, integendeel: in feite is 'Le Grand Macabre' het convergentiepunt van Ligeti's evolutie tot het midden van de zeventiger jaren, en dit zowel als mens met zijn particuliere interesses, strevingen, noden, enz., als als componist.

Het begon allemaal op 28 mei 1923 in Discöszentmárton, een Transylvaans stadje, in de schoot van het Joodse gezinnetje van Sandor en Ilona Ligeti. Met het oog op latere chemie- en geneeskundestudies werd György naar het Lyceum gestuurd, maar hij kreeg intussen ook de kans van zijn zeer in muziek geïnteresseerde ouders om pianolessen te nemen. Dat hij in 1941 uiteindelijk toch muziekstudies in Koloszvar aanvatte, had alles te maken met het feit dat de universiteit van deze stad hem de toegang weigerde omwille van zijn Jood zijn, terwijl dit aspect voor de Conservatoriumleiding geen obstakel uitmaakte. Nadien, meer bepaald van 1945 tot 1949, na een onderbreking van twee jaar als gevolg van de oorlogsomstandigheden, studeerde hij verder aan de Frans Lisztacademie van Budapest, waar hij een zeer gedegen, traditionele opleiding genoot. Na een jaar reizen doorheen Transylvanië in functie van volksliedonderzoek, werd hij zelf leraar harmonie, contrapunt en vormanalyse aan de Academie van de hoofdstad. Maar toen Ligeti in 1956 besloot zijn geboorteland te ontvluchten en de daad bij het woord voegde, brak voor hem een moeilijke — ook in materieel en financieel opzicht —, maar uiterst leerrijke periode aan: in West-Europa, en aanvankelijk hoofdzakelijk in en rond de Keulse Studio voor Electronische Muziek, kon hij eindelijk volop zijn aandacht schenken aan die muziek, waarvan hij tot dan toe slechts enkele flarden, meestal nog gestoord door de Hongaarse censuurdienst, had opgevangen via de radio. Dank zij intensief contact met de muziek zelf — toen vooral electronisch en seriële werken —, met de apparatuur, die zich in 1957/58 in de Studio bevond en waarmee hij zelf ook experimenteerde, en dank zij de kennismaking met de (destijds?) toonaangevende avant-gardecomponisten — onder meer Stockhausen, Boulez, Berio en Kagel —, vond Ligeti de technische middelen om de denkbeelden, die hij in Hongarije reeds in zich droeg, te concretiseren.

De grondige kennis van de muziekgeschiedenis, van de klassieke harmonie, van de vele contrapuntische technieken vanaf de middeleeuwen, van de muzikale vormen en van de instrumentatie enerzijds en van de Hongaarse

volksmuziek anderzijds, dit alles aangevuld niet alleen met de nadien verworven inzichten in verband met de 20ste eeuwse en de avant-gardemuziek, maar ook met de opgedane ervaring vanuit zijn componistenpraktijk, vormde het rijk gevulde, muzikale reservoir, waaruit Ligeti putte om op het einde vande jaren '50 tot een eigen toonspraak te komen.

Maar, zijn klankidoom werd en wordt uiteraard voor een deel ook mee bepaald door een aantal niet-muzikale, met zijn persoon verbonden factoren: zo is er vooreerst zijn grote interesse voor filosofie, voor literair proza en poëzie, voor het filmmedium, voor het poppentheater en voor plastische kunsten. Zijn zorg om aan permanente, blikveld verruimende zelfeducatie te doen, is bij hem gekoppeld aan zijn zin voor realiteit met een gezonde dosis kritisch vermogen, ook ten opzichte van zichzelf, en een dito dosis humor en ironie, en zo nodig zelfironie. Humor en ironie komen hem bovendien uitstekend van pas als middelen om de druk van de eschatologische gedachten- en gevoelswereld, waardoor hij aanhoudend geplaagd wordt, te lenigen, doordat ze een aliënerende werking uitoefenen. Het is precies dit laatste aspect van zijn persoonlijkheid dat hem nauw verbindt met plastische kunstenaars als Magritte, Topor, Bosch en Breughel, en met schrijvers als Vian, Ionesco, Kafka en de Ghelderode.

Al deze muzikale en niet-muzikale elementen vinden hun weerslag in Ligeti's oeuvre in vorm van de gekozen teksten, meer algemeen van de behandelde thematiek — onder meer het irreversiebele, de dood, manifeste ironie, naast meer verborgen humor en/of ironie — en in vorm van een zeer preciese en consequente schriftuur, die ten eerste zeer hoge eisen aan de uitvoerende kunstenaars stelt, die ten tweede Ligeti toelaat het klinkend resultaat nauwkeurig te bepalen en te controleren en die ten derde de houding van de componist ten opzichte van de traditie verraadt: enerzijds schakelt hij zich in de traditie in door gebruik te maken van wat ze aan technieken, vormen, enz. te bieden heeft, maar anderzijds doet hij dit op zodanige wijze, dat hij de muziekgeschiedenis een stukje verder voert door de persoonlijke verwerking van het geboden materiaal, of zoals hij het zelf uitdrukt:

'Das Aufgehen in der übergeordneten Struktur ist nur dann wertvoll, wenn durch das individuelle Werk die Gesamtheit der musikalischen Situation modifiziert wird'¹.

Ook ten aanzien van zijn eigen traditie, dus evolutie, spreekt hij van 'modificieren':

'Die Erfahrungen mit einem Stück führen zur Modifizierung der Technik beim nächsten, auch wirft jedes neue Stück kompositionstechnische Fragen

¹ Ligeti, G., *Fragen und Antworten von mir selbst*, in *Melos - Zeitschrift für neue Musik*, nr. 12, 1971, Mainz, p. 509.

auf, die in weiteren Stücken gelöst werden und deren Lösung wiederum zu neuen Fragen führt'².

Getuigd zijn schrijfwijze reeds van het feit dat Ligeti vertrouwd is met de film en de animatiefilm (cf. infra), dan vinden we dit nog geëxpliciteerd in de talrijke verbale aanwijzingen, waarmee hij het notenbeeld aanvult. Ze betreffen echter niet alleen film, ze verwijzen ook naar de poppenkastwereld, terwijl nog andere zijn affiniteit voor kleuren en kleurschakeringen aantonen. Bovendien dienen tal van dergelijke aanwijzingen om zijn bedoeling in verband met de speel- of zangwijze en de emotionele nuancering van het gebrachte te verduidelijken.

Uit wat voorafgaat blijkt, dat de mens Ligeti een onverbreekelijke eenheid met de componist Ligeti vormt en dat zowel de man als zijn muziek een 'Symbiose' is, zoals Hans Vogt naar aanleiding van de bespreking van twee van zijn werken, met name 'Atmosphères' en 'Volumina' schrijft:

'Auch diese Musik war vorwiegend vom Klang bestimmt, und es sprach aus ihr nicht nur (...) eruptive Leidenschaft, sondern sie zeugte von konsequenter intellektueller Durchdringung der Materie — eine Symbiose, die für Ligeti charakteristisch ist, die er auch als Person verkörpert, und deren Ausstrahlung sich niemand entziehen kann, der ihn einmal über seine Musik sprechen hörte'³.

Bij de aanvang van dit artikel werd al vermeld dat Ligeti vóór 'Le Grand Macabre' reeds aardig wat ervaring met vocaal en vocaal-dramatisch-scènisch werk had opgedaan. Overlopen we dit gedeelte van zijn totale productie, dan bemerken we het opvallende element dat de componist het overgrote deel van zijn vocaal oeuvre in zijn Hongaarse periode (-1956) schreef. Bekijken we de catalogoog van zijn werken tot 1956⁴, dan treffen we talrijke liederen — al dan niet voor één solist —, hoofdzakelijk met pianobegeleiding aan, naast zeer vele, voor het grootste deel a cappella koorwerken. Ligeti koos voor beide genres enerzijds teksten uit het Hongaarse volksliedrepertorium en anderzijds uit het oeuvre van dichters als Sandor Weöres, Attila József en Janos Arany. Daarnaast maakte hij voor beide bezettingen heel veel volksliedbewerkingen.

Ligeti componeerde bovendien enkele cantates: 'Cantate nr. 1: Et circa horem nonam' (januari 1944 - januari 1945) voor mezzosopraan solo, twee vierstemmige gemengde koren en orkest; 'Cantate nr. 2: Venit angelus' (april 1945) voor mezzosopraan solo, vijfstemmig gemengd koor en orkest; 'Ifjúsági kantáta' (Jeugdcantate - juni/juli 1949) voor sopraan, alt, tenor en bariton solo, vierstemmig gemengd koor en orkest. De tekst van deze cantate is van

² Ligeti, G., *o.c.*, p. 516.

³ Vogt, H., *Neue Musik seit 1945*, uitg. Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1972, p. 60.

⁴ Nordwall, O., *György Ligeti - Eine Monographie*, uitg. B. Schott's Söhne, Mainz, 1971, pp. 186-201.

de hand van Peter Kuczka, terwijl de eerste twee een liturgische tekst verklanken.

Met het oog op 'Le Grand Macabre' zijn volgende vier werken uit deze periode vermeldenswaard, omdat zij Ligeti's vroege interesse voor het poppentheater en zijn cirkelen rond de eschatologische gedachte aantonen: vooreerst is er 'Tavaszi virág' (Voorjaarsbloemen): deze muziek, geschreven in september 1949 voor zeven zangers en kamerensemble, is bedoeld om uitgevoerd te worden bij een marionettenspel naar Chinese sprookjes. In 1953 begon hij aan een Requiem voor soli, koor en orkest en in de jaren 1955-56 werkte hij aan een oratorium, eveneens voor soli, koor en orkest, op tekst van Sandor Weöres, waaraan hij de titel 'Istar pokoljárása' (Istars hellevaart) gaf. Beide bleven echter onvoltooid, evenals het tweede Requiem uit 1956, waarvoor hij deels de schetsen van het eerste terug opdiepte.

Het aantal vokale composities dat na 1956 tot stand kwam, is in verhouding tot Ligeti's totale productie vanaf dat moment tot nu eerder beperkt. Het duurt trouwens tot in 1962 vooraleer hij weer daadwerkelijk de stem in zijn composities gaat betrekken. Voordien, meer bepaald in zijn Keulse periode (1957-58) heeft hij er zich wel op een heel specifieke manier mee beziggehouden, namelijk in zijn 'Artikulation': hierin probeerde hij een denkbeeldige, zeer geanimeerde conversatie van exact 227 seconden weer te geven, louter met behulp van de elektronische apparatuur, waarover de Keulse Studio toen beschikte. De materialen waarmee Ligeti zijn taal en de diverse uitdrukkingwijzen opbouwde, zijn naast witte ruis, ruisen op verschillende wijze gefilterd en sinustonen, ook harmonische en subharmonische spectra en tenslotte gefilterde en ongefiterde impulsen. Hoe hij hiermee tot woorden en zinnen in mededelend, vragend en beantwoordend verband, uitgesproken door diepe en hoge stemmen op een schreeuwerige, fluisterende of babbelzieke toon komt, wordt gedetailleerd uiteengezet door Rainer Wehinger in de toelichting bij de hoorpartituur, die hij van 'Artikulation' maakte⁵.

In 1962 dus schreef Ligeti 'Aventures' en tussen 1962 en 1965 'Nouvelles Aventures', beide voor drie zangers en zeven instrumentisten. Tegelijkertijd, dit is van 1963 tot begin 1965, ontstond het 'Requiem' voor sopraan en mezzosopraan, twee vijfstemmige koren en orkest. Het bevat slechts vier delen, namelijk het Introïtus, het Kyrie, de De die iudicii sequentia en het Lacrimosa. De vijfde tekst, het 'Lux aeterna', reserveerde hij voor een afzonderlijke compositie, waarvan de toonzetting in augustus 1966 voltooid was. Het werd een werk voor zestienstemmig gemengd koor of voor zestien solostemmen a cappella.

⁵ Wehinger, R., *Ligeti - Artikulation - Elektronische Musik - Eine Hörpartitur*, uitg. B. Schott's Söhne, Mainz, 1970.

Hoewel van een verschillende aard, is het eerste vocale werk uit de jaren '60, het tweeluik 'Aventures' en 'Nouvelles Aventures' — dat van in het begin als dusdanig geconcipteerd werd, maar dat in concreto slechts met een tijdsinterval van drie jaar voltooid kon worden wegens tijdsgebrek — net als 'Artikulation' een 'muzikale taalcompositie', waarmee bedoeld wordt dat op basis van fonemen of articulatieprocessen een artificiële, imaginaire taal wordt gecomponeerd⁶, dit in tegenstelling tot een 'getoonzette compositie', waarbij van een bestaande, semantische tekst wordt uitgegaan⁷.

Ligeti stelde de 'tekst' van 'Aventures' en 'Nouvelles Aventures' samen uit 119 fonemen, met zorg gekozen uit diverse Europese talen en genoteerd in het internationaal fonetisch alfabet. Hij bereikte een analogie met woorden of zinnen, of week daar bewust van af, door een steeds wisselend aantal fonemen te groeperen in segmenten. De grote variëteit aan emotionele inhouden, die Ligeti hieraan vastknoopte, is in vijf grote groepen onder te brengen: de eerste bevat alle nuances in verband met ironie, spot, hoon negatie, de tweede in verband met nostalgie, droefheid, geïsoleerdheid, weemoed, de derde in verband met humor, scherts, overmoed, de vierde in verband met erotiek, exaltatie, agressie en de vijfde tenslotte in verband met angst⁸. Het zijn precies deze vijf groepen, die het uitgangspunt voor de globale structuur van het werk vormden. De componist zelf formuleerde het zo:

'Die Form ist sehr kompliziert: fünf parallele Verläufe von Ereignissen, gleichsam fünf "Stories", die gegeneinander divergieren. Die Form entsteht aus der Verquickung und Verschlingung dieser verschiedenen Abläufe'⁹.

Elk van deze karakters is aanhoudend aanwezig, maar in de verschillende geleidingen van het werk is telkens één of twee ervan meer dominant. In enkele onderdelen, die meteen ook hoogtepunten in het spanningsverloop uitmaken, zijn alle 'stories' met elkaar verweven; zo bij voorbeeld in 'Conversation', maten 38 tot en met 46, en in 'Action dramatique', maten 108 tot en met 113, uit 'Aventures'. Op deze wijze creëert Ligeti een voor hem typisch Stollen-Stollen-Abgesang verloop.

Een verdere analyse van de opbouw brengt een soort montageprocédé aan het licht, zoals aangewend wordt bij een animatiefilm of een stripverhaal: het hele werk is een aaneenschakeling van kortere en langere nummers, van veelal sterk contrasterende scènes¹⁰.

Om al de emotionele schakeringen accuraat bij het publiek over te brengen, bedacht Ligeti een uitermate gediversifieerd notatiesysteem, waaraan hij nog

⁶ Gruhn, W., *Textvertonung und Sprachkomposition bei György Ligeti*, in *Musik und Bildung*, nr. 10, Mainz, 1975, p. 511.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Kaufmann, H., *Spurlinien - Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Verlag Elisabeth Lafite, Wien, 1969, pp. 140-141.

⁹ Nordwall, O., *o.c.*, p. 75.

¹⁰ Sabbe, H., licentiecursus, gedoceerd aan de RU Gent, 1983-1984.

tal van verbale aanwijzingen toevoegde, wat hem enerzijds toeliet de alles behalve traditioneel te noemen geluidsvoortbrengst uiterst gedifferentieerd te maken en hem anderzijds de mogelijkheid gaf zowel de zangers als de instrumentisten zodanig te informeren, dat ze precies weten wat op elk moment zang- en speeltechnisch van hen verlangd wordt.

Even nauwkeurig zijn de aanwijzingen in verband met de gelaatsuitdrukkingen, de gebaren en de houdingen van de zangers, waardoor Ligeti ook de touwtjes van het scènische facet stevig in handen hield. Bovendien bepaalde hij ook volledig het dramatisch verloop, ten eerste door de aanhoudend wisselende bezetting binnen elke groep en door de continu veranderende relatie tussen de beide groepen, waarbij een instrumentist of instrumentisten ten opzichte van de vocale solist of solisten een versterkende, een ondersteunende of een contrasterende functie kreeg toebedeeld; ten tweede door binnen de vocale groep steeds andere interactiepatronen tot stand te brengen, met communicatie of niet-communicatie tot gevolg, en door bij tijd en wijle een relatie solist of solisten - publiek te creëren; en tenderde door de voortdurend schommelende dynamiek plots af te breken, om daarna even plots weer op gang te brengen.

Hoewel, zoals uit het voorgaande blijkt, het muzikale, het dramatische en het scènische reeds inherente factoren van 'Aventures' en 'Nouvelles Aventures' zijn, schreef Ligeti in 1966 toch nog een 'libretto' voor zijn 'imaginäre Bühnenhandlung'¹¹. Hierin voorziet hij enkele extra, maar stomme rollen (drie pantomimisten en een willekeurig aantal dansers en figuranten), waarvoor alle gebaren en handelingen nauwkeurig beschreven zijn en verder werkte hij op minutieuze wijze de hele scenografie, inclusief de kostumes, uit. In een begeleidend nota bene¹² bij het begin van het libretto gaf hij echter uitdrukkelijk te kennen dat alles wat in de oorspronkelijke partituur staat, volledig en ongewijzigd behouden blijft. Het toegevoegde libretto is met andere woorden enkel en alleen een verdere uitdieping van het scènische gebeuren, zonder dat aan de essentie van de compositie, die an sich al een 'crypto-opera'¹³ is, geraakt werd.

De tweede compositie, die Ligeti's gedachten in dezelfde periode gevangen hield, is het vierdelig 'Requiem', een getoonzet werk met een totaal verschillend inhoudelijk gegeven, dat desalniettemin opvallende overeenkomsten met 'Aventures' en 'Nouvelles Aventures' vertoont, vooral in het derde deel, de 'De die iudicii sequentia' of het 'Dies irae', de meest uitgebreide beweging binnen het geheel. Net als in het vorig besproken werk ging Ligeti uit van vijf

¹¹ Nordwall, O., o.c., p. 75.

¹² Ligeti, G., *Aventures & Nouvelles Aventures - Musikalisch-dramatische Aktion in 14 Bildern - Libretto*, uitg. Henry Litolf's Verlag / C.F. Peters, Frankfurt, 1967, p. 3.

¹³ Sabbe, H., *De dood (van de opera) gaat niet door ...*, in *Mens en Melodie*, 34ste jaargang, februari 1979, uitg. Het Spectrum, Utrecht/Antwerpen, p. 57.

verschillende types, in dit geval van vijf types polyfonie, waarbij binnen elk type sterk contrasterende elementen zijn opgenomen. Bovendien wijken de vijf lagen onderling ook hier erg van elkaar af wat betreft de uitdrukking en ook deze entiteiten, elk met hun specifieke expressieve kwaliteiten, zijn voortdurend in het vijfstemmig contrapunt aanwezig, maar eens te meer in gradatieverschillen, zodat de aard van en de kwantiteit aan emotionele inhouden, die op de voorgrond treden, steeds aan schommelingen onderhevig is, wat de determinerende factor van de dynamiek van het dramatisch verloop uitmaakt.

Met 'Lux aeterna' hebben we opnieuw met een getoonzette compositie te doen, maar alweer niet in de traditionele zin van het begrip. De relatie tussen de tekst en de muziek, zoals ze in 'Lux aeterna' te vinden is, zou als een illustratie van de volgende uitspraak van Pierre Boulez kunnen gelden:

'Wenn ich ein Gedicht wähle, um es zu etwas anderem zu machen als zum Ausgangspunkt einer Ornamentierung, die ihre Arabesken darum webt, wenn ich das Gedicht wähle, um es zu einer befruchtenden Quelle für meine Musik zu machen und so ein Amalgam zu schaffen, in welchem das Gedicht zugleich "im Mittelpunkt und ausserhalb" der Musik steht, dann kann ich mich nicht nur auf die affektieven Beziehungen beschränken, die diese beiden Wesenheiten miteinander unterhalten; dann drängt sich mir eine Gewebe von Verbindungen auf, das unter anderem zwar die affektieven Beziehungen mit einschliesst, aber auch alle mechanismen des Gedichts umfasst, von der reinen Klangsubstanz bis zu seiner eigentlichen geistigen Ordnung'¹⁴.

De zestien stemmen van het micropolyfone net dat 'Lux aeterna' is, staan in een canonische verhouding tot elkaar: het toonhoogteverloop van elke partij vormt een canon in strikte zin, maar de tijdsorganisatie verschilt per stem, zodat er verschuivingen ontstaan. Dit geeft als klinkend resultaat een statische muziek, waarbinnen zich permanent subtiele veranderingen voltrekken. Elke stem heeft de volledige tekst, inbegrepen veel woordherhalingen, maar alle woorden zijn opgesplitst in lettergrepen, die elk lang aangehouden worden en die bovendien van elkaar gescheiden zijn door rusten, zodat de vocalen op de voorgrond treden. Dit effect wordt nog versterkt door de voorgeschreven afzwakking van de consonanten en door het weglaten van eindmedeklinkers. Hoewel door deze werkwijze, samen met de verschuivingen binnen elke stem, de tekst als dusdanig vrijwel onverstaanbaar wordt, werd hij niét tot louter klankmateriaal gereduceerd: Lux aeterna werd zowel formeel, als syntactisch en inhoudelijk direct in de muziek zelf weergegeven.

Na een periode van circa zes jaar, waarin Ligeti het publiek uitsluitend instrumentale composities aanbood, componeerde hij in 1972 en 1973 'Clocks

¹⁴ Gruhn, W., *o.c.*, pp. 511-512.

and Clouds', een werk voor orkest en twaalfstemmig dameskoor, waarvan hij de titel aan de wetenschapsfilosoof Karl Popper ontleende. Hoewel toch weer anders, ligt de wijze waarop hij het koor behandelde, in de lijn van de voorgaande vocale compositie, dus van 'Lux aeterna': de tekst, die hij in 'Clocks and Clouds' als uitgangspunt nam, is immers samengesteld uit syllaben, die omwille van hun klankkwaliteiten gekozen werden. Het verschil met het a cappella-koorwerk ligt hierin, dat in de compositie uit de vroege jaren '70 het koor niet als een afzonderlijke, zelfstandige entiteit, maar als een feitelijk onderdeel van het orkest geconcipeerd werd.

