

“Wereld wereldt en is zijnder dan het tastbare en
waarneembare waarin we ons thuis wanen.”

Over het belang van kunst volgens Heidegger, Gadamer en mijzelf



Marijn van der Pol, s654837

Masterscriptie Filosofie aan de Universiteit van Tilburg

Eerste lezer: Frans van Peperstraten

Tweede lezer: Ruud Welten

Datum: 15 februari 2012

Inhoud

Inleiding	3
De zoektocht naar het wezen van de kunst.....	5
Het ding	7
Substantie met eigenschappen.....	7
Eenheid van veelheid aan gewaarwordingen.....	8
Synthese van stof en vorm.....	9
Het tuig	10
Het werk	12
Alètheia	13
Maken, bewaren, taal en volk.....	15
Wat betekent het om iets te maken?	15
Toen was er kunst en wat nu?	17
Alles is taal, maar dé taal bestaat niet.....	19
Spelen en feesten met het nieuwe en de traditie.....	23
Spel.....	23
Symbool	25
Feest	26
Conclusie.....	28
Literatuur.....	34

Inleiding

De vraag naar het belang van kunst is er één die mij al bijna mijn gehele studie bezighoudt, steeds in een andere vorm, op een andere manier. Het is ook een vraag die actueel lijkt te zijn, vooral nu er een hoop te doen is omtrent bezuinigingen in de culturele sector. Voorstanders van kunst hebben het in discussies altijd erg moeilijk om hun opponenten te overtuigen en ik denk dat dit er grotendeels aan ligt dat in dergelijke discussies het jargon van de tegenstanders het uitgangspunt is. Het is dan aan de kunstliefhebbers te argumenteren waarom kunst wél nuttig is, ook al levert ze geen klinkende euro's winst op. In dit jargon wordt over kunst gesproken alsof het overduidelijk is wat kunst is, maar ik vraag me dikwijls af: waar hebben we het eigenlijk over? Vaak verzandt zo'n discussie in een vervelend wellus-nietus spelletje en daar wordt helemaal niemand wijzer van. Ik wil wel graag wijzer worden en neem in deze scriptie de taak op mij om opnieuw te onderzoeken wat kunst is, om daarna pas de discussie over het belang van kunst werkelijk te kunnen voeren. Mijn streven is niet direct om een oplossing te vinden, mijn streven is eens en vooral een herdefiniëring van het probleem.

Als je vraagt wat het belang is van kunst, wat het waard is of wat het betekent, ga je er al vanuit dat kunst bestaat en ook dat je ongeveer weet wat je met kunst bedoelt. De kwestie is veel ingewikkelder en Heidegger laat ons dat in *De oorsprong van het kunstwerk* haarfijn zien. Het is een dun boekje, maar er wordt veel in gezegd en wat Heidegger te vertellen heeft is volgens mij heel bruikbaar voor de huidige discussie over het belang of de waarde van kunst. Hoewel je je natuurlijk kunt afvragen of je een filosofisch betoog zomaar ergens voor mag gebruiken, denk ik dat argumenten een zeker doel dienen en derhalve mogen worden ingezet.

Heidegger stelt de vraag naar het wezen en de oorsprong van het kunstwerk. Die vraag doet er volgens hem toe omdat we via die vraag eigenlijk kunnen vragen of de kunst in ons historische bestaan al dan niet een oorsprong is en onder welke voorwaarden ze dat kan zijn. Het gaat dus niet alleen om de kunst zelf, veel meer gaat het Heidegger om de implicaties. Voor het denken, voor het denken over het denken en niet in de laatste plaats voor de maatschappij. Wat bedoelen we met kunst en hoe kunnen we over kunst denken en spreken? Zijn kunstwerken dingen? In welk opzicht wel en in welk opzicht niet? Wat zijn dingen eigenlijk? Kunstwerken zijn misschien voor een deel dingen, maar er is nog iets meer. Zelf vraag ik me af wat kunst waard is en hoe die waarde bepaald kan worden of juist zonder een waarde te bepalen erachter komen wat de waarde in zichzelf is. Hoewel 'waarde' misschien niet het juiste woord is, of in elk geval behoorlijk wat problemen met zich mee brengt.

We kunnen het hebben over een waarde in zichzelf of een waarde ten opzichte van iets anders. De vraag die aan beide gevallen vooraf gaat is of waarde eerst bepaald moet worden of er sowieso al is en ook of waarde überhaupt bepaalbaar is. Heidegger spreekt dan ook niet over waarde van kunst en zelfs de begrippen belang en rol komen niet echt aan bod. De kwestie van de kunst is bij Heidegger vooral een ontologisch probleem. De vraag wat kunst is staat centraal, hoewel dit voor Heidegger nauw samenhangt met het belang van kunst. Heidegger spit de kwestie uit tot in de kern en maakt daarmee veel inzichtelijk. Heidegger concentreert zich, nadat hij eerst lang heeft stilgestaan bij een schilderij, op de dichtkunst en eigenlijk op de taal in het algemeen. Daar kunnen we volgens hem écht kunst vinden, sterker nog, alle kunst is tot de dichtkunst te herleiden. De dichter schept met zijn woorden de dingen en wel in een bepaalde taal, niet in taal in het algemeen. Heidegger concentreert zich zo nadrukkelijk op taal niet zozeer vanwege de poëzie. Taal voor hem is nog algemener en fundamenteler. Taal is benoemen en met het benoemen ontstaat de voor ons (her)kenbare werkelijkheid pas. Een gedicht is een voorbeeld van dit benoemen en zodra een gedicht af is en door een groep mensen wordt ervaren, kan die groep zich als groep gaan ontwikkelen. Heidegger noemt het een volk dat zijn geschiedenis aanvangt. Daar dient de kunst volgens hem voor en we staan voor de taak onze nieuwe mythen te creëren, de mythen waar wij ons heden ten dage toe kunnen verhouden en onze eigen wereld mee kunnen scheppen. Heidegger schrijft dit alles in een tijdperk waarin de wereld

ook daadwerkelijk grondig aan het veranderen is en de stichting van het derde rijk is precies waar Heidegger op doelt. Als dit is waar Heideggers denken over kunst in resulteert, ja, dan kun je je afvragen wat we er nu nog mee moeten. Is dit denken over een volk en een nieuwe aanvang van de geschiedenis de enige manier waarop Heideggers kunstfilosofie gelezen kan worden? Dat zou ik eeuwig jammer vinden en ik denk niet dat het recht doet aan zijn heel grondige denken om het af te schrijven na deze ene praktische toepassing. Maar ja, als juist die conclusie de belangrijkste is volgens Heidegger, wat moeten we dan van het voorwerk denken?

Heideggers leerling Gadamer neemt veel van Heideggers ideeën over en werkt ze op zijn eigen manier uit en wel op een manier die misschien beter aansluit bij onze hedendaagse wereldervaring. Ook Gadamer benadrukt het belang van het samen ervaren van kunst, maar voor hem betekent dat niet dat we opnieuw moeten beginnen. Zowel traditionele als hedendaagse kunst is volgens Gadamer van belang en alleen door de gehele kunst- en cultuurgeschiedenis te begrijpen, kunnen we ons leven hier en nu begrijpen. Want begrijpen, daar gaat het volgens Gadamer om. De nadruk op ontologie bij Heidegger verschuift nu naar hermeneutiek bij Gadamer, maar wat er op het spel staat is nauwelijks veranderd; het grote belang van kunst.

Het belang van kunst is eigenlijk heel eenvoudig, ze maakt inzichtelijk dat het zijnde is. Dit is een diep filosofisch inzicht en de ontologie van het kunstwerk bij Heidegger heeft een veel bredere reikwijdte dan de kunst alleen. Maar helpt het ons werkelijk bij het probleem waar dit alles mee begon? De gangbare esthetica schiet tekort, zoals volgens Heidegger ook de gangbare metafysica tekortschiet en de werkelijke vraag naar het zijn niet stelt. Als we die vraag nu wel stellen, verwijderen we ons dan van de receptie van kunst? Blijft er niets dan filosofie over? Kijk, we kunnen wel argumenteren dat geen enkel dingbegrip ooit recht doet aan wat een kunstwerk werkelijk is, sterker nog, dat er helemaal geen dingen zijn, maar daarmee is het probleem niet direct opgelost. We hebben het over het zijn en Gadamer heeft het later over het begrijpen, maar een kunstenaar kan het evengoed over dit of dat zijnde hebben. Sterker nog, hij hoeft het er niet eens over te hebben, hij hoeft het gewoon maar te doen. Hoe zijn theorie en praktijk in dit opzicht met elkaar te verenigen? Mijn startpunt was en is in zekere zin nog steeds een stille roep om hulp van de kunstenaars die een levensgevaarlijke discussie dreigen te verliezen. 'Help ons uit te leggen waarom wij zo belangrijk zijn!' En waar kom ik mee? Met een wazig verhaal over het zijn, het scheppen van waarheid en een pleidooi voor het Duitse volk dat ik daarna wanhopig probeer te ontcrachten. Waar is de kunst zelf in dit verhaal? Uit alle macht betoog ik dat je niet zomaar over kunst kunt spreken, om eigenlijk precies dat te doen. Vandaar dat ik te rade ben gegaan bij een ervaringsdeskundige. Kunstenaar Marijke van Zuilen, die zelf ook aardig filosofisch geschoold is, heb ik mijn tekst toevertrouwd met de vraag er tekeningen bij te maken. Tekeningen die mijn verhaal verduidelijken, maar ook tekeningen die in dialoog gaan met de tekst, want ik kan me zo voorstellen dat filosoferen over kunst lang niet altijd hetzelfde is als het maken van kunst. Zo heeft een kunstenaar me eens verteld: 'Ja hoor eens Heidegger, dat zeg je allemaal wel, maar wat weet jij ervan? Het zijn is wezenlijker dan de zijnden, maar daar heb ik helemaal geen boodschap aan, ik klei een ding en verf het rood, zo!'

De zoektocht naar het wezen van de kunst

De oorsprong van het kunstwerk bestaat uit drie delen – *Het ding en het werk*, *Het werk en de waarheid* en *De waarheid en de kunst* –, voorafgegaan door enkele inleidende woorden en afgesloten met een nawoord, dat pas later is geschreven.

Wat is een kunstwerk? Dat is de vraag. Zonder kunstenaar is er geen kunstwerk, maar zonder kunstwerk is er ook geen kunstenaar. Een kunstenaar wordt pas wat hij is zodra hij een kunstwerk maakt. Kunnen we vaststellen welk van de twee wezenlijker is? Of zijn ze beiden even wezenlijk, maar is er nog een derde speler in het spel die wezenlijker is? Heideggers antwoord: “Kunstenaar en werk zijn ieder voor zich en in hun onderlinge relatie krachtens een derde dat het eerste is, namelijk krachtens datgene waar kunstenaar en kunstwerk hun naam aan ontleen: de kunst.” (Heidegger 1950 p. 27)

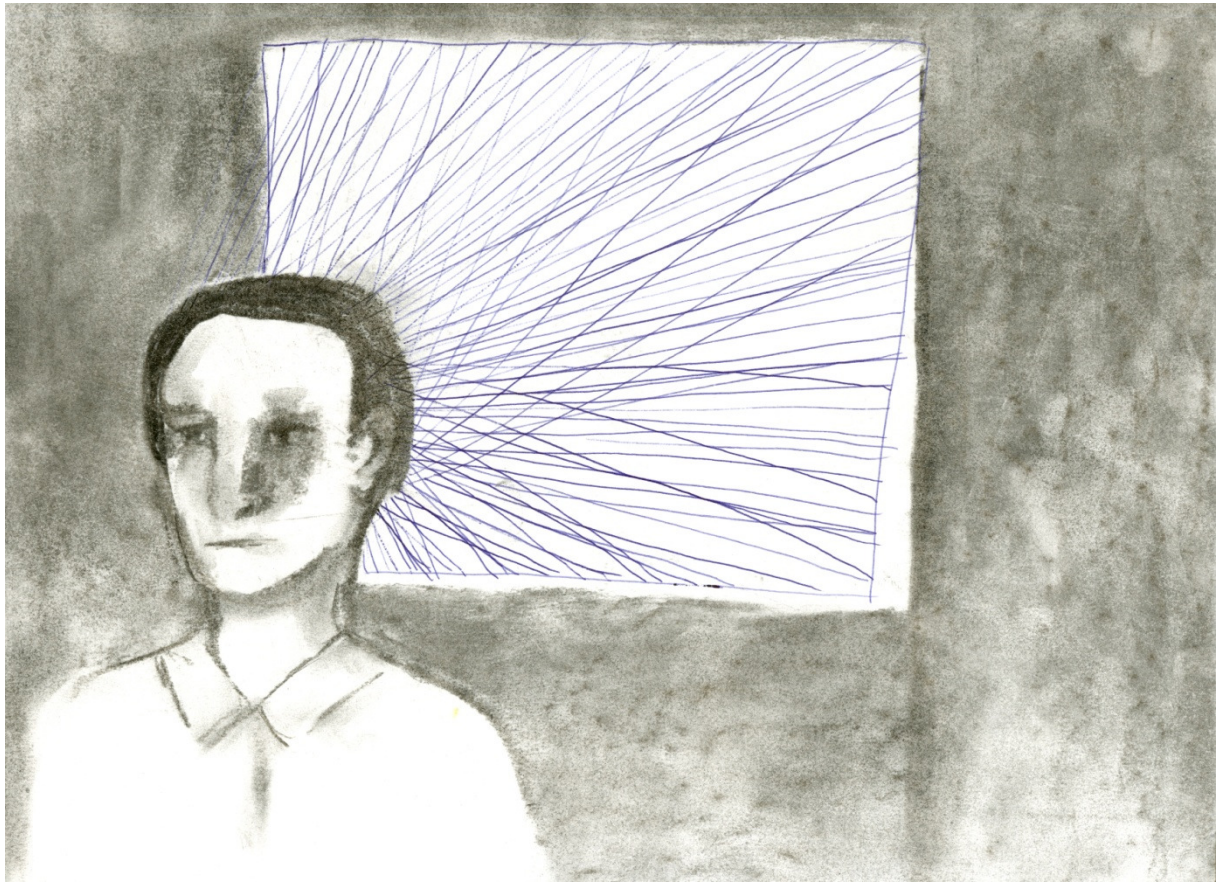


Zoals de kunstenaar de oorsprong is van het werk en het werk de oorsprong is van de kunstenaar, zo is de kunst de oorsprong van zowel kunstenaar als werk. Maar wat bedoelen we precies met ‘de kunst’? Dat is allerm minst duidelijk. Het is in ieder geval een woord, een verzamelbegrip voor alle kunstenaars en werken en hiermee drukt het nog niet veel wezenlijks uit. Ook kun je je hier weer afvragen wat er eerder was. Is er kunst omdat er werken en kunstenaars zijn of zijn er werken en kunstenaars omdat er kunst is en is kunst zodoende de oorsprong van het kunstwerk? De vraag naar de oorsprong hangt nauw samen met de vraag naar het wezen. De vraag naar ‘de kunst’ laat Heidegger even rusten, het moet open blijven of zoiets eigenlijk wel bestaat, en hij gaat proberen het wezen van de kunst te vinden waar ze volgens hem ongetwijfeld heerst: “De kunst weest in het kunstwerk” (idem p. 28). ‘Weest’ is geen Nederlands woord, evenmin als ‘west’ een

Duits woord is. Heidegger introduceert dit woord om het werkwoordelijke karakter te benadrukken van het zelfstandige naamwoord ‘wezen’. Het wezen van iets is niet zomaar iets passiefs, het is actief en het heeft alles te maken met het zijn.

