

24

# SYMBOOL EN ALLEGORIE IN DE BEELDENDE KUNST

OPENBARE LES,  
GEGEVEN BIJ DE AANVAARDING VAN ZIJN  
WERKZAAMHEID ALS PRIVAAT-DOCENT IN  
DE ICONOGRAFIE VAN DE MIDDELEEUWEN  
EN VAN DE NIEUWE TIJD AAN DE R. K.  
UNIVERSITEIT TE NIJMEGEN OP 4 JUNI 1941

DOOR

DR. B. KNIPPING O. F. M.



DEKKER & VAN DE VEGT N.V.  
NIJMEGEN - UTRECHT - 1941



# SYMBOOL EN ALLEGORIE IN DE BEELDENE KUNST

OPENBARE LES,  
GEGEVEN BIJ DE AANVAARDING VAN ZIJN  
WERKZAAMHEID ALS PRIVAAT-DOCENT IN  
DE ICONOGRAFIE VAN DE MIDDELEEUWEN  
EN VAN DE NIEUWE TIJD AAN DE R. K.  
UNIVERSITEIT TE NIJMEGEN OP 4 JUNI 1941

DOOR

DR. B. KNIPPING O. F. M.



DEKKER & VAN DE VEGT N.V.  
NIJMEGEN - UTRECHT - 1941



*Hoogwaardige Excellenties en andere Heren  
Bestuurderen der Sint Radboudstichting,*

*Mijne Heren Curatoren, Professoren, Lectors en  
Assistenten dezer Universiteit,*

*Dames en Heren Studenten,  
en Gij allen die deze openbare les met uwe tegen  
woordigheid vereert,*

*Zeer geachte Toehoorders!*

Reeds lang hebben we de dagen achter ons, waarop men aan de inhoud van het kunstwerk veel meer aandacht schonk dan aan zijn vormgeving. Dat was in de eerste helft der negentiende eeuw, toen de kostumering der dramatis personae en de vertelling van den historie-schilder het wonnen van het dramatische der voorstelling zelf en meer belangstelling vonden dan zijn eigenlijke kunst<sup>1</sup>). Toen ontstond ook de Iconografie, welke zich met de inhoud van de kunstwerken bezighoudt, als een exakte wetenschap, onder de auspiciën van nauwgezette ijveraars als Montalembert, Didron, Cahier en Martin.

Minder ver van ons verwijderd is de tegenbeweging, welke op deze romantische belangstelling voor het gegeven van de voortbrengselen der beeldende kunst volgde. Op zichzelf was dit een gezonde reaktie: de verwaarloosde vorm moest in ere hersteld worden. Maar zij had haar uitlopers en overdrijvingen. Men kan niet ongestraft, gelijk Monet, een kathedraal op dezelfde wijze behandelen als een stilleven met perziken en aardbeien. Had men de vluchtige geestigheid van een overigens begaafd kunstenaar, dat namelijk een goed geschilderde raap even waardevol was als een goed geschilderde Madonna, tot formule verheven, dan zou de beeldende kunst verarmd zijn en zich hebben moeten

tevreden stellen met de binnenkamers van de snobs<sup>2)</sup>). De gezonde volkszin heeft van deze eenzijdigheid nooit willen weten. Het gevaar heeft daar altijd aan de andere zijde gedreigd: om wille van de boeiende of verheven inhoud zou men de gebrekkige vormgeving maar op de koop toe nemen. Toch ondervond de iconografie de nadelen van de overdreven vormenliefde. Men gunde haar eerst vrij laat en dan nog maar een heel bescheiden plekje naast de stijlgeschiedenis. En 't is nog geen tien jaar geleden, dat een Nederlands stijlhistoricus haar wel tot het brede terrein der kunstwetenschap, maar niet tot dat der eigenlijke Kunstgeschiedenis wilde toelaten.

Sindsdien echter is het besef, hoe nauw vorm en inhoud in een kunstwerk verbonden zijn, ook bij de beoefenaars der stijlgeschiedenis ontwaakt. Men is gaan inzien, dat de meeste produkten der beeldende kunsten uit de vorm alléén noch in zichzelf noch in hun historische ontwikkeling voldoende verklaard kunnen worden. Zo is de waardering voor de wetenschap der iconografie gestegen en is zij Kunstgeschiedenis geworden met dezelfde rechten als de geschiedenis van de stijl. Hierdoor heeft ook de iconograaf zijn terrein leren overzien; hij weet, dat hij tekort zou schieten, indien hij bij de bestudering van de inhoud de ontwikkeling der vormen over het hoofd zou zien. En dat het mogelijk is met zijn vondsten ook de stijlgeschiedenis grote schreden vooruit te brengen. Zonder te vergeten, dat het vormend element een geestelijk element is, huldigt hij de overtuiging, dat de inhoud de geestelijke betekenis van het kunstwerk bepaalt.

De vogels die aan Apelles' en Zeuxis' geschilderde vruchten kwamen pikken, zijn even legendarisch als het verhaaltje zelf, want ze leggen de menselijke eigenschap aan de dag van abstracties te kunnen genieten. Elk kunstwerk is immers een abstractie van de werkelijkheid. Deze overrompelt alle zintuigen tegelijk, terwijl de kunstenaar zich slechts direkt tot één zintuig richt: de schilder en beeldhouwer tot het gezicht, de musicus tot het gehoor. Maar ook deze abstractie heeft nog graden: wat de natuur ons biedt in de volheid der drie afmetingen, moet de schilder ons voortoveren op het vlak. En ook daar verschilt de ene kunstenaar nog van de andere. Geen twee waarachtige schilders vertolken dezelfde werkelijkheid op dezelfde



wijze. Ieder van hen beziet haar uit een ander gezichtspunt, met een andere opvatting. Want zij geven ons hún innerlijke belevenis en zo doordringen zij, bewust of onbewust, hun werk met een idee. Deze idee bepaalt vorm en inhoud. Deze idee roept het teken op, het „signum” der werkelijkheid. Wanneer men nu het woord „symbool” in zijn meest brede zin neemt, als teken, dan is elk kunstwerk een symbool van de werkelijkheid <sup>3</sup>). Rubens vertolkte het berglandschap anders als Waldmüller en als Hodler. Hij verhaalt ons de titanenstrijd der ongebreidelde natuurkrachten; de mildgestemde Zuid-Duitse romanticus schildert de weldadige goedheid van zijn zonnig land; de stoere Zwitser, die de Alpen doorleefd had, bouwt voor ons de berg op in zijn massale structuur. Ieder van hen geeft de natuur, maar door een ander teken, met een andere gelijkenis, bezield door een andere idee.

