

## Een masker van gewooneheid: E.H. Gombrich, 1909-2002

*De Academische Boekengids* 34, augustus 2002, pp. 15-16.

Ernst Gombrich' eerste, en naar ik meen ook grootste bijdrage aan de kunstgeschiedenis is dat hij een wetenschappelijke grond heeft gegeven aan de beoordeling van het begrip stijl. Voordien werd natuurlijk ook wel over stijl nagedacht, maar dat begrip en de bijbehorende categorieën - klassiek-romaans-gotiek, et cetera - werd in de kunstliteratuur voornamelijk beschreven als iets symptomatisch: als uitingen van een levensgevoel of culturele gesteldheid. Daar werd dan soms wel aan getornd in de vorm van discussies over de precieze omschrijving, afbakening en betekenis van deze of gene stijl. Maar het was Gombrich die de hele kwestie van stijlen en hun samenstelling fundamenteel ter discussie stelde.

Hij deed dat onder meer door op zoek te gaan naar de eerste keren dat een stijl werd benoemd, en dan te kijken waaraan die benoeming haar grond ontleende. Zo ontdekte hij dat de meeste stijlaanduidingen in hun kiem neerkomen op een specifieke afwijking van de norm 'klassiek'. Gotisch was niet-klassiek, barok was ontspoord klassiek, en romantiek was anti-klassiek, aldus de ex- en impliciete criteria waarlangs deze stijlen, vaak achteraf, hun identiteit ontwikkelden. Een andere door Gombrich gevolgde strategie was te onderzoeken hoe de correlatie tussen een stijl en haar tijdperk eigenlijk was. Een van de meest sprekende voorbeelden die hij daarvan geeft, is dat van de internationale gotische stijl, die de Europese kunst van de late veertiende en vroege vijftiende eeuw beheerste. 'Het is verleidelijk', zo schrijft hij in *The Uses of Images, Studies in the Social Function of Art and Visual Communication* (Londen 1999), 'om deze lieflijke schilderijen te beschouwen als een spiegel van een gouden tijdperk van zoetheid en licht, verfijnde geneugten en onbeteugeld plezier. Helaas, dat is niet wat de historici ons vertellen.' Volgt een uiteenzetting van de uitzonderlijke hoeveelheid rampen en oorlogen die juist dit tijdperk teisterden. Zijn eigen verklaring voor de wijde verbreiding van de internationale stijl is dat er aan de Europese vorstenhoven in korte tijd een grote vraag ontstond naar beelden als luxeobjecten, dat deze mode via geillumineerde handschriften een relatief snelle verspreiding vond, en dat het schilderen van de meest glimlachende, aantrekkelijke scènes daarmee enkele zwaar geplaagde decennia lang het voornaamste doelwit waren van artistieke wedijver.

Dit recente essay kan model staan voor Gombrich' meest gebruikte benadering van het stijlprobleem. Tegenover de oude drogverklaringen van de kunst als seismografische meter van een tijdgevoel stelde hij, in essays als *Norm and Form* en in *Art and Illusion* en zijn opvolger, *The Image and the Eye* (1982), keer op keer briljante reconstructies van hoe enig vormprincipe of beeldidee in de kunst was ontstaan, en hoe het kon zijn uitgegroeid tot iets dat de naam stijl verdiende. Over dat laatste, de dynamiek van een vormidee naar een min of meer collectieve benadering, en de manier waarop zo'n benadering dan weer plaats kan maken voor weer een andere, schreef hij het baanbrekende essay *The Logic of Vanity Fair* (in *Ideals and Idols, Essays on Values in History and in Art*, 1979). Gezien het belang van dit onderwerp voor de kunstgeschiedenis is het verbazend hoe weinig er in de kunstliteratuur naar dit uiterst leesbare en onderhoudende artikel wordt verwezen. Een reden daarvoor is dat kunsthistorici nog steeds relatief weinig geïnteresseerd zijn in ideeën, in discussies over het hoe en waarom. Ook daarin was en is Gombrich nog steeds een uitzonderlijk fenomeen.