Dat het wezen van de kunst ongetwijfeld heerst in het kunstwerk is volgens mij best wel een claim. Aan de ene kant kunnen we helemaal niet zeggen of de kunst bestaat en toch gaan we haar zoeken daar waar we haar bij voorbaat al menen te kunnen vinden. Dit is een probleem dat tijdens heel Heideggers onderzoek steeds weer terugkeert, heb ik zo het idee. Hij wil graag de hele problematiek doorgronden, echt doorgronden, maar kan niet om de alledaagse, intuïtieve aannames heen. Toch neemt hij niet zomaar genoegen met wat men doorgaans onder een kunstwerk verstaat. Heidegger neemt weliswaar bekende kunstwerken als uitgangspunt, maar hij onderzoekt heel precies wat er aan de hand is, waardoor dit onderzoek veel oplevert. Beginnende bij alledaagse aannames kunnen die stuk voor stuk worden onderuitgehaald om zo steeds dichterbij de kern van de zaak te komen. Want terug naar de zaken zelf, dat is wat we willen, we weten alleen nog niet goed wat er met die zaken zelf wordt bedoeld. Overigens is het volgens Heidegger geen probleem dat we de cirkel van kunstenaar

naar werk naar kunstenaar niet kunnen doorbreken, er is nu eenmaal geen andere weg. “Dit pad te betreden is de kracht en op die weg te blijven het feest van het denken, als het denken tenminste een handwerk is.” (idem p. 28)



Het feest van het denken, dat is een prettige gedachte om mee aan de slag te gaan en zal later ook een aanknopingspunt blijken met Gadamer. Wel is het enigszins merkwaardig dat Heidegger hier denken een handwerk noemt, want denken doen we meestal met ons hoofd. Misschien betekent dit een nadruk op het ambachtelijke karakter van het denken en gaat het eerder om ‘werk’ dan om ‘hand’ en duidt hij op een verschil tussen het denken op mechanisch-instrumentele wijze en het zelf nadenken. Het mooie aan Heideggers werkwijze is dat de cirkelende denkbeweging, die hij soms expliciet beschrijft en vaak impliciet laat, op veel verschillende niveaus in zijn schrijven terugkomt. Iedere alinea is als het ware een kleine wervelwind waarbinnen elke zin zich ook weer cirkelvormig beweegt. Een gebeuren waar niet uit te ontkomen valt. Methode en inhoud komen goed overeen, maar het is niet altijd eenvoudig de kluwen te ontwarren.

Zoals gezegd begint Heidegger zijn zoektocht bij het kunstwerk en hij vraagt zich af wat dit is. We menen te weten dat het een ding is, want waar hebben we het anders over? Hij geeft een aantal voorbeelden van situaties waarin kunstwerken als dingen worden behandeld, wanneer een kunstwerk wordt vervoerd, opgeslagen of tentoongesteld, en uit deze voorbeelden spreekt al een zekere onvrede. De manier waarop men met kunstwerken omgaat doet geen recht aan wat ze zijn. Bovenop de dingachtige onderbouw openbaart het kunstwerk iets, het is een allegorie, het kunstwerk staat symbool voor iets. Dit is hoe men er al zo lang over denkt dat het normaal is geworden, maar Heidegger zal dit bestrijden. Het zal blijken dat het niet meer nodig is om uitgebreid op de begrippen allegorie en symbool in te gaan, omdat we er snel achterkomen dat het kunstwerk helemaal geen ding is. Maar

voordat we dit kunnen concluderen, moeten we er eerst achterkomen wat we precies met een ding bedoelen.

Het ding

In de geschiedenis van de filosofie is op drie verschillende manieren geprobeerd een begrip te geven van wat een ding is ofwel wat de dingheid is van het ding. Deze blijken alle drie inadequaat, maar ze brengen ons wel bij iets anders; namelijk het tuig en via dit tuig komen we uiteindelijk weer terug bij het werk. Daarom is het zinvol de drie dingbegrippen te bespreken. Deze drie interpretaties van de dingheid zijn: substantie met eigenschappen, eenheid van veelheid aan gewaarwordingen en een synthese van stof en vorm.

Substantie met eigenschappen

Bij dit eerste dingbegrip gaan we ervan uit dat ieder ding een kern heeft en dat aan die kern bepaalde kenmerken kleven. Die kenmerken zijn de eigenschappen van het ding.¹



Als we naar de dingen om ons heen kijken zien we eigenlijk alleen maar de afzonderlijke eigenschappen en nooit de kern. Toch is er iets dat al die verschillende eigenschappen bindt en dit is die kern van de dingen. De Grieken noemden de kern *to hupokeimenon*, dat het onderliggende of kernachtige betekent en later in het Romeins-Latijnse denken wordt overgenomen en vertaald met

¹ Eigenschappen rondom een kern. Dit plaatje komt uit het archief van Marijke van Zuilen, ze weet niet meer waar het vandaan komt.

subjectum. De kenmerken die aan het kernachtige kleven heten *ta sumbebèkota* en in het Latijn kennen we het woord *accidens* voor de benaming van een eigenschap. Heidegger noemt nog een derde begrip dat een cultuurverhuizing doormaakt van Grieken naar Romeinen en wel *hupostasis* dat met *substantia* wordt vertaald. De Griekse woorden zijn volgens Heidegger geen willekeurige namen, de Griekse grondervaring van het zijn van het zijnde komt erin tot uitdrukking, ‘onderliggend’ spreekt openheid naar het zijn. Dit is de ontologische differentie die men later is gaan vergeten. De Griekse grondervaring wordt via de vertaling in het Latijn uiteindelijk in het westerse denken opgenomen, maar de betekenis verschuift. Met het vertalen veranderen niet alleen de woorden, het denken zelf verandert. Achter de woordelijke vertaling gaat een overzetten van de Griekse ervaring in een andere vorm van denken schuil. In het Romeinse denken worden weliswaar de woorden uit het Grieks overgenomen, maar niet de daarmee corresponderende oorspronkelijke ervaring. Wel het woord, maar niet wat het woord eigenlijk wil zeggen. En aldus Heidegger begint de grondeloosheid van het westerse denken met dit overzetten.

Het lijkt erop dat de bepaling van de dingheid van het ding als substantie met eigenschappen aan onze natuurlijke kijk op de dingen beantwoordt en de manier waarop wij ons tot de dingen verhouden past hier goed bij. Een elementaire propositie bestaat uit een subject en een predicaat, waarin de kenmerken worden verwoord. Hier heeft niemand iets tegenin te brengen. Maar we moeten ons afvragen of de bouw van de elementaire propositie werkelijk het spiegelbeeld is van de bouw van het ding. Misschien is juist omgekeerd de voorgestelde bouw van het ding naar de zinsbouw ontworpen. Wie waren er eerder, de woorden of de dingen? Dat weten we niet en volgens Heidegger blijft het zelfs twijfelachtig of de kwestie in deze vorm eigenlijk ooit wel beantwoord kan worden.

Als er geen antwoord mogelijk is op de vraag, zou het best kunnen dat de vraag zelf verkeerd is. Misschien is noch de zin naar het ding ontworpen, noch het tegenovergestelde. Wellicht is er een oorspronkelijkere bron waaruit zowel ding als zinsbouw stammen, niet alleen qua aard, maar ook qua mogelijke onderlinge relatie. Hoe dit precies in elkaar steekt is geheel niet duidelijk en dit doet ons vermoeden dat de uitleg van het ding als drager van eigenschappen misschien helemaal niet de juiste uitleg is, ook al komt deze ons nog zo natuurlijk voor. Een gewoonte waardoor we het ongewone waaruit dit voortkwam zijn vergeten, terwijl het ongewone ooit juist bevreemdend was en ons aan het denken heeft gezet. Nu vertrouwen we er wellicht op dat de gangbare uitleg van het ding ergens in is gefundeerd, maar dit is slechts schijn. “Soms bekruipt ons nog het gevoel dat het dingachtige van het ding al sinds lang geweld wordt aangedaan en dat het denken bij die gewelddadigheid een rol speelt; reden waarom men het denken afzweert in plaats van zich erom te bekommeren dat het denken denkender wordt.” (idem p. 35) Niet ophouden te denken als blijkt dat het niets oplevert, maar juist het denken denkender maken is het streven.

Eenheid van veelheid aan gewaarwordingen

Bij het tweede dingbegrip gaan we ervan uit dat we helemaal geen moeite hoeven te doen om een ding waar te nemen, de verschijning komt onmiddellijk en als vanzelf op ons af. We moeten het ding de vrije ruimte laten, zodat het dingachtige zich onmiddellijk kan tonen, zonder bemiddeling aldus. Dat wil in ieder geval zeggen dat we alle opvattingen, uitspraken en gedachten over het ding uit de weg moeten ruimen. Dan pas zouden we voor de ongestoorde aanwezigheid van het ding openstaan. Het lijkt alsof we iets moeten doen om dit voor elkaar te krijgen, maar dat is niet het geval. De dingen komen altijd al direct op ons af. Met behulp van al onze zintuigen ervaren we de dingen voortdurend. We zien, horen, ruiken, voelen en proeven. We worden de dingen als vanzelf gewaar: “Het ding is het *aisthèton*, het in de zinnen van de zintuiglijkheid door gewaarwordingen verneembare. Bijgevolg wordt dan later dat dingbegrip gangbaar volgens welke het niets anders is dan de eenheid in een menigvuldigheid van indrukken.” (idem p. 36)

Ook al lijkt dit dingbegrip nog zo natuurlijk, het brengt ons niet dichterbij het dingachtige van het ding. Er wordt namelijk gesuggereerd dat we in onze waarneming overspoeld worden met losse klanken, kleuren en golven van geurdeeltjes of wat dan ook. Een ongestructureerde veelheid aan indrukken. Maar dat is niet zo. Als we horen, kijken en voelen, nemen we dingen waar en geen losse indrukken. We horen een auto voorbijrijden, herkennen onze beste vriend die in de kamer zit en voelen de hardheid en warmte van een koffiekopje. De dingen zelf lijken aldus toch dichterbij te zijn dan de gewaarwordingen. Om een zuiver geluid te horen of zuivere kleuren waar te nemen, moeten we van de dingen abstraheren. En dat is dus niet wat er in de onmiddellijkheid van de waarneming gebeurt. Het blijft echter zeer problematisch wat er nu precies in al die onmiddellijkheid aan ons verschijnt. De indrukken verschijnen, maar wij zien de dingen en dit is niet hetzelfde. Er wordt een eenheid verondersteld, maar die eenheid kunnen we niet aanwijzen. We verliezen de dingheid uit het oog en daarom moeten we ook deze interpretatie laten varen.



Synthese van stof en vorm

Een derde interpretatie van het begrip ‘ding’, die al net zo oud is als de vorige twee, is wellicht de beste optie die we hebben, maar ook hier is weer het één en ander mis. Dit derde dingbegrip maakt een onderscheid tussen stof (*hulè*) en vorm (*morphè*). Het stoffelijke bestaat uit het bestendige² en kernachtige van het ding en dit is tegelijk de vloed aan zintuiglijke gewaarwordingen. Maar in het stoffelijke is ook de vorm al geponoerd. Dat een ding vast en bestendig is, komt doordat stof en vorm samen optreden, het ding is namelijk gevormde stof. In een onmiddellijke aanblik treft het ding ons hoe het eruitziet (*eidos*). “Met de synthese van stof en vorm is eindelijk het dingbegrip gevonden dat evengoed op de natuurdingen als op de gebruiksdingen past.” (idem p. 37)

In deze uitleg van het ding als gevormde stof komen ook de twee vorige dingbegrippen op een manier samen. Er is namelijk nog steeds sprake van een verzameling eigenschappen en ook van gewaarwordingen, maar beide bundels gaan steeds al een spel aan in de verhouding tussen vorm en stof. Vervolgens zijn we dankzij dit dingbegrip in staat om de vraag naar het dingachtige van het kunstwerk te beantwoorden. Het dingachtige aspect van het werk zou de stof zijn waaruit het bestaat,

² De vertaler merkt op dat ‘bestendig’ als vertaling van ‘ständig’ niet alleen ‘duurzaam’ betekent, maar ook of misschien vooral het ‘staan’.

aldus Heidegger, met de stof als basis en veld voor de kunstzinnige vormgeving. Maar, Heidegger vraagt zich direct af waarom we zo'n omweg langs de twee andere dingbegrippen hebben gemaakt, als het inzicht uiteindelijk zo eenvoudig is. Welnu, dit is omdat we ook dit derde dingbegrip, het ding als gevormde stof, wantrouwen.

Toch is het begrippenpaar 'stof-vorm' zeer gebruikelijk, vooral ook wanneer men het over kunst heeft: "De onderscheiding van stof en vorm is in de meest uiteenlopende varianten *het conceptuele schema bij uitstek voor alle kunsttheorie en esthetica*." (idem p. 38) Maar dit is allerm minst voldoende reden om erop te vertrouwen dat we de juiste begrippen hanteren. Net als bij de vorige twee dingbegrippen, hebben we hier te maken met een begrip dat zo breed is, dat het alles omvat en daardoor eigenlijk niets. Is dat een probleem, vraag ik mij af? Heideggers voorstel om het in het vervolg over het zijn te hebben in plaats van de zijnden is nog veel algemener en toch zegt het veel. Misschien is het probleem dat een dingbegrip pretendeert iets specifiek aan te duiden en hier door de algemeenheid niet in slaagt, terwijl Heideggers ontologie nooit over iets specifiek meent te gaan en door de algemeenheid van het begrip juist wel slaagt.

Ook al weten we nu dat ook dit derde dingbegrip ons niet veel over het ding zal leren, toch speelt Heidegger nog even met het begrippenpaar 'stof' en 'vorm', omdat dit een brug vormt naar het volgende onderwerp, namelijk het tuig. Het blijkt namelijk dat de stof waaruit iets wordt gemaakt, ondergeschikt is aan de vorm en eigenlijk is er nog een derde waaraan de vorm ook weer ondergeschikt is en dat is waar het voor dient. Een emmer dient ergens anders voor dan een matras en aan waar het voor dient, wordt de vorm aangepast en daarbij wordt een geschikte stof gezocht. Er is dus niet eerst een ding – uit stof en vorm – waarna wordt bedacht waar het voor kan dienen, andersom is er eerst de dienstigheid en om die reden wordt het ding gemaakt. Een ding dat met zo'n duidelijk doel wordt gemaakt heeft niets weg van een puur ding en zodoende zegt dit dingbegrip ons niets over de dingheid van het ding. Maar wat het ons wel leert is dat het bij dit dingbegrip eigenlijk steeds al over het tuig ging en niet over het ding. Een tuig is vervaardigd en is speciaal voor een bepaald gebruik of een bepaalde praktijk, uit een bepaalde stof en in een bepaalde vorm, gemaakt.

Het tuig

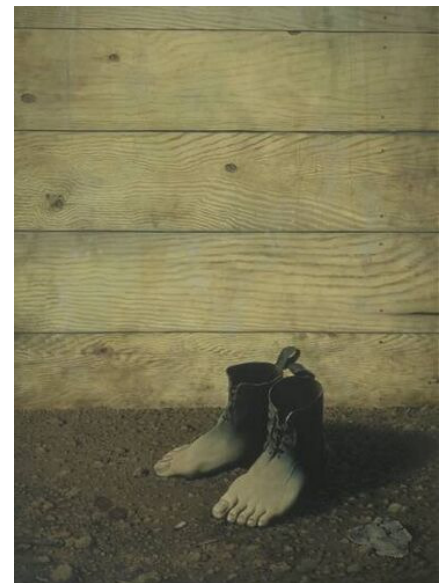
Een zoektocht naar de tuigheid van het tuig is een laatste tussenstap op weg naar het kunstwerk en de werkheid van het werk. Op zoek naar wat een ding in wezen is, hebben we voorlopig niets meer kunnen concluderen dan dat ons meest adequate dingbegrip eigenlijk geen ding, maar het tuig betreft. De vraag is nu wat maakt dat een tuig een tuig is? Met andere woorden: wat is de tuigheid van het tuig? Wat een tuig is wil Heidegger niet via een filosofische theorie achterhalen, nee, hij gebruikt een alledaags tuig als voorbeeld en wel een paar boerenschoenen. Volgens hem is het niet nodig hier een paar echt bestaande schoenen voor te nemen, we weten allemaal wel hoe ze eruit zien, maar voor alle duidelijkheid is het toch misschien handig een visuele voorstelling van een paar schoenen te hebben en hij kiest hiervoor een schilderij van Van Gogh. Ietwat vreemd is het wel dat we op zoek naar wat een kunstwerk is, eerst moeten uitvinden wat een tuig is, maar dit doen door gebruik te maken van een kunstwerk. Deze werkwijze past wel weer wonderbaarlijk goed in de cirkelende manier van argumenteren die ons inmiddels bekend moge zijn. Had hij ook iets anders kunnen kiezen of kan hij niet om het kunstwerk heen? In ieder geval zal blijken dat het een strategische zet is, omdat het zo makkelijker is uiteindelijk bij de werkheid van het werk uit te komen.



