

traditie en bezieling: henri van de waal (1910-1972)*

eric jan sluijter

Traditie en bezieling was de mooie titel die Henri van de Waal zijn inaugurale rede uit 1946 meegaf. Deze twee begrippen duiden niet alleen de kern van zijn oratie aan, zij kunnen tevens worden beschouwd als het leitmotiv van zijn denken.¹ Door zijn vernieuwende denkbeelden en grote veelzijdigheid vervulde Van de Waal een bijzondere positie in het toenmalige kunsthistorisch Nederland, al is zijn invloed, zeker gedurende zijn leven, verrassend beperkt gebleven. Toch kreeg hij als enige Nederlander een plaats onder de vijftien kunsthistorici die werden opgenomen in het door Heinrich Dilly geredigeerde *Altmeister moderner Kunstgeschichte* – een plaats die hij vooral te danken blijkt te hebben aan de internationale bekendheid van zijn *Iconclass*-systeem.²

Hoewel de *Iconclass* een van de meest zichtbare erfstukken is die Van de Waal heeft nagelaten, zijn er meer redenen om zijn blijvende belang als kunsthistoricus te benadrukken. Met recht haalde Eddy de Jongh de bijzondere betekenis van Van de Waal enkele jaren geleden krachtig naar voren in een essay over de geschiedenis van de ikonologie in Nederland.³ Van de Waal was hier te lande immers de eerste die met volle overtuiging zijn onderzoek richtte op de bestudering van de betekenis en functie van kunstwerken; hij deed dat bovendien op een briljante en zeer eigen wijze. Ik zal dan ook voornamelijk aandacht schenken aan Van de Waals positie als ikonoloog – in het bijzonder gedurende de eerste vijftien jaar na de oorlog – en aan denkbeelden die hier destijds vernieuwend en bijzonder waren. Het volgende kan echter slechts uit een aantal observaties bestaan die niet pre-

tenderen zijn denken zorgvuldig te plaatsen. Ik hoop dat in de nabije toekomst iemand een onderzoek naar Van de Waals positie en betekenis in de internationale kunstgeschiedenis van zijn tijd zal ondernemen.⁴

Tijdens zijn leven lijkt de houding van Van de Waals collega's tegenover zijn werk ambivalent te zijn geweest. Horst Gerson schreef in zijn prachtige en zeer uitvoerige in memoriam voor het *Jaarboek van de Koninklijke Akademie*: 'Het gevoel van te kort geschoten te zijn in het uiten van onze waardering, zal ons, de collegae van Van de Waal, blijven verontrusten. Wij hadden respect, maar eigenlijk onvoldoende begrip voor deze soort kunstgeschiedenis, tenminste zo voel ik het.'⁵ Uit Gersons herdenkingsartikel wordt tevens duidelijk dat dit gebrek aan uitgesproken waardering niet alleen veroorzaakt werd door onbegrip voor Van de Waals kunsthistorische benadering, maar ook te maken had met diens moeilijk toegankelijke en lichtgeraakte persoonlijkheid. Men krijgt bovendien de indruk dat zijn collega's hem door de breedheid van zijn kennis enigszins angstaanjagend vonden. Gerson schreef uitvoerig over Van de Waals literaire begaafdheid en zijn enorme belesenheid, die zowel 'ontzag' als 'onbehagen' opriep, terwijl hij er ook op wees dat Van de Waals vooropleiding als neerlandicus afweek van 'het opleidingspatroon dat velen van ons als leerlingen van Vogelsang, Martin en Hudig doorlopen hadden.'⁶

Op indrukwekkende wijze ontvouwde Van de Waal zijn gedachten over de kunstgeschiedenis in zijn oratie. Het was 1946, hij was 36 jaar oud, en zijn verschrikkelijke oorlogservaringen, waaronder drie jaar Westerbork, behoorden nog maar nauwelijks tot het verleden.⁷ Veel van die gedachten waren al aanwezig in zijn dissertatie uit 1940, *Zeventiende-eeuwse uitbeeldingen van den Bataafschen opstand*,⁸ en in de eerste versie van zijn magnum opus, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding*, dat reeds in 1942 ter perse ging maar uiteindelijk pas in 1952 verscheen.⁹ De standpunten die Van de Waal in zijn oratie innam, moeten op dat moment opzienbarend zijn geweest en menigeen zal met

verbijstering hebben opgekeken van deze benadering van de kunstgeschiedenis. Zijn persoonlijke ervaring lijkt dan ook mee te klinken wanneer hij vele jaren later, in 1969, in een in memoriam voor Erwin Panofsky schrijft: 'It has become almost inconceivable to us that the simple yet far reaching question of the meaning or intention of a work of art should ever have caused alarmed surprise.'¹⁰

Zoals hij ook later in publicaties nog vaak zou doen, zette Van de Waal zich in zijn oratie krachtig af tegen de toen gangbare manieren waarop de kunstgeschiedenis beoefend werd. Soms begeeft hij zich daarbij zelfs op de rand van ridiculisering, wat hem niet door iedereen in dank zal zijn afgenomen. Alles wat hij als onhistorisch beschouwde moest het in de eerste plaats ontgelden: psychologische duidingen werden zonder meer verworpen en ook het beperken van de kunstgeschiedenis tot vormanalyse kreeg er flink van langs, waarbij uitspraken van Meier-Graefe en Wölfflin als afschrikwekkende voorbeelden werden aangehaald.¹¹ Van de Waal stelde dat men meestal ten onrechte van biografische en stijlkritische bestudering van kunstenaars en hun werk direct overging op een samenvattende geschiedschrijving, zonder acht te slaan op de functie en historische betekenis van kunstwerken. 'Zoo kon het geschieden, dat tot voor kort in de kunstgeschiedenis elke vraag als wetenschappelijk gold, behalve de vraag naar het onderwerp. Daartegenover kan men de methode stellen die begint bij de vraag: wat stelt het kunstwerk voor, wat heeft de kunstenaar bedoeld? Ik zie u ongeloovig glimlachen bij het aanhoren van een zoo groote vanzelfsprekendheid.'¹²

Nu kan men zich afvragen of dit in 1946 niet wat overtrokken was, maar dat blijkt niet het geval: de kunstgeschiedenis in Nederland was toen nog vrijwel uitsluitend stijl- en documentatie-gericht. Of, zoals Van de Waal het in zijn oratie uitdrukte: Nederlandse kunsthistorici 'zijn en waren grootendeels kenners, connaisseurs, wier gedegen vakkennis het materiaal heeft opgespoord, beschreven, geattribueerd, gedateerd en gelocaliseerd,' en dat is weliswaar onontbeerlijk, zo zegt hij, maar ons wachten nieuwe taken.¹³ Overigens velt Van de Waal hier impli-

ciet een oordeel over het werk van zijn leermeester in de kunstgeschiedenis, tevens zijn promotor, Wilhelm Martin. Het is opmerkelijk dat hij zich nooit heeft uitgelaten over de bijzondere kwaliteiten van deze geleerde die zich toch zeker niet alleen heeft beziggehouden met biografische data en stijlanalyse, maar ook buitengewoon geïnteresseerd was in historische vragen omtrent de kunstproductie en de sociale en economische positie van de kunstenaar.¹⁴ De enige maal dat Van de Waal Martins naam in zijn oratie noemt, is aan het einde van zijn rede, om hem te bedanken voor zijn liberaliteit, zijn menselijk medeleven en de vrijheid die hij zijn studenten liet. Een woord van waardering voor Martin als kunsthistoricus of als leermeester ontbreekt.

