

De Gadamer Zittingen

Emanuel Rutten

VU Amsterdam

De hierna volgende notities ontstonden ter voorbereiding op een collegereeks binnen de VU-masteropleiding Filosofie van Cultuur en Bestuur. De colleges betroffen een groot deel van het eerste deel van Gadamers *Waarheid en Methode*. De aantekeningen combineren hoofdlijnen en reconstructies van de tekst met eigen reflecties.

Eerste Zitting – 10 maart 2026

1. Retorisch humanisme en andere tradities

De klassieke retorische wijsheidstraditie van het *humanisme* staat tegenover de klassieke wetenschappelijke kennisopvatting van de *schoolgeleerdheid* zoals het praktische tegenover het theoretische, het feilbare tegenover het dogmatische, het waarschijnlijke tegenover het ware, het particuliere tegenover het universele, het concrete tegenover het abstracte, het contextuele tegenover het formele, het intuïtieve tegenover het discursieve, het zedelijke tegenover het waardeneutrale en het contingente tegenover het noodzakelijke.

De tegenstelling tussen enerzijds gezond verstand of *sensus communis* en anderzijds spitsvondige speculatie wordt geïmpliceerd door de genoemde tegenstellingen. Het gezond verstand correspondeert met het intuïtieve, contextuele en praktische oordeelsvermogen dat zich oriënteert op concrete situaties en morele relevantie. Speculatie daarentegen verwijst naar theoretisch, abstract en discursief denken dat losgemaakt is van de onmiddellijke leefwereld. De tegenstelling tussen gezond verstand en speculatie ligt dus reeds besloten in het reeds gemaakte onderscheid tussen intuïtieve wijsheid en theoretisch-discursieve rationaliteit.

Bovendien kan ook de tegenstelling tussen enerzijds het gebruik van precieze, exact gedefinieerde, starre, gegeven oftewel *bepaalde* begrippen en anderzijds het werken met meer open, *onbepaalde* begrippen begrepen worden als een tegenstelling die voortkomt uit de reeds gemaakte tegenstellingen. Strikt gedefinieerde begrippen passen bij een formele, abstracte en universele kennisopvatting die streeft naar sluitendheid en zekerheid. Meer open, vloeibare oftewel onbepaalde begrippen ontlenen hun betekenis daarentegen juist aan context, praktische ervaring en esthetisch gevoel. Deze begrippen veronderstellen tact en smaak in het oordelen en laten ruimte voor nuance en situationaliteit. Het gaat hier dus evenmin om een aanvullende tegenstelling, maar om een verdieping van het verschil tussen praktische wijsheid en theoretische rationaliteit.

Zo beschouwd staat het retorisch-humanisme dus tegenover *het verabsoluteren van* het Platoonse filosofisch-dialectische waarheidsuniversalisme, het dogmatische Stoïcijnse redegebruik, de middeleeuwse scholastiek oftewel "de school", de mathematisch-empirische natuurwetenschap van de zeventiende eeuw, de hedendaagse

natuurwetenschappelijke methode, de analytische filosofie, en de traditie van de metafysica vanaf Plato tot in onze tijd. Hoe uiteenlopend deze tradities onderling ook zijn, toch staat iedere poging om één ervan te verabsoluteren tegenover de retorische wijsheidstraditie die ten grondslag ligt aan het humanisme.

Waar de wetenschappelijke traditie het zijn vergeet doordat zij zich op bepaalde zijden richt en deze universalistisch objectieveert, en daarmee ontisch blijft, houdt de retorische traditie het onbepaalde zijn open doordat zij zich richt op situationeel verstaan, taal, gebeurtenis en tijdelijkheid, en daardoor ontologisch georiënteerd blijft.

2. Wilhelm von Humboldt begrijpt vorming als “de geestelijke en morele gezindheid die harmonisch uitstroomt over het gemoedsleven en het karakter.” Bildung of vorming wordt door Hegel begrepen als verheffing tot algemeenheid. Deze verheffing vereist abstractie en daarmee een bewust afzien van de eigen contingente particuliere onmiddellijkheid. Het is zowel iets hogers als iets innerlijks. Het is een geestelijke en zelfs spirituele gezindheid die gemoed en karakter omvat en bovendien bovenindividueel en zelfs transcendent is omdat ze uitstroomt over het gehele leven en de werkelijkheid zelf. Zou dit ideaal aan de basis kunnen staan van een nieuw groot verhaal?

3. Tact berust op een binnen een traditie historisch gevormd zintuiglijk gevoel voor het passende en voor proportie dat zich beweegt binnen een onbepaalde, concrete algemeenheid die mogelijk wordt gemaakt door een zekere afstand tot zichzelf en zo de grondslag vormt van zowel esthetisch als historisch besef.

4. De retorisch-humanistische traditie begrijpt volgens Gadamer de *sensus communis* als (1) een vorm van kennis die (2) zowel bepalende als reflecterende oordeelskracht, gemeenschappelijke oordelen en gedeelde beoordelingsprincipes omvat, en die (3) zich uitstrekt over het theoretische, praktische en esthetisch-teleologische domein. Kant reduceert deze rijke *sensus communis* tot louter reflecterende oordeelskracht binnen het esthetisch-teleologische domein, die bovendien geen kennis meer oplevert. Deze gereduceerde *sensus* duidt Kant voor specifiek de sfeer van het esthetische aan met smaak. Het smaakoordeel is voor Kant niet meer dan een reflecterend oordeel over wat schoon of subliem is. Volgens Gadamer doet Kant daarmee ook de smaak tekort. Oorspronkelijk duidt smaak namelijk op een kenvermogen dat berust op het reflecterende oordeelsvermogen en zich beweegt binnen zowel het esthetische als praktisch-zedelijke domein.

5. Zowel de retorisch-humanistische wijsheidstraditie als de theoretische schoolgeleerdheid bedienen zich van *oordeelskracht*. Reflecterende oordeelskracht maakt immers een inherent onderdeel uit van de retorische *sensus communis*, terwijl deze *sensus* ook heus wel eens een huis als huis herkent. Precies deze laatste bepalende oordeelskracht is ook onmisbaar voor de discursieve rede omdat theoretische redeneringen uiteindelijk op gegeven gevallen moeten worden toegepast.

6. Wat ligt ten grondslag aan de geesteswetenschappen? De klassieke humanistische wijsheidstraditie van eruditio, eloquentia, prudentia, phronesis en *sensus communis*. En wat ligt ten grondslag aan deze klassieke humanistische levenswijsheid? De

klassieke retorica. Daarmee ligt de retorica uiteindelijk ten grondslag aan de geesteswetenschappen.

7. Precies omdat het overtuigende dicht in de buurt komt van het passende en daarmee het juiste, is retorica als de kunst van het overtuigen tegelijkertijd ook altijd al de kunst van het juiste. Retorica is dus naar zijn aard betrokken op het goede en ware.

8. De *sensus communis* is voorwaarde voor de retorica als eigenstandige discipline. Zonder gemeenschapszin, zonder gemene zin, is retorica onmogelijk. Deze *sensus* is bovendien altijd al deels ook moreel van aard omdat betogen dat iets doenlijk dan wel ondoenlijk is niet kan zonder eveneens in ogeschouw te nemen wat in de desbetreffende situatie al dan niet passend en dus zedelijk is.

9. Door intensieve bestudering van Gadamer's *Waarheid en methode* interesseer ik mij steeds meer voor het wijsgerige verband tussen retorica en hermeneutiek. Bestaat er een spanning tussen beide? Hermeneutiek lijkt te veronderstellen dat een tekst reeds een voorafgaande betekenis draagt die door interpretatie verstaan en ontsloten kan worden binnen een gedeelde historische horizon. Retorica lijkt te willen laten zien dat een tekst dynamisch betekenis produceert in en door de performatieve werking van de taal oftewel de actieve wijze waarop ze als tekst zelf spreekt en de lezer aanspreekt.

10. De retorica wordt duurzaam vanuit vier verschillende richtingen aangevallen. Vanuit de filosofie, die haar als sofistich beschouwt. Vanuit de kunst, die haar niet geniaal vindt. Vanuit de hermeneutiek, die meent dat zij onvoldoende begrijpt hoe betekenis werkt. En vanuit de cognitieve wetenschappen, die stellen dat zij ons niet langer leert hoe overtuigen werkt. Vooralsnog zijn al deze aanvallen afgeslagen en de retorica komt er sterker uit naar voren.

11. Wat is volgens Heidegger ontisch denken? Meestal antwoordt men: exclusief gericht zijn op dingen of voorwerpen. Vaak hoor je ook als antwoord: exclusief gericht zijn op feiten of standen van zaken. Maar een heel raak antwoord dat je minder vaak hoort is: uitsluitend willen denken in termen van vastomlijnde begrippen of gefixeerde concepten. Maar juist dit derde antwoord ligt aan de basis van de eerste twee. Want doordat het ontisch denken alleen toelaat wat begrippelijk kan worden vastgelegd, verschijnt het zijn noodzakelijk als ding of feit.

12. Ontisch denken is abstract denken

Ontisch denken bestaat erin het bijzondere geval onder een vast en vooraf bepaald begrip te subsumeren. Daarbij wordt het bijzondere slechts gezien als instantie van het bepaalde begrip en verliest het elke eigen concreetheid. Het begrip is dan allesbepalend: het bijzondere geldt alleen nog als voorbeeld ervan en is daarin volledig geabstraheerd. Zou het bijzondere méér zijn dan een instantie van het gegeven begrip, dan zou het een eigen concreetheid meebrengen en zou het begrip zelf niet langer gesloten zijn en vaststaan, maar door het geval mede worden bepaald en veranderd. Het begrip waaronder het concrete geval wordt gesubsumeerd is dan onbepaald. In dat geval verlaten we het ontische denken en de loutere abstractie. Ontisch denken is dus

abstract denken. Concreet denken daarentegen is een stap voorbij het ontische, in de richting van het ontologische, omdat het het bijzondere niet volledig in het begrip laat opgaan, maar het laat meewegen in wat het begrip zelf betekent.

13. Het Kantiaanse schoonheidsoordeel: niet ontisch, maar daarom nog niet ontologisch

Het Kantiaanse schoonheidsoordeel is geen ontisch oordeel. Ten eerste wordt de schoon bevonden zaak niet onder begrippen gesubsumeerd. Een begripsmatige fixatie ontbreekt. Het oordeel is reflecterend en niet constitutief. De door het verstand aangereikte begrippen dansen slechts mee in het vrije spel van verstand en verbeelding. Maar ondanks dit niet-ontische karakter is het schoonheidsoordeel nog niet ontologisch. Kant blijft het schoonheidsoordeel vanuit de subjectiviteit begrijpen door het te funderen in de structuur van het menselijk kenvermogen. Er is bovendien geen sprake van een waarheidsgebeuren waarbij het zijn zich toont. Daarnaast ontbreekt elke rol voor taal en geschiedenis. Zo blijft het schoonheidsoordeel, hoewel het het ontische denken overwint, toch binnen de horizon van het ahistorisch subjectivisme en bereikt het niet het ontologische zijnsverstaan dat Heidegger voor ogen staat.

14. De Kantiaanse rede-ideeën en het Kantiaanse schoonheidsoordeel overschrijden beide het ontische denken, omdat zij zich respectievelijk regulatief en reflectief onttrekken aan vastomlijnde begripsmatige constitutie van oordelen. Maar omdat zij begrensd blijven tot de subjectieve vermogens van het subject en bovendien geen kennis betreffen, bereiken zij niet het Heideggeriaanse ontologisch zijnsverstaan.

15. Wie vraagt naar een definitie van iets heeft in het geval van een definitievoorstel altijd al een daaraan voorafgaand besef of het de moeite van het overwegen waard is, en of het ene definitievoorstel beter of slechter is dan een ander. Iedere definitie van iets grondt dus in een voorbesef van wat het is. Dit voorconceptuele besef betreft het eigenlijke begrijpen ervan.

16. Het draait bij een adequaat gebruik van begrippen niet alleen maar om conceptuele helderheid. Met elk begrip gaat een bepaalde esthetische bewogenheid gepaard die genormeerd wordt door de cultuurgemeenschap waartoe het begrip behoort. Een fijngevoeligheid ontwikkelen voor genoemde bewogenheid is constitutief voor een passend gebruik van begrippen.

17. Al kan misschien kennis bezitten, maar mist hoe dan ook Bildung, reflecterende oordeelskracht, smaak, tact, en *sensus communis*. Het begrijpt niet.

Tweede Zitting – 17 maart 2026

Het Retorisch Overstijgende

1. Retorica en hermeneutiek

Retorica overstijgt het domein van de betekenis, terwijl hermeneutiek begrepen als verstaan of interpreteren van betekenis sterk op het fenomeen van de betekenis betrokken blijft. Dit retorisch overstijgende is essentieel. Het geheim van de taal is er namelijk in gelegen dat woorden niet opgaan in de door hen uitgedrukte betekenis en dat wat zich in het woord aan de betekenis onttrekt niet louter het betekenisloze teken is. Zo bepalen vorm en klank de wijze waarop betekenis ervaren wordt. Maar ze doen tegelijkertijd meer dan dat. En vooral in dit meer berust het geheim van de taal. Goed communiceren gaat dan ook veel verder dan aandacht hebben voor de uit te drukken betekenis of zin. En dat precies omdat de werking van een zin niet opgaat in de zin die het uitdrukt. We dienen daarom steeds tegelijkertijd oog en oor te hebben voor het samenspel tussen klank, vorm en zin. Alleen wie dit spel goed speelt, zal goed communiceren.

Dit spel kan ook los van het spreken gespeeld worden. Betekenis en vorm geschieden immers ook in het schrijven. En zelfs klank doet tot op zekere hoogte mee omdat gelezen woorden innerlijk resoneren en klinken. Het geheim van de taal is overigens niet zomaar voorhanden. De dichtkunst kan als ingang dienen tot het ervaren ervan. En eveneens de rijke retorische traditie. Retorica omvat daarom altijd al meer dan hermeneutiek. De woorden gaan niet op in hun betekenis omdat klank, toon, vorm, stijl en ritme mede bepalen hoe betekenis zich manifesteert en verschijnt. Stijl en toon zijn niet bijkomstig, maar constitutief voor begrip en betekenis. Betekenis verschijnt dus altijd al van meet af aan in de concrete vormgeving van taal. Taal is meer dan betekenis en daarom overstijgt de retorica als zowel overtuigings- als woordkunst de hermeneutiek als betekenisleer.

Retorica vormt dan ook de grond van de hermeneutiek omdat de vorm constitutief is voor de inhoud. Sterker nog, omdat vorm gevormende inhoud is en dus niet los gezien kan worden van de inhoud. De hermeneutiek komt voort uit de retorische traditie omdat het fenomeen van de betekenis in laatste instantie een retorisch fenomeen is. Betekenis gebeurt in het zijnsgebeuren van de taal. Ontsluiting van zin vindt plaats in de openheid of onverborgenheid van het retorisch spreken en schrijven. Retorica fundeert zo de hermeneutiek omdat omdat zij de voorwaarde van betekeniservaring vormt.

De retorische werking van de gekozen woorden, het woordritme en het spel van klank en beklemtoning verhoudt zich tot de feitelijke inhoud van wat gezegd wordt – tot de ‘watheid’ of de betekenis in enge zin – zoals Heideggeriaans beschouwd het zijn zich verhoudt tot de zijnden. Natuurlijk behoort ook de watheid van de oratie tot de retorica. Net zoals wanneer we ons fenomenologisch bezinnen op het hoe van het zijnde - op de innerlijke factische bewogenheid ervan en op de wijze waarop het blijkt geeft van zijn aanwezigheid - wij nog altijd de watheid van het zijnde mede in het vizier houden en van belang laten zijn. Maar de retorica gaat niet op in dit ‘wat’. Ze overstijgt de ‘watheid’. En omdat dit voor de retorica geldt, geldt dit uiteindelijk ook voor de hermeneutiek. De

hermeneutiek deelt in het zijn omdat de retorica altijd al op het zijn gericht is. Retorica richt zich niet alleen op betekenis zelf, maar eveneens op het verschijnen van betekenis.

Want woorden zijn niet slechts starre verwijzers of instrumentele middelen voor openbaring. Ze zijn veeleer vaak het verschijnende zelf. Woorden kunnen zelf plaatsen van onthulling zijn. In die gevallen belichamen of symboliseren ze het gebeuren van betekenis. Ze zijn dan geen vensters naar iets anders, louter verwijzende tekens, maar ze vormen mede het verschijnsel, het betekenisvolle verschijnen, zelf.

Zo is dus verwoording en woordkeuze, de woordkunst, de lexis, niet ondergeschikt aan de betekenis, maar vormt zij haar verborgen grond. Dit is een typisch retorisch inzicht, omdat juist in de retorica taalgebruik, uitdrukkingwijze en stijl een constitutieve rol vervullen die in de hermeneutiek onderbelicht blijft. Daarom gaat de retorica uiteindelijk vooraf aan de hermeneutiek en vormt zij haar laatste grond. De retorica is de oervader van de hermeneutiek. En als oervader van de hermeneutiek is ze eveneens de oervader van het humanisme en de uit haar voortgekomen geesteswetenschappen.