Naarmate de inhoud geestelijker is, wordt deze idee in de voortbrenger van het kunstwerk bewuster. Hij kan het stoffelijk teken, dat de geestelijke werkelijkheid moet aanduiden, plotseling, intuïtief vatten, of hij kan de stoffelijke uitdrukkingsmiddelen nauwkeurig uitkiezen, steeds zal hij zich de betrekking tot de bovenzinnelijke wereld bewust moeten zijn. Zo schenkt hij ons het symbool, dat een onstoffelijke inhoud tegelijk verbergt en openbaart.

Is het nu zo verwonderlijk, dat men de stelling uitgesproken heeft, dat het symbool thuis hoort in een kunst, die essentieel religieus is? Dat de taal der symbolen alleen gesproken en verstaan wordt, waar godsdienstige waarheden geen dode formules, doch levende werkelijkheid zijn? <sup>4</sup>) We zoeken de bovenzinnelijke inhoud te kleden in zinnelijk waarneembare vormen, of — beter is het wellicht de stelling om te keren in Platoonse geest — we zoeken het eeuwige en onvergankelijke te raden in het betrekkelijke en eindige <sup>5</sup>). Slechts zolang die drift naar het eeuwige in de mensheid leeft, behoudt het symbool zijn waarde. Houden we op het eeuwige en onvergankelijke te zoeken, dan wordt het leeg en verschrompelt tot een fossiel, dat hoogstens nog als historisch verschijnsel merkwaardig is.

Wanneer we dus in het verloop van deze uiteenzetting het woord „symbool” gebruiken, dan bedoelen we daarmee het stoffelijk teken van iets onstoffelijks, iets bovennatuurlijks. En

wel in zoverre het verschijnt in de beeldende kunst. De woordkunst heeft evengoed haar symbolische kracht, maar haar tekens zijn beweeglijker : ze zetten zich sneller op een zin vast, doch laten die ook spoediger los. Het symbool in de letterkunde breidt zich gemakkelijker uit tot een allegorie. In vergelijking met het woord is het visuele beeld star en strak, en deze onbewogenheid deelt het ook mee aan de symbolen. Zij houden zeer lang hun vormen, veranderen minder snel van betekenis en hun onderscheid met de allegorie — of zeggen we liever : allegorische voorstelling — is bij een eerste kennismaking niet zo opvallend <sup>6</sup>).

De mens, in de wiegejaren der geschiedenis, zoekt naar een zichtbare vorm voor het goddelijke en heilige, dat hij achter de dingen werkzaam weet. Deze zichtbare vorm is een uiting van een betrekking tot het onzienlijke en machtige. Een magische verschijning, die hij niet maakt, maar die plotseling voor hem opdoemt, die hij met eerbied en huivering aanschouwt. Zo wordt het schild de verschijning van een onzichtbare kracht en de strijdende jager spreekt het toe als wendde hij zich tot deze kracht zelf. Zo is de zuil een zichtbaar teken der Dea Syria van de steencultus, de slang de levende uiting van de mildheid en geneeskracht der aarde. Een aantal vaste symbolen worden door het religieuze vernuft samengerijd tot een systeem : zo danken we de symbolen van de dierenriem aan het een of ander mesopotamisch priestergilde van meer dan tweeduizend jaar geleden. De Grieken schijnen weinig achting gevoeld te hebben voor de dierencultus van de Egyptenaren, maar ze gaven hun goden toch symbolische dieren en planten mee : Hera de koe, Artemis het hert of den beer en voortbrengselen der plantenwereld, Athene de uil, de slang en de olijfboom. Wanneer met het uitbloeien der eerste beschavingsphase de godsdienstige begrippen hun kracht verliezen en anders, meer filosofisch, gericht worden, vervluchtigt ook de magie dezer tekenen; het blijven slechts conventionele herkenningbeelden. In de beeldende kunst worden het ornamenten of sierlijke attributen van bevallige godenvoorstellingen. Hoe is er in het Hellenistische tijdperk niet gespeeld met de symbolische godendieren ! De duif uit de strenge Columbaria van de Oosterse Ishtar wordt de speelvogel van een idyllische Aphrodite.



Nu komen de Oosterse mysteriën de Grieks-Romeinse beschaving binnen met hun talloze riten en hun rijk gevolg van zinnebeelden. Ze veroveren de tevoren op symboliek zo weinig beluste wereld van Rome, en bevredigen een tijdlang de drang naar geestelijke verheffing. Over het algemeen zijn het geen plotseling gevatte uitingen van het bovenzinnelijke, doch eerder propaganda-middelen, die echter hun werkzaamheid evenmin misten, als de uit directe religieuze spanning geboren symbolen. Zij worden in de laat-Romeinse kunst opgenomen, maar voelen er zich toch weinig thuis.

Dan verschijnt het Christendom in die omgeving vol symbolen van allerlei aard en van verschillende kracht. De oude zinnebeelden der Grieken waren nagenoeg van hun betekenis ontdaan en geheel in de naturalistische of ornamentele schildertrant opgenomen; de nieuwe oosterse tekenen, hoezeer ook verbreid, hadden iets van insignes en werden in ieder geval aanvaard zonder dat de meesten zich hun oorspronkelijke zin duidelijk bewust waren.

Vanaf deze plaats is u enkele jaren geleden eens in plastische bewoordingen het eerste ontluiken der Christelijke kunst in de laat-antieke wereld geschilderd. Het was geen bruuske afwijzing van de bestaande naturalistische stijl met psychische inslag, het was zelfs niet het scheppen van nieuwe genre's of geheel onbekende voorstellingsvormen, maar het was de overwinning van de inhoud op de vorm. Langzaam drong de zuurdesem der nieuwe leer in de oude vormen. Wat de nieuwe geest kon bevatten werd herschapen, wat te eng voor hem bleek, stierf af. „Vanaf de catacomben zal bij de christenen de vorm er zijn om de inhoud”<sup>7</sup>). Een andere opvatting van het stoffelijke in het algemeen en van het beeld in het bijzonder vervulde de scheppende kunst. Het was niet enkel aan overgeleverde Joodse beeldenvrees te wijten, dat de eerste bedehuizen der christenen vrijwel beeldloos bleven; er huivert in deze indrukwekkende leegheid een heilige aarzeling om iets beters en hogers te stellen tegenover de al te stoffelijke lichamelijke, die de tijdsstijl bood<sup>8</sup>). Nieuwe geestelijke inhouden vroegen nieuwe tekens. In de catacomben had men zich aanvankelijk tevreden gesteld met een cryptographie, bestaande uit neutrale symbolen, waar enkel de ingewijden de hogere zin van smaken konden: de

elkander telkens verjongende seizoenen en de pauw werden het beeld der verrijzenis en der onsterfelijkheid; voordat de Goede Herder Christus symboliseerde was Hij den gelovigen voorgesteld onder de gestalte van Orpheus. Stilaan verschenen naast de algemene zinbeelden de symbolen aan het Evangelie en de christelijke levenssfeer ontleend.