In Van de Waals oratie wordt direct duidelijk dat de bestudering van de traditie – het verkrijgen van inzicht in de gewoonten en gebruiken die de kunstenaar stilzwijgend en vaak onbewust volgt – het uitgangspunt voor zijn kunsthistorisch onderzoek is. Het is zijn overtuiging dat men alleen zo het algemene van het individuele kan onderscheiden, wat voor een juiste, historische waardering van kunstwerken onmisbaar is. Bovendien laat de bezieling van de grote kunstenaar – en dat blijft voor Van de Waal steeds van cruciaal belang – zich herkennen binnen de beperkingen van de traditie.

Wanneer Van de Waal vervolgens de term ikonologie introduceert voor het soort kunstgeschiedenis dat hij wil bedrijven, noemt hij weliswaar in een noot Panofsky's *Studies in Iconology* uit 1939, maar van enige invloed van diens systematiek zoals in de inleiding bij de *Studies* uiteengezet, is geen sprake. Uit Van de Waals eerdergenoemde in memoriam voor Panofsky uit 1969 blijkt dan ook dat hij Panofsky's overigens hogelijk gewaardeerde werk het minst succesvol vond 'the few times he attempted to force his craft into a system',¹⁵ en dat was nu precies wat Panofsky in de inleiding van zijn *Studies in Iconology* had gedaan.

Bovendien moeten wij ons realiseren dat Van de Waal zijn gedachten over de ikonologie al had ontwikkeld vóór hij deze bundel van Panofsky leerde kennen. Voor Van de Waal, in eerste instantie geschoold als filoloog, blijkt vooral het vaststellen van

betekenis en functie vanuit 'vergelijkingen met het soortgelijke' het belangrijkste vertrekpunt voor zijn onderzoek te zijn. Het is kenmerkend dat hij zich voor de beeldende kunsten bedient van het begrip 'semantische kunsten, ofwel kunsten die zich van een teken bedienen.' In een noot verwijst hij naar een door J.W. Muller (zijn leermeester en de 'Nestor der Nederlandsche philologen,' zoals Van de Waal hem noemt) in 1902 gegeven definitie van de filologie als een wetenschap die zich ten doel stelt 'het door den menschelijken geest voortgebrachte in zijn historisch verband te leeren verstaan, dit voor ons zelf te reproduceeren en, zooveel dit voor later levenden mogelijk is, bij ons zelf en bij anderen dezelfde indrukken en gewaarwordingen te doen herleven, die de oorspronkelijke scheppers en hunne tijdgenooten daarbij bedoeld en ondervonden hebben.'¹⁶

Ook uit enkele andere noten, die het mogelijk maken Van de Waals belangrijkste bronnen van inspiratie althans ten dele te achterhalen, blijkt zowel zijn filologische basis, als de invloed van het onderzoek over Italiaanse kunst door Aby Warburg en de medewerkers van het Warburg Institute.¹⁷ In verschillende opzichten lijken Van de Waals opvattingen dichter bij die van Warburg dan die van Panofsky te liggen. De veelomvattende en al dikwijls geciteerde definitie die Van de Waal van de ikonologie gaf, is dan ook ontleend aan Gertrud Bings omschrijving van Warburgs benadering. Van de Waal schrijft: 'Iconologie is een beeldleer in de ruimsten zin van het woord en haar uiteindelijke opgave is: zich bezig te houden met de ingewikkelde processen van beeldvorming en beeld-overdracht binnen een gegeven cultuur. De ruimste omschrijving van haar taak zou dus kunnen luiden: bestudering van de functie die "het beeld" (de af- of uitbeelding) in een bepaalde samenleving vervult.'¹⁸

Belangrijk in deze formulering is dat de bestudering van processen centraal wordt gesteld en dat het verkrijgen van inzicht in het functioneren van beelden als de fundamentele taak wordt gezien. Zoals al eerder aangeduid loopt de weg daarheen voor Van de Waal in de eerste plaats via de bestudering van de tradities waarop kunstenaars gereageerd hebben, en om die te achter-

halen is het noodzakelijk groepen van verwante kunstwerken bijeen te brengen; de verwantschappen binnen deze groepen kunnen zowel de inhoud, de vorm als de functie betreffen. Vervolgens dient men te bestuderen hoe die groepen invloed op elkaar hebben uitgeoefend en hoe daardoor spanningen, verschuivingen, analogie-werkingen en attracties zijn opgetreden; hierbij vraagt 'de verhouding tusschen vorm en inhoud, tusschen uitbeelding en onderwerp [...] bovenal de aandacht.'¹⁹ Deze benadering onderscheidt zich nadrukkelijk van Panofsky's neiging om vorm en inhoud uit elkaar te trekken en de 'history of types' niet als uitgangspunt van studie te nemen, maar deze – in zijn methodisch systeem althans – voornamelijk te zien als 'controlling principle of interpretation.'²⁰

De winst die men van elke ikonologische studie mag verwachten, zo stelt Van de Waal ten slotte, is 'inzicht in de aard der spanningen tusschen de kunstenaar en zijn onderwerp, tusschen de bezieling en de traditie.'²¹ Hoewel voor Van de Waal, net als voor Warburg, elk beeld als historisch fenomeen het bestuderen waard was, ging het hem uiteindelijk om het begrijpen van het individuele, grote kunstwerk door bestudering van de verhouding tussen traditie en individueel talent: 'doordat zij [sc. de ikonologie] onzen geest nauwkeurig inlicht omtrent den aard der Traditie, opent zij onze oogen en ons gemoed voor een zuiverder waardeering der Bezieling,' zo eindigt hij het inhoudelijk gedeelte van zijn oratie. Ondanks zijn intense bemoeienis met de ikonologie was voor hem de beeldende kunst als hoogste visuele expressie van de menselijke geest het begin- en eindpunt, en vooral in zijn studies over Rembrandt is dat goed te zien.

Wanneer men Van de Waals meesterwerk *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding* bekijkt, zou men in eerste instantie niet denken dat inzicht in het individuele, grote kunstwerk hier van enig belang is. Bij het doorbladeren van dit boek springt juist in het oog dat op nog niet eerder vertoonde wijze ontzagwekkende aantallen boekillustraties, prenten en ook schilderijen worden bestudeerd die kunsthistorici nog nooit een blik waardig hadden gekeurd, omdat zij geen grote artistieke kwaliteiten bezitten. Maar

bij nader inzien blijkt het totale bouwwerk toch in belangrijke mate te zijn opgetrokken om Rembrandts *Samenzwering van Claudius Civilis* beter te begrijpen en inzicht te krijgen in het waarom van de gebeurtenissen rondom dit werk. Dit bouwwerk is waarlijk monumentaal: ruim driehonderd bladzijden tekst, gevolgd door 141 bladzijden noten, klein gezet in twee kolommen, die nog steeds een rijke bron van gegevens, ideeën en verwijzingen zijn. Deze noten vormen dikwijls kleine artikelen op zichzelf, en men zou gewild hebben – zoals ook Białostocki opmerkte – dat Van de Waal vele daarvan in echte artikelen had uitgewerkt.²² Het boek is voorbeeldig in zijn wetenschappelijke precisie en hanteerbaarheid door de veertig bladzijden registers – in drie kolommen gezet – en door de 270 afbeeldingen van merendeels onbekend beeldmateriaal die worden begeleid door uitvoerige bijschriften.

Dit werk, door Białostocki 'one of the most balanced iconological works in art history' genoemd, en wat mij betreft het meest indrukwekkende boek dat de Nederlandse kunstgeschiedenis heeft voortgebracht, werd dus aan het begin van Van de Waals carrière geschreven: voorbereid in een doctoraalscriptie uit 1934,²³ gebaseerd op zijn dissertatie uit 1940, voltooid in 1942 en uiteindelijk gepubliceerd in 1952. In de inleiding vinden wij in compacte vorm dezelfde geloofsbelijdenis als in zijn oratie. Hij voegt daar nu aan toe, geheel in de Warburg-traditie, dat hij een kunstgeschiedenis voorstaat, die zich ervan bewust is deel uit te maken van het ruimere gebied van de cultuurgeschiedenis.²⁴ Daarbij moeten wij overigens wel bedenken dat Van de Waal er niet op uit was de historische cultuur via kunstwerken te begrijpen, maar de kunstwerken te begrijpen via die cultuur. Ik herinner mij dat hij in dat verband het woord 'centripetaal' gebruikte voor de ikonologie die hem voor ogen stond, terwijl hij de ikonologie van bijvoorbeeld William Heckscher als centrifugaal karakteriseerde.

