

OVER VOGELS EN EEN ZEEMONSTER

Teken, voorteken en symbool

C. Hendriks

Inleiding

Op een dag kruist een zwarte kat uw pad. Wat heeft dat te betekenen? Voor sommigen zal het een (voor)teken van naderend onheil zijn, anderen zullen een dergelijke gedachte als bijgeloof beschouwen. Een afbeelding met een *voorstelling* waarin een zwarte kat voorkomt, kan op verschillende manieren worden bekeken: als esthetische eenheid (van vorm en kleur) of als betekenisvol object waarin voor de kat een symbolische rol is weggelegd (een zwarte kat duidt immers op ongeluk).

In kunsthistorische literatuur worden begrippen als tekens en symbolen veelvuldig gebruikt voor het duiden van een kunstwerk. Zo geeft Timmers de volgende omschrijving van het begrip *symbool*: "[...] een begrip, of de voorstelling daarvan, dat, een ander begrip vervangende, voor de waarnemende geest dit vervangen begrip samenvat."¹ Het symbool wordt hier opgevat als gevisualiseerd hulpmiddel voor de menselijke geest. "A sign is a symbol; a symbol is a sign," aldus Ferguson.² Hij beschouwt tekens en symbolen als de uiterlijke en zichtbare vorm waarin een innerlijke en onzichtbare realiteit besloten ligt.

De termen *tekens* en *symbolen* worden vaak door elkaar gebruikt. Ferguson echter wenst aan beide een aparte betekenis toe te kennen. Een symbool heeft voor hem een diepere betekenis dan een teken. Een voorbeeld kan dit verduidelijken: in religieuze kunst kan het kruis gezien worden als teken van het christelijk geloof en verwijzen naar Christus' kruisiging. Het Lam Gods kan worden beschouwd als een symbool: Christus werd immers als een lam geofferd ter genoegdoening van de zonden der mensheid. Bronswijk meent dan ook dat een symbool als herkenningsteken functioneert, waarmee een andere, niet waar te nemen bedoeling, verhaal of gedachte opeens zichtbaar gemaakt kan worden.³

Dat tekens en symbolen dienen om op eenvoudige wijze complexere zaken te visualiseren mag duidelijk zijn. Waar de scheidslijn loopt is echter niet zo scherp vast te stellen. Het woordenboek levert de volgende informatie over deze termen: een teken is een aanduiding van iets door een letter, cijfer, figuurtje,

1 Zie: J.J.M. Timmers, *Christelijke symboliek en iconografie*, (Bussum 1974) 9.

2 Zie: G. Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art*, (New York 1972) 7-8.

3 A.C. Bronswijk, *Symbolen, de taal van kunst en liturgie*, ('s-Gravenhage 1987) 8.

voorwerp of handeling; een symbool is een verdrinking van een aantal of een samenstel van begrippen in een enkele voorstelling. De omschrijving van teken is hier aanzienlijk ruimer dan die van symbool. De term symbool sluit aan bij de omschrijving door bovengenoemde auteurs: de omzetting van een abstractie naar vormen uit de concrete werkelijkheid. Ferguson beweert terecht dat de uitspraak "A sign is a symbol; a symbol is a sign" niet houdbaar is, het onderscheid kan echter niet gezocht worden in de wederzijdse uitsluiting van beide termen. Anders geformuleerd: elk symbool is een teken maar niet ieder teken is een symbool. We kunnen nu zeggen dat het *voorteken* een teken is dat 'iets toekomstigs' aankondigt: de hiervoor genoemde zwarte kat die de voorbode is van naderend onheil; trekkende ganzen die de komende winter aankondigen. Een *symbool* vat een begrip samen, bijvoorbeeld de witte duif die voor de vrede staat. Maar een symbool kan echter ook als voorteken worden toegepast: het Lam Gods (symbool voor Christus) wordt bloedend op een schotel afgebeeld in de scène van het Laatste Avondmaal. Dit is een duidelijk voorteken van het offer dat Christus eens zal brengen. (Hieronder zullen nog andere voorbeelden genoemd worden.)