Het verwondert ons wellicht, dat de Bijbel, zo vol van sprekende symboliek en allegorie, niet dadelijk de beeldende kunstenaars aan het werk heeft gezet. Heeft men gearzeld den pasbekeerden ongewone zinbeelden voor te zetten? Of ontbrak het aan meesters, die de grootse verbeeldingen der zieners in duidelijke en verheven vormentaal konden weergeven? Heeft men eerst een langdurige inwerking der allegorische Schriftuurverklaring behoeft, eer men ertoe overging de plastische taal van de Bijbel in voorstellingen te vertalen? Tot aan de onttroning van het heidendom moet men geduld hebben, maar dan vangt ook onmiddellijk de uitbeelding der heilige werkelijkheid van het christendom aan, in gestalten en vormen met volle handen gegrepen uit de schatten van Gods beeldend woord. Het ene symbool verrijkt het andere; om den tronenden Christus betrekken ze de wacht en verhogen het wonder van Zijn heerlijkheid. De geest der allegorese waait door deze nieuwe beelden heen. Nergens vinden we de hymne, waarmee Clemens van Alexandrië zijn Paidagogos besluit, slaafs weergegeven, maar de sfeer ontwaren we overal. De sfeer van den koninklijken Herder der koninklijke lammeren, van den koning der heiligen en den Gebieder der Wijsheid, van het eeuwig licht en de altijd bruisende bron van barmhartigheid<sup>9)</sup>.

Wanneer Clemens het nut betoogt van de mededeling der waarheid door middel van symbolen, dan voert hij naast de uit de klassieke Oudheid ontvangen motieven, nog deze aan: zij verschaft een betere opvatting van God en bevordert de vroomheid. Heeft hij de heilige pracht der apsismozaïeken in een droombeeld gezien, toen hij neerschreef: „Als men iets met symbolen omhult . . . schijnt het werkelijk aanwezige groter en imponanter”?<sup>10)</sup> Het werkelijk aanwezige: voor den christen is het symbool niet het teken van een veraf gelegen werkelijkheid, maar het kleed, dat de goddelijke en heilige dingen omhult, temidden waarvan hij leeft. De kunst moet dit kleed rijk ver-

sieren, de traditie zal het als een eerbiedwaardig Godsgeschenk bewaren. Want deze zinnebeelden zijn Godsgeschenken: de meeste nam men uit de boeken, waarin Gods' woord is opgetekend en de andere kwamen voort uit verbeeldingen, geheel met de geest van de Schriftuur doordrongen.

De allegorese der Alexandrijnse school is van onschatbare waarde geweest voor de inhoud der christelijke kunst, de hele Middeleeuwen door tot op onze dagen toe. Haar methode en haar sfeer kenmerkten de Bijbel-beleving der christenen, niet alleen ten tijde van Sicardus en Durandus, maar ook nog in de dagen, dat de Antwerpse Jezuiet, Pater Jan David in zijn „Bloemhof” de zin der christelijke voorstellingen voor zijn zeventiende-eeuwse lezers openlegde. Uit deze bodem is de typologie gegroeid: want in de geest van Clemens Alexandrinus behoort ook de voorafbeelding onder de symbolen en is het Oude Testament slechts een voorteken van een hoger en heiliger werkelijkheid: Christus en Zijn Rijk<sup>11</sup>). En al zijn de zinnebeelden en allegorieën om den Pastor van den Romein Hermas bijna een eeuw ouder dan de rijke symboliek der Alexandrijnse school, toch putten ze leven uit eenzelfde bron en zijn doorschenen van hetzelfde licht. De heilige Kerk komt er voor onder de figuur van een vrouw en tevens onder het symbool van een bouwwerk; ook de liturgie verbindt de beide symbolen in haar Kerkwijdingsofficie en nog bij Vondel treffen we de twee zinnebeelden naast elkander aan. De verluchters van de vrome meditatieboeken, waarnaar onze voorvaderen in de dagen der verdrukking hun innerlijk leven ordenden, hebben wel niet meer geweten, dat de onreine dieren, beelden der zonden, welke zij weer aan zestiende-eeuwse modellen ontleenden, reeds symbolen van dezelfde euvels zijn bij Clemens van Alexandrië. In hetzelfde milieu ontstond de religieuze dierensymboliek van de Physiologos, die de kapitelen der laat-romaanse kerken, de glasvensters der Franse kathedralen, de koorbanken en biechtstoelen van de paleiskerken der zeventiende eeuw en de communiebanken van onze hedendaagse bedehuizen met zinrijke gestalten versierde.

Men kan gerust zeggen: eer de Kerk vrij werd en de heerlijkheid Christi in volle weelde kon ontplooiën, had ze reeds een rijke reeks symbolen, typologieën en allegorieën, waarvan de meeste nog op uitbeelding wachtten. En vooral: ze bezat de

geest, welke de verdere ontwikkeling der symboliek mogelijk maakte.

Deze geest leidde zelfs vroeg tot overdrijvingen. Het waren niet enkel de extreme symbolisten der Alexandrijnse scholen, die om wille van de typologie de werkelijkheid der voorafbeelding zelf ontkenden of in een geheimzinnige twijfel hulden, ook de minder bij deze controversen betrokken christenen van het Westen moesten de waarschuwing van een Augustinus horen : „Broeders, in de naam van God vermaan ik u, vast te geloven, dat de dingen welke gij in de H. Schrift leest, ook werkelijk gebeurd zijn . . . Abraham heeft werkelijk geleefd en van zijn vrouw Sara heeft hij inderdaad een zoon gehad”<sup>12</sup>). En al hebben nuchtere Schriftuurverklaarders de verhouding tussen de twee historische werkelijkheden, die der Wet en die der Genade, den volgenden geslachten duidelijk voor ogen gesteld, toch bleef, zelfs bij godgeleerden van naam, de hele Middeleeuwen door, het Oude Testament een soort overschaduwde historie, die men slechts goed kon beschouwen in het Lumen Christi en die slechts dan haar waarde voor het christenvolk had.