Een paar schoenen dus³. Alle verschillende schoenen hebben veel met elkaar gemeen – er is een zool en een bovenkant die geheel dicht dan wel deels open is –, maar belangrijk is dat vorm en materiaal waarvan de schoen is gemaakt verschilt afhankelijk van waar de schoen voor gebruikt gaat worden. Op stevige werkschoenen kun je niet dansen en op balletschoenen is het lastig het land bewerken. Hier zien we meteen terug wat maakte dat we via de zoektocht naar het juiste dingbegrip, bij het tuig uitkwamen, namelijk dat het bij ieder werktuig, en dus ook bij schoenen, om de dienstbaarheid draait. Schoenen zijn

schoenen wanneer ze gedragen worden en zodoende hun werk kunnen doen, maar ze zijn pas het meest dienstbaar, wanneer ze zo goed dienst doen dat je niet eens meer merkt dat je ze draagt. Dus eigenlijk zijn schoenen meer schoen naarmate ze minder worden of voor je gevoel zelfs verdwijnen.

“Weliswaar bestaat het tuig-zijn van het tuig in zijn dienstigheid, maar die rust op zijn beurt in de volheid van een wezenlijk zijn van het tuig. We noemen het de betrouwbaarheid. Krachtens die betrouwbaarheid staat de boerin middels dit tuig in contact met de zwijgende roep van de aarde; krachtens de betrouwbaarheid van het tuig is zij zeker van haar wereld.” (idem p. 45) Hoe beter het tuig – de schoenen in dit geval – zijn werk doet, hoe minder het onderscheid tussen wereld en aarde merkbaar is. Maar dit verschil tussen wereld en aarde is van belang, zeker ook met betrekking tot het kunstwerk en hoe dat tot stand komt. Ieder afzonderlijk tuig wordt gebruikt en daardoor verbruikt, het gaat een keer op of kapot. Zodoende verliest dit bepaalde tuig aan betrouwbaarheid, maar hierdoor komt het pure tuig steeds meer naar voren. Dit doet me een beetje denken aan de stad waarvan de stenen steeds meer slijten naarmate er meer over gelopen wordt, maar dat de stad juist meer stad wordt, ook al verdwijnt er fysiek het één en ander.



Op het schilderij van Van Gogh⁴ staan schoenen zoals een boerin ze nooit zou tegenkomen en ze zou er al helemaal niets aan hebben voor haar werk, ze doen geen dienst voor haar en ze kunnen ons zodoende niets over de tuigheid van het tuig vertellen. Het zijn geschilderde schoenen en verder niets. Maar er is iets merkwaardigs aan de hand, aldus Heidegger, en hier komen we aan bij de kern van het verhaal. Ook al staan de schoenen zonder enige context afgebeeld, die context van de schoenen zit in de schoenen zelf. De geschilderde schoenen vertellen een verhaal en aan het versleten leer is te zien hoe de drager van de schoenen altijd maar werkt. De gure wind, het natte zand, van 's ochtends vroeg voordat de zon zich heeft laten zien tot 's avonds laat als de voeten het lichaam eigenlijk niet meer kunnen dragen. Zomer tot winter, dag in dag uit zijn de schoenen schoenen en dat laat het schilderij zien. Juist misschien wel doordat enkel de schoenen te zien zijn en verder niets, laat het alles zien. Alles wat je je erbij kunt voorstellen, het hele narratief. Normaal gesproken nemen we helemaal niet

³ Afbeelding van het schilderij gevonden op de website van het Van Gogh Museum:
<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=1576>

⁴ Wat zou er gebeuren als we niet de schoenen van Van Gogh gebruiken in dit verhaal, maar de schoenen van Magritte? Verandert dit de analyse? Afbeelding van het schilderij gevonden op de website van Museum Boijmans van Beuningen:
[http://collectie.boijmans.nl/nl/work/2992%20\(MK\)](http://collectie.boijmans.nl/nl/work/2992%20(MK))

de moeite om zo lang stil te staan bij een paar versleten schoenen, die gaan gewoon de vuilnisbak in. Maar voor Van Goghs schoenen gunnen we ons wel de tijd om ze eens rustig te bekijken.



Het tuig-zijn van het tuig is gevonden, maar hoe zijn we hierbij gekomen? “Niet door een beschrijving en verklaring te geven van werkelijk aanwezig schoeisel; niet door een verslag te geven van de manier waarop schoenen worden vervaardigd en evenmin door rond te kijken hoe schoenen hier en daar werkelijk worden gebruikt, maar alleen door voor het schilderij van Van Gogh te gaan staan. Dit heeft gesproken. In de nabijheid van het werk zijn we plotseling ergens anders geweest dan waar we gewoonlijk zijn.” (idem p. 47) Terwijl we op zoek waren naar het tuig, hebben we per ongeluk – maar eigenlijk juist expres – het werk gevonden. Het kunstwerk heeft ons laten ervaren wat het tuig in werkelijkheid is, het kunstwerk is hiertoe in staat, het doet iets, het werkt. “Maar bovenal diende het werk niet, zoals eerst misschien leek, louter om een beter beeld te krijgen van wat een tuig is. Eerder is het zo dat pas door het werk en alleen in het werk het tuig-zijn van het tuig in zijn eigenheid te voorschijn komt.” (idem p. 47) Vreemd is

het wel dat Heidegger zo lang stilstaat bij een schilderij van een paar schoenen, waarbij hij doet voorkomen alsof er op dat schilderij een paar schoenen afgebeeld, gerepresenteerd wordt, terwijl Heidegger juist meent dat iedere representatie eigenlijk presentatie is.

Het werk

Als vanzelf bracht de zoektocht naar het ding ons bij het tuig en van het tuig zijn we moeiteloos bij het werk terecht gekomen. We weten inmiddels dat het werk tot veel in staat is, nu is het nog zaak erachter te komen hoe dit precies gebeurt. “Van Goghs schilderij is de openstelling van wat het tuig, het paar boerenschoenen, in waarheid *is*. Dit zijnde treedt naar voren in de onverborgenheid van zijn zijn. De onverborgenheid van het zijnde noemden de Grieken *alètheia*. Wij zeggen waarheid en denken heel weinig bij dit woord. Als hier een openstelling van het zijnde geschiedt in wat en hoe het is, is er in het werk een geschieden van de waarheid aan het werk.” (idem p. 47)

Het werk laat zien wat iets in waarheid is en Heidegger heeft hierbij het woordje ‘is’ niet voor niets cursief gedrukt. Hier gaat het niet zomaar om een identiteit van iets – het is het ene of het andere –, waar het hier en eigenlijk in heel Heideggers filosofie om gaat is dat zijn een werkwoord is. Als iets in waarheid is, dan is dat niet iets statisch, het is iets dat gebeurt en veranderlijk is. In het kunstwerk wordt deze waarheid in het werk gesteld, tot staan gebracht en hier hebben we het wezen van de kunst te pakken: “Zo zou dan het wezen van de kunst zijn: het-zich-in-het-werk-stellen van de waarheid van het zijnde.” (idem p. 47)

Als Heidegger het over ‘waarheid’ heeft, dan bedoelt hij daar niet de tegenstelling tussen waar en onwaar mee. Het Griekse *alètheia* heeft weinig te maken met het onderscheid tussen identiteit en negatie, het gaat hier veel meer om het geschieden van de waarheid, een wordende waarheid, een waarheid die gebeurt en dit is van groot belang in onze analyse van de kunst. Voordat Heidegger het

begrip ‘aletheia’ verder uitwerkt, wijst hij er nog eens extra op dat het in het werk stellen van de waarheid door de kunst niet betekent dat kunst nabootsing en afbeelding van het werkelijke is. Want hoewel overeenstemming met het zijnde veelal als het wezen van de waarheid wordt begrepen, is dit ten eerste onjuist en ten tweede heeft het al helemaal niets met de kunst te maken. Het is geen ‘kunst’ dat Van Gogh er zo goed in is geslaagd een paar schoenen af te beelden, te representeren. Er is nooit sprake van representatie, ieder beeld is een presentatie. “Het gaat in het werk dus niet om de weergave van dit of dat toevallig voorhanden zijnde, maar veeleer om de weergave van het algemene wezen der dingen.” (idem p. 48)

Alètheia

Om beter uit te leggen wat alètheia is, gebruikt Heidegger een voorbeeld dat niet tot de beeldende kunst behoort, namelijk een Griekse tempel. Hij zegt: “Een bouwwerk, een Griekse tempel, beeldt niets af.” (idem p. 54) Maar hadden we niet juist geconstateerd dat een schilderij ook niets afbeeldt? Bovendien hoeft het bij een filosofisch betoog sowieso niet nodig te zijn voorbeelden te geven. Het gaat immers niet om dit of dat geval, het gaat ons hier eens en vooral om een algemeen inzicht. Ook is het trouwens niet helemaal zo dat een tempel niets afbeeldt. Meestal heeft een tempel een bepaalde vorm – bij katholieke kerken is dit zelfs al een soort afbeelding, namelijk een kruis – en ook op en in de tempel zijn afbeeldingen te zien, van goden of andere symbolen. Maar misschien is dat niet waar het hier om gaat en is het juist van belang waartoe een tempel in staat is. Een tempel creëert een open plek waar toegang tot het zijn mogelijkheid is. Het staat er alleen maar en toch laat het doordat het daar staat al het zijnde eromheen pas werkelijk zijn. Ik weet niet precies hoe, maar ik kan me zo voorstellen dat een tempel in staat is de aandacht te vestigen op de omgeving.⁵ Volgens Heidegger gaat het verder dan dat en laat een tempel de aarde tevoorschijn komen: “Zo staat het daar, het bouwwerk, en rust op de rotsgrond. Dit rusten van het werk op zijn grond haalt uit de rots het duistere van zijn onbehouden en toch tot niets gedrongen dragen te voorschijn. Het staat daar en weerstaat de storm die eroverheen raast en toont zo pas de storm zelf in al zijn geweld. De glans en de schittering van het gesteente, hoewel ogenschijnlijk slechts bestaand bij de gratie van de zon, brengen toch pas het licht van de dag, het weidse van de hemel en de duisternis van de nacht te voorschijn. Het loodrecht oprijzen maakt de onzichtbare ruimte van de lucht zichtbaar. Het onverzettelijke van het werk steekt af tegen de woelige baren en laat juist door zijn rust het zieden van de zee verschijnen. De boom en het gras, de adelaar en de stier, de slang en de krekels krijgen pas reliëf en gestalte en komen zo pas te voorschijn als dat wat ze zijn. Dit te voorschijn komen noemden de Grieken al vroeg de *phusis*. Zij haalt tevens datgene naar boven waarop en waarin de mens zijn wonen grondvest. We noemen dat de *aarde*.” (idem p. 54)

Al het zijnde *is* pas werkelijk door de tempel en ik denk dat het hier niet om één tempel in het bijzonder gaat en ook dat de tempel er alleen wellicht niet toe in staat is. Ieder bouwwerk zou op een vergelijkbare manier de zijnden in hun werkelijke wezen te voorschijn kunnen laten komen, maar dat doet het pas wanneer het dat voor ons doet, als wij er een verhaal van kunnen maken, dan pas komt de *phusis* te voorschijn. Het Griekse *phusis* blijkt iets heel anders te betekenen dan wat wij onder de gebruikelijke vertaling *natuur* verstaan. Natuur wordt vaak gezien als iets dat er al is, terwijl *phusis* iets is dat tevoorschijn komt.

Terug naar het begrip ‘waarheid’ dat we als het Griekse ‘alètheia’ moeten begrijpen. Wat gebeurt er als het werk de waarheid in het werk stelt? Met waarheid als het wezen van het ware bedoelt Heidegger het Griekse *alètheia* en dit wil zeggen: “de onverborgenheid van het zijnde” (p. 64). Maar deze betekenis is in ons denken compleet verdwenen. Nu en eigenlijk al heel lang betekent

⁵ Hier heeft Marijke een tekening bij gemaakt, maar om logistieke en technische redenen is het er niet op tijd van gekomen deze in de scriptie te verwerken, helaas. Het is een tekening van een landschap waaruit de contouren van een tempel zijn geknipt. Zo is de tempel precies wat het eigenlijk niet is. Enkel de open ruimte.

waarheid: “overeenstemming van de kennis met de zaak” (idem p. 64). Iets is waar of niet waar, juist of onjuist en we kunnen dit aan de werkelijkheid toetsen. Maar je kunt alleen zeggen van iets of het waar is, als je er al toegang toe hebt en zo leert dit begrip van waarheid ons niet zoveel, het toont niets nieuws. Terwijl alètheia erop wijst dat iets niet waar is, maar waar wordt. Maar, voordat we kunnen achterhalen hoe waarheid als onverborgenheid aan het licht treedt, moet duidelijker worden gezegd wat die onverborgenheid zelf is: “Dingen zijn, mensen, geschenken en offers zijn, dieren en planten zijn, tuig en werk zijn. Het zijnde staat in het zijn. (...) Veel aan het zijnde vermag de mens niet te beheersen. Maar weinig wordt gekend. Bekend blijft iets altijd maar bij benadering, beheerst wordt iets altijd maar ten dele. Nooit is het zijnde, zoals maar al te gemakkelijk zou kunnen lijken, ons maaksel of zelfs maar onze voorstelling. En toch: bóven het zijnde, maar er niet weg van, veeleer voor het zijnde uit, gebeurt nog iets anders. Te midden van het zijnde in zijn geheel weest een open plek. Een lichtung is. Deze is, vanuit het zijnde gedacht, zijnder dan het zijnde. (...) Dankzij die lichtung is het zijnde in zekere zin en in meer of mindere mate onverborgen” (idem pp. 66-67)

Vanuit een open plek in het zijnde treedt het zijn aan het licht. Wat is die open plek precies? Is het iets of is het niets? Onder andere in *Wat is metafysica* houdt Heidegger zich uitvoerig met het niets bezig en volgens mij beargumenteert hij daarin hoe het niets fundamenteeler is dan de metafysica, die op haar beurt fundamenteeler is dan de fysica. Uit de open plek, de lichtung, komt het zijn uit de verborgenheid tevoorschijn, alsof het uit het niets komt en er tegelijkertijd altijd al was. Zo gaat het met de physis, maar ook met de kunst denk ik. Iets nieuws ontstaat, wordt, komt aan het licht, treedt uit de verborgenheid, maar dit iets wordt geput uit grondstoffen die er op een of andere manier altijd al waren. Maar: “Onverborgenheid van het zijnde, dat is nooit een louter voorhanden toestand, maar een gebeurtenis, een geschieden. Onverborgenheid (waarheid) is evenmin een eigenschap van zaken - als we onder ‘zaken’ zijnden verstaan - als van uitspraken.” (idem p. 68)

Als dit zo is dan vraag ik me af hoe we over de onverborgenheid van het zijnde kunnen spreken als het eigenlijk nooit voorhanden is. Hoewel, als toestand is het nooit voorhanden, maar de gebeurtenis, het geschieden is misschien wel te speuren. En dit is ook precies de reden denk ik waarom we niet adequaat over dingen kunnen spreken, maar wel over werken. Maar dan vraag ik me wel steeds af waarom Heidegger zo uitgebreid stilstaat bij het schilderij van Van Gogh. Wat is daar nu zo bijzonder aan? “In het schilderij van Van Gogh geschiedt de waarheid. Dat wil niet zeggen dat hier iets voorhandens correct wordt afgebeeld, maar dat in de manifestatie van het tuig-zijn van het schoeisel het zijnde in zijn geheel, wereld en aarde in hun tegenspel, in de onverborgenheid treedt. In het werk is de waarheid, dus niet alleen iets waars, aan het werk. Het schilderij waarop de boerenschoenen te zien zijn, het gedicht dat de Romeinse fontein verwoordt, geven niet alleen te kennen - als ze al iets te kennen geven - wat dit ene zijnde als zodanig is, maar ze laten onverborgenheid als zodanig in relatie tot het zijnde in zijn geheel geschieden. Hoe eenvoudiger en wezenlijker het schoeisel en hoe onopgesmukter en zuiverder de fontein opgaan in hun wezen, des te onmiddellijker en overtuigender wordt mét hen al het zijnde zijnder.” (idem p. 70)

Ja, die schoenen tonen ons wat schoenen in werkelijkheid zijn, maar zo indrukwekkend is dat nou ook weer niet. Wat mij betreft zijn er werken denkbaar die er veel beter in slagen ons iets wezenlijks te tonen dan een schilderij dat ooit zou kunnen. En ook een gedicht kan veel tot leven wekken, maar er zijn kunstvormen denkbaar die ook nadat ze af zijn nog veel meer een werk-karakter behouden en zodoende misschien nog beter in staat zijn om ons waarheid, alètheia, onverborgenheid of het zijn te tonen. Maar goed, Heidegger heeft nog meer interessants te zeggen over waarom taal voor hem wél het allerbelangrijkste is en daar gaat het volgende hoofdstuk over.