### Impliciete oorspronkelijkheid

Enigszins generaliserend kun je Gombrich' oeuvre kenschetsen als een verzameling van steeds nieuwe, gevarieerde methoden om het probleem van de stijl te benaderen. In *The Story of Art* (eerste druk: 1950) maakte hij duidelijk hoe individuele kunstenaars zich tot elkaar verhouden, hoe ze van elkaar leren en hoe ze hun doelstellingen vooral op elkaar afstemmen. Zo is het zestiende-eeuwse maniërisme een direct gevolg van het grote succes van Michelangelo's mannelijke naakten. Zonder de Ignudi zou Pontormo ofwel een heel ander soort schilderijen hebben gemaakt, of hij zou nooit de gelegenheid hebben gekregen om zijn wonderlijke, kunstmatige kunst zo te verfijnen. De loop van de kunstgeschiedenis wordt vooral bepaald door een afwisseling van individuele ontdekkingen, toevoegingen aan en doorbraken binnen een bestaand artistiek tapijt. Soms ligt de kiem voor zo'n doorbraak voor het grijpen - de directe voorgangers, Perugino voor Rafael, Cimabue voor Giotto - soms is die grondstof zelf gekozen: voor een schilder uit de vroege negentiende eeuw als Constable was de Hollandse zeventiende-eeuwse landschapskunst de bedding waarbinnen hij zijn eigen ontdekkingen deed. Soms gaat het om het voorrang verlenen aan een al lang bestaande maar tot dan toe secundaire doelstelling: schilderijen zoals Monets strand bij Trouville hebben iets weg van kleine stukjes Boudin, gezien onder een vergrootglas. En soms kunnen zelfs de grootste en meest oorspronkelijke prestaties niet anders begrepen worden dan in de termen van een heersende mode, waaraan de kunstenaar een eigen, subtiel of voortvarend karakter verleende.

De originaliteit van deze analytische vorm van kunstgeschiedschrijving is weinig opgemerkt omdat Gombrich er zelf maar weinig ophef over maakte. Gombrich was in de kern een onderwijzer, hij wilde liever verhelderen dan verrassend uit de hoek komen. Dat laatste deed hij vaak, maar hij wist het altijd te verpakken als iets gewoons, vanzelfsprekends. In *Art and Illusion* (1959) maakte hij duidelijk, met het hem kenmerkende, onopvallende verbale raffinement, hoe essentieel het bij de beoordeling van een

artistieke vorm is om de keuzesituatie die eraan ten grondslag ligt te reconstrueren. Dat vergt een soort detectivewerk, niet anders dan de reconstructie van gebeurtenissen in het echte leven. 'De kapitein op de brug die het zinkende schip had kunnen verlaten maar die gebleven is moet een held geweest zijn; de man die in zijn slaap werd verrast en verdronk kan ook heroïsch zijn geweest, maar daar zullen we nooit achter komen. Indien we een stijl werkelijk als symptomatisch willen beschouwen (wat nu en dan zeer interessant kan zijn), kunnen we niet buiten een alternatieven-theorie.' Dichter bij huis ligt misschien een vergelijking uit de geschiedenis van de cinematografie: wanneer Fellini *La Dolce Vita* in zwart-wit filmt laat dat feit zich heel anders beoordelen dan bij *Citizen Kane*. De ene regisseur had de keus tussen kleur en zwart-wit, de andere niet. Dat feit is van cruciaal belang voor iemand die een uitspraak wil doen over stijlkeuzes in de geschiedenis van de film.

Maar hoe is dat met Cimabue? Schilderde hij zijn madonna's zo strak omdat hij koos voor de hiëratische stijl, omdat hij de eerste was die leven probeerde te blazen in een omgeving van nog veel strakkere madonna's, of omdat hij onderhevig was aan een dertiende-eeuws levensgevoel dat vanzelf strakke madonna's voortbracht? Als die laatste verklaring nog steeds de meest populaire is, ligt dat niet aan Gombrich. In *Art and Illusion* en later in essays als *In Search of Cultural History* (1979), doet hij zijn licht schijnen over het tautologische karakter van de benadering om stijlverschuivingen toe te schrijven aan een ongrijpbare macht of structuur: 'Een verandering wordt dan (i.e. binnen het paradigma van de tijdgeest) het symptoom van de verandering als zodanig, en om de tautologie te maskeren wordt er een grandioos evolutie-schema bijgehaald.'

