

PLEIDOOI VOOR EEN NIET-ESTHETISCHE KUNSTBENADERING

Ludwig Landgrebe

In zijn verhandeling *Die Einbildungskraft des Dichters* schrijft Dilthey : "De anarchie van de smaak kenmerkt steeds tijden waarin een nieuwe wijze om de werkelijkheid aan te voelen de bestaande vormen en regels heeft doorbroken en nieuwe vormen van de kunst gestalte willen krijgen; ze mag echter nooit blijven voortduren en het is een van de levende taken van de huidige wijsbegeerte, kunst- en literatuurgeschiedenis, de gezonde verhouding tussen het esthetisch denken en de kunst te herstellen". Dilthey wijst in dit verband op de toenemende macht van het publiek en van de smaak en de wensen van de massa; de kunst is democratisch geworden, zegt hij, "zoals alles om ons heen, en de dorst naar realiteit, naar wetenschappelijk vaste waarheid vervult ook haar". Het is de opkomende kunst van het naturalisme die hem hierbij voor ogen staat en waarin de kunstenaars zich 'in harmonie met een veranderde maatschappij' voelen. Daarbij nemen de ontwikkelden, door wie immers de theorie van de kunst wordt gedragen, nog een vormingsideaal tot maatstaf dat teruggaat op de Duitse klassieken, en een daarmee overeenstemmende canon. Daarnaast voegt zich de nieuwe kunst niet meer, en zo ziet Dilthey het als zijn taak de harmonie tussen het esthetische denken en de feitelijke tegenwoordige kunst te herstellen, en met de 'onproductieve esthetiek die aan het ideaal van deze tijd niet meer meewerkt', af te rekenen.

Er is geen toonaangevende kunst

Als we de vraag stellen of intussen de door hem gestelde eis is vervuld, dan is zonder meer duidelijk dat we hierop ontkennend moeten antwoorden, niet omdat de esthetiek tekort geschoten zou zijn, maar uit een veel diepere grond. Willen wij de huidige situatie van de wijsgerige bezinning op de kunst verstaan, dan moeten wij ons haar voorstellen in contrast tot die situatie van waaruit Dilthey schrijft, en rekening houdend met de sindsdien ingetreden ontwikkeling. Niet slechts de overeenstemming van de esthetische theorie met de feitelijk voorhanden zijnde en levende kunst is problematisch geworden, maar de kunst zelf is dit in alle opzichten. Het is onmogelijk over de wijsbegeerte van de kunst te spreken zonder deze situatie onder ogen te zien. Want zij is het die aan de wijsgerige bezinning haar werkelijke taak stelt, en we zullen moeten nagaan hoe zij daaraan tracht te voldoen.

Alle kunst-theorieën van het verleden konden zich laten leiden door exemplarische kunstwerken en kunstrichtingen, in overeenstemming waarmee