Dat Ligeti in die zes tusseninliggende jaren geen enkel vocaal werk uitbracht, betekent daarom nog niet dat hij er zich binnenkamers niet mee bezighield. Wanneer we er zijn artikel 'Zur Entstehung der Oper "Le Grand Macabre"'¹⁵ op nalezen, blijkt immers dat niets minder waar is. De concrete idee een opera te schrijven, is bij Ligeti ontstaan onder impuls van Göran Gentele, de toenmalige directeur van de Koninklijke Opera van Stockholm, toen deze laatste zijn vriend en componist erom vroeg, na de opvoering van het 'Requiem' in maart 1965 in de Zweedse hoofdstad. Vooraleer Ligeti echter tot de feitelijke componeerarbeid aan 'Le Grand Macabre' kwam, maakte hij een hele evolutie door: aanvankelijk, dit is van 1965 tot 1969, werkte hij aan een soort opera met als titel 'Kylwiria', die in de lijn van 'Aventures' en 'Nouvelles Aventures' lag: het was een 'anti-opera'¹⁶, gebaseerd op een niet duidelijk te volgen handeling en op een niet-semantische, zuiver emotionele tekst. Hij kwam echter tot het inzicht dat hij op die manier zichzelf herhaalde en dat een avondvullend werk moeilijk buiten een handeling kan, waarop affecten, karakters en toneelsituaties kunnen geënt worden.

Gewapend met deze verworvenheden sloeg Ligeti in 1969 een andere weg in: hij opteerde voor een algemeen bekende en gekende geschiedenis, omdat die niet verteld hoefde te worden — duidelijke beelden zouden volstaan om het handelingsverloop te kunnen volgen —, zodat hij aan de niet-semantische tekst kon blijven vasthouden. De werkzaamheden aan deze 'Oidipus'-adaptie werden in juli 1972 echter brutaal afgebroken door het plotse overlijden van Ligeti's vriend, opdrachtgever en medewerker Göran Gentele.

In de maanden die erop volgden, bedacht Ligeti dat hij de idee van een tekst zonder begrippen moest laten varen, omdat zowel hijzelf als zijn collega-componisten het concept van dit soort tekstcomposities in de loop van de jaren '60 tot op het bot ontleed hadden in hun realisaties. Wat hem tenslotte definitief tot een opera mét tekst voerde, was het feit dat hét meesterwerk — naar Ligeti's overtuiging¹⁷ — van het 'anti-muziektheater', 'Staatstheater' van Mauricio Kagel, in 1971 in Hamburg gecreëerd was.

¹⁵ Ligeti, G., *Zur Entstehung der Oper 'Le Grand Macabre'*, in *Melos - Neue Zeitschrift für Musik*, nr. 2, 1978, Mainz, pp. 91-93.

¹⁶ De term 'anti-opera' is van de componist zelf. Ligeti, G., *o.c.*, p. 91.

De zoektocht, eind 1972, van de componist naar een geschikt libretto — hij werd hierbij geholpen door de Stockholmse ploeg, die de opera zou realiseren — leidde naar 'La Balade du Grand Macabre' van Michel de Ghelderode. Michael Meschke, directeur van het marionettentheater van Stockholm, werkte het toneelstuk om tot een libretto, maar had er achteraf geen enkel bezwaar tegen dat Ligeti er, in functie van de muzikale vereisten, nog veranderingen in aanbracht (cf. infra).

In de loop van de zomer van 1974 maakte Ligeti de eerste voorbereidende schetsen — de tijd voordien noemt hij zelf 'zijn incubatietijd'¹⁸ — en in december van datzelfde jaar begon hij aan de eigenlijke compositie. Hij werkte vrijwel onafgebroken¹⁹ aan 'Le Grand Macabre' tot hij eind april 1977 de laatste dubbele maatstreep kon trekken. Het werd een opera in twee bedrijven; elk bedrijf kreeg een voorspel en werd opgesplitst in twee scènes, die op hun beurt van elkaar gescheiden werden door een tussenspel.

Ondanks het feit dat Ligeti sedert 1965 een grote evolutie doormaakte, is er één opvallende constante: in elk van de drie étappes was het blijspelachtige, het dolle, het wrede, lees ook het demonische, en tegelijk humoristische, het overdreven kleurrijke en het direct aansprekende, zowel op dramatisch als op muzikaal gebied, één van de basisconcepten, die Ligeti letterlijk vooropstelde. In 'La Balade du Grand Macabre' van de Ghelderode vond hij bovendien dé thematiek en dé wereld, die hij zich voor zijn opera gedroomd had: het toneelstuk gaat immers over een wereldondergang, die niet werkelijk plaatsvindt; de figuur van de Dood verschijnt er enerzijds als een held in en heeft anderzijds ook iets van een kleine charlatan en het geheel is gesitueerd in 'eine kaputte und doch glücklich gedeihende, versoffene und verhurte Welt'²⁰, het imaginaire Breughelland van de Ghelderode, waar desondanks plaats is voor een procreatieve liefdesband, daar waar Ligeti de relatie liefde-erotiek benadrukt, of, anders gezegd, twee uiteenlopende pogingen om het probleem van de finale dood te overstijgen.

Het streefdoel dat Ligeti voor ogen stond, toen hij aan zijn 'Le Grand Macabre' begon, was een verbinding tot stand te brengen tussen de wære traditie van zijn particuliere opera, namelijk deze van het kermistheater, van het poppentheater, van de middeleeuwse dodendansen²¹, en tussen wat voor hem dé ideale operarealisatie is: dit is een opera, waarin werkelijke, levende

¹⁷ *Entretien avec György Ligeti de Claude Samuel*, in Roland Topor, *Le Grand Macabre - Dessins des décors et costumes de l'opéra de György Ligeti*, uitg. Hubschmid & Bouret et L'Avant-Scène, Paris, 1981, p. 17.

¹⁸ Ligeti, G., *o.c.*, p. 93.

¹⁹ Tussenin schreef Ligeti slechts één ander werk, namelijk 'Monument - Selbstportrait - Bewegung für 2 Klaviere' in de periode februari tot april 1976.

²⁰ Ligeti, G., *o.c.*, p. 92.

²¹ Samuel, Cl., *o.c.*, p. 24.

personages optreden, die hun levensechtheid te danken hebben aan de geslaagde synthese van de tekst en de muziek²².

Wat die tekst betreft: in tegenstelling tot het libretto van 'Aventures' en 'Nouvelles Aventures' gaat het in dit geval dus wel degelijk om een libretto — op prozatekst — in de aloude betekenis van het woord, hoewel er, zoals gezegd, door Ligeti tijdens het componeren zelf wijzigingen in werden aangebracht in functie van de muzikale en de dramatische vereisten, met andere woorden in functie van de levensechtheid en de synthese waarover zo net sprake was. Zijn inbreng bestaat vooreerst in de toevoeging van 'onbeholpen verzen en rijmen'²³, die door hun diversiteit qua vorm en woordgebruik voor een telkens nieuwe sonoriteit en ritmiek binnen de prozacontext zorgen. Dit zelfde geldt eveneens en in hoge mate voor de niet-lexicale en de gefonetiseerde passages (cf. de 'taalcompositie' 'Aventures' en 'Nouvelles Aventures'), alsook voor de fragmenten in foutief Latijn en voor de letterlijke en de geparafraseerde citaten uit de Apocalyps van Johannes. Aan al deze elementen, die op zichzelf reeds een fijner nuancering of een krachtiger typering van een personage en/of van een situatie teweegbrengen, koppelde Ligeti een aangepaste, eventueel humoristisch/ironische, muzikale taal, waardoor hij een directe, maar geschakeerde zeggingskracht verkreeg, of beter uitgedrukt, waardoor hij zijn zeggingskracht nog directer en geschakeerder maakte, want: Ligeti tekende elke figuur door middel van een specifieke zangwijze — bij voorbeeld reciterend/declamerend, recitativisch, lyrisch, uiterst virtuoos, enz. — en door middel van een dito uitvoeringswijze — bij voorbeeld exclusief gesproken en uitsluitend gezongen partijen, naast rollen die soepel van zingen naar spreken en vice versa overgaan; hierbij dient opgemerkt dat tal van vormen van vocaliteit binnen deze twee gebieden en andere wijzen van aanverwante geluidsvoortbrengst voorgeschreven zijn, hoewel in beperkter mate dan in 'Aventures' en 'Nouvelles Aventures' —; voor elk moment in de evolutie, zowel binnen elk personage afzonderlijk als binnen het verhaal, bedacht de componist een geëigende schrijfwijze — bij voorbeeld duidelijke figuur-grond-verhoudingen in recieten, aria's en ritmisch gefixeerd of vrij gesproken passages, homofone fragmenten, polyfone gedeelten, waarin diverse soorten contrapunt (cf. 'Aventures' en 'Nouvelles Aventures', de derde beweging uit het 'Requiem' en 'Lux aeterna'), enz. — met een voortdurend wisselende, aangepaste bezetting, zowel van de vocale solisten (veertien in het totaal), van de koren (één knapenkoor en twee grote gemengde koren) als van de orkestleden — de opera vereist een groot aantal, ook ongewone, solistisch aangewende instrumenten, waarbij veel aandacht aan het uitgebreide, groten-deels niet-conventionele slagwerkarsenaal geschonken werd (cf. 'Aventures'

²² Samuel, Cl., *o.c.*, p. 19.

²³ Ligeti, G., *o.c.*, p. 93.

en 'Nouvelles Aventures') —, waardoor hij, op analoge wijze als in zijn crypto-opera (cf. supra), het dramatisch gehalte aanzienlijk wist te verhogen.

Ligeti goot alle (hier geschêteste) tekstuele en muzikale bestanddelen in een vorm, die aan twee basisprincipes beantwoordt: in de eerste plaats huldigde hij het principe van de duidelijke afbakening, waardoor vast omljnde, afzonderlijke, grote en kleine gehelen ontstonden, en in de tweede plaats liet hij entiteiten en entiteitjes in elkaar overvloeien. De toepassing van deze twee werkwijzen vanaf het macro- tot op het microniveau, weliswaar in talloze varianten, zodat een cliché-effect uitgesloten is, resulteerde in een solide, coherente musico-literaire constructie, waarvoor de bouwer zich liet inspireren door technieken uit de stripverhaal-, de film- en de animatiefilmwereld en door de Venetiaanse opera's van

'(Monteverdi) qui a aussi de petites formes qui ne sont pas des numéros, mais aussi de petites situations musicales et dramatiques qui sont discontinues mais dans la grande forme constituent néanmoins une continuité'²⁴.

De continuïteit van deze kleine muzikale en dramatische situaties werd verzekerd doordat Ligeti ze inpaste in het stramien, dat hij met betrekking tot het globale dramatische verloop vooraf bepaalde, met name een Stollen-Stollen-Stollen-Abgesang-evolutie, waarbij de eerste drie scènes de Stollen en de korte vierde de Abgesang zijn. Binnen elke scène voltrekt zich een beweging van groeiende spanning tot een climax, waarop ze telkens met een korte anticlimax afgesloten wordt. Typerend voor Ligeti is dat het dramatisch verloop van de gehele opera hetzelfde tracé volgt: het hoogtepunt in de tweede scène is meer geladen dan dit uit de eerste, en de climax net vóór het einde van de derde scène is tevens het meest dramatische moment van het hele werk, gevolgd door de vierde scène, waarin de anticlimax, één groot decrescendoprofiel, werd ingebouwd.

Niet alleen de tekstadaptatie, inclusief de tekstwijzigingen achteraf, en de muzikale uitwerking stonden in functie van dit overkoepelend verloop, ook alle verbale aanwijzingen in verband met de emotionele nuanceringsen, het actieverloop, de belichting en het decor dienden hetzelfde doel, zodat Ligeti, als steeds, het klinkend en dramatisch eindresultaat stevig onder controle hield en hieromtrent ook weinig twijfel liet bestaan ten opzichte van het uitvoerend team én van het publiek, net zoals in de andere, hoger vernoemde werken. Nochtans is er een groot, in het oog springend verschil met 'Aventures' en 'Nouvelles Aventures' te bemerken, in die zin dat de componist in 'Le Grand Macabre' meer ruimte voor particuliere interpretatie liet wat het visuele, dus het scenografische aspect betreft, omdat hij zijn aanduidingen

²⁴ Sabbe, H., *György Ligeti - Illusions et Allusions*, in *Interface*, vol. 8, uitg. Swets & Zeitlinger, Lisse, 1979, p. 22.

zowel kwantitatief als kwalitatief — ze zijn louter richtinggevend bedoeld — beperkt hield.

Samenvattend menen we te mogen stellen dat Ligeti, tijdens het componeren van zijn opera, rijkelijk maar met overleg putte uit alle bronnen, die hij door studie en door ervaring, als mens en als componist, voor zichzelf toegankelijk had gemaakt. Trouw aan zijn opvattingen voegde hij met 'Le Grand Macabre' een 'gemodificeerde' bladzijde aan zijn eigen geschiedenis toe, want hij creëerde voor het eerst een avondvullend werk, bracht een verhaál op de scène, behandelde het/zijn probleem van de Dood nooit op dergelijk expliciete wijze, schoof de tekstverstaanbaarheid als absoluut noodzakelijk naar voor — uiteraard behalve in de extreem gevocabaliseerde passages — en hechtte hier veel meer belang aan de parameters melodie en ritmiek, om slechts enkele aspecten te noemen... Waarheen zal zijn tweede opera, naar 'The Tempest' van Shakespeare, hem (en ons) voeren?

SUMMARY

In order to demonstrate that the opera 'Le Grand Macabre' is the point where Ligeti's evolution — till the middle of the seventies — as a human being, with his particular interests, ideals and needs, and as a composer converge, the article starts with a picture of his formative period (he studied at the academies of music of Kolozsvár and Budapest and after his flight from Hungary in 1956 he became acquainted with the Western contemporary music). The overview of his profound musical background, together with the stating of his interests beyond music and of the main aspects of his personality, allows to describe the most important characteristics of his work.

Although the greatest part of Ligeti's vocal production during his Hungarian period concerns songs and a cappella choral compositions, a few works already show his early occupation with puppet theatre and with eschatological thoughts. From 1956 till 1978, the year he completed 'Le Grand Macabre', Ligeti wrote only five compositions in which he made use of human voices. Those five are preceded by a purely electronic one, 'Artikulation' (1958), in which the composer not only suggests a conversation, but the emotions allied to it too. In the next written dyptich, 'Aventures' and 'Nouvelles Aventures' (1962-65) the conversation between and the emotions of the three soloists are developed on the basis of non-lexical and non-verbal means (phonemes, attitudes, gestures, etc.). The four part 'Requiem' (1963-65) and the separate elaborated 'Lux aeterna' (1966) have in common that they both start from an existing text, closely related to the eschatological idea, but they differ in the way Ligeti worked them out: in certain ways the first is the sequel to the dyptich and the second is an example of how to render the contents of a text by musical (exclusively vocal) means. In the years 1972-73 Ligeti composed 'Clocks and Clouds', a piece in direct line with 'Lux aeterna', but in which the twelve part female choir is conceived as a sub-division of the orchestra.

Before he definitively started the work on his first opera in 1974, Ligeti had already been occupied with it since 1965: he went through a great evolution and ended up

with a 'traditional' opera: 'Le Grand Macabre', based on 'La Balade du Grand Macabre' of Michel de Ghelderode. The opera as a whole, with all its dramatical and musical characteristics (the general atmosphere, the themes, the adaptation of the original text, the very differentiated musical language, the different levels of the form, the incorporated visual factors, etc.), is not only the logical result of Ligeti's evolution, but with it, he added a 'modified' chapter to his personal history.

Marc Leman

MASSIVE PARALLEL COMPUTER METHODS IN MUSIC RESEARCH*

1. Introduction

Rather than providing the reader a state of the art, this paper puts forward some ideas about the use and role of computers in music research. Although the considerations far extend the particular field of music we restrict ourselves to a discussion of the musical implications which follow from the epistemological and methodological questions raised.

We focus our attention on two fundamental issues central to any computer-based research:

- (1) The representation, storage, retrieval and processing of information.
- (2) The interactions of man with machine.

By music research we understand the very broad field which covers music perception experiments as well as compositional aids, systems for music education, musical analysis and so on. We shall illustrate our discussion with some examples of computer music systems for composition. The reasons for doing this is (a) that the problems related to points (1) and (2) can very clearly be defined in compositions systems. Actually, computer-aided composition is a matter of storing, manipulating and retrieving musical information with the help of an interactive computer system. (b) The discussion can easily be extended to other environments including tutorial systems, analysis, models of musical communication and cognition, and many other applications.

Our ideas grew out from research into the cognitive aspects of musical behavior (Leman 1986a, 1986b, 1987, 1988). The basic claim of this paper is that the traditional approach to musical information processing and man-machine interaction should be reconceived (at least) in the light of new developments in both Cognitive Musicology and Artificial Intelligence.

In particular, we advocate the idea that the traditional approach faces problems with respect to flexibility, creativity and adaptability and that these problems can only be solved efficiently in a new paradigm based on (a) theoretical considerations provided by Cognitive Musicology and (b) implementational considerations provided by Computer Science. We develop this argument in the sections that follow.

* This paper is an adapted version of my contribution to the Conference on *Computers in Music Research*, Lancaster, 1988.

2. *What Cognitive Musicology has to offer*

Cognitive Musicology is concerned with aspects of mental musical information processing. Abilities such as playing piano, composing an opera, or just listening to *Pierot Lunaire* display identical general traits: they are modalities of musical mental information processing and aspects of musical communication. The study of these activities is based on the fact that musical information processing involves *knowledge* of some kind: playing piano involves years of intensive study and practice, writing a musical composition involves knowledge of compositional schemata and strategies, and even listening often assumes knowledge of the culture in which a music appears, a particular style, techniques used and so on. Cognitive Musicology theorizes about how this knowledge is represented and consequently processed in the mind. It is believed that the models which ensue from empirical and theoretical research are important, both from a theoretical point of view — they learn us something about the human conditioning — and a practical point of view — they may direct and open new perspectives in music-related computing (as we try to argue in this paper).

The fundamental methodological principle which guides all research in Cognitive Musicology is that in order to have a model or explicit theory of some perceptive and/or cognitive ability, it should be possible to be used for the construction of an automaton which would simulate that skill (Longuet-Higgins, 1987).

This principle is important for a good understanding of the aims and methods used in Cognitive Musicology. The implementation of perceptive and cognitive abilities is an interdisciplinary activity which involves data, concepts and techniques from several disciplines including psychology, computer science (especially artificial intelligence research), musicology, philosophy and neuro-science (Fig. 1).

Psychology of music provides the essential empirical data on which any model should be based while *AI-research* provides the concepts, techniques and strategies for the implementation. Models are often based on intuitive accounts put forward by *musicologists* and *aestheticians*: these accounts concern the structural aspect of musical interpretation and are important from a phenomenological point of view when no hard experimental data exist. Similarly, *philosophy* is needed to cope with the foundations of epistemological and ontological issues (such as representations, architecture...). Finally, models should take into consideration the physical realization of information processes. This allows Cognitive Musicology to base its models on results obtained by *Psycho-Acoustics* and the *Neuroscience* of higher level information processing.

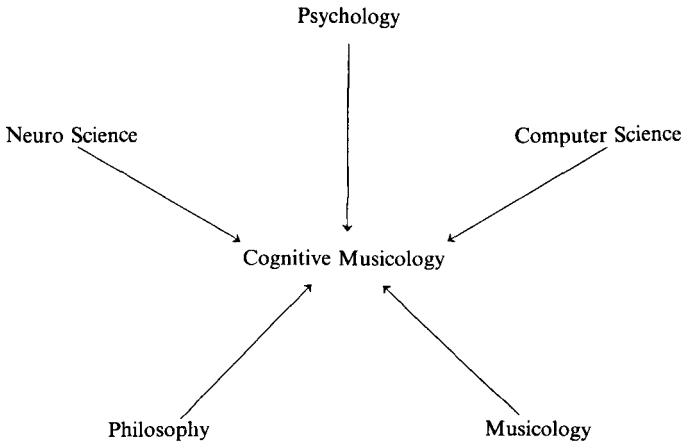


Fig. 1. Cognitive Musicology is an interdisciplinary science, based on Psychology, Philosophy, Computer Science, Musicology and Neuro Science.

3. *Artificial flexible, creative and intelligent systems for music research*

Advanced research in music and computers can *grosso modo* be partitioned in two parts, called *Cognitive Musicology* and *AI-music*. As we said before, Cognitive Musicology is interested in the aspects of mental musical information processing. AI-music, on the other hand, is more exclusively oriented towards the development of computer music systems for different practical usages. Since music is very constrained on different levels — from the level of acoustical signals up to structures in music (figures, motifs, phrases) and compositional systems (tonal system, serial system) (See Broeckx, 1981) — it is possible (and necessary) to build *knowledge-based* programs based on techniques provided by research in Artificial Intelligence (AI)¹.

¹ The well-defined constraint levels of the musical phenomenon provide a domain that is not very different from other scientific contexts: Music and musical activities can be studied from a computational point of view in a sense that is not different from other computer oriented research. Recently, developments in Cognitive Science and Artificial Intelligence have pointed out that music is an excellent domain for the application of new computational methods, strategies and concepts. The report of K. Ebcioglu (1987) is an excellent example of the trade off between work done in musicology and computer science. Working on an expert system for the analysis and understanding of the Bach chorale style, Ebcioglu came up with a new and efficient logic programming language (called BSL) for the implementation of expert knowledge. Programs in BSL (Backtracking Specification Language) look like formulas of first order logic, but from the procedural point of view, BSL is a single-assignment non-deterministic language with Pascal style data types.

This point deserves some further elaboration but it should be clear by now that both Cognitive Musicology and AI-music share identical interests in connection with the problems of storing, recognizing and processing of musical information. Actually, the knowledge-based approach in AI is an attempt to mimic the way humans solve their problems in perception and cognition. But due to the knowledge-based approach in AI there is also a strong influence on the modeling of musical behavior. Cognitive Musicology — the science of the musical mind — utilizes techniques and concepts from AI-music in simulation programs that mimic particular musical tasks. So there is a trade-off between both Cognitive Musicology and AI-music that has some importance for the design of computer systems for music research².