Cruciaal was voor hem het bewustzijn van de afstand tot het verleden en het besef dat visies op dat verleden meer zeggen over de tijd waarin zij ontstonden, dan over het verleden waarvan zij spraken. Aangezien de opvatting van de geschiedenis zelf zo'n belangrijke bron van inzicht is in de tijd die haar voortbracht,

koos Van de Waal voor zijn eerste grote studie juist de geschieduitbeelding als onderwerp.²⁵ Na ook hier te zijn begonnen met zich af te zetten tegen visies van zijn voorgangers,²⁶ poneerde hij de noodzaak tot het onderzoeken van de normen waaraan een historische uitbeelding in de door hem bestudeerde periode moest voldoen om aan zijn doel te beantwoorden – normen die bepalend zijn voor de ontwikkeling van tradities.

Op magistrale wijze licht Van de Waal vervolgens driehonderd jaar historische ikonografie door, wat op zichzelf al een mammoetonderneming kan worden genoemd. Hij laat zien hoe het verleden in beelden werd gepresenteerd als functionerend voor het zeventiende-eeuwse heden en hoe nieuwe behoeften daarin steeds in eerste instantie werden geassimileerd in beproefde formules die een vertrouwd gedachtegoed met zich meedroegen. Dit alles beschouwt hij op systematische wijze vanuit de wisselwerking tussen beeldtradities en tradities in het historisch, politiek, religieus en kunsttheoretisch denken. De relaties die hij daarbij legt zijn altijd zeer direct; het betreft steeds aanwijsbare verbanden op specifieke gebieden. Het werken met suggestieve, maar onbewijsbare, analogieën tussen verschillende cultuuruitingen, zoals onder cultuurhistorici zo gebruikelijk was, lijkt hem, althans in zijn publicaties, vreemd te zijn geweest. Hoewel hij in zijn colleges dergelijke effectvolle vergelijkingen niet schuwde,²⁷ gebruikte hij deze niet in geschreven teksten, en ook zijn studenten stond hij dat niet toe: velen zullen zich herinneren dat hij placht te benadrukken dat alles wat je over een kunstwerk zegt bij wijze van spreken met de vinger moet kunnen worden aangewezen.

Zowel het gebruik van enorme hoeveelheden beeldmateriaal waarvoor geen kunsthistoricus in die tijd belangstelling had, als ook het bijna afschrikwekkende vertoon van kennis, geleerdheid en precisie heeft kennelijk niet uitgenodigd tot lezing van *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding* – en dat terwijl de tekst in prachtig en glashelder Nederlands is geschreven. De beschamende ontvangst van dit werk is inmiddels welbekend en werd ook door De Jongh met verbijstering gememoreerd.²⁸ Al-

leen de historicus Pieter Geyl schreef een korte, lovende recensie in de *Bijdragen voor de geschiedenis der Nederlanden*.²⁹ Van kunsthistorische zijde: een absolute stilte. Pas in 1971, één jaar voor de dood van Van de Waal, en bijna twintig jaar na verschijning van de inmiddels dertig jaar oude tekst, publiceerde Jan Białostocki een uitvoerige recensie van diens boek in het Amerikaanse *Art Bulletin*, wijzend op het uitzonderlijke belang van dit boek en beginnend met de woorden: ‘it is unusual to find that a book of great importance did not receive a single review in art-historical periodicals [...] One is therefore authorized to think that a very late review is better than no review at all.’³⁰

Gerson schreef dat Van de Waal uiterlijk eerbetoon weliswaar belachelijk vond, maar wel verlangde naar erkenning van duidelijke prestaties en dat hij bitter klaagde over het gebrek aan werkelijke waardering.³¹ Wellicht ontmoedigd door de geringe weerklank van de *Drie eeuwen*, is hij daarna nooit meer aan een grotere studie begonnen. Dat wil overigens niet zeggen dat er niet een flink aantal belangrijke publicaties is gevolgd, en dat hij niet steeds bezig is gebleven met het oprichten van ontzagwekkende bouwwerken, want zo mag men het uiteindelijk zeventiendelige *Iconclass*-project – waaraan hij ruim twintig jaar werkte en dat na zijn dood door medewerkers werd voltooid – evenals het helaas nooit afgemaakte inventarisatieproject van de *Noordnederlandse boekillustratie tussen 1585-1700*, toch zeker noemen.³²

Deze ondernemingen laat ik nu verder buiten beschouwing om nog kort op enkele publicaties in te kunnen gaan. Uitzonderd het mooie artikel over ‘The “linea summae tenuitatis” of Apelles; Pliny’s Phrase and its Interpreters’ uit 1967 en zijn vroege boekje over Jan van Goyen gaan de belangrijkste publicaties over Rembrandt. Deze werden gebundeld in *Steps Towards Rembrandt*, dat twee jaar na zijn dood verscheen.³³ In die artikelen komt het belang dat hij hechtte aan de relatie tussen traditie en individuele verbeeldingskracht het sterkst naar voren. Rudi Fuchs omschreef dat fraai in zijn in memoriam én in het voorwoord bij de genoemde bundel; hij stelde dat voor Van de Waal ‘Works of art, [...] reflect the personal history of one man as he acts within

the collectivity of his culture, and they issue from a delicate balance between cultural traditions and the free imagination.³⁴ De eerste twee artikelen in de Rembrandt-bundel zijn bewerkingen van lezingen die op een breder publiek waren gericht; daarin laat Van de Waal de uiterste gedisciplineerdheid die zijn wetenschappelijke artikelen kenmerkt enigszins los. De lezing 'Rembrandt and Chiaroscuro' uit 1962, die voor het eerst in het Rembrandt-jaar 1969 in *Delta* werd gepubliceerd, toont bijvoorbeeld in de beschrijving van de uitdrukingskracht van Rembrandts beeldmiddelen een zeer persoonlijke inleving.³⁵

De behoefte om Rembrandts werk van ahistorische zienswijzen te ontdoen en 'vertroebelende lagen' te verwijderen, is in alle artikelen sterk aanwezig. Ook hier is het construeren van ikonologische groepen waarbinnen de kunstwerken geplaatst worden dikwijls het fundament van Van de Waals benadering. In enkele essays klinkt zijn intensieve, na de oorlog aangevatte, studie van joodse tradities en de joods-orthodoxe religie door, in het bijzonder in 'Rembrandt's Etchings for Menasseh Ben Israel's *Piedra Gloriosa*' en 'Rembrandt and the Feast of Purim'.³⁶ Niet alle van de soms vérgaande interpretaties kunnen nu nog overtuigen, maar de scherpzinnige redeneertrant, de treffende observaties en de rijkdom aan bronnen waarmee Van de Waal zijn argumenten onderbouwt, maken de lectuur van deze essays nog immer buitengewoon stimulerend. Een juweeltje is zijn laatste studie: 'Rembrandt's Etching of *Le petit orfèvre*,' die hij in 1971 voor de zestigste verjaardag van Theo Lunsingh Scheurleer schreef en die in *Steps Towards Rembrandt* voor het eerst gepubliceerd werd.³⁷

Het bekendst is zijn briljante studie over de *Staalmeesters*, die in 1956 in *Oud Holland* verscheen.³⁸ Wederom is zijn uitgangspunt een felle – achteraf gezien te felle – kritiek op oudere visies; hier waren het vooral Alois Riegl en Schmidt-Degener die het moesten ontgelden. Van de Waal legde de onhoudbaarheid bloot van een visie die toen nog altijd de beschouwing van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst in haar greep had. Hij deed dat door deze benadering terug te voeren op een negentiende-eeuwse manier van kijken, vervolgens de historische situatie te

reconstrueren waarin dit groepsportret ontstond en ten slotte Rembrandts compositie op fraaie wijze in relatie tot de conventies van het corporatiestuk te analyseren. Door te betogen dat het Rembrandt in de eerste plaats te doen was om de oplossing van formele problemen waarvoor de traditie van het groepsportret hem stelde, wilde hij laten zien hoe Rembrandt tot een hogere eenheid kwam die niets te maken had met de quasi-reële anekdote die men erin wilde lezen.