Veel kennis van teken en symbool is in de loop der tijd verloren gegaan en door de secularisatie geheel naar de achtergrond gedrongen, voor het begrip van veel kunstwerken blijft ze echter onmisbaar. De iconografie draagt bij tot dat begrip door tekens en symbolen te verklaren naar hun ideële inhoud. Daarbij is het raadplegen van bronnen van belang om te komen tot een verantwoorde duiding van tekens en symbolen. Zo is voor de interpretatie van christelijke kunst, waar voortekenen veelvuldig worden toegepast, kennis van christelijke symboliek wel haast onontbeerlijk. Het christendom heeft een gecompliceerde beeldtaal voortgebracht, waarvan de betekenis in de loop der tijden veranderingen heeft ondergaan. Welke functies werden in verschillende perioden aan voorstellingen toegedacht? Welke opvattingen bestonden over christelijke kunst en welke werden uitgedragen? Aan welke bronnen werden voorstellingen ontleend? Deze problematiek zal hier worden geïllustreerd aan de hand van vier fresco's uit het Italië van de vijftiende en zestiende eeuw.

De laatste 'verteller' van de renaissance

Wie in Florence het klooster van de Ognissanti kerk bezoekt zal zeker de refter bezichtigen. Op één van de korte wanden van deze langwerpige eetzaal is op de muur een fresco geschilderd (afb.1). De zaal is nu nagenoeg leeg, maar in de vijftiende eeuw stonden er lange schragen en banken, waaraan monniken hun maaltijden nuttigden. Dit is een belangrijk gegeven: het fresco werd bekeken vanuit een zittende positie, de schilder heeft daar rekening mee gehouden door het perspectief aan te passen. Hij heeft zelfs de vorm van het gotische gewelf in het fresco herhaald, waardoor de suggestie wordt versterkt dat de toeschouwer deel uitmaakt van de voorstelling.

Het onderwerp van dit fresco is niet moeilijk te duiden. Twaalf mannen rondom een centrale figuur met nimbus, gegroepeerd aan een gedekte tafel, verwijzen naar het Laatste Avondmaal. De toeschouwer die de voorstelling uitvoeriger bekijkt, zal - behalve de tafelscène - een overstelpende hoeveelheid details zien. De kunstenaar schilderde behalve glaswerk, brood en vruchten op de met een mooi kleed gedekte tafel, allerlei vogels en bomen. Op de zijkanten van de met houtsnijwerk versierde bank bracht de schilder een dubbel kruis aan.

Welke betekenis zou kunnen worden gehecht aan deze details? We weten dat de monnik uit het *Quattrocento* vertrouwd was met de liturgie, hij was derhalve in staat religieuze schilderijen te 'lezen' als ware het een tekst. Voor hem zal deze voorstelling geen geheimen hebben gehad, voor een twintigste-eeuwer is veel van de hier gebruikte symboliek niet meer bekend. Willen wij deze voorstelling kunnen begrijpen, dan moeten we ons verdiepen in toen gebruikte literaire bronnen. De voornaamste zijn uiteraard de bijbel en de in alle latere bronnen vermelde Griekse *Physiologus* uit de tweede of derde eeuw.⁴ Dit laatste is een geschrift waarin dieren, planten en mineralen symbolisch in verband worden gebracht met bijbelse verhalen. Beide bronnen verbinden aan dieren en planten expliciete betekenissen. Zonder kennis van deze betekenissen kan een hedendaagse toeschouwer een voorstelling als het genoemde Avondmaal niet volledig begrijpen. De symbolische betekenis van dier of plant is echter slechts zelden voor eenduidige uitleg vatbaar. De toeschouwer - in dit geval een geleterde monnik - werd geacht deze symbolen met elkaar te kunnen combineren om zo de 'boodschap' van dit fresco te begrijpen.