zij hun begrippen konden ontwikkelen als aan gegeven, niet aan discussie onderhevige maatstaven. Vandaag ontbreekt ons meestal een dergelijke leiding. Het werk of de kunstrichting die het voorbeeld geeft, waarvan algemeen en onbetwist zou vaststaan dat het uitdrukking verleent aan de 'nieuwe wijze om de werkelijkheid aan te voelen' is niet voorhanden, tenzij dan als een nergens onbetwiste pretentie van afzonderlijke kunstenaars en kleine dingen. De 'anarchie van de smaak' heeft dus vandaag diepere gronden dan in de tijd van Dilthey's verhandeling; ze berust niet op de discrepantie tussen de esthetische theorieën en de feitelijk toonaangevende kunst, maar hierop dat er vandaag eenvoudig geen toonaangevende kunst is, ja dat de aanspraak van de kunst zelf een wezenlijke rol in het huidige bestaan te spelen omstreeden is. Dit heeft niet enkel zijn grond in nood van de tijd, waarin 'bij het gekletter der wapenen de muzen zwijgen', maar in een opvatting van het bestaan, door welke de moderne mens binnen dit bestaan aan de kunst geen wezenlijke plaats meer vermag aan te wijzen. Is die opvatting bepaald door de heerschappij van de technische wereldverklaring, en heeft de wijsbegeerte tot taak daarmee af te rekenen, dan moeten we ook de wijsgerige vraag naar de kunst zien binnen de horizon van deze taak. Eerst dan wordt duidelijk dat het hierbij niet gaat om een specialiteit van de 'estheten', maar dat ze een wezenlijke functie heeft. Hoezeer het ons ook in strijd lijkt met het wezen van de kunst haar bijvoorbeeld te meten met de maatstaf van haar 'proletarisch karakter', toch spreekt — zij het ook verwrongen — ook in zulke eisen het gerechtvaardigde verlangen dat de kunst weer in overeenstemming met het leven zal worden gebracht, als haar tenminste in een wereld die bepaald wordt door het begrip arbeid en door de macht der techniek nog bestaansrecht moet worden toegekend — dat we derhalve de maatstaf van de kunst moeten ontlenen aan het menselijk bestaan zoals dit feitelijk is. Zo kunnen ook al de kennelijke dwaalwegen van het denken, waarlangs de kunst heden geheel en al tot probleem is geworden, toch van positieve betekenis zijn, doordat ze namelijk een elementaire wijsgerige vraag aangaande de kunst oproepen, en tot het inzicht leiden dat vóór alle esthetiek de vraag naar de waarheidszin en waarheidswaarde van de kunst moet worden beantwoord. Deze vraag naar wezen en waarheid van de kunst heeft in de wijsbegeerte sinds de tijd van het idealisme geen antwoord meer gekregen, ja, zij is zelfs als vraag geheel verloren gegaan. Dat aan alle esthetiek een metafysiek van de kunst moet voorafgaan, dat heeft men pas kunnen zien op het ogenblik waarop een exemplarische kunst ontbreekt, waaraan als aan een onweerspreekbaar gegeven alle kunstproductie kan worden getoetst. Eerst op dat ogenblik kan de kunst zelf tot probleem worden, dat wil zeggen: niettegenstaande dit ontbreken is zij niet eenvoudig uit de gezichtskring verdwenen. Want gebleven is de (weliswaar omstreeden) aanspraak van de moderne kunst en (niet omstreeden) in ieder geval de overgeleverde kunst van het verleden, zoals literatuur, muziek, schilderkunst, als hetgeen in de bibliotheken, musea en concertzalen aanwezig is en dat in dit aanwezig-zijn telkens aanleiding geeft tot de vraag wát het dan is dat aan deze erfenis van het verleden nog steeds

werking verleent; of het daarbij alleen gaat om de ontspanning tegenover het leven van de arbeid dan wel of daaraan bovendien nog een diepere betekenis toekomt. Het wordt steeds duidelijker dat we deze vraag niet door een esthetiek en kunsttheorie kunnen beantwoorden.

Vragen wij naar de grond van deze ontoereikendheid dan moeten we een blik werpen op de oorsprong van deze tegenstelling van esthetiek en kunsttheorie enerzijds en metafysiek van de kunst anderzijds, en op de zin van die tegenstelling teruggaan. Wij verstaan de huidige problematiek van de kunst slechts, wanneer wij terugzien op de historische oorsprong van de wijsgerige vragen zelf, die ooit tot de kunst werden gericht. Dan treedt aan het licht, dat de richting waarin die vragen gaan, door hun herkomst, bijna tot op de dag van vandaag afgebakend worden, en dat ze zich van deze traditie en haar min of meer heimelijke heerschappij eerst geleidelijk vrij moeten maken.

De tegenstelling tussen esthetiek en metafysiek van de kunst ligt in aanleg reeds in de oorsprong van de Westerse bezinning op de kunst. Reeds vandaar af werd voor eens en voor goed vastgesteld dat het schone het voorwerp van de kunst is, en ontstaat de spanning tussen het schone (het grondprobleem van de kunsttheorie) en het ware (het grondprobleem van de metafysiek der kunst). Plato's wijsbegeerte stelt reeds — zonder de kunst tot een speciaal thema te maken — het grondprobleem dat in iedere wijsbegeerte van de kunst noodzakelijk gesteld moet worden : de vraag naar de waarheidszin van de kunst. In het kader van de vraag naar de waarheid die de mens nodig heeft om te weten wat hij moet doen om juist te leven, wordt voor hem de kunst, die tot dan toe onbestreden de leermeesteres van de Grieken was, tot een probleem. De vorming tot menselijke volkomenheid, tot het ware mens-zijn, het bezit van de 'deugd' is voor Plato aan het schouwen van de ideeën en aan de trapsgewijze vorming gebonden. In deze trapsgewijze ontwikkeling verschijnt het goede, begrepen als die specifieke volkomenheid die ieder afzonderlijk ding moet hebben om waarlijk dit ding te zijn, en tenslotte als de opperste idee van het goede op zichzelf, die het goed-zijn van elk afzonderlijk ding mogelijk maakt, allereerst in het zinnelijk schone. Op die manier kan men aan de kunst in dit opstijgen naar het schouwen van de waarheid haar plaats aanwijzen en kan men de afzonderlijke kunsten onderzoeken wat betreft de vraag in hoeverre zij dit opstijgen dienstig zijn. De waarheid van het wijsgerig kennen wordt weliswaar hoger geplaatst dan de waarheid die door de kunst in het zinnelijk verschijnende zichtbaar wordt gemaakt, maar in deze rangorde behoudt de kunst toch haar plaats in de gehele samenhang van de Griekse vorming. Werpt men dan al in later tijd opnieuw de vraag naar de waarheid van de kunst op, dan blijft ze binnen dit kader — zo bijvoorbeeld wanneer men in de Verlichting, vooral sinds Shaftesbury, de pedagogische functie van de kunst voor de cultivering van het gevoel benadrukt — een gedachte waarbij Lessing en Schiller aanknopen — of wanneer Hegel het schone als de glans van de idee voor de zinnen bepaalt.