2. Retorica en schoolgeleerdheid

Er bestaat een genus dat zowel logisch argumenteren als gevoelsmatig reflecteren omvat. Dit genus wordt belichaamd door de Griekse godin Peitho. Het gaat hier om het genus van het overtuigende. De retorica werd uit haar geboren en voert sindsdien een historische strijd over welk van beide, logos of eros, de overhand moet krijgen. Zo beschouwd lijkt het erop dat de retorica ook nog de abstracte schoolgeleerdheid omvat. De oppositie tussen de humanistische wijsheidstraditie en de abstracte schoolgeleerdheid zou dan een oppositie binnen de retorica betreffen. Dit lijkt recht te doen aan de opvatting van de retorica als het allesomvattende weten zoals ik dat heb uitgewerkt in mijn tweeluik *Het Retorische Weten* (Leesmagazijn 2018/2021).

Staat deze opvatting niet op gespannen voet met de vorig week behandelde oppositie tussen retorische wijsheidstraditie en schoolgeleerdheid? Want een dergelijke oppositie lijkt juist het logisch argumenteren en daarmee de logos buiten de retorica te plaatsen, zodat de retorica niet langer het allesomvattende kan zijn. Toch is dit niet het geval. De topoi van de retorica oftewel de retorische vindplaatsen ontsluiten een retorische logos. Deze logos is niet louter abstract. Want pure abstracte logica zonder retorische situering verliest elk contact met betekenis en valt daarom juist buiten de logos in eigenlijke zin. De retorische logos is dus de eigenlijke logos. De retorische topoi belichamen dus de logos en laten zien dat zij zich ophoudt binnen de retorica. Loutere abstracte spitsvondigheid is geen logos in eigenlijke zin en valt daarom terecht buiten de retorica. De retorica kan dus tegenover de abstracte spitsvondigheid van de schoolgeleerdheid geplaatst worden en tegelijkertijd het omvattende blijven.

De logos werkt inderdaad vanuit topoi of vindplaatsen. De logos is topoi-logisch. Zin en betekenis ontstaan vanuit retorische vindplaatsen. Denken is retorisch navigeren door een topologische ruimte. Begrijpen is bewegen tussen retorische vindplaatsen. De abstracte redeneringen van de schoolgeleerdheid houden hier geen rekening mee en verliezen daarom vaste grond. Daarom hebben retorici door de eeuwen heen geageerd

tegen spitsvondige abstracte dialectische speculaties. De logos in ware zin blijft dus onderdeel uitmaken van de retorica. Pas een retorische analyse van de logos ontsluit de logos als topologische categorie omdat de grote verscheidenheid van retorische topoi of vindplaatsen het bereik en gebruik van de logos bepaalt en zo bijdraagt aan de totstandkoming van nieuwe verbindingen en verbanden tussen concepten. De eigenlijke logos blijft dus gegeven binnen de retorica en verschijnt alleen in oneigenlijke zin binnen de speculatieve abstracte schoolgeleerdheid. Retorica is en blijft zo het allesomvattende.

3. Retorica en sensus communis

Deze retorica vereist sensus communis. De sensus communis kan begrepen worden als een retorisch a priori. Vrienden van het epistemisch a priori menen dat a priori epistemische inzichten door een enkele menselijke geest verkrijgbaar zijn. Maar er zijn ook a priori inzichten die alléén door meerdere geesten in onderlinge debatten ontsloten kunnen worden. Deze inzichten vormen wat we het historisch of retorisch a priori kunnen noemen. Deze inzichten ontstaan alleen als intersubjectief a priori in en door concrete retorische gemeenschappen.

KANT

Het esthetische oordeelsvermogen

Kant muntte naast de theoretische en praktische rede eveneens een esthetisch oordeelsvermogen dat bemiddelt tussen de theoretische en praktische rede en dat gegrond is in een subjectief a priori gevoel van welgevallen. Deze esthetische oordeelskracht leidt tot schoonheidsoordelen die geen kennis betreffen. Als smaakoordelen worden ze gekenmerkt door het feit dat ze niet constitutief maar reflecterend zijn en dus de esthetisch te beoordelen zaak niet onder een bepaald begrip subsumeren. De zaak wordt anders gezegd niet begrepen vanuit een bepaald nut, een bepaalde functie of een bepaald doel. We letten niet op de epistemische juistheid of op de correspondentie van het uitgebeelde met de werkelijkheid. Daarnaast gronden deze oordelen in een gemeenschappelijke sensus communis. Precies omdat alle mensen uiteindelijk dezelfde sensus hebben, maken deze oordelen aanspraak op algemene geldigheid. Men eist algemene instemming. De oordelen zijn dus subjectief noodzakelijk. Dit vormt het bindende aspect ervan. De oordelen worden bovendien gekenmerkt door een gevoel van belangeloos welgevallen of welbehagen. Ze vinden hun grond louter in het gegeven dat ze een universaliseerbaar of universeel mededeelbaar gevoel van lust in het subject oproepen. In die zin vormt de esthetische oordeelskracht een subjectief a priori. Een schoonheidsoordeel is geen rationele kennisclaim, geen uitdrukking van slechts een empirische algemeenheid, en geen uitdrukking van een louter particulier genot of van louter een individuele neiging zoals bij het aangename. In het geval van een schoonheidsoordeel wordt het gevoel van lust opgeroepen door het vrije en harmonische spel tussen verstand en verbeelding in het subject dat wordt veroorzaakt door de aanschouwing van de zaak. Het smaakoordeel drukt een subjectieve doelmatigheid uit: een doelmatigheid voor onze kenvermogens of een doelmatigheid voor ons. Dit is een doelmatigheid zonder doel.

Iedereen beschikt volgens Kant over dezelfde *sensus communis*. Wanneer wij daarom onze smaak zorgvuldig cultiveren door zo belangeloos mogelijk te aanschouwen, al onze kenvermogens in de esthetische ervaring te betrekken en zo aandachtig mogelijk waar te nemen, dan moeten onze esthetische oordelen in beginsel overeenstemmen. De smaak zou dan een vaste en in principe onveranderlijke vorm aannemen die als goede smaak kan worden aangeduid. Kants *esthetica* is dus niet relativistisch. Gadamer acht dit echter fenomenologisch inadequaaf, vooral wanneer men dit betreft op het natuurschoon, dat in verschillende tijdsperioden juist telkens anders wordt beoordeeld onder invloed van wisselende geestelijke stemmingen. Bovendien hangt de interpretatie van het natuurschoon steeds af van de stemming waarin iemand verkeert. Het Duitse idealisme zal dit verklaren vanuit het gegeven dat de natuur een uitdrukking is van de geest en dat de geest in verschillende tijden een verschillende gestemdheid heeft.

De twee grenzen van het begrip

In zijn *Kritiek van de zuivere rede* introduceert Kant de rede ideeën van ziel, wereld en God. Deze rede ideeën zijn regulatief en begeleiden het kennisverwervingsproces van het verstand. Ze sturen het verstand om systematisch eenheid te zoeken in onze kennis. Een rede idee is een teveel voor de verbeelding of voorstellingsvermogen. Rede ideeën kunnen dus niet voorgesteld worden en daarom zijn ze ook een teveel voor het verstand omdat alles wat voorgesteld kan worden ook in een begrip kan worden gevat. Begrippen zonder inhoud zijn bij Kant immers leeg en voorstellingen zonder begrip zijn blind. Het schoonheidsideaal of de uitdrukking van het zedelijke is bij Kant eveneens een rede idee. Precies daarom kan het schoonheidsideaal ook niet voorgesteld worden of onder een begrip gevangen worden. Naast rede ideeën kent Kant ook esthetische ideeën. Bij een esthetisch idee roept de verbeelding in de aanschouwing zo'n overvloed aan voorstellingen op dat het eveneens meer is dan onder een begrip te vatten is. De verbeelding geeft het verstand zo veel te denken dat begrippen tekort schieten. Geen enkel begrip kan hier de overvloed aan voorstellingen volledig uitputten. Rede ideeën kunnen niet in een begrip of voorstelling gevat worden omdat ze te abstract zijn, terwijl esthetische ideeën niet in een begrip gevat kunnen worden omdat deze zintuiglijke voorstellingen zo rijk zijn dat begrippen er evenmin vat op hebben. De sfeer van het conceptuele wordt zo dus aan twee kanten begrensd. Het begrip kent twee grenzen: rede ideeën aan de ene kant en esthetische ideeën aan de andere kant.

Vier niveaus van subjectieve doelmatigheid

Kunst dient ons volgens Kant in een stemming te brengen die vrij is van iedere conceptuele bepaaldheid. In de vrije stemming bevat het kunstwerk ons door zijn verschijning. Kant keert zich zo tegen hyperrealistische kunst. Een kunstwerk wordt volgens Kant geproduceerd door de onbewuste geniale schepping van het genie.

Bij Kant correspondeert met de genialiteit van het scheppen van kunst een genialiteit van het ervaren van kunst. Zoals het genie op geniale onbewuste wijze in en door het kunstwerk esthetische ideeën voortbrengt die het verstand veel te denken geven, zo vereist het verstaan van kunst een geniale ontvankelijkheid die in staat is deze ideeën als

voorstellingen ook daadwerkelijk te laten opkomen vanuit de verbeeldingskracht als voorstellingsvermogen. Esthetische ideeën zijn in Kants esthetica voorstellingen van de verbeeldingskracht waarop het verstand geen vat krijgt omdat deze voorstellingen met een overmaat aan zintuiglijke verbeelding gepaard gaan. Ze kunnen daarom niet door een begrip gevat worden. Het genie heeft de transcendentale functie de gemoeds- of kenvermogens te verlevendigen door het scheppen van esthetische ideeën die vervolgens door de verbeelding in het vrije spel ingebracht worden, zodat het door het spel opgeroepen levensgevoel geïntensiveerd wordt. Het vrije spel tussen het verstand en de verbeeldingskracht wordt zo gestimuleerd en zo voller, rijker, betekenisvoller en productiever. En eveneens geïnteresseerder, intellectueler, creatiever en origineler.

Binnen dit kader kunnen vier niveaus van subjectieve doelmatigheid zonder doel worden onderscheiden. Ten eerste is er de zuivere vrije subjectieve doelmatigheid, waarin sprake is van vrije schoonheid. Hier spelen geen begrippen in het spel mee. De verbeelding is dus radicaal vrij, maar juist daarom niet het meest vruchtbaar. Pas zodra het verstand de verbeelding begrippen aanreikt om te betrekken in het spel, wordt de verbeelding gestimuleerd en daadwerkelijk productief.

Daarnaast is er de aan het begrip hangende vrije subjectieve doelmatigheid, waarin wel begrippen in het vrije spel tussen verstand en verbeeldingskracht worden betrokken. Het verstand stelt hier geen paal en perk aan de verbeelding. De verbeelding blijft vrij, maar deze vrijheid wordt nu door het verstand begeleid omdat het verstand middels begrippen suggesties doet aan de verbeelding om vrij, productief en betekenisvol mee te spelen. Bij deze vorm van subjectieve doelmatigheid speelt het begrip mee in het vrije spel. Het begrip “danst” vrij mee in het spel. Het vrije spel wordt zo dus georiënteerd door het begrip. Het vrije spel vindt nu plaats binnen een conceptuele horizon. Kunst wordt hier de mooie voorstelling van een ding. Maar ook niet meer dan dat.

Pas wanneer het genie door het scheppen van het kunstwerk ook esthetische ideeën uitbeeldt, wordt het begrip dat in het vrije spel meedanst oneindig esthetisch uitgebreid. De door het genie geproduceerde esthetische ideeën worden in het vrije spel vervolgens door de verbeelding voortgebracht. Zo geeft de verbeelding het verstand veel te denken. De verbeeldingskracht krijgt zelfs de overhand of leiding in het vrije spel. Het vrije spel wordt asymmetrisch. De verbeelding overvleugelt het verstand door een overvloed aan beeldende voorstellingen die een teveel zijn voor het verstand. Het spel wordt zo verrijkt en verdiept door de esthetische ideeën. Het genie leidt hierbij op zijn of haar beurt de verbeelding omdat de verbeelding in het vrije spel precies die esthetische ideeën aan het verstand aanreikt die door het genie in en door het kunstwerk voortgebracht zijn.

In het geval van het uitbeelden van een menselijke gestalte, wordt in het vrije spel tussen verstand en verbeelding de verbeelding nog sterker geleid omdat in tegenstelling tot alle andere begrippen het begrip ‘mens’ een maximaal sterk doelbegrip is dat om deze reden een fixerende werking heeft. De verbeeldingskracht wordt nu gericht op het ideaal van schoonheid. Het schoonheidsideaal betreft het rede idee van de ‘uitdrukking van het zedelijke’ of het rede idee van de zedelijkheid. De esthetische ideeën die door de verbeeldingskracht worden voortgebracht moeten hierop betrekking hebben. De door de

verbeeldingskracht voortgebrachte esthetische ideeën zijn meer precies zedelijke ideeën die verwijzen naar het ideaal van schoonheid oftewel het ideaal van zedelijkheid en zo verwijzen naar de zedelijke mens zelf. Het belangeloze esthetische welgevallen vormt zo een eenheid met het intellectueel geïnteresseerde zedelijke welgevallen. Het esthetisch welbehagen en de morele erkenning lopen hier dus parallel en vallen in zeker opzicht zelfs samen. Het kunstwerk beeldt zo uiteindelijk het ideaal van schoonheid uit.

Het schone is hier zelfs een symbool van het zedelijke en niet slechts een verwijzing naar het zedelijke omdat het zedelijke in de uitbeelding van het werk opgeroepen wordt en welhaast daadwerkelijk aanwezig of present is. Het schone representeert niet, maar presenteert anders gezegd de zedelijkheid. Zo leidt het schoonheidsideaal als maatstaf dus het vrije spel van verstand en verbeelding. Het ideaal van zedelijkheid leidt de dans van het vrije esthetische spel. Hier wordt de vrije subjectieve doelmatigheid van het vrije spel dus het meest betekenisvol geleid.

Het genie scheidt hier bovendien niet door vooraf het schoonheidsideaal als regel te volgen, maar door onbewust door vrije productieve geniale schepping achteraf het ideaal van schoonheid uit te beelden. Zo schrijft het genie met zijn kunstwerk eerder aan anderen de regel voor, waardoor sprake is van productieve regelgeving.

Bij het Kantiaanse schoonheidsideaal wordt, in aanvulling op de onbepaalde algemeenheid van het schone, als het ware een tweede onbepaalde algemeenheid binnengehaald, namelijk die van het zedelijke als rede-idee, die het esthetische oordeel regulatief oriënteert zonder het tot een begripsmatig, constitutief oordeel te maken.

Kants vrije en aanhangende schoonheid

Het Kantiaanse esthetische smaakoordeel is gegrond in de ervaring van het belangeloze welbehagen dat voortkomt uit het vrije en harmonische spel tussen de kenvermogens. Dit vrije spel komt zelf voort uit de subjectieve doelmatigheid van de schone zaak oftewel de doelmatigheid ervan voor onze kenvermogens, zoals dat bijvoorbeeld blijkt uit de ervaring van het natuurschoon. Het is precies het natuurschoon dat laat zien dat deze doelmatigheid op haar beurt voortkomt uit het intieme verband tussen natuur en geest oftewel tussen natuur en vrijheid. Precies daarom is het schone van de natuur of het schone überhaupt een symbool van het geestelijk zedelijke. Kants esthetische oordeelskracht vormt zo een brug tussen natuur en vrijheid of tussen natuur en geest.

Als bij Kant de esthetische oordeelskracht volledig bepaald zou worden door het standpunt van de smaak als belangeloos welbehagen, voortkomend uit het vrije spel van de kenvermogens, dan zou het zuivere begripsloze smaakoordeel het primaat hebben boven het intellectualistische, geïnteresseerde, aan een begrip hangende smaakoordeel. Het zuivere smaakoordeel is immers volledig vrij en onvoorwaardelijk, omdat het niet betrokken is op begrippen. Het als schoon ervaren object bevat 'op zich' en veroorzaakt dus belangeloos welbehagen los van enige begrippelijkheid. Dit is wat telt als het vrije belangeloze gevoel van welbehagen allesbepalend is. De zuivere schoonheid vormt zo de kern of essentie van het smaakoordeel en daarmee van de esthetische oordeelskracht. De aanhangende schoonheid houdt daarentegen ook

rekening met het begrip. Doordat het uitziet naar een begrip is het niet volledig vrij, onvoorwaardelijk en zuiver. Wanneer het standpunt van de smaak als vrij, belangeloos welbehagen allesbepalend is, dient aanhangende schoonheid dus gewaardeerd te worden als door het begrip vertroebelde en beknotte schoonheid. Aanhangende schoonheid moet dan ten opzichte van zuivere schoonheid begrepen worden als beperking of inperking. De zuivere schoonheid, dat wat zonder begrip bevalt, zou dan als de eigenlijke schoonheid gelden. Maar zo is het voor Kant niet. De maatstaf van de smaak, van het belangeloze vrije welgevallen, is volgens Kant voor de esthetische oordeelskracht vooral voorwaardelijk en niet allesbepalend. Het is anders gezegd noodzakelijk, maar niet voldoende. Dit blijkt met name wanneer we ons meer specifiek richten op zijn denken over de kunst. Kunst betreft volgens Kant een schepping van het genie en het genie scheidt door het uitdrukken van esthetische ideeën die veel te denken geven. Dit laat zich lezen als een erkenning dat het voor wat betreft de kunst ook gaat om de vraag hoe betekenisvol, rijk en levendig het vrije belangeloze spel tussen verstand en verbeelding uiteindelijk is. Het spel moet in het geval van kunst anders gezegd productief zijn. Het moet resulteren in een intensivering van het levensgevoel door een verlevendiging van de kenvermogens. Maar dan zou zelfs betoogd kunnen worden dat specifiek voor door het genie voortgebrachte kunst aanhangende intellectuele schoonheid uiteindelijk het primaat heeft boven vrije zuivere begripsloze schoonheid. Want aanhangende schoonheid betreft schoonheid waarbij het verstand de verbeeldingskracht productief laat zijn en stimuleert door het aanreiken of suggereren van begrippen om vrij en belangeloos mee te spelen. Bovendien doet aanhangende schoonheid historisch-fenomenologisch hoe dan ook meer recht aan het smaakbegrip omdat, zoals Gadamer in *Waarheid en Methode* betoogt, smaak altijd een beoordeling vanuit een betekenisvolle context betreft, dus concreet gericht is op de gehele leefwereld in plaats van abstract op slechts één geïsoleerd object, terwijl het zuivere schoonheidsoordeel volkomen begripsloos en dus geheel contextloos is.