Welke voortekenen en symbolen heeft de schilder nu in deze voorstelling willen stoppen? Allereerst dienen we te kijken naar voorlopers van dit soort afbeeldingen met het oog op de 'geschiedenis' (ontwikkeling) van dit type voorstelling. Voorstellingen van maaltijden kwamen al voor op wanden in graftomben, onder meer bij Egyptenaren en Etrusken. In de christelijke kunst verschijnen tafelscènes voor het eerst in de derde eeuw op schilderijen in Romeinse catacomben. Tot in de vijfde eeuw werd het onderwerp maaltijd - als symbool voor het Laatste Avondmaal - verbeeld door de weergave van het wonder op de bruiloft van Kana of de wonderbare broodvermenigvuldiging. Timmers beschrijft als vroegste voorbeelden van het Laatste Avondmaal een vijfde-eeuwse ivoren diptiek in de Dom van Milaan en een mozaïek in de Sant' Apollinare kerk te Ravenna uit de zesde eeuw.

Domenico Ghirlandaio (in 1449 in Florence geboren en aldaar overleden in 1494) schilderde in 1480 het Laatste Avondmaal in de refter van de Ognissanti kerk. De voorstelling, die door de vorm van het gewelf in tweeën is gedeeld, geeft de toeschouwer uitzicht op een soort loggia met daar achter een tuin. Christus zit links van het midden en is herkenbaar aan zijn nimbus en het zegenende handgebaar. Zijn discipelen zitten aan weerszijden, één discipel valt

4 Zie over de *Physiologus* ook: L. Houwen, 'Dieren, dierensymboliek en dierenboeken in de Middeleeuwen', *Groniek* 28 (1994) 126, 20-31.

extra op doordat de schilder hem aan de overzijde van de tafel heeft geplaatst. Deze uitzonderlijke positie verraaft wie hij is, Judas. Het moment van uitbeelding dat Ghirlandaio gekozen heeft is terug te vinden in Lucas 22:14-23: "Doch zie, de hand van hem, die Mij verraaft, is met mij aan de tafel".⁵ De apostelen reageren zichtbaar geschrokken en bedroefd op Christus' woorden. Tot zover laat de voorstelling aan duidelijkheid niets te wensen over.

Ghirlandaio deelt de voorstelling niet alleen verticaal maar ook horizontaal in tweeën met behulp van de muur achter de bank, waardoor zij als het ware uit twee lagen bestaat. De blik van de toeschouwer wordt - met behulp van perspectief - via de Avondmaalscène geleid naar een er achter liggende tuin met bomen en vogels. Met hulp van eerder genoemde literatuur op het gebied van de christelijke iconografie is het nu mogelijk de voor ons verborgen boodschap te ontraadselen.

In de tuin schilderde Ghirlandaio jagende roofvogels. Het zijn waarschijnlijk valken of haviken die in hun vlucht een andere vogel met hun klauwen grijpen. Hun slachtoffers zijn te determineren als een gans in de linker- en een eend in de rechterboog. In de christelijke iconografie wordt onderscheid gemaakt tussen tamme, gedomesticeerde valken en de wilde variant. De laatste werd gezien als een symbool van het kwaad, terwijl de tamme - in de Middeleeuwen een geliefde jachtvogel - staat voor de heiden die tot het christelijke geloof is bekeerd.⁶ De havik werd al door de Egyptenaren als symbool van de ziel beschouwd.⁷

De vogels - eend en gans - die in hun vlucht worden verschalkt hebben voor zover mij bekend geen speciale betekenis.⁸ Een derde vogel waarop in de rechterboog weer door een havik (of valk) wordt gejaagd is de patrijs die een tweeledige betekenis heeft: deze is enerzijds het symbool voor Kerk en Waarheid, anderzijds in een meer algemene betekenis een verschijningsvorm van de Duivel. Verder zijn er zwaluwen die fungeren als bringers van het licht en de wederopstanding. Men dacht toen dat de zwaluw zich in de winter in de modder zou verbergen om in de lente als herboren te voorschijn te komen. Ook de afgebeelde goudvink heeft symbolische betekenis als liefhebber van doorns: hij is het symbool van Christus' lijden. Hall vertelt een mooie legende over de goudvink: het vogeltje zou zijn rode vlek gekregen hebben op het moment dat hij over Christus heen vloog, toen deze op weg was naar de Calvarieberg.⁹ Op het moment dat de goudvink een doorn uit Christus' voorhoofd trok viel een druppel bloed op zijn veren.