De werkzaamheid van het genie versus de reductie tot de schone schijn

Naast deze wijsbegeerte van de kunst als vormende kracht staat sinds Aristoteles een theorie van de kunst, die niet zoals bij Plato een metafysiek van het schone is, maar een theorie van het artistieke scheppen, van de regels en normen hiervan. De volkomen tegenstelling hiervan tot de wijsbegeerte wordt duidelijk als wij daartegenover de stelling van Shaftesbury plaatsen: 'Het schoon makende, niet het schoon gemaakte is het werkelijk schone'. Als theorie begeleidt ze de artistieke werkzaamheid, en vooral in de renaissance zijn bijna alle scheppende kunstenaars tegelijk theoretici van hun kunst. Met de fundering van het wijsgerig denken op het subject sinds Descartes neemt deze theorie een nieuwe wending, die in de eerste plaats wordt ingeleid door Shaftesbury en Leibniz. Men vraagt niet meer alleen naar de regels van het voortbrengen van een werk, maar het subject treedt als de voortbrenger in het middelpunt van de beschouwing, de vraag naar zijn zielsvermogens, die bepalend zijn voor het scheppen en in zich opnemen van kunstwerken. Daarmee is een begin gemaakt met de moderne ontwikkeling van de esthetiek die in wezen theorie van het voortbrengende esthetische vermogen is. Haar fundament wordt gelegd door de esthetica van Baumgarten, die in de eerste plaats de werking van de lagere, dat wil zeggen zinnelijke resp. esthetische vermogens behandelt.

Immanuel Kant bouwt de esthetiek weer in in het geheel van de wijsbegeerte, aangezien hij aan het gevoel van lust en onlust een bemiddelende plaats tussen kennen en willen aanwijst, en naar de daarin gefundeerde a-priori-beginselen van de smaak vraagt, waarbij hij het schone, het voorwerp van het belangloze welbehagen, als symbool van de zedelijkheid bepaalt. Daardoor wordt een nieuwe aanpak voorbereid, niet alleen van de esthetica maar ook van de kunstfilosofie als vraag naar het wezen van de kunst, die vervolgens in het idealisme tot ontwikkeling komt. Daarbij komt op een voor de verdere ontwikkeling normerende wijze het begrip van het *genie* in het middelpunt te staan, waarin deze subjectieve wending van de kunstfilosofie haar hoogtepunt bereikt. Het genie is vóór alles de verwerkelijking van het esthetisch vermogen; het is 'het talent (natuur-aanleg) dat aan de kunst haar regels geeft'.

Met de ineenstorting van het idealisme wordt ook zijn aanloop tot een kunstfilosofie weer losgelaten — dat wil zeggen de poging om af te rekenen met de vernauwing zowel van de theorie van het artistieke scheppen als ook van de analyse der zielsvermogens voor dit scheppen beheersen. Eerst van dit moment af wordt van de wijsbegeerte naar het subject die de nieuwe tijd bepaalt, ook in de vraag naar de kunst volledig uitgewerkt. De grondvraag van alle kunstfilosofie, of in hoeverre de kunst een vorm van de waarheid is, wordt a priori afgesneden door de overtuiging dat het ware het objectief-wetenschappelijk bepaalbare is. Daarmee wordt de kunst tot gebied van de schone schijn en tenslotte tot de onmachtige opsmuk van het leven. Het gebied dat dan voor de esthetiek overblijft is afgegrensd door het gelijktijdig verdwijnen — door toedoen van het historisch denken — van de overtuiging dat de menselijke

natuur en haar vermogens aan zichzelf steeds gelijk blijven, een verdwijnen dat reeds aanvangt met Winckelmanns inzicht dat het schone niet een tijdloos waarde-begrip is, maar zelf zijn geschiedenis heeft.

