



De Ironische Orde

Liber Amicorum voor Maarten Doorman

René Gabriëls & Sjoerd de Jong (red.)

Maastricht
University
Press

De Ironische Orde

Liber Amicorum voor
Maarten Doorman

De Ironische Orde

Liber Amicorum voor
Maarten Doorman

Samengesteld door:
René Gabriëls & Sjoerd de Jong

De Ironische Orde – Liber Amicorum voor Maarten Doorman

© 2024 De auteurs.

Gepubliceerd door: Maastricht University Press | Maastricht

Versie: 2024-01

ISBN: 9789403754352

DOI: [10.26481/mup2401](https://doi.org/10.26481/mup2401)



Dit boek is ook Open Access beschikbaar via umlib.nl/mup.2401 onder de voorwaarden van de Creative Commons Naamsvermelding 4.0 Licentie (CC BY 4.0).

De Open Access versie van dit werk wordt gefinancierd door Maastricht University Press en is beschikbaar op hun platform.

Download of lees online: umlib.nl/mup.2401



Frontispice: *Hauptweg und Nebenwege* (1929) van Paul Klee.

Print & distributie: bookmundo

Inhoud

Inleiding <i>René Gabriëls & Sjoerd de Jong</i>	5
Goethe in Maastricht <i>Heleen Pott</i>	17
Een gebarsten ketel <i>Arnold Heumakers</i>	31
Die blaue Blume Over filosofie, literatuur en filosofisch-literaire grensgangers <i>Maria Kardaun</i>	37
Rugbeelden <i>K. Michel</i>	47
Een vraagteken in de lente <i>Peter Peters</i>	53
Dialectiek en grensgangers <i>Joseph Wachelder</i>	65
Goodnight Ladies <i>Stine Jensen</i>	77
Het onbehagen in de geschiedenis: Émile Zola en het Tweede Keizerrijk <i>Arnold Labrie</i>	81
Altijd perspectivisch <i>Rein Wolfs</i>	101
En dan op het laatst nog Europa <i>Tannelie Blom</i>	105

Balanceren tussen twee bergen Het oeuvre van Maarten Doorman in het licht van Plato's tweespalt <i>Bastiaan Bommelé</i>	121
Kunstsneeuw Over reiservaringen in de dementiezorg <i>Ruud Hendriks</i>	131
'Het beste begrijpen we elkaar als we zwijgen' Een verkenning van het denken van Maarten Doorman aan de hand van de honden Sammie en Peer <i>Daniela Hooghiemstra</i>	155
Lumen naturale <i>Joke Spruyt</i>	159
Waar zouden we zijn zonder kreeft? Chaotische avonturen aan de Centrale Interfaculteit <i>Sjoerd de Jong</i>	171
Redelijke vrijheid <i>René Gabriëls</i>	179
Maarten Doorman zoekt verlichting in het graf van David Hume <i>Fredie Beckmans</i>	221
Over de auteurs	205
Dankwoord	209

Inleiding

René Gabriëls & Sjoerd de Jong

*“We still instinctively reach for the old vocabularies,
the ones we owe to Enlightenment and Romanticism.”¹*

Charles Taylor

Wie zich door de taal laat misleiden, raakt volgens Ludwig Wittgenstein niet zelden de weg kwijt. Hij vergelijkt taal met een oude stad met steegjes, pleinen, oude en nieuwe huizen en daaromheen nieuwbouwwijken met rechte straten en moderne gebouwen.² Voor zichzelf ziet hij de rol van gids weggelegd: “Um ein guter Führer zu sein, sollte man den Leuten zuerst die Hauptstraßen zeigen, doch ich bin ein äußerst schlechter Führer und werde leicht durch interessante Örtlichkeiten vom Weg abgelenkt und neige dazu, Nebenstraßen einzuschlagen, bevor ich die Hauptstraßen gezeigt habe.”³ Met valse bescheidenheid omschrijft Wittgenstein zichzelf als slechte gids terwijl hij weet dat wie een stad goed wil leren kennen niet alleen de platgetreden hoofdstraten moet bewandelen, maar juist de zijstraten moet induiken. Alleen zo ontdekt iemand interessante plekken.

In nagenoeg al zijn werken leidt filosoof en dichter Maarten Doorman de lezer via kronkelweggetjes en achterafsteegjes naar de meest fascinerende plekken. Of hij nu schrijft over de vooruitgang in de kunst, de canon, de romantische orde, Frankrijk, Duitsland of Europa, telkens biedt hij door onbekende zijstraten in te slaan een vernieuwend en intrigerend perspectief. Hoofdstraten komen in een ander licht te staan wanneer het oog zich verliest in kleurrijke zijstraten, zo maakt bijvoorbeeld ook Paul Klee duidelijk met zijn schilderij *Hauptweg und Nebenwege* (1929).

¹ Taylor 1989, p. 393.

² Wittgenstein 1984, §18.

³ Wittgenstein 1978, p. 50.

Met dit liber amicorum eren collega's, vrienden en vriendinnen van Doorman zijn verdiensten voor de filosofie en wetenschap. Maar ook zijn rol als publiek intellectueel moet worden gewaardeerd. Zo entameerde Doorman een debat over de canon en mengde hij zich in debatten over kunst en literaire kritiek.⁴ Na ruim drie decennia aan de Universiteit van Maastricht te hebben gewerkt gaat hij met emeritaat. Dit betekent in zijn geval zeker niet dat hij ophoudt met zijn onderzoek. Op het terrein van de esthetica en cultuurfilosofie heeft hij nog tal van onderzoeksprojecten lopen.

Een van de centrale thema's die Doorman onderzoekt is het spanningsveld tussen Verlichting en Romantiek. Zonder deze hoofdstraat uit het oog te verliezen, heeft hij dit thema via allerlei zijstraten uitgediept. Zo werpt hij een bijzonder licht op de Verlichting en Romantiek door beschouwingen van het werk van onder meer Rousseau, Choderlos de Laclos, Novalis, de gebroeders Schlegel, Caspar David Friedrich, Anselm Kiefer en François Ozon. In zijn publicaties laat hij clichématige tegenstellingen die met beide tijdperken worden geassocieerd ver achter zich, zoals die tussen licht en donker, denken en voelen, hoofd en hart, objectief en subjectief, materieel en spiritueel, analyse en synthese, mechanisch en organisch. Dat geldt met name voor zijn baanbrekende werk *De Romantische orde*.⁵ Maar ook in de daaropvolgende werken komt hij regelmatig terug op de relatie tussen Verlichting en Romantiek. Dat betreft in het bijzonder zijn beschouwingen over de bekende, uit de Verlichting stammende voorloper van de Romantiek Jean-Jacques Rousseau⁶ en wat hij schrijft over kunst en engagement.⁷ En zelfs zijn historische analyse van de culturele en politieke rivaliteit tussen Duitsland en Frankrijk is niet vrij van de erfenis van de Verlichting en Romantiek.⁸

Volgens Doorman is er aan het einde van de achttiende eeuw een romantische orde ontstaan die de wereld tot op de dag van vandaag in de greep heeft. De romantische orde is een dieptestructuur die bepalend is

⁴ Doorman 2001 en Doorman 2004b.

⁵ Doorman 2004a.

⁶ Doorman 2012.

⁷ Doorman 2016.

⁸ Doorman 2023.

voor wat zich in politiek, cultuur en kunst manifesteert. Een van de producten van deze orde is een nieuw begrip van ironie. De romantische ironie zegt niet eenvoudigweg het tegenovergestelde van wat wordt beweerd, maar ondermijnt het. Voor romantici als Friedrich Schlegel en Novalis is ironie een ernstige zaak, omdat het de erkenning is van dat waarnaar wordt verlangd maar nooit wordt bereikt. Volgens hen wordt de mens gedreven door het verlangen naar het oneindige. Daaraan uitdrukking verlenen is geboden, maar zal mislukken. Elk kunstwerk is een tot mislukking gedoemde gooi naar het oneindige, omdat een eindig wezen slechts een fragment van het onmetelijke universum aan het licht kan brengen. Een criticus moet volgens Friedrich Schlegel het bijzondere aan het algemene, het deel aan het geheel koppelen en beseffen dat het algemene en het geheel nooit adequaat zullen kunnen worden uitgedrukt. Hierbij past een continue zelf-parodie en het voortdurend op losse schroeven zetten van alles. In plaats van het tegendeel beweren van wat wordt bedoeld, laat de romantische ironie zaken in het midden. Waar de klassieke ironie indirect naar een waarheid verwijst, erkent de romantische ironie dat de waarheid nooit volledig begrepen kan worden, alles onzeker is en niets definitief vaststaat. Richard Rorty is daarom een romanticus als hij ironie beschouwt als het tegendeel van common sense.⁹ De ironicus erkent de contingentie van het bestaan en neemt niet alles serieus.

De ironie wil dat Doorman, *nolens volens* opererend binnen de romantische orde, in *Steeds mooier* een ideaal verdedigt dat juist inherent is aan de Verlichting, namelijk vooruitgang.¹⁰ Niettegenstaande alle kritiek op de gedachte dat er vooruitgang is in de kunst, houdt hij eraan vast. Treedt Doorman daarmee buiten de romantische orde? Is er niet eerder sprake van een ironische orde, omdat de tegenstelling tussen Verlichting en Romantiek sterk moet worden gerelativeerd? Zijn er niet continuïteiten tussen beide waar het praten in termen van een romantische orde blind voor is?

Doorman heeft niet alleen op een heldere wijze de ambivalenties die inherent zijn aan de Verlichting en Romantiek uiteengerafeld, maar ook gewezen op de actualiteit ervan. Het lijkt erop dat het spanningsveld

⁹ Rorty 1989.

¹⁰ Doorman 1997.

tussen beide zich op gezette tijden in een nieuw jasje manifesteert. Aan het eind van de twintigste eeuw woedde in architectuur, beeldende kunst, literatuur en filosofie een heftig debat tussen modernisten en postmodernisten. Terwijl de modernisten vasthielden aan de met de Verlichting verbonden universalistische waarden, bekritiseerden postmodernisten deze met argumenten die vaak al in de romantiek te horen waren geweest (Lyotard 1979; Habermas 1985; Cahoon 2003). In 2007 startte Pascal Bruckner een discussie over de noodzaak om de waarden van de Verlichting te verdedigen tegen het oprukkende Islamitisch fundamentalisme (Chervel en Seeliger 2007). De laatste jaren tekent zich in de politieke openbaarheid een strijd af tussen populisten die een romantisch nationalisme omarmen en liberalen die zich inzetten voor kosmopolitische Verlichtingsidealen (Ward 2020; Reno 2021).

Diverse auteurs buigen zich met hun bijdrage aan dit *liber amicorum* over de immer actuele Verlichting en Romantiek. Daarbij onderzoeken zij vanuit verschillende disciplines het werk van Doorman. Met qua inhoud en stijl zeer uiteenlopende reflecties over de Verlichting en de Romantiek dragen zij bij aan de geschiedenis van het heden.

Heleen Pott kritiseert in haar essay *Goethe in Maastricht* Doormans stelling dat een groepje Duitse dichters en denkers een romantische orde heeft gecreëerd die tot op de dag van vandaag een stempel drukt op ideeën over kunst, politiek en wetenschap. Door de Verlichting te reduceren tot een constructie van de Romantiek die enkel dient als antipode bij het bepalen van de eigen identiteit, doet Doorman volgens haar geen recht aan de werkelijkheid. Pott vraagt zich af of het niet de Verlichting is geweest die de bakermat vormt van de Europese cultuur. Britse en Franse Verlichtingsdenkers hebben immers het proces van verinnerlijking en bevrijding van emoties geïnitieerd en niet romantische Duitse dichters en denkers. Voor zover er al sprake is van een romantische orde wordt ze door de huidige cultuurcrisis in gevaar gebracht, hetgeen ironische filosofen in een legitimatiecrisis stort, aldus Pott.

In zijn bijdrage *Een gebarsten ketel* verdiept Arnold Heumakers zich in het vooruitgangsperspectief dat inherent is aan de romantische esthetiek, namelijk de idee dat kunst origineel behoort te zijn en nieuwe mogelijkheden moet uitvinden. De esthetische eis dat kunstenaars niet iets moeten doen wat vóór hen al is gedaan en zich dienen te verzetten tegen artistieke conventies, is onverenigbaar met de productie van clichés. Met deze gedachte in het achterhoofd stelt Charles Baudelaire: “Een cliché verzinnen is geniaal”. Hij bedoelt niet dat geniale schrijvers in clichés

moeten schrijven, maar dat zij ze moeten verzinnen. In het verlengde hiervan betoogt Heumakers dat Gustave Flaubert met *Madame Bovary* op een originele manier allerlei clichés (zoals de kitsch van de liefdesromantiek) innovatief te lijf gaat.

Maria Kardaun verkent in het essay *Die blaue Blume* vooral de verschillen tussen filosofie en literatuur. In navolging van L.M. de Rijk beargumenteert zij dat de filosofie net als de wetenschap thuishoort in het ‘waarheidsdomein’, waarin logisch redenerend fundamentele vraagstukken worden verhelderd, terwijl de literatuur en andere kunsten het beste tot hun recht komen binnen het ‘werkzaamheidsdomein’, waar het gaat om wat werkt en betekenisvol is. De literatuur geeft uitdrukking aan wat mensen beweegt en emotioneel raakt. Zo probeert de Duitse Romantiek woorden te vinden voor het onbestemde, oneindige en ongrijpbare verlangen, waarvoor de blauwe bloem symbool staat. Meer dan de Verlichting heeft de Romantiek oog voor wat alleen getoond en niet beredeneerd kan worden, aldus Kardaun.

In zijn bijdrage *Rugbeelden* merkt K. Michel op dat de romantische kunstenaar Caspar David Friedrich veel schilderijen heeft gemaakt waarop personen worden getoond die op de rug worden gezien. Hem intrigeert vooral het schilderij *Der Chasseur im Walde* (1814) die een soldaat laat zien die aan een bosrand stilstaat en twijfelt of hij het pad moet vervolgen. Hij staat ogenschijnlijk op een soort drempel tussen een met licht overgoten sneeuwvlakte en het donkere woud. K. Michel vraagt zich af of hier een parallel ligt met de spanning tussen Verlichting en Romantiek. Naast dit rugbeeld presenteert hij nog andere fascinerende rugbeelden, zoals bijvoorbeeld mensen die voor het venster van een winkelpand een haag van ruggen vormen omdat ze in de ban zijn van wat achter het venster te zien is, de Sphinx in Egypte die alleen van achteren te zien is, een massa mensen die gebiologeerd naar een podium kijkt, en een door Walter Benjamin beschreven schilderij van Paul Klee waarop een engel te zien is die met de rug naar de toekomst is gekeerd.

Peter Peters analyseert in zijn essay *Een vraagteken in de lente* het lied ‘Frühlingstraum’ uit de liederencyclus *Winterreise* van de romantische componist Franz Schubert. Het lied gaat over iemand die droomt van de lente met kleurrijke bloemen in mei. Als hij ontwaakt en ijsbloemen op de ramen ziet, realiseert hij zich dat het winter is. Peters laat zien dat Schubert met zijn liederencyclus (over een man die na te zijn afgewezen door zijn geliefde door een winterlandschap reist) nieuwe muzikale wegen

inslaat. Terwijl in de barok- en klassieke periode de variatie vaak een herhaling is, klinkt de herhaling bij Schubert als een variatie.

In zijn bijdrage *Dialectiek en grensgangers* neemt Joseph Wachelder de dialectiek van Verlichting en Romantiek in het oeuvre van Doorman kritisch onder de loep. Wie de drijvende krachten achter de veranderingen in de natuurwetenschappen rond 1800 bestudeert, constateert dat van deze dialectiek niet of nauwelijks sprake is. De genieën uit die tijd zijn volgens Wachelder eerder grensgangers dan dialectici. In de wetenschap zijn grensgangers degenen die geïnvolveerd zijn in de kennisuitwisseling tussen verschillende landen, vanuit verschillende contexten naar specifieke fenomenen kijken en nieuwe onderzoeksmethoden combineren. Wachelder illustreert dit met onder andere de wetenschappelijke controverse over de kleurenleer in de 19^e eeuw.