5 Mattheüs 26:26-29, Corinthiërs 11:23-25.

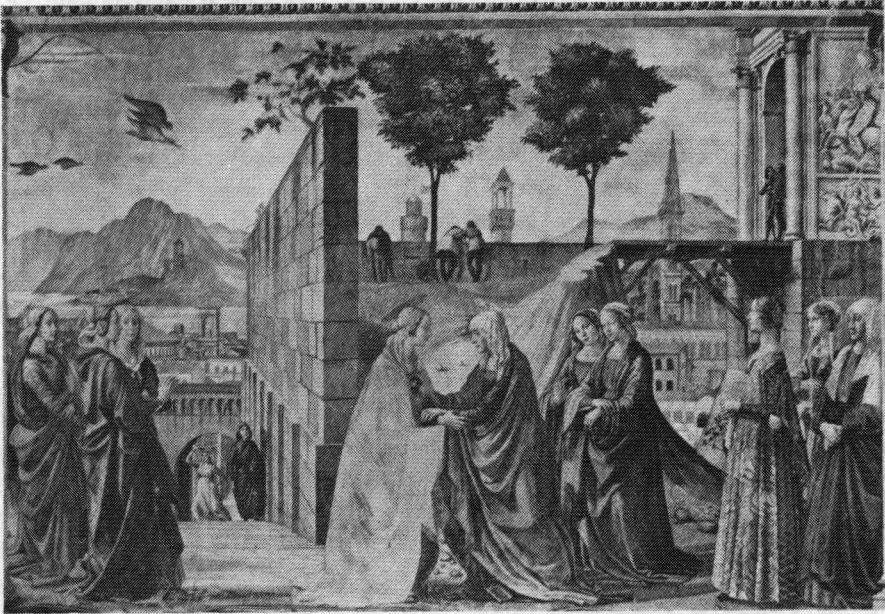
6 Ferguson, *Signs and symbols*, 18.

7 Bronswijk, *Symbolen*, 23.

8 In de *Vita* van de heilige Bartholomeüs van Farne (Engeland, gestorven in 1193) worden aan de eend menselijke eigenschappen toegeschreven. Zie: J.E. Salisbury, *The Beast within. Animals in the Middle Ages* (New York 1994) 174.

9 J. Hall, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art* (New York 1979) 330-331.

Niet in de tuin, maar in de twee nissen links en rechts van de loggia zijn nog eens twee vogels afgebeeld: links een duifje en rechts een pauw. De duif - symbool van de Heilige Geest - kan in deze voorstelling worden geïnterpreteerd als teken van nederigheid, reinheid, vredelievendheid en eenvoud. In de Middeleeuwen werd de duif als zinnebeeld van zachtmoedigheid gezien, het dier zou geen gal bezitten. De pauw - bij de antieke godin Hera al het symbool van het eeuwige leven - werd zinnebeeld van de Opstanding omdat zijn vlees niet zou kunnen bederven. Ook aan de staart met ogen-patroon hechtte men betekenis: ogen golden als symbool van het geloof.



Afbeelding 2: Domenico Ghirlandaio en assistenten, *Maria en Elisabeth* (1485-1490. Santa Maria Novella, Florence.