De noodzaak van een historische belichting

Daarmee zijn voor de esthetiek de wegen aangegeven die zij voor een deel niet meer heeft verlaten. Langs deze wegen gaat zij in twee richtingen, bepaald door twee fundamentele vragen : ten eerste de psychologische vraag, ten tweede de historische vraag, dat wil zeggen het vergelijken van de in de geschiedenis opgetreden normatieve esthetische waarden en doelstellingen en hun historische en sociologische bepaaldheid.

Wil men de tegenwoordige stand van de wijsgerige bezinning op de kunst verstaan, dan is het noodzakelijk deze historische situatie voor ogen te houden. Hierdoor komt het dat tot voor niet al te lange tijd de wijsbegeerte van de kunst zonder meer gelijk werd gesteld met de esthetica, en een mogelijkheid om vragen te stellen die verder gaan dan de esthetica in het geheel niet meer werd gezien. Als echter de esthetica a priori de kunst als een historisch gegeven feit aanvaardt dat slechts psychologisch, historisch, sociologisch te onderzoeken valt, dan kan zij van zichzelf uit niet met een situatie als de huidige klaarkomen, waarin immers niet slechts een kunstrichting en een stijl, maar de kunst als zodanig problematisch is geworden. Een dergelijke situatie vereist een radicale bezinning op de verhouding van het menselijk bestaan tot de kunst als zodanig, die het kader van onverschillig welke esthetiek doorbreekt. Slechts door de historische belichting van het feit dat de begrenzing der esthetiek uit de moderne subjectwijsbegeerte en haar splitsing van binnenwereld en objectieve buitenwereld is voortgekomen, kan men begrijpen hoe de heerschappij en exclusiviteit van die esthetische probleemstellingen zich nog steeds handhaven, en ziet men in waarom men zozeer onbevredigd is door deze richting van het onderzoek die er het gevolg van is. Om deze reden moet iedere poging tot een nieuwe aanpak van de kunstfilosofie beginnen met de bezinning op de geschiedenis van de op haar betrokken probleemstelling, met het doel de verborgen vooronderstellingen bloot te leggen die vanuit deze geschiedenis het denken leiden, om met deze vooronderstellingen af te rekenen, opdat het denken over de kunst in harmonie gebracht kan worden met de echte problemen van het heden. Een zodanige bezinning heeft het karakter van een afbraak van de traditie in de kunstfilosofie en esthetiek — een proces waarvan de noodzaak als laatste consequentie volgt uit de ontwikkeling van het historisch bewustzijn.

Gezien deze situatie valt het te begrijpen waarom sommigen geen andere weg kunnen kiezen dan die van een historische inleiding, waarin het dualisme van schoonheidsmetafysiek en kunsttheorie (esthetiek) als de geheime wet van heel de ontwikkeling aan het licht komt en anderen de eis formuleren om voor het inzicht in de ommekeer van de kunst en het kunst-verstaan terug te gaan op de ommekeer in de centrale begrippen van de metafysica. Want de grenzen

van een psychologische en sociologische esthetiek kunnen slechts doorbroken worden als in historische bezinning duidelijk wordt hoe ook de meest louter empirisch en on-metafysisch zich voordoende onderzoekingen uitgaan van verborgen metafysische grondbeginselen en standpunten, die stammen uit de subject-filosofie van de nieuwe tijd en het daarbij behorende begrip van objectieve waarheid.

In hetgeen volgt wil ik twee belangrijke thema's aansnijden : de bevrijding uit de heerschappij van de esthetische traditie en de voorbereiding van een nieuwe wijze van onderzoek naar het wezen van de kunst.