Stine Jensen erkent in haar column *Goodnight Ladies* weliswaar dat Doorman worstelt met de dialectiek tussen Verlichting en Romantiek, maar dat hij als puntje bij paaltje komt een positie inneemt. Volgens haar is hij een romanticus. Om deze these te onderbouwen beroept zij zich niet alleen op Doormans bekentenis dat tijdens zijn begrafenis ‘Goodnight Ladies’ van Lou Reeds album *Transformer* moet worden gedraaid, maar ook op zijn esthetica. Bij de kritische beoordeling en waardering van kunst zou het volgens diens esthetica over de inhoud, de emoties en de vorm moeten gaan. Jensen brengt ook nog een andere belangrijke kwestie onder de aandacht, namelijk de vraag wat de juiste relatie tussen kunst en engagement is.

In de bijdrage *Het onbehagen in de geschiedenis. Émile Zola en het Tweede Keizerrijk* focust Arnold Labrie op de negentiende eeuw, die in de ogen van velen de historische eeuw per excellence is. De professionele geschiedwetenschap die dan ontstaat vervult de rol van collectief geheugen in een samenleving die zich als gevolg van de Franse en industriële revolutie rap heeft verwijderd van het verleden. De reacties liepen uiteen van een pessimistische vrees voor verval tot een optimistisch vooruitgangsgeloof, die voor een deel corresponderen met de tegenstelling tussen Romantiek en Verlichting. Labrie rafelt de macht van de geschiedenis uiteen door een analyse van de uit twintig delen bestaande roman *Les Rougon-Macquart* van Émile Zola. Daarin ontpopt de Franse schrijver zich als een chroniqueur die alle lagen van het Tweede Keizerrijk van Louis-Napoléon blootlegt en zijn eigen onbehagen over de voortijlende geschiedenis niet onder stoelen of banken steekt.

Rein Wolfs reflecteert in zijn essay *Altijd perspectivisch* over de immer terugkerende vraag of kunst over waarheid of schoonheid gaat, of over beide. Door in termen van ware schoonheid te spreken is hij op zoek naar een verbinding tussen beide. Zijns inziens is ware schoonheid niet absoluut vast te stellen en altijd perspectivisch bepaald. Vanuit die achtergrond beschouwt hij de dialectiek tussen Verlichting en Romantiek in de beeldende kunst, in het bijzonder het werk van conceptueel kunstenaar Bas Jan Ader. Toont zijn werk niet dat ware schoonheid kan bestaan uit het combineren van een romantisch sentiment met een conceptualisme dat doet denken aan de Verlichting?

Uit de bijdrage *En dan op het laatst nog Europa* van Tannelie Blom blijkt dat de Europese Unie (EU) het product is van zowel de Verlichting als de Romantiek, omdat voortdurend gelaveerd wordt tussen waarden die soevereine staten met elkaar delen en hun vermeend eigen waarden. De EU confronteert haar burgers met de vraag of ze een soevereine staat is of een samenwerkingsverband gebaseerd op een verdrag tussen soevereine staten. Deze vraag indachtig reflecteert Blom over de kwestie welke EU haar burgers hebben, willen en kunnen hebben. Volgens hem is het gênant dat er een grote discrepantie is tussen hoe de EU feitelijk is en de normatieve overtuigingen die voorschrijven hoe ze behoort te zijn. Blom draagt ideeën aan om in de politieke praktijk van alledag iets aan deze discrepantie te doen.

Bastiaan Bommeljé staat in zijn essay *Balanceren tussen twee bergen* stil bij de relatie tussen filosofie en poëzie, waarvan Friedrich Hölderlin zegt dat het om twee van elkaar gescheiden bergen gaat. Het is vooral Plato die voor tweespalt heeft gezorgd door de poëzie in de ban te doen, omdat ze de filosofie bij haar zoektocht naar de waarheid in de weg zou staan. Terwijl veel filosofen in de voetsporen van Plato treden door de demarcatie van filosofie en poëzie strikt te handhaven, zijn er weer andere filosofen, zoals Kant en Heidegger, die de sluizen tussen beide openzetten. Bommeljé vindt dat het kritisch rationalisme van Karl Popper waardevol is bij het relativeren van Plato's tweespalt. Popper doet dat door erop te wijzen wat filosofie en poëzie gemeen hebben: voortgedreven door hoop voortdurend iets uitproberen, zoeken zonder de zekerheid iets te vinden, en het besef dat van het maken van fouten iets geleerd kan worden.

Doormans beschrijving van een reiservaring vormt het opstapje voor de bijdrage *Kunstsneeuw* van Ruud Hendriks. In zijn essay *Ontroeren in de verte* beschrijft Doorman de herkenbare ervaring van een treinreiziger die na een tijdlang met de trein in een station te hebben stilgestaan kortstondig

de illusie heeft dat hij weer begint te rijden tot het besef doordringt dat een andere trein rijdt. Het vaag gevoel van geluk dat deze vervreemding met zich meebrengt, wordt in zekere zin ook beoogt met het project *De Coupé* van de kunstenaars Lino Hellings en Yvonne Dröge Wendel, waarbij bewoners in de gang van een verpleeghuis voor dementie plaats kunnen nemen in een nagemaakte treincoupé en door de vensters naar een voorbijglijdend Hollands polderlandschap kunnen kijken. Hendriks doet onderzoek naar de vraag of dit soort projecten van kunstenaars bijdragen aan het verbeteren van de kwaliteit van leven van mensen met dementie en hun naasten. Hij evalueert de voor- en nadelen van het creëren van parallelle werelden in de dementiezorg.

Net als Stine Jensen roept Daniela Hooghiemstra met haar bijdrage *Het beste begrijpen we elkaar als we zwijgen* de vraag op of Doorman een romanticus dan wel Verlichtingsdenker is. Voor een antwoord op deze vraag heeft zij haar correspondentie met Doorman over de belevingswereld van hun honden Sammie en Peer nog eens bekeken. Terwijl in het gezin van Doorman hond Sammie impliciet volgens de bij de Verlichtingspedagogiek passende regels is opgevoed, is in het gezin van Hooghiemstra hond Peer opgevoed volgens de pedagogiek van proto-romanticus Rousseau die voorschrijft dat iedereen de gelegenheid moet hebben te worden wij hij is. Opvallend is dat de twee verschillend opgevoede honden het zeer goed met elkaar hebben kunnen vinden. Voor Hooghiemstra is dat het praktische bewijs van Doormans these dat de relatie tussen Verlichting en Romantiek dialectisch is.

In haar essay *Lumen naturale* haakt Joke Spruyt in op de door Doorman aan de orde gestelde paradox dat in de Romantiek enerzijds een verlangen bestaat om zich te verdiepen in het subject, maar tegelijkertijd wordt erkend dat wat het subject tot subject maakt ongrijpbaar is. Zeker sinds de door René Descartes op de rails gezette bewustzijnsfilosofie speelt deze kwestie de filosofie parten. Enerzijds zijn er filosofen die, zoals Daniel Dennett, mentale tot niet-mentale verschijnselen reduceren en anderzijds filosofen, zoals John Searle, die zich tegen dit reductionisme verzetten en ervan uitgaan dat het bewustzijn iets eigens heeft. Op grond van de taalfilosofie kan deze tegenstelling volgens Spruyt worden beschreven in termen van een intensionalistische en extensionalistische benadering van betekenis. Zij verheldert dat aan de hand van een uitstapje naar de Middeleeuwse semantiek om vervolgens terug te keren tot de door Dennett als romantici weggezette ‘mysterians’ die vinden dat er geen antwoord kan worden gegeven op de vraag hoe het mogelijk is dat materiële entiteiten ten grondslag liggen aan subjectieve ervaringen.

Voorbij de tegenstelling tussen Verlichting en Romantiek schetst Sjoerd de Jong hoe Doorman en hij als studenten filosofie aan de Centrale Interfaculteit in Amsterdam laveren tussen fenomenologische kentheorie, oosterse wijsheid en postmodernisme. Beiden houden er een Schopenhauer-tik aan over. Als redacteurs van het faculteitsblad *Cimedart* schrijven ze artikelen over de meest uiteenlopende thema's. De Jong valt dan al op dat Doormans ironie verwant is met de duizelingwekkende ernstige ironie van de romanticus Friedrich Schlegel die stoelt op "een helder bewustzijn van de eeuwige beweeglijkheid van de oneindige chaos." Nu de wereldgeest van zijn paard is gevallen, lijkt volgens de Jong de tijd voor romantische ironie voorbij te zijn.

René Gabriëls betwijfelt in zijn essay *Redelijke vrijheid* of het zin heeft om over een romantische orde te spreken die zich sterk onderscheidt van de Verlichting. De taaltheorieën van Johann Gottfried Herder en Wilhelm von Humboldt laten zien dat ideeën die doorgaans worden opgedragen aan beide perioden verenigd kunnen worden, zoals de idee dat taal de werkelijkheid representeert en de idee dat ze een expressie is van de identiteit van mensen en van wat zij denken en ervaren. De Romantiek is hooguit een correctief dat de eenzijdigheden van de Verlichting compenseert, zoals een al te natuurwetenschappelijke kijk op de natuur. De Verlichting en de vroege Romantiek hebben gemeen dat ze streven naar redelijke vrijheid. Gabriëls wijst erop dat tegenwoordig alles waar de redelijke vrijheid voor staat, zoals democratie en mensenrechten, onder druk staat.

Doorman heeft met beeldend kunstenaar Fredie Beckmans een tijd geleden een avontuurlijke reis langs veertig graven van beroemde filosofen gemaakt. Die reis bracht ze langs de tombes van onder anderen Abélard, Rousseau, Hegel, Nietzsche, De Beauvoir, Bataille en Adorno. De vrucht van hun reis is het boek *Denkers in de Grond*. Doorman tekent voor de essays in dit boek en Beckmans voor de foto's. Laatstgenoemde draagt aan dit liber amicorum bij met een foto getiteld *Maarten Doorman zoekt verlichting in het graf van David Hume*.

Bibliografie

- Cahoone, L. (red.) (2003). *From Modernism to Postmodernism. An Anthology*. New York: Wiley-Blackwell.
- Chervel, Th.; Seeliger, A. (red.) (2007). *Islam in Europa. Eine internationale Debatte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Doorman, M. (1997). *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*. Amsterdam: Prometheus.
- Doorman, M. (2001). *De vrede graast zonder genade. Over literaire kritiek*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Doorman, M. (2004a). *De Romantische orde*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Doorman, M. (2004b). *Kiekertak en Klotterbrooke. Gedachten over de canon*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Doorman, M. (2012). *Rousseau en ik*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Doorman, M. (2016). *De navel van Daphne. Over kunst en engagement*. Amsterdam: Prometheus.
- Doorman, M. (2023). *Een jager in het woud. Frankrijk, Duitsland, Europa*. Amsterdam: Prometheus.
- Doorman, M.; De Jong, S. (1991). "Elk beest zijn vet", fablesken van Doorman (tekst) en De Jong (illustraties). Amsterdam: Bert Bakker.
- Doorman, M.; Beckmans, F. (2010). *Denkers in de Grond. Een homerun langs 40 graven*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Habermas, J. (1985). *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lyotard, J-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Reno, R.R. (2021). *Return of the Strong Gods. Nationalism, Populism, and the Future of the West*. Washington: Regnery Gateway.
- Rorty, R. (1989). *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Taylor, Ch. (1989). *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Ward, L. (red.) (2020). *Cosmopolitanism and Its Discontents. Rethinking Politics in the Age of Brexit and Trump*. Washington: Lexington Books.
- Wittgenstein, L. (1978). *Vorlesungen über die Grundlagen der Mathematik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wittgenstein, L. (1984 [1952]). *Philosophische Untersuchungen*. In: idem, Werkausgabe Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Zöllner, F. (2000). 'Paul Klee. Hauptweg und Nebenwege (1929)'. In: *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, Band I.XI, pp. 263-288.

Goethe in Maastricht

Heleen Pott

1. Spirit in the sky

Het zal eind jaren 70 geweest zijn dat ik Maarten Doorman voor het eerst ontmoette, bij de lift van het wiskundegebouw op Roeterseiland. Bovenin het gebouw bevond zich de filosofiefaculteit, toen nog Centrale Interfaculteit geheten. Op de liftdeur had iemand met balpen ‘Wesly is een luie lul’ geschreven - de uitslagen wetenschapsfilosofie lieten weer lang op zich wachten. Eeuwige studenten zoals ik (boomer) zaten er niet mee, maar het cohort eerstejaars dat zich had voorgenomen serieus af te studeren, daaronder Maarten Doorman, ging een stuk zuiniger om met zijn tijd. De ontspannen jaren 60/70 waren voorbij, Marx was ingeruild voor Habermas en aan de universiteit werd weer gewerkt, de reorganisaties en de afrekencultuur van het neoliberale tijdperk kwamen eraan. De studie filosofie werd langzaam populair.

In Amsterdam stond de traditionele canon: Descartes-Kant-Hegel, nog recht overeind, maar de spirit van de sixties had sporen nagelaten. Je vond er marxisten en existentialisten, hermeneutici en logisch-positivisten. Stephanie de Voogd (ex-Paarse September) doceerde er Jungiaanse kentheorie, Otto Duintjer, hoogleraar metafysica en free-lance mysticus, verkende de grenzen van het empirisch-rationele bewustzijn. Stuk voor stuk vertegenwoordigden ze een wereldbeeld en een missie, een persoonlijk commitment. Er stond iets op het spel in de filosofie.

Wat precies werd nooit helemaal duidelijk, voor sommigen had het te maken met het onderscheid tussen analytische en continentale, zinvolle en zinloze filosofie, dat de geesten verdeeld hield. Het vuurtje werd met enige regelmaat opgestookt in de culturele bijlagen van de kwaliteitspers. De continentalen waren er in het defensief, ze drukten zich uit in duister, Heideggeriaans jargon en werden aansprakelijk gehouden voor alles wat er de afgelopen eeuw was misgegaan in de Europese politiek. Daartegenover stond de zinvolle filosofie: Engelstalig, en gericht op waarheid, kennis, wetenschap. Zinvol waren logica en analytische taal filosofie, evenals de filosofie van Popper, zinloos waren Nietzsche, Heidegger en hun erfgenamen, de fenomenologen. De cultuurstrijd

waaierde uit naar belendende terreinen: de Verlichting was goed, de Romantiek was fout, Toergenjev was goed, Dostojevski fout, Freud was goed, Jung was fout.

Wie destijds, zoals Doorman en ik, geen zin had in Heidegger maar ook niet in analytische nerds of ondoorgrondelijke Hegelianen, kwam al gauw uit bij de Schopenhauer-werkgroepen van Maarten van Nierop. Daar trof je het beste van twee werelden. Van Nierop was specialist op het gebied van esthetica en de filosofisch-literaire 19^e eeuw, kenner van Schopenhauer en Nietzsche, Baudelaire en de Franse *décadence*. Hij verenigde zijn continentale expertises met een voorkeur voor analytische kentheorie, Schotse tweedjasjes, whisky en Lester Young. Van het exploreren van tegenstellingen had hij een levenswerk gemaakt, getuige de titel van zijn proefschrift: *Denken in tweespalt; interpreteren in ambivalentie* (1989). Ik moet me al heel erg vergissen als het niet in de legendarische Schopenhauer-werkgroepen geweest is, dat het latere oeuvre van Doorman geconcipeerd werd.

Onze wegen bleven na die Amsterdamse werkgroep merkwaardig parallel gaan. In de jaren 80 studeerden we allebei af op Schopenhauers pessimisme. We promoveerden in de jaren 90, werkten in deeltijd bij de interdisciplinaire faculteit Cultuurwetenschappen in Maastricht, werden bijzonder hoogleraar in de randstad en redigeerden samen een bundel over hedendaagse filosofie, *Filosofen van deze Tijd*.¹ We kwamen elkaar geregeld tegen, in de trein of in een Amsterdams café, om te overleggen over nieuwe drukken of ons vrolijk te maken over de laatste facultaire perspectiefschets – Maarten schreef er een prachtig gedicht over.²

Gezellig was het altijd, maar laat werd het nooit. Want Maarten Doorman is een harde werker die de afgelopen 40 jaar behalve filosoof en dichter ook schrijver was, essayist, recensent, poëziecriticus en vader van vijf kinderen. Daarnaast was hij bijzonder hoogleraar, achtereenvolgens op het gebied van de Literaire kritiek, Journalistieke Kritiek van Kunst en Cultuur, en Duitse Historie. Sinds de jaren 80 werkt hij onvermoeibaar aan een oeuvre dat naast artikelen, boeken, gedichten en ontelbare krantenstukjes, ook fablesken en reisnotities telt. Hij is altijd onderweg, van 's morgens vroeg tot 's avonds laat, naar een tutorgroep in Maastricht

¹ Doorman & Pott 2014.