### **Levenslange vriendschap met Popper**

Het debat tegen de varianten van dat grandioze evolutieschema vormde de achterkant van Gombrich's theorie over de rol en betekenis van stijlen in de kunst. Gombrich heeft de polemiek nooit gezocht, maar hij heeft tegen wil en dank, en met een soms dodelijke hoffelijkheid, veel gepolemiseerd: over de mechanica van de waarneming, over de relatie tussen vorm en inhoud in de kunst, over de betekenis van bepaalde kunstwerken, en het meest over de tijdgeest. In dat laatste zag hij zich gesteund door de ideeën van zijn vriend Karl Popper, die binnen de filosofie hetzelfde debat voerde (onder meer in *The Poverty of Historicism*, 1957), en met wie Gombrich zowel intellectueel als biografisch veel gemeen had. Gombrich las en bewonderde Poppers *Logik der Forschung* (1934) direct nadat het was verschenen. Beiden waren het product van de cultuur van de *Bildungsbürger*, beiden erfden van moeders kant een grote belangstelling voor muziek. Allebei hadden ze hun wortels in het vooroorlogse Wenen, en vonden ze bovendien in de jaren dertig hun heil in de Angelsaksische wereld. Waar Gombrich in 1936 zijn standplaats vond in het Londense Warburg Institute for Cultural Studies, vestigde Popper zich - na een kort verblijf in Cambridge - in Nieuw-Zeeland om na de oorlog een aanstelling te krijgen aan de London School of Economics. De twee mannen hebben een levenslange vriendschap onderhouden. Gombrich heeft zijn schatplichtigheid aan Popper altijd ruimhartig betuigd, Popper schrijft in zijn autobiografie op zijn beurt dat Gombrich behoorde tot de paar mensen van wie hij in zijn vroege Londense tijd het meest had geleerd. Het was Gombrich die, samen met Hayek, een uitgever vond voor Poppers *The Open Society and its Enemies* (1945). De twee maakten tot op hoge leeftijd samen muziek. Ik herinner me nog van een bezoek aan Gombrich in 1992, kort na Poppers dood, hoe zwaar het verlies van deze vriend hem klaarblijkelijk had getroffen. Gombrich zelf hield het nog tien jaar langer uit, onderwijl onvermoeibaar stukken producerend voor de *New York Review of Books*, tot hij langzaam maar zeker, net als de Britse koningin-moeder, een aura van onsterfelijkheid begon te ontwikkelen.

Zelfspot is de grote kunsthistoricus E.H. Gombrich nooit vreemd geweest. De laatste tien jaar sprak hij uitsluitend over zichzelf in termen van een levensvorm die eigenlijk al uitgestorven had moeten zijn; een soort levend fossiel. En hoewel zelfs de hoogbejaarde Sir Ernst bij leven een allesbehalve versteende indruk maakte, raakt zijn uitspraak in sommige opzichten een harde kern van waarheid. Die kern schuilt minder in zijn denken dan in zijn leven, dat het grootste deel van de twintigste eeuw heeft be-streken, de eeuw waarin zelfs geleerdenbiografieën door de omstandigheden onverwachte wendingen kunnen bevatten. Gombrich was in zaken des levens geen avonturier, en hij heeft de kleurrijke aspecten van zijn biografie altijd consequent afgezwakt. Zo begint het boek *A Lifelong Interest, Conversations on Art and Science with Didier Eribon* (1991), het enige biografische geschrift over Gombrich tot nu toe, met een sceptische analyse over de verschillende mythes omtrent zijn geboortestad Wenen. Het zijn er drie, en Gombrich laat niet na de aandacht te vestigen op hun onderlinge strijdigheid: het Wenen van de operettes en de walsen, het Wenen van de geboorte van de moderne beweging uit de decadentie van het Austro-Hongaarse keizerrijk, en het Wenen van de collectieve joodse bijdrage aan onze cultuur. Over dat laatste Wenen, dat hem persoonlijk betreft, is zijn opvatting altijd zeer resoluut geweest. 'It is a question, anyway, of no particular interest except to racists, but since it has been raised, it may be useful to remember that Loos was not a Jew, nor was Webern, nor was Berg, nor Klimt, nor Kokoschka, nor Musil, nor Doderer.'

Hoe sterk dit standpunt hem ter harte ging, bleek tijdens een geruchtmakend congres in Londen enkele jaren geleden over hetzelfde onderwerp. Toen drukte hij zich als volgt uit tegen de jonge historicus die het gangbare beeld schetste: 'Realiseert u zich dat uw uiteenzetting van de joodse inbreng in de intellectuele cultuur van de 20ste eeuw een getrouwe afspiegeling vormt van alle argumenten die de Gestapo vijftig jaar geleden over dat onderwerp naar voren bracht?' Woorden die een schok teweegbrachten, te meer omdat ze kwamen uit de mond van de oude, over het algemeen milde kunsthistoricus. Maar de oplettende lezer merkt een onmiddellijke echo van Gombrich's theorieën over de 'mystiek' van kunstzinnige stijlen, die ook bijna allemaal hun spiegelbeeldige oorsprong vinden in

een vijandig etiket.