Religieus oordeelsvermogen

Kan een religieus oordeel begrepen worden op dezelfde wijze als Kant het esthetisch smaakoordeel in zijn 'Kritiek van het oordeelsvermogen' opvat? Het zou dan gaan om een belangeloos subjectief oordeel dat doelmatig is voor het subject, dat nooit geheel onder begrippen gebracht kan worden, dat gegrond is in een persoonlijke ervaring en dat aanspraak maakt op algemene geldigheid.

Het Kantiaanse schoonheidsoordeel: niet ontisch, maar daarom nog niet ontologisch

Het Kantiaanse schoonheidsoordeel is geen ontisch oordeel. Ten eerste wordt de schoon bevonden zaak niet onder begrippen gesubsumeerd. Een begripsmatige fixatie ontbreekt. Het oordeel is reflecterend en niet constitutief. De door het verstand aangereikte begrippen dansen slechts mee in het vrije spel van verstand en verbeelding. Maar ondanks dit niet-ontische karakter is het Kantiaanse schoonheidsoordeel nog niet ontologisch. Kant blijft het schoonheidsoordeel vanuit de subjectiviteit begrijpen door het te funderen in de structuur van het menselijk kenvermogen. Er is bovendien geen

sprake van een waarheidsgebeuren waarbij het zijn zich toont. Daarnaast ontbreekt elke rol voor taal en geschiedenis. Zo blijft het schoonheidsoordeel, hoewel het het ontische denken overwint, toch binnen de horizon van het ahistorisch subjectivisme en bereikt het niet het ontologische zijnsverstaan dat Heidegger voor ogen staat. Daar waar dus Hegels esthetica (net zoals zijn hele denken) en de klassieke volmaaktheidsesthetica nadrukkelijk ontisch is, omdat (net zoals bij Plato) alles onder de juk van de Idee of het Begriff wordt gebracht en zo de kunst wordt opgeheven in het begrip, en Kants esthetica het midden houdt tussen het ontische en het ontologische, is bijvoorbeeld Gadamer's op Heidegger gebaseerde esthetica duidelijk ontologisch.

De Kantiaanse rede-ideeën en het Kantiaanse schoonheidsoordeel overschrijden in feite beide het ontische denken, omdat zij zich respectievelijk regulatief en reflectief onttrekken aan vastomlijnde begripsmatige constitutie van oordelen. Maar omdat zij begrensd blijven tot de subjectieve vermogens van het subject en bovendien geen kennis betreffen, bereiken zij niet het Heideggeriaanse ontologisch zijnsverstaan.

Nu berust het schoonheidsoordeel op een subjectief a priori. En dat geldt voor de constitutieve kennisoordelen ook. Waarom gelden schoonheidsoordelen volgens Kant dan niet als kennis? Het antwoord van Kant is helder. Omdat in tegenstelling tot het kennisoordeel de zaak in een schoonheidsoordeel niet onder een bepaald vast begrip gebracht wordt. Het Kantiaanse schoonheidsoordeel bepaalt het object niet, maar beschrijft slechts ons gevoel van harmonie tussen vermogens. Het schoonheidsoordeel vormt geen kennis omdat het oordeel geen conceptuele constitutie betreft. Daarom. En daarom alleen. Kant kon de band tussen het ontische en het epistemische niet doorsnijden. Hij kon het niet. Er was eerst een Heidegger nodig om een notie van waarheid en weten te ontwikkelen die reikt tot voorbij het ontische.

BELEVINGSFILOSOFIE

Beleven, beleving, het beleefde en belevenis

In de post-Kantiaanse belevingsfilosofie komt de nadruk sterk te liggen op de impact of intensiteit van de persoonlijke ervaring. Gadamer maakt in zijn uiteenzetting van deze filosofie een voor hem kenmerkend onderscheid tussen de geschiedenis van het woord (met name 'belevenis' en 'beleving') en de geschiedenis van het begrip belevenis. Hij maakt meer precies een onderscheid tussen beleven, beleving, het beleefde en belevenis.

Beleven duidt het proces aan waarin iemand iets direct meemaakt of onmiddellijk doorleeft: Tijdens de reis beleefde hij hoe de onbekende stad langzaam vertrouwd werd; In het concert beleefde zij de muziek intens en zonder afstand.

Beleving verwijst naar de wijze of kwaliteit waarop die ervaring subjectief wordt ervaren: Voor haar was het concert een overweldigende beleving; Twee bezoekers kunnen hetzelfde museum bezoeken en toch een heel verschillende beleving hebben.

Het beleefde wijst op datgene wat men heeft doorgemaakt als inhoud van de ervaring: Het beleefde tijdens de oorlog liet hem nooit meer los; Het beleefde van die zomer bleef als een blijvende herinnering aanwezig.

Een belevenis ten slotte is het beleefde voor zover het een betekenisvolle, afgeronde gebeurtenis wordt met een blijvend gewicht: De ontmoeting met zijn oude leraar werd voor hem een belevenis die zijn verdere leven richting gaf; De eerste keer dat zij de zee zag werd een belevenis die voor haar een blijvende betekenis behield.

De drie stadia van de belevingsfilosofie

De belevingsfilosofie kent drie stadia. De romantisch-idealistische belevingsfilosofie zoals deze opkwam bij Goethe, de romantici en de Duitse idealisten aan het eind van de 18de en het begin van de 19e eeuw. Het tweede stadium rondom de eeuwwisseling bij Nietzsche, Bergson en Dilthey. En de belevingsfilosofie in de tijd van Gadamer zelf.

Men ageert tegen de abstractie van het verstand en het rationalisme, mechanisme en de positiviteit van de verlichting en staat dus net zoals de retorische wijsheidstraditie tegenover de schoolgeleerdheid. Het beleven, de beleving – en ook indirect het beleefde en de belevenis – wijzen op de onmiddellijkheid ervan. Het gaat om een onmiddellijkheid die aan alle conceptualisatie, alle duiding – en ook aan alle verwoording en dus communicatie – voorafgaat.

Opnieuw zien we hoe zo de beleving tegenover de conceptualisaties van de schoolgeleerdheid staat. Het is precies hetzelfde thema dat hier door Gadamer wordt ontwikkeld, maar dan vanuit de belevingsfilosofie.

De verschillende momenten van de beleving

In wat volgt noem ik de belangrijkste momenten van de beleving volgens Gadamer op de wijze waarop hij dat zelf doet. Ik geef Gadamers momenten steeds met accolades aan. Allereerst is het leven wat zich in de belevenis manifesteert. De belevenis is de “eenheid waarop de interpretatie van historische objecten teruggrijpt.” Het is als eenheid een “zinnig geheel”. De beleveniseenheid is bovendien een “reflexieve bewustzijns eenheid” en vormt “de laatste eenheid waarop we kunnen teruggaan.” De belevenis is dan ook “de eenheid van het gegevene” oftewel “het waarlijk gegevene.” Belevenissen zijn positivistisch of kentheoretisch beschouwd “de primaire gegevens” van het geesteswetenschappelijk onderzoek. Het “blijvende gehalte van de belevenis” vormt in de herinnering een “betekeniseenheid” die voor “het hele leven een blijvende betekenis” heeft als iets “onvergetelijks en onvervangbaars.” Vergelijk dit met Heideggers *gewezenheid* tegenover de *verhaltenheid*. Een belevenis houdt zo op een “onmiskenbaar eigen en onvervangbare wijze verband met het gehele leven” en blijft dan ook “met de hele levensbeweging versmolten.” Bovendien ligt in het begrip belevenis “de tegenstelling van het leven tegenover het begrip besloten.” De “onmiddellijkheid van de belevenis gaat niet op in wat erover gecommuniceerd kan worden” en “wat als zijn betekenis in de herinnering wordt vastgelegd.” Een belevenis is voor het begrip “onuitputtelijk.” Een belevenis is ook een “verdichte intensieve eenheid.” Ze heeft een

“teleologische structuur” in de zin dat iedere belevenis “productief” is en zich “objectiveert of uitdrukt in betekenisstructuren” van artefacten. En in de zin dat er in een belevenis “altijd iets beleefd” wordt en met een belevenis “altijd iets bedoeld is.” Een belevenis is dus altijd “intentioneel betrokken op iets.” Een belevenis “stoomt niet vluchtig voorbij in de stroom van het bewustzijnsleven”, maar “steekt af tegen zowel andere belevnissen als tegen de rest van de levensloop waarin niets wordt beleefd.”

In het Duitse idealisme wordt het begrip belevenis nadrukkelijk in verband gebracht met de allesomvattendheid van het leven of *das leben*. Naast kentheoretische aspecten krijgt het begrip belevenis zo ook een welhaast pantheïstische dieptedimensie. Want het leven wordt vanuit het Duitse idealisme vooral begrepen als een metafysische categorie. Men heeft oog voor de totaliteit en de oneindigheid van het leven en voor het opgaan in de belevingsstroom. Dit doet sterk denken aan Oetinger. Meer specifiek gaat het negentiende eeuwse Duitse idealisme uit van de totaliteit van het leven als de totaliteit van het bewustzijn. De belevenis is dan intrinsiek betrokken op het allesomvattende bewustzijnsleven.

Deze “universele subjectivering” is natuurlijk voorbereid door Kants leer van de transcendentale eenheid van het bewustzijn en Kants afwijzing van de substantialistische, rationalistische en fysicalistische psychologie. Beide motieven vinden we ook terug in het laat negentiende eeuwse neo-Kantianisme. Alles wordt een vorm van het bewustzijn dat zelf een ongescheiden onverdeelde eenheid vormt waarin alles elkaar doordringt. Het Duitse idealisme en het neokantianisme nemen hier dus een anti-cartesiaanse positie in oftewel een positie die voorafgaat aan het onderscheid tussen subject en daarbuiten gelegen object. Het subject object onderscheid wordt pas achteraf geconstrueerd uit de het bewustzijnsleven dat het primaat heeft.

Bij Kant staat de natuur centraal en het gevoel van vrijheid dat wij kunnen ontleen aan de ervaring van de natuur. Kant zag zijn drie Kritieken dan ook als voorbereiding voor zijn metafysica van de natuur en de vrijheid. Bij de Duitse idealisten staat de geest of *Geist* centraal. De natuur wordt begrepen vanuit de geest.

De belevenis is tegen deze achtergrond opgenomen in de bewustzijnsstroom van het leven. De nadruk komt zo te liggen op de allesomvattendheid en absolute continuïteit van het leven of *das leben*. De eenheid van de ogenblikkelijke belevenis wordt bepaald door haar “intentionele gehalte” en deze eenheid representeert het geheel van het leven zoals een orgaan het hele lichaam representeert.

Zo houdt de belevenis dus verband met de totaliteit van het leven. Elke belevenis is betrokken op het geheel van het eigen leven of de levensstroom. Elke belevenis is als “aspect van het levensproces” een “moment van het oneindige leven.” In de belevenis wordt het leven dus in zijn geheel voelbaar. Zo wordt iedere belevenis “volledig geïntegreerd in de levensstroom” en is ze blijvend in het levensbewustzijn werkzaam.

De wijze waarop de belevenis in de levensstroom van het persoonlijke leven wordt geïntegreerd laat zich niet door een betekenseenheid vangen. Deze wijze overstijgt dus de betekenseenheid van de beleving in de herinnering. Doordat de beleving in het

geheel van het leven is opgenomen is het geheel van het leven er ook in aanwezig. De belevenis “rukt ons voor even los uit ons levensverband en confronteert ons met heel ons bestaan.” En precies dat voel je in de ware belevenis. Zo is de belevenis “een ervaring van een welhaast oneindig geheel.” Haar ware betekenis is oneindig omdat ze staat voor het “zingeheel” van het gehele leven. We kunnen dan ook stellen dat de belevenis symbolisch het hele leven representeert.

Het begrip belevenis zal het uitgangspunt worden van de romantisch-idealistische belevingskunst van de eerste helft van de negentiende eeuw. Deze kunstopvatting is niet langer Kantiaans en wij gaan de volgende keer nader op deze romantisch-idealistische belevingskunst in.

Derde Zitting – 31 maart 2026

De post-Kantiaanse belevingskunst

De post-Kantiaanse belevingskunst komt op in de eeuw van Goethe en legt het primaat geheel bij de geniale expressie van de kunstenaar die zich niets meer gelegen laat liggen aan de classicistische smaak, maar zich daarentegen richt op het oproepen van intense esthetische belevissen bij de toeschouwer. De geniale inspiratie is een beleving die door onbewuste geniale schepping van het kunstwerk wordt omgezet in een esthetische beleving van de toeschouwer. De genialiteit van het genie en de grote intensiteit van de beleving hangen hecht samen. Voor de belevingskunst hebben genie en beleving beide het primaat. Daar waar Kant poëzie en retorica nog op één lijn plaatste door beide te begrijpen als een vrij en harmonieus spel van verbeelding en verstand, omarmt de belevingskunst de poëzie en verwerpt ze de retorica omdat de redenaarskunst niet voldoet aan de maatstaf van de geniale inspiratie en de intense echte beleving.

De geschiedenis van symbool en allegorie

In de Oudheid sprak men over allegorie in de context van het retorisch spreken en het interpreteren van veelal religieuze teksten. De allegorie betrof binnen de sfeer van de taal een bepaalde concrete zintuiglijke betekenis die voor een andere bovenzintuiglijke betekenis stond. De allegorie verbindt verwijzend talige betekenissen. Het symbool kwam juist op buiten de taal. Het symbool werd getoond in een profaan-praktische of religieus-sacramentele context. Het symbool representeert niet, zoals de allegorie, maar het presenteert het bedoelde doordat de zintuiglijk waarneembare gestalte van het symbool het bedoelde toont en laat verschijnen. Buiten de taal om is het symbool een plaats waar het bedoelde tot aanwezigheid komt. Het symbool is participatief. In het geval van een religieus symbool is er sprake van een metafysische, noodzakelijke, natuurlijke of intrinsieke zijnsverwantschap tussen symbool en het door het symbool uitgebeelde. Het symbool is deel van een hogere eenheid. Symbool en het uitgebeelde, verschijning en bedoelde, hebben deel aan hetzelfde wezen. Zichtbare aanschouwing en uitgebeelde hogere vallen onafscheidelijk samen. Het symbool is in tegenstelling tot de slechts verwijzende allegorie geen arbitrair, willekeurig of contingent verwijsteken.

Vanaf het neoplatonisme komen allegorie en symbool dichter bij elkaar. Zo gaat Pseudo-Dionysius de Areopagiet in zijn hoofdwerk, dus in een talige en leerstellige context die gericht is op overlevering en uitleg en daarom van oudsher allegorisch is, ineens spreken over de noodzaak van symbolisch taalgebruik. Symbolisch taalgebruik openbaart het bovenzinnelijke goddelijke. Pseudo-Dionysius begrijpt het symbool als leerstellige interpretatieve methode in plaats van als sacramentele onmiddellijkheid. We gaan hier van liturgisch participeren naar intellectueel interpreteren. Symbolisch bewegen naar het hogere was ooit ervaringsgericht en wordt nu vooral leerstellig. Het symbool wordt onderdeel van een leer in plaats van levende cultische openbaring. Symbool en allegorie bewegen vanaf dat moment steeds meer naar elkaar toe. Dit ook al omdat in de beeldende kunst vanaf enig moment ook allegorische beelden worden gebruikt om het onzichtbare mee aan te duiden. In de classicistische achttiende eeuw, nog voordat aan

het eind van die eeuw de romantisch-idealistische belevingsfilosofie opkomt, zullen symbool en allegorie uiteindelijk zelfs gaan gelden als synoniemen.

Dit verandert aan het einde van de achttiende eeuw radicaal met de opkomst van de anti-rationalistische romantische-idealistische belevingskunst die vanuit hun sterke preoccupatie met het creatieve scheppende genie de allegorie ineens pejoratief gaan waarderen als het lagere en minderwaardige ten opzichte van het creatief openbarende symbool. De uiterlijke, gekunstelde en kille allegorie berust in tegenstelling tot het rijke inherent betekenisvolle symbool slechts op een door willekeurige conventie en door dogmatische fixatie bepaald verband. In het inzichtvolle symbool vallen het zintuiglijke en het bovenzintuiglijke, het zichtbare en onzichtbare, innig samen en dit kan omdat – in tegenstelling tot de welomschreven, *bepaalde* en daardoor beperkte allegorie – het symbool *onbepaald* en dus onuitputtelijk is. Het symbool is in geen begrip te vatten.