² *Perspectiefnota*, in Doorman 2013.

of een lezing in het land, in Helmond of Aerdenhout. Ik volg hem al bijna een halve eeuw – een man met een missie.

2. Romantiek

Welke missie? In een veelzijdig oeuvre dat uit zoveel verschillende genres bestaat is het even zoeken voor je daarachter bent, maar het antwoord is te vinden in zijn hoofdwerk *De Romantische Orde*, verschenen in 2004. Kort samengevat verdedigt Doorman daar de stelling dat het moderne Europa de schepping is van een select clubje Duitse dichters en denkers: Hölderlin, Schlegel en Novalis, die eind 18^e, begin 19^e eeuw met hun geschriften een schokgolf veroorzaakten in de Europese cultuur en tot op de dag van vandaag onze ideeën over kunst, politiek en filosofie bepalen. Het was *the greatest shift in the consciousness of the West* (Berlin), alle andere culturele verschuivingen vallen erbij in het niet.

Vergeet de boomers met hun studentenrevolte, Parijs 68, de psychedelische Woodstock generatie: romantische rimpelingen, niets nieuws onder de zon. Vergeet ook de postmodernisten en hun afscheid van alle ‘ware’ kunst en ‘hoge’ cultuur: Jeff Koons c.s. bevestigen met hun pornografische kitsch alleen maar de bestendigheid van het romantisch ideaal, aldus Doorman.

De ‘romantische orde’ is overal: waar je het ziet (dineren à deux bij maanlicht), en waar je het niet ziet. Ze wordt bij elkaar gehouden door een netwerk van opposities (natuur en cultuur, emotie en ratio, echt en onecht, kunst en wetenschap, autonomie en engagement, individu en gemeenschap), die ontleend zijn aan het Duits Idealisme en samen een dynamisch spanningsveld vormen. Vroeg of laat loopt elk romantisch streven op zijn tegendeel uit, de hang naar authenticiteit schept kunstmatigheid, de focus op individualiteit slaat om naar gemeenschap, nieuwe generaties gooien van alles overhoop, stijlen wisselen elkaar af. Maar elke controverse brengt weer wat nieuws voort en is een bron van creatieve energie en vooruitgang.

Aldus de centrale stelling van het boek, dat overal met instemming werd ontvangen. De tijdgeest was de Romantiek gunstig gezind. De enige kritische noot kwam uit de hoek van *cultural studies* (arts & culture studies, mediastudies, gender studies, science & technology studies), die ook in Maastricht gestaag oprukten en een steeds groter deel van het budget van de geesteswetenschappen opsoupeerden. Zij bleven volhouden dat de *Bildung* en de hele romantische orde op hun laatste

benen liepen. Maar ze vergissen zich, volgens Doorman. De kunsten bloeien, het gymnasium bestaat nog steeds, en een dieptepeiling van het huidige tijdsgewricht wijst uit dat het Romantiek is, wat de klok slaat.

3. Verlichting

So far so good. Toch doemt hier wel een vraag op. Want hoe zit het dan met de Verlichting? Is Europa niet ook een product van de bèta's³, van de opkomst van de natuurwetenschappen en de wetenschappelijke methode in de 18 eeuw, van Britse empiristen en Franse Encyclopedisten, Newton, Locke, Voltaire? De Verlichting is een mysterieuze afwezige in het verhaal, als je op zoek gaat naar een bevredigende verklaring is die niet te vinden. Doorman maakt er wel een paar terloopse opmerkingen over. Zo stelt hij dat de Verlichting eigenlijk een constructie is van de Romantiek, die door het creëren van een antipode haar eigen identiteit aanscherpte. Dat bovendien de contouren van de romantische orde al diep in de 17^e en 18^e eeuw te herkennen zijn: Newton bijvoorbeeld besteedde meer tijd aan alchemie dan aan de zwaartekracht. Verder wijst hij erop dat Isaiah Berlin, aan wie zijn boek schatplichtig is, eveneens vindt dat de Romantiek *the greatest shift* was. En dat wij derhalve gerust mogen aannemen dat het moderne Europa de uitvinding is van Duitse dichter-denkers in de romantische 19^e eeuw.

Dit lijkt mij een mooi moment om erop te wijzen dat deze aanname, in elk geval vanuit cultuurwetenschappelijk standpunt, nogal aanvechtbaar is. Het mag zo zijn dat de romantici een karikatuur van de Verlichtingsperiode hebben gemaakt, karikaturen doen geen recht aan de werkelijkheid, die ook hier weer ingewikkelder en interessanter is, en serieuze aandacht verdient.

Zo wordt West-Europa niet pas in de 19^e eeuw maar al eerder, rond 1750, overspoeld door een golf van gevoeligheid (*sensibility*, *Empfindsamkeit*, sentimentalisme), waarin we zonder veel moeite de ingrediënten herkennen van onze hedendaagse emo-cultuur. De waardering voor openlijk getoonde emoties, voor empathie en publieke tranen wordt in de 18^e eeuw zelfs een rage: in de salons waar de hogere burgerij bijeenkwam barst men bij de meest uiteenlopende gelegenheden in snikken uit. Dat heeft er alles mee te maken dat tranen worden gezien als teken van

³ Vgl. Snow 1959.

oprechtheid, morele goedheid en zielenadel. In dezelfde periode kondigt zich ook een nieuw literair genre aan, de psychologische roman, met als thema de precieze ontleding van de gevoelens, emoties en amoureuze perikelen van de hoofdpersonen.

Het zijn vooral Schotse ethici, die in deze ontwikkelingen de hand hebben. Zij beroepen zich op *moral sense*, moreel besef, en baseren hun ethiek op altruïstische emoties van ‘pity and compassion’. Van nu af aan worden emoties steeds belangrijker, ze worden gecultiveerd als een aparte categorie innerlijke ervaringen, die ons in contact brengen met wie we diep vanbinnen ‘echt zijn’. Ook een spreekwoordelijke Verlichter als Kant is in zijn voor-kritische periode onder de indruk van deze *moral sense*-ethiek, zoals Birgit Recki laat zien in een interessante studie. In Kants *Anthropologie* vinden we zelfs een intrigerende eerste aanzet tot een echte fenomenologie van het affectieve, aldus Recki.⁴ En ook in het 18^e eeuwse Frankrijk is de emotionele wending goed zichtbaar. Verlichters als Voltaire en Diderot roepen de ‘passions’ uit tot fundamentele drijfveren van het menselijk handelen. In de *Encyclopédie* leggen ze uit dat nadenken van iemand een fatsoenlijk mens kan maken, maar dat *sensibilité* van iemand pas een goed mens maakt.

Waar het nu om gaat is dat we hier niet met een vroeg-romantische oprisping te maken hebben, maar met een veranderingsproces dat verrassend genoeg geïnitieerd werd door het hardcore empirisme en sensualisme van de Verlichtingsdenkers, zoals onder meer Wilhelm Dilthey⁵ en Ernst Cassirer⁶ in diepzinnige epistemologische studies hebben laten zien. Onder invloed van het empiristische denken doet zich een verschuiving voor op kentheoretisch gebied, met ingrijpende gevolgen.

Wat er gebeurt is dat het rationalisme zijn monopolie verliest, waardoor de aandacht in plaats van naar de ratio, nu naar de zintuigen kan uitgaan, of ruimer: naar de passieve modificaties van de ziel. Precies deze verschuiving maakt de weg vrij om de affectieve dimensie van het bewustzijn, de ‘passies’ oftewel de gevoelens en emoties, te erkennen als een zelfstandige psychologische categorie en te waarderen als onze meest

⁴ Recki 2008. Voor de voorgeschiedenis van de affectieve fenomenologie, zie ook Pott 2024.

⁵ Dilthey 1927.

⁶ Cassirer 1932.

innerlijke, diepe en persoonlijke bewustzijnsinhouden. Ze gaan het uitgangspunt vormen voor een nieuw mensbeeld, een nieuwe ethiek en een nieuwe ervaring van de wereld.

Zo'n nieuw mensbeeld was hard nodig. In Engeland rukt halverwege de 18 eeuw de industrialisering op, steden breiden zich uit, ambachtelijke arbeid wordt vervangen door fabriekswerk. Traditionele verhoudingen verdampen en op politiek en economisch vlak komen individuen als abstracte autonome subjecten naast en tegenover elkaar te staan. In deze geatomiseerde sociale orde is dringend behoefte aan kleefkracht en precies hier krijgen gevoelens en emoties een speciale betekenis. Het wordt hun taak om die orde samen te houden.⁷ Terwijl de buitenwereld in snel tempo zakelijker en onpersoonlijker wordt, wordt het ik steeds subjectiever en sentimenteler – een ontwikkeling die in onze tijd opnieuw een dramatisch hoogtepunt beleeft.⁸

Er valt nog veel meer te zeggen over de intrigerende rol die dit sentimentele humanisme gespeeld heeft in de ontwikkeling van het vrije markt-liberalisme, maar ik hou het hierbij. Het punt waar het om gaat: het lijkt er toch wel sterk op dat niet romantische Duitse dichters maar Britse en Franse Verlichtingsdenkers het proces van verinnerlijking en bevrijding van de emoties hebben geïnitieerd, dat nog steeds aan onze moderne ervaring ten grondslag ligt.

Dus waarom zou je de stelling niet omdraaien en (met o.a. Paul Hazard in zijn klassieke *Crise de la conscience* ⁹) zeggen dat het de Verlichting geweest is, die de bakermat was van Europa en de moderniteit?

4. Ironie

Dat Doorman daar niets voor voelt en liever tot zijn laatste snik zal volhouden dat het toch de romantische poëten waren, heeft alles te maken met wat ik zie als de eigenlijke inzet van zijn werk. Het gaat hem niet in de eerste plaats om een wetenschappelijk onderzoek naar de impact van een

⁷ Zie ook Eagleton 1990.

⁸ Zie ook Pott 1996.

⁹ Hazard 1935.

artistiek-filosofische stroming – dat is enkel de verpakking. Zijn missie is een andere.

Doormans oeuvre moet worden gezien als een vernuftige, als ideeën-historisch onderzoek vermomde variant op de aloude cultuurkritiek: een retorische afsplitsing van de cultuurfilosofie die honderd jaar geleden in Europa zijn hoogtepunt beleefde en sindsdien vooral een bloeiend bestaan leidt op de opiniepagina's en in de politieke columns van de kwaliteitsmedia. Cultuurcritici zijn duiders van de actualiteit, ze oordelen over de tijdgeest en leggen uit wat er goed en fout aan is; zo nodig slaan ze alarm.

Waar cultuurduiders in het verleden meestal in mineur waren, vol zorgen over de malaise van de moderniteit, zie je bij Doorman het omgekeerde. Hij heeft plezier in bijna alle aspecten van de moderne, 'romantische' ervaring: de kunst, de koffiehuisen, de kranten, het landschap, en hij schrijft er zo aanstekelijk over dat je het meteen met hem eens bent. De zeldzame momenten dat hij een kritisch geluid laat horen is dat om te waarschuwen tegen de schadelijke bijwerkingen van het postmodernisme, dat hij vrijblijvendheid, ijdelheid, richtingloosheid, en apocalyptische verwarring verwijt.

Dit opgewekte beeld van de eigen tijd hangt samen met het door Doorman gehanteerde prisma, te weten de 'romantische orde' - een term met een geheimzinnig filosofisch aura, Doorman spreekt ook wel van een *épistémè* (Foucault), 'paradigma' (Kuhn), of 'dieptestructuur'. Het gaat hier in elk geval niet om een neutraal beschrijvingsmodel maar om een interpretatiekader, gekozen met het oog op de aanzienlijke strategisch-retorische voordelen die er voor de cultuurcriticus aan verbonden zijn.

Handig is om te beginnen dat deze 'romantische orde' de periodes van de Verlichting en ook van het postmodernisme compleet absorbeert en dus een panoramisch perspectief biedt op meer dan tweehonderdvijftig jaar Europese cultuur - waarmee de orde alle culturele debatten bestrijkt die ooit hun stempel drukten op de moderne Europese identiteit. Het perspectief kan dus breed worden ingezet om actuele tegenstellingen en controversen, niet alleen in kunst en filosofie maar ook in de politiek (nationalisme en globalisme, stad en platteland, elite en volk, etc.) van een historische context te voorzien.

Verder is de niet geringe charme van de 'romantische orde' dat ze, vrij naar Schlegel, een ironische orde is, waar absolute posities worden gerelativeerd en waar tegenspraken, incompatibiliteiten en botsende

principes naast elkaar bestaan. Conflicten worden bij voorbaat van hun angel ontdaan, ambivalenties, dubbelzinnigheid, ambiguïteiten worden gekoesterd. De ‘romantische orde’ is complex en innerlijk verdeeld, een beweeglijke chaos die niettemin over een opmerkelijke historische continuïteit beschikt en zich telkens weer vernieuwt, omdat er telkens weer wat bijkomt, zonder dat de orde daardoor destabiliseert.

Politiek resultaat is dat Europa, gezien door het prisma van deze ‘romantische orde’, oprijst als een vitale, flexibele, innovatieve, toekomstbestendige, pluralistische cultuurgemeenschap, waar oppositionele geluiden niet worden geëlimineerd en zwarte bladzijden (imperialisme, kolonialisme, holocaust) niet uitgescheurd, maar in hun bestaan erkend.

Geen reden dus om meteen maar te gaan staan juichen over de superioriteit van Westerse waarden, want dit perspectief houdt in dat de essentie van ‘Europa’ nooit simpelweg kan worden gereduceerd tot de formule dat wij hier (anders dan islamitische culturen) ‘door de Verlichting heen gegaan zijn’ – een slogan die in de nasleep van 9/11 populair werd, en niet uitsluitend onder rechtse politici. Behalve de bakermat van de rechtsstaat is het moderne Europa namelijk ook de bakermat van de *Blut und Boden* -leer die resulteerde in de Shoah, zoals socioloog en schrijver Mohammed Benzakour recent opmerkte. Elke inburgeringscursus zou daar aandacht aan moeten besteden, zodat nieuwkomers weten waar ze terecht komen, aldus Benzakour.¹⁰

5. Paradox

De ironische stijlfiguur (ook wel: paradoxaal redeneren), is meteen ook de essentie van Doormans zelfopvatting als filosoof. Zo verdedigde hij in zijn proefschrift *Steeds mooier* de stelling dat er vooruitgang is in de kunst, in weerwil van de postmoderne afrekening met alle ‘hoge cultuur’ en ondanks het idee (van Danto) dat het einde van de kunsten aanstaande zou zijn. Er is een derde weg, aldus Doorman, namelijk vooruitgang. Want, ten eerste, kunst is goed, hoe meer kunst erbij komt hoe beter: ergo vooruitgang. Ten tweede, zodra we de simplistische oppositie kunst-versus-wetenschap loslaten zien we dat kunst, evenals wetenschap,

¹⁰ Benzakour 2024.

cognitief is (Nelson Goodman) en vatbaar voor leerprocessen: nog meer vooruitgang.

In *De Navel van Daphne* onderzoekt hij de discussie over engagement en autonomie in de beeldende kunsten, en argumenteert dat die twee elkaar niet hoeven uit te sluiten: ook hier een derde weg. Zijn voorbeeld zijn de *Sunflower Seeds* van Ai Weiwei. ‘Leven en dood, staat en individu, kunst en politiek, honger en overvloed, toekomst en verleden (...), wat een paradoxen herbergt deze installatie van Ai Weiwei’, aldus Doorman. Het is de dubbelzinnigheid, de ambivalentie, die er indrukwekkende kunst van maakt. Alleen kunst van dubbelzinnige kwaliteit vindt hij de moeite waard.