For example: The design of a computer music system for composition is a task in AI-music but is based on data and models from Cognitive Musicology. The point I want to make is that the way human beings process musical information imposes a number of practical constraints which need to be taken into account for the design of the interface and organizational structures. Similar considerations are made with respect to the design of score reading utilities, automatic transcription of tablatures and many other devices.

This idea, of course, is not new and could at least be traced back to the early days of computers where Turing and Von Neuman dreamed of making real intelligent machines with abilities comparable to human behavior.

Until today, however, computer systems (including computer *music* systems) implemented with huge amounts of knowledge of some particular domain, proved to be rather rigid compared with the flexibility, creativity and adaptability of the human mind. We claim (with others) that the problem can only be solved if we take into reconsideration the fundamentals which led to the systems we have at our disposal today. These fundamentals are twofold: (1) what is human intelligence, in particular what perceptive and cognitive abilities are involved, and (2) what system can mimic these abilities, in particular what architecture is minimally required.

A decenium ago Laske (1977) advocated the idea that the task of designing a computer music system is primarily a task in cognitive engineering (taking into consideration behavioral and acoustical objectives). According to Laske, cognitive design objectives for computer music systems concern in essence the psychological processes and memory structures that are minimally required for producing some desired task behavior. This idea is still highly relevant at

² The distinction between theoretical Cognitive Musicology and applied Cognitive Musicology, advocated by O. Laske, covers the distinction between what we call here *Cognitive Musicology* and *AI-music*. We prefer the term 'AI-music' rather than 'Applied Cognitive Musicology' because of its connotation with the field of Artificial Intelligence. Also, application of a model of musical listening in education could be called 'applied' Cognitive Musicology but not 'AI-music'.

this moment. What has Cognitive Musicology to offer at this point and what do we know now that we didn't know ten years ago?

Psychological research in Music supports the theory that the musical mind works with musical (non-verbal) chunks of information, called concepts, of different kinds and that the musical mind is especially prone to finding associations between these concepts, apt for recognizing musical sequences once heard, very sensitive to slight differences but at the same time capable of generalization and abstraction. Also, the musical mind is very bad for recall of sequences (Howell, Cross & West, 1985; Sloboda, 1985; Dowling & Harwood, 1986) unless cues are used, but is creative in the sense that generalization and association are a natural way of processing (Pollard-Gott, 1983). To summarize (we refer to the literature for more details): Psychological research in music came up with a number of very important data about the musical mind of which the most important characteristics are that the musical mind is flexible, creative and adapts to the environment³.

Armed with empirical and theoretical data about the human musical conditioning we may ask new questions about the possibility of building machines that fit these constraints. In other words: One should endeavor the possibility to build *intelligent* computer work stations for music research that should provide help where human thought fails, taking into consideration the very nature of the human traits in interactive communication. The question need also be reduced to a more technical issue, namely: what type of *functional architecture* is minimally needed for building such systems?

In the following section we uncover the building blocks of the traditional approach of implementing machines with artificial intelligence and show why the approach is doomed to fail. Afterwards, we propose an alternative model based on massive parallel processing and argue why these networks are promising. Finally, we say a word about the type of research that is needed to carry out the project.

4. Traditional AI-approaches

The central belief of traditional AI embraces the idea that a computer music system should be build as a *rule system with expert knowledge* on the domain for which it is intended to be used. Rule systems, or Production Systems operate with a memory, a set of operators (production rules), some means of control and input-output facilities. Rule systems are based on the

³ Cognitive scientists, among which Piaget, have since long maintained that our perceptive and cognitive system tends to equilibrate towards more stable states with respect to the environment. We assimilate the information which we encounter in our environment and accommodate to it by changing our conceptual representations about it. A comprehensive theory of adaptive dynamics in musical listening is outlined in Leman (1988).

processing of symbols and search strategies which operate in a structured database.

The essential characteristics of the rule system approach is (1) that any knowledge is *explicitly* stated in the form of facts and rules and (2) that any step involves the application of these rules under the supervising guidance of some *control mechanism* and (3) that the fundamental building block is the *symbol*.

The rule systems approach is exemplified in the language PROLOG. For that reason we restrict our argument to PROLOG.

The philosophy behind PROLOG supports the idea that any relationship between objects, and in general any knowledge represented, should be explicitly stated in terms of *clauses*. For instance, a musical figure is described as a list of symbolic properties and can be transformed into another musical figure by use of a rule⁴.

PROLOG functions as a storehouse for facts and rules, and provides ways for making inferences from one fact to another. The language is furthermore implemented as an interactive Production System with inherent inference capabilities based on depth first search (Clocksin & Mellish, 1981).

Experiences with PROLOG have indicated that logical reasoning is in many environments too rigid to be used as a virtual basis of reasoning in an intelligent computer system. Nevertheless, recent developments in expert systems reveal that it is possible to build question-answering systems that are able to alter their own way of reasoning in response to input. Other extended modes of reasoning have been introduced in order to implement learning, inductive and probabilistic reasoning (Turner, 1984). So, one could argue, an intelligent computer music system should be build along similar objectives.

But the problem with this approach, when used for the implementation of artificial intelligence, is that flexibility, as well as the creativity and adaptability are completely *ad hoc*. This is a fundamental philosophical problem from the point of view of design (and surely not the only one) due to the functional architectural principles of these systems. Indeed, PROLOG's inference system is based on the principle of resolution which tells how one symbol configuration can follow from others. The tool for carrying out this logical inference is *unification*, or matching of terms (symbol configurations).

The point is that unification is an all or none procedure: *either there is an exact match, or there is no exact match of terms*. On the other hand, flexibility is exactly related to flexible matching of terms. For instance, when two concepts are similar but not exactly the same, then it should be able to unify them under appropriate conditions. PROLOG, as it currently exists, does not

⁴ Balaban (1986) develops a representational theory for the study of Western Tonal Music based on the representational scheme provided by PROLOG.

```

pattern (cat—1, ex—1, ['*' , '.' , '*' , '.' , '*']) /* 1 0 1 0 1 */
pattern (cat—1, ex—2, ['.' , '*' , '.' , '*' , '.']) /* 0 1 0 1 0 */
pattern (cat—2, ex—1, ['*' , '*' , '.' , '.' , '.']) /* 1 1 0 0 0 */
pattern (cat—2, ex—2, ['.' , '.' , '*' , '*' , '*']) /* 0 0 1 1 1 */

```

(a) A PROLOG program containing four facts about patterns.

```

?- pattern (X, Y, ['*' , '.' , '*' , '.' , '*']).
   X = cat—1.
   Y = ex—1.

```

(b) The answer to the question 'What is the category (X) and example (Y) of the pattern '*.*.*'? is: X = cat—1, Y = ex—1.

```

?- pattern (X, Y, ['*' , '.' , '*' , '.' , '.']).
   no.

```

(c) The answer to this question is no because the pattern is not found in the database.

Fig. 2. Unification in PROLOG (See text for explanation).

support this ability as a primitive operation. Consider Fig. 2 (a), (b) and (c). The program in (a) contains four clauses in which four patterns are specified. The patterns are represented in an ordered set, and are said to belong to a particular category and example. F.i., the pattern '*.*.*' is said to belong to the first example of category 1. Similarly, '*.*.*' is the first pattern of category 2.

Now, if we ask the question: 'What is the category and example of pattern '*.*.*'?', we get the answer: *category 1, example 1* (b). This answer is found by unification of the variables X and Y with respectively 'cat—1' and 'ex—2'. But if we ask: 'What is the category and example of pattern '*.*.*'?', then we get a straightforward *no* (c). Unification is all or none and in this example no match is found for the pattern '*.*.*', although this pattern is very similar to the first one.

A simple application (easy to extend to other domains) will clarify the problem: Suppose that Smith once stored a sequence of musical data into the computer music system. Now, a few weeks later he suddenly remembers his brilliant idea and wants to use it in a new context. But damned (in accordance with psychological data), Smith is not so good in exact recall and he forgot the necessary details of his brilliant idea. Worse, he forgot the label to

retrieve. The music is somewhere represented in the computer system but how to retrieve it?

A intelligent user-friendly machine, which would provide help where human thought fails, should allow retrieval on the basis of parts of the content which the composer can sing or tap, or write down. It should even be possible to retrieve the sequence on the basis of a very poor description of it.

The symbol processing approach, when based on this type of unification (as it is now implemented in PROLOG), can only handle the problem *ad hoc* by the introduction of extended modes of reasoning thus making the system more and more flexible by explicit means. Unfortunately, a typical characteristic of ad hoc systems is that the solution of a problem at a certain level does not guarantee the solution at other levels. Making a system flexible on one level does not imply flexibility at other levels. We therefore believe that the architecture of such systems is not suitable for implementing intelligence and handling the constraints of flexibility, creativity and adaptability. Alternatives should be taken into consideration.

All this, of course, doesn't mean that PROLOG is not a good programming language for implementing intelligent user friendly systems (or even constraint expert systems). We are the last to claim that! The point is that there is a difference between the reasoning capabilities of the functional architecture of an intelligent system and the way in which it is implemented. The symbol processing approach advocates that the reasoning capabilities of the functional architecture should be those inherent to PROLOG. The alternative which we consider in next section provides a totally different architecture, with totally different reasoning. Though it is still possible to implement this architecture in PROLOG (although not very suitable) it doesn't mean that the functional system is based on PROLOG reasoning.

5. *Massive Parallel Processing*

Massive parallel processing and connectionist systems offer an alternative to rule governed systems and ditto models of cognition (Rumelhart & McClelland, 1986; McClelland & Rumelhart, 1986). The basic idea is that intelligent activity can be implemented by large networks of simple processing units that use some restricted form of message passing through spreading activation on a massively parallel basis. The response of the network to input is then the aggregate of many interconnected elements.

This approach is attractive in the light of the above mentioned problems because it offers a flexible method for matching based on a computational model with inherent robust properties. In what follows we go deeper into the very nature of these systems and show to what respect they offer an alternative to the former approach.

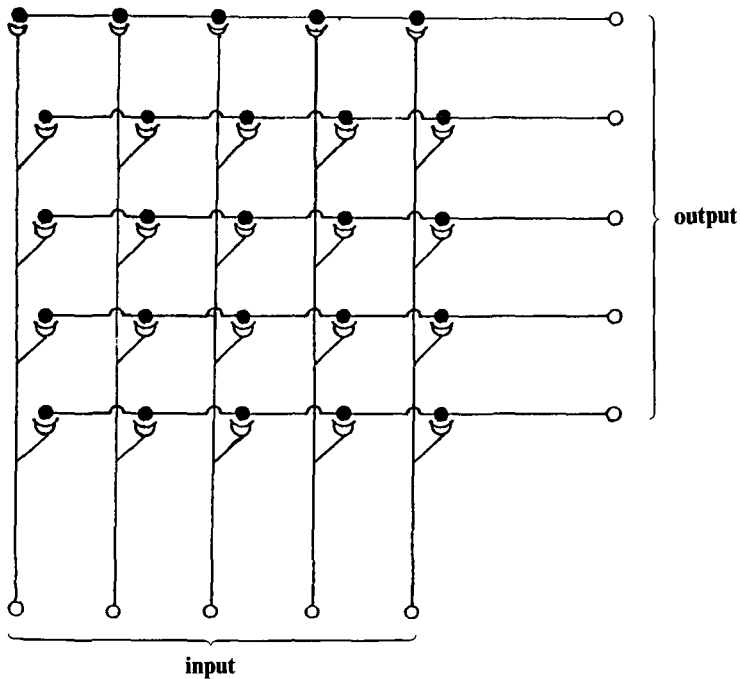


Fig. 3. Detailed representation of a simple to-layer neural network consisting of a set of input units defining an input pattern, and a set of output units defining an output pattern. Knowledge is distributed over the network in the connection weights. The connections have some analogy with synaptic connections of the mammalian brain.

a. *Distributed memory*

The most important feature of massive parallel systems concerns the nature of the storage of information (Hinton & Anderson, 1981). In the traditional architecture, information is stored in some particular place in the memory, using pointers to other places, or by structuring knowledge in one or another way (e.g. Frames, Schemata). Search or retrieval of knowledge reduces to finding the right place in a memory structure.

The new architecture reveals a completely different conception of memory.

Information is not stored at a certain place, but is distributed over the whole memory (Fig. 3). Search acts more like a filter: If a certain cue is given, then the system responds the way it was tuned for by direct computation or relaxation techniques. A distributed memory system acts as a storage and retrieval device by which information can be retrieved on the basis of the content, parts of the content or even distorted parts.

b. Relaxation and learning

Neural networks, connectionist systems or PDP-networks, are massive parallel networks in which each unit represents a property of some sort and in which each connection represents constraints among the properties through which activation is gated.

The connectionist problem-solving inference is based on *constraint-satisfaction* and reduces to finding a global solution from many concurrent local constraints. Many types of networks find a solution to a problem by an iterative computation in which each unit affects many other units until the system settles down into a stable state. This process is called *relaxation* because the information processing is carried out by climbing into states of maximal satisfaction of the constraints implicit in the network. Other models are more comparable to matrix models by which the solution is found by straightforward *matrix* computation.

A detailed description of the workings and temporal dynamics of massive parallel systems is beyond the scope of this paper. However, it is possible to describe an number of interesting characteristics of these systems which suggest interesting applications for music research.

Neural networks are capable to overcome the problem of our composer Smith in retrieving his brilliant idea because they allow him to retrieve original inputs from fragments of the original. This is called associative recall. Kohonen (1981) demonstrates *autoassociative* recall with prototype images. An incomplete or noisy version of a prototype is served as the key pattern and the memory reconstructs the original appearance.

Another, related capability is that of *intelligent association*. Contrary to autoassociation, the group of units does not feed back on itself, rather, a distinction is made between a group of input units and a group of output units. Distributed memories can store input output associations and are capable of associating the original output with a noisy input of the original. Fig. 4 (a) and (b) provides an example of an intelligent association and illustrates a way to overcome the problem of hard-core unification (Fig. 2). Fig. 4 (a) depicts a three-layer network architecture which consists of an input layer with five visible input units, a second layer with seven hidden units and a visible layer with four output units. It is assumed that the connections between the layers are of the same type as in Fig. 3. This network was tuned, using the Backpropagation algorithm to associate a set of input patterns with a set of output patterns. Afterwards a set of new input patterns was used to test the network. Fig. 4 (b) displays the four input patterns (I1-I4) that were learned to associate with the four output patterns (O1-O4). Below are four test patterns (TI1-TI2) that were given as input to the system and which produced four associated output patterns (TO1-TO2). The input patterns and

(a) Three-layer network consisting of an input layer with five visible input units, a layer with seven hidden units and a layer with four visible output units.

I1 : 1 0 1 0 1	O1 : (1 0) (0 1)
I2 : 0 1 0 1 0	O2 : (1 0) (1 0)
I3 : 1 1 0 0 0	O3 : (0 1) (0 1)
I4 : 0 0 1 1 1	O4 : (0 1) (1 0)
TI1 : 1 0 1 0 0	TO1 : (0.83 0.16) (0 1)
TI2 : 0 0 0 1 1	TO2 : (0.10 0.89) (1 0)
TI3 : 1 0 0 1 1	TO3 : (0.70 0.31) (0.49 0.52)
TI4 : 1 1 0 1 0	TO4 : (0.47 0.53) (0.57 0.43)

(b) I1 - I4 are input patterns that are associated with the respective output patterns O1 - O4. TI1 - TI4 are the test patterns and TO1 - TO4 their respective output patterns.

Fig. 4. Association between patterns on a massive parallel basis. (See text for explanation).

learned output patterns are encoded with the values 1 (presence of a feature) or 0 (absence of a feature).

The output of the test patterns is a value between 1 and 0. In this example we wanted to learn the network making the distinction between two categories of patterns (the example is analog to the example in Fig. 2). Category association is represented by the first two units of the output pattern. For example, I1 and I2 belong to the same category, while I3 and I4 belong to the other category. Within the first category, the units are also distinguished (using the third and fourth unit of the output pattern).

The question is how the system would categorize the unknown test patterns. The resulting output patterns show that the system is able to categorize the patterns. The results could be interpreted in terms of belief — or similarity attributions (ranging from 1 to 0). So, TI1 is believed (with a probability near 1) that the pattern belongs to the first category, notably the first pattern (I1). In the same sense TI2 is believed to be very near I2, also belonging to category one. TI2 and TI3 are more difficult to classify. TI3 is believed to belong to class two 0.70, but undecided about which example. TI4 is undecided. The program was developed by the author and runs on an IBM P/S and a PC with transputer-board.

As the example demonstrates, distributed memories can *learn* without formulating explicit rules. The composer can thus present examples to a system which learns it and then retrieve by incomplete or distorted keys. The interesting thing is that the memory can *process noisy data* and build *generalizations* from the examples in a way that is natural to the system and the knowledge in the system. Generalization occurs because distributed memories relate items even when the relationship is not obvious or carefully predetermined. This is because they use superpositional memory: 'similar patterns blend into one another and reinforce each other' (McClelland & Rumelhart, 1986, pp. 267).

Hence the architecture possess aspects of *creativity* which resemble human associative thinking. The possibilities of these intelligent associations are straightforward to be exploited in compositional strategy as well as in musical modeling and other domains⁵.

6. *Prospects for the future*

We now discuss some of the main directions for future research. We see two open problems that need be solved in order for this paradigm to be successful. One is concerned with the *time-varying information processing*, the other is concerned with the relationship between *symbolic and subsymbolic processing*.

(a) *Temporal Information Processing in Neural Networks*

Most of the research on associative memories until now was concerned with the study of learning under static conditions, i.e., where input patterns are associated with output patterns without taking into consideration defined sequences of associations. Place memories have no difficulties to store temporal information since each unit is stored at a different place. The only thing one has to take into consideration is that memory expands as a function of time. But as we argued, these memories have a number of other disadvantages that make them as such already less suitable to be used as the basic memory structure of cognitive theories.

As we saw, the alternative has a *constant* number of memory units but the information is superimposed and distributed.

⁵ One of the problems with neural networks is that they require a very detailed analysis of the computational structure of the specific task and constraints that must be satisfied. In many environments this may turn out to be an impossible task. Recent developments in PDP-theory (Rumelhart & McClelland, 1986; McClelland & Rumelhart, 1986) have overcome this problem by the discovery of *learning strategies* that allow a network to adapt itself to the specific tasks for which it is trained. In music research, work in this field is done by Bharucha (1987) and Lischka (1987) but most projects are still under development.

The question is thus how to extent the static approach and build an intelligent system which mimics that essential feature of human information processing: namely the possibility of processing *time-dependent information*. Actually, all perceptual information processing in humans is based on time-varying information processing. The restriction to static conditions, to which the study of neural network until present was restricted, is actually contrary to the way in which biological systems process their information. When Smith listens he is in constant interaction with the outside world, that is, he is capable of processing the timevarying information dynamically. Activities such as composing or performing form no exceptions.

What we therefore ultimately should endeavor is a model of human perception, implemented on a computer system, with flexible, creative and adaptable features comparable to neural networks, but capable of storing sequential (time-varying) information. At the I.P.E.M. (University of Ghent) research is going on which aims at studying the behavior of massive parallel systems for time-varying musical conditions. The basic idea is that time-dependent information is *contextual* indexed rather than *absolute* indexed (as in the place theory). Hence, information about previous patterns is also present in the current pattern.

(b) Symbol processing and subsymbolic processing

Another interesting application of neural network theory is the use of the network architecture as an underlying level to symbolic systems. In particular we think of some flexible type of unification based on the robust properties of intelligent association. Indeed, symbols can be considered themselves as having an internal structure so that the actual computational processes of the symbols (that emerge at a symbol level) are actually carried out at a subsymbolic level. So, instead of having symbols and explicit rules that manipulate the symbols, the actual processing is now carried out in terms of large networks of simple processing units that use some restricted form of message passing through spreading activation.

7. Conclusion

We investigated into the possibilities of building intelligent machines for research in music. We argued that the classical approach faces serious difficulties on a basic level with respect to flexibility, creativity and adaptability. Accordingly, a fundamental solution should be based on a reconsideration of human cognitive and perceptive abilities as well as new computational methods. We argued in favor of a new methodology based on (a) Cognitive Musicology, and (b) Artificial Intelligence research (particularly in parallel distributed processing).

ACKNOWLEDGMENTS

Thanks to D. Batens, J.L. Broeckx, Chr. Lischka, H. Sabbe, J.P. Vanbendegem, P. Vanrentergem and many others for discussion on these and related topics. Thanks also to Jan Van Duffel for making some of the figures.

REFERENCES

- Bharucha J.J. (1987), 'Music Cognition and Perceptual Facilitation: A Connectionist Framework', *Music Perception*, pp. 1-30.
- Balaban M. (1986), 'CSM: A Computer Basis for a General, Formal Study of Western Tonal Music', Technical Report 86-16. State University of New York at Albany.
- Bratko I. (1986), *Prolog Programming for Artificial Intelligence*, Addison-Wesley.
- Brinkman A.R. (1986), 'Representing Musical Scores for Computer Analysis', *Journal of Music Theory*, 30, 2, pp. 225-275.
- Broeckx J. (1981), *Muziek, Ratio en Affect*, Metropolis, Antwerpen.
- Clocks W.F. & Mellish C.S. (1981), *Programming in Prolog*, Springer Verlag.
- Dowling W. Jay & Harwood, Dane L. (1986), *Music Cognition*, Academic Press.
- Ebcioğlu Kemal (1987), 'Report on the CHORAL project: An Expert System for Harmonizing Four-Part Chorales'. RC 12628, IBM, Thomas J. Watson Research Center, Yorktown Heights.
- Hinton G.E. & Andersen J.A. (eds.) (1981), *Parallel Models of Associative Memory*. Lawrence Erlbaum Ass., Publ. NJ.
- Howell P., Cross I. & West R. (eds.) (1985), *Musical Structure and Cognition*, Academic Press, London.
- Kohonen T. (1984), *Self-Organization and Associative Memory*, Springer Verlag, Berlin.
- Laske O.E. (1977), *Music, Memory and Thought*, University of Microfilms International.
- Leman M. (1986a), 'A Process Model for Musical Listening based on DH-Networks', *CC-AI*, (Journal for the Integrated Study of Artificial Intelligence, Cognitive Science and Applied Epistemology), 3,3, pp. 225-239.
- Leman M. (1986b), 'Using Dynamical Dialectical Logics for an Account of Default Reasoning in Musical Listening', *CC-AI*, (Journal for the Integrated Study of Artificial Intelligence, Cognitive Science and Applied Epistemology), 3,1-2, pp. 121-131.
- Leman M. (1987), 'Symbolic and Subsymbolic Processing in Models of Musical Communication and Cognition', Reports from the Seminar of Musicology - Institute for Psychoacoustics and Electronic Music, n° 7. University of Ghent.
- Leman M. (in Press), 'Adaptive Dynamics of Musical Listening', *Contemporary Music Review*.
- Lischka Chr. (1987), 'Connectionist Models of Musical Thinking', in: Proceedings of the ICMC 87, p. 190ff.
- Longuet-Higgins H. Chr. (1987), *Mental Processes: Studies in Cognitive Science*, Cambridge: The MIT Press.
- McClelland J.L. & Rumelhart D.E. (eds.) (1986), *Parallel Distributed Processing: Explorations in the Microstructure of Cognition*, Vol. 1, The MIT Press, Cambridge.