Dat ook zijn opvatting was gekleurd door de kunstbeschouwing van zijn eigen tijd was hij zich terdege bewust. Aan het eind van 'De Staalmeesters en hun legende' stelde hij zelfs de vraag of onze huidige mening wel een grotere geldigheid kan bezitten dan die van onze voorgangers. Hij beantwoordde die vraag positief: 'In zover als wij, dankzij de kunst van onze dagen, weer oog hebben gekregen voor de waarde van de compositie in het platte vlak, zijn wij in gunstiger positie gekomen ten aanzien van bepaalde facetten van Rembrandts kunstenaarschap.' Maar zoals hij Riegl verweet dat deze zich niet had afgevraagd of zijn beeld van het zeventiende-eeuwse *Kunstwollen* wel kón bestaan in die tijd (waarbij Van de Waal wel erg ruw de door Riegl geconstrueerde relatie tussen de voorgestelden en de geïmpliceerde rol van de beschouwer als een geheel negentiende-eeuwse manier van kijken van tafel veegde),³⁹ kunnen wij nu opmerken dat Van de Waal zich evenmin heeft afgevraagd of het wel mogelijk is dat Rembrandt in de eerste plaats dacht in termen van een bewuste oplossing voor zuiver formele problemen, als was hij een twintigste-eeuwse, abstracte kunstenaar.

Overigens waren Van de Waals capaciteiten in het schrijven van prachtige formele analyses al veel eerder te zien in zijn kleine monografie over Jan van Goyen die in 1941 in de Paletserie verscheen.⁴⁰ Het hoeft ons niet te verbazen dat een boekje dat meer dan een halve eeuw geleden voor een breed publiek werd geschreven, in een aantal opzichten gedateerd aandoet. Hier werd bijvoorbeeld de vraag naar het waarom van de onderwerpskeuze nog niet gesteld; Van Goyens landschapsuitbeelding lijkt slechts voort te komen uit een streven naar een 'vrijere, directere en

vooral nationalere kunst.' Dikwijls lijkt het zelfs of Van de Waal schrijft over een abstracte avant-gardekunst waarin de schilder er zich bewust op toelegde het beeld te zuiveren van alle oudere tradities.⁴¹ Desondanks blijft het een uitzonderlijk mooi en leesbaar boekje, niet alleen omdat het vele verhelderende inzichten biedt in het werk van Van Goyen, maar ook omdat het zo duidelijk werd geschreven door iemand die intens van deze schilderijen hield en dat overtuigend wist over te brengen.

Een beschouwing over Van de Waals bijdrage aan de Nederlandse kunstgeschiedenis is niet compleet zonder vermelding van zijn colleges beeldleer. Om deze colleges hangt een wat mysterieus aura, omdat hij er nooit iets van publiceerde, terwijl zij later nogal eens door leerlingen als Rudi Fuchs en Hans Locher werden aangehaald.⁴² Deze colleges hadden tot doel de elementen die het beeld als visuele drager van geestelijke waarden bepalen op systematische wijze te onderzoeken. Het motto dat hij aan de gepubliceerde versie van zijn oratie meegaf en dat hij ontleende aan een literatuur-theoretische studie, kan bij uitstek als motto van deze beeldleer fungeren: 'on ne conçoit guère l'art sans forme, sans style, sans code. Il n'existe d'oeuvre que composée et construite. Toute fantaisie en art exige une syntaxe. Aucun enthousiasme ne peut se passer d'une législation.'⁴³

Van deze colleges, die hij als een soort grammatica van de beeldende kunst beschouwde, is nog materiaal bewaard gebleven, zoals een index op zijn kaartsysteem beeldleer, ingedeeld volgens de hoofdcategorieën: (1) algemene methodiek, (2) zien, (3) vorm, (4) ruimte, (5) semantiek, (6) functies van het ikon, (7) waardering en (8) stijlleer – alles volgens eenzelfde soort numeriek systeem ingedeeld, met talloze uitsplitsingen in subcategorieën, zoals hij die ook in zijn *Iconclass* toepaste.⁴⁴ De ijzingwekkende systematiek waarmee Van de Waal alles wilde categoriseren spreekt ook uit de ordening van dit beeldleerapparaat; zo hield hij greep op een gigantische hoeveelheid notities over literatuur en beeldmateriaal en aantekeningen met ideeën, die hij opborg volgens dit systeem.⁴⁵

Van de Waal wilde zijn beeldleer nooit in een publicatie vast-

leggen omdat hij deze niet wilde verstarren en hij zijn colleges als een persoonlijke manier beschouwde om het denken over kunst op gang te brengen.⁴⁶ Uit bewaard gebleven collegedictaten uit de jaren 1949-1954 blijkt dat toen reeds alle elementen van deze beeldleer aanwezig waren, hoewel hij destijds waarschijnlijk nog niet die uitputtende numerieke systematiek had ontwikkeld waarin hij later al zijn materiaal zou ordenen. Men treft er veel in aan dat toen zeer uitzonderlijk was voor kunsthistorische colleges. Om een enkele bijzonderheid te noemen: in zijn oratie vielen al de woorden code, syntaxis en semantiek, en dat zijn begrippen die ook in de colleges beeldleer een belangrijke rol blijken te spelen. Welke kunsthistoricus sprak in die tijd over de beeldende kunst als een systeem van *signa* – met betekenis geladen visuele tekens – en wie behandelde toen het op conventies berustende verband tussen teken en object en het verschil tussen taaltkens en visuele tekens? Welke kunsthistoricus besprak het probleem van de semantiek van het *ikon*, en liet daarbij zien dat er oneindig veel betekenissen mogelijk zijn door de zichtbare en onzichtbare kwaliteiten die het beeld door ons vermogen tot associatie gemeen heeft met andere dingen? Zeker in kunsthistorisch Nederland moet het destijds heel ongewoon zijn geweest over het kunstwerk te spreken als een constructie van tekens in dialoog met de beschouwer of om een affiche voor Sunkist-sinaasappelen te analyseren – een voorbeeld dat hij ontleende aan de filoloog Spitzer – ter verduidelijking van het psychologische effect van bepaalde conventies en de bijbehorende associaties in visuele signa, een effect dat in zo'n geval uit commerciële overwegingen werd beoogd.⁴⁷ Het is dan ook niet verbazend dat het leerlingen van Van de Waal waren – Hans Locher en Rudi Fuchs – die hier te lande twee decennia later de eerste pogingen deden om respectievelijk het structuralisme en de semiotiek in het kunsthistorisch onderzoek te integreren.⁴⁸

Van de Waals intense belangstelling voor de functie van het beeld in de samenleving uitte zich ook in zijn gefascineerdheid met de fotografie, die hij vooral zag als de uiterste consequentie van het systeem waarmee de renaissance de fixering van ruimte