In zijn oratie *Kiekertak en Klotterbooke* tenslotte, waar hij zich mengt in de discussie over het nut van de canon, schetst hij opnieuw een alternatieve *way out*. Tegen het idee dat de canon een conservatief bolwerk van dode witte westerse mannen zou zijn, gebaseerd op uitsluiting, vooroordeel, macht, stelt hij voor om de canon niet af te schaffen maar uit te breiden: de canon is mensenwerk, niet onveranderlijk maar open voor discussie, onvoorspelbaar. We maken die canon zelf, met zijn allen.

Nu is Doorman zeker niet de enige die zich thuis voelt bij paradoxen en dubbelzinnigheid en die er een sport van maakt dilemma's te omzeilen. De afkeer van extreme standpunten en scherpe tegenstellingen is kenmerkend voor heel de generatie die afstudeerde in de jaren 80 en filosofisch actief werd in de jaren 90. Met het gecrashte idealisme van de boomers in de rug en het cynische relativisme van de postmodernisten in zicht, heeft deze generatie weinig zin om knopen door te hakken en partij te kiezen. Liever een pas op de plaats, even geen oordeel hebben, op ironische afstand de complexiteiten van het heden in ogenschouw nemen.

Het zijn de jaren na de val van de Muur, de liberale utopie lijkt bijna gerealiseerd, nieuwe digitale media zullen iedereen verbinden en de wereldbevolking zal uitgroeien tot een grote familie. De tijd van de grote politieke confrontaties is voorbij, alles draait om cultuur en communicatie. Het geloof in de kracht van ‘communicatief handelen’ (Habermas) is onbegrensd.

Op zoek naar inspiratie voelen jonge filosofen zich aangetrokken tot het pragmatisme van Richard Rorty. Volgens Rorty, van origine analytisch filosoof, zijn alle waarheden historisch en contingent, er is geen vaste bodem om waarheidsclaims te verankeren. De filosofie past daarom bescheidenheid, ook filosofen discussiëren met behulp van perspectieven waar ze toevallig tegenaan liepen. Vanwege hun permanente twijfel aan

het eigen gelijk kan hun engagement alleen ironisch zijn, aldus Rorty. Hij geeft filosofen een nieuwe legitimatie mee: ze zijn verantwoordelijk voor het flitsend en actueel houden van het publieke debat. Met hun prikkelende argumentaties en inspirerende verhalen democratiseren ze de canon en leveren ze een cruciale bijdrage aan de liberale democratie.

Zo worden filosofen opiniemakers voor de hoger opgeleide middenklasse. Als influencers op de opiniemarkt exploreren ze de grenzen van wat een acceptabele mening mag heten, ze definiëren de intellectuele smaak en geven diepgang aan de journalistiek. Ze voldoen daarmee aan een nijpende behoefte. In een ontzuilde, seculiere samenleving die overspoeld wordt door informatie, is er een groeiende vraag naar geïnformeerde meningen over allerlei actuele dilemma's en big issues van deze tijd. Filosofen springen in het gat.

Het levert ze een ongekennde populariteit op. Genuanceerd en relativerend, de tijd nemend om botsende principes nader te onderzoeken en de scherpe kantjes eraf te slijpen, nu en dan een zijsprongetje makend naar Nietzsche en Kant, bedienen ze de 'romantische orde'. Ook na 9/11, toen de cultuurstrijd verhardde, 'multiculti' een scheldwoord werd en de druk om partij te kiezen toenam, bleef hun positie onbetwist.

6. Eindfeest

Maar dat was 23 jaar geleden. Inmiddels zijn we bijna een kwart eeuw verder en opnieuw is de cultuurstrijd gierend uit de hand aan het lopen. Ditmaal is de situatie ernstiger. De lange periode van ideologische afkoeling is voorbij. Er woedt een oorlog aan de grenzen van Europa, er zijn dramatische verschuivingen in de Europese politiek. Wereldwijd zijn er studentenprotesten gaande tegen het bloedbad in Gaza, barricades en knokploegen verschijnen in de straten. Zowel de Amsterdamse campus Roeterseiland als de faculteit Cultuurwetenschappen/FASOS in Maastricht werden onlangs bezet.

Het redelijke midden van de progressief-liberale randstedeling, de plek waar ironische filosofen zich de afgelopen 30 jaar zo goed thuis voelden, is getroffen door een legitimatiecrisis. De tegenstellingen worden niet langer gerelativeerd maar uitgevochten in de echte wereld. Overal wordt partij gekozen, overal wordt de vraag gesteld aan welke kant we staan.

Voor het eerst sinds een halve eeuw lijkt er sprake van een echte cultuurcrisis die de 'romantische orde' serieus in gevaar brengt. Want die

‘romantische orde’ definieert niet alleen een canon en een pluralistisch discours, ze definieert ook een gemeenschappelijke praktijk, een gedeelde werkelijkheid, een leefwereld van vanzelfsprekende waarden, rituelen en culturele kennis, die houvast en vertrouwen geeft – zonder gedeelde werkelijkheid geen inhoudelijk debat.

Maar het is de vraag of die gedeelde werkelijkheid nog wel bestaat – zelfs of die ooit bestaan heeft, anders dan als een sympathiek humanistisch idee, het visitekaartje van een generatie.

Voorlopig heerst er chaos.

De publieke filosofen houden zich op de vlakte. Net als Mel Gibson in de film *Signs* bestuderen ze de tekenen van naderend onheil, graancirkels in het maïsveld, geheimzinnig licht aan de hemel, geluiden uit de babyfoon. Turend in het donker naar schimmen rond het huis, wachtend op het eerste tv-nieuws dat de aliens zijn geland.

Het kan bijna niet toevallig zijn dat net nu Maarten Doorman met pensioen gaat, het einde der tijden zich aankondigt.

De ontknoping wordt nog even uitgesteld.

Bibliografie

- Benzakour, M. (2024). Verplicht Holocaust-onderwijs voor nieuwkomers: een uitstekend idee. In *NRC-Handelsblad*, 24.5.2024.
- Cassirer, E. (1932). *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen: Mohr.
- Dilthey, W. (1927). *Gesammelte Schriften*, III. Band: 'Das achtzehnte Jahrhundert und die geschichtliche Welt', Leipzig und Berlin: Nohl.
- Doorman, M. (1997). *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Doorman, M. (2004). *De Romantische Orde*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Doorman, M. (2004). *Kiekertak en Klotterbooke*. Amsterdam: Vossiuspers.
- Doorman, M. (2013). *Je kunt bellen*. Amsterdam: Prometheus.
- Doorman, M.; Pott, H. (red.) (2014, 14^e druk) *Filosofen van deze Tijd*. Amsterdam: Prometheus.
- Doorman, M. (2016). *De Navel van Daphne*. Amsterdam: Prometheus.
- Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hazard, P. (1932). *La crise de la conscience européenne 1680-1715*. Paris: Boivin & Vie.
- Nierop, M. van (1989). *Denken in tweespalt; interpreteren in ambivalentie*. Delft: Eburon.
- Pott, H. (1996). The Crying Game. Het sentimentalisme van de Verlichting, In *Krisis* nr. 62, maart, pp. 5-18.
- Pott, H. (2024), James's Revolutionary Theory of Emotions, in *The Handbook of William James*, Oxford: Oxford University Press, pp.41-60.
- Recki, B. (2008). Kant: Vernunftgewirkte Gefühle. In Landweer & Renz (ed.), *Klassische Emotionstheorien*, Berlin/New York: Walter de Gruyter, pp. 459-477.
- Rorty, R. (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press.

Snow, C. P. (1959). *The Two Cultures*. London: Cambridge University Press.

Een gebarsten ketel

Arnold Heumakers

Toen ik in 1994 Maarten Doormans proefschrift *Steeds mooier* besprak, eindigde ik met de vaststelling dat de redenen die Maarten gaf om te geloven in de blijvende vooruitgang in de kunst, goeddeels overeenkwamen met dat wat de romantici van goede kunst verlangden. Ik ben zo vrij even te citeren uit mijn recensie:

*‘Zowel kunstenaars als critici verschaft het vooruitgangsperspectief een stimulans en een norm, die de "originaliteit" en de "uitvinding van nieuwe mogelijkheden" ten goede komen. Als zodanig kan de vooruitgang, zij 't in een drastisch afgeslankte versie, een heilzaam "medicijn" zijn tegen de "vermoeidheid van een postmodern discours". Nu passen originaliteit en de uitvinding van nieuwe mogelijkheden perfect bij de romantische opvatting van de kunst, en zo lijkt ook Doorman het te willen zien, getuige de verbinding van zijn vooruitgang met het "in de achttiende eeuw op de voorgrond getreden idee van de verbeeldingskracht en het door de romantiek gevoede adagium van het principieel onvoltooibare". Zijn pleidooi voor de vooruitgang komt neer, zou je kunnen zeggen, op een poging tot revitalisering van het romantische paradigma, dat grotendeels impliciete samenstel van vooronderstellingen en uitgangspunten dat sinds twee eeuwen bepaalt wat we onder kunst verstaan’.*¹

Ik had daar destijds mijn twijfels bij, omdat veel van de romantische principes in mijn ogen waren veranderd in levensgrote gemeenplaatsen. Zodra je een schrijver, dichter of kunstenaar vroeg wat hem of haar ten diepste bewoog, kreeg je steevast romantische clichés als antwoord. Dat heeft mij aangezet tot een nader onderzoek dat jaren later (in 2015) is uitgemond in mijn proefschrift: *De esthetische revolutie. Hoe Verlichting en Romantiek de Kunst uitvonden*. En dat heeft bij mij weer geleid tot veel minder scepsis ten aanzien van het romantische kunstbegrip of zoals Doorman het noemt in zijn gelijknamige boek uit 2004: de ‘romantische

¹ de Volkskrant, 2-12-1994.

orde'. Zo eenvoudig was het nog niet om daar onderuit te komen, gesteld dat iemand dat zou willen.

Een van de dingen die mijn scepsis ondermijnden was de eis van originaliteit. Kunstenaars, schrijvers en dichters dienen origineel te zijn, hun oorspronkelijke zelf uit te drukken, iets te doen wat nog niemand vóór hen heeft gedaan of in elk geval tegen de draad, welke dan ook, in te gaan. Is er iemand die terug wil naar de regelethetica van vóór de romantische orde, waarin originaliteit allerm minst als een doorslaggevend criterium gold, al ontbreekt het in het klassieke principe van de *emulatio* (wedijver) zeker niet helemaal? Voor je het weet krijg je een kunst en een literatuur die stijf staan van de al dan niet verheven gemeenplaatsen en clichés. Van de romantische esthetische eisen kun je zeggen dat zij zelf tot op zekere hoogte gemeenplaatsen zijn geworden (iedereen wil origineel zijn, kritisch, onafhankelijk, scheef tegen de dingen aankijken, het bestaande en geijkte ondermijnen et cetera - zelfs het postmodernisme heeft daarin geen wezenlijke verandering weten te brengen), maar je kunt niet zeggen dat daaruit per se eenvormige of clichématige resultaten zijn voortgekomen. In elk geval niet bij de echte talenten, bij de 'genieën'. Nu geldt hetzelfde voor de kunst uit de 'klassieke' periode - iets wat op zijn beurt alle aanleiding geeft om het belang van poëtische en esthetische voorschriften te relativiseren. De 'oneindige vooruitgang' waarvan de romanticus Friedrich Schlegel droomde, vindt toch wel doorgang, dankzij talent, genie, verbeeldingskracht en dat wat de classicisten met grote wijsheid het *je ne sais quoi* noemden - een ander woord daarvoor is, zou ik bij deze gelegenheid willen voorstellen: *originaliteit*.

Als we originaliteit authenticiteit noemen, dan blijken daar ook weer allerlei haken en ogen aan te zitten, zoals Maarten Doorman in zijn *Rousseau en ik* (2012) overtuigend heeft laten zien, zonder overigens het verlangen naar authenticiteit volledig af te serveren. Dat zouden we niet eens kunnen, zozeer hoort het bij wie we zijn en bij wat we van kunst en literatuur verlangen.

Dat hetzelfde ook zou kunnen opgaan voor het cliché, dat in het licht van de romantische originaliteitseis voorgoed uit het rijk van de kunst leek te zijn verbannen, ligt misschien minder voor de hand. Maar luister eens naar deze uitspraak van de romantische dichter Charles Baudelaire in zijn bundel losse notities *Fusées* (Flitsen): 'Créer un poncif, c'est le génie', wat

Rokus Hofstede heeft vertaald als: ‘Een cliché verzinnen is geniaal’.² Het lijkt in strijd te zijn met alles wat het romantische kunstbegrip verordonneert. *Cliché* en *geniaal* in één zin - kun je luider vloeken in de romantische kerk? De verbindende schakel is natuurlijk *verzinnen*: de verbeeldingskracht of de fantasie (het verschil tussen beide laten we nu even rusten) maakt alles goed.

Baudelaire zegt niet dat een geniale schrijver in clichés of gemeenplaatsen moet schrijven; het gaat erom een cliché te verzinnen. Zijn geniale schrijver slaat zich niet op de borst vanwege zijn originaliteit, nee, hij is pas tevreden als het originele dat hij heeft bedacht algemeen ingang heeft gevonden. Pas wanneer niemand die originaliteit meer beseft, heeft hij zijn doel bereikt.

Het hoogste doel van de literatuur is het cliché, zo zou je het met lichte overdrijving kunnen formuleren. Oftewel, ook originaliteit kent haar grenzen. Omdat literatuur per definitie een sociaal verschijnsel is, moet zij wel verstaanbaar blijven. Wie zo origineel is dat geen mens hem kan lezen, had net zo goed niet kunnen schrijven. Een beroemde Nederlandse auteur aan wie ik eens vroeg wat hij zou doen als hij de laatste mens op aarde was, antwoordde dat hij er onmiddellijk een eind aan zou maken – terwijl hij toch in alle rust, tot aan zijn natuurlijke dood, had kunnen doorschrijven. Zonder publiek was er blijkbaar niets meer aan.

Maar als het publiek, de lezer en de transformatie van originaliteit in gemeenplaats zo belangrijk zijn, waarom dan niet meteen in clichés geschreven? Het probleem is dat er dan geen sprake zou zijn van literatuur. Nogmaals: het is Baudelaire te doen om *nieuwe* clichés, niet om een herhaling van de oude. Dat laatste is de praktijk van de massacultuur, die geheel en al van clichés en gemeenplaatsen aan elkaar hangt.

Literatuur (met een figuurlijke grote L) is onder meer uitgevonden, eind achttiende eeuw, als een verweer daartegen. Maar omdat zij niet buiten het publiek kan, blijft haar positie hachelijk. En schipperen is niet toegestaan: een schrijver die al te zeer doet wat het publiek van hem wil, loopt het gevaar buiten de literatuur te vallen. De ware schrijver heeft maar één meesteres, en dat is de kunst (met een eveneens figuurlijke grote K), die op een originele manier geëerd wil worden. Alleen als de schrijver zich richt

² Baudelaire 1975, p. 662; Baudelaire 2014, p. 20.

op de unieke perfectie van zijn kunstwerk, verdient hij zijn plaats in de erehemel van de literatuur.

Weinig schrijvers hebben zich zo onvoorwaardelijk aan de kunst en haar strenge eisen uitgeleverd als Baudelaires tijdgenoot Gustave Flaubert, de aartsvijand van cliché en gemeenplaats. Dat laatste blijkt niet alleen uit zijn vermakelijke *Dictionnaire des idées reçues* (waarin bij 'literatuur' staat: 'bezigheid van luilakken'), maar ook uit *Madame Bovary*.³

Er is veel voor te zeggen om deze roman, de eerste die Flaubert (in 1856) aan het publiek wenste prijs te geven, te beschouwen als één grote aanval op cliché en gemeenplaats – ongeacht de inhoud daarvan. Onder Flauberts pen bestaat er nauwelijks verschil tussen de romantische clichés waarmee zijn hoofdpersoon Emma over de liefde mijmert en de progressieve gemeenplaatsen van dorpsgenoot en apotheker Homais. In de beschrijving van het landbouwcongres te Yonville wordt dat schitterend gedemonstreerd, doordat Flaubert de zoete woordjes waarmee Emma en haar aspirantminnaar Rodolphe elkaars amoureuze bereidwilligheid aftasten als in een film 'monteert' tussen de ronkende frasen over Vooruitgang, Vaderland en Industrie waaraan de regionale hoogwaardigheidsbekleders zich te buiten gaan. Tot in de techniek van de roman komt de totale afkeer van de auteur tot uiting.