- Pollard-Gott Lucy (1983), 'Emergence of Thematic Concepts in Repeated Listening to Music', *Cognitive Psychology*, 15, pp. 66-94.
- Rumelhart D.E. & McClelland J.L. (eds.), *Parallel Distributed Processing: Explorations in the Microstructure of Cognition*, Vol. 2, The MIT Press.
- Sloboda J.A. (1985), *The Musical Mind*. Clarendon Press, Oxford.
- Turner R. (1984), *Logics for Artificial Intelligence*, Ellis Horwood Publ., Chichester.

ABSTRACTS VAN DOCTORAATSVERHANDELINGEN*

Grieks-Romeinse en Nationale Archeologie

Annick Danneels¹, *De ceramiek uit Zuidelijk Centraal Veracruz*. Studie gebaseerd op archeologische opgravingen. 1987 - Promotor: Prof. Dr. J. Nenquin. Gepubliceerd in Mexico².

Deze studie is gebaseerd op veldonderzoek over een periode van zes jaar, doorgevoerd over het voornoemde gebied — van ca. 1000 km² — in Mexico. Tevens werd rekening gehouden met archeologische bevindingen uit aangrenzende gebieden en werden gegevens uit lokale archeologische collecties verwerkt. De prospectie werd ter plaatse uitgevoerd als aspirant van het N.F.W.O. resp. als Belgisch ministerieel bursaal. Steun en medewerking werden ook door de Mexicaanse 'Consejo de Arqueologia' verleend.

Het onderzoek spitste zich in eerste instantie toe op de ceramiek als basis voor een chrono-stratigrafie voor de pre-Columbiaanse beschaving in voornoemd gebied, over een tijdspanne van ca. 2500 jaar. Dit onderzoek moet op haar beurt het fundament vormen voor de (heden door auteur verder doorgevoerde) studie naar het nederzettingsspatroon in het betrokken gebied.

Dit doctoraat is gestructureerd volgens vier grote onderdelen en wordt vervolledigd door verscheidene bijlagen:

- I: Een geografische en historische situering;
- II: Analyse van prospectie en opgravingen;
- III: Analyse van de ceramiek;
- IV: Synthese.

De bijlagen omvatten labo-resultaten, overzichten van de publieke en privé-verzamelingen e.d.m.

De prospectie leidde tot de ontdekking van ca. honderdvijftig belangwekkende nieuwe archeologische vindplaatsen. Zij werden ingedeeld naar belang en omvang in primaire sites (met meer dan één piramide); secundaire sites (met één piramide) en tertiaire sites (dorpen, zonder piramide). Twee representatieve sites waren het voorwerp van archeologisch onderzoek met opgravingen, tijdens de seizoenen 1981, resp. '82 en '83:

1. Een 'primaire' site: Colonia Ejidal;
2. Een 'secundaire' site: Plaza de Torros.

De analyse van de ceramiek (ca. 50.000 scherven) leidde tot een nieuwe groepering van het materiaal volgens techniek, vorm en versiering en tot een nieuwe relatieve en absolute chronologie. Dit mondde uit in een nieuwe archeologische sequentie.

* De abstracts van de doctoraatsverhandelingen worden gevolgd door de abstracts van de meest hoogstaande licentiaatsverhandelingen uit 1987, voor zover de auteurs, die deze abstracts in principe zelf samenstellen, erin toestemden (geordend volgens richting, resp. promotiedatum).

¹ Wegens langdurige afwezigheid van Mevr. Danneels in het buitenland werd dit beknopte abstract samengesteld door J. Vander Auwera, redactie-secretaris. Prof. J. Nenquin, promotor, was hem hierbij behulpzaam met welwillende toelichtingen, waarvoor hartelijk dank.

² Meer preciese inlichtingen ontbreken vooralsnog.

Frank Vermeulen, *De Romeinse bewoning in het zuiden van zandig Vlaanderen. Regionaal-archeologische bijdrage tot het onderzoek van de rurale bewoningsgeschiedenis*. Promotie op 10 maart 1988 - Promotor: Prof. Dr. J. Nenquin.

Synthese + 5 bijlagen

Synthese: 395 p.

Bijlage I: Inventarisatiedossiers: 308 p.

Bijlage II: Opgravingsverslagen: 409 p.

Bijlage III: Lijst der platen: lijst der figuren, noten, bibliografie: 290 p.

Bijlage IV: Platen: 122 foto's.

Bijlage V: 194 tekeningen.

De voornaamste *doelstelling* van de betrokken archeologische studie was een bijdrage te leveren tot de kennis van de rurale bewoningsgeschiedenis, binnen een nauw omschreven chronologisch en geografisch kader. De Romeinse okkupatie van onze gewesten, m.a.w. ruim genomen de eerste 5 eeuwen van onze jaartelling, vormde de tijdsrange. Ruimtelijk was het onderzoek gebonden aan het provinciaal-Romeins kader van noordelijk Gallië en in hoofdzaak aan de Vlaamse Zandstreek. Precies in dit zandig gedeelte van Vlaanderen worden de archeologen gekonfronteerd met een bedenkelijke stand van het onderzoek. In tegenstelling tot de zuidelijker leemgebieden, waar de vaak minder vergankelijke materiële resten van de landelijke bewoning in de Romeinse tijd beter gekend zijn, is het gegevensbestand in zandig Vlaanderen nog zeer klein. Een eenvoudig samenbrengen van die gegevens uit dit zeer ruim gebied zou een te onvolledig en vervormd beeld van de bewoningsgeschiedenis in deze periode opleveren. Om binnen redelijke termijn tot een betrouwbaar inzicht te komen van het karakter van de Romeinse landelijke bewoning in deze streek, kon het best intensief gewerkt worden in een goed gekozen deelgebied. Deze 'microregio' kan dan in een later stadium model staan voor een ruimer gebied, en een kritische extrapolatie van een aantal vaststellingen toelaten. De gekozen microregio is het zuidelijk deel van zandig Vlaanderen, meer bepaald een testzone van zo'n 187 km², begrepen tussen Leie, Schelde en de noordrand van de Zandleemstreek. Hij omvat een 20-tal pre-fusiegemeenten en biedt een aantal voordelen, waarvan de landschappelijke diversiteit het voornaamste is.

De essentiële *vraagstellingen* verbonden aan het onderzoek situeren zich precies op dit micro-regionale vlak. Ze betreffen in volgorde van belangrijkheid:

1. het regionale nederzettingssysteem, m.a.w. de organisatie, hiërarchie en ontwikkeling van de nederzettingen;
2. het hiermee nauw verbonden economisch systeem;
3. het proces van akkultuuratie, m.a.w. de integratie van inheemse en Romeinse cultuurelementen;
4. het demografisch aspect van de bewoning in de streek.

Hiernaast was het tevens de bedoeling 2 facetten van de Gallo-Romeinse nalatenschap inherent aan deze vraagstelling extra te belichten, namelijk de regionale materiële cultuur en de begraafplaatsen.

Bij de gevolgde *werkmethode* zijn voornamelijk 2 fasen te onderscheiden: een fase van gegevensverzameling en een fase van brede interpretatie. Eerstgenoemde omvat in feite 3 hoofdliuken:

1. Een systematische archeologische inventarisatie van de Romeinse vindplaatsen in de regio.
2. Het uitvoeren van opgravingen en beperkte sonderingen op goed uitgekozen Romeinse sites.
3. Het realiseren en coördineren van ekologisch onderzoek in de regio.

De *archeologische inventarisatie* werd uitgevoerd volgens de principes van de zgn. *Landesaufnahme*. Dit is essentieel de beste manier om het archeologisch potentieel van een ganse streek te verifiëren. Na een voorbereidend stadium waarin o.a., een reeks kartografische bronnen en verticale luchtfoto's met betrekking tot de regio werden bestudeerd, inventariseerden we de beschikbare archeologische literatuur en de openbare en particuliere kollekties. Een voortdurende konfrontatie van alle informatie over oude vondsten en opgravingen in het gebied was hier noodzakelijk om tot een betrouwbare interpretatie te komen.

Gelijktijdig hiermee werd een omvangrijk programma verwezenlijkt van archeologische inventarisatie op het terrein. Door middel van systematische veldverkenning werd iets meer dan 1/3 van de onderzoeksregio rechtstreeks op het terrein geïnventariseerd. Door te werken met verschillende niveaus van prospectie-intensiteit en wegens een evenwichtige spreiding van de prospectie-sektoren over de gehele regio werd de representativiteit van deze oppervlaktewaarnemingen zo hoog mogelijk gehouden. Dit belet niet dat we in elk stadium moesten rekening houden met de onoverkomelijke beperkingen van deze methode. Het aanwenden van een aantal aanvullende prospectietechnieken zoals de controle van graafwerken, de uitvoering van pedologische boringen en de fotografische detektie vanuit de lucht, kon hieraan slechts gedeeltelijk verhelpen.

Karakteristiek voor het onderzoeksprogramma in de Leie-Schelde regio was de koppeling van *archeologische opgravingen* aan de resultaten van het inventarisatiewerk. Enkel door het intensiever bodemonderzoek kon ons inziens het nog te oppervlakkig beeld van de Romeinse okkupatiegeschiedenis verder worden uitgediept. Dit gebeurde vooral door het uitvoeren van systematische opgravingen op 3 geselecteerde sites, in de gemeenten Asper, Eke en Sint-Martens-Latem. Hoewel deze ingrepen nog te kleinschalig bleven, brachten ze een schat aan informatie aan die onmisbaar was in het licht van de eerder geschetste vraagstellingen. Verder noopten de rechtstreekse en onmiddellijke bedreiging van een 5-tal Romeinse vindplaatsen in de streek ons tot korte of uitgebreide noodopgravingen. Alhoewel deze onderzoeken niet van bij de aanvang probleemgeoriënteerd waren, bleken ze soms verrassend goed te voldoen aan de hoofddoelstellingen. Dit was b.v. het geval met de grootscheepse ingreep op het vliegveld van Sint-Denijs-Westrem waar delen van een uitgestrekte Romeinse nederzetting en het aanpalend grafveld werden bestudeerd.

In verband met het derde luik van de gegevensverzameling, namelijk het ekologisch onderzoek, speelden we vooral een interpretatieve en coördinerende rol. De studie van allerlei elementen die nauw samenhangen met het fysisch milieu van de Romeinse bewoning, lag immers vooral in handen van diverse specialisten uit de natuurwetenschappelijke hoek. In de moderne archeologie onmisbare analyses van stuifmeelkorrels, zaden en vruchten, houtresten, beenderresten, lokale en regionale steensoorten, alsook van de bodemkundige en geomorfologische kontekst, werden vooral uitgevoerd op het nederzettingniveau en parallel aan ons opgravingswerk.

Bij de voornaamste *resultaten* die uit dit onderzoek voortvloeiden is een onderscheid mogelijk tussen nieuwe informatie met betrekking tot de microregio zelf en een reeks inzichten die voor een ruimer gebied kunnen gelden. Tot de eerste soort behoren ondermeer een poging tot rekonstruktie van het Romeins natuurlandschap in de testzone, een situering van Romeinse wegen, routes en rivierovergangen en een typering van lokale archaeologie (o.a. met de vrije hand gevormd aarden vaatwerk). Wel liet de analyse van het Gallo-Romeins gebruiksgoed toe een reeks typo-chronologische schema's voor te stellen (o.a. voor het aardewerk) die ook in andere streken van Noord-Gallië toepasbaar zijn.

De chronologische evolutie van de bewoning in de streek sluit goed aan bij de gekende situatie in noordelijk België. Meer dan de helft der 25 geattesteerde nederzettingssites waren reeds bezet in de pre-Flavische tijd, meer bepaald vanaf de regering van keizer Claudius (41-54 AD) of iets vroeger. Een toename van het aantal nederzettingen, de systematische uitbouw van reeds bestaande woonsites en de sterk opgedreven aanvoer van goederen van buitenaf wijzen op een flinke bloei van de steeds meer geromaniseerde streek tussen de late eerste eeuw en het begin van de derde eeuw. De algemene politieke en economische malaise van de derde eeuw zorgt er echter voor dat de meeste woongronden reeds vóór 250 AD verlaten zijn. De okkupatie hervat slechts op enkele sites in de loop van de vierde eeuw en meestal maar in het laatste kwart. Vermoedelijk kwamen zich toen enkele kolonisten van Overrijns-Frankische herkomst in het zuiden van zandig Vlaanderen vestigen; ze luidden er een eerste germanisatie in.

Vooraf de beter gedokumenteerde vroeg- en midden-Romeinse tijd (Iste-IIIde eeuw) liet een onderzoek toe van de nederzettingsgeschiedenis. De geringe nederzettingsdichtheid, de typische gebondenheid van de woonplaatsen aan gunstige natuurlandschappen en vooral talrijke kenmerken van de bewoning en het economisch leven suggereren dat dit deel van de Zandstreek een lagere romanisatiegraad vertoont dan zuidelijker gebieden.

Typisch is bijvoorbeeld het ontbreken van geromaniseerde villa's ten voordele van een ongeordend netwerk van geïsoleerde of gegroepeerde inheemse landbouwnederzettingen, waar de traditioneel-Keltische houtbouw nog primeert. Talrijke structuren binnen die boerderijen en gehuchten (o.a. waterputten, silo's, woonstalhuizen, grachten, schuren) houden rechtstreeks verband met een half-gesloten economie waarin het agrarische (landbouw en veeteelt) sterk het lokaal-ambachtelijke (textielverwerking, ijzerwinning, pottenbakkerij, houtbewerking) domineert.

Dit langer vasthouden aan traditionele gewoonten en vormen vindt tevens zijn weerslag in het dodengebruik en op de aangegraven grafvelden. Ondanks enkele ontwikkelingen in de vroege eerste eeuw, bleef het begrafenisritueel (krematie, bijzetting in zgn. brandrestengraven, pre-Romeinse grafgebruiken, ...) sterk autochtoon. De studie hiervan liet toe een aantal processen van akkulturatie nauwkeuriger in te schatten, alsook enkele demografische aspecten (o.a. bevolkingsaantal) te belichten.

Plastische Kunsten

Juliaan H.A. de Ridder, *Gerechtigheidsstaferelen voor Schepenhuizen in Vlaanderen. In de 14de, 15de en 16de eeuw.* 1986 - Promotor: Prof. Dr. Ir. R.-A. d'Hulst.

In Vlaanderen was er tot nog toe niets verschenen over het thema gerechtigheidsstaferelen in de kunst, en uiteraard ook niet over zulke voorstellingen die uitsluitend waren

uitgevoerd om te prijken in vierscharen, schepenhuisen of gerechtsplaatsen. Vandaar dat wij het onderwerp werkelijk ab ovo hebben dienen te onderzoeken.

Recht en Wet

Taferelen van gerechtigheid bestemd voor een vierschaar, die een instituut van leken was, werden natuurlijk besteld door een burgerlijke instantie, met name door de schepenen, op kosten van de stad. Dit feit maakt, dat deze afbeeldingen eigenlijk de eerste opdrachten tot het produceren van een kunstwerk waren, die niet van de geestelijkheid uitgingen.

Over schepenen in onze streken mag men vooral niet te min denken, want sinds onheuglijke tijden al zijn zij de hoogste gezagdragers in de gemeenschap geweest. En in de tijden die wij behandelen, oefenden zij in alle steden de onbepaalde rechtsmacht uit. Zij wāren de Wet! Ook was het exclusief uit hun eigen kring dat zij eigenmachtig zelf rechters aanstelden, die aldus meteen ambtshalve het 'ius vitae et mortis', het recht over leven en dood van al hun medeburgers kregen.

Het schepenhuis werd al gauw in iedere stad het meest representatieve profane gebouw: een waardig onderkomen voor de 'heren van de Wet'. Voor de verfraaiing ervan werden bij allerlei ambachtsgilden aanbestedingen geplaatst. En voor de inrichting van de in het gebouw gevestigde vierschaar of rechtszaal, werden onder andere gerechtigheidstaferelen besteld, uitgevoerd in een medium naar keuze van de schepenen: gebeeldhouwd in steen of in hout; geschilderd op doek of paneel.

Wat is een gerechtigheidstaferel?

Zo'n taferel is geenszins een willekeurige afbeelding van een in het publiek uitgevoerde handeling, die gebeurt bij vonnis door een gerechtelijke instantie: de objectieve weergave dus van een vonnisvoltrekking, zoals bijvoorbeeld de gekende onthoofding van Egmont en Hoorn, van Frans Hogenberg. Immers, dit als het ware ooggetuigenverslag houdt generlei moraal meer in: noch voor de slachtoffers zelf, noch voor de rechters, noch voor de aanwezigen. Het is gewoon de aanschouwlijkmaking van het resultaat van een gerechtelijke uitspraak.

Een echt gerechtigheidstaferel daarentegen is altijd *moraliserend*, en stelt daarenboven steeds iets *konkreets* voor. Vandaar dat ook de bekende Vrouwe Justitia geen voorstelling van gerechtigheid is, maar enkel een allegorie, d.w.z. een poging tot het zintuiglijk waarneembaar maken van de abstrakte idee Gerechtigheid.

Overigens stammen de echte scènes van gerechtigheid uit: 1 - de bijbel, resp. Oud en Nieuw Testament; 2 - de klassieke Oudheid; 3 - de legenden van de middeleeuwen; 4 - de eigen vaderlandse geschiedenis; 5 - de lokale overlevering. Of ze zijn: 6 - personen die worden geacht symbool van gerechtigheid te zijn.

Het Laatste Oordeel

Het voornaamste en veruit meest voorkomend volwaardig gerechtigheidstaferel is het *Laatste Oordeel*. Weliswaar is dit eigenlijk een bijbels voorbeeld, doch wegens zijn uniciteit wordt het door ons als geheel apart gezien en ook aldus behandeld.

Wat een impact moet deze voorstelling niet hebben gehad, èn op de rechters zelf èn op de beide partijen. Men verlieze immers niet uit het oog, dat het *Laatste Oordeel* voor de onvoorwaardelijke kristelijke gelovige mens van die tijd, de onfeilbare en ultieme goddelijke rechtspraak uitbeelde, waartegen geen menselijk verhaal ooit mogelijk was. En buitendien hield het voor allen een bindende dogmatische voorstelling in: het was in waarheid hun eschatologische credo.

Overigens was het *Laatste Oordeel* in alle omstandigheden, overal en altijd, een uitbeelding van gerechtigheid, of het nu in een sakrale plaats aanwezig was, ofwel in een profane ruimte zoals de vierschaar in een schepenhuis. Het was en bleef in ieder geval de voorstelling van een rechterlijke beoordeling, en van een bestraffing of van een beloning.

Exempla Iustitiae

Dit is de algemene benaming voor de voorbeelden van rechtvaardige rechtspraak, ongeacht of ze nu aan de bijbelse bronnen of aan de profane ontleend zijn. Soms was de inhoud van menig exemplum voor meer dan één enkele interpretatie vatbaar. Onder meer het verhaal van de *Kuise Suzanna*, dat zowel kon doorgaan voor een toonbeeld van huwelijksrouw als voor een bewijs van machtsmisbruik van rechters. Trouwens, vaak is de dubbele gerichtheid van sommige exempla gewild, precies omdat hun inhoud tegelijk op de mannen van de Wet én op de strijdende partijen kon inwerken. Zo was alvast het *Oordeel van Salomon* een tafereel-met-dubbel-effekt. Het richtte immers terzelfder tijd een appèl aan de wijsheid en aan de bedachtzaamheid van de rechter, en was tevens een aanmaning tot volkomen eerlijkheid en waarheidsliefde van zowel de eiser als van de verweerder.

Hoe dan ook, de exempla iustitiae werden door de magistraat besteld en door de kunstenaar uitgevoerd, met het exclusieve oogmerk de rechters-schepenen en ook de rechtzoekenden op hun werderzijdse rechten, op hun plichten en op hun verantwoordelijkheden te wijzen. En enkel van dat ogenblik af, waren ze impliciet geschikt om te prijken in een schepenbank, de toenmalige rechtbank.

Symboolpersonen van Gerechtigheid

Behalve het *Laatste Oordeel* en de *Exempla Iustitiae*, die echte *taferelen* van gerechtigheid zijn, hebben we ook nog de individuele *personen* die werden geacht toonbeelden te zijn geweest (of nóg te zijn) van rechtgeaardheid, en daardoor evenzo van rechtvaardige gerechtigheid. Ook zij komen uit de bijbelse of uit de profane wereld, en ze zijn eveneens al dan niet reëel. Tenslotte zijn zij geworden tot gepersonifieerde mytische of echte historie: dus tot ware *symbolen* van het Recht en ipso facto van de Gerechtigheid.

De keuze van dergelijke symboolmensen is echter uiteraard steeds zeer tijdsgebonden, en vooral ook plaatsgebonden. Want, ieder landsheer of machthebber van het ogenblik wil graag worden voorgesteld en afgebeeld als kampioen van rechtvaardige gerechtigheid (ook nu nog). Wij vermoeden, dat het portret van het regerende staatshoofd in onze huidige gerechtszalen, nog steeds de voortzetting is van die laatmiddeleeuwse gewoonte.