Professor H. van de Waal en M. Muller Massis bij de overdracht van diens collectie foto's en fotografische apparatuur aan het Leidse Prentenkabinet in 1970. (Foto van R.E.O. Ekkart in de verzameling van het Prentenkabinet der Rijksuniversiteit Leiden)

en tijd te lijf was gegaan. Helaas heeft deze diepgaande interesse nooit geresulteerd in belangrijke wetenschappelijke studies.⁴⁹ Zij heeft wel tot gevolg gehad dat in het Leidse Prentenkabinet de eerste museale verzameling fotografie in Nederland werd aangelegd, beginnend in 1952, toen de omvangrijke fotocollectie van Auguste Grégoire werd aangekocht.⁵⁰ Ook dit werd toentertijd in de museale en kunsthistorische wereld met onbegrip ontvangen.⁵¹ Door zijn stimulerende rol in de bestudering van de fotografie, is het geen wonder dat de eerste belangrijke fototentoonstelling in een Nederlands museum, *Foto-portret* (Haags Gemeentemuseum, 1970), door twee van zijn leerlingen, Kees Broos en Hans Locher, werd gemaakt; zelf heb ik daar nog als student aan mee mogen werken. Ook nu nog krijgt het wetenschappelijk onderzoek naar de geschiedenis van de Nederlandse fotografie vanuit de Leidse collectie zijn belangrijkste impulsen, onder andere door de productie van de reeks monografieën *Geschiedenis van de fotografie in Nederland*.⁵²

Zelfs de praktijk van het fotograferen stimuleerde Van de Waal aan de universiteit: als studenten volgden wij daartoe cursussen bij de fotograaf van het Prentenkabinet, Cor van Wanrooy (waarbij onder andere de hier gereproduceerde foto van Rudi Ekkart uit 1970 ontstond). Ook had Van de Waal in de tweede helft van de jaren zestig de kunstenaar Wim Noordhoek aangetrokken om ons te scholen in vormgeving – alweer een tamelijk ongewoon initiatief voor een hoogleraar kunstgeschiedenis. Van de Waal zag zulk onderwijs als een van de middelen om studenten vormgevoel bij te brengen. Het aankweken van gevoel voor kwaliteit was ook in Van de Waals eigen onderwijs van fundamenteel belang. Dit gebeurde vooral tijdens excursies, maar ook in zijn steeds terugkerende colleges over portret of landschap. De waarde die Van de Waal in het algemeen hechtte aan esthetische vorming moge tevens blijken uit het feit dat hij zich intensief heeft ingezet voor de reorganisatie van de opleiding voor tekenleraren en dat hij zeer actief was in de Vereniging tot Bevordering van het Aesthetisch Element in het Onderwijs (VAEVO).⁵³

Blijft ten slotte de onvermijdelijke vraag waarom Van de Waal tijdens zijn leven slechts betrekkelijk weinig school heeft gemaakt en waarom er in de loop van 25 jaar hoogleraarschap – en in groot contrast tot zijn Utrechtse collega Van Gelder – maar drie mensen bij hem zijn gepromoveerd.⁵⁴ Een gedeeltelijk antwoord geeft Gerson in zijn in memoriam: 'Er waren niet weinigen, die bang voor hem waren, bang in hun besef van onkunde tegenover zoveel wijsheid, met zoveel gezag en zo diepe ernst voorgedragen.' Ik zou daar zelf aan toe willen voegen: bang ook voor zijn angstaanjagende toorn, niet alleen wanneer hij op een gebrek aan interesse stuitte, maar ook als hij gebrek aan kennis en inzicht waarnam. Gerson vervolgt: 'Het perfecte werkstuk, dat Van de Waal verwachtte, was moeilijk te bereiken. De unieke colleges bleven voortleven als nooit te evenaren voorbeelden.'⁵⁵ Tevens stelt hij dat Van de Waal nooit de ambitie had de meest begaafde leerlingen aan zich te binden, en ze veeleer aanspoorde in musea een plaats te veroveren. En inderdaad is het opvallend dat zijn

bekendste leerlingen museumdirecteuren waren of zijn, opmerkelijk genoeg op het gebied van de moderne kunst: Oxenaar bij het Kröller-Müller, Locher bij het Haags Gemeentemuseum en Fuchs bij respectievelijk het Van Abbe, het Haags Gemeentemuseum en ten slotte het Stedelijk Museum in Amsterdam.⁵⁶

Rudi Fuchs loofde Van de Waal in zijn in memoriam omdat hij zijn leerlingen geheel vrij liet hun individuele talenten te ontplooiën. Hij voegde daaraan toe dat Van de Waal in zijn colleges nooit sprak over zaken waarnaar hij zelf onderzoek deed, vermoedelijk omdat hij het onjuist vond zijn studenten te confronteren met zulke specifieke problemen.⁵⁷ Men kan echter ook in minder positieve termen stellen dat dit vrijlaten en afstand bewaren voortkwam uit een gebrek aan stimulerende belangstelling voor de interesses en werkzaamheden van jonge kunsthistorici – iets waar Van Gelder nu juist zo overvloedig blijk van gaf. Mede doordat Van de Waal zijn studenten niet confronteerde met zijn eigen onderzoek kwamen zij weinig in contact met de onderzoekspraktijk, zodat zij wat stuurloos werden achtergelaten met de herinnering aan zijn imponerende colleges.⁵⁸

Hun legendarische reputatie bevestigt dat de bezieling van Van de Waals colleges voor zijn studenten buitengewoon inspirerend is geweest, maar zij waren te zeer aan zijn persoon gebonden om werkelijk school te kunnen maken. Evenmin heeft Van de Waal een krachtige traditie gevestigd waarin zijn ikonologische benadering van de Nederlandse kunst van de zestiende en zeventiende eeuw verder werd ontwikkeld. Zijn betrekkelijk kleine, maar indrukwekkende oeuvre is echter van grote kunsthistorische betekenis gebleven en kan nog altijd een bron van inspiratie zijn. Daarnaast zullen de *Iconclass* en de Leidse fotocollectie zijn herinnering levend houden.

* Anders dan de laatste decennia gebruikelijk is geworden, bezig ik Van de Waals officiële voornaam Henri en niet diens roepnaam Hans; de laatste werd tijdens zijn leven alleen door zijn familie en enkele goede vrienden gebruikt. Publicaties ondertekende hij stevast met H. van de Waal, uitgezonderd een enkel laat artikel waarbij hij de naam Henri gebruikte. Voor

biografische gegevens raadplege men vooral H. Gerson, 'Herdenking van Hans van de Waal (3 maart 1910-7 mei 1972),' *Jaarboek van de Koninklijke Nederlandse Akademie voor Wetenschappen* 1972, p. 166-180, en S. Dresden, 'Hans van de Waal, Rotterdam 3 maart 1910-Leiden 7 mei 1972,' *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* 1972-1973, p. 234-243. Een bibliografie van zijn publicaties door Els Tholen verscheen in L.D. Couprie en anderen (red.), *Opstellen voor H. van de Waal*, Amsterdam & Leiden 1970, p. 241-243; voor enkele aanvullingen tot 1972 zie R.H. Fuchs, 'Henri van de Waal, 1910-1972,' *Simiolus* 6 (1972-1973), p. 7, noot 5.