Vogels in het algemeen werden in de Middeleeuwen beschouwd als symbool van het bovenaardse en de vrijheid waar de ziel naar streeft, als zij vliegen zouden zij ook op het wegnemen der zonden wijzen.¹⁰ Naast vogels hebben in dit fresco ook bomen, vruchten en bloemen hun betekenis. In de tuin groeien en bloeien onder meer een citroenboom (symbool voor liefdestrouw), een cypres (symbool van de dood, eenmaal omgehakt brengt hij geen nieuwe loten meer voort), een palmboom (al bij de Romeinen een teken van triomf), een pereboom (als symbool van de liefde van Christus voor de mensheid). Op het witte tafelkleed liggen kersen die als zoete vruchten staan voor een goed

10 Bronswijk, *Symbolen*, 33.

karakter, verworven door het verrichten van goede daden; de kers wordt ook wel Paradijsvrucht genoemd. Rechts op de bovenplint langs de muur staat een vaasje met anjers, waarvan de bladvorm gelijkenis vertoont met de nagels waarmee Christus aan het kruis werd geslagen en die als zodanig het symbool zijn van Christus' kruisdood.

Ghirlandaio lijkt door het toevoegen van een uitgebreide - zorgvuldig uitgekozen - staffage aan een ogenschijnlijk duidelijke voorstelling, de monniken van Ognissanti de essentie van het christelijke geloof te laten ondergaan. Omringd door vele symbolen kondigt Christus het verraad van Judas aan. Nu valt de boodschap van de voorstelling vollediger te begrijpen, Ghirlandaio geeft met een voorteken - de slechte roofvogel die een eenvoudig, onschuldig slachtoffer grijpt - aan wat Christus staat te wachten. Met de hierboven beschreven symbolen geeft hij de kern van het christelijke geloof weer: eend en gans zullen sterven, de patrijs - als symbool voor Kerk en Waarheid - wordt wel achtervolgd, maar niet gevangen. Bomen en bloemen verwijzen naar liefde, triomf en dood, terwijl de pauw als teken van onsterfelijkheid naar de Opstanding en het Geloof verwijst. Ondanks de dreiging die uitgaat van de jagende vogels, lijkt Ghirlandaio dit fresco als positieve fingerwijzing voor wie het Ware geloof aanhangt, te hebben geschilderd.

Ghirlandaio gebruikte het zelfde voorteken nogmaals in een fresco in de kerk van Santa Maria Novella te Florence (afb. 2). De Florentijnse patriciër Giovanni Tornabuoni gaf Ghirlandaio opdracht de rechterzijwand van de kapel achter het hoofdaltaar te beschilderen met zeven scènes uit het leven van Maria. Het contract tussen opdrachtgever en schilder is bewaard gebleven en daaruit blijkt dat Tornabuoni zijn schilder tot in details voorschrijft wat er afgebeeld diende te worden.¹¹ Hij liet bijvoorbeeld vastleggen dat dieren, vogels en beesten naast figuren, gebouwen, kastelen, steden, bergen, heuvels, vlaktes, rotsen en gewaden geschilderd moesten worden, als tenminste de prijs van het fresco daardoor niet buitensporig zou oplopen.

De voortekenen bevinden zich hier in de scène waarin Maria en Elisabeth elkaar begroeten bij een stadspoort. Ogenschijnlijk een dagelijks tafereel, ware het niet dat de vrouwen herkenbaar zijn door hun gouden nimbus en Maria ook aan haar blauwe mantel. Beiden zijn zwanger en op het moment dat Elisabeth de stem van Maria hoort voelt zij haar kind bewegen in haar schoot. Op dat moment herkent zij in Maria "de Moeder mijns Heren".¹²

Ghirlandaio schilderde de twee vrouwen en hun gevolg (bestaande uit heiligen, adellijke dames en dienstbodes) staande naast de stadsmuur, die de voorstelling min of meer in tweeën deelt. Langs de muur wordt de blik van de toeschouwer geleid via daken en torens naar een vergezicht met een stad aan een meer, geheel omzoomd door bergen. Via deze optische - door Tornabuoni voorgeschreven - middelen wordt de aandacht gevestigd op een viertal vogels.