Kant bereidde de grond voor het grote romantische-idealistische onderscheid tussen symbool en allegorie. Kant plaatst symbolische tegenover schematische uitbeelding. Schematische uitbeelding betreft de directe conceptuele voorstelling van een begrip. In de schematische uitbeelding wordt het begrip dan ook rechtstreeks oftewel bepalend voorgesteld. De symbolische uitbeelding betreft daarentegen een indirecte uitbeelding. Het is meer precies een analoge of reflecterende openbaring. Zo is bij Kant bijvoorbeeld het schone een symbool van het zedelijke. De vraag is wel of de Kantiaanse analoge symbolische uitbeelding het bedoelde werkelijk present stelt en dus in de verschijning aanwezig laat zijn. Is het zedelijke aanwezig in de verschijning of is de uitbeelding eerder een analoge en zo reflectieve *brug* naar het morele? De allegorische voorstelling valt als conceptueel gecodeerde betekenis en dus als welomschreven conceptuele conventie in elk geval eerder onder de schematische en zeker niet onder de analoge uitbeelding.

Na Kant werkt Goethe aan het einde van de achttiende eeuw de eigenstandige aard van het symboolbegrip verder uit. Voor Goethe zijn symbolen uitzonderlijke, karakteristieke voorwerpen die in en door hun verschijning een totaliteit uitdrukken en daardoor een bijzondere gevoelsmatige of zelfs sentimentele stemming oproepen. Het gaat hier om een werkelijkheidservaring. Goethe ontwaart het symbolische overal in de natuur. De concrete verschijnselen (zoals kleuren, gebaren of natuurvormen) openbaren de Idee van binnenuit. De natuur is zelf symbolisch. Volgens Goethe is er sprake van een diepe harmonie tussen het zintuiglijke en bovenzintuiglijke. Precies omdat in de singuliere concrete fenomenen steeds symbolisch het algemene als totaliteit verschijnt, kunnen wij ontsnappen aan de “duizendkoppige hydra van de empirie.”

Bij Schelling zien we een wending van het symbool naar het esthetische. Volgens hem zijn alle mythologische dichtwerken van de Griekse kunstreligie symbolisch en niet allegorisch zoals voor hem vaak werd gemeend. Precies omdat in de mythologische Griekse kunstreligie kunst en religie samenvallen, moet de Griekse artistieke religieuze uitbeelding symbolisch zijn omdat ze absoluut moet zijn. En ze moet volledig absoluut zijn omdat in de uitbeelding het bijzondere het algemene *is* en niet slechts betekent. De romantisch-idealist Solger generaliseert vervolgens Schelling door te stellen dat alle kunst symbolisch is. Het symboolbegrip wordt zo allesbepalend in de filosofie van de

kunst en verkrijgt een absolute esthetische status. Kunst openbaart de Idee. Sterker nog, het kunstwerk *is* de door haar uitgebeelde Idee. Het romantisch-idealisme komt tot een welhaast religieuze verheffing van de esthetica. Het door het genie onbewust geschapen kunstwerk is zo concreet als een beeld en tevens zo algemeen als de idee. Er is sprake van een welhaast heilige of sacrale twee-eenheid tussen het symbool en het gesymboliseerde. De uitgedrukte of uitgebeelde overstijgende betekenis is gelegen *in* de verschijning omdat ten diepste zinnelijke verschijning en bovenzinnelijke betekenis op raadselachtige wijze intrinsiek samenvallen. Het geniale kunstwerk vormt een vorm van waarheid omdat ze als symbool de algemene Idee in de verschijning aanwezig laat zijn en zo een openbaring betreft van de Idee. Zo stelt Hegel in zijn esthetica niet voor niets dat het kunstwerk de zinnelijke uitbeelding is van de Idee.

In het symbool vallen beeld en betekenis natuurlijk niet numeriek samen, net zoals in de heilige drie eenheid geen sprake is van een numerieke identiteit tussen vader, zoon en heilige geest. De twee eenheid van het symbool is een spanningsvolle eenheid tussen het zintuiglijke en het ideële. Er is ook altijd een onevenredigheid of onbeslistheid tussen vorm en wezen. Precies deze onbepaalde spanning of onevenredigheid tussen uitdrukking en inhoud maakt het mogelijk dat in het symbool eindige verschijning en oneindige Idee innig samenvallen en een eenheid vormen, terwijl tegelijkertijd de uitgebeelde bovenzintuiglijke betekenis boven de zintuiglijke verschijning uitwijst. Het symbool leidt binnen het romantisch-idealisme tot een autonomie van de creatieve geniale kunst omdat het symbool een onbepaalde algemene ruimte opent waarin vorm en betekenis in vrijheid samenhorig samenkomen, zonder te worden gedwongen door het dwingende rationele begrip. Hier beluisteren we uiteraard een echo van Kant.

De rationalistische allegorie werd door de romantisch-idealistische belevingskunst als minderwaardig beschouwd voor de geniale scheppende kunstenaar. De allegorie gaat geheel op in een of andere vaste, bepaalde, aanwijsbare betekenis – net zoals wanneer er sprake is van een subsumptie van de zaak onder een vast verstandsbegrip. Daar waar elk symbool een eigensoortig onvervreemdbaar geheimzinnig karakter heeft dat berust op de doorleefde onbewuste geniale productie van het genie, is de allegorie gegrond in vaste dogmatische tradities. De allegorie blijft een zaak van het gefixeerde rationele begrip. De vroegere allegorische duiding van de Griekse religieuze mythen is precies daarom ook in feite een schrale rationalistische duiding ervan. Het geniebegrip van het romantisch-idealisme maakt dus dat de allegorie wordt gedegradeerd. Door de breuk met de achttiende-eeuwse dogmatische classicistische traditie, door de bevrijding van de kunst uit het verlichtingsrationalisme, verliest de allegorie alle legitimiteit. Het symbool wordt nu het domein van het vrije scheppende genie met zijn intense beleving.

Het symbool wordt begrepen als een metafysisch geladen subjectieve schepping. Het vrije scheppende genie drukt een overstijgend Idee uit. Net zoals in het geval van het Kantiaanse schoonheidsideaal blijkt dit pas achteraf en is er geen sprake van een vooraf aan het genie opgelegde regel. Het genie is en scheidt vrij. Het vrije geniale scheppen is tegelijkertijd de openbaring van het absolute. De vrijheid van het genie is dus tevens de noodzaak van de Idee. In het symbool vallen van nature de geschapen vorm en het

uitgebeelde bovenzinnelijke Idee samen. Het genie belichaamt de openbarende kracht van de Idee. In en door het genie drukt het oneindige zich uit.

In de loop van de negentiende eeuw raakt de metafysische dimensie van het symbool op de achtergrond omdat het symbool steeds meer wordt gezien als een vrije prestatie van een geniale subjectiviteit. De aandacht verschuift naar de subjectiviteit van het genie als de meest oorspronkelijke plaats van openbaring. Tegen het einde van de negentiende eeuw komt de nadruk bijna geheel te liggen op de esthetische ervaring en de subjectieve beleving van de geniale kunstenaar. Het symbool wordt de belangrijkste prestatie van een vrije creatieve en originele subjectiviteit. Het esthetisch bewustzijn weet zich in de eerste plaats geheel vrij en daarom geldt hetzelfde voor de door haar voortgebrachte symboliek. Het symbool wordt zo vooral begrepen als vrije schepping van de menselijke geest. Het symbool is niet meer primair iets dat de Idee toont in de verschijning, zoals bij Schelling en Solger, maar is nu in de eerste plaats iets wat opkomt uit de vrije innerlijke beleving van de geniale kunstenaar. Symboliek wordt als product van een vrij esthetisch bewustzijn dus vooral een vrije daad van de vrije menselijke geest. Dit leidt dan tot esthetisch subjectivisme en esthetisch relativisme.

De scherpe tegenstelling tussen het organische symbool en de verstandelijke allegorie hangt al met al sterk samen met de negentiende-eeuwse romantisch-idealistische esthetiek van genie en belevenis die is gegrond in de subjectieve vrije symbolische activiteit van het gemoed. Gadamer betoogt dat deze activiteit nog altijd begrensd wordt door historische tradities met zijn conventionele en dogmatische allegorieën. De tegenstelling tussen symbool en allegorie kan dus niet absoluut zijn. Zo corrigeert Gadamer dus het romantische-idealistische esthetische symboolbegrip. De kunstenaar scheidt niet louter subjectief, maar beweegt zich altijd al binnen een historische horizon die aan hem voorafgaat. Deze tradities reiken hem allerlei allegorische conventies aan die zijn creatieve scheppingsproces mede bepalen. De romantiek heeft de kunst dus teveel subjectief verinnerlijkt. De symbolische betekenisproductie van het esthetisch bewustzijn is dus niet restloos vrij of puur subjectief. Ze berust ook op een allegorische erfenis die aan het subject voorafgaat. De symbolische functie komt niet louter uit het subject voort, maar leeft voort vanuit een traditie van betekenisgeving die deels of zelfs vaak ook allegorisch was. Het puur conventionele of verstandelijke kan niet simpelweg als negatief gelden. Symbolische expressie heeft altijd een culturele, traditionele en historisch gegroeide laag. Het 'geleerde' conventionele overgeleverde moment van de allegorie heeft dus eveneens recht van bestaan. Het allegorische moment oftewel het verwijzende, traditionele, door overlevering bepaalde element leeft ook in het symbool voort. Het natuurlijke, noodzakelijke en analogische symbool bestaat dus niet zonder conventionele, overgeleverde allegorische momenten. Symbolische betekenisgeving rust op de sedimenten van traditionele allegorische betekenisssystemen. We kunnen hier spreken van de allegorie in het symbool.

De subjectivistische esthetische benadering van het autonome op zichzelf staande esthetisch bewustzijn is dus niet de juiste benadering van de aard van het kunstwerk. Er spelen altijd historische, traditionele en dogmatische aspecten in dit bewustzijn mee.

Het draait nooit alleen om esthetische beleving en esthetisch genoeg. Volgens de negentiende-eeuwse belevingskunst is kunst een autonoom domein van subjectieve beleving, subjectieve vrijheid en het creatief scheppende genie. Deze opvatting mist volgens Gadamer de ware grond van kunst. Dit laten de allegorische wortels van het symbool zien. De vermeende vrije, subjectieve esthetiek draagt altijd historische dogmatische resten in zich. Het gehele standpunt van het geheel vrije subjectieve esthetisch bewustzijn moet dan ook herzien worden. Zo had pre-moderne kunst altijd een religieuze of profane levensfunctie. Het ging niet primair om esthetische ervaring of esthetische beleving. Kunst was wezenlijk onderdeel van het cultureel-historische leven van de gemeenschap. De esthetiek van het esthetisch bewustzijn met zijn subjectieve esthetische ervaringen moet dus herzien worden. De esthetica van de pure beleving is niet houdbaar. Kunst is oorspronkelijk niet esthetisch, maar existentieel en cultisch.

Het Schiller evenement

Schiller bouwt voort op Kants subjectivering van de esthetica. Zijn insteek is echter niet transcendentaal methodisch, maar eerder moreel inhoudelijk. In zijn hoofdwerk *Over de esthetische opvoeding van de mens* benadert Schiller aanvankelijk kunst als een oefening in het cultiveren van vrijheid om zo te komen tot zedelijke vrijheid en een waarlijk moreel wezen te worden. De mens wordt door hem wijsgerig antropologisch gekenmerkt door een speldrift die bemiddeld tussen stofdrift (zinnelijkheid) en vormdrift (redelijkheid). Het ervaren van kunst cultiveert de speldrift en leidt zo tot een vrij en harmonisch spel tussen stof- en vormdrift. Dit leidt dan uiteindelijk tot genoemde morele vrijheid. Hier beluisteren we een echo van het Kantiaanse vrije en harmonische spel tussen verbeelding en verstand in de kunst en Kants notie van het schone als een symbool van het zedelijke. Vervolgens verschuift bij Schiller het esthetische geleidelijk van middel tot doel, doordat deze harmonische speltoestand zelf verschijnt als hoogste autonome uitdrukking van menselijke vrijheid. Schillers opvoeding *door* kunst gaat over in opvoeding *tot* kunst omdat uiteindelijk het *mens-zijn* zelf ten diepste esthetisch is. De mens bereikt zijn volle menselijkheid in het ervaren van zijn vrije esthetische existentie.

Het standpunt van de kunst wordt bij Schiller daarom allesbepalend. Kunst wordt totaal autonoom en komt als schone schijn radicaal tegenover de werkelijkheid te staan. Ze vult als *techne* de natuur niet langer aan, maar treedt als eigenstandige macht geheel buiten de natuur en maskeert of idealiseert deze. Het ideale rijk van de kunst laat zich niets meer gelegen liggen aan de werkelijkheid. We dienen niet naar een morele, maar naar een esthetische cultuurstaat te streven.

De fenomenologische kritiek op de negentiende-eeuwse epistemologie heeft volgens Gadamer echter laten zien dat de esthetische ervaring niet als schijn tegenover het zijn staat. Niet omdat alles schijn zou zijn, zoals Gorgias en later ook Nietzsche beweert, maar precies omgekeerd omdat een esthetische ervaring in meest eigenlijke zin ook een werkelijkheidservaring is en dus geen modificatie, idealisering of versluiting van de werkelijkheid. Het esthetische is geen betoverende droom waaruit we steeds weer gedesillusioneerd ontwakken. Ook het esthetische is een plaats waar de waarheid van het zijn zich toont, waar de werkelijkheid zelf geschiedt. Het esthetisch bewustzijn

reduceert de ontologie van het esthetische tot esthetische schijn omdat ze is betoverd door Kants opvatting dat alléén de natuurwetenschappelijke methode kennis oplevert. Het esthetisch bewustzijn en het natuurwetenschappelijk sciëntisme horen bij elkaar.

Bij Kant vormt het schone een analoge brug tussen natuur en zedelijkheid. De ervaring van het natuurschoon verwijst naar onze morele bestemming als mens en fungeert als symbool van het zedelijke. Er is bij Kant sprake van een symbolische esthetische brug tussen natuur en zedelijkheid, tussen leven en ideaal of tussen zijn en behoren. Het geestelijke, het morele en de ervaring van het natuurschoon zijn bij Kant dus intiem verwant en hecht op elkaar betrokken. Het verbindende element is de vrijheid: enerzijds als vrij spel van verbeelding en verstand in de schoonheidservaring binnen de sfeer van het esthetische en anderzijds als vrije onderschikking aan de morele wet binnen de sfeer van het zedelijke. Dit wijst op een geestelijk, rijk en inclusief natuurbegrip waarbij de natuur nog altijd verbonden kan zijn met het geestelijke, schone en morele – en dus niet natuurwetenschappelijk-nominalistisch wordt gereduceerd tot schrale kale fysica.

Toch heeft Kant in zijn eerste *Kritiek* het begrip kennis genadeloos begrensd, waardoor kennis primair natuurwetenschappelijk werd opgevat. Als gevolg hiervan ontstond een strikt nominalistische natuurwetenschap en dit resulteerde in een radicale versmalling van genoemd inclusief natuurbegrip tot een rauwe nominalistische werkelijkheid die niet langer wezenlijk met geest, esthetiek en moraal verbonden is. Dit lege, van elke intrinsieke betekenis ontdane natuurbegrip had een grote invloed op het esthetisch bewustzijn. Want in deze kale werkelijkheid voelde het esthetisch bewustzijn zich niet langer thuis. Het esthetisch bewustzijn vervreemde van deze schrale werkelijkheid en ging het esthetische begrijpen als een apart, autonoom, ideaal, illusoir, fictief rijk los van de natuur in plaats van als vrije analogische symbolische brug tussen natuur en zedelijkheid. Het esthetisch bewustzijn is zo dus uiteindelijk gegrond in sciëntisme.

Volgens het esthetisch bewustzijn valt kunst als schone schijn dus buiten de wereld omdat het esthetisch bewustzijn is vervreemd van de wereld. Sinds Schiller is dit esthetisch bewustzijn een product van de laat negentiende-eeuwse esthetica die op haar beurt is voortgekomen uit de late achttiende-eeuwse en de vroege negentiende-eeuwse romantisch-idealistische belevingskunst. Het esthetisch bewustzijn maakt kunst los van waarheid en werkelijkheid. Kunst wordt een autonoom rijk van schone schijn – een sfeer van vrije beleving los van wereld. Dit ‘moderne bewustzijn’ beleeft kunst als iets tegenover de wereld in een sfeer van afstand, contemplatie en verfijning. Het hoort historisch bij het eerder besproken gevormde bewustzijn: beide kenmerken zich door afstand nemen, niet direct reageren en reflecteren. Zo beschouwd is het esthetisch bewustzijn een specifieke vorm van vorming. Maar het esthetisch bewustzijn verschilt uiteindelijk toch wezenlijk van de echte vorming. De eigenlijke vorming is nog altijd verbonden met inhoud, met een maatstaf, met gemeenschap, met een concrete algemeenheid, met een levensvorm oftewel met een concrete wereld. Het moderne esthetisch bewustzijn is daarentegen volledig reflexief en leeg geworden. Er is geen maatstaf meer en geen binding. Het neemt afstand van alles en eigent zich alles toe als geabstraheerd esthetisch object. Kortom, het is doorgesloten, leeg, ironisch, zonder

oriëntatie en dus puur beschouwend. Het esthetisch bewustzijn slaat door in pure reflexiviteit en verliest zo de band van de werkelijkheid, met traditie en waarheid. Toch komt het ondanks alles voort uit de traditie van *Bildung* en is het dus verwant met wat Gadamer waardeert in de geesteswetenschappen. Het is een historische uitwas van de *Bildungs*-traditie. Het deelt haar afstand en openheid, maar mist haar verankering in een cultuurgemeenschap en de wereld. Het moet dus worden herzien als grondslag voor het verstaan van het esthetisch zijn en daarmee het verstaan in de geesteswetenschappen.