Niet zo afhankelijk van tijd en plaats evenwel zijn de ideale *Negen Helden*, die sedert de 13de eeuw geïntroduceerd werden als Symboolpersonen of Ridders van Gerechtigheid bij uitstek. Het zijn drie antieken: Hektoor, Alexander de Grote, Caesar; drie joden; Josuë, David, Judas de Makkabeër; drie kristenen: koning Arthur, Karel de Grote en Godfried van Bouillon. Bij gebrek aan vastbepaalde attributen, zijn ze echter vaak moeilijk te identificeren.

Resultaten

Ons onderzoek heeft ons op direkte en op indirecte wijze op het spoor gebracht van niet minder dan eenenzestig (61) gerechtigheidsstaferelen. Ze waren verspreid over drieëntwintig steden van onze vroegere gebieden. De door ons vastgelegde zes typolo-

gische tema's zijn toevallig en gelukkig alle daarbij vertegenwoordigd. Met een te voorziene opvallende meerderheid van *Laatste Oordelen*, met name 59%. Op heden zijn van dit gezamenlijke aantal taferelen nog zesentwintig (26) bewaard gebleven (één in Maastricht en één in Wenen), waarvan tien (10) steeds in situ.

Het kwam ook voor dat een gerechtigheidsstaferaal, in welk medium dan ook uitgevoerd, niét door de gemeenschap werd betaald maar door een individu, die daartoe bij vonnis was veroordeeld. Zulke voorstellingen noemen we dan vonnisstukken.

We hebben kunnen vaststellen, dat tot de verplichte aankleding van een vierschaar in een schepenhuis, alvast drie voorwerpen nodig aanwezig moesten zijn: een crucifix; een gewijd of 'heilig' voorwerp (res sacra), om de eed op af te leggen; en tenslotte en in ieder geval, een *Laatste Oordeel*. Na verloop van tijd vinden we meer gerechtigheidsstaferelen in één schepenhuis.

Het oudste gerechtigheidsstaferaal dat wij ontmoetten, dateert uit 1384, en het bevindt zich nog in situ. Inderdaad, te Mechelen in het huidige stadsarchief — het vroegere schepenhuis — kan men het veelvoudige staferaal zien van de *Negen Helden*. Symboolpersonages die bij ons veeleer zelden voorkomen. Ze werden door de Brusselaar Jan van Mansdale alias Keldermans (ca. 1350-1425) in de stenen balkconsoles op de gelijkvloerse verdieping uitgehouwen.

Af en toe resulteerde onze navorsing in een opwindende voldoening, die het slopende zoeken in tijd en ruimte bevredigend kon doen vergeten. Zo was het bijvoorbeeld ongemeen boeiend te ontdekken, wie eigenlijk de auteur is geweest van het *Laatste Oordeel* van Diest en wanneer het schilderij is ontstaan. Het omstreden paneel werd inderdaad al in 1413 uitgevoerd door de Gentenaar Lieven van den Clite, in opdracht van de Raad van Vlaanderen om te hangen in het 's-Gravensteen. Later verdween het tot het in 1678 wederrechtelijk in het bezit blijkt te zijn van een lid van de Raad, met name Jakob Felix de Coninck. Het schilderij werd desondanks nooit door De Coninck gerestitueerd aan de rechtmatige eigenaar, zijnde de Raad van Vlaanderen, die tot 1795 bestaan heeft.

Voor het overige, is dit werk van deze uitzonderlijke Vlaamse primitief zeer leerrijk voor ons in verband met zijn methodiek, die blijkbaar overgenomen werd door nakomende generaties van onze allergrootste schilders, onder wie de Van Eyck's.

Verbaasd zijn we ook wel geweest in Wenen op een *Laatste Oordeel* uit 1565 van Frans Floris de Vriendt (1519/20-70), uit een 'aangepaste' bijbeltekst te kunnen besluiten, dat het daar gaat om een werkelijk gerechtigheidsstaferaal bestemd voor een schepenhuis in Vlaanderen.

Eveneens zijn we erin geslaagd op het overvolle paneel van Maarten de Vos (1532-1603), *De Brabantse Munterseed*, uit 1594, dat zich thans in het Rockoxhuis te Antwerpen bevindt, alle achttien gekonterfeite personages te benoemen en te precizeren. Naast de eigentijdse tien leden van de munterseed zelf, duiden we ook de symbolische personen uit de bijbelse, de Romeinse en de Byzantijnse geschiedenis. Terwijl we eveneens zowel de allegorische als de mytische figuren hebben geïdentificeerd. Zelfs de scènes in voor- en achtergrond probeerden we te verklaren.

Meevallers kennen geeft wel even een euforische instelling, doch dit mag de dwarsliggers op de weg niet uit het oog doen verliezen. Zo kon het bijvoorbeeld ook gebeuren dat een afbeelding op zich ogenschijnlijk sprekend en duidelijk genoeg was, doch dat ze vrijwel ondoorzichtig werd juist door 'verklarende' teksten die er op het kunstwerk zelf staan vermeld. Dit is met name het geval bij het enige gerechtigheidsstaferaal, dat een lokale in casu Gentse overlevering illustreert, *De Zoon die zijn Vader onthoofdt*, een schilderij uit 1608 door Pieter Pieters (ca. 1550-1613).

Het enorme doek, 247:215 cm, thans in het Bijlokemuseum te Gent, is voorzien van drie teksten, die respectievelijk ofwel onverstaanbaar zijn; ofwel niet dateerbaar; of wel gewoon imaginair. De 'leesbare' teksten zijn nochtans in het Nederlands, en in een anortografisch en totaal onmogelijk Frans (?). De eerste is daarbij moraliserend en waarschuwend; en de tweede is louter anekdotisch. Ze zijn echter pertinent niet uit een zelfde periode.

Eigenaardig is, ook al bestaat er over het overgeleverde onderwerp ruimere literatuur van vroeger en van nu, toch brengt ze de vorser geen stap nader bij de identifikatie van deze legende, die aan een van de Gentse bruggen haar naam gaf, Hoofdbrug.

Door het bestuderen van de verschillende gerechtigheidsvoorstellungen, hebben we alleszins tegelijk een dieper inzicht gekregen in de zo gestructureerde samenleving van weleer en ook een beter begrip van de evolutie van de statische beschaving van de middeleeuwen naar de komst van de bruisende renaissance.

En vooral zijn we er ons van bewust geworden, dat kunst in dienst van de gemeenschap geen ijdel woord is geweest in Vlaanderen. Onder andere de gerechtigheidsstafereken zijn daarvan een bewijs, en alleszins een getuigenis van onze voorvaderen waarop wij trots mogen zijn.

Musicologie

Christiaan De Lannoy, *Eurydike Geschaakt*, Een systeemtheoretische interpretatie van de muzikale beluistering. Een bijdrage tot de psychologie van de muziek en de muzikaliseren van het schaken. 1987 - Promotor: Prof. Dr. H. Sabbe.

In bijna alle culturen en tijden heeft men muziek als een bijzonder krachtig medium gezien voor de beïnvloeding van stemmingen, gevoelens, gedragingen en mogelijkheden van de mens. Deze traditie heeft er o.m. toe geleid dat de relatie tussen muziek en luisteraar 'lineair' werd geïnterpreteerd, d.w.z. dat 'muziek' als een bericht werd gedefinieerd, uitgaande van een zender (b.v. de componist) en gericht naar een ontvanger (b.v. de luisteraar). 'Muziek' was dus onderdeel van een 'communicatieproces'.

Zulke lineaire benadering van 'communicatie' kan voor uitwisseling van verbale berichten, waar volgens een sociale consensus gedecodeerd kan worden, zinvol zijn. Voor het benaderen van muzikale processen, waar één-éénduidigheid niet of nauwelijks mogelijk is, is dit een betwifelbare benadering te noemen.

Tegenover deze lineaire benadering kan men echter ook een circulaire interpretatie stellen. Deze benadering is afgeleid van wat men de cybernetica heeft genoemd. Circulaire processen blijken immers de basiseenheid te zijn waarmee organismen zichzelf t.o.v. hun omgeving reguleren en waarmee ook allerlei gerichte of zelfsturende mechanismen werken. Deze basiseenheid berust niet op de klassieke stimulus-responsreeks, maar op de retro-actieve kringloop waarbij de 'respons' zowel gevolg als oorzaak van stimulering is. Iedere 'respons' leidt immers tot aanpassing of beïnvloeding van de oorspronkelijke stimulus en is of wordt hierdoor eveneens 'stimulus' voor een nieuwe cyclus. Iedere 'stimulus' is echter reeds op zijn beurt 'respons' uit een vroegere cyclus. Zulke retro-actieve kringlopen noemt men 'feed-back'.

Het is duidelijk dat in deze benadering geen feitelijk onderscheid meer wordt gemaakt tussen 'oorzaak' en 'gevolg'. Beiden worden nu als gedefinieerde of definiërende begrippen beschouwd t.o.v. een continu interactieproces.

Vermits in zulke cyclus ieder element noodzakelijkerwijze steeds betrokken is op ieder ander element (en dus ook de functie van 'ontvanger' vervult) is 'interactie' als een feitelijk synoniem voor 'communicatie' te beschouwen. Interacties beperken zich echter niet alleen tot de betrokken elementen maar betreffen deze elementen in hun samenhang met hun omgeving of context. Het is trouwens vanuit deze samenhang — en de interpretatie van deze samenhang — dat interacties 'betekenis' krijgen.

Dit geheel van onderling op elkaar betrokken elementen (participanten) en hun context noemt men een *systeem*.

Wat impliceert zulke circulaire of cybernetische en systeem-theoretische benadering voor de interpretatie van muzikale processen, in het bijzonder m.b.t. de muziekbeluistering?

Eerst en vooral kan men dan het object 'muziek' omschrijven als een definitie. Binnen een reële interactie zijn immers niet zozeer de zgn. 'objectieve' kenmerken van muziek dan wel de geïnterpreteerde of gedefinieerde eigenschappen belangrijk.

Bovendien worden deze eigenschappen vastgesteld door de 'ontvanger' (eventueel door ze over te nemen van de 'zender'), in casu de luisteraar. Het is deze functie die immers de feed back moduleert en de concrete gevolgen voor de oorspronkelijke stimulus bepaalt.

Binnen deze context zullen wij onze aandacht dus niet in de eerste plaats richten naar Orpheus — als archetype voor de musische schepper — dan wel naar Eurydike als archetype voor de interpreterende bestemming van musisch gedefinieerde berichten.

Wanneer men echter uitgaat van de betekeniskracht van de luisteraar binnen dit interactieproces stelt zich het probleem van de interactionele of communicatieve ambivalentie van 'muzikaal' gedefinieerde berichten. 'Muziek' lijkt voor deze luisteraar tegelijk bijzonder zinvol en duister. Zinvol is deze 'muziek' omwille van het onmiskenbaar effect (dat van cognitieve, affectieve, kinetische of synesthetische aard kan zijn); duister is deze 'muziek' omwille van de onmogelijkheid of onzekerheid om deze effecten als eigenschappen van de stimulus te beschouwen.

Omwille van deze structurele dubbelheid — die 'muziek' noch als éénduidig bericht, noch als zinloos 'gebeuren' kan doen beschouwen — zullen wij deze specifieke interactie '*discommunicatie*' noemen.

Het is een der verdiensten van de systeemleer geweest om schijnbaar disfunctionele gebeurtenissen of gedragingen vanuit haar referentiekader te kunnen herinterpreteren en hun functionaliteit aan te tonen. In aanvang gebeurde dit in hoofdzaak t.o.v. zgn. 'pathologisch' gedrag. Daarbij bleek één van de meest voorkomende (interactionele) verschijnselen die samengingen met 'pathologie', de '*dubbele binding*' te zijn.

Dubbele bindingen zijn situaties waarin een participant niet kan 'ontsnappen aan interacties waarin hij steeds bestraft wordt. 'Interactie' is dus een context voor pijn. Al naargelang de betrokkene zulke situaties tracht te 'overleven' of te doorstaan kan hij meer 'neurotische' dan wel 'psychotische' symptomen ontwikkelen.

Een systeembenadering toont hoe pathologische verschijnselen in feite overlevingsreacties zijn binnen een pathogene context.

De gelijkenis tussen 'pathogene' dubbele bindingen en artistieke prikkels is treffend. Ook in artistieke situaties i.c. muziekbeluisteren, wordt de luisteraar geconfronteerd met semantische ambivalenties die iedere verstandelijke interpretatie of 'oplossing' weerstaan en waarin bovendien de aangeboden 'muziek' (althans inden deze niet

behoort tot de categorie van de 'kitsch') voortdurend tegenspraken bevat tussen vooraf aangenomen implicaties (en dus 'verwachtingen' bij de luisteraar) en reeël waargenomen gebeurtenissen. De luisteraar is dus voortdurend gegrepen door een conflict tussen de focus van waarneming en de 'schaduw' van zijn verwachting. Bovendien zal deze luisteraar moeilijk kunnen 'ontsnappen' (t.t.z. verdere interactie verbreken) omdat de componist maatregelen heeft getroffen die voortzetting van interactie (beluistering) toch aantrekkelijk of interessant maken: merkwaardige nieuwigheden, onverwachte wendingen, verwijzingen of zelfs citaten van bekende en geliefde structuren, schitterend coloriet van het klankmateriaal enz...

Het is duidelijk dat de componist deze maatregelen bewust of gericht gebruikt: de luisteraar komt in een 'dubbele binding' doordat hij noch volledige bevestiging noch volledige afwijzing of negatie van zijn verwachtingen kan vaststellen. Hoogstwaarschijnlijk zal de luisteraar zulke dubbele bindingen trachten 'op te lossen' door ze binnen een nieuwe context te plaatsen en zichzelf aan te passen aan de nieuwe artistieke situatie, zoniet zal hij allicht afwijzend reageren op deze muziek. In ieder geval wordt hij door de dubbele bindingsstructuur geïnteresseerd op deze compositie en lukt aldus de fascinatiestrategie van de componist.

Het belangrijkste probleem voor de componist komt voort uit de leer- of gewenningsprocessen die de luisteraar dubbele bindingsstructuren niet meer als conflictueel doen ervaren. De componist kan zich hiertegen verdedigen door 'vernieuwing' te vernieuwen. Vernieuwingen kunnen echter in twee richtingen gaan: Steeds meer van 't zelfde (steeds grotere afwijkingen t.o.v. het verwachtingsmodel) of dialectische omslagen in tegenmodellen. Het eerste is gebeurt in de ontwikkeling van de tonaliteit en het gebruik van chromatiek in de loop van de XIXde en XXste eeuw; het tweede heeft men kunnen vaststellen in het verschijnen van allerlei neo-stijlen in de XXste eeuw (te beginnen met het neo-classicisme zoals zich dat bv. manifesteerde in Pulcinella van Stravinsky, kort na diens revolutionaire balletten).

Deze laatste strategie leek voor vele 'progressieve' tijdgenoten een stap achteruit. Men kan uit hun reacties echter afleiden hoe sterk zij zich vasthielden aan een welbepaald concept van 'nieuwheid'. Zulke bijna rigide vasthoudendheid zou men dan wel degelijk als een contradictie kunnen zien met de voorgeschreven openheid van 'progressiviteit'. Neo-classicisme werd dan a.h.w. een tegenzet tegen een autoritair geworden en contradictorische zelfdefinitie.

Zo gezien kan men gelijkenissen vaststellen tussen interacties van componist en luisteraar enerzijds en schaakspelers anderzijds. Beide groepen doen voortdurend 'zetten' en tegenzetten in functie van de veronderstelde denk- en verwachtingsprocessen van de ander. Omdat deze maatregelen reeds van bij de aanvang van de interactie plaatsvinden — een fase die men in het schaakspel *de 'opening'* noemt — zou men ook voor muzikale interacties kunnen spreken van een (sonore of muzikale) openingsstrategie. Al naargelang de implicaties t.o.v. de verwachtingen bij de luisteraar die bepaalde muzikale structuren oproepen kan men vijf groepen van muzikale openingen onderscheiden:

- open spelen: hierbij gebruikt de componist openingszetten die duidelijk implicaties inhouden die daarbij ook bevestigd of ingelost worden. Men zou hiervoor kunnen verwijzen naar het classicistisch structuurmodel.
- gesloten spelen: hier gebruikt de componist structuren die geen of onduidelijke implicaties bezitten. Tussen verwachting en waarneming bestaat meerduidigheid.

Een voorbeeld kan men vinden in de equivalentieregels voor toonhoogtestructuren zoals die bestaan in de dodecafonie en de serialiteit.

- Tussen deze beide groepen kan men nog een aantal combinatiemogelijkheden vinden.
- half-open spelen: dit zijn openingen waarbij wel duidelijke implicaties worden aangegeven, maar waarbij deze implicaties onmiddellijk worden ontkend. Een bekend voorbeeld is het begin van Beethovens 5de symfonie waar reeds in het hoofdthema een enigmatische chromatische wending wordt ingelast.
 - half-gesloten spelen zijn openingen waarbij de aanwezige implicaties verborgen blijven voor de luisteraar omwille van de complexe textuur waarin zij verweven zitten.
 - Flankspelen zijn eigenaardige, soms zelfs schijnbaar bizarre openingswijzen die berusten op een vervaging van de grenzen tussen het centraal muzikale territorium en extra-muzikale randgebieden (vb. inspelen op straatgeluiden).

Dubbele bindingen worden niet alleen toegepast in functie van een openingsstrategie of in functie van het opwekken van een oriëntatierespons. Ook en vooral in het uitwerken of verwerken van globale muzikale concepten blijken zij belangrijk. In deze fase — die men weerom naar analogie met het schaakspel, *het middenspel* kan noemen — wordt gezocht naar het coherent uitbouwen van een sonoor betrekings- of stijlsysteem, een nieuwe of eigen 'wereld'.

Ook deze eigen wereld is echter gelegen binnen een ruimer contextueel veld: meestal het impliciet of onderliggend wereldbeeld d.i. het geheel van waarden, betrekkingen of relaties dat als een abstract en diffuus netwerk alle processen binnen en door een individu samenhoudt en richt. Zo weten we uit de brieven van G. Mahler hoe hij de wereld als 'lärm' en 'Naturlaut' heeft ervaren. Wij kunnen horen hoe hij in zijn muziek gezocht heeft trivialiteit en sublimatie te verenigen zonder hierbij echte programma-muziek te willen schrijven. Ook voor een luisteraar is de ervaring van verscheurende dubbelheid belangrijker dan het kennen van de mogelijk letterlijke inhoud.

'Muziek als wereldbeeld' of paradigma plaatst sonore interacties binnen verschillende domeinen die ook ieder een eigen ervaringsstrategie hebben. Muziek kan gebruikt worden als middel tot esthetisch genot, als meditatieobject, als historisch of musicologisch studieobject, als middel tot concrete handeling (arbeidsmuziek, strijdmuziek, muziektherapie), als middel tot reguleren of faciliteren van sociale interacties enz... Telkens blijkt echter dat het effect of de efficiëntie van muziek verbonden is met de discommunicatieve werking van dubbele bindingen: t.t.z. met haar structurele meerduidigheid die het karakter en de uitwerking heeft van een pragmatische paradox.

De werking van muziek kan paradoxaal genoemd worden omdat zij vanuit haar (meerduidige) dubbele bindingsstructuur telkens de ontkenning bevat van iedere mogelijke definitie van zichzelf. Arbeidsmuziek is des te efficiënter naarmate zij minder opvallend, preganter is en zij dus minder gehoord wordt, muziek 'als spiegel van de rede' blijkt slechts logische operaties te bevatten die gelijken op maar niet gelijk zijn aan deze uit de logica, muziek 'als spiegel der gevoelens' blijkt processen te verwekken die eveneens gelijken, maar niet identisch zijn, op gevoelens waarmee men ze kan verwarren, muziek als meditatieobject leidt ertoe om onze eigen innerlijke stilte hoorbaar te maken, muziek als 'boodschap' kan slechts begrepen worden indien zij is opgesteld in de taal van diegene die we willen beïnvloeden (ook en vooral in hun wijze van beïnvloeden d.i.: hun taal) enz...

Deze paradoxale structuur is pragmatisch omdat muziek, als analoge taal, geen taalkundige wendingen bezit die gelijk staan met een ontkenning. Ontkenningen kunnen slechts gesuggereerd of geëvocerd worden door het induceren van geïnterpreteerde contradicties binnen een conventionele stijlcontext. Hier manifesteert zich nogmaals de sleutelwerking van dubbele bindingen, die door hun structuur zulke innerlijke tegenspraken bevatten.

Uit de analyse van pathologische toestanden blijkt dat het meestal dergelijke pragmatische paradoxale opgaven zijn die mensen in verwarring en conflict brengen (bekende voorbeelden zijn deze van het type: 'wees spontaan' of 'ik wil slapen'). Al naargelang men dit conflict meer wil oplossen door afwijzing of strijd, of meer door negatie kan men eerder neurotische dan wel psychotische trekken beginnen te ontwikkelen.

Het antwoord op de vraag wat dan wel het onderscheid is tussen pathologische en artistieke dubbele bindingen of paradoxen wordt dus des te dringender. Om hierop echter een antwoord te kunnen geven moeten we eerst verwijzen naar de spiraal van contextkringen waarbinnen zich de interpretaties van dubbele bindingen voordoen.

De betekening van een dubbele binding situeert zich niet alleen binnen de contextkring van zijn tekens. Deze tekencontext is immers op zijn beurt een samenhangend geheel dat zijn betekende werking ontleent aan een algemener (en abstracter) context voor interpretatie van de tekencontext. Om onderscheid te maken tussen beide niveau's van abstractie en contextbreedte kan men spreken van '(teken)context en meta-context'. Context en meta-context vormen, samen met hun resp. verwijzingstekens en aangewezen inhouden, samenhangende gehelen of 'systemen' die men resp. 'substelsysteem' en 'ecosysteem' kan noemen. Niet alleen binnen ieder niveau, maar ook tussen ieder niveau bestaan circulaire betrekkingen die elkaar wederzijds beïnvloeden. Een voorbeeld van een 'vertikaal' relatiesysteem dat steeds bredere 'horizontale' subsystemen kan bepalen is de tonale samenhang die betrekking kan hebben op akkoorden, melodiën, tonaal compositorisch plan, compositorische stijl, tijdsstijl enz... Men kan daarbij vaststellen dat zich in de loop van de muziekgeschiedenis (of de 'muzikale systeemdynamiek') steeds nieuwe contradictorisch definieerbare subsystemen hebben ontwikkeld die telkens aanleiding zijn geworden tot steeds ruimere en nieuwe stilistische eco systemen. Zo kan men duidelijke spiraalvormige (of zelfs sferische) ontwikkeling vaststellen m.b.t. het gebruik van chromatiek: eerst binnen een modale context, daarna binnen een diatonische, een atonale, een dodecafonie en nu zelfs binnen neo-tonale context. Het is m.b.t. het omgaan met zulke gedefinieerde tegenspraken dat men een criterium voor het onderscheid tussen de pathologische of de creatieve werking van een systeem kan zoeken.