Ik las *Madame Bovary* in de jaren zeventig van de vorige eeuw en heb sindsdien zelden de behoefte gevoeld de roman te herlezen. Mede dankzij de film en de tv-serie, die ik wel zag, was het verhaal ook een beetje een cliché geworden. Doktersvrouw in de provincie pleegt overspel en gaat daaraan ten gronde – om dat te vatten leek één keer lezen mij wel genoeg. Een belachelijke vergissing, ontdekte ik, toen ik Flauberts meesterwerk in een verloren ogenblik toch weer ter hand nam.

Het verhaal van *Madame Bovary* mag (in zekere zin volgens het recept van Baudelaire) een gemeenplaats zijn geworden, voor de roman, de stijl en de eigenlijke thematiek ervan geldt dat beslist niet. De clichés, de kitsch van liefdesromantiek en vooruitgang, worden niet met clichés bestreden, maar met even originele als volmaakte literaire kunst. De superioriteit daarvan werd mij pas goed duidelijk in een passage, waarin Rodolphe zich de amoureuze ontboezemingen van Emma laat welgevalen.

³ 'Occupation des oisifs'. Flaubert 1979, p. 537.

Zulke ontboezemingen heeft deze doorgewinterde rokkenjager vaker mogen vernemen en het zijn altijd weer dezelfde clichés. Daardoor ontgaat hem de hevigheid van Emma's gevoelens. In *Madame Bovary* blijft Emma, zoals men weet, weinig bespaard, maar ditmaal neemt Flaubert zijn heldin in bescherming, met een onverwachte wending die ik alleen maar groots kan noemen omdat zij dwars tegen de hele portee van het boek lijkt in te gaan - iets wat alle clichévorming bij voorbaat ondermijnt.

Rodolphe heeft ongelijk door Emma's 'overdreven uitlatingen' te verwarren met 'middelmatige gevoelens', schrijft Flaubert (in de vertaling van Hans van Pinxteren), 'Alsof men juist in de volheid van zijn gemoed niet zo nu en dan de meest zinledige beeldspraken te berde brengt; want niemand kan ooit de juiste maat aangeven van zijn verlangens, van zijn denkbeelden noch van zijn smarten; het woord van de mens is als een gebarsten ketel waarop je een wijsje tromt dat nog net een beer aan het dansen krijgt, terwijl je de sterren zou willen ontroeren'.⁴

'*Madame Bovary, c'est moi*', luidt een bekende uitspraak van Flaubert. In Emma Bovary, slachtoffer van haar romantische lectuur, bestreed Flaubert de romanticus in zichzelf – ten gunste van een hogere kunst, de ware literatuur, die aan alle clichés wil ontstijgen. Maar een citaat als het bovenstaande laat zien dat hij tegelijkertijd heel goed begreep hoe vergeefs zijn inspanning was en hoe onontkoombaar, ook in de literatuur, de gemeenplaats.

Alleen een genie kan zich zo'n paradox straffeloos permitteren.

⁴ Flaubert 1966, p. 219; Flaubert 1988, p. 231.

Bibliografie

Baudelaire, Ch. (1975). *Oeuvres complètes* I. Paris: Gallimard.

Baudelaire, Ch. (2014). *Flitsen, Mijn hart blootgelegd, België uitgekleeed*. Vertaling Rokus Hofstede. Amsterdam: Voetnoot.

Flaubert, G. (1979). *Bouvard et Pécuchet avec un choix de scénarios, du Sottisier, L'Album de la Marquise et Le Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Gallimard.

Flaubert, G. (1966). *Madame Bovary*. Paris: Garnier-Flammarion.

Flaubert, G. (1988). *Madame Bovary*. Vertaling Hans van Pinxteren. Amsterdam/Antwerpen: L.J. Veen.

Die blaue Blume

Over filosofie, literatuur en filosofisch-literaire grensgangers

Maria Kardaun

*ὁ ἄναξ οὐ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς οὔτε λέγει οὔτε
κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει – de heer aan wie het orakel
toebehoort dat zich te Delphi bevindt legt uit noch
verbergt, maar toont*

(Heraclitus fr. B93)

Groot dichter, scherpzinnig essayist, hooggeleerd filosoof, bedreven journalist, onderhoudend reischroniqueur, venijnig criticus, welingelicht politiek commentator, ongebruikelijk religiewetenschapper, hilarisch satiricus, profeet van Oudtestamentische proporties, meester van de smakelijke anekdote, psychoanalyticus *avant la lettre* en wonder van cultuur-historische eruditie, de gevatte kosmopoliet en verlichte romanticus Heinrich Heine was het allemaal. Heine was een geboren grensganger en wisselde moeiteloos van perspectief. Niet alleen begreep hij zowel Duitse als Franse denkwijzen, gevoeligheden en wederzijdse projecties, maar ook hoe het metafysisch raamwerk van het christendom verschilt van dat van het jodendom, hoe de joods-christelijke *mindset* weer fundamenteel andere uitgangspunten hanteert dan Homerus, hoe de vrouwelijke blik soms een nuance opmerkt die aan mannen voorbijgaat, en vooral hoe meerderheden de wereld nu eenmaal anders plegen in te schatten dan wie deel uitmaakt van een minderheid.

In 1831, het jaar dat Heine de Duitse landen achter zich liet om in een min of meer zelfgekozen ballingschap voorgoed naar Parijs te verhuizen, genoot hij al een aanzienlijke reputatie als schrijver en dichter. Vooral zijn dichtbundel *Buch der Lieder* uit 1827 was bij een breed publiek in de smaak gevallen. De gedichten in dit werk waren veelzijdig, muzikaal en uitermate soepel en hadden die onmiskenbaar Heineaanse combinatie van diepgang en nonchalante luchtigheid. Anders dan sommige van zijn collega's begreep Heine dat alleen maar romantisch zwijmelen en *grübeln*

snel verveelt. Veel van zijn gedichten hebben dan ook een lichtelijk brutale twist waardoor de nietsvermoedende lezer uit de ijle wolken naar beneden tuimelt en stevig met beide benen op de grond belandt. Niettemin treffen we in Heine's dichtwerk ook onbekommerd veel *Herz* en *Schmerz* aan, en niet nader toegelichte *Sehnsucht*.

Vooraf dat laatste, dat onbestemde verlangen, was voor de Duitse romantici typerend. Ze hunkerden zeer innig naar 'iets', – iets zeer betekenisvol dat naar hun mening ontbrak in het moderne no-nonsense bestaan en oneindig begerenswaardig was, een vorm van spirituele vervulling wellicht. Beschrijven kon je het niet, daarvoor was het te fijn en te ongreepbaar. Hooguit kon je het mysterieuze doel van verlangen proberen te vangen in poëtische beelden. Zo was het sinds Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* gebruikelijk om het te verzinnebeelden door een etherische blauwe bloem. Ondanks al zijn spotternijen nam Heine de romantische *Sehnsucht* zijn leven lang serieus. In zekere zin waren zijn ironische kwinkslagen zelfs een eerbetoon aan het onbereikbare ideaal; het ontzag was zo groot dat er niets anders opzat dan er in hemelsnaam maar grappen over te maken. Heine was, om een uitdrukking van Diderot te gebruiken, "léger et profond."¹

De voornaamste reden voor Heine's vertrek naar Parijs, waar hij vaste gast werd in de zogeheten 'salons' en waar hij tot aan zijn dood in 1856 zou blijven, was het verslechterende politieke klimaat aan het thuisfront. Zijn vrije geest stuitte steeds vaker op censuur en ook namen antisemitische voorvallen in aantal en hevigheid toe, zodat hij niet alleen meer en meer gehinderd werd in zijn persoonlijke en artistieke ontplooiing, maar ook moest vrezen voor zijn veiligheid. Dus, toen het hem daagde "dat ze in de Spandagevangenis de ijzeren voetboeien niet voorverwarmden en hij bovendien beseftte dat die inrichting te ver van de kust lag om er dagelijks verse oesters op zijn bord te kunnen verwachten, besloot hij zijn heil elders te zoeken en naar Parijs uit te wijken."² Het citaat schildert Heine ten voeten uit, maar past net zo goed bij dichter-filosof Maarten Doorman, die in de ruim dertig jaar dat ik hem ken zich nog nooit aan enige autoriteit ook maar iets gelegen heeft laten liggen. Waar anderen soms verbeteren de confrontatie aangaan of zich tandenknarsend onderwerpen aan de

¹ Diderot 1875 [1769], p. 134.

² Doorman 2023, p. 150.

toenemende controlezucht die de Nederlandse universiteiten in zijn deprimerende greep houdt, weet Doorman altijd op het juiste moment te verdwijnen om vervolgens goedgemutst op een ander speelveld weer op te duiken – in zijn hoedanigheid van dichter, journalist of jurylid, of hij is weer eens ergens benoemd als hoogleraar, of gewoon kalmpjes aan het schrijven in Frankrijk of Noorwegen –, in ieder geval heeft hij nooit ergens last van en doet hij altijd precies waar hij zin in heeft. Zijn ontspannen houding komt daarbij allerm minst voort uit opportunisme. Als het erop aankomt verdedigt hij de academische waarden met verve, en bovendien is hij altijd zeer genereus met waardevolle hulp als minder fortuinlijke collega's tussen wal en schip dreigen te raken. Hij bijt zich alleen niet vast, maar beziet de wereld van een afstandje en met humor, en dat blijkt vaak heel effectief.

Terug naar Heine. Diens grensgangerschap tussen het Duitse en het Franse cultuurgebied mag dan op de eerste plaats zijn voortgekomen uit het feit dat hij in eigen land een *persona non grata* was – of dreigde te worden –, zijn verblijf in den vreemde had ook voordelen. De rol van buitenstaander maakte hem niet verbitterd en evenmin was hij ontworteld, hoewel hij in zijn Parijse jaren veel heimwee had naar zijn geboorteland. Eigenlijk was Heine vanuit het verre Frankrijk als schrijver op zijn best. Het vlijmscherpe maar oergeestige *Deutschland, ein Wintermärchen* uit 1844 was zonder zijn Franse ervaringen en erudiete internationale blik niet goed denkbaar geweest (waarbij het geen geringe prestatie is dat *zelfs* na een kleine twee eeuwen *zelfs* de door de censuur gekuiste versie van dit werk nog grappig is). Heine was Europees georiënteerd en had weinig op met bekrompen nationalisme. Maar evenmin bekende hij zich tot de meer wezenloze vormen van universalisme, rationalisme en al die andere verlichte 'ismes' die, vaak met de beste bedoelingen, een verstikkende deken van eenvormigheid over alles heen trachten te leggen. Daarvoor had hij te veel mensenkennis en was hij te goed thuis in de Europese geschiedenis, kunst en cultuur.

Het belang van de literair-culturele grensganger kan moeilijk overschat worden. Zo ziet de Europese Unie zichzelf graag als een gemeenschap die gebaseerd is op gedeelde waarden. De waarden die in dit verband vaak genoemd worden zijn die van democratie, rechtsstaat, mensenrechten, vrijheid en gelijkheid; die zouden de kern vormen van de Europese identiteit. Het benoemen en onderschrijven van abstracte waarden is eenvoudig, maar uitwerken wat ze in de praktijk (kunnen) betekenen notoir ingewikkeld. Doorman wijst er geregeld op dat dit laatste geenszins alleen een uitdaging is van logisch-cognitieve aard, ook de *imponderabilia* leggen

gewicht in de schaal: “Toekomstige samenwerking bestaat behalve uit praktische maatregelen, beleid, diplomatieke vaardigheden en wetgeving uit onderling vertrouwen en wederzijds begrip van culturele, historisch gegroeide tegenstellingen,” schrijft hij bijvoorbeeld in *Een jager in het woud: Frankrijk, Duitsland, Europa*.³ Grondig, en bovenal empathisch, inzicht in elkaars contingente wereldbeelden is nodig, anders komen die zo mooi ontworpen idealen niet tot leven en blijven ze zo plat als een dubbeltje, hetgeen om allerlei redenen zeer gevaarlijk is. Het is zaak om oog te hebben voor de subtiele verschillen in perceptie die vaak ongemerkt met de cultuur meekomen. Als die over het hoofd worden gezien, hebben ze de neiging hun eigen duistere gangetje te gaan en roet in het eten te gooien. Eigenlijk zou boven het bureau van iedere ambtenaar van de Europese Unie een bordje gespijkerd moeten worden met daarop Doormans Heraclitisch geformuleerde aforisme: “Synoniemen bestaan niet”!⁴

Er bestaat ook een ander soort van grensgangerschap, namelijk die tussen de filosofie en de literatuur. Ook hiervoor geldt dat de *happy few* die thuis zijn op beide terreinen de meeste kans hebben de reikwijdte, maar ook de beperkingen, van elk van beide te zien. Doorman heeft zich zowel in de filosofie als in de literatuur bewezen en stelt: “Het verschil tussen literatuur en filosofie is simpeler dan menig een denkt. Filosofie probeert dingen te verhelderen. Literatuur maakt dingen ingewikkeld.”⁵

Het fundamentele verschil tussen filosofie en literatuur is een belangrijk punt van aandacht in de laatste twee boeken van de Nederlandse filosoof L.M. de Rijk, in zijn geval vooral vanuit de filosofie gedacht. Eenvoudig gezegd, beschouwt De Rijk de filosofie als een denken dat zich stap voor stap redenerend, dus op rationeel toetsbare wijze, bezighoudt met het verhelderen van zogeheten fundamentele vraagstukken. De filosofie probeert bij te dragen aan ons weten en hoort volgens hem dan ook thuis in het ‘waarheidsdomein’ (‘waarheid’ uiteraard niet in absolute zin, maar altijd als voorlopige constructie vanuit een bepaald perspectief). Daartegenover spreekt De Rijk van het ‘werkzaamheidsdomein’, waar volgens hem niet zozeer gestreefd wordt naar het doen van (logisch en/of

³ Doorman 2023, p. 24.

⁴ Doorman 2017, aforisme 51, p. 23.

⁵ Doorman 2017, aforisme 39, p. 19.

empirisch) toetsbare uitspraken, maar eerder naar wat ‘werkt’, dus zinvol is. Zijn stelling is dat filosofie en wetenschap het beste floreren in het waarheidsdomein, terwijl de kunsten, en onder meer ook religies, hun natuurlijke habitat hebben in het werkzaamheidsdomein.⁶

Om een mogelijk misverstand te voorkomen: menselijke communicatie hoeft natuurlijk niet altijd precies onder de ene of juist de andere noemer te vallen. Een filosoof of wetenschapper schrijft misschien best op een onderhoudende manier en kunstenaars integreren soms toetsbare informatie in hun artistieke werk. Waar het om gaat is dat er een principieel verschil in doelstelling is tussen de kunsten enerzijds en filosofie en wetenschap anderzijds. Het is dan ook goed om beide terreinen in ieder geval conceptueel uit elkaar te houden, en wel om de voor de hand liggende reden dat het maken van categoriefouten anders op de loer ligt. Literaire werken, alle vormen van kunst, geven primair uitdrukking aan wat ons emotioneel raakt; ze sluiten aan bij wat ons beweegt, misschien zelfs zonder dat we het beseffen, en appelleren aan ons spontane vermogen om de werkelijkheid op uiteenlopende manieren in voor ons zinvolle kaders te plaatsen. Dat is iets volstrekt anders dan het nastreven van logisch-empirische feitelijkheid. Wanneer bijvoorbeeld in een roman of film dreigende wolken zich samenvakken, dan is het niet nodig dat lezers of kijkers zich in de meteorologische achtergronden daarvan verdiepen, maar wel dat ze het beeld van die wolken als zinvol ervaren in de context van de rest van het kunstwerk, anders gezegd dat ze de symbolische betekenis daarvan vatten.