### **Weense antecedenten**

Uit het vervolg van de gesprekken met Eribon blijkt dat Gombrich' familie wel contact had met allerlei cultuurkolossen uit het Wenen van de vroege twintigste eeuw. Zo had zijn muzikale moeder les gehad van Anton Bruckner ('I remember how she used to imitate the very broad Austrian accent in which he explained the laws of harmony'), en speelde ze op het conservatorium soms samen met Arnold Schoenberg ('but she did not like him, either as a musician or as a person'). Ook kwam zij als jonge vrouw veel over de vloer bij Sigmund Freud, en spendeerde ze weken in huize Freud gedurende de zomervakanties. 'But again, I have to say that she didn't like him much, though she always added that he was brilliant in telling Jewish stories.?'

Deze passages zijn interessant omdat ze een bepaalde trek in Gombrich' persoonlijkheid helder tekenen: zijn neiging om zichzelf, desnoods tegen de klippen op, een positie langs de zijlijn toe te kennen, als observator eerder dan als deelnemer. Dat deed hij zelfs wanneer de omstandigheden hem in het midden van de gebeurtenissen trokken. En aan sommige gebeurtenissen kon een Weens-joodse jongen in de eerste helft van de twintigste eeuw zich niet onttrekken. Het gaat hier om de gebeurtenissen die zoals we inmiddels weten de hele geschiedenis van de twintigste eeuw hebben getekend: de moord in Sarajevo op aartshertog Franz Ferdinand, het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog, de daarop volgende schaarste en de opkomst van de nazi's in de jaren dertig. Erg spraakzaam is Gombrich niet over de manieren waarop deze gebeurtenissen hem persoonlijk raakten, maar de paar dingen die hij vertelt, maken duidelijk dat hij allesbehalve langs de zijlijn stond. Indrukwekkend is zijn beschrijving van de manier waarop zijn vader zich tot het uiterste verzette tegen de zwarte markt. Pas toen zijn kinderen de vierde graad van ondervoeding (op een schaal van vijf) bereikten en het gezin Gombrich helemaal niets meer had, bezweek hij. 'He said that now he was 'joining the society of the semi-decent people'?

Gombrich spreekt, net als Popper in zijn autobiografie altijd met grote bewondering en liefde over zijn ouders. Om een beeld te krijgen van het belang dat Gombrich zelf hechtte aan het begrip 'decency' in zijn levenswerk kan verwezen worden naar het voorwoord bij zijn *The Story of Art*. Gombrich formuleert daarin een aantal zelfgekozen spelregels: 1. niet te zullen schrijven over werken die hij niet ook kon laten zien ('I did not want the text to degenerate into lists of names...'), 2. alleen werken toe te laten die zijn volstreekte bewondering hadden ('This decision entailed a considerable sacrifice of literary effects. Praise is so much duller than criticism...'), 3. weerstand te zullen bieden aan het streven naar originaliteit ('This book, after all, is not intended merely as an anthology of beautiful things; it is meant for those who look for bearings in a new field'). Deze regel verhuult, zoals vaker, de in wezen zeer oorspronkelijke keus aan kunstwerken die aan *The Story of Art* ten grondslag ligt.

De manier waarop Gombrich zijn kaarten hier openlegde en tegelijk zijn persoonlijke kwaliteiten naar achteren schoof typeert hem, zo goed als de scherpzinnigheid waarmee hij zijn eigen probleemstellingen benaderde. Ook daarin is Gombrich door vakgenoten niet altijd naar waarde geschat. Zelf kon hij met smaak vertellen over de manier waarop dat populaire boek hem destijds, in de jaren vijftig, bij zijn Londense collega's in diskrediet had gebracht. Zoals hij zich altijd weinig aantrok van officiële academische afbakeningen, zocht hij (net als Popper) zijn vrienden nooit per definitie binnen eigen academische kring. Ook voor zijn collega's, waarvan een aantal nog steeds aan het Warburg Institute verbonden is, bleef Gombrich veelal een buitenstaander. Iemand over wie je verhalen kon vertellen (daarvan zijn er nog steeds legio in omloop, vaak met als inzet de immense geleerdheid en kinderlijke naïviteit die het Anglo-Germaanse contingent typeerde en waar Gombrich het laatste overblijfsel van vormde) maar met wie je niet makkelijk vriendschap sloot.