Pathologische systemen zijn niet in staat om interne tegenspraken te integreren. Deze leiden ofwel tot strijd of tot blokkades, omdat zij binnen een ('ideaal' gedefinieerde) homogene en coherente meta-context worden geplaatst. Interne tegenspraken moeten worden 'opgelost' d.w.z. dat voldoende alternatieven moeten worden geëlimineerd om tot psychische consonantie te komen. Zoniet raken deze systemen gefixeerd of escaleren naar een destructieve explosie.

'Creatieve systemen' daarentegen zijn wel in staat interne tegenspraken te integreren. Meer zelfs, deze krijgen een generatief karakter doordat zij het systeem voortdrijven tot het zoeken en vinden van nieuwe, ruimere contextgebieden die telkens een synthese zijn van de vroegere coherent gedefinieerde en recente complementaire structuren. In feite vloeit deze mogelijkheid tot integratie van interne tegenspraken door een 'creatief systeem' (d.i. ook de incorporatie van de paradox als een systeem-eigen product) voort uit de consequente toepassing van het circulariteitsprincipe. Dit principe wordt dan niet enkel toegepast t.o.v. dat systeem en zijn omgeving maar ook t.o.v. zichzelf. Het systeem accepteert dat iedere respons, ook de ontkenning en/of de generatie van complementariteiten t.o.v. het zelfbeeld door dat systeem evenzeer product van dat systeem zijn.

Het onderscheid in de interpretatie van 'interne tegenspraken' binnen een 'pathogene meta-context' en een 'creatieve meta-context' berust dus op een 'lineaire' vs. circulatie definitie. Daarom kunnen we m.b.t. deze laatste groep definities ook wel spreken van '*cybernetische tegenstellingen*'.

Door het transformeren van 'lineaire' tot 'cybernetische tegenstellingen' toont dit systeem dat het streeft naar wat Jung een 'coniunctio oppositorum' heeft genoemd en dat de componist die denkt en werkt binnen zulke context, de erfgenaam is van dezen die vroeger reeds zochten naar de steen der wijzen.

Cybernetische tegenstellingen zijn echter het product van interactie, dus ook van de wederzijdse inwerking op elkaar van componist en luisteraar. Een componist kan slechts cybernetische tegenstellingen genereren indien hij zich bewust is van de 'lineaire interpretatie' door een groep luisteraars, of omgekeerd, een componist zal 'lineaire' tegenstellingen produceren zodra hij zich bewust is dat oude tegenstellingen geïntegreerd zijn.

Tussen componist en luisteraar ontwikkelt zich dus een dynamiek waardoor zich, voor wat de luisteraar betreft, verschillende luistertypes en luisterniveaus aanbieden. Deze onderscheidingen zijn in de breedte van hun context en leiden, voor wat hun interne dynamiek of ontwikkeling betreft, tot de merkwaardige paradox dat steeds meer en steeds duidelijker differentiatie naar steeds meer integratie leidt.

- 'zero-luisteren' betreft het schijnbaar louter passief registreren van sonore gebeurtenissen. Verschillen of veranderingen kunnen echter niet-bewust worden 'aangevoeld' ('sensen'). Deze luistermodus kan men vaststellen bij de foetus of bij diepe regressies.
- 'primo-luisteren' is het bewust en differentieel luisteren naar sonore inhouden. Het is de luistermodus die niet-getrainde luisteraars meestal 'intuïtief' noemen en toepassen, maar die in feite 'discrimineren' is.
- 'deutero-luisteren' is het bewust gericht zijn naar de aard van de relaties van gediscrimineerde inhouden. Binnen dit stadium kan men meerdere subfasen onderscheiden die steeds meer leiden naar het 'ontdekken' ('detectie') van het regelsysteem dat een complex muzikaal geheel samenhoudt.
'Luisteren' wordt hier een vorm van 'probleemoplossen'.
- 'trito-luisteren' is trans- of dedifferentieel luisteren waardoor het geheel van relaties, het relatienetwerk of het relatiesysteem wordt ontdekt.
De aard en graad van abstractie die deze modus van luisteren met zich meebrengt reveleert ook de overeenkomst tussen het regelsysteem van muzikale en extra-muzikale ecosystemen. 'Muziek' wordt een analogon van de niet-muzikale cosmos (cfr 'musica mundana!')

Zoals de Ourobours haar eigen staart opat om verjongd een nieuwe cyclus te kunnen herbeginnen, zo kan de luisteraar door het doorlopen van alle trappen van differentiëring, terugkeren tot de ontdekking van eenheid. Hierop aansluitend kan men de karakteristieken van *het muzikaal 'eindspel'* zoeken. Het is dat spelgedeelte in het schaakspel waarin de participanten geconfronteerd worden met de finaliteit van hun interacties. Het is ook het stadium waarin de luisteraar kan ontdekken dat er in feite geen 'einde' is, of dat er geen 'oplossing' voor zelfgestelde problemen is, maar dat het stellen van deze problemen, het vruchteloos zoeken naar een oplossing en het aanvaarden van de hopeloze circulariteit hem rijker en wijzer doen worden. Luisteren naar muziek wordt op deze wijze een regeneratief anti-ritueel voor maatschappelijke verstarring en een regeneratief meta-ritueel voor zelfvernieuwing en zelfontdekking.

De uitspraak van J. Cocteau: 'le chef-d'œuvre est une partie d'échec: échec et mat!', negeert dat dit 'mat' zelfs geen 'zelfmat' is, maar een illusie is die we onszelf voorspiegelen en waarin we 'mat' en 'eeuwig schaak' willen verwarren.

Allicht kunnen we geen beter resultaat bekomen dan 'remise' met onszelf.

ABSTRACTS VAN LICENTIAATSVERHANDELINGEN

Grieks-Romeinse in Nationale Archeologie

Geertrui Blancquaert

Gebruikssporenonderzoek van het lithische materiaal van een mesolithische concentratie en een neolithische nederzetting te Bevere-Oudenaarde (Donk). Ongepubliceerd, 1987 - Promotor: Prof. dr. J. Nenquin.

Deze eindverhandeling behandelt een onderzoeksmethode welke bijdraagt tot een ruimere interpretatie van prehistorische sites. Het betreft een microscopische analyse (metallografische binoculair met 200 × vergroting) van de veranderingen op een silexoppervlak, al dan niet ontstaan door gebruik. Die veranderingen uiten zich onder de vorm van een glans met een verschillende intensiteit, helderheid en verspreiding op de contactrand afhankelijk van het bewerkte materiaal.

Het onderwerp werd driedelig uitgewerkt. Eerst en vooral werd de methode zelf beschreven, vervolgens het experimentele programma en daarna werd de methode en onze kennis getest op pre-historisch materiaal.

Het methodische gedeelte blijft louter theoretisch en geeft een historisch overzicht van het gebruikssporenonderzoek¹, de mogelijkheden en beperkingen en een definiëring van enkele courante begrippen.

Het experimentele programma beschrijft de activiteiten die we uitvoerden met zelfgemaakte silexwerktuigen op materiaal als been, hout, droge en verse huid, e.d. Daarna werden deze werktuigen met een microscoop onderzocht en de microscopen gedetailleerd beschreven.

Na de studie van het experimenteel materiaal en foto's en teksten van reeds bestaande onderzoeken werd een collectie vuursteneartefacten van een mesolithisch site en een dito neolithisch bekeken.

Het verkregen resultaat van het microscopisch onderzoek, samen met een typologische classificering van het lithische materiaal, de opgravingsplannen met de verspreiding en densiteit van zowel het lithische als het niet-lithische materiaal en het natuurlijke milieu, liet ons, althans voor het mesolithische site, toe een mogelijke verklaring i.v.m. de occupatie en de werkzaamheden op het site te formuleren. Zo zou het om een tijdelijk jachtkamp gaan waar silexbewerking plaatsgreep, pijlbewapening werd geproduceerd en vooral op beenderen werd gewerkt. Dit laatste kan zowel duiden op het slachten van dieren als op het maken van benen voorwerpen. Het aandeel van materialen als hout, huid, plant en vis komt minder duidelijk naar voor. Het verband tussen typologie en functie van een werktuig levert weinig op, behalve de relatie tussen een typisch soort klingen (Montbaniklingen) en beensporen.

Het onderzoek van het neolithische materiaal was wegens het geringe aantal stukken (74 t.o.v. 130 mesolithische) niet bruikbaar om een interpretatie te geven i.v.m. de basiseconomie maar werd louter als studiemateriaal, ter kennis van de verschillende sporen, aangewend. Hier vooral ontdekten we naast enkele duidelijke gebruikssporen ook een negatief aspect nl. de verwervingssporen. Door het lange verblijf van het artefact in de bodem en de interactie van verschillende weersomstan-

¹ Gebruikssporenonderzoek: Eng.: microwear analysis
Fr.: tracéologie of analyse des traces d'usure.

digheden, verplaatsingen, de pH, ... werd het silexoppervlak danig aangetast en de gebruikssporen zelf onbepaald of uitgewist.

Zoals uit de laatste paragraaf blijkt is een dergelijke analyse niet onfeilbaar maar toch een belangrijke hulpwetenschap in de archeologie.

Plastische Kunsten

Christine Braet, *Theodoor Rombouts (1597-1637), Een monografie* (ongepubliceerd), 1987 - Promotor Prof. Dr. C. Van Damme.

Theodoor Rombouts was zonder twijfel de voornaamste vertegenwoordiger van het caravaggisme in de Zuidelijke Nederlanden. Een totaalbeeld van het oeuvre en de figuur van deze Antwerpse schilder ontbrak tot op heden. Het globaal onderzoek van het caravaggisme in de Zuidelijke Nederlanden is overigens in tegenstelling tot de Noordelijke Nederlanden vrij beperkt gebleven.

Van Theodoor Rombouts zijn ons slechts 41 of 42 werken, waaronder 3 tekeningen, bekend. Daarvan zijn er 32 bewaard, de overige 10 of 11 kennen wij uit documenten, door gravures of oude beschrijvingen; 12 schilderijen zijn onbetwistbaar geauthentificeerd. Het grotere deel der kunstwerken werd op stilistische basis toegeschreven. Met niet controleerbare werken, als zijnde van Theodoor Rombouts geciteerd, werd in deze telling geen rekening gehouden. De productie van de schilder moet evenwel aanzienlijk geweest zijn gelet op het succes van het caravaggistische genretafereel, de vele bewaarde kopieën of navolgingen en de veelvuldige vermeldingen in oude veilingscatalogi enz. van schilderijen op zijn naam.

Iconografisch gezien zijn de genretafereelen het belangrijkste: kaart- en triktrakspeleers, tandentrekkers, rokers en vooral muzikale bijeenkomsten en concerten. Daarop volgt het religieuze tafereel. Het mythologische en allegorische tafereel vormen slechts een bescheiden aandeel, hoewel dit beeld wellicht vertekend wordt omwille van het feit dat weinig van deze tafereelen tot ons gekomen zijn.

Betreffende een aantal opdrachtgevers en bestemmingen zijn we tot op zekere hoogte ingelicht, maar omtrent het koperspubliek van het genretafereel is weinig geweten. Biografische gegevens zijn in hoofdzaak ontleend aan eigentijdse archiefdocumenten. Ons archiefonderzoek bestaat grotendeels uit de controle van publicaties of uit de publicatie van documenten die vroeger enkel vermeld maar niet of nauwelijks gelezen waren.

Drie grote periodes kunnen in Rombouts' kunstenaarsloopbaan onderscheiden worden: 1) jeugdijaren te Antwerpen of eerste Antwerpse periode (1597-1616), 2) reis naar Italië (1616-1624/'25), 3) tweede Antwerpse periode (1624/'25-1637).

Het bewaard gebleven werk van Rombouts is enkel te situeren in het korte tijdsbestek van deze laatste periode, nauwelijks 12 à 13 jaar. Een duidelijke chronologische ordening van het oeuvre bleek onmogelijk enerzijds omdat slechts vijf doeken gedateerd zijn, anderzijds omdat de stilistische analyse nagenoeg geen betrouwbare dateringselementen kon verschaffen.

Afgezien van enkele opvallende persoonlijke eigenschappen onderging de schilder drie belangrijke invloeden. Aanvankelijk was het caravaggisme overwegend, zowel

vanuit het werk van Caravaggio zelf als van zijn directe navolgers, meer bepaald Bartolomeo Manfredi. De kunst van Abraham Janssen heeft zo goed als zeker het werk van Rombouts slechts na zijn Italiëreis beïnvloed. De stelling van het leermeesterschap van Janssen wordt vooral hierdoor ontkracht. De betekenis van Peter Paul Rubens is reeds vrij vroeg merkbaar, maar voornamelijk in latere producties overwegend. Nochtans zullen de invloeden van het caravaggisme en van Janssen tot in de laatste werken van Theodoor Rombouts duidelijk zichtbaar blijven.

Philip Van Isacker, *Over de relatie object-ruimte in de Minimal Art*, (ongepubliceerd), 1987 — Promotor: Prof. Dr. C. Van Damme.

In de beeldhouwkunst is vanaf het begin van de XXste eeuw een groeiende gerichtheid van het door de beeldhouwer gecreëerde object naar de omringende realiteit vast te stellen. Dit is zeker geen rechtlijnige evolutie; vele kunstenaars, zowel schilders als beeldhouwers, sluiten hun werk opnieuw af, en vaak meer dan ooit tevoren. De grenzen van het werk vallen dan samen met de grenzen van het afgebeelde. Het werk van de Minimal kunstenaars Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, en Sol LeWitt speelt een cruciale rol in de evolutie van deze 'extrapolatie' van het beeld uit zichzelf, in de omgevende realiteit. Bij het beschouwen van de uiterlijke kenmerken van deze beelden: hun minimale vorm, het toepassen van de serialiteit, de schaal van het object, materiaal en bewerking, stelt men vast dat deze kunstenaars hun objecten resoluut ontdoen van elke herinnering aan de subjectieve gedachtenwereld van de schepper.

Die objecten worden in een concrete, afgebakende, gegeven ruimte geplaatst. Ten overstaan en gedeeltelijk als reactie tegen de kunst van de Abstract Expressionisten betekent deze sculptorale daad de overgang van de privacy van de psychologische ruimte naar de publieke ruimte. Door het werk van de Minimal kunstenaars wordt de ruimte omheen het beeld ten volle ontdekt en aangewend. Andere kunstenaars zoals Daniël Buren zullen de logische stap verder zetten: een onderzoek naar de legitimiteit, de realiteitswaarde van deze de facto gebruikte ruimte. De spanning die ontstaat door het Minimal object in de concrete ruimte te plaatsen en waarbinnen de aanwezigheid van de kijker een determinerende rol speelt, is de echte ontstaansreden van het werk.

Wanneer men nu de twee belangrijkste elementen van de Minimal Art samen beschouwt: de rol van de omgeving, en van het actueel ervaren door de aanwezige kijker, wordt duidelijk wat de essentie van deze beeldhouwkunst is. Vertrekkend van een doorgaans strenge formele ingreep, bieden de Minimalisten ons een metafoor om hun geloof duidelijk te maken dat een vooruitgang in de plastische kunst maar mogelijk zal worden, als men de moed heeft het zolang gekoesterde kunstobject te verlaten, om te pogen het verloren inzicht te herwinnen dat de ware kunstbeleving maar kan bestaan in een actuele, steeds te hernieuwen confrontatie, in een relatie met de omgevende realiteit, waar de essentie van de esthetische functie zich bevindt bij degene tot wie het aanbod gericht is, niet bij degene die het doet ontstaan. Dat zij dit veruiterlijkt hebben binnen strenge formele grenzen is de veelal onbegrepen paradox van de Minimal Art.

Etnische Kunst

An De Smedt, *Bijdrage tot de kennis van de metaalsieraden uit het Neder-Zairegebied*, (ongepubliceerd), 1987 - Promotor Prof. Dr. H. Burssens.

Het onderzoek naar de metaalkunst in Negro-Afrika werd lange tijd ondergeschikt geacht aan de studie van andere artistieke uitingen. Het doel van ons onderzoek was driedelig. Allereerst hebben we gepoogd een overzicht te geven van de in het Neder-Zairegebied gebruikte metaalsieraden. Daarnaast hebben we getracht hun functie en betekenis, en dan vooral die van de zogenaamde *lemba*-ringen (deze zijn één van de belangrijkste insignes van het *lemba*-genootschap) na te gaan. Tenslotte hebben we geprobeerd de in de literatuur aanwezige gegevens met betrekking tot de metaalverwerkingstechnieken en de rol van de smid in het gebied samen te brengen.

In een eerste hoofdstuk maakten we een morfologische analyse van de objecten. Naar de vorm onderscheidde we de gesloten exemplaren, de open ringen waarvan de uiteinden naar mekaar toegebogen zijn, de spiraalringen en die met een pinstluiting. Deze laatste bestaan uit twee identieke delen die aan een kant eindigen op een afgeplat stuk, aan de andere kant op een gleuf. De uiteinden zijn vertikaal doorboord en passen precies in elkaar. Kleine mobiele pinnen houden de ringhelften samen. Daarnaast stelden we een taxonomie op aan de hand van de aard van de versieringen die op de ringen voorkomen. We konden vier groepen onderkennen. Het merendeel van de onderzochte stukken bleek onversierd. Andere werden met motieven ingegrift of in reliëf uitgewerkt. Hierbij onderscheidde we een in laag-, vlak- of hoogreliëf aangebrachte ornamentatie. De laatste categorie omvat ringen in ajour. Een aantal groepen kon bovendien opgedeeld worden in voorwerpen met een abstracte, skeuo-, fyto- of antropomorfe ornamentiek. Bij de door ons onderzochte objecten komt deze voornamelijk voor op de ringrug. Slechts enkele exemplaren hebben eveneens een versierde boven- en onderzijde. Het inpassen van de onderscheiden motieven in ovaalvormige of rechthoekige velden schijnt typisch te zijn. Hierbij valt vooral de zin voor symmetrie en evenwichtige vlakverdeling op.

Een dergelijke classificatie is erop gericht stijkenmerken te onderscheiden en te groeperen om nadien aan de hand van de resultaten artistieke centra te lokaliseren. Ook wij beoogden dit, maar gezien we slechts een honderdtal stukken konden bestuderen, leek het ons al te voorbarig in die zin conclusies te formuleren. Immers, mede door de geringe belangstelling voor sieraden als verzamelobjecten, maar vooral omwille van het meestal grote sociale belang voor het volk in kwestie, vonden slechts weinig metaalsieraden hun weg naar museumcollecties. Bovendien werden heel wat afgedankte messing exemplaren ter plaatse hergoten. Dit had een tweevoudig gevolg. Vooreerst zijn oude ringen quasi onbestaande. Voorts zijn de stukken die zich in de musea bevinden niet representatief voor het totale aanbod van wat in het betreffende gebied werd gebruikt. Ook de wetenschap dat sieraden een ruilgoed bij uitstek waren en als dusdanig verhandeld werden over een vrij groot gebied, noopt er ons toe eventuele gevolgtrekkingen in verband met de afbakening van een mogelijk artistiek kerngebied als voorlopig te beschouwen.

Vervolgens onderzochten we de sociale waarde van de door ons bestudeerde objecten. Een eerste deel biedt een overzicht van de onderscheiden betekenissen van de metaalsieraden uit het Neder-Zairegebied. De bedoeling hiervan was de functie en het gebruik van de *lemba*-ringen, *nlunga lemba*, die in het tweede luik uitvoerig werden bestudeerd, in een ruimer kader te plaatsen. Het *lemba*-genootschap was tot voor kort

vrij onbekend. Terwijl de overige al dan niet gesloten genootschappen uit het Neder-Zairegebied, zoals het *kimpasi*, *khimba* en *longo*, genoegzaam bekend zijn uit de etnografische literatuur, werd, hoewel in de monografieën herhaaldelijk sprake is van *nkisi Dilemba*, het bestaan van een *lemba*-genootschap genegeerd. Het ontbreken van maskers en beelden binnen de initiatie is hieraan waarschijnlijk niet vreemd. Voor zover we konden nagaan is Bittremieux (1942) de eerste geweest die het *lemba*-genootschap en meer bepaald de Yombe-variant ervan, trachtte te analyseren. In 1982 publiceerde Janzen 'Lemba 1650-1930' waarin voor het eerst een volledig overzicht wordt gegeven van alle *lemba*-varianten zoals ze in het Neder-Zairegebied bestaan. Janzen legde in zijn werk evenwel de nadruk op het sociologische aspect ervan. De rol en de betekenis van de *lemba*-ringen werden niet onderzocht. Onze bestudering geschiedde op twee niveaus. Allereerst wilden we het gebruik van de *nlunga lemba*, door de analyse van de verschillende varianten, binnen de *lemba*-initiatie zelf situeren. Hierbij hebben we gepoogd de verschillende momenten van de initiatie en hun interne structuur te onderzoeken. Vervolgens hebben we getracht de politiek-economische betekenis van het genootschap en de verhouding tussen de verschillende ideologische aspecten ervan te achterhalen. Ten slotte gingen we na welke de gebruikte insignes waren en hoe de *nlunga lemba* in het geheel paste. Op een tweede niveau werd de op de *lemba*-ringen voorkomende versiering geduid en verklaard.