De bevrijding uit de heerschappij van het esthetische

Twee uitgangspunten zijn hiervoor bepalend en geven de richting aan voor de bezinning op de kunst van heden : Dilthey's poetica en Husserls analyse van uitdrukking en betekenis in de *Logische Untersuchungen* (1900/91). Dilthey ziet zijn taak allereerst vanuit de horizon van zijn tijd als een hervorming van de esthetiek, waardoor deze de gelegenheid moet krijgen om de nieuwe ontwikkeling van de kunst recht te doen, en de categorieën te ontwikkelen door middel waarvan zij kan worden verstaan. Voor de oppervlakkige beschouwer lijkt het alsof zijn analyses binnen het kader van deze taak blijven en die volbrengen langs de weg van een psychologische analyse van de ervaringen, als uitdrukking waarvan het kunstwerk wordt gezien. In deze zin spreekt hij van een 'psychologische elementaire poëzie-leer'. Pas wanneer men bij deze onderzoekingen van de poetica zijn latere navorsingen betreft, waarin de zin van zijn levensbegrip door terug te gaan op de 'werkingssamenhang' van de historische wereld wordt verdiept, wordt het duidelijk dat zijn perspectieven al vanaf het begin — zonder dat hem dit aanvankelijk helder bewust is geworden — het in de negentiende eeuw vanzelfsprekende objectivisme te buiten zijn gegaan. Want daar treedt aan het licht dat de belevende subjectiviteit niet meer kan worden begrepen als het in zich besloten subject waar de 'objectieve wereld' tegenover staat, maar slechts als in de historische werkingssamenhang vastliggend kruisen kenteringspunt van historische krachten, waarin vanuit een levensgevoel en de fundamentele 'Lebensstimmungen' de werkelijkheid wordt ontsloten en verstaan, zoals dit verstaan niet een passief aanvaarden is van een tevoren op zichzelf bestaande werkelijkheid, maar het onderste vormgevend beginsel van alle werkelijkheid waardoor deze eerst haar articulatie verkrijgt.

Op de functie van de poëzie valt daarmee een nieuw licht. Dilthey keert zich tegen de gekunstelheid die het schone zou willen afzonderen van de ervaringen van het leven als enkel maar een verfraaiing van de werkelijkheid. Het artistieke scheppingsproces is niet iets wat geheel op zichzelf staat, iets dat langs het alledaagse begrijpen van de werkelijkheid heengaat, maar het betekent slechts een verheving van hetgeen zich in alle dagelijks beleven afspeelt. Stukken beeldspraak en de verbinding daarvan gaan daarom wel boven de gewone levenservaringen uit, maar wat zo ontstaat representeert toch deze

ervaringen, leert ze dieper begrijpen en intenser ter harte nemen. Daarmee wordt aan het kunstwerk de functie toegekend niet een explicatie achteraf van een reeds tevoren ervaren werkelijkheid te zijn, maar voorbeeldig ontwerp van deze werkelijkheid zelf. De idealiteit van de kunst, dat zij niet eenvoudig afbeelding van een vooraf gegeven werkelijkheid is, maar haar verheving, uitkiezen van het wezenlijke, het 'betekenisvolle' daarin, blijkt aldus het beginsel van alle werking van kunst te zijn. Haar functie is : de werkelijkheid eigenlijk pas voor het eerst te doen zien. En zo is het het genie, het scheppend individu, in welks belevingen deze verheving plaats grijpt, dat de productieve uitdrukking mogelijk maakt. Evenals in de religie en de wijsbegeerte zo wordt ook in de kunst, vooral in de poëzie, door een historisch scheppend proces de coördinatie van bestanddelen die in een bepaalde tijd aanwezig is tot een de gegevens te boven gaande eenheid verbonden. Zo wordt uit wat oorspronkelijk een veelvoud is — bestanddelen en hun afzonderlijke betrekkingen — eerst door de prestatie van het genie de eenheid opgebouwd, die Dilthey aanduidt als de geest van een tijdperk. Maar het genie — en hierin bestaat de wezenlijke verdieping die Dilthey aan dit uit de traditie overgenomen begrip geeft — wordt in de zin van zijn individualiteitsbegrip niet als de geïntensiverde subjectiviteit, als de op onverklaarbare wijze in de historische ontwikkeling binnendringende uitzondering begrepen, maar als zelf een kruispunt in de samenhang van historische krachten. Op dit punt zijn de krachten van de geschiedenis binnengegaan, hier worden ze verwerkt en verhevigd, zodat daardoor, op een wijze die niet als resultaat van het reeds gegevene gezien mag worden, de horizonnen van de traditie worden doorbroken, en de geest van een nieuw opkomend tijdperk voor de eerste maal wordt verwerkelijkt. Zo bestaat er tussen de kunst en het dagelijks leven een wisselwerking; zij ontstaat uit de intensivering van het laatste en werkt erop terug, doordat zij aan een bepaalde tijd zijn leidende idealen en zijn streven in de vorm van beelden — niet zoals in de wijsbegeerte in de taal van het begrip — voor ogen stelt. In deze zin is de dichtkunst het 'laten zien van de betekenisvolheid van het leven', de in beeld gebrachte representatie ervan. Zij is dan niet een representatie naast andere, maar na het verval van een algemeen als geldig erkend religieus levensfundament krijgt ze een eersterangsfunctie, doordat ze datgene zichtbaar maakt wat de mens van een bepaald tijdperk in het diepste van zijn ziel beweegt. Daar de religie haar houvast van metafysische conclusies betreffende het bestaan van God en de ziel heeft verloren, zo meent Dilthey, is vandaag voor een groot aantal mensen nog slechts in de kunst en de poëzie een ideale opvatting van de betekenis des levens te vinden.