- 1 H. van de Waal, *Traditie en Bezieling*, Rotterdam & Antwerpen 1946. Dat de woorden van de titel als leitmotiv voor het denken van Van de Waal kunnen worden beschouwd, werd reeds opgemerkt door S. Dresden, op.cit. (noot *), p. 240.
- 2 H. Dilly, 'Einleitung,' in *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, Berlijn 1990, p. 14: 'Sein Verdienst is es, nicht nur der niederländischen Forschung, sondern weltweit einen ikonographischen Index erstellt zu haben, dessen Wert erst jetzt in der Zeit elektronischer Datenverarbeitung voll erfasst wird.' Het opstel over Van de Waal in Dilly's bundel is van Mechthild Beilmann, *ibid.*, p. 205-219.
- 3 E. de Jongh, 'De iconologische benadering van de zeventiende-eeuwse Nederlandse schilderkunst,' in F. Grijzenhout en H. van Veen (red.), *De Gouden Eeuw in perspectief*, Nijmegen 1992, p. 299-329, in het bijzonder 315-317.
- 4 Zie ook hieronder, noot 47. Toen ik mij voor deze lezing opnieuw in Van de Waals werk verdiepte, werd ik getroffen door de mate waarin bepaalde aspecten van zijn denken voor mij van veel groter belang zijn geweest dan ik mij tot dusver bewust was. Om mijn eigen positie te verduidelijken: toen ik in september 1965 in Leiden begon te studeren was Van de Waal al zeer veel ziek, waardoor ik maar weinig persoonlijk contact met hem heb gehad. Wel ben ik nog, als een van de allerlaatsten, in oktober 1971 bij hem afgestudeerd op een onderwerp dat sterk bij zijn eigen belangstelling aansloot: mijn scriptie ging over de denkbeelden van Engelse fotografen die in de tweede helft van de negentiende eeuw bewust kunst wilden schep- pen met het fotografisch medium.
- 5 Gerson, op.cit. (noot *), p. 173.
- 6 *Ibid.*, p. 171. De vaak moeizame relatie tussen Van de Waal en zijn collega's schemert bij Gerson enkele malen door, bijvoorbeeld wanneer hij schrijft over diens lichtgeraaktheid, of over Van de Waals 'precisie en zorgvuldigheid – door sommigen van ons ondervonden als querulante haarkloverij.' Ook de opmerking dat Van de Waal zich verre hield van bijeenkomsten en daardoor het contact met collega's miste, maar gegriefd was wanneer hij meende dat men onvoldoende rekening met hem hield bij uitnodigin-

- gen voor bijvoorbeeld congressen, wijst in dezelfde richting (ibid. p. 177). Zie voor een zorgvuldige tekening van Van de Waals gevoelige persoonlijkheid vooral: Dresden, op.cit. (noot *), passim.
- 7 Zie hierover Dresden, op.cit. (noot *), p. 234-235.
 - 8 H. van de Waal, *Zeventiende-eeuwse uitbeeldingen van den Bataafschen opstand*, Leiden (dissertatie) 1940. De eerste aanzetten tot dit werk zijn reeds te vinden in 's Lands oudste verleden in de voorstelling van Vondel en zijn tijdgenoten,' *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 94 (1937), p. 297-318, gebaseerd op Van de Waals doctoraalscriptie.
 - 9 H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1800: een iconologische studie*, 2 delen, Den Haag 1952. In vrijwel alle literatuur over Van de Waal wordt vermeld dat het zetsel voor dit boek in de oorlog vernietigd zou zijn, maar Mw. Van de Waal-Defresne verzekerde mij dat dit niet klopt en dat het zwaar beschadigd werd teruggevonden. Kort voor de publicatie van Van de Waals *Drie eeuwen* verscheen zijn uitvoerig geannoteerde en ingeleide vertaling van Eugène Fromentins *Les maîtres d'autrefois* (E. Fromentin, *De meesters van weleer*, Rotterdam 1951), een publicatie die eveneens een bewogen voorgeschiedenis heeft gehad. Reeds in het begin van de oorlog was hij aan dit werk begonnen en in zijn nabeschouwing schreef hij dat *Les maîtres d'autrefois* gedurende vele jaren zijn 'livre de chevet' was geweest 'en één der weinige boeken, die ik als "omnia mea" overal met mij heb gevoerd' (*De meesters van weleer*, cit., p. 382).
 - 10 H. van de Waal, 'In memoriam Erwin Panofsky,' *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen*, Afd. Letterkunde, nieuwe reeks 35, nr. 6, Amsterdam 1972, p. 227-244, het geciteerde op p. 231.
 - 11 Van de Waal, op.cit. (noot 1), p. 16: 'men heeft kunnen verklaren, dat het essentiele van Delacroix' *Barque de Dante* bestaat in de tegenstelling tusschen het stille verticale en het onrustige horizontale, en dat voor een juiste waardeering van Raffaëls *Disputa* en *School van Athene* historische kennis niet vereischt is.'
 - 12 Ibid., p. 18.
 - 13 Ibid., p. 19.
 - 14 Zie over dit laatste: M. J. Bok, 'De schilder in zijn wereld. De sociaal-economische benadering van de Nederlandse zeventiende-eeuwse schilderkunst,' in: Grijzenhout en Van Veen, op.cit. (noot 3), p. 331-335.
 - 15 Van de Waal, op.cit. (noot 10), p. 233.
 - 16 Van de Waal, op.cit. (noot 1), p. 38, voor Muller als Nestor, ibid. p. 29. Ook de filologen J.W. Pos en Leo Spitzer werden door Van de Waal in dit verband genoemd, ibid. p. 39.
 - 17 Voor Warburg en zijn kring verwijst Van de Waal niet naar specifieke namen en studies, maar naar het op Italië georiënteerde onderzoek van deze groep in het algemeen; tevens merkt hij op dat 'voor het ontginnen der Nederlandsche cultuur volgens de omschreven kunsthistorische methoden [...] nog nauwelijks de eerste spade in den grond gestoken [is],' daarbij vermeldend dat, indien de tijden niet zo ongunstig waren geweest, hij in dit verband wel had kunnen verwijzen naar zijn eigen studie over de vaderlandse geschieduitbeelding. In de noten bij de inleiding van dat boek is hij specifiek in het noemen van bronnen die voor hem van belang zijn geweest.
 - 18 Van de Waal, op.cit. (noot 1), p. 24-25, herhaald in Van de Waal, op.cit. (noot 9), deel 1, p. 4. Van de Waal verwijst in een noot naar het artikelje van Bing, maar het was voor mij toch een verrassing te zien dat hij haar zo letterlijk heeft gevolgd. Bing schreef naar aanleiding van Hoogewerffs definities van de begrippen ikonografie en ikonologie (Hoogewerff komt de eer toe deze voor het eerst duidelijk van elkaar te hebben onderscheiden, zie ook Van de Waal, cit. (noot 9), deel 2, p. 3, noot 4/4), dat zij deze te beperkt achtte voor Warburgs methode, 'da Warburg sich nicht auf die Entzifferung von emblematischen Bildsymbolen beschränkt, sondern auf den dahinterliegenden Prozess der Bildprägung und Bildverwandlung, und damit auf die Funktion der Bilder innerhalb der Gesamtkultur zurückzugehen sucht.' G. Bing, (bespreking van) 'G.J. Hoogewerff, *L'Iconographie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien*,' *A Bibliography on the Survival of the Classics* 1 (1934), p. 77.
 - 19 Van de Waal, op.cit. (noot 1), p. 24.
 - 20 E. Panofsky, 'Introductory,' in zijn *Studies in Iconology*, Oxford 1939, geciteerde editie New York 1972, p. 13-15, en Idem, 'Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art,' in zijn *Meaning in the Visual Arts*, Garden City (NY) 1955, p. 37 en 41 (hier 'corrective principle of interpretation' genoemd).
 - 21 Van de Waal, op.cit. (noot 1), p. 26.
 - 22 J. Białostocki, (boekspreking) 'H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding, 1500-1800. Een iconologische studie*,' *The Art Bulletin* 53 (1971), p. 262-265.
 - 23 Zie voor een artikel uit 1936, gebaseerd op deze scriptie, noot 8 hierboven.
 - 24 Van de Waal, op.cit. (noot 9), deel 1, p. 3.
 - 25 Ibid., p. 1-3.
 - 26 Ibid., vooral p. 8-11.
 - 27 Ook Hans Locher merkte al eens op dat Van de Waal in zijn colleges dikwijls veel speculatiever te werk ging dan in zijn publicaties, waarin hij slechts directe, verifieerbare relaties wilde leggen: 'Zelfs kwesties als de potentialiteit van een grondstructuur van een cultuur en de mogelijke structurele relaties tussen kunstuitingen van verschillende tijden en plaatsen worden door hem in zijn colleges meer dan eens behandeld,' schreef hij in 1970, vergelijk J.L. Locher, 'Lévi-Strauss en de structurele benadering van de kunst,' in: L.D. Couprie en anderen (red.), op.cit. (noot *), p.