Maken, bewaren, taal en volk

In het vorige hoofdstuk zijn we erachter gekomen wat het wezen van de kunst is, namelijk het in het werk stellen van de waarheid. Niet alleen is de kunst in staat om ons de dagelijkse werkelijkheid anders te doen ervaren, ze is in staat waarheid te scheppen waar die voorheen nog niet was. Maar hoe dit precies werkt is wat mij betreft nog niet helemaal duidelijk. Wat maak je als je iets maakt en hoe? Ontstaat er iets nieuws of is het alleen maar een verplaatsen van wat er al is? Is het niet maken, maar enkel veranderen? En hoe zit dat dan in elkaar? Of is er eerst helemaal niets en wordt iets pas door het maken? Zoals Heidegger probeert uit te leggen dat taal er pas is als de dichter de woorden schept. De vraag is ook wat de rol is van de scheppende, de kunstenaar. Heeft die speciale gaven nodig tijdens het maakproces? Moeten we hem na die tijd een uitzonderlijke status toekennen? En wat gebeurt er of zou er moeten gebeuren als een kunstwerk eenmaal is gemaakt? Deze laatste vraag heeft ook alles te maken met de eigenlijke vraag van deze scriptie, de vraag naar het belang van kunst.

Wat betekent het om iets te maken?

“Juist in de grote kunst – en alleen daarvan is hier sprake – blijft de kunstenaar ondergeschikt aan het werk, haast een medium dat zichzelf in het scheppen vernietigt ten behoeve van de totstandkoming van het werk.” (idem p. 52) De kunstenaar is weliswaar ondergeschikt aan het werk, zijn rol is wel belangrijk: “Als iets kenmerkend is voor het werk als werk, is het wel dat het is geschapen.” (idem p. 71) Maar ook: “Het werkachtige van het werk bestaat in zijn geschapen-zijn door de kunstenaar.” (idem p. 73)



Het scheppen van werk en het vervaardigen van tuig lijken erg op elkaar als we de kenmerken van deze twee handelingen op een rij zetten. Beide vereisen handwerk en het gebeurt niet zelden dat grote kunstenaars zeer bedreven zijn in ambachtelijke vaardigheden. De Grieken gebruikten hetzelfde woord om naar de verschillende soorten van maken te verwijzen, namelijk *technè*. Hoewel *technè* niet zomaar maken betekent: “(...) *technè* betekent noch handwerk, noch kunst en al helemaal niet het technische in huidige zin. *Technè* betekent hoe dan ook nooit een soort praktische verrichting.” (idem p. 74) Maar wat dan wel, want op deze manier zijn we toch juist aan dat woord gekomen? En dan volgt een belangrijke passage: “Het woord *technè* duidt eerder op een vorm van weten. Weten wil zeggen: iets gezien hebben, en dat in de ruime zin van ‘zien’, dat wil zeggen: het vernemen van het aanwezige als zodanig. Het wezen van het weten berust voor het Griekse denken in de *alètheia*, dat wil zeggen in de ontberging van het zijnde. Zij draagt en leidt elke verhouding tot het zijnde. *Technè* in de Griekse zin, als een op Griekse wijze ervaren weten, is in zoverre een voortbrengen van het zijnde, dat dit het aanwezige als zodanig uit de verborgenheid *vandaan* haalt en uitdrukkelijk *in* de onverborgenheid van hoe het eruitziet *naar voren* brengt; *technè* betekent nooit de activiteit van ‘iets maken’.” (idem p. 74)

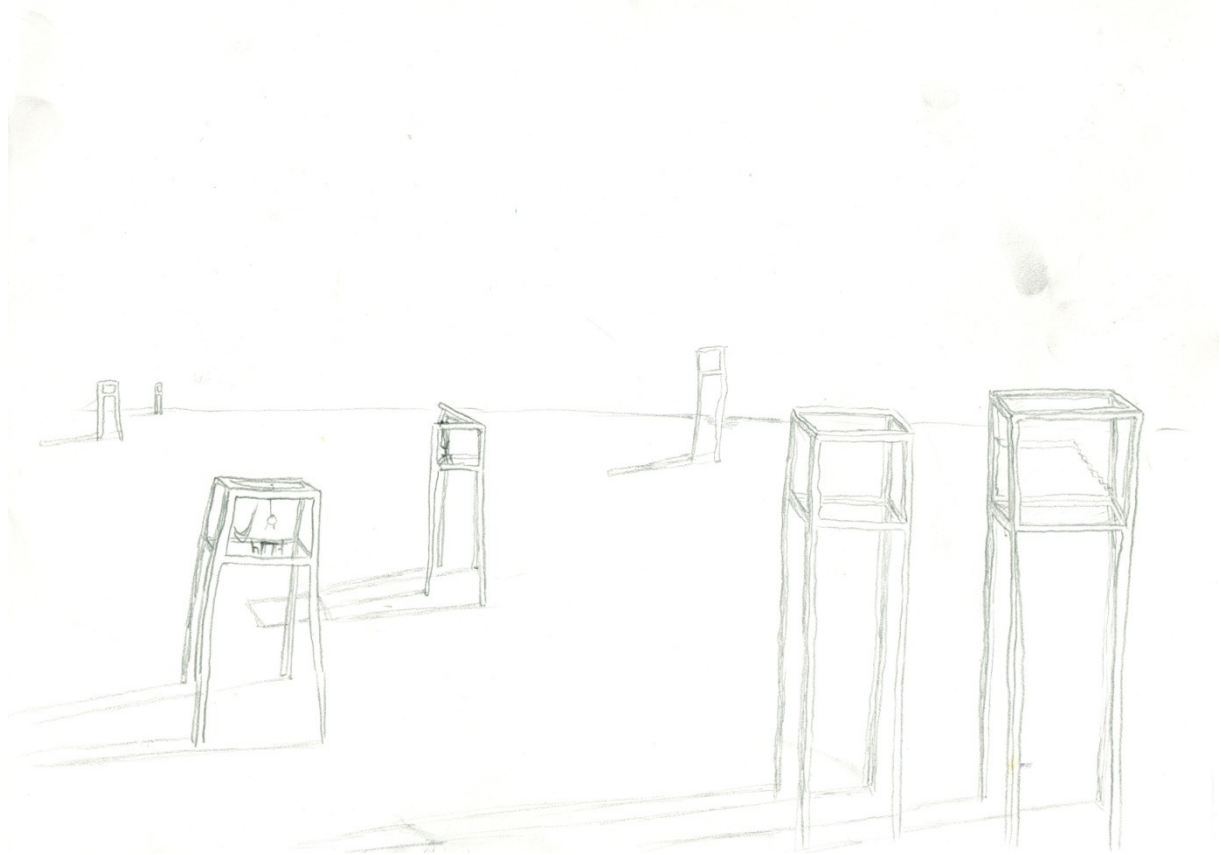
Als *technè* een manier is om aan kennis te komen en om de waarheid, *alètheia*, aan het licht te brengen en als dit nooit een activiteit van ‘iets maken’ is, is de kunst, als manier om aan waarheid te komen, dan wel ooit een activiteit van ‘iets maken’? Of gaat het eigenlijk niet om het maken, maar eerder om een soort van mogelijk maken? De kunstenaar is dus geen technicus omdat hij iets maakt, maar juist omdat hij in staat is om iets naar voren te brengen. “Dit alles gebeurt evenwel te midden van de uit zichzelf groeiende, uit zichzelf opkomende *phusis*. (...) Wat er aan het scheppen van een werk uit ziet als ambachtelijke vervaardiging, is iets heel anders. Deze activiteit wordt bepaald door en is doortrokken van het wezen van het scheppen, en blijft daar ook in bewaard.” (idem pp. 74-75)

Scheppen is dus helemaal niet iets uit niets maken, noch verschillende materialen simpelweg met elkaar verenigen, nee, scheppen heeft er alles mee te maken met iets zichtbaar maken dat er op een bepaalde manier altijd al was of altijd al werd, maar waar we ons nooit van bewust zijn geweest. Bovendien betekent scheppen nog iets heel anders dan maken, het is namelijk mogelijk om iets ergens uit te scheppen: “Omdat elk scheppen een dergelijk halen is, is het ook scheppen in de zin van putten (water halen uit een bron). Het moderne subjectivisme misduidt het scheppende echter meteen als geniale prestatie van een soeverein subject.” (idem p. 92)

Dit citaat zegt twee belangrijke dingen. Ten eerste wordt een kunstwerk niet uit het niets geschapen, maar wordt het geschept uit een bron – hoewel het vooral niet uit het gangbare geput wordt – en ten tweede is er volgens Heidegger geen genie voor nodig om dit te doen. Een paar pagina’s eerder citeert Heidegger de 16^e-eeuwse kunstenaar Albrecht Dürer die zegt dat de kunst in de natuur zit en wie haar eruit weet te trekken, heeft haar (idem p. 86). Hieruit spreekt Heideggers eerste constatering, dat de kunst ergens vandaan komt, maar Dürers uitspraak zegt op zich niet zoveel over of er al dan geen genie voor nodig is. ‘Wie haar eruit weet te trekken’, zegt hij en dit zou best eens kunnen betekenen dat daar een speciale gave voor nodig is. Maar zelfs al kan kunst alleen door speciaal begaafde kunstenaars geschapen worden, dan nog is het niet de prestatie waar het om gaat, maar gaat het erom dat het geschapen is: “(...) dat hier onverborgenheid van het zijnde is geschied en pas als dit geschieden geschiedt; dit, dat zulk werk is en niet veeleer niet is.” (idem p. 81)

Ook bij een tuig speelt dit vervaardigd zijn een rol en soms beseffen we ons dat ook, maar die gedachte verdwijnt al gauw naar de achtergrond, want in het geval van het tuig is die gedachte niet zo indrukwekkend. Normaal gesproken is het heel gewoon dat dit of dat zijnde is, maar juist bij het kunstwerk worden we op iets ongewoons gewezen. Omdat het werk niet voor een bepaald doel is gemaakt, blijft de gedachte dat het gemaakt is en dat het is veel langer hangen. “Hoe wezenlijker het werk zich opent, des te sterker treedt het volstrekt ongewone aan het licht: dat het is en niet veeleer niet is. Hoe wezenlijker deze schok aan de dag treedt, des te bevreemdender en eenzamer wordt het

werk. Een werk voortbrengen betekent mede dit ‘dat het is’ naar voren brengen.” (idem p. 81) En hier raakt Heidegger de kern van wat volgens hem het belang is van kunst en dit staat tevens het dichtst bij zijn algehele filosofie en zijn geweldige inzicht: dat het zijnde is. Dit is zo ontzettend algemeen en abstract dat het moeilijk is om er een concrete praktijk bij te bedenken, maar het is denk ik wel een belangrijke gedachte die aan de basis van die concrete praktijk staat. Een goede kunstenaar is vervolgens in staat om dergelijke algemene inzichten in het allerkleinste concrete detail weer te geven op zo’n manier dat het vaak veel meer raakt dan een geabstraheerde analyse dat kan doen.



Toen was er kunst en wat nu?

Dit is enerzijds de vraag wat we met kunstwerken moeten doen nadat ze er zijn, maar natuurlijk ook de vraag hoe de discussie over kunst en het belang van kunst beter kan worden gevoerd. Een kunstwerk is weliswaar een werk en geen ding, toch ontstaat er in het scheppingsproces iets dat – wellicht ten onrechte – als ding behandeld kan worden. En door kunstwerken als dingen te behandelen, worden het ook dingen en raken zij het kunstzinnige en werkachtige kwijt. Een zuiver werk is niet zomaar op zichzelf toegankelijk en misschien kunnen we niet anders dan het reduceren tot een voorwerp teneinde het te bekijken, bestuderen, ervan te genieten en er uitspraken over te kunnen doen. Maar wat gebeurt er dan? “Zo staan en hangen dan de werken zelf in verzamelingen en tentoonstellingen. Maar zijn ze hier wat ze op zichzelf, als werken, zijn? Zijn ze hier niet eerder tot objecten geworden van het kunstbedrijf? De werken worden voor het publieke en particuliere kunstgenot toegankelijk gemaakt. Ambtelijke instellingen nemen de zorg voor het behoud en het onderhoud van de werken op zich. Kunstkenner en kunstcritici leven ervan. De kunsthandel zorgt voor de markt. De kunstgeschiedenis maakt de werken tot voorwerp van wetenschappelijk onderzoek. Maar is wat zich in heel die bedrijvigheid aan ons voordoet het werk zelf?” (idem p. 52)

Nee, van het werk zelf is niets meer over, wat overblijft is een object. Dat is natuurlijk niet niets, voorheen bestond dat object niet en de kunst heeft haar geschapen, maar als werk was het kunstwerk wellicht meer. “Hoe beroemd ze ook zijn en wat voor indruk ze ook maken, hoe goed ze

ook zijn geconserveerd en hoe nauwkeurig ook geïnterpreteerd, door ze in een verzameling onder te brengen zijn ze hun wereld kwijt. (...) Wereldverlies en wereldverval zijn nooit meer ongedaan te maken. De werken zijn niet meer welke ze waren. Wat we zien zijn weliswaar de werken zelf, maar zij zelf zijn ‘geweest’. Als gewezen werken staan ze tegenover ons en behoren de traditie en conservatie toe. Voortaan zijn het alleen nog zulke tegenover ons staande voorwerpen. De manier waarop ze tegenover ons staan⁶ is weliswaar nog een gevolg van dat voormalige in-zich-staan, maar het is dit niet meer zelf. Dit is uit het werk geweken. Tot welke hoogte het kunstbedrijf ook wordt opgeschroefd, en ook al staat daarbij alles in dienst van het werk zelf, het komt toch nooit verder dan deze voorwerpelijheid van de werken. Maar dat vormt niet hun werk-zijn.” (idem pp. 52-53)

Dit is een groot probleem. Eerst is het de kunst die een wereld voor ons weet te scheppen en vervolgens gaan wij ermee aan de haal met als resultaat dat er niets meer van die wereld over is. Hoe zouden we hier op een andere manier mee om kunnen gaan? Is er een manier om de kunst als werk te behouden, is er een manier waarop we recht kunnen doen aan de kunst? Heidegger introduceert het begrip ‘bewaren’ en geeft hier een diepgaandere betekenis aan dan we doorgaans zouden doen. “(...) hoe zuiverder het werk zelf, weggerukt uit alle betrekkingen, in de door het werk zelf geopende openheid staat, des te eenvoudiger voert het ons die openheid binnen en zo tegelijkertijd weg uit het gewone, alledaagse. Deze vervoering vervolgens betekent: de gewone betrekkingen tot de wereld en tot de aarde veranderen en alle gebruikelijke manieren van doen en oordelen, kennen en zien opschorten, om stil te staan bij de in het werk geschiedende waarheid. Deze terughoudendheid, dit stilstaan bij wat er gebeurt, laat het geschapene pas het werk zijn dat het is. Dit: het werk een werk laten zijn, noemen we de bewaring van het werk. Pas als het wordt bewaard toont het werk zich in zijn geschapen-zijn als het werkelijke, en dat wil nu zeggen: als werk aanwezige.” (idem p. 82)

Zo bezien is bewaren net zo wezenlijk als scheppen en lijkt het zelfs zo te zijn dat scheppen alleen niet voldoende is en het werk pas werk wordt wanneer het wordt bewaard. Bewaren betekent in dit opzicht dan ook veel meer dan opbergen of niet weggooien, bewaren is een activiteit die we samen moeten voltrekken. Heidegger spreekt niet alleen van bewaren, hij heeft het ook over ‘bewaring’: “Bewaring van het werk wil zeggen: middenin de in het werk geschiedende openheid van het zijnde staan.” (idem p. 83) Bewaren als activiteit die we samen moeten voltrekken gaat zelfs nog veel verder dan dat, verderop in Heideggers betoog zullen we namelijk zien dat we het werk nodig hebben om überhaupt samen te kunnen zijn, maar om daarbij uit te komen moeten er nog een paar denkstappen worden gezet.