Niet alleen is hierin het psychologische gezichtspunt met het historische tot één geheel verbonden, maar tegelijk is hiermee aan de vraag naar de samenhang van de gedaante van de kunst van een bepaalde tijd met heel de geestelijke situatie ervan een nieuwe en diepere zin gegeven die boven het enge schema van beneden- en bovenbouw uitwijst, en waaraan ook geen recht kan worden gedaan in het relativistisch overschouwen van de historische bepaaldheid

van kunst en kunstenaars — hun sociologische afhankelijkheid van wat in hun tijdperk gegeven is. Veeleer is daarmee een wijsgerige uitspraak gedaan over het wezen van de kunst en haar betekenis voor het leven : de kunst legt voor het leven de horizonnen open waarbinnen het bij zijn handelen telkens staat. En het uitspreken van wat de betekenis van het leven is, die in de kunst wordt opgelegd, dat kan van haar niet worden overgenomen door een andere wijze waarop het leven zichzelf weet uit te drukken. Het in beelden aanschouwelijk maken van de betekenis van het leven en zijn momenten, en wel zó als het telkens in de onherhaalbaarheid van zijn historische situatie is, is een oorspronkelijke ontsluiting van de werkelijkheid, en daarom oorspronkelijk, omdat zij nog vóór alle reflectie en denkende analyse doordringt tot in die dimensie van waaruit in allereerste instantie alle articulatie van de werkelijkheid een aanvang neemt, de dimensie van de 'Lebensstimmungen'. Hiermee wordt, goed verstaan, juist dat bedoeld wat later door Heidegger als het aanwezig-zijn van het bestaan wordt aangeduid.

Tegenover de aan het einde van de negentiende eeuw heersende positivistische en biografisch-psychologische literatuur- en kunstgeschiedschrijving hebben deze eerste gezichtspunten van Dilthey tot de geesteshistorische beschouwing geleid, tot het streven om de werken in hun historische samenhang als uitdrukking van de geest van een tijdperk te beschouwen, en hebben in het bijzonder een vernieuwende werking op de literatuurwetenschap uitgeoefend.

Een nieuwe benadering

Dilthey's aanpak betekent een afrekening met de psychologische verklaringspogingen en een wending naar de analyse van de kunstwerken. Het werk zelf in zijn structuurwettelijkheid, die weer in verband wordt gebracht met de structuurwetten van de psychische samenhang, welke op zijn beurt in de samenhang van de krachten van de historische wereld en haar momentele situatie staat, komt weer in het middelpunt van de beschouwing. Deze wending wordt begunstigd door het tweede uitgangspunt van de tegenwoordige kunstfilosofie, door Husserls onderzoekingen over uitdrukking en betekenis in de *Logische Untersuchungen*. De ideële eenheid der betekenis tegenover de menigvuldigheid der subjectieve belevenissen waarin zij gerealiseerd wordt, wordt door hem in de eerste plaats uitgewerkt voor de nieuwe fundering van de logica en haar bevrijding uit de boeien van het psychologisme. De betekenis van deze uitgangspunten voor de taalfilosofie laat ik hier terzijde. Door deze onderstreping van de idealiteit is ook aan de beschouwing van de kunstwerken als ideële eenheden, als loutere wezenheden, een nieuwe richting gegeven. Roman Ingarden onderzoekt het literaire kunstwerk en contrasteert het met de andere vormen van taaluitdrukking. Max Scheler bouwt de beschouwing van het kunstwerk als ideële eenheid in zijn metafysiek van de waarde-verwerkelijking en haar dynamiek van ideële en reële factoren in. Bij deze onderzoekingen neemt men dan Dilthey's principe om het kunstwerk als objectivatie van het

leven uit de historische werkings-samenhang te verstaan en van daaruit te komen tot de beantwoording van de grondvraag van de kunstfilosofie, de vraag naar de specifieke artistieke waarheid, niet over. Zij beantwoorden de waarheidsvraag veeleer vanuit het perspectief van een boventijdelijke wezensschouw. Daartegenover betekent een andere reeks studies de doorvoering en radicalisering van Dilthey's probleemstellingen.