Dat het in het werkzaamheidsdomein niet primair om ‘waarheid’ gaat, is goed te illustreren aan de hand van een kort gedicht uit Heine’s al eerder genoemde *Buch der Lieder*:

⁶ De Rijk ²2008, in het bijzonder pp. 127-130 en 171-203; De Rijk 2010, pp. 134-147. Vanzelfsprekend is het onderscheid tussen ‘waarheid’ en ‘werkzaamheid’ (onder allerlei namen) veel ouder. Willem van Ockham stelt bijvoorbeeld nadrukkelijk heel andere eisen aan wetenschappelijke bewijsvoering dan aan religie, zonder dat hij daarmee een van beide *magisteria* afdoet als onbelangrijk. Carl Gustav Jung doelt met zijn “zwei Arten des Denkens” *grosso modo* op hetzelfde onderscheid (Jung ³1981 [1950]). En recentelijk is het onderwerp ‘wetenschappelijke waarheidsvinding versus zingeving’ nog eens zeer genuanceerd en lezenswaardig besproken door primatoloog Frans de Waal (De Waal ⁸2015 [2013], in het bijzonder pp. 94-122).

*Am Kreuzweg wird begraben,
Wer selber sich brachte um;
Dort wächst eine blaue Blume,
Die Armesünderblum’.*

*Am Kreuzweg stand ich und seufzte;
Die Nacht war kalt und stumm.
Im Mondschein bewegte sich langsam
Die Armesünderblum’.*⁷

Enige praktische informatie is misschien gewenst. Het Duitse woord *Kreuzweg* heeft een aantal connotaties. In de eerste plaats betekent het ‘kruispunt’, maar het kan ook ‘kruisweg’, dus ‘lijdensweg’ betekenen. Verder is er nog de uitdrukking *am Kreuzweg stehen*, dat wil zeggen ‘voor een moeilijke beslissing staan.’ Ook goed om te weten: de *Armesünderblume*, dus de ‘bloem der arme zondaars’, is een bepaalde cichorei met blauwe bloempjes. Die plant heet zo omdat hij veel voorkomt net buiten bewoond gebied, onder meer bij kruispunten buiten de dorpskernen waar men volgens het *Deutsches Rechtswörterbuch* in het verleden – zoals het lyrische ik van het gedicht immers ook meedeelt – mensen placht te begraven die zichzelf van het leven hadden beroofd.⁸ Met het kruispunt in het gedicht zal dus, letterlijk of metaforisch, zo’n plek op de grens van menselijke bewoning en natuur bedoeld zijn. Traditioneel werden deze plekken gezien als een trefpunt van geesten.⁹ Iets moderner

⁷ Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Lyrisches Intermezzo LXIII (Heine 2006 [1827], p. 216). In vertaling: Bij het kruispunt wordt begraven wie de hand aan zichzelf sloeg; daar groeit een blauwe bloem, het Zelfmoordenaarsbloempje. Bij het kruispunt stond ik en zuchtte; de nacht was koud en stil. In het maanlicht bewoog zich langzaam het Zelfmoordenaarsbloempje.

⁸ DRW (<https://drw-www.adw.uni-heidelberg.de/drw/info/>), s.v. ‘Armesünderblume’.

⁹ Bächtold-Stäubli 1986 [1932], s.v. ‘Kreuzweg’.

gezegd gaat het bij het kruispunt in het gedicht misschien om een – wederom al dan niet metaforische – plaats waar onze diepste angsten en verlangens naar boven komen, en de betekenissen van ‘moeten beslissen’ en ‘lijden’ zullen ook meespelen.

Als we met deze achtergrondinformatie het gedichtje lezen, dan valt (zonder enige pretentie van uitputtende behandeling) met weinig moeite vast te stellen dat het lyrische ik aan de lezer laat weten suïcidale gedachten te hebben gekoesterd. (Hoe serieus die gedachten waren, valt overigens te bezien. Het gedichtje is veel te teatraal en *over the top* om werkelijk morbide te zijn. Ook de vloeiende cadans maakt het gedichtje onzwaar.)

Echter, hoe komen we tot deze evidente conclusie? Toch alleen door in het dichterlijke beeld een samenhang in betekenis te zien; causale samenhangen spelen hier geen rol. Hoewel het er niet letterlijk staat, kan het niet anders of het zachtjes wiegende bloempje in de maneschijn correspondeert op de een of andere wijze met een melancholische stemming van het lyrische ik. Het gedichtje bestuderen alsof het zich zou afspelen in het waarheidsdomein is overduidelijk misplaatst. Het is zinloos om ons af te vragen of het lyrische ik die blauwe kleur eigenlijk wel kan zien, zo midden in de nacht. En zo nee, dan is het geen goed gedicht! En bewoog het bloempje wel echt? Zou het lyrische ik niet aan het fantaseren zijn, of zelfs liegen? Misschien zat hij of zij het bloempje trouwens wel telepathisch te bestralen; in dat geval mag het geen wonder heten dat het bloempje bewoog, dus daar moeten we dan geen diepere betekenis achter zoeken!

Natuurlijk kan men wel proberen enige meer redelijke causale verklaringen te geven voor het in het gedicht geschilderde beeld, bijvoorbeeld dat de ik-figuur wellicht zo depressief was dat hij of zij hallucineerde, maar om het gedicht te begrijpen en te waarderen zijn dit soort verklaringen volkomen overbodig. Bovendien is het onmogelijk om te bepalen of het bloempje in ‘werkelijkheid’ bewoog of niet, en dat maakt ook niet uit; het bewegen van de bloem, of dit nu geacht wordt echt te zijn of ingebeeld, heeft een rijke symbolische betekenis, zowel voor de ik-figuur als voor de lezer. De ik-figuur legt geen logisch-causale, maar associatieve verbanden, en de lezer wordt nadrukkelijk uitgenodigd om hetzelfde te doen. Waar het in de poëzie om gaat is niet waarheid, maar zin, dat *je ne sais quoi* dat niet kan worden uitgespeld en waarvoor de Romantiek meer oog heeft dan de Verlichting.

Ach ja, dat ongrijpbare iets. Het blijft ons achtervolgen dan wel jagen we het na. Als we Doorman mogen geloven, zijn wij mensen trouwens niet de enigen in het universum die in staat zijn om te lijden aan onbestemde verlangens. Het volgende tweetal gedichten komt uit Doormans bundel *Je kunt bellen*.¹⁰

DOORSTUREN

Vorig jaar heeft uop onze hond gepast.

Sindsdien is hij

iets kwijt. Een zucht

zeewier geur van een kastpoot

potgrond nat metaal

de lucht van een sponning

of het kraken 's nachts

van iets. Wij

willen dat terug.

En wel dinsdag.

Bent u nou helemaal

¹⁰ Doorman 2013, pp. 46-47.

TERUGSTUREN

*Vorig jaar heb ik
op uw hond gepast. Sindsdien zit ik
met iets waar ik vanaf wil.
Ik stuur het u zoveel
mogelijk op want ik
mag wel zeggen dat ik
er gek van word.
Alleen krijg ik
het niet te pakken
om in een brief te doen,
in deze envelop*

Licht geformuleerd en met veel humor zijn deze regels verre van oppervlakkig. Wat ze uitdrukken is niet ‘waar’ in enige letterlijke betekenis van het woord. Er wordt niets geclaimd wat iemand met redelijke argumenten zou kunnen onderschrijven of bestrijden, en toch komen de woorden precies goed aan. Wat hier indirect aan de orde gesteld wordt is het verschil tussen waarheid en werkzaamheid, en zonder geleerd exposé of andere poespas wordt dit verschil in één keer overtuigend neergezet. De dichter legt niet uit en verbergt ook niet, maar communiceert door eenvoudigweg te tonen. Hij is *léger et profond*.

Bibliografie

- Bächtold-Stäubli, H. (red.) (1986 [1932]). *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin / Leipzig: Walter de Gruyter.
- Diderot, D. (1875 [1769]). *Le Rêve de D'Alembert*. In J. Assézat & M. Tournoux (red.), *Oeuvres complètes de Diderot*, vol. II. Paris: Garnier Frères, pp. 122-181.
- Doorman, M. (2013). *Je kunt bellen, Gedichten*. Amsterdam: Prometheus.
- Doorman, M. (2017). *Doormans klein handorakel. Honderd aforismen*. Nijmegen: Flanor.
- Doorman, M. (2023). *Een jager in het woud: Frankrijk, Duitsland, Europa*. Amsterdam: Prometheus.
- Heine, H. (2006 [1827]). *Buch der Lieder*. Neu-Isenburg: Melzer.
- Heine, H. (2013 [1844]). *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Mit einem Nachwort von Thomas Rosenlöcher. Berlin: Insel Verlag.
- Jung, C.G. (³1981 [1950]). Über die zwei Arten des Denkens. In *Symbole der Wandlung* (= *Gesammelte Werke* 5). Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, pp. 25-54.
- Rijk, L.M. de (²2008). *Religie, normen, waarden. Een kritische blik op een maatschappelijk debat*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Rijk, L.M. de (2010). *Geloven en weten. Pleidooi voor een sober atheïsme*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Waal, F. de (⁸2015 [2013]). *De bonobo en de tien geboden*. Amsterdam: Atlas Contact.

Rugbeelden

K. Michel

1.

Ik droom af en toe dat ik in de drukte van een stationshal ineens een rug zie opduiken die ik herken: 'hé dat is H., wat leuk'. Het is daar een chaos van jewelste maar omdat ik zeker weet dat H. al jaren dood is probeer ik toch uit alle macht om mij door de menigte heen te worstelen om hem te bereiken, langs de koffers, de trolleys, de opgestapelde rugzakken, de kinderwagens. Maar aan het gedrang komt helaas pas een eind als ik wakker schrik.

2.

In een vreemde stad zie ik een aantal mensen voor een winkelpand staan. Het is geen opstootje want daarvoor staan ze te stil, hun ruggen vormen een haag. Als ik naderbij kom en over de schouders kan kijken, zie ik in de etalage diverse kingsize beeldschermen staan. Knetterende kleuren, verspringende beelden.

In het grote raam van de etalage dat zich tussen de kijkers en de schermen bevindt zie ik ook de weerspiegelingen van hun gezichten oplichten. Tegelijkertijd is ook zichtbaar wat zich in de winkelruimte achter de schermen afspeelt, daar zijn verkopers in gesprek met klanten, verkopers die af en toe een blik werpen - bezorgd - op de mensen die voor de etalage samendrommen om naar de vuurzee van het breaking news te kijken. Zo komen de drie lagen van de passanten, het wereldnieuws en de verkopers samen in het glazen oppervlak van de etalage.

3.

Een tijdje geleden was er een demonstratie tégen de klimaatveranderingen en vóór adequate maatregelen. Ik ben even kwijt of het 'de' klimaatmars was of een van de andere optochten, het was in ieder geval in november en het was grijs rotweer en de lucht had een loden 'gevoelstemperatuur'. Tijdens die ernstige maar ook wel saaie bijeenkomst gebeurde er iets dat mij prikkelde:

OP DE DAM (klimaatmars 6-11-21)

als het zonlicht doorbreekt

en valt op twee flaporen voor mij in de menigte

zie ik twee dieprode vlinders

4.

In de schilderijen van Caspar David Friedrich wordt opvallend vaak iemand op de rug getoond. Heel bekend is bijvoorbeeld het schilderij van een wandelaar op een bergtop die over de dalen en de lage wolken uitkijkt. Ook bekend (van posters) is een monnik die staande op het strand bij de waterlijn verzonken lijkt in de aanschouwing van een woest zeelandschap met stormlucht. Een derde greatest hit toont diverse mensen die op een klip in de verte staren, naar een zeilschip dat scherp afsteekt tegen het avondrood.

Die figuren staan daar niet zomaar, ze hebben een functie, ze geleiden de blik van de toeschouwer. Langs de rug van de wandelaar, van de monnik, kijken wij als het ware met hen méé in de verte. De ruggestalten zijn een soort stand-ins voor ons als toeschouwers.

De filosoof (en dichter) Maarten Doorman keert in zijn boeken geregeld terug naar het werk van Caspar David Friedrich. Hij signaleert dat diens landschappen vaak een sfeer ontvouwen, een sfeer die een gemoedstoestand suggereert. Indirect geven de landschappen aan wat er gebeurt in het innerlijk van bijvoorbeeld de wandelaar, de monnik. Het hele krachtenspel van verlangen, vrijheidsdrang, melancholie. Wat dat betreft is een rugaanzicht heel functioneel. De toeschouwer wordt uitgenodigd om op die rug een innerlijke beleving te projecteren.

5.

Op het stadsplein staat een enorme massa mensen die allemaal naar het podium kijken, daar bewegen kleine figuren onder een gigantisch beeldscherm dat uit drie delen bestaat. Gebiologeerd kijk ik met de

anderen mee, mijn blik een beetje schuin omhoog gericht. Pas als ik - na verloop van tijd - van houding verander en mijn blik even laat zakken, zie ik ineens een zee van ruggen tussen mij en het scherm. Allemaal hoofden die een kant op zijn gericht. Ook zie ik hoe de kale koppen glanzen, hoe ze dobberen.

6.

Eind jaren 50. Niet lang voor mijn geboorte gaat een echtpaar op huwelijksreis naar Egypte. Ze arriveren in Gizeh. Na het eten maken ze een wandeling in de buurt van de piramides. In de schemering zien ze een stenen gevaarte dat zowel rond als langgerekt lijkt te zijn. Raadselachtig. Zeker in vergelijking met de silhouetten van de piramides ziet het eruit als een vormloze steenklomp. Als ze ernaar toelopen, er omheen trekken en vervolgens het gezicht ontdekken, blijkt het de fameuze Sfinx te zijn. Van de achterkant benaderd leek het helemaal nergens op.

7.

Ten tijde van de oorlogen in Joegoslavië was ik verbaasd door de foto's (mugshots) van de mannen die werden aangeklaagd door het Tribunaal (ICTY). Mannen die vreselijke misdaden hadden begaan tegen hele bevolkingsgroepen, maar die ook vaak direct geweld tegen hun burens hadden gepleegd. Ik was verbaasd dat ze allemaal min of meer normale koppen hadden (wel dikke) en er niet als moordenaars uitzagen. Los van de kwestie wat ik dan precies voor verwachtingen had, was het gewoon onnozel van mij, dom dom, want hier zien de misdadigers er ook niet uit alsof ze voldoen aan een blauwdruk.

8.

(Travnik) De auto's voor ons beginnen steeds langzamer te bewegen. Dan staat alles stil. Minutenlang. Muurvast. De busdeuren worden geopend, voor de frisse lucht. Ik stap uit, de warmte is bedwelmend. Een tijdje sta ik wat te kijken, loop dan langs de auto's naar voren. Een enorme rij van bumpers en achterlichtjes, hier en daar drementelen chauffeurs in de berm. Als ik eindelijk aankom bij de voorkant van de file blijkt daar een wegversperring te zijn, een symbolisch protest. Een stuk of tien krukken liggen op het wegdek. De oorlogsinvaliden protesteren tegen het niet betalen van hun pensioenen. Ze zijn pijnlijk. Zoveel begrijp ik uit de Duitse woordjes van een omstander. De landstaal spreek ik niet. Bij deze

demonstratie houdt één Unifil soldaat de wacht, in vol ornaat. Grote helm met kap, een rugzak waaruit een antenne steekt, een gevechtsuniform waarvan de zakken opbollen van de spullen. Het geheel wordt gecompleteerd door een supergroot geweer. Een werkelijk imposante verschijning. Op een gegeven moment kijk ik door de transparante kap recht in de ogen van de soldaat, en ik zie hoe bang hij is. Niet veel ouder dan 22. Een jongen eigenlijk, diep weggedoken in zijn high tech harnas, ver van huis.

9.

En dan is er de klassieke situatie waarin enkele mensen een stad ontvluchten met als opdracht niet om te kijken vooral niet om te kijken. En terwijl achter hun rug de stad in brand vliegt en vernietigd wordt, kan een van hen het toch niet laten om toch even om te kijken. Die persoon verandert dan volgens de overlevering in ‘een zuil van zout’. Een typering die ik altijd heel geheimzinnig heb gevonden, tot ik onlangs verblind werd door tranen, tranen die langs mijn wangen biggelden en in mijn mondhoeken sijpelden en ik ineens begreep dat die zuil van zout een vrouw moet zijn geweest die zichzelf uit ontzetting helemaal leeg moet hebben gehuild, daar op die helling verstijvend in de droge warme woestijnlucht.