Na Gregorius de Grote ontwikkelt zich de christelijke symboliek langzaamaan tot een vast systeem, tot een soort alphabet. De typologie ervaart haar eerste monumentale uitdrukking in de mozaïeken van de San Vitale en de San Apollinare in Classe te Ravenna. De drie voorafbeeldingen van het eucharistisch offer, waaraan de Canon der Mis herinnert, staan dicht bij de offerplaats aan de wanden afgebeeld : het offer van Abel, van Abraham en van Melchisedech. Een doorgevoerde typologie van oud-testamentische voorafschaduwing tegenover nieuw-testamentische vervulling, feit voor feit, ontmoet men nog nergens. In lange reeksen prijkt langs de muren der kerken aan de Noordkant het Oude, aan de Zuidzijde het Nieuwe Verbond — de Wet tegenover de Genade.

Strabo's typologisch werk wordt eerst in de twaalfde eeuw gemeengoed van de klerken. Men volgt zijn typen en anti-typen weer niet slaafs na, men neemt er zelfs geen bloemlezing uit, maar men laat zich door zijn symboliek leiden. Wat abt Suger van Saint Denis in 1145 op een glas van zijn abdij laat zetten : Christus, die zijn handen legt op de Synagoge links van Hem



en op de Kerk aan zijn rechterzijde, met het onderschrift : „Quod Moses velat, Christi doctrina revelat” — „Wat Mozes nog omsluit, dat schenkt ons Christus' leer ontsluit” lijkt wel een program. Het woord „velat” verraaft het karakter van het systeem : Mozes geeft slechts symbolen. Ongeveer veertig jaar later bestelt abt Wernher van Klosterneuburg bij Nicolaas van Verdun het altaar, waarop de typologie nog verder is uitgewerkt, volgens een reeds spoedig na Augustinus gevormde driedeling der heilsgeschiedenis : de natuurstaat, de Wet van Mozes en de Genade van Christus. Een engel brengt Abraham de belofte van Isaäk's geboorte, hij belooft den offerenden Manoa Samson en deze beide gebeurtenissen uit de tijd der natuurwet en die van Mozes' Verbond betekenen — „signant” — de Boodschap van den Engel Gabriël aan Maria. De hemelvaart van Henoch uit de eeuwen voor de wet, die van Elias uit de tijd van de Wet zelf en Christus' hemelvaart staan met elkaar in typologische betrekking. Spoedig volgen in Frankrijk de glazen der katedralen met hun uitgebreide reeksen voorafbeeldingen, afgewisseld door symbolen aan de Physiologos en de dierfabelen ontleend.

Hoe deze symboliek de Bijbelverklaring in haar ban had, bewijst de *Biblia Pauperum*, een theologisch handboek vol voorafbeeldingen, dat in het midden der elfde eeuw in 'n Frans klooster ontstond en tot diep in de Middeleeuwen werd gecopieerd, uitgebreid en geïllustreerd. Het was weer geen modelboek voor schilders en beeldhouwers, maar het vormde de geest van hen, die de opdrachten ter versiering van bedehuizen moesten geven. Zo eveneens het waarschijnlijk uit Duitsland stammende „*Speculum Humanae Salvationis*” — „Spiegel der menselicker Behoudnisse” vertaalt een vijftiende-eeuwse Nederlander. Daar werd de zucht naar voorafbeeldingen tot het uiterste uitgeleefd : elke gebeurtenis van het Nieuwe Testament kreeg drie typen, en kon men ze niet alle vinden in het Oude Verbond, dan ging men te rade bij degenen, die nog geheel in de duisternissen en de schaduwen des doods gezeten waren : de heidenen. Zo plaatst men tegenover het beeld van Maria's voorspraak bij Christus en den Vader, behalve Esther, die haar heer om redding voor haar volk bidt, Antipater, den vader van Herodes den Grote, die Julius Caesar de wonden toont, in de strijd voor zijn veldheer opgelopen. Deze geschiedenis ontleent men wel aan een zeer



christelijke bron, aan de „Historia scholastica” van Petrus Comestor, maar daarmee kan men haar toch niet het gewijde karakter verlenen, dat door God zelf aan de historie van Zijn uitverkoren volk geschonken was. Hiermee had de typologie als symbool veel van haar kracht ingeboet.

Zij leeft echter nog voort in de beeldende kunst : bij Giotto's tweedelige reeks in de Arena-kapel te Padua en bij Dirck Bouts in zijn eucharistische Avondmaal-scène te Leuven en bij onzen landgenoot Jan Mostaert in zijn Amsterdamse Aanbedding der Koningen. De Italiaan heeft het Speculum, dat waarschijnlijk even na de cyclus te Padua ontstond, zeker niet gekend, maar dat Bouts en Mostaert hun typologiën er direct aan ontleend hebben, is bijna niet meer te loochenen.

Telkens weer verrast ons de allegorese. Midden tussen de profane wetenschappen, in de humanistische sfeer van Sixtus IV, wiens hovelingen, voor zover ze geleerden waren, de bijtende spot van een Valla op de oude symboliek nog in de oren klonk, rijst ze voor ons op aan de wanden der Sixtina. Sixtus zelf had de vier grote tijdgenoten naar het Vatikaan ontboden : Roselli, Botticelli, Ghirlandajo en Perugino. En ze werken getrouw uit, wat ruim drie eeuwen tevoren Suger van Saint Denis in zijn kernachtige versregel had opgesteld : wat Mozes omsluiert, wordt door Christus' leer ontsluiert. Het leven van den eersten groten aanvoerder der Joden schilderen ze tegenover dat van den Stichter der Christenkerk : de besnijdenis van Mozes' zoon is een voorbeduiding van Jezus' Doop, zijn verblijf in de woestijn een teken van Jezus' eenzaamheid en bekoring, de Wet van de Sinai een voorafbeelding van de Bergrede, Mozes' Testament verbeeldt het Avondmaal. Synagoge en Kerk zijn nergens zó scherp in de personen van hun stichters als schaduw en werkelijkheid tegenover elkander gesteld !

In de zestiende eeuw schijnt de typologische kunst uitgestorven. De Leuvense hoogleraar, Johannes Molanus, vermeldt haar niet eens in zijn „Historia sacrarum Imaginum”, terwijl hij toch daar de hele kerkelijke voorstellingswereld aan zijn dikwijls al te goedmoedige kritiek onderwerpt. De grote Bijbelcommentator, de Jezuïet Cornelius a Lapide, zoekt een middenweg tussen de louter historische opvatting der modernen en de allegorese der ouden, maar in zijn lof op het Oude Testament

vergeet hij niet haar voorbeduidend karakter te prijzen : „Alles wat in het Oude Testament gezegd wordt, heeft betrekking op Christus en de christenen, hetzij in letterlijke, hetzij in allegorische zin ; hierin overtreft het de Nieuwe Wet, dat de Oude hier en daar, behalve de letterlijke betekenis, nog een allegorische zin bevat" <sup>13</sup>). Nog geen vijf jaar na het verschijnen van Lapede's commentaar ontvangt Rubens van de Antwerpse Jezuïeten de opdracht voor een grootse typologie. Beeld en vervulling plaatst hij in zijn plafondschildering niet tegenover doch naast elkaar in achttien taferelen, waarvan de twee laatste aan de overgeleverde een nieuwe symbolische betrekking toevoegen : Mozes voor zijn volk biddende tussen Aäron en Hur is een voorafbeelding van Maria, die in den hemel gekroond, bij den Zoon en den Vader voor het christenvolk ten beste spreekt <sup>14</sup>).