Onder meer een kritiek van de door Theodor Lipps gegeven en sinds Worringer als het ware tot slagwoord geworden 'Einfühlungs-Theorie' (empathie). Dat men door zich in het kunstwerk 'in te voelen' dit in zich opneemt, kan niet betekenen dat het daarbij zou moeten gaan om een zich-verplaatsen in het innerlijk van de kunstenaar die het werk heeft geschapen, maar veeleer om het winnen van dezelfde instelling ten aanzien van de wereld en de dingen als de kunstenaar had. De echte esthetische houding moet derhalve die zijn, die de leiding aan het werk overlaat, waardoor we worden opgeheven uit de instelling van het gewone leven in een 'existentiële kwalitatieve contemplatie'. Daarmee is gewezen op de normatieve betekenis van het werk voor de ontsluiting van de werkelijkheid. Lipps gaat echter niet in op de fenomenen cultus en versiering als bronnen van het artistieke scheppen, die op de samenhang van kunst en feestelijke levensverhoging kunnen wijzen. Want om deze samenhang wijsgerig te funderen en daarmee de waarheidsbetekenis van de kunst zichtbaar te maken zou de afschaffing van het objectivistische wetenschappelijke waarheidsbegrip nodig zijn geweest, de nieuwe constatering van de rangorde die bestaat tussen het kennen als werktuig van het leven en het kennen als werktuig tot het ontsluiten der waarheid van het zijn — een kennen dat meer is dan een het leven dienende arbeidsfunctie.

Heidegger en het wezen van de kunst

De waarheid staat in het middelpunt van Heideggers verhandeling *Der Ursprung des Kunstwerkes*, gepubliceerd in *Holzwege* (1950). Het inzicht in de oorsprong, dat wil zeggen in de wezensherkomst van het kunstwerk, en in het wezen van de kunst kan slechts gevonden worden door afbraak van de traditionele esthetische en kunstfilosofische begrippelijkheid. Is deze zelf ontsproten uit de geschiedenis van de metafysiek dan wordt deze afbraak tot een deelprobleem dat zich voordoet op de weg van de terugkeer naar de grond van de metafysiek. Kan reeds het traditionele wijsgerige denken niet de vraag beantwoorden wat een ding is, omdat op grond van de heerschappij van de concluderende logica de structuur van de concluderende zin als verweving van subject en predikaat geprojecteerd wordt in de bouw van het ding — het ding dat dan een samengaan van substantie en accidentie is — of omdat aan de andere kant het schema van het vervaardigd-zijn van het 'gebruiksvoorwerp' (*Zeug*) maatstaf wordt voor de bepaling van het ding als compositum uit vorm en stof, zo is het het noodlot van de traditionele esthetiek dat zij steeds weer een van deze uit de traditie stammende schemata tracht te benutten tot het

verstaan van het kunstwerk. Dat wil zeggen : de traditionele ontologie kan in geen van haar vormen, hoe dan ook ooit uitgelegd, een leidraad geven voor het begrijpen van het werk-karakter van het werk. Want dit karakter hoort thuis in een dimensie die de metafysiek en ontologie van de traditie reeds in hun aanpak hebben overgeslagen. Deze dimensie is die van het zich-tonen of zich-afsluiten van het zijn, en uit deze dimensie alléén kan het in-zichzelf-berusten van het kunstwerk worden verstaan. Juist in het zich tonen of zich-afsluiten van het zijn gaat voor het bestaan zijn wereld open. Het wezen van het kunstwerk bestaat hierin dat het een wereld, telkens een historische wereld als de speelruimte van het bestaan van een volk opent en open houdt. Naar zijn wezen is het scheppend. "Het tempel-werk laat, doordat het een wereld schept, de stof niet verdwijnen, maar juist eerst naar voren komen en wel in het openen van de wereld van het werk : de rots komt tot dragen en rusten en wordt zo eerst rots; de metalen komen tot schitteren en glanzen, de kleuren tot stralen, de tonen tot klinken, het woord tot zeggen". Wat zwaarte is, wat een woord is, wat een toon is, dat wordt eerst in het werk zichtbaar. De 'stof' — uiteindelijk de aarde — is daarin niet verdwenen, maar "het werk brengt en houdt de aarde zelf in het opene van een wereld" (blz. 35). Het werk-zijn van een werk is derhalve "een van de wijzen waarop waarheid geschiedt. Een wereld opstellend en de aarde tot stand brengend, is het werk het strijden van die strijd waarin de onverborgenheid van het zijnde in het geheel, de waarheid wordt gewonnen". Zo is "het werk-worden van een werk een wijze van het worden en het geschieden van de waarheid". "Daarentegen is de wetenschap geen oorspronkelijk geschieden van de waarheid, maar telkens de uitbouw van een reeds open waarheidsgebied" (blz. 44, 49, 50).