Het esthetisch bewustzijn verschilt dus fundamenteel van het tijdens de eerste zitting besproken concrete smaakideaal dat een cultuurmaatschappij doortrekt en kenmerkt. Dit maatschappelijk smaakideaal zorgt voor verbondenheid en gemeenschappelijkheid. Het onderscheid dat de smaak maakt is inhoudelijk. In een samenleving heeft men in de regel specifieke voorkeuren, waarden en stijlgevoel. Men kiest positief wat ‘passend’ of ‘mooi’ is en verwerpt wat niet in het geheel past en zich dus niet verdraagt met de concrete algemeenheid van de maatschappij. Deze smaak is nog verbonden met leven, traditie en gemeenschap. Het esthetisch bewustzijn is daarentegen inhoudsloos en louter op vorm gericht. Het kijkt niet langer naar het ‘wat’ of ‘waartoe’. Het selecteert alleen nog op zoiets als ‘esthetische kwaliteit’ en niet langer op wat het al dan niet betekent. Dit leidt tot een welhaast universele uitbreiding van het esthetisch bewustzijn. Alles wat ‘esthetische kwaliteit’ bezit, eigent het zich toe zonder het onderling te rangschikken.

Het esthetisch bewustzijn abstraheert in de ervaring van kunst dus van alles waarin het kunstwerk is geworteld. In de esthetische onderscheiding abstraheert het esthetisch bewustzijn van alle niet-esthetische aspecten door louter en alleen te selecteren op ‘esthetische kwaliteit’. Zo wordt bijvoorbeeld van elke inhoudelijke betekenis, elke profane of religieuze functie, elk doel, elk levensverband en elke traditie afgezien. Wat na deze abstractie overblijft is het zogenaamde zuivere kunstwerk. Door de esthetische onderscheiding van het esthetisch bewustzijn kan de moderne mens bijvoorbeeld een antieke Griekse tempel als zuiver kunstwerk zien. De esthetische belevenis betreft dus een abstractie waarin van werkelijk alle buitenesthetische aspecten wordt afgezien. Het esthetisch bewustzijn wordt vervolgens verabsoluteerd omdat het met zijn esthetische onderscheiding in beginsel al het zijnde zuiver esthetisch kan gaan bekijken.

Het esthetisch bewustzijn neemt zo alles in zich op en dus niet alleen kunstobjecten in het heden, maar ook die uit het verleden. Het kiest niet en het wil niet kiezen en precies daarom zet het alle kunstwerken ongeacht hun specifieke tijdsperiode naast elkaar als zijnde gelijktijdige of simultane objecten van esthetische aanschouwing. Het wil alles in heden en verleden zuiver esthetisch beleven. En juist daardoor is het onvermijdelijk ook historisch bewust. Het esthetisch bewustzijn beseft de tijdsafstanden en maakt naast het heden ook het hele verleden tot een reservoir van esthetisch te beleven objecten.

Het punt is hier niet dat er hoe dan ook sprake is van een feitelijke gelijktijdigheid of een feitelijke simultaneïteit omdat bijvoorbeeld antieke en hedendaagse bouwwerken netjes naast elkaar staan in de openbare ruimte. Het gaat hier niet om de natuurlijke integratie van het historische leven en de verschillende tijdvakken. De relevante gelijktijdigheid is

hier een principiële simultaneïteit die is geworteld in het esthetisch relativisme van het esthetisch bewustzijn. Men wil zonder enige voorkeur en dus zonder werkelijk te kiezen alles uit heden en verleden tot abstract object van esthetische aanschouwing maken.

Het esthetisch bewustzijn legt omvangrijke museale verzamelingen aan van allerlei verschillende kunstwerken uit de meest uiteenlopende historische tijdperioden, waardoor eigentijdse kunstwerken steeds minder aandacht krijgen. Het esthetisch bewustzijn vervreemdt zich echter van alle kunstwerken omdat het plaatsen van kunstwerken in musea deze werken weghaalt uit hun oorspronkelijke omgeving en wereld. Uiteindelijk verliest ook de kunstenaar zijn plaats in de wereld. De vrije kunstenaar is geheel onafhankelijk en niet langer gebonden aan maatschappelijke normen. Tegelijkertijd verwacht het publiek dat de kunstenaar met zijn kunst nieuwe post-religieuze vormen van zin en betekenis ontsluit en zo verbinding en zelfs verzoening tot stand brengt in een op drift geraakte wereld. Maar voor het esthetisch bewustzijn is dit onmogelijk en daarom wordt de kunstenaar uiteindelijk een tragische figuur. Want de kunstenaar is niet in staat om boven de particulariteit van zijn eigen scheppingen uit te stijgen om zo te komen tot een concrete algemeenheid voor de gehele samenleving. Het enige algemene is het ideaal van de esthetische vorming, maar dit is niet substantieel genoeg om aan de basis staan van een nieuw groot bezielend verhaal. En juist aan een dergelijk verhaal heeft de inmiddels zielloos geworden wereld dringend behoefte. Van een werkelijke vorming tot concrete algemeenheid is niet langer sprake. Het esthetisch bewustzijn is nergens aan gecommiteerd en zwelgt slechts in het reflecterend afstand nemen van iedere ware inhoud. Vanuit deze onthechte afstand en vanuit een eenzijdige gerichtheid op louter abstracte algemeenheid onderwerpt het esthetisch bewustzijn elk zijnde aan een esthetische onderscheiding. En omdat de meeste kunstvormen allang geschapen zijn en voor het esthetisch genieten beschikbaar zijn, is het vreemde bijna nergens meer voorhanden, zodat er nauwelijks nog onbewerkt materiaal voor werkelijke vorming beschikbaar is. De tragiek van het moderne bewustzijn is dus dat de meeste vormen al geestelijk gevormd zijn, zodat echte vorming niet meer realiseerbaar is.

Het esthetisch en historisch bewustzijn

Het esthetisch en het historisch bewustzijn betreffen twee vormen van dezelfde moderne houding die het kunstwerk objectiviert door het respectievelijk uit zijn historische context te abstraheren en zo tot een tijdloos esthetisch object te maken of door het tot zijn historische bepaaldheid te reduceren. Ze vergeten zo echter hun eigen historische betrokkenheid. Het esthetisch bewustzijn meent het kunstwerk “puur” of “zuiver” te zien en het historisch bewustzijn meent het werk “volledig in zijn tijd” te zien. Het probleem is echter dat we nooit buiten het werk kunnen staan. Het esthetisch en historisch bewustzijn begrijpen niet dat wij niet buiten het werk of de geschiedenis kunnen staan. Ze plaatsen beide het kunstwerk tegenover zichzelf en vergeten daarom hun eigen betrokkenheid. Het esthetisch bewustzijn doet dit zoals aangegeven door te abstraheren van alle context en zich louter te richten op formele vorm en esthetische beleving. Het historisch bewustzijn doet dit door maximale contextualisering en door alles terug te willen brengen naar de verleden tijd en de oorspronkelijk situatie. Bij het

esthetisch bewustzijn wordt het kunstwerk dus een tijdloos object en bij het historisch bewustzijn wordt het kunstwerk een historisch document. Beide zijn dus manifestaties van dezelfde moderne houding van het innemen van een afstand tot het kunstwerk en het streven naar objectiviteit. Ze maken het kunstwerk tot een separaat object door er tegenover te gaan staan en het objectief of zonder betrokkenheid te willen begrijpen.

Vierde Zitting – 7 april 2026

Gadamers kritiek op het esthetisch bewustzijn

Het abstracte esthetische onderscheidingsvermogen van het esthetisch bewustzijn gaat terug op Kants analyse van het autonome, belangeloze, formele en dus zuivere esthetische smaakoordeel. De consequent doorgevoerde systematische Kantiaanse esthetica van Richard Hamann laat zien dat het willen isoleren van het puur esthetische onhoudbaar is. Door in al het zijnde het esthetische aspect te willen abstraheren van de overige aspecten, wordt het bereik van de esthetische onderscheiding onbegrensd en wordt de inhoud van het begrip van het esthetische en daarmee ook de inhoud van het kunstbegrip oneindig smal. Kunst betekent op enig moment nog slechts ‘virtuositeit’.

Hamann karakteriseert een esthetische ervaring als een intrinsiek betekenisvolle waarneming. Betekenisvol duidt erop dat de betrokken betekenis onbepaald of verborgen is. De betekenis is niet bepaald omdat de zaak niet onder een begrip gebracht wordt. Een esthetische ervaring is ook intrinsiek betekenisvol omdat ze zonder context betekenisvol is. De onbepaalde betekenis is anders gezegd relatieloos. Ze staat los van ieder mogelijk levensverband en is dus niet betrokken op een omgeving of op de wereld. De esthetische waarneming levert daarom geen kennis of waarheid op.

Is iets waarnemen echter niet altijd al iets voor waar nemen en dus hoe dan ook betrokken op waarheid en dus kennis? Waarnemen is altijd al iets als iets opvatten en daarom van meet af aan gericht op het algemene. Het is altijd al conceptueel geladen. Zo laat Aristoteles in zijn *De Anima* zien dat in iedere waarneming de waarneming van iets algemeen is omdat iedere waarneming wordt voltooid door de gemeenschappelijke wortel van de uiterlijke zintuigen oftewel door wat Thomas de *sensus communis* noemt.

Tegengeworpen kan worden dat het *esthetische kijken* Kantiaans gezien een vorm van terughoudend stilstaan bij de aanblik betreft en daarom cognitief beschouwd minder is dan het categoriserende waarnemen. We brengen in het esthetisch zien de zaak immers niet onder een bepaald begrip, zodat van conceptuele geladenheid geen sprake lijkt.

Modern psychologisch onderzoek leert echter dat zien niet atomair maar *gestalt*-gericht is en daarom betrokken is op iets algemeen oftewel op kennis en waarheid. Bovendien toont Heideggers fenomenologische analyse van de zijnsstructuur van het *Dasein* dat kijken geschiedt vanuit een geworpenheid *in-der-welt*, zodat kijken van meet af aan een vorm van verstaan van wereld betreft en dus eveneens is gericht op kennis en waarheid.

Het aanschouwen *opvatten als iets* behoort als vorm van cognitie dus onvermijdelijk tot de esthetische- en dus ook tot de kunstervaring. Kunst is een vorm van hermeneutisch begrijpen of verstaan van betekenis, zodat kunst betrokken is op kennis en waarheid.

Kant begreep dit al toen hij net zoals in de metafysica van Aristoteles de vorm niet als zuivere lege vorm tegenover een betekenisvolle inhoud plaatste, maar de vorm altijd al inhoudelijk begreep als gevormde inhoud en de intrinsieke betekenisvolle eenheid van vorm en inhoud tegenover de zintuiglijke prikkel van het stoffelijke plaatste – en met zijn

notie van aanhangende schoonheid *en* zijn eis tot het scheppen van esthetische ideeën door het genie voorbij de mythe van het primaat van de zuivere vorm in de kunst reikte.

Dat vorm nooit lege vorm is, geldt ook voor de retorica. De vorm van een oratie is de hele gevormde inhoud ervan. De georganiseerde betekenisvolle vorm staat tegenover de stof van de oratie, namelijk haar materiële verwerkelijking in de stem en het fysieke optreden van de orator. Vanuit Kant lijkt de zijnswijze van de kunst dus erkend te kunnen worden door kunst te begrijpen als creatieve betekenisvolle onbewuste productie van het genie.

In tegenstelling tot het publiek die kunst vaak wonderbaarlijk vindt, begrijpt de moderne kunstenaar zich niet als genie. Kunst is niet gegrond in een haast goddelijke mysterieuze inspiratie en bijbehorende scheppende roes of *trance* van de kunstenaar, maar veeleer in nuchtere reflectie, technieken, materialen en kundigheid. Maar wat is kunst dan wel?

Hoe onderscheidt een kunstwerk zich van een ambachtelijk voortbrengsel? Wij weten wat een kunstwerk is dan en slechts dan wanneer wij weten wanneer het voltooid is. En omdat kunst een zijnswijze is, moet er een criterium zijn dat bepaalt wanneer een werk voltooid is. In tegenstelling tot een ambachtelijk product heeft een kunstwerk geen doel, zodat wij niet kunnen zeggen dat een werk af is zodra haar doel is bereikt. Wie kunst als product van het genie begrijpt, kan zeggen dat een kunstwerk af is zodra het onbewuste scheppingsproces van het genie is voltooid. Hier wordt het voltooid zijn van het werk echter teveel toegeschreven aan de subjectieve psychologische toestand van de maker. Daarom kunnen we ook niet zeggen dat een kunstwerk af is zodra de toeschouwer een belangeloos welbehagen voelt. Gadamer overweegt met de Franse filosoof en dichter Paul Valéry dat een kunstwerk misschien nooit af is omdat een werk het willekeurige, contingente resultaat is van een abrupte onderbreking van een alsmaar voortdurend scheppingsproces. Dit leidt echter tot een onaanvaardbaar hermeneutisch nihilisme omdat alle interpretaties van het kunstwerk als alternatieve voortzettingen van het scheppingsproces in beginsel even adequaat zijn. Is een kunstwerk af zodra zij de Idee uitdrukt? Dit faalt ook omdat Gadamer iedere idealistische ontologie afwijst en omdat de laat negentiende-eeuwse esthetiek de metafysische inhoud van het idealistische geniebegrip heeft uitgehold, zodat een subjectieve expressiepsychologie overblijft die evenmin een criterium kan bieden voor het voltooid zijn van het kunstwerk.

Kunnen we dan het wezen van de kunst begrijpen door nadrukkelijk uit te gaan van de esthetische beleving van het esthetisch bewustzijn? De eenheid van het esthetisch object lost echter op in de heraclitische stroom van esthetische belevingen. Het kunstwerk wordt zo gereduceerd tot een veranderlijke veelheid van belevingen. Dit resulteert in momentane punctualiteit en vluchtige discontinuïteit. Er is geen blijvende vorm, duur of identiteit, zodat uiteindelijk ook de identiteit van de kunstenaar en van de toeschouwer wordt opgeheven.

De onmiddellijkheid van het subjectivistische esthetisch bewustzijn is dus niet alleen theoretisch, maar ook existentieel onhoudbaar. Niet voor niets heeft Kierkegaard in zijn boek *Of/Of* laten zien dat in tegenstelling tot het duurzame historische ethische leven het discontinue in losse momenten uiteenvallende esthetische leven existentieel

onleefbaar en uiteindelijk destructief is. Net zoals de menselijke existentie moet een kunstwerk continuïteit en historiciteit kennen. De continuïteit van het zelfbesef draagt het menselijk bestaan en moet daarom – ook in het geval van het ervaren van kunst – gewaarborgd worden. Wie kunst ontologisch losmaakt van de hermeneutische continuïteit van de menselijke existentie begrijpt niet dat discontinuïteit geen draagvlak voor de menselijke existentie kan zijn en dus ook niet voor de kunst. Zelfs wanneer wij toegeven dat kunst ons toont dat er meer is dan de continuïteit van ons historisch zelfbesef en dus onze historische identiteit, dan nog hebben we geen archimedisch punt buiten ons historisch bestaan omdat we altijd al in de hermeneutische continuïteit van onze eigen historiciteit staan. Wij zullen nooit in staat zijn buiten deze historische continuïteit te treden.

Er is dus geen buitenperspectief van waaruit een kunstwerk als zuiver esthetisch object bepaald kan worden, los van alle historische gesitueerdheid en continuïteit. Het moderne esthetische subjectivisme is dus existentieel onhoudbaar.

Een ontologie van de esthetica is zinloos als ze niet hermeneutisch is omdat kunst ontologisch gezien hermeneutische ernst heeft. Kunst is niet te begrijpen buiten de hermeneutiek van de menselijke existentie. Zelfs het transcendente onbegrijpelijke valt nog binnen de hermeneutiek van ons continue historische zelfverstaan. We stuiten hier op een cultuur-historische fenomenologisch-hermeneutische lezing van mijn wereld-voor-ons kennisleer volgens welke wat wij ‘wereld’ noemen steeds de wereld betreft zoals ervaren en gedacht door ons als mensen. Er is binnen de historische continuïteit van ons zelfbesef wel ruimte voor discontinue ervaringen, die wij steeds opheffen in de continuïteit van ons historisch bestaan, maar er is géén ruimte voor het discontinue esthetisch bewustzijn als grondhouding. Een restloze discontinuïteit kan niets dragen, net zoals Kant leert dat een restloos gefragmenteerde zintuiglijke ervaring geen zintuiglijke ervaring van iets is.