Weinig tevoren had pater David een door Theodoor Galle met koperprenten verlucht werkje uitgegeven met vijftig taferelen uit Christus' Lijden, omgeven met oud-testamentische vergelijkingen, want voorafbeeldingen kan men de meeste niet meer noemen : het zijn literaire beelden geworden, door een handig graveur moeizaam achter de hoofdgebeurtenis uitgetekend <sup>15</sup>).

Zo nu en dan vonkt de bijbelse allegorese nog even op, tot in het donker van Rembrandt's achtergronden en bij een prachtige Annuntiatio in halffiguren, door Jacob de Wit voor de Mozes- en Aäronkerk te Amsterdam omtrent 1730 geschilderd. Maar het heilige vuur is uitgedoofd.

En hoe staat het met de vele symbolen, die aan de drempel van de basilieken op toelating wachten, toen de Kerk van Christus het heidendom ontlaauwerd had? De dierfiguren uit de Bijbel en de Physiologos, de eucharistische symbolen van de Catacombentijd en van de eerste kerkelijke schrijvers? Al spoedig ontwikkelde zich een rijke symbolen-literatuur. Eucherius van Lyon, Amalarius van Metz, Rhabanus Maurus, Walafried Strabo, Sicardus en Durandus blijven hier maar namen. Het zij voldoende te weten, dat ze elkaar hebben aangevuld en dat de lateren de meer dogmatische zin van de eersten in een moraliserende les hebben omgezet. De Physiologos ervoer in bijna elke vertaling een uitbreiding, die echter aan de diepe symboliek van de oorspronkelijke zetting weinig verhevens toevoegde.

Een direkte invloed op de beeldende kunst hebben deze werken maar zelden gehad, met uitzondering wellicht van de Physiologos, wiens fabeldieren als de Eenhoorn, de voorspellende vogel Charadrius en de basilisk men spoedig in deze rijke christelijke fauna terugkent. Leeuwen bewaken de ingangen der vroeg-romaanse kerken; het zijn beelden van den sterken Leeuw van Juda, die de duivel buiten houdt. Leeuw en draak, adder en basilisk kruipen onder de voeten van den verheerlijkten Christus: zij betekenen de boze machten door den Redder der mensheid voor altijd overwonnen en krijgen hun bestaan uit de psalm, die den getrouwe prijst, welke wandelt in de schaduw van den Allerhoogste — den getrouwe, waarin de allegorese een beeld van Christus aanschouwde. Dezelfde monsters krielen onder uw voeten op de vloerbekleding van menig priesterkoor, want ook gij behoort tot de getrouwen, die geen macht van het boze hebt te vrezen, zolang gij leeft in de schaduw van het heiligdom.

Men zou aan de fantasie van de beeldhouwers der kapitelen en archivolten der romaanse en vroeg-gothische kerken te kort doen, indien men elk stuk van de overdadige flora en fauna, die daar dooreenstrengelt, zou willen terugbrengen tot symbolen. Het is een spel van de scheppende geest van den kunstenaar in de schutse van Gods huis. Doch wanneer men dan plotseling temidden van dit weefsel der verbeelding een bekend symbool ontdekt: een leeuw met in de muil een menschenlichaam, dat hem een gewapende figuur tracht te ontrukken, — symbool wederom van Christus, die den zwakken mens uit de muil van den duivel bevrijden kan — of een onbeklede vrouwengestalte met slangen omwikkeld — beeld van de Onzuiverheid —, dan begint men toch te twijfelen. Zo dan niet elk van de figuren uit dit lianenwoud een symbool is, ligt er aan het geheel geen symbolische gedachte ten grondslag? Is het woud niet de wereld en zijn de rondlolende monsters niet de krachten van het kwaad, die alom de pelgrim naar het Rijk zoeken te overvallen?

Is niet het hele kerkgebouw een beeld van een nog hogere werkelijkheid? Wat in de Jonge Tituel van de Graaltempel gezegd wordt, dat geldt van alle christelijke offertempels: zij zijn niet enkel huizen van God en hemelpoorten, maar weerkaatsingen van het hemels Jeruzalem, dat straalt achter ieder visioen van den Ziener van Patmos<sup>16</sup>). We behoeven niet aan de

hoofse dichters te vragen naar de oorsprong van dit beeld, we vinden ze voor ons in de Vesperhymne van het brevier, waar zonder enige overgang het kerkgebouw bezongen wordt als de „Caelestis urbs Jerusalem”. Het zijn niet op de eerste plaats de boven vermelde verzamelboeken, die de gelovigen met de symboliek van Schriftuur en allegorese hebben vertrouwd gemaakt, maar het is de liturgie, met haar voortdurend terugkerende psalmen, hymnen, lessen uit de boeken der Wijsheid en de commentaren der Kerkvaders.

Gelijk het gebed der Kerk de mensen overal op hun levensbaan vergezelt, zo laat hen ook de geestelijke zin van al wat in hen en om hen geschiedt, nooit los. De dood heeft zijn zinnebeelden, gelijk het leven. De wisseling der jaargetijden en der maanden staat in symbolische of schematische tekens neergeschreven onder of boven de meest eerbiedwaardige en hiëratische verbeeldingen van het onzichtbare. De vrije kunsten hebben er een plaats niet ver van de gestalten der deugden en de lichtelijk komische toneeltjes der ondeugden. Aurelius Prudentius en zijn ruim vijfhonderd jaar jongere landgenoot Theodulf, bisschop van Orleans, inspireren door hun dichtwerken de soms wilde tweegevechten op kapitelen, archivolten en boekbanden, die de Psychomachie, de strijd van de deugden tegen de ondeugden in 's mensen hart moeten symboliseren. In het midden der zestiende eeuw vult Taddeo Zuccheri nog een heel koepelgewelf van een der Vatikaanse zalen met deze titanenstrijd tussen goed en kwaad.