Middenin de openheid staan, of ook wel uitstaan naar de openheid, is bestaan. De mens existeert indien hij zich naar de openheid van het zijn richt en daar kan het bewaarde kunstwerk dus wonderwel bij helpen. Het er middenin staan van het bewaren noemt Heidegger ook wel een weten, maar dan niet in de zin van kennen en voorstellen van iets: “Dit weten, dat als willen thuisraakt in de waarheid van het werk en alleen zo een weten blijft, haalt het werk niet uit zijn in-zich-staan vandaan, sleept het niet binnen in de context van het pure beleven en degradeert het werk niet tot iets dat alleen nog maar als stimulans van belevenissen fungeert. De bewaring van het werk isoleert de mensen niet in hun belevenissen, maar wijst ze op hun toebehorenheid aan de in het werk geschiedende waarheid; op die manier fundeert zij het voor-elkaar- en met-elkaar-zijn als het historische uit-staan van het menselijk bestaan vanuit de betrekking tot de onverborgenheid.” (idem p. 84)

⁶ Noot van de vertaler: “*Entgegenstehen*. Heidegger speelt hier met het woord *Gegenstand*. In dit woord hoort hij nog een reminiscentie van het genoemde *Insichstehen*, die in het Latijnse *object* (‘voorwerp’) verloren gaat.” (Heidegger 1950 p. 53)

Het bewaren van een kunstwerk op zo'n manier dat het in leven blijft is niet hetzelfde als het beleven van een kunstwerk. Beleven lijkt iets individueels en subjectiefs te zijn, terwijl het bij de bewaring juist om het samen bij de waarheid zijn gaat. Niet toevallig kunnen we trouwens in het woord 'bewaring' het woord 'waar' vinden en in het Duitse 'Bewahrung' lukt dat zelfs beter, het Duitse 'wahr' zit er letterlijk in. Maar wat betekent dit samen bij de waarheid zijn precies? Een zwakke lezing zou zijn dat we het kunstwerk alleen recht doen als we het samen in leven houden in plaats van een individuele beleving ervan. Dat het mogelijk zou zijn het werk-zijn van het kunstwerk te behouden door een zorgvuldige bewaring. Dit is voor een deel wat Heidegger bedoelt, maar eigenlijk bedoelt hij het veel fundamenteeler en moeten we een sterkere lezing hanteren. Het is niet alleen zo dat we door samen een kunstwerk te bekijken het kunstwerk in leven houden, het is zo dat we pas samen zijn zodra er een kunstwerk is dat ons kan binden.



Alles is taal, maar dé taal bestaat niet

Van scheppen in het algemeen via het bewaren dat minstens zo belangrijk is maakt Heidegger de overstap naar het voor hem enige echte scheppen, dat is de dichtkunst: "Waarheid als de lichte en verberging van het zijnde geschiedt doordat ze gedicht wordt. *Alle kunst* is als het laten geschieden van de aankomst van de waarheid van het zijnde als een zijnde *in wezen dichtkunst*." (idem p. 88)⁷ Wat

⁷ Beeldend kunstenaar Marijke heeft hier zo haar bedenkingen bij. Zij kan zich tot op zekere hoogte goed vinden in Heideggers ideeën over kunst, hij is volgens haar één van de weinige filosofen die erin is geslaagd onder woorden te brengen wat kunst is, veel beter bijvoorbeeld dan Plato, zo zegt ze. Maar op dit punt raken Marijke en Heidegger elkaar kwijt, want dat alle kunst in wezen dichtkunst is kan Marijke niet begrijpen. Hoeveel meer kan een beeld zeggen over wat we niet onder woorden kunnen brengen? En met geen woorden is uit te leggen hoe zoiets als muziek voelt. Misschien is alles uiteindelijk tot taal te herleiden of is dat voor ons de enige manier op grip te krijgen op de wereld om ons heen, maar niet alles is dichtkunst, niet alles is taal. Marijke heeft geprobeerd deze bezwaren te tekenen, om in beeld uit te leggen hoe kunstfilosofie eigenlijk zou moeten zijn.

betekent het dat alle kunst, werkelijk alle kunst in wezen dichtkunst is? “Als alle kunst in wezen dichtkunst is, betekent dat dat de bouwkunst, de beeldende kunst en de toonkunst tot poëzie herleid moeten worden.” (idem p. 89) Dichtkunst neemt een uitzonderlijke positie in en om dat te zien is het juiste begrip van de taal nodig. Met taal bedoelt Heidegger namelijk, zoals wel vaker, iets anders dan wat men er doorgaans onder verstaat. “Volgens de gangbare voorstelling is de taal een soort communicatiemiddel. Ze dient ervoor om zich met elkaar te onderhouden en om afspraken te maken. Maar de taal is niet alleen en niet primair een uitdrukking in woord of geschrift van wat er zoal moet worden meegedeeld. Ze sluist niet alleen in woorden en zinnen openlijke dan wel bedekte intenties door, maar brengt het zijnde als een zijnde allereerst in het opene. Waar geen taal weest, zoals in het zijn van steen, plant en dier, is ook geen openheid van het zijnde en bijgevolg ook niet van het niet-zijnde en het nietszeggende. Pas doordat de taal het zijnde voor de eerste maal noemt, kan het zijnde door zulk noemen aan het woord tot verschijnen komen. Dit noemen roept het zijnde *tot z’n zijn vanuit z’n zijn*.” (idem p. 89)



Betekent dit dat er daarvoor geen dingen waren? We zouden in gedachten terug moeten gaan naar het moment waarop een woord voor het eerst gebruikt werd. Grote kans dat iets als rechtvaardigheid nog niet bestond voordat we erover zijn gaan spreken, maar hoe zit het met de materiële dingen om ons heen? Een tafel bestaat ook als we er niet over praten, maar een tafel is pas echt een tafel voor zover we hebben bepaald dat die zo heet. Nog altijd hebben we het over de door de mens gemaakte dingen en daarvan kunnen we best zeggen dat ze pas bestaan wanneer wij ze maken en benoemen. De natuur daarentegen bestaat onafhankelijk van ons, zo zijn we eenvoudig geneigd te zeggen, maar ook hier hebben we het mis. Heel de natuur is er altijd al, maar we onderscheiden het ene ding pas van het andere wanneer we dat actief doen. Een boom, bijvoorbeeld, verschilt feitelijk

Hierover zegt ze het volgende: “Het is ongelooflijk moeilijk om goed te filosoferen over beeldende kunst, of kunst te maken over filosofie. Ze hebben een heel groot raakvlak, maar hoe meer ik er mee bezig ben zie ik dat ze elkaar wel oneindig dicht naderen maar nooit raken. Woorden en beelden hebben een lastige verhouding. De beelden worden illustraties bij de tekst, of de tekst wordt een uitleg bij de beelden. Het was heel moeilijk om er beeld bij te zoeken en te maken. Het werd voor mij onmogelijk om met beeld terug te slaan om Heidegger te ontcrachten wanneer hij spreekt over de dichtkunst. Het lukt nooit om de hele zeggingskracht van een beeld uit te drukken in taal. Andersom lijkt me net zo moeilijk.”

helemaal niet van de andere deeltjes die hem omringen, maar wij hebben die verschillen zelf aangebracht en kunnen zodoende over een boom spreken die iets anders is dan de lucht eromheen. Ook zijn wij in staat om verschillen aan te geven tussen de ene en de andere boom, die verschillen hebben we zelf geconstateerd en er een naam voor bedacht. Voor ons lijken die verschillen overduidelijk, zo gewend als we eraan zijn, maar dat is precies het punt, we zijn eraan gewend. Ikzelf ben geen bomenkenner, voor mij zijn veel bomen hetzelfde, maar zodra ik een verhaal hoor over een specifieke boom, begint die boom voor mij te bestaan. Dit is zomaar een voorbeeld, maar ik probeer hiermee Heideggers idee uit te leggen van het scheppende karakter van de taal dat in eerste instantie misschien wat vreemd klinkt, maar eigenlijk juist een fundamentele en belangrijke gedachte is. En toch, vraag je een gemiddelde voorbijganger wat er eerder was, de woorden of de dingen, zal iedereen zeggen dat het de dingen zijn. De meeste mensen vinden het een absurde gedachte dat de dingen tegelijk met de woorden ontstaan, dat door te benoemen de dingen geschapen worden. Vandaar ook, denk ik, dat veel mensen een helder onderscheid maken tussen feiten en fictie. Er is wat er is aan de ene kant en aan de andere kant zijn er onze woorden, onze verhalen. Niet alleen laat Heideggers betoog ons zien dat er van kunst veel meer uitgaat dan een leuk schilderijtje hier of daar, ook kan met dezelfde argumenten wellicht beargumenteerd worden dat fictie ten minste net zo wezenlijk is als de feiten of eigenlijk zelfs wezenlijker dan dat.

Alle kunst is in wezen dichtkunst en het meest fundamentele aan de dichtkunst – en daarmee aan alle kunst en vervolgens ook aan al het andere – is de taal, maar heel belangrijk voor Heideggers filosofie is dat er niet zoiets bestaat als *dé* taal. Er is de Duitse taal, de Nederlandse taal, de Engelse taal enzovoorts en wanneer een dichter zich uitdrukt en zodoende de dingen een naam geeft, doet hij dat maar in één taal tegelijk. Door in een bepaalde taal te dichten schept de dichter veel meer dan de dingen, hij schept een geschiedenis waarbinnen een volk zijn aanvang kan nemen. “Het ontwerpende zeggen is dichten: de aanzegging (*Sage*) van de wereld en de aarde, de aanzegging van de speelruimte van hun strijd en daarmee van de plaats van nabijheid en verte van de goden. De dichtkunst is de aanzegging van de onverborgenheid van het zijnde. De desbetreffende taal is het geschieden van die aanzegging, de historisch bepaalde wijze waarop voor een volk zijn wereld oprijst en de aarde als het geslotene behoed wordt. Het ontwerpende zeggen is datgene wat in de bereiding van het zegbare tevens het onzegbare als zodanig ter wereld brengt. Zulk zeggen stempelt voor een historisch volk de begrippen van zijn wezen, dat wil zeggen van zijn rol in de wereld-geschiedenis.” (idem p. 90) Zo krijgt het belang van kunst ineens een heel andere lading en betekent het samen bij de waarheid zijn simpelweg het creëren van een volk dat samen, dankzij de dichter, een gemeenschappelijke taal heeft en in de bewaring van de kunst de geschiedenis opnieuw laat beginnen. “Het wezen van de kunst is de dichtkunst. Maar het wezen van de dichtkunst is het stichten van de waarheid. Stichten verstaan we hier in drieërlei zin: stichten als schenken, stichten als grondvesten en stichten als iets beginnen.” (idem p. 91) De eerste betekenis van het woord ‘stichten’ is in het Nederlands misschien niet zo makkelijk te begrijpen, maar het Duitse ‘stiften’ kan ook schenken betekenen. “De kunst is geschiedenis in de wezenlijke zin dat ze geschiedenis grondvest.” (idem p. 94)

Hoe het nieuwe volk daarna precies verder moet is niet zo duidelijk. “Staan wij in ons bestaan historisch aan de oorsprong?” (idem p. 94), vraagt Heidegger zich in 1936 af. Wat als een diep filosofisch betoog begon heeft plots een heel concrete, politieke betekenis gekregen. Een betekenis die ik heel graag zou verwerpen, gezien wat er in de geschiedenis is gebeurd, maar ook sowieso. Hoewel het misschien niet helemaal slecht is dat zo een theoretisch en fundamenteel denkende filosoof als Heidegger toch zijn denken terugkoppelt naar de werkelijkheid die ook voor niet-filosofen bestaat. Maar toch, moet dat op deze manier? Moet een uitermate interessant verhaal over wat kunst is en wat het allemaal kan voor dergelijke doeleinden worden aangewend? Moeten we een taal ontwikkelen om een volk te stichten en de geschiedenis opnieuw te laten aanvangen? Alles in de prullenbak en eens echt beginnen. Waarom? Is dit het enige logische gevolg van Heideggers ontologie? En zou hij dat al

die tijd al hebben geweten? Is dit echt de conclusie van al dat diepe denken? Dat kan ik niet geloven. Misschien heeft Heidegger zich laten meeslepen met de onrusten van zijn tijd of heeft hij bepaalde persoonlijke voorkeuren iets te zwaar laten meewegen in zijn filosofie. Maar dit denken over een nieuw te stichten volk als doel van de poëzie en van de kunst in het algemeen doet Heideggers zijnsmetafysica geen recht aan, ook al is hij zelf degene die het schrijft.



Spelen en feesten met het nieuwe en de traditie

Gadamer is een leerling van Heidegger die verder werkt in de traditie van zijn meester, maar er uiteraard zijn eigen weg in vindt. Ligt bij Heidegger nog de nadruk op ontologie, bij Gadamer verschuift deze naar hermeneutiek. In het algemeen en toegepast op de kwestie van de kunst in het bijzonder. Heidegger onderzoekt wat een kunstwerk is, Gadamer onderzoekt wat een kunstwerk te betekenen heeft.⁸ In beide gevallen heeft het onderzoek ook alles te maken met het belang van kunst en in dat opzicht lijken Heideggers en Gadammers redeneringen heel erg op elkaar en toch zijn er belangrijke verschillen. Ik wil beide denkers met elkaar vergelijken om zodoende iets meer over het belang van kunst te kunnen zeggen en ik richt me hierbij op de langste zelfstandige tekst die Gadamer over kunst schreef: *De actualiteit van het schone*. Gadamer heeft *De oorsprong van het kunstwerk* goed gelezen, in *Het schone* verwijst hij ernaar en hij schreef een inleiding tot *De oorsprong*. Hij zegt daar onder andere: “Niemand kan doof blijven voor het feit dat in het kunstwerk, waarin een wereld opengaat, niet alleen iets zinvol kan worden ervaren dat voorheen niet werd gekend, maar dat met het kunstwerk zelf iets nieuws ontstaat. Het is niet alleen het blootleggen van een waarheid, maar het is zelf een gebeurtenis.” (Heidegger⁹ p. 20) En hier hebben we meteen al een belangrijke overeenkomst in het denken van deze twee. Erg vreemd is dat natuurlijk niet, want Gadamer zou waarschijnlijk geen uitgebreide inleiding schrijven voor een werk waar hij zich helemaal niet in kan vinden.

In *De actualiteit van het schone* analyseert Gadamer het belang van kunst aan de hand van de begrippen spel, symbool en feest. Wat Gadamer met spel en feest bedoelt lijkt best veel op elkaar enerzijds en op Heideggers begrip van de bewaring van het werk anderzijds. In verband met Heideggers kunstanalyse is het begrip symbool nu ietwat vreemd. Met Heidegger hebben we immers geconcludeerd dat een kunstwerk nooit symbool staat voor iets omdat het niets afbeeldt, niets representeert, maar altijd beeldt, presenteert. Bij Gadamer verwijst ‘symbool’ naar een zogenaamde herinneringsscherf als antiek soort paspoort. Dit is de technische betekenis van de term en de dieper liggende betekenis heeft te maken met de gespletenheid van onze ziel, dat ieder mens als het ware een scherf is op zoek naar zijn wederhelft. “Deze diepzinnige gelijkenis van de queeste der zielen en de zielsverwantschap is van toepassing op de ervaring van het schone in de zin van de kunst.” (Gadamer p. 47) Het kunstwerk verwijst naar iets en er kan iets anders mee worden bedoeld dan er letterlijk wordt gezegd. Maar dit was precies Heideggers probleem: dat we er bij voorbaat al vanuit gaan dat er iets is als het kunstwerk en dat dit van alles kan zeggen en betekenen, maar dat we geen moment stilstaan bij de vraag wat het kunstwerk eigenlijk is. Niettemin denk ik dat wat Gadamer te zeggen heeft belangrijk is en dat het ons verder kan helpen in het begrijpen van Heidegger en de kunst, maar dan vooral de delen over spel en feest.