11 P. Burke, *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy* (Cambridge 1987) 105, 166-167.

12 Lucas 1:39-44.

Weer grijpt een valk (of havik) een eend en wordt een andere vogel opgejaagd door een roofvogel. Ook hier heeft de schilder de voorbode van een naderende dood weergegeven: Christus en ook Johannes de Doper zouden op gewelddadige wijze ter dood gebracht worden.

In de blijde ontmoeting tussen beide vrouwen (beiden immers door Goddelijke toedracht bevrucht) wordt, als in de Avondmaalscène, naar de dood verwezen. Ook dit fresco heeft Ghirlandaio weer voorzien van een symbool dat verwijst naar de wederopstanding van Christus: een vijgeboompje op de stadsmuur. De boom duidt op het komende rijk van de Messias, waarvan sprake is in Micha 4:1-5. Op de berg des Heren zullen vele volkeren immers zonder angst onder hun eigen wijnstok en vijgeboom zitten. In dit geval kan de vijgeboom - verwijzend naar iets wat gaat komen - ook als voorteken worden geïnterpreteerd.

Jonas en de walvis

Stond bij Ghirlandaio de plant- en diersymboliek en het didactische karakter daarvan centraal, een eeuw later - in de tijd van de contra-reformatie - kregen de moralistische en propagandistische aspecten verbonden aan religieuze voorstellingen een groter accent, met name in opdrachten van het pauselijk hof. Een van de belangrijkste opdrachtgevers was paus Sixtus V (aan het bewind van 1585 tot 1590), die ook veel aan stadsverfraaiing deed.

Onder zijn bewind werd in Rome een trap, die (volgens een middeleeuwse legende) door de moeder van keizer Constantijn uit het paleis van Pilatus in Jeruzalem was meegenomen, verplaatst en verbonden met het Sancta Sanctorum. Dit heiligdom bevatte een aantal belangrijke relieken en veel belangrijker, op het altaar staat een afbeelding van de Verlosser die niet door mensenhand geschilderd zou zijn. De trap zou Christus op de dag van zijn veroordeling hebben betreden. Tot 1587 werd de trap gebruikt door pelgrims die door de Paus gezegend zouden worden. De vele pelgrims die de Heilige Stad bezochten konden nu via deze trap het Sancta Sanctorum bereiken. De architect Domenico Fontana voorzag de centrale trap aan beide zijden van nog twee trappen, zodat het er in totaal vijf werden. Het gehele gebouw, trappen en Sancta Sanctorum, werd bovendien nog overdekt. Sixtus verordende dat het interieur op passende wijze gedecoreerd diende te worden. Er werden zo'n twintig schilders en stucadoors aangesteld die wanden en gewelven van drie van de vijf trappen moesten decoreren. Gekozen werd voor verhalen uit het Oude en het Nieuwe Testament. Op de centrale, heilige trap werden scènes uit de *Via Crucis* geschilderd en op de ernaast gelegen trappen voorstellingen met als onderwerp de prefiguratie van de Verlossing, zoals de verhalen van Jona(s), Jozef, Jacob, Isaac en Mozes.

Alle schilders waren Italianen, op één na. Deze in 1553 of 1554 geboren Vlaming, Paul Bril, gespecialiseerd in landschapschilderkunst, schilderde in de Scala Santa de meeste achtergrondlandschappen. Twee fresco's kunnen nage-



Afbeelding 3: Paul Bril, *Jonas uitgespuwd door de walvis* (1589). Scala Santa, Rome.

noeg geheel aan hem worden toegeschreven: de twee scènes uit het Jonas verhaal (afb. 3 en 4). Op het gewelf van de rechtertrap schilderde hij het verhaal van de ongehoorzame Jonas, naar de tekst uit het bijbelboek Jona 1:1-17. Jonas was gevlucht voor het aangezicht des Heren en had zich verstopt in een boot. Op zee stak een hevige storm op die het schip dreigde te verzwelgen, pas toen Jonas zich overboord liet gooien kwam de zee tot bedaren.