Heel de zichtbare en onzichtbare wereld, de schepping en de herschepping, de leer over God en het goddelijke en de wetenschap van de mens en het menselijke stond neergeschreven in een taal van levende symbolen. De meeste waren in een vast systeem gerangschikt. Ieder, die doordrongen was van de allegorische denkvorm dier eeuwen — en dat waren niet enkel de geleerde klerken! — kon deze taal verstaan, al stootte hij ook hier en daar op moeilijk leesbare passages. Ze hadden een vaste betrekking tot de werkelijkheid, welke zij verbeeldden en deze werkelijkheid stond ieder christen voor ogen, het was de werkelijkheid der christelijke levenssfeer, geworteld in zijn vast geloof. Deze symboliek was dogmatisch en dáárom populair.

Symbolen hebben een taai leven. Het zijn abstracties en zij



kunnen uiterst schematische vormen verdragen. Zij kunnen verslijten en hun glans verliezen door het dagelijks gebruik. Zij kunnen verstenen : maar dan nog blijven het tekens van een hogere werkelijkheid. Zolang deze werkelijkheid levend blijft en in staat is de zielen der mensen in gloed te zetten, zolang blijft ook de mogelijkheid, dat versleten symbolen hun glans herkrijgen en versteende tekens hun soepelheid herwinnen.

Maar gaat men een symbool van zijn abstractie beroven, dan vervluchtigt het geheel. Maakt men van de starre Dood een dode, met een lichaam in bederf, doorwoeld van wormen, dan heeft men de abstractie geconcretiseerd en het omhulsel weggenomen. Een personificatie, de mensengestalt als teken van een geestelijk begrip, is al een gevaarlijk iets ; zij staat ons te na. Het liefdeleven der mensen werd altijd in symbolen uitgesproken en uitgebeeld, maar voert men het op met personificaties, met den Dieu Amour of de Dame Amour en heel hun gevolg van hoofse eigenschappen, dan nadert men te dicht de werkelijkheid, want ook deze leeft in mensengestalten. Hun onderscheid tussen „signum” en „signatum” is opgeheven of althans vervaagd. Maar ook de realiteit, welke door dergelijke persoonsverbeeldingen wordt aangeduid, mist de dogmatische bepaaldheid der godsdienstige werkelijkheid : het zijn vervloeiende sentimenten, niet streng van elkaar gescheiden zielshoedanigheden, die het liefdeleven beheersen — en deze kan men heel moeilijk in strakke symboliek uitdrukken. In de nazomer der Middeleeuwen zijn deze personificaties langzaam de symboliek gaan verdringen. Tevoren bestonden ze ook reeds ; de deugden en vele ondeugden en de vrije kunsten waren in persoonsverbeeldingen uitgedrukt, maar ze betekenden meestal een vaste realiteit en bezetten een vaste plaats in het systeem der symboliek. Nu gaat men bij deze enkele deugdenfiguren een hele stoet van gestalten voegen, tekens voor subtiele laat-scholastieke onderverdelingen van de zedelijke en psychische hoedanigheden des mensen.

Zo komen de zogenaamde allegorieën ten tonele, de zinnetekens van het Rederijkersspel. Vernuftig bedachte gestalten, maar bedenksels zonder het mysterie van het symbool. Soms geeft men ze symbolen in de hand of plaatst die in hun nabijheid, en men noemt die dan attributen. Dikwijls zijn ze zonder enig ken- teken en worden dan voorzien van een etiket. In de literatuur



kende men ze al veel langer : Gerechtigheid en Vrede omhelzen elkander in het boek der Psalmen. En vergastten de schrijver van de Barnabasbrief en Clemens Alexandrinus ons niet op een hele stoet van deze gestalten, die den Christen naar de Liefde en Kennis geleiden : Geloof, Vrees, Hoop en Boete, Zelfbeheersing, Geduld en Lankmoedigheid, met haar bondgenoten Wijsheid, Inzicht en Weten <sup>17</sup>)? Het lijken verwanten van de figuren uit de Roman de la Rose. Maar niet alles wat men kan neerschrijven, is voor uitbeelding vatbaar. De kunst van de vijftiende eeuw heeft zich op deze soort uitbeeldingen met al te grote gretigheid geworpen, die van de zestiende is er ongestoord mee voortgegaan. Wat men op het Rederijkerstoneel nog niet aandorst, dat waagde men op prent of schilderij.

In 1593 verschijnt een catechismus der personificatie, onder de veelbetekende naam „Iconologia”. De schrijver, Cesare Ripa, een Noord-Italiaan, richt zich tot de beeldende kunstenaars. Hij staat midden in de kunst der Barok, de kunst der affekten en der felle gemoedsbeweging. Hij probeert de bloedeloze gestalten leven in te gieten en eist van de uitbeelders, dat zij hun allegorische figuren door houding en gelaatsuitdrukking laten delen in de zielegesteltenis, waarvan zij het teken zijn, of liever, waarvan zij het teken dragen. Bijna achthonderd persoonsverbeeldingen bespreekt hij : goddelijke en menselijke eigenschappen, maanden en dagen, landstrecken en steden, alles krijgt zijn beurt, zijn attributen, en de drager daarvan de passende uitdrukking en houding. Meestal zijn het vrouwengestalten, alleen waar de eigenschap uitdrukkelijk mannelijk karakter draagt, vraagt hij een mannenfiguur. Het werk beleefde talloze uitgaven, tot in het einde der achttiende eeuw. Naar de Paduaanse van 1630 bezorgde de Amsterdammer Dirck Pietersz. Pers een nederlandse vertaling in 1644 <sup>18</sup>). Ripa werd druk gelezen, men kan het de vele allegorische voorstellingen der zeventiende eeuw aanzien. Doch zelden hebben de kunstenaars zijn recepten slaafs toegepast. Spoedig bevolken attributen dragende vrouwengestalten de wijde kerkkruimten en de paleiszalen. Soms worden ze vervangen door engelfiguren of door dartele putti. Op schilderijen zijn ze zo levenswarm voorgesteld, dat men ze nauwelijks van de historische persoonlijkheden, die ze vergezellen, kan onderscheiden. Maar juist hun concreetheid is hun noodlot. De beschouwer neemt

ze niet meer ernstig, gelijk hij de symbolen met eerbiedige ernst in zich opnam. Men aanvaardt ze hoogstens met hetzelfde intellectueel genoegen, waarmee de inventor ze ten tonele voerde. Men bewondert wellicht de vormen, men stelt meer belang in het teken dan in de betekenis. Voor de betekenis wordt het attriboot gewichtiger dan zichzelf <sup>19</sup>).