Spel

Eerst legt Gadamer in het algemeen uit wat hij onder ‘spel’ als vorm van communicatie verstaat en van daaruit is het volgens hem een kleine stap naar de kunst. Bij spel begrepen als vorm van communicatie bedoel je iets als iets en dat is wat er in de kunst ook gaande is, aldus Gadamer en hij heeft het over representatie; theater als representatievorm en representatie in de beeldende kunst (idem p. 37). Dat iets als iets is bedoeld lijkt heel erg op het begrip symbool en zodoende hebben we weer te maken met een verschil tussen Heidegger en Gadamer, hoewel het eigenlijk nog steeds hetzelfde verschil is. Dat er volgens Heidegger altijd sprake is van presentatie als wij menen dat er representatie plaatsvindt hoeft echter geen reden te zijn om niet nog iets preciezer naar Gadammers uitleg van het begrip spel te kijken, want daar zegt hij interessante dingen over. Of het nu om representatie of presentatie gaat

⁸ Over het onderscheid tussen ontologie en hermeneutiek is overigens weer een hele scriptie te schrijven en hoewel dat erg interessant zou zijn, doe ik dat nu niet.

⁹ Dit citaat is van Gadamer, maar het komt uit Heideggers *De oorsprong*.

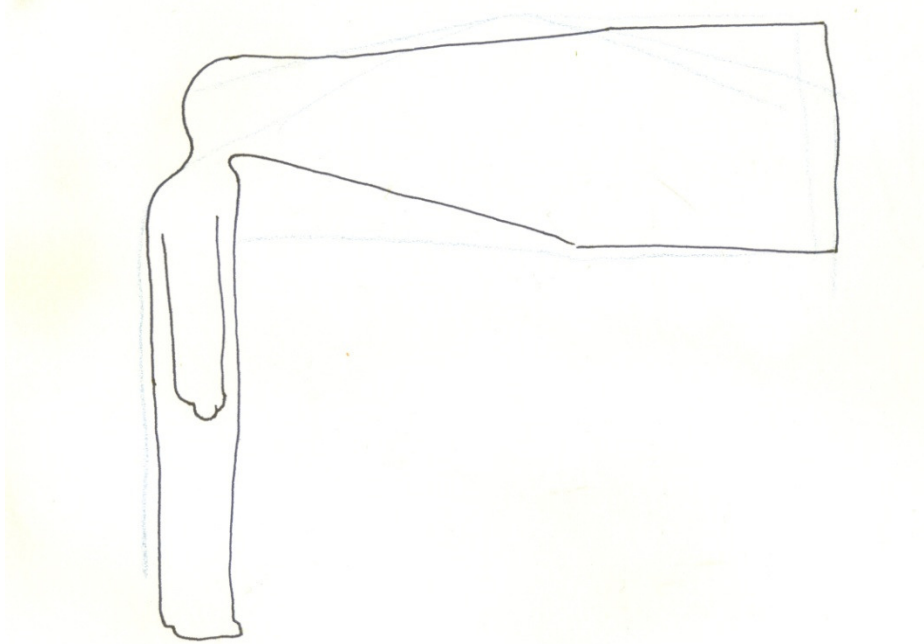
maakt namelijk misschien niet eens zoveel uit voor het spelende van het spel. Een toneelspeler bijvoorbeeld kan proberen iets te spelen dat er al is of hij kan proberen iets nieuws te spelen, maar het allerbelangrijkste is denk ik het spelen zelf als een onderzoekende activiteit die wellicht aan bepaalde regels is gebonden, maar waarvan de uitkomst vooraf niet altijd vaststaat.

Over het spel dus en wel wat het spel te maken heeft met de kunst. Gadamer schrijft over moderne kunstenaars die de grenzen tussen werk en het publiek hebben doorbroken en dat daarmee het kunstwerk zelf eigenlijk niet meer bestaat, niet meer als zelfstandig ding. Ja, dat heeft Heidegger ons ook uitgelegd, dat een kunstwerk geen ding is. Maar, vraagt Gadamer zich af: “Betekent dit nu dat het kunstwerk niet meer bestaat?” (idem p. 37) Kunst als vaststaande identiteit wellicht niet, maar wat te denken van kunst als spel? De eenheid van het kunstwerk bestaat er namelijk niet in dat er een gesloten geheel moet zijn waartegenover de toeschouwer zich geplaatst ziet. Gadamer heeft het over de hermeneutische identiteit van het kunstwerk, die dieper ligt verankerd en die het mogelijk maakt in iets vluchtigs en eenmaligs toch een identiteit te zien. Hij geeft een muzikale improvisatie als voorbeeld van een kunstwerk dat niet bestaat in materiële zin en na uitvoering ook nooit meer zal bestaan, maar waar men naderhand toch over kan spreken. Gadamer vraagt zich af wat het ‘dat’ is waar we over praten. “We refereren duidelijk aan de improvisatie. Er ‘staat’ iets voor ons, het is als een kunstwerk en niet louter een vingeroefening van de organist¹⁰. Anders zouden we niet over de kwaliteit of het gebrek aan kwaliteit oordelen. Zo is het de hermeneutische identiteit, die de eenheid van het kunstwerk maakt. Om het te begrijpen moet ik het identificeren. Want er was iets, wat ik beoordeelde en ‘begreep’. Ik identificeer iets als wat het was of wat het is, en alleen deze identiteit maakt de betekenis van het kunstwerk uit.” (idem p. 38)

Zo begrepen is de kunst nog kunstmatiger dan wanneer we alleen kijken naar hoe het is geschapen. Een kunstwerk wordt gemaakt, maar het moet als kunstwerk geïdentificeerd worden wil het werkelijk een kunstwerk zijn. Maar het belangrijkste is de hele tijd steeds dat het bestaat voor zover het is gemaakt en begrepen en dát het dan ook bestaat. Daar is dan volgens mij geen empirisch bewijs voor nodig, narratief bewijs is voldoende. En eigenlijk zelfs noodzakelijk. Ja, want zonder dat een kunstwerk in onze verhalen, in onze wereld tot staan wordt gebracht, bestaat het dus niet. Op dit punt denk ik dat Heidegger en Gadamer erg op dezelfde manier denken. Maar we zijn er nog niet. Want, dat de identiteit van een kunstwerk eruit bestaat dat het als identiteit begrepen wordt, heeft een belangrijke consequentie. “Als dit de identiteit van het kunstwerk is dan is een werk slechts alleen mogelijk voor degene die ‘meespeelt’, dat wil zeggen: iemand die zelf door actief te zijn iets tot stand brengt.” (idem p. 39) Ook deze gedachte lijkt warempel veel op de overgang van het werk naar de bewaring van het werk bij Heidegger. Hoewel er bij Heidegger nog een duidelijk verschil lijkt te bestaan tussen het kunstwerk en het publiek, kan bij Gadamer het kunstwerk niet bestaan zonder dat er door het publiek, dat dus eigenlijk geen publiek is, wordt meegespeeld. En ook in dit meespelen ontstaat er identificatie en wordt het kunstwerk als iets begrepen. “Waardoor komt het eigenlijk tot stand? Niet door louter iets in het geheugen vast te houden. Ook dan ontstaat er identificatie, maar niet de bijzondere instemming waardoor het ‘kunstwerk’ iets voor ons betekent. Waardoor heeft het ‘kunstwerk’ als kunstwerk zijn identiteit? Wat maakt zijn identiteit, anders gezegd, tot een hermeneutische? Deze laatste formulering heeft duidelijk de bedoeling aan te geven dat zijn identiteit er juist in bestaat, dat er iets aan ‘te begrijpen’ valt, dat het als datgene wat het ‘bedoelt’ of ‘zegt’ begrepen wil worden. Dat is een eis vanuit het ‘kunstwerk’ die op haar inlossing wacht. Ze vereist een antwoord, dat alleen door diegene die de uitnodiging aanneemt gegeven kan worden. En dit antwoord moet zijn eigen antwoord zijn, dat hijzelf al doende naar voren brengt. De medespeler hoort bij het spel.” (idem p. 39)

¹⁰ En al was het wel louter een vingeroefening, kunnen we dan ook niet spreken van iets dat is? Dat vraag ik me nu af.

Voorgaande past bijzonder goed in Heideggers verhaal, omdat het volgens hem namelijk van het grootste belang is dat we samen het kunstwerk bewaren en in die bewaring levend houden. Ook denk ik dat spelen en werken misschien meer op elkaar lijken dan we soms geneigd zijn te denken. Het werken dat Heidegger beschrijft komt me vrij speels over, spelenderwijs gaat de kunstenaar op zoek naar wat de natuur allemaal aan waarheid verborgen houdt. Juist omdat de waarheid verborgen zit, is het niet mogelijk om van tevoren een precies plan te hebben hoe je te werk moet gaan om die waarheid boven tafel te krijgen. En als een kunstwerk eenmaal tot stand is gekomen, is waarschijnlijk nog steeds niet de hele waarheid onthuld, er blijven altijd lege plekken over en het is aan de toeschouwer, of medespeler, om die zelf actief in te vullen. Net zoals het scheppen van kunst een activiteit is, is het bekijken van kunst dat ook. En misschien is het zelfs zo dat de toeschouwer in het meespelen niet alleen de lege plekken opvult waar de kunstenaar zich van bewust was en de invulling wellicht al van kende, maar ook geheel nieuwe dingen aan het licht brengt. “De pointe van de invoering van het begrip spel was juist te tonen dat iedereen bij een spel medespeler is. Ook voor het spel van de kunst moet gelden dat er principieel geen scheiding is tussen het eigenlijke kunstwerk en degene die dit kunstwerk ervaart.” (idem p. 42) Gadamer maakt hierbij nadrukkelijk geen onderscheid tussen kunst uit het verleden, waar je passief van kunt genieten, en hedendaagse kunst, die door de toeschouwer actief geconstrueerd moet worden. Nee, zowel bij klassieke kunst als de meest contemporaine uitingen is participatie vereist.



Symbool

Alvorens Gadamer uitwijdt over de plek bij uitstek waar iedereen een soort spel aangaat, namelijk het feest, komt de passage over kunst als symbool. Hoewel we eerder hadden geconstateerd dat Gadamer denken op dit punt drastisch verschilt van dat van Heidegger, haalt Gadamer Heidegger toch uitgebreid aan en verwijst hij naar diens uitleg van het begrip *alètheia* (idem p. 50). Waar ‘symbool’ tamelijk oppervlakkig is, is ‘*alètheia*’ een allemachtig diepgaand begrip dat voor Heidegger veel betekent, terwijl ‘symbool’ zo weinig zeggend is. Toch weet Gadamer deze begrippen met elkaar te verbinden en krijgt het symbool ineens een andere, diepere betekenis, op eenzelfde manier als

‘identiteit’ van betekenis veranderde. Niet de betekenis van de kunst, maar het ‘dat er zoiets is’ – Gadamer haalt hier de dichter Rilke aan – maakt uit wat kunst is. En, “Dit nu leidt pas tot een adequaat conceptueel inzicht in de vraag wat eigenlijk het belang van de kunst is.” (idem p. 51) Wel heb ik me ooit: dit is precies Heideggers conclusie! Weliswaar de voortijdige conclusie, want niet veel later komt hij tot de slotsom dat dit betekent dat we een dichter nodig hebben die ons een taal en een volk dicht, waarbij de theoretische discussie vaarwel wordt gezegd. Gadamer doet iets anders: “Ik zou het begrip van het symbolische, zoals dit door Goethe en Schiller is gekozen, willen verdiepen of, beter gezegd, in de diepte die er eigen aan is willen ontvouwen, door te stellen dat het symbolische niet alleen verwijst naar betekenis, maar deze aanwezig laat zijn: het representeert betekenis.” (idem p. 51) Gadamer doelt hier op het kerk- of staatsrechtelijke begrip van representatie dat volgens hem niet betekent dat iets ergens voor staat of als vervanger voor iets anders dient. “Het gerepresenteerde is integendeel zelf aanwezig en wel op de enige wijze waarop het aanwezig kan zijn.” (idem p. 51) En: “‘Kunst is altijd *mimesis*’, dat wil zeggen: ze brengt iets tot representatie. Waarbij we ons alleen voor het misverstand moeten hoeden te menen dat dit iets dat tot representatie komt, nog op een andere wijze te vatten en ‘aanwezig’ zou zijn dan doordat het zich op zo’n sprekende wijze representeert.” (idem p. 53) Beginnende bij Heideggers inzicht ‘dat kunst er is’ komt Gadamer uit bij het idee dat kunst altijd representatie is, maar wel op zo’n manier begrepen dat die gedachte helemaal niet zoveel verschil van Heideggers idee dat er altijd alleen presentatie en juist nooit representatie is. Kunst representeert volgens Gadamer namelijk niet dit of dat zijnde, maar juist het zijn.

Feest

Na kunst als spel en symbool introduceert Gadamer tot slot het begrip ‘feest’. “Het feest is saamhorigheid en de representatie van saamhorigheid in haar meest perfecte vorm. Het feest is altijd voor iedereen.” (idem p. 58) Gadamer stelt de viering van een feest tegenover het werk; wanneer er wordt gefeest, wordt er niet gewerkt. “We zeggen dat feesten worden gevierd, een feestdag een vrije dag is. Maar wat betekent dat, wat betekent ‘het vieren van een feest’? Betekent vieren alleen iets negatiefs: niet werken? En zo ja, waarom? Het antwoord moet wel zijn: omdat werk ons kennelijk opsplijt en verdeelt. Wij isoleren ons in onze dagelijkse bezigheden, ondanks alle samenwerking die de gemeenschappelijke jacht of de arbeidsverdeling in het productieproces vanouds noodzakelijk maakte. Daarentegen worden het feest en het vieren erdoor bepaald dat we niet in de eerste plaats geïsoleerd, maar bijeengebracht worden.” (idem p. 58) Hier spreekt Gadamer over een ander soort werken dan waar Heidegger het in het geval van de kunst over heeft. Het werken dat met de dagelijkse arbeid te maken heeft is een routine, een klus die iedere dag terugkomt en waarbij we ons vooral met de zijnden bezighouden. Het werk in de zin van het kunstwerk daarentegen doorbreekt deze routine en laat ons iets ongewoons ervaren, niet de doodgewone zijnden, maar het bijzondere en vaak verborgen zijn. Maar, net zoals het meespelen in de analyse van het spel heel goed van toepassing was op Heideggers analyse van het werk en de bewaring van het werk, denk ik dat het feest dat ook is. Verschillend als de uiteenlopende varianten van feesten kunnen zijn hebben ze met elkaar gemeen dat het een samenkomen is en dat het feest samen gevierd wordt en dat is precies wat Heidegger van ons verwacht in de bewaring van het werk. Gadamer zegt overigens dat wij tegenwoordig veel minder goed in staat zijn te vieren en dat primitieve culturen ver boven ons uit staken (idem p. 59). Dat vind ik een vreemde opmerking. Weliswaar spelen tradities en (kerkelijke) rituelen heden ten dagen zelden nog een rol bij de viering van een feest, toch zou ik zeker zeggen dat onze generatie bijzonder goed tot het vieren van een feest in staat is.