Gombrich heeft zelf altijd benadrukt dat zijn vertrek naar Londen in 1936 niet het gevolg was van een vlucht voor de nazi's, maar van de omstandigheid dat hij een aanstelling kreeg aan het Warburg Institute met de befaamde bibliotheek van Aby Warburg, dat daar sinds drie jaar was gevestigd. Wel heeft hij, ook in zijn Londense jaren, veel gedaan om minder fortuinlijke landgenoten uit de handen van de nazi's te redden. Daarover heeft hij nooit, of alleen heel terloops, geschreven. Er is één hoofdstuk in zijn levensverhaal dat Gombrich wel graag vertelde: zijn aanstelling samen met zijn grote vriend de psychoanalyticus Ernst Kris bij de BBC als 'monitor', luisterspion voor Duitse radio-uitzendingen. Dit is de enige episode in zijn leven waar hij een essay aan heeft gewijd, getiteld *Myth and Reality in German Wartime Broadcasts* (in *Ideals and Idols, Essays on Values in History and in Art*, 1979). Gombrich schrijft daarin hoe hij van december 1939 tot december 1945 belast was met het opvangen van radio-uitzendingen uit het Duitse taalgebied. Dat gaf hem, zo schreef hij, een unieke gelegenheid om de oorlog als het ware van beide kanten waar te nemen, en zodoende de gedachtewereld van de vijand te doorgronden. *Myth and Reality* bevat een glasheldere analyse van de principes van propaganda, met het altijd onderliggende duo zelfbedrog en paranoia, en ook met de normale, alledaagse emoties die daar weer aan ten grondslag liggen. Behalve als een staaltje van intellectuele koelbloedigheid laat dit artikel zich lezen als een sleutel tot Gombrich' fascinatie voor principes van menselijke waarneming, en de verhouding tussen individuele keuzes en collectieve processen.

### **Talent voor de verbale pun**

Als Gombrich iets heeft overgehouden aan zijn oorlogservaringen was het een groot wantrouwen tegen propaganda en een scherpe antenne voor propagandistische trekjes in wetenschappelijke geschriften. Tegelijk heeft hij altijd begrepen dat elke uitleg, elke uiteenzetting een element van propaganda bevat,

wil die doel treffen. In die zin was het een middel dat hij zelf heel vaardig hanteerde, met open vizier, in een stijl die meer verwantschap vertoonde met de 'fireside chats' van Roosevelt dan met de proclamaties van Joseph Goebbels, maar daarom niet minder doeltreffend. Hij kende de mnemotechnische waarde van de slogan, de samenvattende zinsnede, en zijn essays zijn doortrokken van zijn talent voor de verbale *pun*.

Gombrich' eigen stijl is moeilijk te imiteren, en nog moeilijker te beschrijven. Ik denk dat die uiteindelijk nog het meest wordt gekenmerkt door een intellectuele oorspronkelijkheid die voortdurend tevoorschijn breekt achter de voegen en naden van zijn vastbesloten streven naar helderheid, naar de kortste weg ter verklaring van een of ander verschijnsel. Dat verklaart ook de bedrieglijke, schijnbare eenvoud en lichtvoetigheid van zijn beweringen en uiteenzettingen. Gombrich' eigen voorbeelden waren Julius von Schlosser, Ernst Kris, Otto Kurtz, Karl Popper: allemaal grote schoolmeesters uit de oude Duitse traditie van respect voor Cultuur en Rede, getemperd door de Angelsaksische bril van scepsis en wit. Dat was ook zoals hij zichzelf in de eerste plaats zag: als een schoolmeester van formaat. In Nederland hadden we er vroeger ook een paar: Huizinga, Theo Thijssen, allebei van voor de tijd dat dit beroep in diskrediet raakte en geboren vertellers en oorspronkelijke denkers wegkropen in de schulp van het academische betoog of de polemische essayistiek. Maar dat is een Hollands drama, waar Gombrich gelukkig van gevrijwaard is gebleven. Niet voor niets prees hij zich zijn leven lang gelukkig dat het toeval hem in Engeland had geplaatst.

**Mariette Haveman** is hoofdredacteur van *Kunstschrift*.