Er is dus geen zuivere esthetische ervaring buiten het hermeneutisch zelfverstaan. Kunst bestaat alleen in interpretatieve ontmoeting. Wij betrekken het kunstwerk in de historiciteit van ons zelfverstaan. Dit is geen zuiver abstract esthetisch kijken, maar interpretatief historisch verstaan en begrijpen. Verstaan geschiedt altijd binnen de continuïteit en historiciteit van onze menselijke existentie. Het verstaan van kunst wordt zo een vorm van zelfverstaan. Door de esthetische ervaring te hermeneutiseren en in te bedden in de historische continuïteit van ons zelfbesef wordt kunstkennis een vorm van zelfkennis. Bovendien vallen hier zelfkennis en wereldkennis, zelfbesef en wereldbesef, samen. Want onszelf verstaan vanuit genoemde hermeneutische conditie is altijd al tegelijkertijd onze wereld verstaan. Het verstaan van kunst leidt zo tot kennis van de wereld. En dit geldt niet alleen voor kunst, maar ook voor alle andere sferen van het weten, zoals bijvoorbeeld de metafysica. Metafysica wordt eveneens een oefening in zelfbegrip, zodat metafysica, hermeneutiek en wijsgerige antropologie samenvallen.

Kunst maakt dus aanspraak op een eigen soort fenomenologisch-hermeneutische kennis en waarheid die niet subjectivistisch, niet positivistisch en niet rationalistisch is. Hegel erkende het waarheidsgehalte van de ervaring van kunst omdat hij elk kunstwerk

begreep als uitdrukking van het in het desbetreffende tijdvak werkzame wereldbeeld. De geschiedenis van de kunst toont dus de geschiedenis van wereldbeschouwingen.

Bovendien steeg Hegel met zijn perspectief van de historische geest boven de sfeer van de subjectieve geest uit. Toch doet Hegel geen recht aan de ervaring van kunst omdat hij de kunstervaring overtreft en opheft in het op bepaalde begrippen gebaseerde weten. De ontologische waarheid van de kunst wordt zo ondergeschikt gemaakt aan de macht van het *Begriff* en dus geofferd op het altaar van het ontische denken. De vraag naar de ware aard van de waarheid van de kunst dient dus na Hegel opnieuw gesteld te worden en het antwoord zal een exemplarisch en paradigmatisch voorbeeld zijn van precies het soort waarheid en daarmee het soort weten dat de geesteswetenschappen kenmerkt en dat alleen bereikt wordt in en door het fenomenologisch-hermeneutisch (zelf)verstaan.

Het zijn van dit (zelf)verstaan is Heideggeriaans gezegd gegrond in de eindige historisch-tijdelijke zijnsgrond van het mens-zijn en daarom kan het geesteswetenschappelijke verstaan nooit buiten het existentiële temporele zijn van het menselijk bestaan treden.

Heidegger plaatst dit ontologische zijnsverstaan tussen enerzijds de klassieke ontische metafysica en anderzijds het subjectivistische, nihilistische relativisme. Door de notie van cognitief verstaan te verruimen ontsluit hij dus een nieuwe, zowel niet-ontische als niet-relativistische wijze van waar-zijn. Voor Heidegger betreft de steen des aanstoots van de klassieke metafysica dan ook primair zijn ontisch karakter omdat de metafysica blijft steken bij door starre begrippen gedefinieerde zijnden. De steen des aanstoots van het subjectivisme ligt voor hem in zijn nihilistisch relativisme. Heideggers ontologisch zijnsverstaan overwint beide. Ze wordt daarbij nooit oneindig of absolutistisch, omdat deze vorm van weten steeds verbonden blijft met onze eindige historische existentie. Met mijn 'wereld-voor-ons' kennisleer meen ik ook zowel de dogmatische metafysica als het relativistische subjectivisme te overwinnen, maar dan wel op een andere wijze dan Heidegger. Mijn aanpak blijft te ontisch, zou Heidegger waarschijnlijk opmerken.

Het fenomenologisch-hermeneutisch spelbegrip

De subjectivistische reductie van een kunstwerk tot een abstract object voor een subject en tot subjectieve beleving doet geen recht aan het zijn van een kunstwerk. Om hieraan recht te doen, brengt Gadamer het spel in het spel. De Aristotelische duiding van spel, waarbij wij in het spelen onze praktische doelen vergeten en het spel indirect een instrumenteel doel behoudt omdat wij spelen ter ontspanning, wijst Gadamer af. Het spel heeft zijn eigen heilige ernst die opkomt vanuit het spel zelf. Wat is de eigenlijke zijnswijze van het spel? Het spelt dient niet begrepen te worden vanuit de vrijheid van de subjectiviteit, zoals bij Kant en Schiller. Elke psychologisch-subjectieve duiding van het spel dient vermeden te worden door de overstap te maken van psychologie naar een ontologische-fenomenologie van het spel. Het subject van het spel zijn niet de spelers, maar is het spel zelf. Er speelt iets. Het spel is het centrum. Het spel gebeurt, toont, geschiedt, laat verschijnen en de spelers worden daarin opgenomen. Niet de spelers spelen, maar het spel speelt zichzelf in en door – of via – de spelers. De spelers worden gespeeld door het spel. Het spel roept de speler en speelt met de speler. Als kunst spel is, dan ligt het eigenlijke zwaartepunt van de ervaring van kunst niet in de subjectiviteit

van de toeschouwers, maar in het transformerende ontologische waarheidsgebeuren van het kunstwerk zelf. Het spel kan uiteraard niet zonder spelers, maar het wordt niet gekarakteriseerd of geconstitueerd door spelers die zich subjectief beschouwd spelend gedragen. Het spel heeft een eigen aard, geheel los van de subjectiviteit van de spelers.

Wat is dan het wezen of de eigen zijnsaard van het spel? Een spel is een heen- en weer gaande en dus een zich herhalende beweging zonder doel. Het spel bestaat louter in die heen en weer gaande beweging die het primaat heeft. De spelers zijn slechts medium en geen wezenlijk substraat van het spel. Er *is* beweging. Het spel voltrekt zich door de spelers heen. We zijn hier voorbij een subjectivistische duiding van het spel en laten fenomenologisch het fenomeen spel voor zichzelf spreken. Spel is een eigenstandig gebeuren en geen reeks handelingen, bezigheden of gedragingen van subjecten. En Huizinga leert dat de toestand van de speler voorbijgaat aan het onderscheid tussen geloven en veinzen, zodat het onderscheid tussen werkelijk en onwerkelijk teloor gaat.

Het geschieden van het spel gaat gepaard met mentale of fysieke inspanning, maar niet met gespannenheid. Want als het lukt, gaat het vanzelf. Het spel geeft je vleugels en het draagt jou. Het spel is zelf de bron van beweging en niet de spelers. En herhaling hoort tot de zijnswijze van het spel omdat het spel zich wil herhalen. Het spel is als vrije heen en weer gaande zich herhalende spanningsvolle doelloze beweging zoals de natuur. We beluisteren hier een echo van Kant die leert dat kunst als vrij spel net zoals de natuur moet zijn. Het spel is geen louter vrijblijvende vrijheid. Er kan in het spel altijd iets mis gaan. Het kan mislukken. Je kunt vastlopen of je kunt geheel in de ban raken van het spel. Er staat in het spel iets op het spel. Zal het (weer) lukken?

Wat is dan de fenomenologische structuur van het spel? Er is een spelorde of een geheel van spelregels of spelverordeningen dat de essentie van het spel vormt. Deze orde constitueert de doelloze heen en weer gaande beweging van het spel en bepaalt dus het wezen van het spel. Het geheel van orde en beweging vormt de geest van het spel. De orde van het spel bepaalt ook van binnenuit de speelruimte van het spel. Zo is een spel een gereguleerde beweging in een gedeclareerde speelruimte.

De ontologie of zijnswijze van het kunstwerk: spel en uitbeelding

Spel kent bij Gadamer verschillende ontologische niveaus. In de meest elementaire zin is spel een heen-en-weer gaande zich herhalende beweging die wordt voorgeschreven door een orde van spelregels, zonder dat er sprake is van een opdracht of normativiteit. Een voorbeeld hiervan is een lichtspel, kleurenspeel of waterspel. Een voorbeeld van een menselijk spel is het opdrachtloos spelen met een bal. In dit geval is er sprake van een louter (ver)schijnen of pure presentie. Het spel beeldt zichzelf uit. Het beeldt zijn eigen beweging en zijn eigen spelorde uit. Er is anders gezegd sprake van zelfuitbeelding of *Selbstdarstellung*, maar er is nog geen sprake van het uitbeelden van een of andere normatieve spelopdracht. Laat staan dat er sprake is van mimetische uitbeelding, de noodzaak van een publiek of van het daadwerkelijk geschieden van waarheid.

Zodra het spel een opdracht krijgt, verandert zijn aard wezenlijk. Vanaf dit punt is er alleen nog sprake van menselijk spel. Het spel wordt nu normatief: er is sprake van

slagen en mislukken, van 'iets spelen'. Het spel brengt zo zichzelf nog intensiever als spel tot verschijning. Want het beeldt nu ook nog de spelopdracht of spelnormativiteit uit. En door op te gaan in de opdracht beelden de spelers nu ook zichzelf uit. Deze wijze van verschijnen of presentie betreft daarom een intensivering van de zelfuitbeelding van het spel. Nog altijd verschijnt in deze geïntensiverde zelfuitbeelding het spel niet als iets anders dan wat het is, maar als dit spel zelf: in zijn beweging, regels, opdrachten, en spelende spelers. De spelers gaan op in het uitvoeren van de spelopdracht, waardoor het spel zich nog nadrukkelijker voltrekt en zichtbaar wordt als spel. Er is hierbij echter nog geen mimetische afstand oftewel geen 'iets-als-iets' structuur. De geïntensiverde zelfuitbeelding blijft een pre-representatieve vorm van verschijnen: het spel toont louter zichzelf en beeldt dus nog niet iets anders uit. Het draagt nog geen betekenis in de zin van herkenning of waarheid. Denk aan het balspel met de opdracht een paal te raken.

Uitbeelding in eigenlijke zin of kortgezegd 'uitbeelding' ontstaat pas wanneer het spel naast een opdracht ook een 'iets als iets' structuur krijgt. Er is niet slechts sprake van 'iets spelen', maar meer specifiek van 'iets uitbeelden'. Daarom spreken we hier van mimetische uitbeelding. Mimetische uitbeelding is een vorm van spel waarin 'iets als iets anders' wordt getoond. Zij veronderstelt mimetische afstand: het uitgebeelde is aanwezig in en door de uitbeelding, maar is er niet eenvoudigweg identiek mee. Er is een mimetische afstand tussen uitbeelding en uitgebeelde. In mimetische uitbeelding is het spel daarom niet langer louter zelfuitbeelding, maar krijgt het een betekenisstructuur die berust op herkenning en verstaan. Er is nu een bedoelde betekenis in het spel die kan worden geïnterpreteerd. Daarbij hoeft nog geen ontologische waarheid in strikte zin te gebeuren en is een publiek nog niet vereist. Mimetische uitbeelding is alleen vanuit het vorige spelniveau toegankelijk omdat 'iets uitbeelden' hier de normatieve opdracht van het spel betreft. Een klassiek voorbeeld is het treintje spelen door kinderen.

Wanneer mimetische uitbeelding noodzakelijk gepaard gaat met uitbeelden voor een publiek, ontstaat het schouwspel. De uitbeelding is niet langer intern, maar structureel of wezenlijk gericht op toeschouwers. De aanwezigheid van een publiek behoort nu tot de constitutie van het spel. Er wordt een publiek beoogd. Een Hollywood *blockbuster* is hiervan een typisch voorbeeld. Een schouwspel is geen spektakelstuk omdat het bij een spektakel aanwezige publiek voor het spel niet noodzakelijk is. Bij een schouwspel is er sprake van mimetische uitbeelding en 'uitbeelden voor', maar zonder dat noodzakelijk waarheid geschiedt. Dit niveau van 'uitbeelden voor iemand' kan alleen maar intreden vanuit het vorige niveau van mimetische uitbeelding omdat je pas daadwerkelijk een publiek kunt vereisen als je iets te interpreteren oftewel te verstaan hebt.

Tenslotte is er de vorm waarin mimetische uitbeelding en 'uitbeelden voor' samenvallen met het daadwerkelijk gebeuren van waarheid. In dit geval gaat het om kunst en cultus, dus om profane of cultische schouwspelen. Hier is de uitbeelding gericht op het tonen van iets in zijn wezen. Waarheid gebeurt niet bijkomstig, maar vormt het eigenlijke zijn van het spel. Het wezen wordt in de toneelvoorstelling, het theaterstuk of het religieuze ritueel (zoals de processie of de preek) daadwerkelijk tegenwoordig of present gesteld. In deze gevallen vallen spel, uitbeelding en het geschieden van waarheid samen.

De bedoelde betekenis is als het uitgebeelde werkelijk aanwezig. In het geval van kunst gaat het om een verschijnende aanwezigheid en in het geval een religieus ritueel gaat het om een echt werkzame aanwezigheid. De veronderstelde toeschouwers nemen deel aan het kunst- of cultusspel doordat ze erin opgenomen worden. Maar dit deelnemen is in meest eigenlijke zin werkelijke participatie in het geval van de religieus werkzame rite. In elk geval draait het schouwspel helemaal om het publiek en niet om de spelers. Want het schouwspel geschiedt voor de toeschouwer. Het bedoelde wordt voor hem present.

Door herhaalde uit-, opvoering of uitbeelding verkrijgt het toneelspel een idealiteit als steeds hetzelfde spel. Zo wordt het omgezet in een toneelstuk of artistiek stuk en dus in een kunstwerk dat als werk zijn ware zijn bereikt. Dit is een totale transformatie en geen verandering waarin iets gelijk blijft. Het eigen 'voor zich zijn' van de spelers verdwijnt omdat de spelers geheel opgaan in het spel. Het subjectieve onderscheid tussen spel en spelers verval, zodat van een veinzende verkleedpartij geen sprake kan zijn. Alle aandacht verschuift van de spelers naar *wat* gespeeld wordt en *het bedoelde* is. Onze alledaagse wereld verdwijnt eveneens als maatstaf. Het kunstwerk vormt een in zichzelf rustend, voltooid en vervuld zinvol betekenisgeheel dat zijn maatstaf geheel in zichzelf heeft. Het kunstwerk onthult zo een waarheid die zich toont en niet te reduceren is tot correspondentie met feiten. Het gaat niet om feitelijkheid, maar om de wijze waarop het werk als zinvol geheel verschijnt. In het werk verschijnt het zijn. Zo haalt het werk dat wat anders verborgen blijft tevoorschijn. Het kunstwerk brengt het wezen aan het licht.

In de mimetische uitbeelding van de kunst toont waarheid zich doordat het wezen van het bedoelde verschijnt. Het wezen van het bedoelde en daarmee het bedoelde zelf is aanwezig in de uitbeelding. De waarheid wordt in en door de uitbeelding onthuld omdat het bedoelde als het uitgebeelde daadwerkelijk in ontologische zin present wordt. Het uitgebeelde of bedoelde *is* er. In de uitbeelding van de kunst *gebeurt* waarheid doordat daarin het bedoelde *weest*. Uitbeelding is dus niet het maken van een kopie, duplicaat of afbeelding, maar betreft het bedoelde tevoorschijn brengen en zo wezenlijk aanwezig laten zijn. De bedoelde betekenis of het bedoelde verschijnt in de uitbeelding en komt pas als het uitgebeelde tot zijn *zijn* omdat het zijn zelf van de aard van het verschijnen is.

Volgens Plato verkrijgen wij inzicht in het wezen van bijvoorbeeld het schone door ons dit te herinneren. En wij herinneren het wezen van het schone door het aanschouwen van een schone gestalte. Kennis is bij Plato dus gegrond in herinnering en manifesteert zich als herkenning. Maar dat is precies wat kunst volgens Gadamer doet. Kunst helpt ons het uitgebeelde te herkennen en zo het wezen ervan te kennen. We kennen het wezen van het bedoelde omdat dit wezen wordt herkend in het uitgebeelde. Toch ontzegt Plato de kunst deze cognitieve rol en bestempelt hij haar als louter schijn. Plato begrijpt kunst namelijk als nabootsing en wijst haar af omdat kunstwerken volgens hem beelden van beelden zijn en daardoor te ver van de waarheid afstaan. Hij verwerpt kunst dus omdat zij onvoldoende in staat zou zijn een epistemische functie te vervullen. Zijn probleem met kunst is daarmee niet dat zij niets met waarheid van doen zou hebben, maar juist dat zij tekortschiet in het dienen van de waarheid. Gadamer laat echter zien dat Plato zich vergist in de wijze waarop kunst haar epistemische functie vervult. Kunst staat

immers juist in dienst van de waarheid omdat kunst deze waarheid oorspronkelijk openbaart in plaats van nabootsend representeert. Als kennen steeds herkennen is, en herkennen uitbeelding vereist, dan is kunst als uitbeelding een vorm van ware kennis. In de uitbeelding is herkenning werkzaam en die herkenning betreft echte wezenskennis. Kunst sluit dus juist goed aan bij wat Plato onder kennis en het vergaren ervan verstaat.