Waarin bestaat volgens Gadamer precies de kunst van het vieren, waarvan hij meent dat wij daar niet meer toe in staat zijn? “Kennelijk in een niet goed te definiëren gemeenschappelijkheid, een zich verzamelen rondom iets, waarvan niemand kan zeggen op grond waarvan men zich eigenlijk daaromheen schaart en bijeenkomt. Dit zijn verklaringen die vermoedelijk niet toevallig

overeenkomen met de ervaring van het kunstwerk, omdat vieren bepaalde representatievormen kent. (...) Dat een feest wordt gevierd, houdt dus in dat dit vieren opnieuw een activiteit is. (...) We vieren – en dat wordt bijzonder duidelijk bij de ervaring van de kunst – , omdat we ons rondom iets verzamelen.” (idem p. 59) Dit samenkomen en rondom iets verzamelen dat het feest uitmaakt, en ook de ervaring van de kunst, heeft een bepaalde tijdstructuur. Gadamer vermoedt dat door de tijdstructuur van het feest te onderzoeken we dichterbij het feestelijke karakter van de kunst en de tijdstructuur van het kunstwerk kunnen komen. Kenmerkend aan een feest is dat we kunnen zeggen dat we erin opgaan en dit is een heel specifieke activiteit. “Opgaan in’ houdt in dat men niet eerst hoeft te gaan om vervolgens ergens te komen. Als men opgaat in een feest, is het feest er de hele tijd. Het tijds karakter van het feest is zodanig dat men erin opgaat en het niet uiteenvalt in elkaar opvolgende momenten.” (idem p. 60) Ditzelfde geldt ook voor het vermogen om op te gaan in een kunstwerk, denk ik. Soms is een toneelstuk zo goed dat het net voelt alsof jijzelf de hoofdrol speelt, een muziekkuitvoerig zo mooi dat je er een beetje van gaat zweven of een boek zo perfect geschreven dat het zichzelf leest. Op zulke momenten is het mogelijk op te gaan in het kunstwerk en is het net als bij het hiervoor beschreven opgaan in het feest zo dat het toneelstuk, de muziekkuitvoering of het boek niet meer uiteenvalt in verschillende elkaar opvolgende momenten, er is een soort eenheid van de tijd.

Kunst als feest doet veel denken aan wat Heidegger bedoelde met de bewaring van de kunst en het samen bij de waarheid zijn. Maar bij hem betekende dat vooral dat er pas een samen is als er kunst is en dat er pas een gezamenlijke taal is zodra de dichter die schept én dat die taal er moet komen teneinde een volk te kunnen stichten waardoor de geschiedenis eindelijk weer haar aanvang kan nemen. Dit alles is precies niet waar Gadamer op uitkomt. “Het eigenlijke raadsel waar de kunst ons voor stelt, is juist de gelijktijdigheid van het voorbije en het huidige. Niets is louter een voorstadium en niets louter degeneratie, we moeten ons integendeel afvragen wat dergelijke kunst als kunst met zichzelf verenigt en op welke wijze kunst een overwinning van de tijd is.” (idem p. 66) Want: “Ik heb geprobeerd te tonen dat hier zich de eigenlijke menselijke kwaliteit van het bestaan ontwikkelt, de vereniging van verleden en heden, de gelijktijdigheid van de tijden, stijlen, de rassen, de klassen.” (idem p. 67) Kunst moet dus niet een nieuwe geschiedenis scheppen als wel het oude eren en tegelijkertijd het nieuwe mogelijk maken, waardoor beide tijden – vroeger en nu – in de kunst worden overstegen. “Het was een van de hoofdmotieven van mijn uiteenzetting bewust te maken dat wij met onze verhouding tot de wereld en onze vormgevende inspanningen – vormend dan wel in het vormenspel meespelend – het vergankelijke beogen te behouden.” (idem p. 67) En, “we staan als eindige wezens in tradities, of we deze tradities kennen of niet, of we ons ervan bewust zijn of verblind genoeg om te menen dat we opnieuw beginnen – dat verandert aan de macht van deze tradities over ons helemaal niets.” (idem p. 69) Het oude bewaren wil echter niet zeggen dat we het statisch moeten behouden. “Het is geen monumentenzorg in de zin van bewaring, maar een voortdurende wisselwerking tussen ons heden en haar doelen in het verleden, dat we ook zijn. Daar komt het dus op aan: dat wat is, te laten zijn.” (idem pp. 70-71) En wat betreft het feest: “Als kunst werkelijk iets met het feest van doen heeft, dan betekent dat dat ze de grenzen, zoals ik die beschreven heb, en ook de grenzen van de culturele privileges moet overstijgen, net zoals ze voor de commerciële structuren van ons maatschappelijk leven immuun moet blijven.” (idem p. 71)

Is bij Heidegger alle kunst en meer in het algemeen de gehele werkelijkheid uiteindelijk terug te brengen tot taal, zo blijft bij Gadamer de diversiteit van de kunsten naar het lijkt behouden. Hierdoor is het beter mogelijk de kunst als kunst te bekijken en verwordt kunstbeschouwing niet tot een zuiver geestelijke activiteit. Evenmin is het zo dat alle kunst dichtkunst of eigenlijk taal is en er hoeft bij Gadamer al helemaal geen nieuw volk in het leven te worden geroepen om de geschiedenis te laten aanvangen. Dat de kunst is zolang wij meespelen, begrijpen en feestvieren, dat is meer dan voldoende.

Conclusie

Het belang van kunst, wat is het belang van kunst? Om daarachter te komen hebben we eerst onderzocht wat kunst eigenlijk is en zijn we er gaandeweg achter gekomen wat het vooral niet is. Een kunstwerk is geen ding en daarom is het niet mogelijk om een kunstwerk te waarderen als ding, er een waarde aan toe te kennen. Daarbij komt nog dat het de vraag is of er überhaupt dingen bestaan en of wij daar op de voor ons gebruikelijke manier kennis over kunnen opdoen. Want wat verstaan we precies onder dingen? Heidegger behandelt drie manieren waarop we over dingen spreken, maar alle drie schieten ze tekort. Het ding als substantie met eigenschappen helpt ons niet omdat het enerzijds niet duidelijk is wat de kern is waaraan de eigenschappen zouden kleven en anderzijds is er in het vertalen van het Grieks naar het Latijn een belangrijk deel van de betekenis verloren gegaan. In het oorspronkelijke Griekse begrip *to hupokeimenon*, dat onderliggend betekent, klinkt de Griekse openheid van het zijn door die bij de vertaling *subjectum* verdwenen is. Een substantie met daaraan eigenschappen gedraagt zich als een subject met predicaten en het lijkt er bij dit dingbegrip op alsof ons taalgebruik zich heeft gevormd naar hoe de dingen zijn. We moeten ons volgens Heidegger oprecht afvragen wat er eerder was, de woorden of de dingen, en als we geen antwoord kunnen geven op deze vraag kunnen we daar wellicht uit concluderen dat de vraag zelf verkeerd is. Het tweede dingbegrip dat Heidegger bespreekt, de eenheid van veelheid aan gewaarwordingen, kampt met vergelijkbare problemen. Dit begrip gaat ervan uit dat verschijningen als vanzelf op ons afkomen, hier hoeven we niets voor te doen. Een veelheid aan indrukken komt op ons af en op een of andere manier zijn we in staat niet die veelheid waar te nemen, maar een eenheid; we zien de dingen. De veelheid is fundamenteeler dan de eenheid, maar toch zullen we zeggen dat we de dingen zien en niet een veelheid aan gewaarwordingen. Ook dit dingbegrip brengt ons aldus niet verder in de zoektocht naar de dingheid van het ding. Het derde dingbegrip, de synthese van stof en vorm, brengt ons wel verder, maar in een andere richting dan we in eerste instantie dachten. Want de synthese van stof en vorm is niet zozeer een ding en al helemaal geen puur ding, maar eerder een tuig. De stof is ondergeschikt aan de vorm en de vorm is vervolgens – of juist daaraan voorafgaand – ondergeschikt aan waar het vervaardigde voor dient. Het is dienstbaar aan ons en in die zin hebben we het over een (werk)tuig en deze dienstbaarheid is de reden waarvoor het ding, of eigenlijk dus tuig, wordt gemaakt. Er is in deze zin geen sprake van een puur ding omdat er altijd een doel is, het tuig dient ergens voor en zodoende is ook dit derde dingbegrip er niet in geslaagd ons iets over de dingheid van het ding te leren, maar het heeft ons wel bij het tuig gebracht.

Het tuig zal ons verder helpen op weg naar het kunstwerk, terwijl een kunstwerk juist in grote mate verschilt van het tuig in de zin dat een kunstwerk niet ergens voor dient en niet om een eenvoudig aanwijsbare reden wordt gemaakt. Om de tuigheid van het tuig te leren kennen gebruikt Heidegger een specifiek soort tuig als voorbeeld; een paar schoenen. Hij gebruikt hiervoor geen echt bestaand paar schoenen, maar een paar schoenen zoals Van Gogh ze heeft geschilderd. Wat schoenen in al hun verscheidenheid van elkaar gemeen hebben is dat ze dienstig zijn aan ons en de dienstbaarheid maakt het succes van de schoenen uit. Hoewel voor veel mensen het succes van schoenen soms meer in het uiterlijke voorkomen dan in het functioneren zit, maar daar gaat het nu bij de uitleg van wat een tuig is even niet om. Hoe beter de schoenen dienst doen, hoe minder we ons daarvan bewust zijn en hoe minder we de schoenen bemerken. Het is een vanzelfsprekendheid waar we niet voortdurend bij stilstaan. Maar als we naar Van Gogh's schilderij kijken staan we wel stil. We staan stil voor het schilderij en we staan stil bij wat we op het schilderij zien, maar ook bij wat we op het schilderij niet zien. We zien een paar schoenen geheel geïsoleerd, maar kunnen ons er een hele wereld bij voorstellen. We zien de context niet, maar die zit in de schoenen zelf en deze geschilderde schoenen laten ons meer dan ooit de werkelijke tuigheid van het tuig zien, juist omdat het deze vanzelfsprekendheid zichtbaar maakt op een onalledaagse manier. Wat het tuig in wezen is werd ons

duidelijk door een kunstwerk en zo zijn we via de zoektocht naar het ding bij het tuig en vervolgens bij het werk aangekomen. Niet alleen laat het kunstwerk ons zien wat een tuig in werkelijkheid is, pas door het werk komt het tuig zijn van het tuig tot stand. Het werk is de openstelling van wat het tuig in waarheid *is* en dit zijnde treedt in de onverborgenheid van zijn zijn. Heidegger leert ons dat de Grieken de onverborgenheid van het zijn *alètheia* noemden, een woord dat wij tegenwoordig voor het gemak hebben vertaald met *waarheid*, maar daarmee is de oorspronkelijke betekenis naar de achtergrond verdwenen. Waarheid betekent tegenwoordig en in ons dagelijkse taalgebruik vaak een overeenstemming met dit of dat zijnde en is het tegenovergestelde van onwaar. Iets is waar of iets is niet waar. Maar dan wordt er altijd een iets voorondersteld waarover een dergelijke uitspraak kan worden gedaan; er moet altijd een zijnde zijn waarmee iets anders in overeenstemming is. Dit doet geen recht aan wat waarheid eigenlijk betekent en waarheid in de zin van het oorspronkelijke Griekse *alètheia* betekent niet iets dat wel of niet waar is, maar een waarheid die is in de zin van het werkwoord ‘zijn’ of met andere woorden een waarheid die wordt. Dit is wat er in het kunstwerk gebeurt en hier hebben we het wezen van de kunst te pakken: het in het werk stellen van de waarheid.

Het in het werk stellen van de waarheid is dus niet zozeer iets waars tonen of zo goed mogelijk het een of het ander afbeelden. Nee, met het in het werk stellen van de waarheid wordt iets pas werkelijk. Om nog beter te onderzoeken wat *alètheia* is komt Heidegger aan met een ander voorbeeld; een Griekse tempel. Bij een tempel kunnen we ons minder vlug vergissen te denken dat het om een afbeelding gaat zoals we dat bij een schilderij neigen te doen. Een tempel staat in een landschap, maar volgens Heidegger is dat landschap pas doordat daar een tempel staat. Een tempel toont de openheid naar het zijn en het laat al hetgeen er eigenlijk altijd al was tot volle wording komen. Het tevoorschijn komen noemden de Grieken *phusis* en dit woord kennen wij ten onrechte als *natuur*. Natuur is ook voortdurend in beweging en nooit hetzelfde, maar toch op een heel andere manier dan *phusis* dat is. In Heideggers voorbeeld worden er ook kunstmatige dingen – zoals de tempel – gebruikt om de *phusis* te voorschijn te kunnen laten komen, terwijl natuur vaak voor het gemak van cultuur gescheiden is. Het ene was er al, het andere wordt gemaakt. Bij Heideggers analyse is er niet zo’n eenvoudige scheiding tussen wat er is en wat we maken. Want, wat betekent het eigenlijk om iets te maken?

Een kunstenaar maakt een kunstwerk, maar in het scheppen is hij ondergeschikt aan het werk. De kunstenaar is nodig, maar het gaat uiteindelijk om het werk. Toch is de kunstenaar belangrijk als hij ervoor nodig is om een werk te maken, vooropgesteld dat het werk zelf belangrijk is. Maar wat doet een kunstenaar precies als hij iets maakt en kan iedereen zomaar kunstenaar zijn? Bij het creëren van een kunstwerk alsook bij de vervaardiging van een tuig lijkt het alsof er iets wordt gemaakt en voor beide soorten van maken gebruikten de Grieken het woord *technè*. Hoewel *technè* eigenlijk helemaal geen ‘maken’ betekent, maar het duidt veel meer een vorm van ‘weten’ aan. *Technè* lijkt op ons hedendaagse woord ‘techniek’ en ook in de techniek gaat het oorspronkelijk om een soort weten, kennen of ontdekken en pas in de tweede plaats om een technisch vervaardigen. In plaats van uit te leggen wat maken precies betekent neemt Heidegger een ander woord – *technè* – dat we ook weleens voor maken gebruiken om uit te leggen dat dit eigenlijk iets anders is. Er wordt niet zozeer iets nieuws gemaakt als wel dat hetgeen er al is door ons wordt begrepen en zodoende pas tevoorschijn komt. Weer een ander woord voor maken is ‘scheppen’ en we hoeven niet lang na te denken om met een andere betekenis te komen die aantoont dat hierbij niet zomaar iets uit het niets gemaakt wordt; we kennen scheppen namelijk ook in de zin van putten, het scheppen uit een bron. Dit scheppen wordt in het modern subjectivisme volgens Heidegger ten onrechte gekoppeld aan een geniale prestatie van een soeverein subject. De kunstenaar is geen genie. Hoewel toch zeker niet iedereen tot even creatieve prestaties in staat is en ook Heidegger duidelijk zijn voorkeuren heeft. Daarom vraag ik me af of een kunstenaar niet toch genialer is dan iemand die niet tot het maken van kunstwerken in staat denkt of blijkt te zijn. Bovendien vraag ik me af wat het überhaupt voor zin heeft om van kunstenaars te spreken als ze niet speciaal zijn, want als iedereen in principe kunstenaar is, dan is in feite niemand

het. Juist omdat kunstenaars een beetje anders zijn en onalledaagse werken maken, vallen ze op en doet het werk iets met ons. Of er een genie voor nodig is of niet is niet het belangrijkste in dit verhaal, waar het werkelijk om gaat is niet de prestatie van het scheppen, maar dat het geschapen is. Dat het werk is en niet veeleer niet is. Of abstracter en verder verwijderd van de kunst: dat het zijnde is.

Als een kunstwerk eenmaal geschapen is zijn we er nog niet. Een onjuiste behandeling maakt het snel tot voorwerp en dan is de werkheid van het werk verdwenen. Even wezenlijk als scheppen van het werk is het bewaren of zoals Heidegger het noemt: de bewaring, het werk een werk laten zijn. Pas als een werk wordt bewaard toont het zich in zijn geschapen-zijn als het werkelijke, als werk aanwezige. Aldus is bewaren minstens zo wezenlijk als scheppen en scheppen alleen lijkt niet voldoende te zijn om een kunstwerk echt een werk te laten zijn. In de bewaring staan we samen stil bij de in het werk geschiedende waarheid, middenin de in het werk geschiedende openheid van het zijnde. Dit is iets anders dan een louter subjectieve beleving van de kunst, het is werkelijk een samenzijn. We moeten samen bij het werk zijn om het werkachtige van het werk te behouden, maar eigenlijk is het andersom. Er is pas een samen als er een werk is waaromheen we ons kunnen verzamelen. We hebben kunst nodig om samen te kunnen zijn. De waarheid in het werk stellen en dat het kunstwerk is en niet veeleer niet is waren slechts tussentijdse conclusies, het werkelijke belang van kunst volgens Heidegger is dat kunst het ons mogelijk maakt samen te zijn, een volk te worden.