Daarmee is de kunst in een perspectief geplaatst dat verder reikt dan dat van Plato's vraag naar haar waarheid in de samenhang van de 'humanistische' problematiek van de mensen-vorming, die tot dan toe alle kunstfilosofie in het geheim beheerst, én verder dan de problematiek tot welke de kunsttheorie en de esthetiek reiken. Het kunstwerk krijgt een plaats naast het werk van de denkers. Het zijn de 'dichters en denkers' in wier spreken een wereld oorspronkelijk wordt opgesteld. Heideggers interpretatie van Hölderlins dichtwerk is op deze oorspronkelijke zin van het spreken gericht. Daarmee wordt een ommekeer geëist van onze denkgewoonten, volgens welke wij de taal zien als werktuig van het elkaar-begrijpen en als middel ter uitdrukking van gedachten van menselijke subjecten, zodanig alsof in de eerste plaats de subjecten met hun 'belevissen' er waren, die dan vervolgens in de taal worden uitgedrukt en medegedeeld. De verhouding moet veeleer omgekeerd worden verstaan, en wel zó dat de subjecten niet eerst belevende subjecten zijn die op grond hiervan hun gedachten kunnen uitdrukken en verstaan wat tot hen wordt gezegd, maar zij kunnen beleven, omdat zij vernemende zijn wat het zijn hun te zeggen heeft. Het kunnen-vernemen als open-zijn voor wat het zijn tot hem te zeggen heeft, dat is het wat als de vrijheid van de mens deze pas als belevend en zich uitdrukkelijk subject mogelijk maakt. Zo mogen de werken van dichters en

denkers niet als de vrije uiting van menselijke subjectiviteit worden verstaan, als 'uitdrukking' van hun gedachten. Veeleer is de vrijheid, die ten grondslag ligt aan de mogelijkheid zich te uiten, slechts de speelruimte waarin de waarheid van het zijn zichtbaar wordt. Ze is het open-zijn voor het vernemen van datgene wat het zijn in zijn oorspronkelijke waarheid (in de zin van de Griekse *aletheia* dit is niet-verborgenheid, openlijkheid) is, en wat door de mond van de dichters en denkers tot spreken komt. Zij zijn slechts de bemiddelaars van datgene wat het zijn aan de mens te verstaan geeft, en scheppen in hun spreken de speelruimte waarbinnen het zichzelf-verstaan van tijdperken zich beweegt; in hun spreken wordt 'een wereld gebouwd'. De 'lotsbeschikking van het zijn', datgene wat de mensen door het zijn wordt toegedeeld, dat is het van waaruit de werken in hun historiciteit moeten worden verstaan. Daarmee heeft het door Dilthey geïnaugureerde streven naar geesteshistorisch begrijpen bereikt dat het geworteld is in een zijns-filosofie die eerst aan het licht treedt na de afbraak van de speelruimte van de Westerse metafysiek en, door de afrekening met het cartesiaanse subjectivisme, aan de kunst haar wezenlijke betekenis kan toekennen.

(bewerking Frank Schaarsma)

PERSONALIA

Ludwig Landgrebe publiceerde onder meer *Der Weg der Phänomenologie* en *Phänomenologie der Geschichte*

Peter Várdy is werkzaam aan de Technische Universiteit van Twente (Enschede)

Christian Van Kerckhove studeerde aan de Gentse Rijksuniversiteit en schreef een uitvoerige scriptie over Lacan en Sartre.

Raoul Bauer is docent aan het Hoger Architectuursinstituut Sint-Lucas te Gent en is de auteur van onder meer *Vézelay. Een verhaal van vrijheid en macht* (1987).

Het lente-nummer van De Uil van Minerva zal aan Emmanuel Levinas worden gewijd.