Het bedoelde bereikt als het gekende of bekende dus pas zijn ware zijn en toont zich pas als dat wat het waarlijk is als we het wezen ervan herkennen in de uitbeelding. We kennen het bekende zo wezenlijker dan wanneer herkenning door uitbeelding uitblijft. In de herkenning wordt meer gekend dan alleen het bekende. Die ongelooflijke tragische liefdesgeschiedenis met die ene geliefde komt dus pas daadwerkelijk tot zijn wezen in de vertelling ervan. Evenzo is de Achilles van Homerus *zijnder* dan de historische figuur. Poëzie is meer dan geschiedschrijving en geschiedschrijving is meer dan geschiedenis. Uitbeelding toont ons het wezen omdat het weglaat, accenten plaatst en toeval opheft. Volgens de *mimetische oerverhouding* leidt uitbeelding tot wezenskennis omdat het uitgebeelde er niet alleen is, maar in de uitbeelding tot zijn ware of eigenlijke zijn komt. Waarheid ligt niet in abstracte esthetische distantie, maar in uitbeeldende voltrekking.

De uitvoering van een kunstwerk kan niet van het werk gescheiden worden. Een werk bestaat door de tijd heen zelfs alléén in zijn afzonderlijke uitbeeldingen, opvoeringen, vertolkingen of uitvoeringen. Het *is* er uitsluitend als reeks van uitvoeringen. Het werk bestaat op elk moment alléén als uitvoering. Maar toch handhaaft het werk zichzelf in deze reeks van uitvoeringen als telkens hetzelfde kunstwerk. Iedere uitvoering van het werk is een herhaling van het werk op grond van het bedoelde of de bedoelde betekenis ervan die als het ideële in elke uitvoering gelijk blijft. De bedoelde betekenis van het werk wordt in de uitvoeringen gehandhaafd en gaat niet vooraf aan de uitvoeringen. Er bestaat geen drager of identiteit achter de uitvoeringen. De bedoelde betekenis van elke uitvoering is een immanente norm van herhaling en daarom herhaalt iedere uitvoering het werk. Dit is de dubbele zijnsstructuur ervan. Een kunstwerk is als werk of stuk een betekenisvol geheel dat bij herhaling kan worden uitgebeeld. Maar het kunstwerk *is* louter *in* de uitbeelding. We ontmoeten het werk in de uitvoering omdat de uitvoering tot de zijnswijze van het werk behoort. Het esthetisch bewustzijn abstraheert dan ook ten onrechte van de uitvoering omdat het kunstwerk pas in eigenlijke zin kunstwerk is waar het uitgevoerd wordt. Het kunstwerk *is* alléén door gespeeld te worden. De toeschouwer hoort ook wezenlijk bij dit spel omdat ze opgaat in het zijnsgebeuren van de uitbeelding.

Volgens Gadamer's principe van de *esthetisch niet-onderscheiding* is in de uitvoering of uitbeelding het bedoelde zo sterk aanwezig dat alle esthetische onderscheidingen van het esthetisch bewustzijn (zoals tussen bedoelde, publiek en uitvoering) wegvallen. Er is bovendien sprake van een *dubbele mimesis* omdat schrijver en spelers beiden dezelfde bedoelde betekenis uitbeelden. Kunst is zo een eenheid van uitbeelding of bemiddeling waarin schrijven, spelen, bedoelde en aanschouwen samenkomen. Een kunstwerk *is* er alléén als bemiddeld, maar verschijnt niet *als* bemiddeld zolang de bemiddeling slaagt. Wie op afstand subjectief esthetisch onderscheidt, valt buiten de ware kunstervaring.

De uitvoeringen van een werk zijn geen subjectieve lezingen, maar zijswijzen van het werk zelf of verschillende manieren waarop hetzelfde bedoelde verschijnt. De variaties in toegangsvoorwaarden of uitbeeldingen zijn niet willekeurig. De uitvoeringen dienen in het licht van het werk *juist* te zijn. Het kunstwerk is normatief *bindend*, maar daarom niet uitgeput. Er is identiteit zonder rigiditeit of pluraliteit zonder relativisme. Zo ontstaat een uitvoeringstraditie waartoe elke nieuwe uitvoering zich moet verhouden. Niet door blinde nabootsing, maar door creatieve vrije navolging dat recht doet aan het werk.

Het lezen van Gadamer brengt mij tot slot op twee religieus-filosofische overwegingen. Door Gadamers ontologie van het kunstwerk toe te passen op de beeldende kunst kan Christus worden begrepen als beeld van God waarin God als het uitgebeelde werkelijk aanwezig is en zo zelfs meer zichzelf of zijnder is dan zonder deze uitbeelding in en door Christus. Het Bijbelse beeldverbod vormt hier geen probleem omdat dit verbod voor ons en niet voor God geldt. Zo heeft God de mens naar zijn beeld geschapen en juist daarom wordt in de christelijke traditie de mens *Imago Dei* of beeld van God genoemd – hetgeen inderdaad niet in strijd is met het beeldverbod omdat het hier gaat om Gods schepping. Op deze manier ontstaat een christologie waarin de zijswijze van Christus niet met de menselijke zijswijze samenvalt. De mens is beeld van God in de zin van afbeelding. Als Gods beeld verwijst de mens naar God. Christus is daarentegen beeld van God in de zin van uitbeelding omdat God in de uitbeelding van God door Christus werkelijk aanwezig is. De mens representeert God, terwijl Christus God presenteert. En omdat God alleen door Christus present gesteld wordt, valt de zijswijze van Christus niet samen met de menselijke zijswijze. Christus beeldt God uit en omdat er sprake is van uitbeelding is er geen restloze identiteit tussen uitbeelding en uitgebeelde. Christus en God zijn dus niet restloos identiek. De zijswijze van Christus valt daarom evenmin restloos samen met de zijswijze van God. Zo ontstaat een derde weg in het duiden van het zijn van Christus. Christus is als uitbeelding van God geen mens en ook niet restloos identiek aan God.

We hebben ook gezien dat Gadamer zich in zijn eerste deel richt op het hermeneutisch-fenomenologisch herwinnen van het specifieke waarheidsgehalte van de ervaring van kunst en daarmee van de werkelijkheid van het esthetische als wijze van zijn. Dit lijkt analoog te kunnen leiden tot het herwinnen van het waarheidsgehalte van de religieuze ervaring en daarmee van de werkelijkheid van het goddelijke als wijze van zijn. Zo tekent zich een hermeneutisch-fenomenologische weg af naar God. Dit vormt een interessante uitbreiding van Gadamers project. Deze weg kan wellicht leiden tot wat heel voorzichtig een hermeneutisch-fenomenologisch Godsargument genoemd zou kunnen worden.

Addendum: Samenvattingen van twee latere secties uit Gadamer's eerste deel

Samenvatting I – De zijnsvalentie (zijnsgehalte of zijnswijze) van het beeld

p. 136

Binnen de sfeer van de beeldende kunst lijkt een beeld voor zijn uitbeelding geen bemiddeling of uitvoering nodig te hebben. Wanneer wij net zoals bij een theaterstuk of schouwspel abstraheren van allerlei te overwinnen subjectieve beperkingen (zoals slecht zicht of een slechte positie), dan lijkt het beeld direct en rechtstreeks ervaren te kunnen worden. Bovendien zijn reproducties van het beeld geen uitvoeringen van het beeld. Ze behoren evenmin tot het beeld. Kortom, in het geval van een beeld dringt de idee van een objectief esthetisch onderscheiden object zich veel sterker op dan in het geval van een toneelvoorstelling. Het vast gegeven en onveranderlijke beeld gaat niet gepaard met een door de historische tijd heen veranderlijke uitvoering die zich verzet tegen de tijdloze abstractie van de esthetische onderscheiding. De abstraherende benadering van het esthetisch bewustzijn, waarbij steeds wordt afgezien van gebruik, functie, traditie en context, lijkt in het geval van het beeld dus adequaat. Niet voor niets lijkt het onproblematisch dat we veel beelden onafhankelijk van plaats en 'op zichzelf' in allerlei musea aantreffen. Het beeld lijkt gegeven te zijn als een volledig objectieve, autonome onmiddellijkheid. Deze vermeende onmiddellijke geldigheid is echter het resultaat van de historische operatie van esthetische abstractie door het esthetisch bewustzijn en daarmee nu juist een verlies of verarming van het zijn van het beeld.

p. 137

We moeten dus opnieuw vragen naar de zijnswijze van het beeld. Nu is ons algemene gebruik van het woord 'beeld' al mede gevormd door de historische esthetische houding van het esthetisch bewustzijn die overal het beeldmatige inziet en alles tot beeld maakt. Bovendien spreken we überhaupt pas sinds de schilderkunst van de Renaissance over beelden als in zichzelf gesloten, op zichzelf staande, afgeronde betekenisgehelen. Het esthetisch bewustzijn generaliseert dit tot een algemene ontologie van het beeld. Toch zijn er ook vroegere sporen van ons historisch ontstane algemene beeldbegrip. Zo is bij Aristoteles 'het schone' al gesloten en voltooid omdat er niets bij of af kan. En bij Plato is bijvoorbeeld een tafel een tafel omdat zij in laatste instantie een beeld is van de Idee Tafel. Alles om ons heen krijgt zo al een beeldkarakter. Dat ook iconen, miniaturen en sculpturen in algemene zin beelden worden genoemd, sluit eveneens goed aan bij het gegeven dat het esthetisch bewustzijn elk zijnde louter benadert als iets om esthetisch te aanschouwen en als iets dat iets anders representeert. Iconen en dergelijke zijn dan niet langer binnen een praktijk gegeven cultische objecten die onze leefwereld ordenen.

p. 138

Dit algemene historische esthetische beeldbegrip wil Gadamer gaan vervangen door een hele andere opvatting over de zijnswijze van het beeld. Moderne musea maken kunst los van plaats en functie en reduceren zo beelden tot autonome objecten. Dit doet vergeten dat beelden juist hun wezen hebben in plaatsgebonden aanwezigheid en in hun

wereld-openend zijn. In onze rationalistische maatschappij plaatsen we beelden overal in musea, waardoor we geen plaats meer hebben voor beelden in eigenlijke zin.

Gadamer vangt zijn reflectie op de eigenlijke zijnswijze van het beeld aan door op te merken dat een beeld geen afbeelding is. Een afbeelding representeert en een beeld presenteert. Een beeld opent een wereld en laat deze in de uitbeelding aanwezig zijn. Het beeld verwijst niet buiten zichzelf naar iets wat voorhanden is, zoals in het geval van een afbeelding, maar laat het bedoelde in zijn zijn komen door het te tonen en dus te openbaren. Het bedoelde is het uitgebeelde en het door het beeld uitgebeelde wordt het oerbeeld genoemd. Het oerbeeld komt in de uitbeelding zelf tot aanwezigheid. Het beeld stelt het oerbeeld present. Het uitgebeelde oerbeeld verschijnt in het beeld. Het beeld neemt door zijn uitbeelding bovendien werkelijk deel aan dit oerbeeld. Het beeld neemt deel aan het uitgebeelde omdat het de zijnsvolle aanwezigheid van het oerbeeld draagt. We worden hier dus niet buiten het beeld doorverwezen naar iets anders, zoals bij een afbeelding die slechts naar iets buiten zichzelf verwijst. Het oerbeeld wordt door het spel van de uitbeelding van het beeld present gesteld en is als het uitgebeelde zelfs zijnder aanwezig dan wanneer er van uitbeelding door het beeld geen sprake zou zijn.

p. 139

De zijnswijze van het beeld als kunstwerk is uitbeelding en als deze uitbeelding net zo spelmatig gebeurt als in het geval van het toneel, dan hebben we kunst goed begrepen. De uitbeelding van een beeld is in elk geval geen afbeelding. Een afbeelding dient op het oerbeeld te lijken om het oerbeeld erin te herkennen en er zo naar te kunnen verwijzen. De afbeelding heft zijn eigen voor-zich-zijn op ten behoeve van het afgebeelde. Het wil slechts een verwijzing zijn naar iets. En dus is het alleen een middel tot een doel. Dit betekent overigens wel dat de afbeelding in tegenstelling tot het spiegelbeeld een eigen voor-zich-zijn heeft dat als zodanig eveneens voorwerp van reflectie kan worden. Interessant genoeg spreken we overigens over spiegel-beeld en niet over spiegel-afbeelding. Want in het spiegelbeeld verschijnt het bedoelde, de persoon, zelf.

p. 140

Een beeld heft zichzelf in tegenstelling tot een afbeelding juist niet op. In het laten verschijnen en daardoor zijn van het bedoelde is ze zelf het bedoelde. Uitbeelding en uitgebeelde zijn hecht met elkaar verbonden en horen onlosmakelijk bij elkaar, zoals juist ook het voorbeeld van het spiegelbeeld laat zien. We kunnen zo spreken van de welhaast magische eenheid van beeld en uitgebeelde, zoals deze in de antieke tijd nog voelbaar was. Beeld of uitbeelding mogen we dus niet strikt esthetisch onderscheiden van het uitgebeelde. In deze ontologie van het beeld grondt de sacraliteit van het beeld dat door het esthetisch bewustzijn verloren is gegaan.

p. 141

In tegenstelling tot het spiegelbeeld heeft het kunstbeeld een eigen esthetisch zijn dat is gelegen in de uitbeelding van het bedoelde oerbeeld. En het is geen afbeelding precies omdat in het gebeuren van de uitbeelding aspecten van het oerbeeld naar voren komen

die zonder uitbeelding niet zouden verschijnen en tot het zijn van het oerbeeld behoren, zoals bijvoorbeeld het geval is bij een geslaagde portretfoto. Zo is er sprake van een totale bemiddeling waarin beeld, uitbeelding, uitgebeelde, bedoelde en oerbeeld uiteindelijk een hechte eenheid vormen. Deze eenheid is geen numerieke identiteit omdat er anders helemaal geen bemiddeling en uitbeelding zou plaatsvinden. Iedere uitbeelding vereist immers een zekere mimetische afstand tussen beeld en uitgebeelde.

Het bedoelde oerbeeld komt in het beeld als het uitgebeelde tot uitbeelding en zo komt het in de uitbeelding tevoorschijn, hetgeen leidt tot een zijnstoename van het oerbeeld. Het oerbeeld kan door verschillende beelden anders worden uitgebeeld. En elk unieke uitbeelding van het oerbeeld ontsluit als zijnsgebeurtenis een deel van het zijn ervan. Het beeld kan zo ontologisch begrepen worden als een emanatie van het oerbeeld. Het oerbeeld is een overvloed dat uitstroomt in meerdere beelden en daardoor niet minder wordt. Sterker nog, in tegenstelling tot 'Het Ene' van de neoplatoonse emanatieleer wordt het oerbeeld juist meer zichzelf en dus zijnder doordat het in beelden verschijnt. Het zijn van het oerbeeld wordt dus juist vermeerderd door het in beelden present te stellen. Dit hangt natuurlijk samen met een positieve evaluatie van het beeld, zoals we dat ook bij de kerkvaders zien die hierbij vooral verwezen naar de incarnatie van God als erkenning van het belang van zintuiglijke verschijning om te komen tot het goddelijke.

p. 142

Het oerbeeld is pas geheel werkelijk in zijn verschijnen omdat het oerbeeld tot zijn ware zijn en zijn waarheid komt in het beeld. Als bovendien God zelf zichtbaar wordt, dan kan het zichtbare verschijnen op zichzelf dus waarachtig zijn. Het kunstbeeld kan dan als emanerende betekenisvolle verschijning en dus als ontologisch gebeuren van waarheid serieus genomen worden in plaats van platoons te worden weggezet als slechts een inferieure kopie of afbeelding van het oerbeeld. Pas door het beeld wordt het oerbeeld tot oerbeeld. In zijn verschijning laat het beeld het oerbeeld pas volledig zijn. Dit is dus alles behalve een ontologische degradatie. In die zin vertegenwoordigt het beeld het oerbeeld, net zoals de staatsman de staat en de rechter het recht daadwerkelijk vertegenwoordigt door het aanwezig te laten zijn. De aard van het zijn is wezenlijk een tot-verschijning-brengen, zodat beelden onmisbaar zijn en bijvoorbeeld staatsmannen alleen zijn wat ze zijn door zich steeds zichtbaar te manifesteren en zich daarom noodzakelijk te laten uitbeelden in beelden, die bepaalde verwachtingen scheppen waaraan de staatsman dan ook steeds zal moeten voldoen.

p. 143

Het beeld is geen verbetering van het oerbeeld, maar in het beeld verschijnt het oerbeeld zelf waarachtiger. Toch is het beeld ook niet slechts een toevoeging achteraf. Het beeld laat in en door zijn uitbeelding dat wat het uitbeeldt pas volledig zijn wat het is. In het religieuze beeld krijgt zo de verschijning van het goddelijke gestalte. Het religieuze beeld staat zo in een zijnswisselwerking met het goddelijke als zijnswijze. Van oudsher brengen de dichters eerst een bepaalde narratieve eenheid in het gefragmenteerde religieuze bewustzijn van een cultuur tot stand. Denk hierbij

bijvoorbeeld aan de door Homerus en Hesiodus ingevoerde en geordende Griekse godenwereld. De door de poëzie uitgebeelde eenheid blijft door de geestelijke algemeenheid van de taal echter nog altijd vrij onbepaald. Het is daarom de beeldende kunst die de schone taak krijgt om de poëtisch-religieuze betekenissen door concrete, herkenbare vormen uit te beelden en zo aanschouwelijke religieuze types te scheppen. Het beeld van het goddelijke dient hierbij niet verwacht te worden met het verzinnen van goden. Van een omkering van het *imago dei* zoals bij Feuerbach is geen sprake. Deze omkering stamt uit hetzelfde subjectivisme als de moderne esthetica, omdat zij – net zoals het esthetisch bewustzijn – de oorsprong van betekenis niet langer in het zijn, maar in het subject plaatst, waardoor religie tot een projectie van menselijke beleving wordt gereduceerd. Evenzo reduceert de moderne esthetica kunst tot een projectie van menselijke beleving. Door de esthetische onderscheiding abstraheert het esthetisch bewustzijn namelijk van alle context, praktijken en tradities om zo een vermeend zuiver en tijdloos object te isoleren, maar wat daarbij overblijft, is niets anders dan vluchtige subjectieve belevissen en daarmee niets meer dan subjectieve betekenissen. Gadamer richt zich in het eerste deel van zijn hoofdwerk op het hermeneutisch-fenomenologisch herwinnen van het waarheidsgehalte van de kunstervaring, en daarmee van de werkelijkheid van het esthetische als wijze van zijn. De kritiek van Gadamer op Feuerbach wijst erop dat dit analoog wellicht ook kan leiden tot het herwinnen van het waarheidsgehalte van de religieuze ervaring, en daarmee van de werkelijkheid van het goddelijke als wijze van zijn. Zo tekent zich een hermeneutisch-fenomenologische weg naar God af. Deze weg kan reeds bij Gadamer zelf gevonden worden of betreft in elk geval een interessante en natuurlijke uitbreiding van zijn project.

p. 144

In elk geval is het beeld in ontologische zin een spelend zijnsgebeuren van uitbeelding dat gepaard gaat met het ver-schijnen van het oerbeeld en dus van het zijn zelf. Precies deze spelontologie van het esthetische zijn van het beeld is door de subjectivistische moderne esthetica totaal miskent. Het beeld kan niet worden losgezien van zijn wereld.