Naast deze allegorische figuren ontstond er echter een symboliek van heel bijzondere aard. Men zou ze een „humanistische” symboliek kunnen noemen. Een geleerde cryptografie: het embleem. De eerste Italiaanse verzamelaars en uitgevers van emblemenreeksen beweren, dat zij uit het Oosten stammen, dat ze aan de Egyptenaren te danken zijn. En men noemt ze graag hiërogllyphen. Plato wordt als kroongetuige opgeroepen: een hiëroglief is een heilig teken, dat een onveranderlijke idee omsluiert. Een scepter bekroond door een mensenoog betekent Osiris en zodoende de macht en de alwetendheid der godheid; een vliegende kraanvogel een mens, die zich bezighoudt met verheven en hemelse dingen; een scheepsroer beduidt het bestuur, de snelle dolfijn om een anker gestrengeld is het teken voor het adagium „Festina lente”. Dat weinig van dit beeldenschrift aan de Egyptische hiërogllyphiek ontleend is, behoeft niet gezegd te worden. Men zocht het geheimschrift met grote naarstigheid en vond het natuurlijk overal: op laat-romeinse friezen, op penningen en munten, en aan de wanden der nog vers ontdolven catacomben. De drukkers bezigden deze emblemen voor hun merken en vignetten, de cavaliëri namen ze, als heraldische motieven. Vanuit Italië kwamen ze om het midden der zestiende eeuw naar de Nederlanden en nergens is zo’n rijke emblemenliteratuur ontstaan als hier. De verzamelingen groeiden telkens aan: de schrijvers der Oudheid verschaften evengoed stof als de Bijbelboeken en de dingen van het dagelijks leven. „Er is niets leegs of ijdel in de dingen” schreef de oude Roemer Visscher, toen hij aan zijn emblemenreeks begon: en hij haalt geestelijke zin en wijze levenslessen uit bloemen en vruchten, schelpen en muziekinstrumenten, boeken en keukengerei. Men paste deze zinnebeelden toe op het liefdeleven der mensen en op het godsdienstige leven. Op verzoek van de vrome Infante Isabella, zette Otto van Veen zijn reeks „Amoris Emblemata — Sinnebeelden van Minne” om in „Divini Amoris Emblemata” — zinnebeelden

van goddelijke Liefde. Een zeer christelijke verzameling koperprenten, die echter bijster veel gelijkenis vertoonden met zijn profane minne-emblemen. Een der dartele putti uit deze laatste reeks gaf hij aureool en vleugels, en leidde hem zo, als de goddelijke Liefde, in de christelijke beeldenwereld binnen. Gretig hebben de devote schrijvers van deze voorstelling gebruik gemaakt : deze emblematische knaap speelde in de illustraties van hun boekjes samen met de kindergestalte, welke de gelovige ziel moest verbeelden, de idylle van Amor en Psyche in honderden schakeringen.

Is het te verwonderen, dat men al heel spoedig in deze goddelijke Cupido het Kindje Jezus is gaan zien? Want deze emblematiek was niet klaar en vast als de symboliek der Middeleeuwen. Helder en doorzichtig mochten deze tekens zelfs niet zijn, het bleven altijd aenigmata, die een verklaring behoefden. En de schrijvers putten zich dan ook uit in ampele en spitsvondige uiteenzettingen. Het was een geheimtaal, en daaruit ontstaat maar zelden een vast symbool.

Men brengt nu eenmaal het teken niet ongestraft al te dicht bij de alledaagse werkelijkheid. Het gaat erin op, het vervluchtigt. Hoe is het met de zeepbellenblazers gegaan? „Homo bulla” was een oud adagium : het menselijk leven is vluchtig als een waterbel. En men nam de zeepbel als een beeld van de ijdelheid des levens. Een speelse putto, soms de Amor Divinus zelf, blies de glanzende bollen in de lucht. De schilders hebben spoedig deze naakte kinderfiguur door een of meer knapen uit hun omgeving vervangen, en aldra raakte het waarschuwend karakter der voorstelling op de achtergrond. Bij de jonge Teniers is het zeepbellenblazen een luchtig genre-stukje geworden.

De symbolen waren grotendeels versteend en versleten, of overgegaan in allegorie en embleem en zo allengs vervluchtigd. De vorm was er niet meer om de inhoud, gelijk in de christelijke kunst der Middeleeuwen. De hegemonie van de vorm heeft ons bloeiende voorstellingen gegeven, ook van het heilige. Rubens' uitbeeldingen van Jezus' Leven en Lijden, van de heiligenlegende en de triomfen der Kerk zijn voor 't meerendeel diep-religieus. Doch voor de symboliek is het primaat van de vorm fataal geweest. Slechts een betrekkelijke magere symboliek is ons nog overgebleven ; de bemoeiingen van enkele romantici in de negen-

tiende eeuw hebben haar niet kunnen verrijken, nog minder tot nieuw leven kunnen opwekken.

Stellen we de beide besproken perioden : die van de Middeleeuwen en die van de nieuwere tijd tegenover elkaar, dan zouden we met de volgende karakteristiek kunnen besluiten : de Middeleeuwer zag het symbool, doorlicht met heilige werkelijkheid, de mens van de nieuwere tijd zocht het embleem, en vond daarin zijn eigen vernuft weerspiegeld. In de Middeleeuwen bestonden naast de symbolen ook nog de historiae, de beschrijvende voorstellingen, doch in de eeuwen, die volgden ontdekte men naast de historiae ook nog wel symbolen. Wellicht dat in onze dagen, nu men zo gevoelig blijkt voor leuzen en zinnebeelden, het primaat weer zal toekomen aan het symbool.

*Hoogwaardige Excellenties en Heren Bestuursleden van de Sint Radboudstichting :*

Allereerst moge ik U mijn oprechte erkentelijkheid betuigen, dat U mij aan deze Universiteit hebt willen toelaten als privaat-docent.

*Edelgrootachtbare Heren Curatoren :*

Het zo even geschetste overzicht zou de alom groeiende overtuiging kunnen staven, dat, ondanks de vele verschillen, Middeleeuwen en Nieuwe Tijd meer verwantschap met elkander vertonen dan eertijds gemeend is ; dat U deze twee perioden in de formulering mijner toelating hebt willen verenigen, is mij een reden tot bijzondere dank.

*Mijne Heren Professoren en Docenten :*

Tot een grote eer reken ik het, in den vervolge zo nauw met Uw hooggeacht College te mogen samenwerken. De alzijdige welwillende tegemoetkoming van Uw kant, in zo ruime mate tijdens mijn studie jaren aan deze Universiteit ondervonden, stelt mij met dit nieuw bewijs van vertrouwen in staat anderen te schenken, van wat mij zo gul werd toebedeeld. In het bijzonder geldt mijn dank U, Heren Leden van de Faculteit van Letteren



en Wijsbegeerte. Het zal mijn streven zijn het vertrouwen, dat gij blijkens deze toelating in mij hebt gesteld, niet te beschamen. Het vak, waarin het mij vergund is onderricht te geven, brengt me zo vaak in aanraking met de takken van wetenschap, door U beoefend en gedoceerd; moge ik steeds, gelijk voorheen, op Uw ervaring en raad kunnen rekenen.