- 113.
- 28 Voor De Jonghs kanttekeningen bij dit zwijgen, zie De Jongh, op.cit. (noot 3).
- 29 P. Geyl, (boekbespreking) 'Dr H. van de Waal, *Drie eeuwen vaderlandsche geschied-uitbeelding 1500-1880*,' *Bijdragen voor de geschiedenis der Nederlanden* 9 (1955), p. 142-144. Geyl schrijft dat hij de eigenaardigheden van de mentaliteit die de zeventiende-eeuwse geschiedbeschouwing bepaalt 'nog nooit zo als met handen [heeft] kunnen tasten, en tegelijk zo in verband met een rijkdom van cultuurverschijnselen gezien, als in het boek van Van de Waal.'
- 30 Białostocki, op.cit. (noot 22), p. 262.
- 31 Gerson, op.cit. (noot *), p. 170.
- 32 H. van de Waal, *Iconclass: an Iconographic Classification System*, 17 delen, Amsterdam, Oxford & New York 1973-1985 (na zijn dood onder redactie van L.D. Couprie voltooid en gepubliceerd). De fundamenten van dit ikonografische classificatiesysteem werden door Van de Waal reeds in 1952 op een internationaal kunsthistorisch congres in Amsterdam gepresenteerd, vergelijk ook H. van de Waal, 'Some Principles of a General Iconographical Classification,' *Proceedings of the 5th International Congress of Aesthetics*, Amsterdam 1964, p. 728-733. In samenwerking met de afdeling Computer en Letteren van de Universiteit Utrecht is het systeem in de eerste helft van de jaren negentig gedigitaliseerd. Zie de *Iconclass-website* <http://iconclass.ruu.nl/texts/publ.htm>, voor een overzicht van alle publicaties over *Iconclass*. Voor het project *Noordnederlandse boekillustratie 1585-1700* werd decennialang door diverse medewerkers (in het bijzonder J.P. Hulsbos) een schat aan materiaal verzameld dat, op jaartal geordend en met diverse registers, op het Leidse Prentenkabinet wordt bewaard; door gebrek aan middelen is deze onderneming in de jaren tachtig stopgezet.
- 33 Van de Waals studie over 'The "linea summae tenuitatis" of Apelles' verscheen in *Zeitschrift für Aesthetik und Kunstwissenschaft* 12 (1967), p. 5-32, en laat zien hoe de opeenvolgende interpretaties van het bekende verhaal over de lijnen van Apelles en Protogenes telkens opnieuw werden bepaald door de esthetische idealen van de tijd waaruit zij stammen. Van de Waals constatering dat de blinde vlek in al deze interpretaties 'is the silent and intuitive failure to acknowledge the skilled workmanship as the basis of art' is, zoals Gerson opmerkte, tekenend voor het grote belang dat Van de Waal zelf aan ambachtelijk vakmanschap hechtte. Vergelijk Gerson, op.cit. (noot *), p. 174, en Dresden, op.cit. (noot *), p. 37. Voor het boekje over Van Goyen vergelijk noot 40 hieronder, voor de Rembrandt opstellen het postuum gepubliceerde *Steps Towards Rembrandt*, Amsterdam & Londen 1974.
- 34 R.H. Fuchs, 'Preface,' in: Van de Waal, *Steps*, cit. (noot 33), p. 5; zie ook R.H. Fuchs, op.cit. (noot *), p. 5-6.
- 35 De beide lezingen hier genoemd zijn te vinden in Van de Waal, *Steps*, cit. (noot 33), p. 7-27. Een mooi voorbeeld van de hoogst persoonlijke duiding van Rembrandts beeldmiddelen is Van de Waals interpretatie van de plaatsing van de jonge Titus in het portret in Museum Boijmans Van Beuningen op de grens van licht en donker: 'now this assumes a significant role in the psychology of the portrait, a youth pondering a problem. The very composition forces us, as it were, to participate in the birth of an idea – the pensive state between the light of understanding and the realm of obscure, still unsolved questions.'
- 36 Zie over Van de Waals studie van de joodse traditie en religie vooral Dresden, op.cit. (noot *), p. 242; ook Hans Jaffé heeft op deze kant van Van de Waal gewezen in een ongepubliceerd in memoriam; mijn dank aan Els Tholen die mij inzage in het manuscript gaf. De betreffende artikelen verschenen oorspronkelijk in *Imprimatur. Ein Jahrbuch für Bücherfreunde* 12 (1954/1955), p. 52-61, respectievelijk *Oud Holland* 84 (1969), p. 199-223, en werden herdrukt in Van de Waal, *Steps*, cit. (noot 33), p. 113-132 respectievelijk 201-213. Zie voorts zijn fraaie inleiding voor de tentoonstellingscatalogus *Mokum en mediene: de geschiedenis van de Joden in Nederland*, Amsterdam (Amsterdams Historisch Museum) 1971.
- 37 Van de Waal, *Steps*, cit. (noot 33), p. 233-246.
- 38 H. van de Waal, 'De Staalmeesters en hun legende,' *Oud Holland* 71 (1956), p. 61-107, de Engelse vertaling in Van de Waal, *Steps*, cit. (noot 33), p. 247-292.
- 39 Het was van groot belang dat Van de Waal zich heftig keerde tegen de anachronistische 'fotografische' zienswijze waarin zo'n werk werd beschouwd als een soort momentopname, als iets wat ongeveer zo te zien was geweest op een bepaalde tijd en plaats. Van de Waal negeert echter dat het willen peilen van de gemoedsaandoeningen van de voorgestelden en de behoefte tot het denkbeeldig in tijd en ruimte reconstrueren van het verloop van een verbeelde gebeurtenis of situatie niet uitsluitend negentiende-eeuwse reacties zijn, maar al een oude traditie in de *ekphrasis* hebben.
- 40 H. van de Waal, *Jan van Goyen*, Amsterdam 1941.
- 41 Zie bijvoorbeeld *ibid.*, p. 14-17. Alles wat van deze 'avant-gardistische' ontwikkelingslijn afwijkt wordt dan ook in negatieve termen, of als 'omweg' omschreven. Overigens zou Wolfgang Stechow een kwart eeuw later in zijn standaardwerk over het Nederlandse landschap nog hetzelfde doen.
- 42 Zie vooral Locher, op.cit. (noot 27), p. 101-114 en Fuchs, op.cit. (noot *), p. 6.
- 43 Dit motto is afkomstig uit R. Caillois, *Puissances du roman*, Marseille 1942, p. 32, en Van de Waal was er op gewezen door S. Dresden, vergelijk Van de Waal, op.cit. (noot 1), p. 39.
- 44 Een voorbeeld: onder (4) Ruimte, vinden we bij 46 'Beweging,' onderverdeeld in 46.1 'Tijd' (met verwijzing naar 13.1 'Bij icon geen tijds-catego-