10.

In een van de korte teksten die Walter Benjamin schreef aan de vooravond van de Tweede Wereldoorlog komt een engel voor. Die figuur ontleende hij aan een prent van Paul Klee. Terwijl hij nadacht over thema's als geschiedenis, vooruitgang en catastrofe werd Benjamin geïnspireerd door die afbeelding van een engel met brede vleugels en met ogen die groot zijn van ontzetting.

Als metafoor voor onmacht is de engel van Benjamin bijzonder goed getroffen: de engel die met wijdopen vleugels door een stormwind uit het verleden ruggelings de toekomst in wordt geblazen terwijl hij toe moet zien hoe in dat verleden (waaruit hij wordt weggeblazen) vóór zijn ogen de puinhopen groeien, hoe de ene na de andere ruïne opbloeit. Door de kracht van de wind kan de engel zijn vleugels niet sluiten. Machteloos kijkt hij toe.

11.

Wat ik akelig vind is wanneer in een film de hoofdpersoon een gevaarlijk gebouw binnengaat en daarbij van dichtbij wordt gevolgd door de camera. Het beeldkader is benauwend, het beeld schokt. Je kunt niet goed zien wat er links of rechts gebeurt. Geen overzicht. Wat we vooral zien is de rug. De held beweegt gespannen voorwaarts. En de camera volgt, dicht op zijn rug.

Dit veroorzaakt een dreigende sfeer, de mogelijkheid dat iets of iemand plots kan toeslaan, uit een onverwachte hoek. Het wekt bij mij een gevoel van onmacht, je weet dat het ieder moment fout zal gaan, maar je kunt niks doen, je kunt hooguit roepen: 'pas op achter je'.

Toekijken, als vanachter dik glas, toekijken hoe die dove brede rug zich voortbeweegt door de gangen en de kamers. Een rug die niet weet wat er zich afspeelt, geen dekking heeft, een rug die kwetsbaar is.

En dan gebeurt het toch - in een flits.

12.

Ik stipte al aan dat in de schilderijen van Caspar David Friedrich vaak iemand op de rug wordt getoond. Het meest bekend zijn de wandelaar op de bergtop en de monnik op het strand die naar een stormlucht boven zee kijkt. Minder bekend is het schilderij waarin een soldaat wordt getoond die op een (berg?)helling stilstaat voor de boomgrens van een dicht woud. Ook deze soldaat wordt op de rug getoond, al is zijn bovenlichaam enigszins gedraaid. Zijn voeten staan ook niet helemaal recht maar in een v-vormige hoek. Daaraan kun je zien dat hij even pas op de plaats maakt en iets overdenkt. Kennelijk komt de soldaat uit de vlakte en pauzeert nu om te overwegen of hij het pad verder zal volgen en het woud zal binnengaan.

Wij kijken langs zijn rug met hem mee, de ruimte tussen de bomen ziet er donker uit - zeker vergeleken met de helling - en het woud opent zich net voldoende om te tonen hoe diep het is.

De peinzende houding van de soldaat krijgt een extra accent door een kraai die prominent op de stronk van een omgezaagde boom zit, dat detail is een teken dat 'pas op' lijkt te knipperen. Het silhouet van de kraai steekt overigens duidelijk af tegen de sneeuw die op de grond ligt. En de sneeuw krijgt hier een daar een melancholisch accent door de bronzen kleur van het licht waarin het landschap baadt.

Het is een geheimzinnig tafereel, ook de titel geeft weinig bloot, die luidt simpel 'Der Chasseur im Walde' (1814). Misschien is dat een van de redenen waarom de filosoof Maarten Doorman diverse keren op dit schilderij is teruggekomen. Het staat wel drie keer afgebeeld in zijn boeken (in 2004, 2018 en 2023) telkens voorzien van - summier - commentaar en het fungeert zelfs als cover van zijn laatste studie waaraan het ook de titel heeft gegeven 'Een jager in het woud'. Desondanks wordt niet helemaal duidelijk wat hem nou precies zo fascineert aan dit doek. Uit het commentaar kun je wel leren dat hier waarschijnlijk een soldaat uit het leger van Napoleon wordt neergezet die op de terugweg is naar huis. Ook wordt aangestipt dat de soldaat een tussenpositie inneemt, hij staat letterlijk tussen voor- en achtergrond, tussen het lichte van de helling en het donkere van het woud. (Misschien ligt daar een parallel met de spanning tussen Verlichting en Romantiek.) De soldaat bevindt zich als het ware tussen het ontsnapt zijn aan de gevaren van de oorlog en het tegemoet lopen van de gevaren in het woud. Hij laat een heel traject achter zich en gaat nu het ongewisse tegemoet. Wij zien hem hier in tweespalt, hij staat op een drempel.

Temidden van de vele schilderijen die Friedrich heeft gemaakt waarin een rug een rol speelt, is dit doek een uitzondering in die zin dat hier iemand niet louter aan het kijken en contempleren is (zoals die wandelaar of die monnik) maar dat hier een besluit wordt genomen. De soldaat staat daar en piekert over de vraag hoe hij verder zal gaan (ja dat zie je aan de rug en aan de stand van de voeten). Er wordt gewikt en gewogen, het is echter de vraag of de uitkomst de meest redelijke zal zijn. Een omweg zou waarschijnlijk het verstandigste wezen, maar de opening tussen de bomen lokt, de verleiding van het romantische woud zal waarschijnlijk te groot blijken. Bij nadere beschouwing (en studie) blijkt dat we vermoedelijk kijken naar de vooraankondiging van een drama. De soldaat neemt geen omweg, loopt het woud in en wordt verzwoegen zoals vele reizigers en indringers voor hem (o.a. de beroemde 3 Romeinse legioenen waarover Tacitus schrijft).

Veertien jaar na dit doek zal Friedrich weer een woudrand op een helling met sneeuw schilderen (Frühschnee, 1828) maar in dat vergelijkbare tafereel valt dan geen mens meer te bekennen.

Een vraagteken in de lente

Peter Peters

Nooit brak de lente zo aarzelend aan als in het lied ‘Frühlingstraum’ uit Schuberts *Winterreise*. De piano speelt een melodietje dat voorbij is voor je het weet. Het leidt het eerste van drie strofen in. Eerst is er de idylle van kleurige bloemen die bloeien in mei. Dan wordt de eenzame wandelaar gewekt door het gekraai van hanen en het geschreeuw van raven op het dak. Terug in de werkelijkheid dringt tot hem door dat de bladeren die hij zag slechts in zijn droom bestonden. Wat hij ziet als hij zijn ogen opent, zijn de ijsbloemen op de ramen. Buiten is het winter.

Schubert baseerde zijn liederencyclus uit 1827 op vierentwintig gedichten van Wilhelm Müller (1794-1827). De gedichten gaan over een man van onbestemde leeftijd die, na te zijn afgewezen door zijn geliefde, een reis maakt door een winters landschap. Müller was met zijn voorliefde voor het reizen als literair thema - eigenlijk is het beter het Duitse *wandern* te gebruiken - geen uitzondering onder de dichters van zijn tijd. Het thema van de zwerver op zijn eenzame weg, voortgedreven door een vloek of een betovering, door het verlangen naar verlossing of een thuis, door de zucht naar nieuwe ervaringen, een roeping of gewoon een geliefde vormt een topos in de Duitse romantische literatuur aan het begin van de negentiende eeuw.

Het gedicht ‘Frühlingstraum’ bestaat uit twee keer drie episodes. Schubert gaf elk van de episodes een eigen muzikaal karakter in de liedvorm A-B-C. De drie episodes zijn, zou je in filmtermen kunnen zeggen, hard achter elkaar gemonteerd. Ze verschillen zo van elkaar dat het lied een bijna schizofreen karakter krijgt. Het begint met een landelijk wijsje dat past bij de prilheid van de lente. Dan volgt een snellere passage waarin Schubert het gekraai van hanen, de schreeuw van een raaf en het bonzen van het hart van de ontwakende nabootst. Tenslotte horen we in een verstilde majeur/mineur-passage hoe de dromer zich afvraagt wie die ijsbloemen op het raam schilderde en of ze misschien ooit nog groen zullen worden. Na de derde episode keren we terug in de droom. Schubert brengt de luisteraar van de ijsbloemen in mineur terug naar het lentewijsje in majeur

op de simpelst denkbare manier: hij laat tot drie keer toe de noot a in drie octaven horen (fig. 1).

Figuur 1

Blu - men im Win - ter sah, der Blu - men im Win - ter sah?

dim.

Edition Peters. 9023

De herhaalde octaafnoten doen de adem stokken.

In de oren van de luisteraar klinkt nog het a-mineur uit het derde fragment. Onbewust vult deze daarom het octaaf in als een mineur-akkoord. Maar na twee keer keert de openingsmelodie in A-groot terug in de herinnering. Nu werkt het octaaf als een vooruitwijzing naar de gebroken drieklank op A-groot waarmee we terugkeren in de lentedroom. Zoals de winter nauwelijks merkbaar overgaat in de lente, zo verandert de ongeschreven c in het octaaf even raadselachtig als bevrijdend in een cis. Door een listig spel met de herinnering laat Schubert noten horen die er niet staan. In de tweede helft van het strofische lied klinkt opnieuw de lentedroom, opnieuw wordt die wreed verstoord en opnieuw sluit de dromer zijn ogen om zich vertwijfeld af te vragen wanneer zullen de ijsbloemen op de ruiten weer groen worden, "[...] wann halt ich mein Liebchen in Arm?"

De middelen die Schubert inzet om dit laatste vraagteken op muziek te zetten, zeggen veel over hoe de romantiek in de muziek werd uitgevonden.

De *Winterreise* is op te vatten als een cyclus over landschap en over herinnering. Anders dan in *Die schöne Müllerin*, de andere gedichten van Müller die Schubert op muziek zette, is de handeling - de kortstondige liefde voor het meisje en haar afwijzing - verleden tijd en bestaat zij uitsluitend in de verwijzingen en herinneringen. Deze herinneringen worden uitgedrukt in de eigenschappen van het landschap waar de

reiziger doorheen trekt of, sterker uitgedrukt, in de beweging door het landschap worden de herinneringen opgeroepen.

De liederen vormen geen chronologie, zoals in *Die schöne Müllerin*, maar suggereren door de ogenschijnlijk willekeurige volgorde eerder de verwarde gedachten van iemand die nu eens hier aan denkt en dan weer aan iets anders wordt herinnerd. De beweging van de reiziger is altijd weg van de stad, het dorp of de bewoonde wereld en naar de onbewoonde woeste natuur. In 'Der Lindenbaum', het vijfde lied van de cyclus, denkt de man terug aan de lindeboom die voor de poort stond, traditioneel de plaats van lindebomen. De reiziger denkt terug aan de woorden die hij in de bast van de boom schreef, maar nu is hij 'manche Stunde/Entfernt von jenem Ort' en is het winter. In zijn verbeelding hoort hij de boom ruisen, maar het zijn niet de bladeren die hij hoort, maar kale twijgen die over elkaar schuiven en hem lijken te roepen. Ook in andere liederen zoals 'Die Krähe', 'Im Dorfe', 'Der Wegweiser' en 'Das Wirtshaus' is de vertrouwdheid van de bewoonde wereld een herinnering.

Müllers reiziger is alleen en moet zelf zijn weg zien te vinden. Lang niet altijd lukt dat. Het thema van het verdwalen komt op meerdere plaatsen terug. In '[Das] Irrlicht' wordt de wandelaar door een dwaallicht in een diep ravijn gelokt, waaruit elke weg naar de dood lijkt te voeren. In 'Der Wegweiser' ziet de wandelaar plotseling een wegwijzer staan die in het niets wijst. "Eine Straße muß ich gehen,/Die noch keiner ging zurück."

Niet de hele cyclus speelt zich af in het onbestemde 'onland' zoals Auke van der Woud het beschreef in *Het lege land* (1987). Zowel de teksten als de muziek van de cyclus geven op sommige momenten plaatsbepalingen door te verwijzen naar lokale gewoonten. In 'Das Wirtshaus' komt de vermoeide wandelaar langs een kerkhof en ziet de groene dodenkransen als een uitnodiging om er zich voorgoed te ruste te leggen. In het 'kühle Wirtshaus' blijken alle kamers echter reeds bezet en de wandelaar moet, ofschoon 'tödlich schwer verletzt' verder: 'Nun weiter denn, nur weiter,/Mein treuer Wanderstab!' Müller ontleende dit beeld aan het leven. In de negentiende eeuw was het in Duitsland en Oostenrijk gebruikelijk dat herbergiers groene kransen op de deur hingen om reizigers uit te nodigen te proeven van de nieuwe wijn, de 'Heurige'. Schubert moet de verwijzing zeker hebben gekend.

Een andere concrete plaatsbepaling vinden we in het lied 'Die Post'. De reiziger hoort het geluid van een posthoorn en denkt een ogenblik dat hij een brief zal krijgen van zijn geliefde om zich vervolgens te realiseren dat

dit niet meer zo kan zijn. Müller leende zijn beeld van de postkoets van Eichendorff die in zijn gedicht 'Sehnsucht' het geluid van de posthoorn in de verte gebruikte als een metafoor voor het gevoel van onbestemde verwachting: "aus weiter Ferne/Ein Posthorn im stillen Land". Schubert laat het signaal van de posthoorn klinken in de inleiding van het lied en hij gebruikte daarvoor zeer waarschijnlijk een bestaand hoornmotief. Omdat elke gebied een eigen signaal had, vormden posthoornmotieven een plaatsbepaling voor de wandelaar, als een soort 'auditieve wegwijzer'.

In vrijwel alle liederen wordt de suggestie gewekt van een verwijderd zijn, het niet daar zijn waarnaar de herinnering verwijst. Dit oproepen van het 'elders' spreekt op een gecompliceerde manier ook uit het laatste lied, 'Der Leiermann'. De reiziger ziet buiten, aan de rand van het dorp, een oude man die blootsvoets op het ijs zijn liederen begeleidt op een draailier terwijl zijn kleine (geld)schoteltje altijd leeg blijft. Het is gebruikelijk de lierdraaier op te vatten als een alter ego voor de reiziger, en in sommige romantische interpretaties wordt aan Schubert zelf de rol van de oude man toebedacht of wordt de muzikant opgevat als de dood die de eenzame reiziger opwacht aan het einde van zijn reis. Maar de oude man vormt ook een verwijzing naar de vele thuisloze muzikanten die in de dagen van Schubert en Müller door het land trokken om zo aan de kost te komen. De bedelaars-muzikanten waren de belichaming van het vreemde, de zwervers die van elders kwamen.

De muziek van de lierdraaier in de rol van vreemdeling komt van ver en symboliseert op die manier een besef van onbestemde afstand.

De suggestie van een verwijderd zijn, of zelfs ontheemd, wordt niet alleen gewekt door de beelden van het winterse lege landschap, maar speelt zich ook af in de herinnering. Hier is de afstand er niet een in de ruimte, maar in de ervaren tijd. Wat Müller met zijn teksten alleen kon suggereren, lukt Schubert met zijn muziek wel: het ervaren van het tijdsverloop tussen gebeurtenis en herinnering. *Winterreise* heeft tal van momenten waarop Schubert met muzikale middelen een herinnering suggereert. Soms gebeurt dat door een directe verwijzing, zoals aan het begin van 'Der Lindenbaum'. In maat 7 van de pianobegeleiding klinkt een pianissimo gespeeld hoornmotief, een romantisch muzikaal gebaar dat afstand en scheiding suggereert. In dit geval wordt de alledaagse herinnering van de luisteraar aan het signaal aangesproken. Vaak ook speelt Schubert een subtiel spel met variatie en herhaling waardoor de suggestie van

verstreken tijd in puur muzikale zin wordt gewekt: we horen iets terug dat we al eerder hoorden. Zo eindigt hij vaak een lied met het pianovoorspel waarmee het begint. Het wonderlijke is dat de noten dezelfde zijn, maar we ze anders horen omdat er sinds de eerste keer dat ze klonken iets is gebeurd, bijvoorbeeld in 'Das Wirtshaus', waar Schubert de piano-inleiding letterlijk herhaalt. Ook in 'Frühlingstraum' horen we in de herhaling van de drie episodes precies dezelfde noten, maar de tweede keer lijkt het lentewijsje anders te klinken, met een zweem van zwaarmoedigheid, als een variatie op een thema. We herinneren ons immers het hanengekraai en de verstilde wanhoop die voorafgingen.