Een laatste hoofdstuk is gewijd aan de koperverwerkingstechnieken en de rol van de smid/messinggieter in de Kongo-maatschappij. De gegevens die we in dit verband konden samenbrengen zijn uitermate fragmentarisch. We hebben ons vooral toegelegd op het structureren en evalueren van de beschikbare informatie. Wanneer men de literatuur doorneemt, die aanduidingen bevat over de manier waarop metaalsieraden in het Neder-Zairegebied werden vervaardigd, valt het op hoe de meeste auteurs, zoals bijvoorbeeld Herbert (1984), daarbij het bestaan van het verloren vorm-gieten als autochtone gietmethode ontkennen. Toch menen wij dat dit het procédé is dat bij het maken van vele van de door ons bestudeerde sieraden werd aangewend. Bij het onderzoek ernaar steunden we ons dan ook op onze eigen bevindingen. We vonden aanwijzingen die duiden op het gebruik van een houten of een ander plantaardig gietmodel. Verdere studie is evenwel noodzakelijk alvorens tot een definitief besluit in dit verband te kunnen komen. We hopen onze studie in de toekomst te kunnen richten op het onderzoek naar de samenstelling en de herkomst van de aangewende grondstoffen. Daarnaast lijkt het ons van belang de aard van het gebruikte gietmodel te kennen teneinde bepaalde details op de sieraden in verband te brengen met de wisselwerking tussen het vloeibare metaal en de specifieke eigenschappen van het aangewende model.

Vermelde bronnen:

BITTREMIEUX, L. (1942)

Dilemba, de weldoende *nkisi* van het huwelijk.
Aequatoria, V, 3-4: 45-87.

HERBERT, E.W. (1984)

Red Gold of Africa. Copper in Precolonial History and Culture.
London, The University of Wisconsin Press, Ltd.

JANZEN J.M. (1982).

Lemba 1650-1930. A Drum of Affliction in Africa and the New World.
London, New York, Garland Publishing inc.

Musicologie

Piet De Volder, *'Atlántida': betekenis en problematiek van Manuel de Falla's muzikaal testament. Een stilistische benadering*, (ongepubliceerd), 1987 — Promotor: Prof. Dr. H. Sabbe.

De Spaanse componist Manuel de Falla (1876-1946) liet bij zijn dood de scenische cantate 'Atlántida' onvoltooid achter. 'Atlántida', gebaseerd op het gelijknamige epos van de Catalaanse dichter Jacint Verdaguer (1845-1902), is een hulde aan het 16de eeuwse Spanje, aan haar utopische oorsprong Atlantis en aan Columbus. Dit grootste opgezette 'opus' waaraan de Falla sinds 1926 had gewerkt, ging pas in 1961 in première, in een fel bekritiseerde voltooiing van Ernesto Halffter (1905-).

In een onderzoek naar de stilistische positie van deze cantate in het oeuvre van de componist, werd gepoogd om het verband tussen 'Atlántida' en andere late werken van de Falla (bv. 'El Retablo' en het clavecimbelconcerto) aan te tonen.

Een uitgebreide studie van de Falla's correspondentie liet ook toe het ontstaan en de evolutie van deze compositie chronologisch te volgen.

De briefwisseling van de toondichter met zijn medewerker, de Catalaanse schilder José Maria Sert, is van groot belang voor een goed begrip van de scenische eigenheid van het werk, bestaande in de fusie van een visueel (eventueel pantomimisch) gebeuren en een uitvoering van de muziek in concertvorm.

Door raadpleging van de Falla's manuscript — een veelheid aan schetsen in verschillende staat van afwerking — was ik gewapend om de partituur aan een grondige analyse te onderwerpen.

De eliminatie van de niet-authentieke gedeelten (de toevoegingen van Halffter) biedt de mogelijkheid tot een 'reconstructie' die het werk ook stilistisch alle eer aandoet.

De samenhang tussen woord en muziek wordt bovendien verstevigd.

In laatste instantie vergelijk ik 'Atlántida' met andere, gelijkaardige composities ('Oedipus Rex' van Stravinsky en 'Christophe Colomb' van Milhaud) teneinde de eigen werking van mythe en ritualistiek binnen de neoclassicistische esthetiek te belichten. In de bijlagen is een Nederlandse vertaling opgenomen van het libretto van de cantate.

Geertruy Jacops, *György Ligeti, Le Grand Macabre, Opera in twee bedrijven (vier scènes)*, *Onderzoek naar de basiscomponenten*, (ongepubliceerd), 1987 — Promotor: Prof. Dr. H. Sabbe.

Vooraleer met de eigenlijke samenvatting van onze licentiaatsverhandeling te beginnen, willen we graag de aandacht op het volgende aspect vestigen: omdat een opera überhaupt en een hedendaagse opera zéker een zeer omvangrijk, interdisciplinair gegeven is met veel nauw verwante randgebieden, waren we verplicht een sterk beperkende keuze te maken; na rijp overleg opteerden we voor een zo grondig mogelijke studie van de basiscomponenten van de opera, al zijn we er ons terdege van bewust dat elk afzonderlijk facet niet uitputtend kon behandeld worden en dat veel zelfs onaangeroerd bleef. Uitgaande van de Duitstalige versie van het libretto en rekening houdend met de restricties, die inherent verbonden zijn aan een onderzoek,

dat zich noodgedwongen op de particell moet baseren — noch de partituur noch de particell zijn gepubliceerd, maar in tegenstelling tot de laatste wordt de eerste versie niét uitgeleend —, hebben we desalniettemin gepoogd een coherent geheel uit te bouwen. We dachten dit te kunnen verwezenlijken door in het eerste deel van deze verhandeling György Ligeti als persoon en als componist, functioneel toegespitst op zijn vocaal oeuvre, te belichten: het hoofdstuk, waarin de méns Ligeti aan bod komt, verstrekt naast de biografische gegevens ook inlichtingen in verband met de persoonlijkheid van de componist, omdat ze onontbeerlijk zijn voor een goed begrip van zijn stijl, waarvan de grondtrekken eveneens in de kijker worden gesteld. In het tweede hoofdstuk wordt bij wijze van inleiding een overzicht van Ligeti's vocaal oeuvre aangeboden, waarna dieper wordt ingegaan op die werken, die als rechtstreekse voorloper van 'Le Grand Macabre' gelden.

In het inleidend hoofdstuk van het tweede deel, dat integraal aan 'Le Grand Macabre' zelf gewijd is, volgen we de lange ontstaangeschiedenis van het werk, gaan we na welke bezetting vereist is en welke aanwijzingen Ligeti aan de regisseur, de scenograaf en de verantwoordelijke voor de lichtregie verschaft. Tenslotte worden de diverse producties, die de opera tot nog toe kende, vermeld en getoetst aan Ligeti's algemeen concept van de opera in het algemeen en van 'Le Grand Macabre' in het bijzonder. In het tweede hoofdstuk richten we onze aandacht op het libretto, waarbij we vooreerst Michel de Ghelderode als man en als auteur doorlichten, dan zijn dramatisch oeuvre onder de loep nemen en vervolgens nagaan in hoeverre de Ghelderode en Ligeti overeenkomsten en verschilpunten vertonen. In het onderdeel, dat hierop aansluit, worden zowel de personages als de inhoud en het taalgebruik van het libretto en van het toneelstuk op een vrij uitgebreide manier met elkaar vergeleken omwille van een beter begrip van de opera. Het derde en laatste hoofdstuk bevat enerzijds de studie van de vorm van de opera en anderzijds de analyse van een groot aantal representatieve vocale (gezongen en gesproken) en instrumentale passages. Dit hoofdstuk draagt als titel 'De opera', omdat we ons niet tot louter muziekanalytisch onderzoek wilden beperken, maar er in de mate van het mogelijke ook de scènische en de tekstuele gegevens bij wilden betrekken.

Tot slot willen we nog vermelden dat we ons betoog stoffeerden met een selectie uit de regie-aanwijzingen in de eerste, met het integrale libretto in de tweede en met muziekvoorbeelden van alle besproken fragmenten in de derde bijlage, dit omwille van de hoger aangehaalde moeilijkheden.

Francis Maes, *Het Koorwerk van Zoltán Kodály*, (ongepubliceerd), 1987 — Promotor: Prof. Dr. H. Sabbe.

Zoals de Hongaarse letterkunde voor een aanzienlijk deel wordt beheerst door specifiek nationale problemen, zo heeft ook de toondichter Zoltán Kodály (1882-1967) zich in de eerste plaats tot zijn volk willen richten. Ons huidige cultuurleven is zozeer bekommerd om waarden die 'grensoverschrijdend' worden genoemd, dat ik het zinvol vond om via het oeuvre van Kodály erop te wijzen dat waarde ook in de beperktheid van één specifieke opgave tot stand kan komen. Daarbij is het begrijpen van de bekommernissen van een kulturele minderheid in Europa van onschatbaar belang voor onze cultuurhistorische blik op het geheel van ons werelddeel.

Kodály's koorwerk is maar te begrijpen in het licht van de Hongaarse cultuur. Het is een antwoord op de ontredde-ning van het land in de eerste helft van onze eeuw, een

antwoord gezocht in de versterking van een cultureel zelfbewustzijn. Kodály verdedigde dat het Hongaarse volk zijn eigen muzikale traditie heeft, in essentie een erfenis vanuit zijn vooreuropees verleden. Door historische omstandigheden is deze traditie enkel in de muziek van de boeren bewaard gebleven. De grote betekenis die Kodály de plattelandsmuziek toeschreef, was doorgaans voor de stedelingen moeilijk te aanvaarden. Daarom maakte hij de volksmuziek tot basis van zijn concept van muzikale opvoeding, om enerzijds deze traditie ook aan de stedelingen mee te geven en anderzijds de bewoners van het platteland via hun vertrouwde muzikale wereld tot een hogere cultuur te brengen. In deze zin hoopte hij de uiteengegroeide bevolkingsgroepen weer te verenigen. Op dezelfde wijze schreef hij ook aan de koorzang een grote sociologische betekenis toe. Om een idee te krijgen van de inhoud van dit koorœuvre lijkt mij een systematische indeling het meest aangewezen. Muzikaal bestaat Kodály's koorwerk uit bewerkingen en zelfstandige komposities (zonder ontleend melodisch materiaal). De bewerkingen zijn onder te verdelen in bewerkingen van volksmuziek en andere bewerkingen. De zelfstandige komposities heb ik ingedeeld in Hongaarse letterkunde, internationale stof en tekstloze koren.

In de *volksliedbewerkingen* was het Kodály's bekommernis om de typische stijkenmerken niet te vervalsen door een aanpassing aan ons harmonische systeem. Daarbij was hij er zich van bewust dat een bewerking voor de concertzaal het lied isoleert van zijn omgeving, waarin het een functie heeft en een specifieke rol speelt. Daarom heb ik mijn onderzoek toegespitst op de wijze waarop Kodály in elk lied afzonderlijk het muzikale en inhoudelijke karakter tracht te dienen en op het beeld van het volksleven dat zijn œuvre ons geeft.

De *andere bewerkingen* zijn grotendeels gebaseerd op religieus materiaal. Ook hier is dezelfde bekommernis merkbaar om de aparte melodiciteit van het gegeven alle eer aan te doen. De toonzettingen van *Hongaarse letterkunde* heb ik chronologisch gerangschikt naar het ontstaan van de tekst, om een panoramisch overzicht te geven van de Hongaarse kultuurgeschiedenis en te onderzoeken hoe Kodály's tekstkeuze zijn visie erop openbaart. De belangrijkste gedachte in deze poëzie is de eenheid van de natie. Met het droeve verleden als voorbeeld moet de standvastigheid van het volk ijveren voor een nieuwe toekomst. In de oudere lyriek is godsvertrouwen de basis van hoop, in de nieuwere vooral de ideeën van vrijheid en menselijkheid. Om de toonzettingen te kunnen waarderen is een begrip van de Hongaarse prosodie noodzakelijk. Het konflikt tussen kwalitatieve en kwantitatieve versbouw wordt door Kodály opgelost door een konsekvent gebruik van het melisch aksent van de taal. De koorzettingen van *Internationale stof* zijn ofwel religieus, als uiting van Kodály's eigen vroomheid, of een beantwoording van internationale erkenning. Een cyklus *tekstloze koren*, 'Nachten in het Gebergte', verkent de mogelijkheden van zuiver vokale sfeerschepping.

Samenvattend betekent het koorwerk van Kodály in een Hongaarse kontekst een zoeken naar een 'Nationaal Klassicisme', in een internationaal perspectief wordt de waarde ervan vooral bepaald door de grote dynamisering van het genre door de ritmische uitbuiting van de taal en de verfrissende werking van de volksmuziek. Waar de strijd om het ideaal vervat ligt in een diep innerlijk konflikt, bereikt deze kunst haar grootste uitdrukkingskracht.

VERHANDELINGEN
INGEDIEND BIJ HET HOGER INSTITUUT
VOOR KUNSTGESCHIEDENIS EN OUDHEIDKUNDE,
RIJKSUNIVERSITEIT GENT*

DOCTORAATSVERHANDELINGEN

Grieks-Romeinse en Nationale Archeologie

1987

Annick DANNEELS, De ceramiek uit Zuidelijk Centraal Veracruz. — Studie gebaseerd op archeologische opgravingen.

Prom.: Prof. J. Nenquin.

1988

Frank VERMEULEN, De Romeinse bewoning in het zuiden van zandig Vlaanderen. Regionaal-archeologische bijdrage tot het onderzoek van de rurale bewoningsgeschiedenis.

Prom.: Prof. J. Nenquin

Plastische Kunsten

1984

Paul HUVENNE, Pieter Pourbus 1523/24-1584. Leven en Werken.

Prom.: Prof. R.-A. D'Hulst.

1986

Juliaan H.A. DE RIDDER, Gerechtigheidsstaferelen voor schepenhuzen in Vlaanderen. In de 14de, 15de en 16de eeuw.

Prom.: Prof. R.-A. d'Hulst.

Musicologie

1987

Christaan DE LANNOY, Eurydike geschaakt: Een systeemtheoretische interpretatie van de muzikale beluistering. Een bijdrage tot de psychologie van de muziek en de muzikalisering van het schaken.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

LICENTIAATSVERHANDELINGEN IN 1984

Sectie Grieks-Romeinse en Nationale Archeologie

Philippe BOCKSTAEL, Archeologisch onderzoek in de gemeente Drongen bij Gent. Prospectie - Analyse - Synthese.

Prom.: Prof. J. Nenquin.

* Het Hoger Instituut voor Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde (H.I.K.O.) werd vanaf het academiejaar 1986-1987 opgenomen in de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte als 'Sectie Kunstgeschiedenis en Oudheidkunde'. In deze lijst worden, vanaf 1987 de secties van het vroegere H.I.K.O. dientengevolge aangeduid als 'subsecties'.

Philippe CROMBÉ, Archeologisch onderzoek in de gemeente Maarke-Kerkem (Maarkedal). Prospectie - Analyse - Synthèse.

Prom.: Prof. J. Nenquin.

Caroline MATTHEUWS, Status Quaestionis van de 'Plate' vanaf zesde eeuw v.C. tot en met de tweede eeuw v.C.

Prom.: Prof. H. Mussche.

Jean MOUST, Laat-Helladische zilver- en loodartefacten uit de Peloponesos.

Prom.: Dr. P. Spitaels.

Johan ROMMELAERE, Bijdrage tot het archeologisch onderzoek van de gemeenten Meilegem, Nederzwalme-Hermelgem (Zwalme). Prospectie - Analyse - Synthèse.

Mieke VAN OOST, Archeologisch onderzoek in de gemeente Langemark. Prospectie - Analyse - Synthèse.

Sectie Archeologie van het Oude Nabije Oosten

Peter DE SMET, Onderzoek naar de rondsculptuur tijdens de eerste en tweede Perzische overheersing in Egypte (de XXVII^e en XXVIII^e dynastie).

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Katrin PEETERS, De iconografie van de kikker, de schildpad en de hagedis in Mesopotamië en Iran van 4500 tot 500 v.C.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Karel STEVENS, De iconografie van de slang in Mesopotamië vanaf het vijfde millennium voor Christus tot het einde van de Akkadische periode.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Karliën VUYLSTEKE, De iconografie van bankettaferelen in Mesopotamië in het derde millennium en de eerste helft van het tweede millennium v.C.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Sectie Plastische Kunsten

Marianne BRUSSELLE, Aspecten van de volkskeramiek van Andalusië in de 20^e eeuw.

Prom.: Prof. A. Van de Walle.

Bart CASSIMAN, Felix De Boeck of de weg van de 'plastique pure sentimentale' naar een vergeestelijkt realisme.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Katrien COUCKE, De iconografie van het naakt bij Armand Rassenfosse (1862-1934).

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Bartholomeus DE BAERE, Roger Raveel. Tekeningen en gemengde technieken, 1948-1969.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Winnie DECROOS, Het primitivistisch aspect in het mensbeeld van de 'Brücke'-kunstenaars (1905-1920).

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Kristin DE GLAS, Kasimir S. Malevitch en het suprematisme. Theoretische geschriften.

Prom.: Prof. K. Boullart.

Karl DE RAEYMAEKER, De boekillustraties van Felicien Rops, 1858-1870.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Katrien DEYLGAT, De schilderijen van Jan Cox.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Jan DE ZUTTER, Fotorealisme. Een onderzoek naar de technische aspecten, meer bepaald in het Europese fotorealisme. Toegepast op het oeuvre van Wolfgang Gäfgen, Franz Gertsch, Fritz Köthe, Peter Klasen en Jean-Olivier Hucleux.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Jan FONCÉ, De metamechanische kunst van Jean Tinguely.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Piet GOETHALS, Fictie en realiteit in film. Geïllustreerd met de film 'L'important c'est d'aimer' van A. Zulawski.

Prom.: Prof. K. Boullart.

Peter JONNAERT, Hedendaagse scenografie: studie van de decors van Vlaamse scenografen voor het gesproken toneel van vandaag in Vlaanderen.

Prom.: Prof. A. Van de Walle.

Anne KEGELS, De Utopie van Charles Fourier. Een mathematisch gedicht.

Prom.: Prof. K. Boullart.

Pierre MOORTGAT, Englebert van Anderlecht.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Marianne PATTIN, De neo-gotische kerken van architect Modeste de Noyette (1847-1923).

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Veerle POUPEYE, Art about art. Van pop-art tot concept-art in België en Nederland.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Dina RAES, Gotische kerken met westtoren tussen Denderleeuw en Geraardsbergen in de Denderstreek.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Lea VANDEBRUWAENE, De gotische meubelen bewaard in Vlaams België. Een analyse van de koffers met architecturaal snijwerk en een indicatieve inventaris van de bewaarde meubelen.

Prom.: Prof. A. Van de Walle.

Cathérine VAN DER LINDEN, Jules Lippens (1893-1961), architect. Situering van zijn oeuvre.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Rika VAN DOORSELAER, Architect Leo-Jean Henderick (1879-1957).

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

François VAN EECKHAUTE, De architectuurgeschiedenis van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Beatrijs VAN LAEKEN, Bijdrage tot de studie van de grafmonumenten te Gent. Sint-Michielskerk, 1303-1578.

Prom.: Prof. A. De Schrijver.

Piet VAN ROBAEYS, Hubert Malfait (1898-1971), Leven en werk.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Henk VERVONDEL, Kritische beschouwingen bij de conservatie en restauratie van antieke eiken meubelen.

Prom.: Prof. A. Van de Walle.

Sectie Etnische Kunst

Marijke BOUCIQUÉ, De plaats en betekenis van de slang in de kunst en cultuur van de Yoruba, Igbo, Ibibio en Ijo (Nigeria).

Prom.: Prof. H. Burssens.

Geert BOURGOIS, Messingwerk bij de Senufo (Ivoorkust, Mali en Opper-Volta).

Prom.: Prof. H. Burssens.

Jan BRIGOU, De Navaho Shooting Chant: cognitief-praxeologische beschouwingen.

Prom.: Prof. H. Pinxten.

Kathleen DE BATSELIER, Aspecten van de houtsculptuur bij de Fon (Volksrepubliek Benin).

Prom.: Prof. H. Burssens.

Ingrid HOUBAERT, Antropomorf uitgewerkte pijpen bij een aantal volkeren van Centraal-Afrika.

Prom.: Prof. H. Burssens.

Wilfried VAN DAMME, Descriptief en analytisch overzicht van het onderzoek naar Negro-Afrikaanse esthetische opvattingen.

Prom.: Prof. H. Burssens.

Caroline WINTEIN, De versierde kalebassen van Negro-Afrika, in het bijzonder Zuidelijk Zaire.

Prom.: Prof. H. Burssens.

Sectie Musicologie

Yves BOSSAER, Frank Martin: analytisch onderzoek naar stijl en schriftuur van '8 préludes pour le piano' 1948.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Serge DORNY, Structuurproblemen in de eerste symfonie van Michaël Tippert.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Lucrèce PAUWELS, Stijl en musico-literaire analyse van R. Vaughan Williams' 'Sea Symphony'.

Prom.: Prof. J. Broeckx.

Christine VAN DEN BUYS, Nieuwe klankmogelijkheden en speeltechnieken voor blokfluit in de muziek na 1960.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Lutgart VAN DE VELDE, De muzikale hervorming van de Cisterciënzerorde in de twaalfde eeuw en haar invloed op het Dominicanen-Gregoriaans.

Prom.: Prof. F. De Hen.

Marc VANSCHEEWIJCK, De cello: bijdrage tot de geschiedenis, de techniek en de iconografie in de periode 1520-1741.

Prom.: Prof. F. De Hen.

LICENTIAATSVERHANDELINGEN IN 1985

Sectie Grieks-Romeinse en Nationale Archeologie

Marc VAN HOOREWEDER, Archeologisch onderzoek in de gemeente Ingelmunster. Prospectie - Analyse - Synthese.

Prom.: Prof. J. Nenquin.

Frank VANHYFTE, Mariakerke en Vinderhoute (Oost-Vlaanderen). Een archeologisch onderzoek.

Prom.: Prof. J. Nenquin.