- rieën'), 46.2 'Tijd-ruimte,' 46.3 'Elementen van beweging;' 46.3 is vervolgens verder is uitgesplitst in 46.31 'Handeling' (met verwijzing naar 45.1 'Continuerende uitbeelding' en 46.44 'Invloed van momentopname'), dat op zijn beurt is uitgesplitst in 46.31.1. 'Dramatische theorieën,' 46.31.2 'Moment als onderdeel van handeling' (met verwijzing naar 22.61 'tijd van waarneming') en 46.31.3 'Reeks van momenten (strip vorm),' waarbij wordt verwezen naar 16.1 'icon-literatuur' en 16.4 'icon-film,' et cetera.
- 45 Gerard Jan Nauta (Kunsthistorisch Instituut Leiden) bestudeert dit materiaal op de mogelijkheden om met behulp ervan een computerprogramma voor beeldanalyse te ontwerpen. Hier zij ook melding gemaakt van de fameuze fiches, waarop Van de Waal zijn leven lang alles wat hij aan wetenswaardigheden tegenkwam opschreef; uit de systematisering daarvan is zowel de *Iconclass* als het beeldleersysteem gegroeid. Dresden vermeldt overigens dat Van de Waal zelf vertelde dat hij dikwijls werd bespot om zijn 'fichomanie,' en staat ook stil bij de voor Van de Waals karakter zo kenmerkende, schijnbaar tegenstrijdige combinatie van een zeer sensible, 'romantische' maar tegelijkertijd uiterst systematische geest: Dresden, op.cit. (noot *), p. 239.
- 46 Zie Fuchs, op.cit. (noot *), p. 6: 'When asked why he did not publish his *beeldleer*, he answered that publication would codify it and turn it into a system beyond his control. That was one reason; another was that he felt it was something he, as a person, could give to his students.'
- 47 Van de Waal baseerde zijn uiteenzetting over de Sunkist-affiche op L. Spitzer, 'American Advertising Explained as Popular Art,' in: Idem, *A Method of Interpreting Literature*, Northampton (Mass.) 1949, p. 102-149. Hoewel Spitzer de bijbehorende terminologie nog niet gebruikt, kan zijn analyse zonder meer semiotisch worden genoemd. Het zou interessant zijn aan de hand van de vele bewaard gebleven aantekeningen en van de hierboven reeds genoemde, zeer uitvoerige collegedictaten die tussen 1949 en 1954 door mijn tante Titia Bouma werden bijgehouden, na te gaan door wiens publicaties Van de Waal geïnspireerd werd en op welke wijze zijn ideeën zich hebben gevormd. In zijn beeldleer is de verwantschap met Ernst Gombrichs denkbeelden dikwijls opvallend, vooral met diens studies zoals gebundeld in *Meditations on a Hobby Horse*, Londen 1963, waarvan het naamgevende artikel al in 1951 was gepubliceerd; van Jeroen Stumpel vernam ik dat Gombrich en Van de Waal elkaar ook persoonlijk hebben gekend.
- 48 Zie R.H. Fuchs, 'Over het landschap: een verslag naar aanleiding van Jacob van Ruisdael, "Het Korenveld"', *Tijdschrift voor Geschiedenis* 86 (1973), p. 281-292, en Idem, 'Meyer Schapiro On Semiotics,' *Simiolus* 6 (1972/1973), p. 8 (een introductie bij een artikel van Meyer Schapiro). Voor Locher, zie op.cit. (noot 27), 101-114, waar Locher een door Van de Waal in zijn colleges beeldleer veelvuldig gehanteerd schema vergelijkt met de structuralistische theorie van Lévi-Strauss. Het betreft een schema waarmee Van de Waal in een driehoek wilde visualiseren hoe een onverbreekelijke samenhang tussen vorm, inhoud en functie het eigen gebied van het kunstwerk bepaalt in zijn relatie tot de omringende maatschappij. Terecht merkte Locher echter op dat voor Van de Waal de relaties tussen kunst en cultuur alleen van belang zijn voor zover zij kunnen bijdragen aan het verstaan van de kunstwerken zelf, terwijl in het structuralisme de aandacht verschuift van het kunstwerk naar een 'grondstructuur' (p. 113-114).
- 49 Van de Waal schreef wel enkele populaire bijdragen op dit gebied, waaronder een voor zijn opvattingen zeer verhelderend stuk over 'De functie van de fotografie in onze cultuur,' in de *Encyclopedie voor Fotografie en Cinematografie*, Amsterdam & Brussel 1958, p. 13-20. Een goede uiteenzetting over Van de Waal en de fotografie geeft Mattie Boom, 'Apologie van de fotografie. Prof. dr. H. van de Waals essentiële rol in de vorming van Nederlands eerste publieke fotocollectie in het Prentenkabinet (1953-1972),' in: J.F. Heijbroek en anderen (red.), *Het Leidse Prentenkabinet. Geschiedenis van een verzameling (Leids Kunsthistorisch Jaarboek 9)* 1994, p. 323-334.
- 50 Zie voor Van de Waals belang voor het Prentenkabinet, zowel voor de fotocollectie als voor de collectie tekeningen en prenten (onder zijn regime werden de collecties Welcker en Staring aangekocht): E. Tholen, 'Het Museum van Fraaije Kunsten voor de Academische Jongelingschap der Leidse Hoogeschool,' in: J.F. Heijbroek en anderen (red.), op.cit. (noot 49), p. 13-110, in het bijzonder p. 87-100.
- 51 Boom, op.cit. (noot 49), p. 323. Zie over de collectie Grégoire het artikel van F. Gierstberg in dezelfde bundel.
- 52 Zie ook Boom, op.cit. (noot 49), p. 343. Het huidige Studie- en Documentatiecentrum voor de Fotografie, geleid door Ingeborg Leijerzapf, speelt in het Nederlands onderzoek op dat gebied een belangrijke rol – ondanks de bedreigingen waaraan juist deze afdeling de afgelopen decennia bij voortdurend werd blootgesteld.
- 53 Zie Gerson, op.cit. (noot *), p. 176-177. In 1958 werd een nieuw, door Van de Waal ontworpen, Koninklijk Besluit over de tekenlerarenopleiding uitgevaardigd. Zie ook: H. van de Waal, 'Creatieve vorming een landsbelang,' *Gedenkbundel studiedagen VAEVO (1908-1958)*, z.p. [1958], p. 59-65, en Idem, 'Onderwijs en museum. Conclusies en suggesties naar aanleiding van de UNESCO-seminars "On the Role of Museums in Education"', *OKW Mededelingen, Departement Onderwijs Kunsten en Wetenschappen* 19 (1955), p. 172-176, 220-224, 236-237.
- 54 De drie bij Van de Waal verdedigde proefschriften zijn: J.Schouten, *De slangestaf van Asklepios als symbool van de Geneeskunde* (1963), A.W. Reinink, *K.P.C. de Bazel, architect* (1965) en Th.A.G. Wilberg Vignau-Schuurman, *Die emblematischen Elemente im Werke Joris Hoefnagels* (1969).

- 55 Gerson, op.cit. (noot *), p. 171. Iedereen die Van de Waals colleges heeft gevolgd kan dit slechts beamen; ook zijn uiteenzettingen tijdens excursies bij de kunstwerken zelf zijn legendarisch (helaas heb ik zelf geen excursies meer meegemaakt met Van de Waal als begeleider, omdat zijn gezondheid dergelijk werk in de tweede helft van de jaren zestig niet meer toeliet).
- 56 Interessant is in dit verband een polemiek met Oxenaar, naar aanleiding van diens klacht dat men in de museale praktijk geen baat heeft bij een universitaire vooropleiding kunstgeschiedenis. Van de Waals repliek heeft nog niets aan waarde ingeboet. Zie zijn 'Kanttekeningen bij "Zijn er nog kunsthistorici?"', *Museumjournaal* 12 (1967), p. 98-101.
- 57 Fuchs, op.cit. (noot *), p. 6.
- 58 Daarentegen was Prof. Th.H. Lunsingh Scheurleer een meester in het stimuleren van zelfstandig onderzoek. Lunsingh Scheurleer werd in het begin van de jaren zestig door Van de Waal naar Leiden gehaald als hoogleeraar kunstnijverheid – alweer een bestuurlijke daad die getuigt van het soort inzicht en vooruitziende blik waarvoor wij Van de Waal dankbaar moeten zijn.