Samenvatting II – De ontologische basis van het occasionele en het decoratieve

p. 144

In het geval van het portret, het lofdicht en de allusie wordt de betekenis van het kunstwerk wezenlijk bepaald door een gelegenheid buiten het werk. De relatie met een gelegenheid is bovendien niet achteraf toegevoegd. Ze is niet accidenteel, maar constitutief voor het werk. De gelegenheid of het occasionele vormt dus een wezenlijk onderdeel van wat het werk te zeggen heeft. Daarom kan het werk niet tot een subjectieve beleving gereduceerd worden. Het esthetisch bewustzijn schiet hier dus tekort omdat het abstraheert van alle context door een kunstwerk tot geïsoleerd contextloos object te reduceren dat vervolgens oplost in louter subjectieve belevissen.

p. 145

Een portret beeldt de individualiteit van de geportretteerde uit, terwijl de individualiteit van het voor een schilderij gebruikte model in het schilderij nooit op de voorgrond mag treden. Het model moet in het schilderij verdwijnen omdat anders de aandacht verschuift van de bedoelde uitbeelding naar gekozen materiaal. Het interpreteren van een dichtwerk door de eraan ten grondslag liggende belevenissen van de dichter te achterhalen is dus inadequaat omdat het overeenkomt met het proberen te achterhalen welke modellen een schilder voor zijn schilderij heeft gebruikt. Een schilderij dat geen portret is, maar wel portretachtige kenmerken vertoont, geeft aanleiding te vragen naar een individu achter het beeld. Een beeld- of literair portret dient niet geheel op te gaan in - en uitgeput te worden door - de verwijzing naar de geportretteerde, want dat zou pseudoartistiek zijn. Bij literatuur of toneel is de kernvraag niet wat precies allusie of historische inhoud is, maar of je het werk benadert als een betekenisvol geheel dat iets te zeggen heeft, of als bron van historische gegevens.

p. 146

Het occasionele mag niet worden verward met niet tot de uitgebeelde betekenis van het werk behorende historische context die een toeschouwer achteraf toch in een werk probeert op te sporen, zoals de historicus doet wanneer hij een kunstwerk als document van zijn tijd tracht te interpreteren, zelfs al gaat dit geheel in tegen de betekenispraak van het werk. Het occasionele behoort daarentegen tot de betekenispraak van het werk zelf: een portret is bijvoorbeeld wezenlijk op een individu betrokken, ook al is dit individu niet uit het beeld zelf te identificeren. De verwijzing naar het individu is dus constitutief voor het werk, maar blijft tegelijkertijd als een niet volledig in te lossen en te vervullen betekeniscomponent aanwezig. Ook in literaire werken met een occasioneel karakter spelen historische verwijzingen mee, maar de betekenis van het werk kan niet tot deze historische context worden gereduceerd, zelfs niet wanneer de verwijzing door het werk tot een volledige identificatie van die context leidt. De historische duiding blijft daarom secundair ten opzichte van de bedoelde betekenis die het werk zelf uitbeeldt, terwijl het occasionele wel een integraal en blijvend moment van die betekenis vormt. Precies aan dit moment kan het esthetisch bewustzijn geen recht doen omdat het van al het occasionele afziet.

p. 147

De eerdere belevenskunst erkent wel context, maar dan alleen als de belevenissen van de kunstenaar die de psychologische herkomst van het werk vormen, terwijl zij juist de historische occasionele context waarin het werk zelf verschijnt buiten beschouwing lieten. Context verstoort het werk echter niet, maar behoort juist tot de ontologische aard ervan. Het occasionele maakt wezenlijk deel uit van de uitbeelding van het werk. Het betekenisvolle zijn van het kunstwerk wordt mede bepaald door de gelegenheid of context waarin het tot uitbeelding komt. Dit geldt vooral voor de reproductieve kunsten. Het werk zelf komt in de gebeurtenis van de opvoering tot stand en de uitvoering is elke keer weer anders. Ook in de beeldende kunsten is het beeld niet iets dat geheel op zichzelf staat. Het doet zich onder wisselende omstandigheden telkens anders voor.

p. 148

Occasionele kunstvormen zoals een politieke karikatuur of het moment waarop in een klassieke komedie het koor zich op het publiek richt, tonen dat elk werk wezenlijk aan een bepaalde gelegenheid gebonden is. De oorspronkelijke eenmalige invulling van het occasionele aspect kan door de tijd heen anders worden ingevuld en zo van karakter veranderen. Het occasionele van het werk krijgt zo een meer algemene geldigheid, waardoor het kunstwerk zijn betekenis zowel kan behouden als vernieuwen.

De aard van het portret is een speciaal geval van de zijnswijze van het beeld. Elk beeld is als tot-uitbeelding-komen een zijnsnaam. Het portret stelt de individualiteit van de geportretteerde present door deze uit te beelden. Wat zo in het portret tot zijn komt, ligt niet al besloten in de geportretteerde. Deze verschijnt in het portret *zijnder* omdat het portret weliswaar geen type afbeeldt, maar wel idealiseert door van het toevallige af te zien. Zo beeldt het portret het wezen van de individualiteit van de geportretteerde uit.

p. 149

Sacrale en profane monumenten of gedenktekens houden gelet op hun bedoeling bij uitstek dat wat ze uitbeelden in de tegenwoordigheid. Maar als kunstwerken doen ze meer dan de herinnering present houden. Ze spreken geheel los van de veronderstelde voorkennis ook betekenisvol uit zichzelf. Het verschil tussen sacrale en profane kunst is relatief omdat in beide gevallen sprake is van een geheimzinnige zijnsuitstraling. Dat het profane het sacrale veronderstelt, blijkt al uit de betekenis van 'profaan' als *dat wat voor het heiligdom ligt*. Een op een schilderij vastgelegde plechtige historische gebeurtenis of ceremonie komt pas door deze uitbeelding tot zijn eigenlijke zijn omdat de ceremonie er wezenlijk om vraagt geschilderd te worden. De uitbeelding voltooit zo het zijn ervan.

p. 150

De antieke wereld was doordrongen van het sacrale. Pas met het christendom en zijn aandacht voor de bevrijding van de wereld van het demonische, ontstaat een strikte scheiding tussen de profane wereld of staat en de sacrale religie of kerk, zodat het profane als een zelfstandige sfeer verschijnt. Het profane blijft echter wezenlijk vanuit het sacrale bepaald. Restloze profaniteit is dus een illusie. Daarom behoudt ook nu nog elk kunstwerk een rest van sacraliteit. Ook moderne kunst wordt nog altijd ervaren alsof het een soort heilig karakter heeft. Daarom lijkt het weghalen van kunst uit zijn omgeving door het te plaatsen in een museum en zeker het vernielen van kunst op heiligschennis.

p. 151

Door het kunstwerk op te vatten als zijnsproces wordt de abstractie waar het esthetisch bewustzijn het in plaatst opgeheven. Een kunstwerk beeldt uit. Hetzelfde geldt voor een sacraal symbool. Niet elke vorm van uitbeelding betreft dus een kunstwerk. Alle vormen van uitbeelding hebben de structuur van verwijzing gemeen. Het uitbeelden van een beeld houdt het midden tussen het uitbeelden van een teken als *puur verwijzen* en het uitbeelden van een symbool als *puur voor iets staan*. Het beeld heeft iets van beide.

Maar dat een beeld verwijst, betekent niet dat het een teken is. Een teken valt slechts even op om naar iets anders te verwijzen. We staan bij het teken verder totaal niet stil.

p. 152

Het teken wil slechts op het niet-presente wijzen. Het aandenken vestigt als teken nog de meeste aandacht op zichzelf. Het verwijst niet alleen naar het verleden, maar het is ook kostbaar op zichzelf. Dat een aandenken het verleden vasthoudt, ligt niet in het zijn ervan besloten omdat het alleen waardevol is voor wie aan het verleden is gehecht. Het aandenken staat niet werkelijk toe erbij stil te staan. Het gaat om het verleden zelf. Het beeld verwijst door zijn eigen gehalte en gaat niet op in het verwijzen. Het beeld laat ons verwijlen bij het uitgebeelde. Het beeld neemt deel aan het zijn van wat het uitbeeldt. Er is een zijnstoename van het uitgebeelde omdat het uitgebeelde in het beeld tot zichzelf komt. Het uitgebeelde is erin present. We mogen niet abstraheren van de aanwezigheid van oerbeeld in het beeld omdat het zijn van het beeld deel heeft aan wat het uitbeeldt.

p. 153

Deze ontologische participatie komt ook aan het symbool toe. Waar het symbool naar verwijst, is tevens in het symbool aanwezig. Het symbool is geen pure verwijzing zoals het teken. Het symbool laat *het steeds presente* als present tevoorschijn komen door dit zichtbaar weer te geven. In tegenstelling tot het teken legt het symbool getuigenis af van het reeds presente. Zo maakt het de geldigheid ervan kenbaar. Het *altijd al* presente kan in het symbool present zijn en erdoor uitgebeeld worden omdat het er *altijd al* is. En het kan zo sterk in het symbool aanwezig zijn dat het symbool bijna plaatsvervangend is. Hoewel ook in het beeld aanwezig is wat het uitbeeldt, is een beeld geen symbool. Een symbool hoeft geen beeldkarakter te hebben. Het vervult zijn doel door tonend *bestaan*. Uit zichzelf zeggen ze niets over het gesymboliseerde. En ze vermeerderen zijn *zijn* niet. Wel hoort het bij het gesymboliseerde dat het zich in symbolen laat vertegenwoordigen.

p. 154

Het gesymboliseerde is niet *meer* aanwezig door zijn symbolen. En de eventuele eigen betekenis van symbolen is irrelevant omdat het vertegenwoordigers zijn die deze functie krijgen van het gesymboliseerde. Het beeld vertegenwoordigt daarentegen *door zichzelf* vanuit zijn uitgebeelde betekenis. Dit leidt tot een zijnsvermeerdering van het oerbeeld omdat het oerbeeld in het beeld eigenlijker of waarlijker is. Een beeld is dus noch puur verwijzend, noch puur staan-voor-iets-anders. Tekens en symbolen moeten als zodanig worden opgevat oftewel *gesticht*, terwijl het beeld verwijst uit eigen gehalte. Alléén een *wijdende instelling* en niet het eigen zijnsgehalte maakt van iets een symbool of teken. Natuurlijke tekens worden gesticht door kennis en artificiële tekens door conventie.

p. 155

Een kunstwerk kan alléén als teken of symbool gesticht worden en zo een reële functie vervullen als het daarvoor al een artistiek stuk was met een teken- of symboolkarakter. De inwijding verwezenlijkt een functie die in het eigen gehalte van het werk besloten lag. Kunst die boven zichzelf uitwijst is alles behalve grensgeval, zoals belevingskunst stelt.

Een bouwwerk reikt boven zichzelf uit vanwege het te dienen doel en in te nemen plaats. Kunstgeschiedenis schenkt aandacht aan gebouwen die iets gedenkwaardigs bevatten en dus niet zomaar ergens staan. Het betreffen artistieke architectonische oplossingen die de ruimtelijke context waarop ze zinvol aansluiten mede in stand houden en tonen.

p. 156

Contra de esthetische onderscheiding, is een bouwwerk nooit alleen een kunstwerk. De bestemming ervan behoort er wezenlijk toe. Het *kunstwerk op zich* is zinloze abstractie. Bouwwerken integreren heden en verleden in een historische levensstroom. Net zoals andere kunstwerken bezitten ze door deze bemiddeling hun tegenwoordigheid en zijn ze onwrikbaar verbonden met wereld. De bouwkunst is ook *ruimtevormend*. Een schilderij hangt in een ruimte die door gebouwen gemaakt is. Een kerk bepaalt hoe muziek klinkt. Bouwkunst *omvat* en ordent dus alle andere uitbeeldingsvormen. Ze geeft ze een *plaats*.

pp. 157-159

Het esthetisch bewustzijn ziet een decoratie, zoals een ornament op een gevel van een gebouw, een lijst om een schilderij of een sierletter in een boek, slechts als een louter versierend element dat losstaat van het eigenlijke, autonome kunstwerk en waarvan dus wordt moet worden geabstraheerd. Een versiering staat echter nooit op zichzelf. Het maakt deel uit van het wezen van de versiering dat de versiering behoort bij dat wat zij versiert omdat ze daaraan haar betekenis als versiering ontleent. Bovendien betreft deze verbondenheid niet alleen de versiering, maar ook het kunstwerk zelf. De versiering behoort vanuit het kunstwerk beschouwd wezenlijk tot het kunstwerk. Het wezen van het kunstwerk staat namelijk niet los van de wijze waarop het verschijnt. Een decoratie behoort dan ook tot het volle zijn van het kunstwerk als betekenisvolle uitbeelding.

Uitbeelding is, als tot-uitbeelding-komen, dan ook een in de verschijning gegrond ontologisch zijnsgebeuren en niet een innerlijk psychisch belevingsproces dat begint bij het gemoed van de kunstenaar en zich vervolgens herhaalt in het gemoed van het publiek. Nu ontleent de uitbeelding van het werk zoals besproken haar betekenis mede aan een groter verband, namelijk de context of omgeving waarin het werk verschijnt.

Wat voor versieringen zoals ornamenten, lijsten en sierletters geldt, geldt analoog dus ook voor gebouwen en andere kunstwerken: zij staan niet op zichzelf, maar ontleen hun betekenis mede aan de ruimte en het grotere levensverband waarin ze verschijnen. Zo beschouwd is elk kunstwerk, net zoals een ornament, de lijst van een schilderij of andere meer bekende voorbeelden van decoraties, in zekere zin zelf ook decoratief.

Een werk ontleent daarom niet alléén haar betekenis aan de ruimte of leefomgeving, maar net zoals in het geval van een ornament of schilderijlijst geldt de verbondenheid ook omgekeerd: de ruimte of leefomgeving ontleent mede zijn betekenis aan het werk. Het kunstwerk behoort vanuit de omgeving beschouwd wezenlijk tot de omgeving.

Kortom, het kunstwerk is decoratief en behoort dus eveneens tot de wijze waarop de ruimte en de levenssamenhang waarin het verschijnt zelf tot verschijning komen.

Het kunstwerk is dus niet alleen geen op zichzelf staand autonoom object omdat het mede zijn betekenis aan de omgeving ontleent, maar het is eveneens geen autonoom object omdat omgekeerd de omgeving mede zijn betekenis ontleent aan het werk. Wereld en verschijning dragen *elkaar*. In deze *wederkerigheid* vindt kunst haar wezen. Het *decoratieve* drukt dus uit dat niet alleen de omgeving mede de betekenis van kunst bepaalt, maar ook dat omgekeerd kunst mede de betekenis van de omgeving bepaalt.

Er is dus geen onderscheid tussen het eigenlijke werk en dat wat louter decoratief is. Het decoratieve van alle kunst wijst er juist op dat een werk in het oog moet lopen én tegelijkertijd de ruimte verlevendigend moet begeleiden. Passend bij een omvattend levensverband moet het zelf opvallen én behoren tot het verschijnen van dit verband. De essentie van de decoratie ligt immers in een tweezijdige bemiddeling: de aandacht van het publiek trekken en het grotere levensverband begeleiden. Het kunstwerk tilt dit verband naar een hoger plan doordat het zich er versierend naar voegt. Kunst verschijnt net als het ornament niet primair zelf, maar als moment in het verschijnen van wereld.