Subsectie Archeologie van het Oude Nabije Oosten

Dirk BOGAERTS, Golfzegels. Typologische en iconografische studie van de zegelproductie van Dilnum, einde 3de - begin 2de millennium voor Christus.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Sofie DECLERCQ, Het aardewerk van Fara van de Djemdet-Nasr tot en met de Neo-Sumerische periode.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Dirk DE PRAETERE, De grafstructuren in de Golfstaten, van het 3de tot en met het 1ste millennium v.C.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Annelies GOEDEMÉ, Onderzoek naar de materiële cultuur in de Golfstaten vóór 3000 v.C.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Sylviane GOOSSENS, Studie van de Urartische vestingbouw.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Catherine HARTMANN, Grafbouw in Zuid- en Oost-Iran tijdens het 3de en 2de millennium v.C.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Viviane HERRYGERS, Studie van de Kappadokische glyptiek. De godenprocessies op de cilinderzegels van Kültepe.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Catheline METDEPENNINGEN, Iconografische studie van de gevleugelde wezens in de Urartische kunst.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Robert MUYLDERMANS, De religieuze bouwkunst van Uruk in de Seleucido-Parthische periode.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Katinka STENBOCK-FERMOR, Studie van de iconografie op het metalen vaatwerk uit Marlik Tepe (Noordwest-Iran).

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Erik WALGRAEF, De burcht van Pushtgan (Zuid-Iran).

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Sectie Plastische Kunsten

Alain ARNOULD, Een composiet handschrift uit de bibliotheek van Raphaël de Mercatelis. Zijn bronnen en iconografisch programma. (Sint-Baafskathedraal H 1.16A).

Prom.: Prof. A. De Schrijver.

An BROKKEN, Auguste Oleffe (1867-1931).

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Godelieve DE KESEL, Een Bijdrage tot de studie van de laatste bloeifase van de Vlaamse miniatuurkunst. — Het handschrift IV 280 van de Koninklijke Bibliotheek te Brussel.

Prom.: Prof. A. De Schrijver.

Ingrid DE SOMER, De Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene.

Prom.: Prof. A. Van de Walle.

Ann DE SPLENTER, Verluchte handschriften uit de librije van Filips van Kleef.

Prom.: Prof. A. De Schrijver.

Luc GEEROMS, Lodewijk De Vadder (1605-1655).

Prom.: Prof. R.-A. d'Hulst.

Reinhilde GOUSSAERT, Het belfort, de hallen en de schepenkamer van Tielt (1128-1985).

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Muhamed HEMADI, Het mensbeeld in het oeuvre van Frits Van den Berghe.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Luc LORMANS, De olieverfschilderkunst van Maurice Wyckaert.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Francis MAERE, 'Sélection' als brandpunt van het Vlaamse expressionisme.

Prom.: Prof. M. De Maeyer.

Maria MEIJER, Peter Callebaut, Humanisering van de architectuur.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Anne MILKERS, Omtrent Marinus Van Reyerswaele.

Prom.: Prof. R.-A. d'Hulst.

Kristine PHILIPPE, Bijdrage tot de studie van het Antwerps koperwerk (16de - 18de eeuw).

Prom.: Prof. A. De Schrijver.

Patrick RONSE, De Poortersloge te Brugge. Bouwgeschiedenis - beschrijving - bespreking en stijlanalyse.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Lode SAESEN, Ontstaan en ontwikkeling van de concessie De Haan aan Zee rond de eeuwwisseling (1866-1912).

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Frank SCHITTEKAT, Het zilverwerk van de O. L. Vrouw-Sint-Pieterskerk te Gent - Beredeneerde catalogus.

Prom.: Prof. A. Van de Walle.

Dirk SNAUWAERT, Marcel Broodthaers, Musée d'art moderne, département des aigles, section des figures. Der Adler von Oligozän bis Heute. Analyse en bijlage.

Prom.: Prof. K. Boullart.

Katelijne STALLAERT, Ontstaan en ontwikkeling van de Kouter te Gent. Bijdrage tot de kennis van de Gentse bouwkunst.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Katrien VANDEMARLIERE, Een beperkte studie van het architecturaal werk van Hans Hollein, meer bepaald de winkel- en reisbureau-ontwerpen en het stedelijk museum Abteiberg van Mönchengladbach.

Martine VAN HELLEPUTTE, Architect August Van Assche 1826-1907. Leven en werk.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Antoon VERBRUGGEN, De problematiek van de copie en de vervalsing.

Prom.: Prof. K. Boullart.

Geert VERHAVER, Technische aspecten van de bouwkunst in de 17de en 18de eeuw.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Sectie Etnische Kunst

- Lieve BOSSUYT, Het vogelmotief in de West-Afrikaanse sculptuur en meer bepaald bij de Yoruba.
Prom.: Prof. H. Burssens.
- Lily DE VOLDER, Beelden en toegepaste sculptuur bij de Dan.
Prom.: Prof. H. Burssens.
- Dieter LAMPENS, Een onderzoek naar de maskers bij de We (Kran-Gere-Wobe) (Ivoorkust en Liberia).
Prom.: Prof. H. Burssens.
- Dirk TAVERNIER, Het ruitermotief in de sculptuur van de Yoruba.
Prom.: Prof. H. Burssens.
- Nadine TEMMERMAN, Enkele esthetische opvattingen van Claude Lévi-Straus.
Prom.: Prof. H. Pinxten.
- Annemieke VAN DAMME, Bijdrage tot de kennis van de kunst van de Loma (Sierra Leone, Liberia, Guinea Conakry).
Prom.: Prof. H. Burssens.
- Bénédicte VERSELE, Een bijdrage tot de studie van de volksgebruiken rondom de jaarkrans te Zulte.
Prom.: Dr. R. Haeseryn.

Sectie musicologie

- Leonardus BIERENS, Tekens, symbolen en affecten in het Orgelbüchlein van J.S. Bach.
Prom.: Prof. F. De Hen.
- Sylvia BROECKAERT, Bespreking van een hedendaagse opera: 'Le diable amoureux', van Paul Beelaerts. Analyse van de afzonderlijke operatische aspecten. Verslag van het ontstaansproces.
Prom.: Prof. J. Broeckx.
- Jo DEGROOTE, Sinfonia voor acht zangstemmen en orkest van Luciano Berio. Onderzoek naar musicale structuur en woord-toonverhouding.
Prom.: Prof. H. Sabbe.
- Rachel LAGET, Transscriptie als evolutiestadium van Byzantijnse gezangen van de Roemeens-Orthodoxe kerk.
Prom.: Prof. F. De Hen.
- Catharina VAN WINCKEL, Proeve van muziektechnische analyse en stilistische interpretatie. Francis Poulenc: Sonates met piano.
Prom.: Prof. J. Broeckx.

LICENTIAATSVERHANDELINGEN IN 1986

Sectie Grieks-Romeinse en Nationale Archeologie

- Dirk BOCHAR, David: Koning en psalmist. Een kritisch onderzoek naar de functie en het iconografisch milieu van Koning David in de Byzantijnse kunst tussen 476 en 1453.
Prom.: Prof. E. Voordeckers.
- Karen DE BLENDE, Onderzoek naar het andron in de Griekse architectuur van 900 tot 500 v.C.
Prom.: Prof. H. Mussche.
- Patrick MONSIEUR, Thasos (Limenas). Een onderzoek naar enkele heiligdommen, met nadruk op het Herakleion. Status quaestionis.
Prom.: Prof. H. Mussche.
- Filip PEPESTRATE, Archeologisch onderzoek in de gemeente Marke. Prospectie - analyse - synthese.
Prom.: Prof. J. Nenquin.
- Frank VANHYFTE, Mariakerke en Vinderhoute. Een archeologisch onderzoek.
Prom.: Prof. J. Nenquin.

Sectie Archeologie van het Oude Nabije Oosten

Myriam BONGARTZ, Studie van het beschilderde aardewerk van Tall-i Bakun B.
Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Inge CLAERHOUT, De iconografie van de Urartische votiefplaten.
Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Ann DE CORTE, Studie van het beschilderde aardewerk van Ras al 'Amiya.
Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Inge HUYGHEBAERT, De orthostatenreliëfs van Zendjirli.
Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Dirk SMET, De voorstelling van steden en versterkingen uit Urartu en de Zagros op de Assyrische reliëfs.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Helena VAN EYCK, Zoömorfe en antropomorfe amuletten uit Mesopotamië van de vroegste periode tot de Djemdet Nasr periode.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Inge WALLAYS, De opengewerkte bronzen sierspelden uit Luristan.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Sectie Plastische Kunsten

Griet BERCKMANS, Kastelen, herenhuizen en landhuizen te Asse in de 2de helft van de 19de eeuw. Kunsthistorische beschrijving en analyse.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Hilde DE BRUYNE, Het mensbeeld in het œuvre van Constant Permeke. Tekeningen, schilderijen en beeldhouwwerk.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Christine D'HAENE, De bouwgeschiedenis van de O. L. Vrouw-kerk te Deinze, meer bepaald de uitgevoerde restauratiewerken in de periode 1860 tot 1985.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Pascal GHYSSAERT, Prosper De Troyer (1880-1961). Een stijlkritische analyse van zijn tekeningen en schilderijen uit de periode 1906-1939.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Sabine HOOSEMANS, Groepsdevotie-portretten van gilden, broederschappen, besturen en religieuze orden in de 16de, 17de en 18de eeuw in de Zuidelijke Nederlanden.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Iris KOCKELBERGH, De Antwerpse 'Meester-kunstbeeldhouwer' Henricus Franciscus Verbrugghen (* 1656 - † 1724). Een monografische benadering.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Marijke LEYE, Het portret bij de Vlaamse impressionisten.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Bénédictie LOBELLE, Edmond Van Hove, (* Brugge, 1851 - † Brugge 1913).

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Koenraad MEGANCK, Hendrik Van Minderhout (1632-1696). Een monografische benadering.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Jean-Pierre ROOSEN, Georges Buysse.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Jozef STOFFELS, Jan Cossiers (* 1600 - † 1671). Een monografische benadering.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Jan THOMAES, Architect Jacques Dupuis.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem

Stefaan VANDEMAELE, Britse oorlogskerkhoven en monumenten voor de gesneuvelde van 1914-1918 in Noord-Frankrijk en West-Vlaanderen.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Dominique VINCENT, Daniël Van Heil. Een monografie.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Sectie Etnische Kunst

Karel ARNAUT, Het menselijk lichaam danst de wereld. Op zoek naar een interpreteerbare context voor het fenomeen dans, met voorbeelden van de ceremoniële dans bij de Hopi Indianen van Noord-Amerika.

Prom.: Prof. H. Pinxten.

Sabine DAUWE, Descriptieve en analytische studie van de traditionele wandschilderkunst in West-Afrika.

Prom.: Prof. H. Burssens.

Katharina HUBENS, De Cheyennes. Een studie van vier eeuwen cultuur geïllustreerd door hun schilderijen.

Prom.: Prof. H. Pinxten.

Sectie Musicologie

Magda CASIER, Serialistisch onderzoek: composities van Lucien Goethals in de periode 1975 tot 1984.

Prom.: Prof. J. Broeckx.

Jan DE WINNE, De operas van Marin Marais (1656-1728).

Prom.: Prof. F. De Hen.

Hedwig DEWITTE, 20 jaar internationale muziekdagen. Het Festival van Vlaanderen te Brugge (1964-1983).

Prom.: Prof. F. De Hen.

Frederic D'HAENE. Een poging om de orkestvariaties opus 30 van Webern te extrapoleren.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Jan MADDENS, Sporen van atonaliteit en dodecafonie in België vóór de 2de Wereldoorlog tot 1950.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Erik PEETERS, Vergelijkende studie van musico-literaire verhoudingen van enkele Rückertliederen.

Prom.: Prof. J. Broeckx.

Greetje RAMAEL, Classificatie van hedendaagse alternatieve (elektro-)acoustische geluidsbronnen toegepast op het werk van George Smits, Paul Panhuysen, Godfried Willem Raes en Baudouin Oosterlynck.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

VERHANDELINGEN INGEDIEND BIJ DE SECTIE
KUNSTGESCHIEDENIS EN OUDHEIDKUNDE, FACULTEIT
LETTEREN EN WIJSBEGEERTE, RIJKSUNIVERSITEIT GENT

LICENTIAATSVERHANDELINGEN IN 1987

Subsectie Grieks-Romeinse en Nationale Archeologie

Jutta AENDENBOOM, Archeologisch onderzoek in de gemeente Wijnegem. Prospectie - analyse - synthese.

Prom.: Prof. J. Nenquin.

Geertrui BLANQUAERT, Gebruikssporenonderzoek van het lithisch materiaal van een mesolithische concentratie en een neolithische nederzetting te Bevere-Oudenaarde (Donk).

Prom.: Prof. J. Nenquin.

Peter GEUBELS, Asse-Kalkhoven in de Romeinse periode. Een beknopt overzicht van het reeds gedane onderzoek en de toevalsvondsten. Analytische beschrijving van de opgravingen, prospectie en collecties van de Archeologische Vereniging Agilas.

Prom.: Prof. J. Nenquin.

Ingrid VAN IMPE, Een studie over de Griekse terracotta-figuren uit de archaische periode i.v.m. het dagelijkse leven.

Prom.: Prof. H. Mussche.

Geertrui WALLEYN, Archeologisch onderzoek in de gemeenten Landskouter en Gontrode. Prospectie - analyse - synthese.

Prom.: Prof. J. Nenquin.

Subsectie Archeologie van het Oude Nabije Oosten

Ingrid ALLEGAERT, De Imamzādahs in de pre-Safawidische periode.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Sophie DE MEY, De voorstelling van de vrouw in de Kadjarenschilderkunst.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Carl DE ROO, Typologie en chronologie van de metalen bewapening uit de Talish, Noordwest-Iran.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Josse JACOBS, De iconografie van de struisvogel in Mesopotamië en Iran.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Sonia SIVEWRIGHT, De portretten van de Kadjarenkeizer Fath 'Alī Shāh en zijn hofhouding.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Subsectie Plastische Kunsten

Els ANGENON, Een studie over het architecturale œuvre van Charles Vandenhove, aan de hand van vijf privéwoningen, gerealiseerd in de periode na 1975.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Christine BRAET, Theodoor Rombouts (1497-1637). Een monografie.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Veerle DOBBELEIR, Paul Klee en Joan Miro. Een vergelijkende studie wat betreft de invloed van de kindertekening en de plastische expressie van geesteszieken.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Sibylla GOEGEBUER, Een analytisch onderzoek naar de bijdrage van architect Karel Dewulf (1865-1904) in de architectonische ontwikkeling van Brugge; periode 1892-1904.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Inge HENNEMAN, Paul Joostens. De vroege tekeningen, gemengde technieken en grafiek, 1905-1927.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Guido PEETERS, Osias Beert de Oude (ca. 1582-1624).

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Dirk PULTAU, De sculpturen van Reinhoud. De organische fantastiek en het tragi-komische theater.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Aletta RAMBAUT, De refuge van de Drongense Norbertijnen in het Gentse Patershol en de herwaardering van de resterende kapel (1327-1987).

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Godelieve STORMS, De schilderijen uit de verdwenen kerk der Geschoeide Karmelieten van Antwerpen.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Patrick VANHAECKE, Het verbaal en picturaal automatisme. Taal en droom in de surrealistische beweging.

Prom.: Prof. K. Boullart.

Philip Van Isacker, Over de relatie object-ruimte in de minimal art.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Luc WELLENS, Jef Verheyen, (1932-1984), œuvre en geschriften.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Gerard WISSE, Pieter Frans de Noter (1779-1842).

Prom.: Prof. A. De Schrijver.

Subsectie Etnische Kunst

Peggy DE BRUYCKER, De sculpteur in Zaïre. Een vergelijkende studie bij de Yaka, de Pende, de Kuba, de Chokwe, de Songye, de Lega en de Zande.

Prom.: Prof. H. Burssens.

An DE SMEDT, Bijdrage tot de kennis van de metaalsieraden uit het Neder-Zaïregebied.

Prom.: Prof. H. Burssens.

An VAN CAUTER, De maskers in het grasland van Kameroen.

Prom.: Prof. H. Burssens.

Peter VAN DEN BOSCH, De Kachina-cultus bij de Hopi Indianen van Noordoost-Arizona (U.S.A.).

Prom.: Prof. H. Pinxten.

Sylvia VAN STRIthem, Bijdrage tot de kennis van de Bassa-sculptuur (Liberia).

Prom.: Prof. H. Burssens.

Elisabeth WEINBERGER, Bijdrage tot de kennis van de decoratieve kunst en de esthetische opvattingen van de Wodaabe. (Een studie aan de hand van de collectie in het Museum voor Midden-Afrika, Tervuren).

Prom.: Prof. H. Burssens.

Subsectie Musicologie

Piet DE VOLDER, 'Atlántida'. Betekenis en problematiek van De Falla's muzikale testament. Een stilistische benadering.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Peter DOLLÉ, Dominique Lawalree. Een onderzoek naar zijn toonhoogte-organisatie en definiëring van het neotonale.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Martine HENDRICKX, Luc VAN HOVE: werkanalysen en voorlopige stijlbepreking.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Geertruy JACOBS, György Ligeti. Le Grand Macabre. Opera in twee bedrijven (4 scènes). Onderzoek naar de besiscomponenten.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Gretel LORMANS, Bijdrage tot de ontwikkelingsgeschiedenis van de strijkstok in West-Europa. Ontwikkelingsschets volgens bogen uit het Instrumentenmuseum van Brussel.

Prom.: Prof. F. De Hen.

Francis MAES, Het koorwerk van Zoltán Kodály.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Indra PAKLONS, Der evolutief-repetitieve muziek van Karel Goetvaerts.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Jan VAN GOETHEM, Jacobus Gallus: De Moralia.

Prom.: Prof. F. De Hen.

LICENTIAATSVERHANDELINGEN IN 1988

Subsectie Grieks-Romeinse en Nationale Archeologie

Veerle CLINCKSPOOR, Sportafbeeldingen op attische zwart- en roodfigurige vazen.

Prom.: Prof. H. Mussche.

Marie GIELENS, De beugelkan. Een archeologisch onderzoek.

Prom.: Prof. P. Spitaels.

Ann GERMONPRÉ, Status quaestionis van de aule in het Griekse woonhuis in Attica van de archaische tot de hellenistische tijd.

Prom.: Prof. H. Mussche.

Hans MESTDAGH, Archeologisch onderzoek in de gemeente Mannekenvere. Prospectie - Analyse - Synthese.

Prom.: Prof. J. Nenquin.

Geert VANDAMME, Inleiding tot de hypothetische reconstructie van de keramische technologie in het oude Griekenland.

Prom.: Prof. H. Mussche.

Michael WOLF, Archeologisch onderzoek in de gemeente Ertvelde. Prospectie - Analyse - Synthese.

Prom.: Prof. J. Nenquin.

Subsectie Archeologie en Kunstgeschiedenis van het Nabije Oosten

Chris SEGAERT, Studie van de Kassitische grafarchitectuur.

Prom.: Prof. L. Vanden Berghe.

Subsectie Kunstgeschiedenis van de Middeleeuwen, Nieuwe en Nieuwste Tijden

Bart BELMANS, De Mageleinstraat te Gent en haar bouwkundig erfgoed.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Els DE MONDT, Een studie over de opvattingen in het oeuvre van architect en binnenhuisontwerper Jul de Roover (*1913) met betrekking tot de analyse van vier villawoningen in de provincie Antwerpen, gerealiseerd na 1959.

Prom.: Prof. F. Van Tyghem.

Michel DEWILDE, Conceptuele kunst.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Tineke DUYSCHAEVER, Het naïeve aspect in het werk van Gust de Smet.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Stefaan HAUTEKEETE, Stijlanalyse van Rik Wouters' picturale oeuvre.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Jan KLINCKAERT, De retabelproductie en -export te Brugge tussen 1380-1430. Bijdrage tot de studie van de Zuidnederlandse retabelproductie vóór 1450.

Prom.: Prof. A. De Schrijver.



Ilse KUIJKEN, Panamarenko.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Karliën LOX, De artistieke relatie en wisselwerking tussen de schilderkunst en de danseressen Louie Fuller en Isadora Duncan: de periode 1892-1914.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Leopold MAHIEU, Art & Language. Een inhoudelijk onderzoek (1968-1980).

Prom.: Prof. K. Boullart.

Robbert RUIGROK, De mariale nimbus en verwante tekens in de vijftiende-eeuwse Zuidnederlandse paneelschilderkunst.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Rik SOENEN, Beschadiging, conservatie en restauratie van moderne en hedendaagse kunst. Een onderzoek naar de praxis in België, Nederland en West-Duitsland.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Ann TILLIE, Invloed van de Vlaamse prentkunst op de Noordnederlandse tegels met dieren in de 17de eeuw.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Nicolas VANAISE, Cultuurbeleid van de stad Gent inzake plastische kunsten.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Francisca VANDEPITTE, Het exotisme bij Gauguin.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Anne VANLATUM, Pierre Caille.

Prom.: Prof. C. Van Damme.

Subsectie Etnische Kunst

Ingrid DE CONINCK, Bijdrage tot de kennis van het maskerwezen bij de Bobo (Burkina Faso).

Prom.: Prof. H. Burssens.

Kristina DE PRINS, Een moeder die koestert, een moeder die verslindt. Het ideologiebegrip van Godelier getoetst aan de sociale ongelijkheid tussen man en vrouw bij de Naum.

Prom.: Prof. H. Pinxten.

Koenraad DE VUYST, Nts: een Russische bevrijdingsbeweging in dienst van de kunst.

Prom.: Prof. H. Pinxten.

Iris HEIREMANS, Luba- en Songye-bijlen.

Prom.: Prof. H. Burssens.

Wouter VAES, De Kiva's in het zuidwesten van de Verenigde Staten. Een onderzoek naar het ontstaan, de evolutie, vorm en functie van deze uitingen van ceremonieel religieuze architectuur.

Prom.: Prof. H. Pinxten.

Audrey VAN TUYCKOM, Bijdrage tot de kennis van de versierde messen en zwaarden bij de Kuba (Zaire).

Prom.: Prof. H. Burssens.

Thomas WALGRAEVE, Traditie en verandering bij de Toearegs van de Centrale Sahara en de Sahel.

Prom.: Prof. H. Pinxten.

Subsectie musicologie

Christine BUYLE, Syntactische structuren in Beethovens Diabelli-varianties, op. 120.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Carina CANDAEL, Dmitri Sjostakovitsj, 1906-1975. 15 strijkkwartetten, een musicologisch onderzoek.

Prom.: Prof. H. Sabbe.

Elisabeth DESMEDT, Louis Andriessen. Eerst muziek, dan politiek.

Prom.: Prof. H. Sabbe.