Storm op zee werd - als alle noodweer - opgevat als teken van Gods toorn. Onheil zou de aarde treffen als de mens niet naar Gods Woord luisterde. Jonas verdrong niet, hij werd door een grote vis opgeslokt. Op het fresco is duidelijk te zien dat geen walvis is afgebeeld, maar een zeemonster of zeegedrocht, zoals die in antieke Griekse voorstellingen en in het bijbelboek Job (Leviatan) voorkwamen. In oude legendes wordt de zogenoemde 'walvis' als symbool van de duivel beschouwd en zijn opengesperde bek als de poort van de hel. Bril koos voor zijn gewelffresco het moment waarop de baardige Jonas overboord wordt geworpen, vlak voor de enorme, opengesperde bek van de monsterlijke vis. Op de rechterwand is het moment te zien waarop de vis Jonas, na drie dagen en nachten, weer uitspuwt.¹³

13 Jona 2:1-11.



Afbeelding 4: Paul Bril, *Jonas en de walvis* (1589). Scala Santa, Rome.

In het evangelie van Mattheüs gebruikt Christus zelf Jonas als voorbeeld wanneer de schriftgeleerden en de Farizeeën hem om een teken verzoeken: "Want gelijk Jona drie dagen en drie nachten in den buik van het zeemonster was, zo zal de Zoon des mensen in het hart der aarde zijn, drie dagen en nachten."¹⁴ De betekenis van Jonas is gelegen in zijn rol als prefigurant van Christus (de buik van de vis is symbool van het graf, waarin Christus drie dagen verbleef, het uitspuwen staat voor de wederopstanding).

Voor de zestiende-eeuwse pelgrim op de centrale trap waren de fresco's met het lijden van Christus wellicht een ondersteuning bij zijn gebeden. Na een bezoek aan het heiligdom kon hij op de andere trappen nogmaals afbeeldingen van de christelijke moraal op zich laten inwerken: immoreel gedrag wordt gestraft door direkt ingrijpen van God, maar ook kan iedere ziel door God de verlossing deelachtig worden.

Bij deze zestiende-eeuwse fresco's valt op dat de compacte voorstelling in zijn geheel als voorteken figureert: Jonas als voorafbeelding van Christus, storm op zee en de monsterachtige vis als voortekenen van naderend onheil en het uitspuwen als teken van verlossing door trouw aan het geloof.

Besluit

Deze christelijke iconografie vol voortekenen van didactische en moralistische aard is tot in de moderne tijd een inspiratiebron voor de kunsten gebleven. Bij Ghirlandaio, aan het eind van de vijftiende eeuw, is de natuur nog van voortekenen doordrongen. Bij Bril, aan het eind van de zestiende eeuw, is het voorteken symbolisch geworden. De verbeelding verwijst naar een symbolische realiteit, het is niet meer noodzakelijk in voortekenen te geloven om ze als zodanig te kunnen begrijpen. Bij Ghirlandaio was dat geloof nog een noodzakelijke voorwaarde. In die zin sluit Bril beter aan bij ons moderne levensgevoel, waarin we de zwarte kat niet langer als voorteken maar alleen als symbool herkennen.

Het tot tegenspraak nodende neonwerk van Bruce Naumann in het Stedelijk Museum van Amsterdam lijkt daarvan een uiterste consequentie; daar wordt niets meer aan de verbeelding overgelaten. De mens lijkt te worden gereduceerd tot een omhulsel (neonbuizen), waarvan het gedrag zich op ééndimensionale wijze beperkt tot - door middel van een elektrische impuls - dwangmatig copuleren. Bruce Naumanns neonbeeld *kan* worden gezien als speels mechaniek, speelgoed voor volwassenen of als een uitsluitend naar zichzelf verwijzend vertoog, waarin de zinledigheid van het moderne bestaan wordt verbeeld. Als zodanig is het op te vatten als *symbool* en *voorteken* van de desillusie van het moderne levensgevoel.

14 Mattheüs 12:38-41.