Van scheppen in het algemeen via bewaren komt Heidegger uiteindelijk uit bij het voor hem enige echte scheppen en dat is de dichtkunst. Want alle kunst is als het laten geschieden van de aankomst van de waarheid van het zijnde in wezen dichtkunst, zo meent Heidegger. Alle kunst, werkelijk alle kunst – bouwkunst, beeldende kunst, toonkunst, wat al niet meer – is tot de dichtkunst te herleiden, hoewel de meeste kunstenaars deze gedachte niet delen. Om de bijzondere positie van de dichtkunst te begrijpen is een juist begrip van taal nodig, Heideggers begrip van taal welteverstaan. Taal is namelijk veel meer dan enkel een communicatiemiddel, taal benoemt en door het benoemen is het pas mogelijk om het ene van het andere te onderscheiden en de dingen waar de woorden naar verwijzen komen pas tot bestaan als zij voor de eerste maal worden be- of genoemd. Er zijn niet eerst dingen waar wij woorden voor bedenken, evenmin als er woorden worden bedacht en er daarna dingen ontstaan. De woorden en de dingen ontstaan tegelijkertijd, maar het is wel de dichter die dit doet. Vanuit een ondefinieerbare homp materie of iets anders worden de dingen ingekaderd en komen zo pas tot stand. Alle vormen van scheppen zijn uiteindelijk een vorm van benoemen, daarom dat alle kunst volgens Heidegger in wezen dichtkunst is, maar ik kan me goed voorstellen dat veel kunstenaars hier heel andere gedachten op nahouden. Met kunstenaar Marijke van Zuilen heb ik hier spannende gesprekken over gevoerd en ik heb haar gevraagd of zij haar gedachten over dit onderwerp in tekeningen op papier wilde zetten. Dit wilde ze met alle plezier doen, maar de opgave bleek veel moeilijker dan gedacht. Hoeveel gedachten ze er ook over heeft, het is onmogelijk om die op een juiste manier in beelden te vatten. Filosoferen en kunst maken zijn twee totaal verschillende dingen, ook al hangen ze nauw met elkaar samen. Een mislukt project? Nee, dat denk ik niet. In mijn poging om het belang van kunst te beargumenteren, bij wijze van hulp aan de kunstenaars, heb ik op mijn beurt de hulp van een kunstenaar ingeroepen om na een flinke worsteling naar het schijnt weer terug bij het begin te komen. In deze scriptie heb ik zo goed mogelijk geprobeerd iets over de kunst te schrijven dat de kunst recht aan doet en hoewel er het laatste woord nog niet over is gezegd, zijn we denk ik wel kleine stapjes verder gekomen. En al bewegen we ons in cirkels en komen we steeds weer uit bij het begin, dat neemt niet weg dat in die cirkel van alles te ontdekken valt. Ik ben het volmondig met Heidegger eens dat elk antwoord slechts van kracht blijft zolang het in het vragen is verworteld. Maar goed, hier dwaal ik af, want ik was juist bezig het een en ander te concluderen en zodoende dit werk tot een bevredigend einde te brengen in plaats van eindeloos door te blijven malen.

Dat alles tot taal herleid kan worden of andersom dat alles pas is door de taal is nog een behoorlijk abstract verhaal. Op zich prima lijkt me, maar Heidegger denkt er anders over. Het meest

fundamentele van alles is de taal, maar er bestaat niet zoiets als dé taal. Er is de Nederlandse taal, de Franse taal, de Engelse taal, maar volgens Heidegger eigenlijk vooral de Duitse taal. Een dichter drukt zich uit in één specifieke taal en niet in taal in het algemeen, hoewel het dan weer wel mogelijk is om in meerdere talen tegelijk of door elkaar te dichten en daarmee de ene taal te overstijgen, maar daar heeft Heidegger het niet over. Heidegger heeft het over de dichter die als hij in een bepaalde taal dicht niet alleen de dingen schept, maar een hele geschiedenis. Een nieuwe sage waar een nieuw te stichten volk zich toe kan verhouden. Zo'n dichter is nodig, aldus Heidegger, net zoals een volk nodig is dat in de geschiedenis een nieuwe aanvang moet nemen en eigenlijk de hele geschiedenis opnieuw moet laten beginnen. Het prachtige samen bij de waarheid zijn van de kunst wordt ineens een politiek-ideologisch standpunt en dit staat me niet aan. Ik vind het prima dat er een concrete praktijk wordt gezocht bij een abstracte theorie, dat zou wellicht met meer filosofie moeten gebeuren, maar deze wending in het verhaal doet Heideggers diepgaande ontologie geen eer aan, ook al heeft hij het zelf geschreven. Op een of andere manier moet het mogelijk zijn iets van die gedachten te behouden zonder die laatste denkstap te hoeven zetten en die manier heb ik gevonden in het werk van Heideggers leerling Gadamer.

In *De actualiteit van het schone* analyseert Gadamer kunst aan de hand van drie begrippen: spel, symbool en feest. De manier waarop hij dit doet als ook de inhoud die hij aan de begrippen geeft vertoont overeenkomsten met Heideggers werkwijze, maar wijkt daar ook op significante punten vanaf. Spel is een belangrijk element in het ontstaan van kunst. Een kunstenaar speelt met gedachten, materialen, met wat kan en wat niet kan. Het is een spel zonder duidelijke regels en de uitkomst staat van tevoren niet vast. Gadamer geeft het theater als voorbeeld van een speelplaats waar iets als iets ten tonele wordt gebracht, er is sprake van representatie. Dit is een groot verschil met wat Heidegger ons heeft uitgelegd, namelijk dat er nooit sprake is van representatie, maar altijd alleen maar presentatie. Dit hoeft echter geen reden te zijn om het begrip spel niet serieus te nemen, want ik denk dat het niet eens zoveel uitmaakt of we het nu hebben over representatie of presentatie als we ons concentreren op het spelen zelf. Bovendien is nu nog slechts één aspect van het spel behandeld, het spelen van de kunstenaar, maar evenzo belangrijk is het spel dat de toeschouwer met het kunstwerk aangaat. Want, in welk opzicht bestaat een kunstwerk eigenlijk? Een kunstwerk als op zichzelf staande identiteit is volgens Gadamer niet zo'n interessant onderzoeksonderwerp en hierin komen zijn gedachten overeen met die van Heidegger. Een kunstwerk is geen ding. Gadamer legt de nadruk op een ander soort identiteit, namelijk de hermeneutische identiteit. Het begrip van iets definieert zijn eenheid en datgene bestaat voor zover ik het als iets begrijp. Op deze manier is het mogelijk om over vluchtige kunstvormen te spreken en kunnen we zeggen dat bijvoorbeeld een muzikale improvisatie bestaat. Deze improvisatie is er niet in materiële zin, maar er is iets dat er is en dat we kunnen genieten of kritiseren, iets dat als iets begrepen kan worden en dit maakt de identiteit van het kunstwerk uit. Niet alleen is het mogelijk om kunst te identificeren, het is zelfs noodzakelijk voor het bestaan van het kunstwerk. Want als dit de identiteit van het kunstwerk is dan is het kunstwerk slechts mogelijk voor degene die meespeelt. Het punt van de invoering van het begrip spel is precies te laten zien dat iedereen bij een spel medespeler is. En zowel bij klassieke als hedendaagse kunst is deelname aan dit spel altijd vereist.

Kunst als symbool is het tweede begrip dat Gadamer analyseert en hoewel dit een verschil is met Heidegger haalt Gadamer Heidegger in deze passage wel aan. Misschien bedoelt Gadamer dan toch iets anders met symbool. Gadamer weet de begrippen 'alètheia' en 'symbool' met elkaar te verbinden en zo krijgt symbool ineens een andere, veel diepere betekenis, een beetje op dezelfde manier als 'identiteit' bij Gadamer van betekenis veranderde. Het symbolische verwijst namelijk niet alleen naar betekenis, maar het laat betekenis aanwezig zijn; het representeert betekenis. Representatie betekent volgens Gadamer niet dat dit gerepresenteerde ook nog op een andere wijze aanwezig is, terwijl dat toch juist is wat er doorgaans met representatie wordt bedoeld; iets dat opnieuw

gepresenteerd wordt. Maar misschien zegt Gadamer hier wat Heidegger ook zegt, namelijk dat iedere representatie in zekere zin altijd iets nieuws is en nooit een exacte kopie van het voorgaande. Heidegger zegt dan dat representatie nooit bestaat, dat er altijd alleen maar sprake is van presentatie. Gadamer daarentegen zegt dat we een verkeerde betekenis van het woord representatie hanteren en zijn betekenis lijkt eigenlijk meer op die van presentatie. Zij het dat representatie meer middellijk is dan presentatie. Presentatie is er ineens en bij representatie is het nodig om als toeschouwer of medespeler actief te interpreteren en iets als iets te identificeren en begrijpen.

De plek bij uitstek om het spel van de kunst de vrije loop te laten is het feest. Feestvieren is het tegenovergestelde van werken, maar dit is een ander soort werken dan het scheppen van een kunstwerk. Bij het werk als de dagelijkse arbeid zijn we geïsoleerd en zijn onze taken verdeeld. Bij het feest is het precies andersom; we zijn niet geïsoleerd, maar juist bijeengebracht en binnen het feest hoeven we geen taken te verdelen. Ja, in de organisatie wellicht, maar als het feest eenmaal losbarst is iedereen gelijk. Feestvieren is samenkomen en dit past goed bij Heideggers analyse van de bewaring van het werk, waar het samenzijn ook het belangrijkste aspect van was. Gadamer brengt het verzamelen rondom iets, wat bij het feest gebeurt, dan ook in verband met de beleving van een kunstwerk, waarbij we ons er ook rondom verzamelen. Zowel het vieren van een feest als het beleven van kunst is een activiteit. Het samenkomen en vieren heeft een bepaalde tijdsstructuur en kenmerkend daaraan is dat het bij een feest mogelijk is erin op te gaan. Als dat gebeurt valt het feest niet meer uiteen in verschillende, elkaar opeenvolgende momenten, maar is er een eenheid. Die eenheid was er al in die zin dat we allemaal samenkomen, ons niet verdelen en de taken niet verdelen, maar bij een goed feest is er dus ook een eenheid van de tijd. Als men opgaat in het feest, is het feest er de hele tijd. Dit 'opgaan in' is wat er bij de beleving van een kunstwerk ook gebeurt, als het goede kunst is tenminste en als de toeschouwer bereid is werkelijk mee te spelen en het zich toestaat op te gaan in de kunst. Ergens in opgaan gaat nog een stap verder dan participeren, niet alleen neem je deel aan het kunstwerk, je maakt er zelfs deel van uit.

Laten we nogmaals de vraag stellen naar het belang van kunst, waarom doet kunst ertoe? Kunst doet ertoe omdat het ons de wereld anders laat ervaren, het alledaagse in een ander licht plaatst en ons zo iets wezenlijks toont. Dat is wat Heidegger ons ook vertelt, wanneer hij uitlegt dat de tuigheid van het tuig eerst in het werk duidelijk wordt. Maar hij gaat verder, veel verder dan dat. Niet alleen is kunst in staat ons bewust te maken van dingen die wij nog niet zagen, met andere woorden waarheid laten zien, wat kunst eigenlijk doet is waarheid creëren. Het belang van kunst hangt heel nauw samen met wat kunst eigenlijk is. Het wezen van de kunst wijst al meteen op de noodzaak ervan. Volgens Heidegger is de dichter de enige echte kunstenaar; zonder taal geen dingen. Het wezen van de kunst is het in het werk stellen van de waarheid en dit komt er volgens Heidegger op neer dat de dichter waarheid schept, de dingen een naam geeft en dat daarmee de dingen pas bestaan. Dit is een uitleg van wat kunst is, maar als dit inderdaad is wat kunst is, dan geeft dat direct ook al het belang van de kunst aan. Als de dingen er pas zijn wanneer de dichter ze een naam geeft, dan is dat precies het belang van kunst, want anders waren die dingen er niet. Taal schept de dingen en het meest wezenlijke is het besef dat dit gebeurt. Het besef dat de dingen zijn, dat het zijnde is. Heidegger schrijft over het kunstwerk, maar het gaat hem uiteindelijk om de vraag naar het zijn en zo is zijn verhandeling over het kunstwerk veel algemener dan dat. Als ik de ontologische differentie juist begrepen heb, is dit analoog aan de verschillende concepties van waarheid die Heidegger onderscheidt. De zijnden verhouden zich tot de klassiek logische waarheidsopvatting van identiteit tegenover negatie, terwijl het zijn – als werkwoord, wording, gebeurtenis, differentie – mij direct doet denken aan waarheid als *alêtheia*. Aan de ene kant is de kunst slechts een voorbeeld voor Heideggers gehele filosofie, waarin hij het zijn als tijd probeert te denken, maar aan de andere kant is het juist de kunst bij uitstek die het zijn werkelijk laat zijn.

Tot zover is dit alles nog voornamelijk theoretisch, fundamenteel en abstract, maar dat blijft het bij Heidegger niet. Heideggers ontologie van het kunstwerk heeft een concrete en praktische toepassing als het aan Heidegger ligt en daar beginnen volgens mij de problemen. Van het scheppen dat eigen is aan de kunst, maakt Heidegger de overstap naar de voor hem enige echte kunst, namelijk de dichtkunst. Dit is met een reden, want we hebben de dichter nodig die voor ons een taal creëert waar wij ons als volk toe kunnen verhouden. Dit is meteen deel één van het probleem, want waarom is er een volk nodig? Waarom moeten we bij zo'n afgebakende groep horen? Deel twee van het probleem is dat ik niet helemaal begrijp waarom het de dichter is die er als enige zo goed in slaagt de zijnden te scheppen en aldus een wereld tot stand te brengen. Juist de veelzijdigheid van de verschillende kunsten laat ons het beste omgaan met de differentie in de wereld en de veelzijdigheid van het zijn. Een gedicht is ooit af en wat wordt het dan? Het gevaar bestaat dat het van een werk eenvoudig in een ding verandert en dat is juist niet wat we willen. Op een of andere manier moet het werk werk blijven en moeten we als toeschouwers samen de waarheid die het werk schept ervaren. Of zoals Gadamer het zegt, we moeten meespelen en voor het spel van de kunst geldt dat er principieel geen scheiding is tussen het kunstwerk en degene die het kunstwerk ervaart. Natuurlijk is het bij een gedicht goed mogelijk om mee te spelen, bijvoorbeeld door actief te interpreteren en zodoende het onderscheid tussen dichter en lezer / toehoorder te doen vervagen, maar als lezer zul je niet zo makkelijk samenvallen met het gedicht. Gadamer laat het meer in het midden wat de enige echte kunstvorm is, volgens mij doet dat er voor hem niet zoveel toe. Voor hem is het van belang dat we oude en nieuwe kunst in leven houden, verre en nabije culturen eren en met zijn allen opgaan in het feest van de kunst. Kunst die ons laat beseffen dat het zijnde is door de waarheid die het tevoorschijn laat komen. Als dat niet het belang van kunst aangeeft, eet ik mijn sok op.

Literatuur

Gadamer, HG 1977, *De actualiteit van het schone*¹¹. *Kunst als spel, symbool & feest*, Uitgeverij Boom, Amsterdam (deze druk is uit 2010)

Heidegger, M 1950, *De oorsprong van het kunstwerk*, Uitgeverij Boom, Amsterdam (deze druk is uit 2009)

¹¹ Vreemd genoeg is de titel van de druk die ik gelezen heb enkel *Het schone*, terwijl andere drukken meer getrouw aan het origineel *De actualiteit van het schone* heten. De werkelijke tekst, het essay zelf dat op pagina 7 begint, heeft in mijn druk wel de oorspronkelijke titel gekregen.