*Hooggeleerde Brom :*

Wanneer van ervaring gewaagd wordt, dan gaan mijn gedachten op de eerste plaats naar U. Zij vertoont zich aan mij niet enkel uit de geschriften, waarin gij ze hebt opgetast, maar meer nog uit een gestaag persoonlijk en uiterst vriendelijk contact en uw bezielend onderricht, in een omgeving doordrenkt met uw geest en uw ervaring. Dat ik van dat alles in overvloed heb mogen genieten, dank ik aan uwe meer dan gewone mededeelzaamheid. Vergun mij, nu door samenwerking nog nauwer met U verbonden, de woorden van den dichter der Psychomachie als een wens uit te spreken :

Sic, quidquid gerimus mentisque et corporis actu,  
Spiritus unimodis texat compagibus unus.

*Hooggeleerde Vogelsang :*

Toen men een correspondent van een Parijs blad eens vroeg Taine's colleges in de Kunstgeschiedenis te karakteriseren, bepaalde hij zich tot deze uitspraak : „Le professeur est aussi jeune que ses élèves”; dat is ook de indruk, welke ik van Uw steeds boeiende Utrechtse colleges behouden heb en ik dank U voor het jeugdige élan, waarmee gij mij hebt binnengevoerd in Uw vak en in heel de academische sfeer.

Tevens voel ik me gedrongen vanaf deze plaats mijn oud-hoogleraar en medebroeder, *Rafaël Ligtenberg*, eerbiedig en dankbaar te gedenken. Hij was de eerste, die in Nederland Iconografie doceerde; hij was ook de eerste, die mij te Utrecht de weldoordachte en weldoorleefde grondbeginselen van deze tak van wetenschap heeft ingeprent. Hij arbeidde met moeizame nauwgezetheid en wat hij ons schonk in woord en geschrift was steeds belangwekkend en vol van eigen geest en eigen vondsten. De gedachtenis



aan dezen pionier is mij een aansporing mijn taak met dezelfde edele onbaatzuchtigheid op te vatten.

*Zeergeleerde van der Meer :*

De studies van Uw opdracht en mijne toelating bestrijken grensgebieden, waar Uw deskundige ervaringheid de lacunes der mijne moge aanvullen ; Uw bereidheid daartoe scheidt mij menige vererende en vriendschappelijke verplichting ten Uwen opzichte.

*Dames en Heren Studenten :*

Het feit, dat de Kunstgeschiedenis op onze Nederlandse Universiteiten zulke algemene belangstelling ondervindt, stemt tot blijdschap. De zin voor schoonheid immers schenkt aan een volk die mildheid van inzicht in de zichtbare en onzichtbare dingen, welke een waarachtige beschaving zo aantrekkelijk maakt. In de beste en vruchtbaarste perioden uit de geschiedenis van ons nationaal bewustzijn heeft ze ons volk van edelman tot poorter doordrongen en ons kunstscheppingen nagelaten, zó waarachtig en verheven, dat de omwonende volkeren ze ons bijna benijden. Hun verhevenheid en waarachtigheid bestaat vooral daarin, dat de kunstenaars onder alle vormenweelde toch zelden of nooit de geestelijke beteekenis, de inhoud van hun werken hebben geminacht. De kleinste realiteit des levens genoot een even liefdevolle belangstelling als de meest hooggezetten symboliek. Mocht het mij gegeven zijn door mijn onderwijs U de weg naar de geestelijke sfeer van de kunst te vergemakkelijken, dan acht ik mijn inspanning ruimschoots beloond.

## AANTEKENINGEN

1. Ludwig Justi, *Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert*, Berlin (1920), 23 vlg.
2. J. Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst II*, 2. Aufl., München (1914), 399. — Max Liebermann, *Die Phantasie in der Malerei*, Berlin (1916), 7.
3. Mieczyslaw Wallis-Walfisz, *L'art au point de vue sémantique*, in *Conférences du 2me Congrès d'Esthétique I*, Paris (1937), 16 vlg.
4. Gertrud von le Fort, *Die ewige Frau*, München (1934), Einl.
5. Just Havelaar, *De Symboliek der Kunst*, Haarlem (1918), 95, 107, 114.
6. A. Fischer, *De mythis platoniciis*, Monaci (1865), 10 (gecit. bij R. Wiggers, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des philosophischen Mythos der Griechen*, Rostock [1927] 15).
7. F. G. L. van der Meer, *Iets over de oorspronkelijkheid der oud-christelijke Kunst*, Nijmegen-Utrecht (1939), 19.
8. Louis Hoyack, *Van Grieksch-Romeinsche Plastiek tot Christelijke Ikonographie*, in *Elsevier's Maandschrift* 49 (1939), 96 vlg.
9. Clemens Alexandr., *Paedagogus: einde* (PG. 8, 681).
10. Clemens Alexandr., *Stromateis V*, 8, 9 (PG. 9, 73, 88).
11. Clemens Alexandr., *Stromateis II*, 5. Vgl. 18 (PG. 8, 952, 1037). — Vergel. W. den Boer, *De Allegorese in het werk van Clemens Alexandrinus (Dissertationes inaugurales Batavae ad res antiquas pertinentes I)*, Leiden (1940), 30.
12. Augustinus, *Sermones de Scriptura*, Serm. 2, cap. 6 (PL 38, 30—31).
13. Corn. a Lapide S.J., *Commentaria in Pentateuchum Moses, Antverpiae* (1616), 6 vlg., 18.
14. B. Knipping O.F.M., *De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden I*, Hilversum (1939), 243 vlg.

15. J. David S. J., *Paradisus Sponsi, Antverpiae* (1618).
  16. Hans Sedlmayr, Die dichterische Wurzel der Kathedrale, in *Mitteilungen des österreichischen Instituts für Geschichtsforschung* 14 (1939), 275 vlg.
  17. *Epist. Barnabae*, I, 6; II, 2 vlg. (edit. F. X. Funk, 40). — *Clemens Alexandr. Stromateis* II, 6 (PG 8, 965). — Vgl. W. den Boer, *De Allegorese*, 33.
  18. Cesare Ripa, *Iconologia, of Uytbeeldingen des Verstands*, Amsterdam (1644).
  19. F. Th. Visser, *Aesthetik*, 2. Aufl. ed. H. Vischer, II, München (1922), 558.
-