Musicologen hebben zich afgevraagd of muziek een 'verleden tijd' kan hebben. Ervaren we het opnieuw horen van een thema na een reeks variaties als een verleden tijd, of juist als een verrijkt heden? In zijn *Divisions upon an Italian Ground* gebruikt de Engelse barokcomponist Robert Carr een oude variatietechniek. Een dalende geharmoniseerde baslijn keert telkens terug, maar de blokfluit speelt andere motieven en versieringen. Lutherse koraalmelodieën bestaan vrijwel altijd uit twee delen, waarbij het eerste deel herhaald wordt waarna het tweede een nieuwe gestalte van de muziek laat horen. Herhaling kenmerkt ook de da capo aria's uit de opera's van Händel. In variatievormen als Bachs *Goldberg Variationen* klinkt het thema na de variaties in haar oorspronkelijke gestalte, maar kan dan door de luisteraar niet meer zo worden gehoord omdat deze zich nu bewust is van alle andere verschijningsvormen die het thema in zich bergt. En in de klassieke sonates zoals die werden geschreven door Haydn, Mozart en tijdgenoten krijgt het A-B-A schema de vorm van de herhaling (reprise) van een thema nadat dit in de doorwerking is gevarieerd. Overigens wordt in Haydn-sonates zo ongeveer elk onderdeel van een sonate herhaald en vaak ook motieven binnen een deel. Op zoek naar een reden, is het aannemelijk dat de herhaling de luisteraar hielp om de structuur van de muziek te begrijpen.

In de barok- en klassieke periode is de variatie vaak een herhaling, bij Schubert is paradoxaal genoeg het omgekeerde aan de hand. Zijn herhalingen klinken als een variatie. Hoe kan dat? De pianist Charles Rosen geeft in zijn prachtige boek over de romantische generatie een antwoord:

The significance of many of the elements can be realized retrospectively in a way that is fundamentally different from the realization of time in an eighteenth century musical form. [...] Just as the travelers of the last

decades of the eighteenth century looked back and saw a landscape almost unrecognizable, astonishingly different from the one they themselves believed to have passed through, so the listener must listen back in his memory to the earlier songs, and only then can he perceive how the cycle is taking shape.¹

Schubert brengt met muzikale middelen een gelaagdheid aan in het tijdsverloop in veel van de liederen in de cyclus. Tussen het heden en de gebeurtenissen die de reiziger zich herinnert ontstaat zo eenzelfde besef van ‘verwijderd zijn’ als wat op andere momenten in het landschap wordt geprojecteerd. Rosen brengt dit oproepen van ‘afstand’ in de muziek van Schubert - ‘a sense of distance’ - mooi onder woorden door de herinnering te vergelijken met een wandelaar die terugkijkt naar de weg die hij heeft afgelegd:

The reappearance [of a theme] is not only a return but more specifically a looking-back, as the Romantic travellers delighted to look back to perceive the different appearance of what they had seen before, a meaning altered and transfigured by distance and a new perspective. In Beethoven’s instrumental music the return of an initial theme had often been transformed and radically altered by rescoring and rewriting: but in [Schubert’s music] it is apparently unaltered, transformed simply by distance in time and space, by preceding sonorities, by everything that has taken place since the opening.²

Hier zien we hoe de afstand zelf - en daarmee het veranderende perspectief - datgene wat vooraf ging heeft veranderd, ook al blijft het strikt genomen hetzelfde.

Terug naar het open octaaf in ‘Frühlingstraum’ dat Schubert vooraf laat gaan aan de herhaling van de drie episodes. Wie de partituur van het lied analyseert, ziet dat de muziek op veel plaatsen speelt met octaaffiguren. Voor het eerst gebeurt dat in het kraaien van de hanen, aan het begin van de tweede episode. Het geluid wordt nagebootst door een gebroken octaaf boven een dissonant akkoord te plaatsen dat in mineur oplost (fig. 2).

¹Rosen 1995, p. 194.

²Rosen 1995, p. 236.



Figuur 2

Het motief, dat scherp contrasteert met de klassieke harmonie uit het lenteliedje, komt drie keer terug. Is het toeval dat de haan drie keert kraait, of kun je het opvatten als een teken van leugenachtigheid? En is die leugenachtigheid niet kenmerkend voor het hele lied: de dingen zijn niet wat ze lijken te zijn?

Onmiddellijk na het hanengekraai klinken opnieuw dissonante akkoorden die oplossen in mineur, ditmaal boven repeterende zestienden in octaven in de bas. Als het woord 'Dach' wordt gezongen, vormt de pianobegeleiding zowel in de linker- als de rechterhand in octaven een gebroken a-mineur akkoord (fig. 3).



Figuur 3

Na een fermate boven twee achtste rusten horen we meteen weer dat gebroken octaaf op de grondtoon A, maar in de basnoten vormt zich een septiemakkoord dat de derde episode inleidt. De pianobegeleiding in dit deel bestaat vrijwel helemaal uit gebroken octaven die harmonisch worden ingevuld in de linker- en rechterhand. Van de twee vragen uit het gedicht van Müller² "Doch an den Fensterscheiben, wer malte die Blätter da? / Ihr lacht wohl über den Träumer, der Blumen im Winter sah?"² klinkt de eerste in majeur, maar op het woord 'lacht' kleurt Schubert het octaaf in met de noot f waardoor een d-klein akkoord ontstaat; en ook hier horen we de ironie dat wat er staat als 'lachen' in de muziek niet zo klinkt (fig. 4).

Figuur 4



Aan het eind van de derde episode blijft het gebroken C-octaaf klinken, maar nu zonder harmonische kleuring, leeg en toch ook weer niet (fig. 1). Het is nu de luisteraar en niet langer Schubert die er een akkoord van maakt. De grote en kleine tertsnoten die het karakter van het akkoord bepalen als majeur of mineur klinken nog slechts in de herinnering aan wat voorafging, of in de verwachting van wat zou kunnen komen.

Het is eenvoudig om afbeeldingen van het manuscript van *Winterreise* te vinden op het internet. Ze zijn zo goed dat je kunt scherpstellen op de rafelige randen van het geschepte papier, op de noten die Schubert schreef met twee kleuren inkt, een bruinigrijze en een zwarte, en op de houtvezels in het papier. Het geeft, zelfs op het scherm, een historische sensatie: de muziek die voor ons als tijdloos klinkt, is ooit genoteerd, terloops en

precies tegelijk. Het is spannend om op de drie manuscriptpagina's rond te dwalen. Zo blijkt Schubert, anders dan in de gedrukte partituur, de muziek van de drie episodes maar een keer opgeschreven te hebben. Hij gebruikt een herhalingsteken om aan te geven dat de uitvoerders na de open octaven weer naar het begin terug moeten keren. Ook op veel andere plaatsen, in maten en zelfs voor de liedtekst, gebruikt hij het herhalingsteken om zich de moeite te besparen dezelfde noten of tekst opnieuw te noteren.

Voor wie het wil zien, speelt het manuscript een spel met de dialectiek van herhaling en variatie. De middelen van de klassieke stijl waarin Schubert opgroeide, de majeur-mineur wisselingen die zo kenmerkend zijn voor bijvoorbeeld de pianosonates van Haydn en Mozart, en ook de letterlijke herhaling van een passage krijgen hier een nieuwe werking. Is het toeval dat Schubert de tekst van de tweede vraag in de strofes 3 en 6 niet opnieuw uitschrijft, maar juist wel het vraagteken? Dat tweede vraagteken staat boven de open octaven die de terugkeer naar de lentemelodie inleiden (fig. 5)

Figuur 5



Het open octaaf is hier een vraagteken geworden, want we weten immers niet welke harmonische functie het zal krijgen als er noten aan worden toegevoegd.

Anders dan de herhaling uit de klassieke periode, die de luisteraar hielp om greep op de vorm van een compositie te krijgen, om die als het ware in zijn geheel te overzien, is de herhaling bij Schubert een variatie omdat de noten weliswaar identiek zijn, maar de tweede keer anders gehoord kunnen worden. Zoals de beschouwer van een schilderij van Caspar David Friedrich zich vereenzelvigd met de blik van de persoon in het landschap in plaats van dat landschap van buiten het kader te overzien, zoals gebruikelijk was in classicistische schilderkunst, zo impliceert Schuberts muziek een luisteraar die in het tijdsverloop van de muziek zelf herinneringen vormt en daarmee betekenis kan geven aan de muziek.

Het thema van herinnering is in *Winterreise* nauw verbonden met nostalgie, met het verlangen naar iets dierbaars dat verloren ging. Een van de betekenissen is die van heimwee, een verlangen naar thuis, of zelfs thuiskomen. Het open octaaf als vraagteken drukt uit dat niet duidelijk wordt of we als luisteraar zullen thuiskomen in de tonica. Dat weten we pas als het octaaf zich vult met andere noten en zo van interval tot akkoord wordt. Romantische componisten als Wagner en de vroege Schönberg hebben hun muziek vormgegeven rond het spel met de uitgestelde verwachting van het thuiskomen in de oplossing van een harmonische dissonant, maar Schubert was de eerste die het speelde. In de woorden van Charles Rosen:

A Classical work forecasts its own resolution: the dissonances of its large-scale form are similar and even parallel to small-scale dissonance; the final resolution to the tonic follows the “laws” of harmony and counterpoint. The end of Schubert’s “Thränenregen,” however, does not point towards resolution. The return of the minor mode at the end of the postlude is by the harmonic standards of the time, strictly a dissonant ending.³

Ook aan het eind van ‘Frühlingstraum’ krijgen we een antwoord op de vraag die het open octaaf stelt. Net als aan het eind van ‘Der Leiermann’, het laatste lied van de cyclus, horen we een mineurakkoord. De twee herstellingstekens in het a-klein slotakkoord in het manuscript laten er geen twijfel over bestaan (fig. 6). Hier vat Schubert het drama van de winterreis samen in een enkele maat. De hoopvolle verwachting die in het open octaaf besloten lag is verdwenen. Wie de twee gebroken drieklanken hoort, weet zeker dat het nooit meer lente zal worden.



Figuur 6

³Rosen 1995, p. 180.

Bibliografie

Rosen, Ch. (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge [MA]: Harvard University Press.

Dialectiek en grensgangers

Joseph Wachelder

De dialectiek tussen Verlichting en Romantiek loopt als een rode draad door het cultuurfilosofisch oeuvre van Maarten Doorman. Bij (her)lezing van *De romantische orde*, *Rousseau en ik* en het recent verschenen *Een jager in het woud*, drie boeken die samen zo'n twee decennia omspannen, komt de tegenstelling tussen Verlichting en Romantiek steeds terug. Die oppositie blijkt ook de probleemontwikkeling in de opeenvolgende boeken te stuwen. Met zijn kenmerkende, lichtvoetige stijl weet Doorman de cultuurgeschiedenis van Europa toegankelijk te houden (of maken) voor een breed publiek, en tegelijkertijd in te zetten voor eigentijdse cultuurkritiek. Doormans eruditie laat hem, ogenschijnlijk met groot gemak, ontwikkelingen in Frankrijk, Duitsland en Engeland met elkaar verbinden, onder verwijzing naar uiteenlopende maatschappelijke domeinen als politiek, opvoeding, onderwijs en wetenschap, en de kunsten in het bijzonder. Hij beweegt behendig van Wagners opera *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) naar het popfestival Woodstock (1969); van Coleridge naar Houellebecq; van Friedrichs *De chasseur in het woud* (1813/1814) naar Jeff Koons. In zijn duiding van deze cultuuruitingen verbindt hij filosofische abstractie met persoonlijke ervaringen. De dialectiek tussen Verlichting en Romantiek kan op onverwachte momenten naar voren komen.

Recent las ik een korte biografische schets van fysicus en Nobelprijswinnaar Peter Higgs, naar aanleiding van diens overlijden. Wetenschapsjournalist Margriet van der Heijden tekende voor die necrologie in de *NRC*. Higgs wordt door van der Heijden neergezet als een romantisch genie. Zijn briljante idee over hoe massa in het universum tot stand komt, wordt tot één van de diepste inzichten in de naoorlogse theoretische fysica gerekend. Higgs' theorie valt te situeren in de studie van elementaire deeltjes en hun bijbehorende velden. Van der Heijden schetst het leven van een ietwat teruggetrokken hoofdpersoon, die na zijn pensionering geen televisie keek maar wel naar jazzplaten luisterde. Naar mijn inschatting heeft Higgs' voorspelling van het bestaan van een (later naar hem genoemd) boson tot één van de duurste experimentele toetsingen ooit geleid. In ondergronds gelegen, daartoe speciaal aangelegde, uitgebreide voorzieningen, zijn bij CERN, nabij Gèneve,

jarenlang botsingsexperimenten met zeer hoge energie uitgevoerd. Fysici verbonden aan tientallen universiteiten hebben de daarmee verkregen data vervolgens geanalyseerd, op zoek naar de spreekwoordelijke speld in de hooiberg, uiteindelijk met positief resultaat. Weinig briljante ideeën hebben zoveel gekost, en zo'n beperkt praktisch nut opgeleverd.

Ik heb bovengeschetste spanning tussen Verlichting en Romantiek aan den lijve mogen ervaren. Voorafgaand aan mijn carrière als historicus van onderwijs en wetenschappen, heb ik een opleiding als theoretisch fysicus genoten. In die tijd was de verhouding tussen onderzoekers in de experimentele en theoretische Hoge Energie Fysica doortrokken van de dialectiek tussen Verlichting en Romantiek. Maar ook weer niet helemaal. Een groot deel van de theoretische fysici liet net als Higgs hun verbeeldingskracht de vrije loop; een kleiner deel verkoos meer pragmatische benaderingen. Onder de experimentele fysici speelde iets vergelijkbaars, maar lagen de verhoudingen omgekeerd. Doorman realiseert zich dergelijke beperkingen van de dialectische analyse ten volle. Hij komt er herhaaldelijk op terug, onder andere in de inleiding van *De romantische orde*. De dialectiek berust op stereotypes, zo beklemtoont hij. Frankrijk omarmde de Romantiek met aanzienlijke vertraging ten opzichte van Duitsland en Engeland. Het ontstaan van Verlichting en Romantiek als transnationale duidingscategorieën kent een complexe ontwikkeling; pas in de loop van de negentiende eeuw zou deze gestalte krijgen. Doorman verwijst in dit verband terecht naar het grensverleggende werk van Joep Leerssen. Hij constateert bovendien dat historici zich wat ongemakkelijk kunnen voelen bij het aanwijzen van de romantische orde als een *épistémè* in Foucaults zin.

Als cultuurhistoricus ben ik mij steeds meer gaan afvragen hoe de cruciale veranderingen die de natuurwetenschappen in de decennia rond 1800 doormaken passen in hun bredere context. Doorman verwijst daarvoor onder andere naar Kosellecks concept *Sattelzeit*, de periode waarin zich een nieuw historisch tijdsbesef, gekenmerkt door een open toekomst, ontwikkelt. Ook in mijn onderzoek naar de ontwikkeling van Nederlandse universiteiten in de negentiende eeuw speelde Koselleck een belangrijke rol, die ik verbond met een groeiende oriëntatie op processen in (de organisatie van) uiteenlopende maatschappelijke domeinen als het recht, de geneeskunde en het hoger onderwijs in zijn algemeenheid. Andere karakterisering van de transformatie in de natuurwetenschappen vanaf 1800 benadrukken disciplinevorming, professionalisering of specialisering. Dergelijke typeringen, inclusief Kosellecks duidingsschema, hebben gemeen dat ze de uitkomst van de veranderingen

vooropstellen. Daardoor geven ze weinig inzicht in de drijvende krachten achter de transformatie. Eenzelfde beperking kleeft mijns inziens aan typeringen van wetenschappers als ‘verlicht’ of ‘romantisch’. Dergelijke karakteriseringen komen vaak achteraf; voor tijdgenoten hadden ze nog weinig specificiteit of zeggingskracht. Voor de natuurwetenschappen rond 1800 geldt dat in het bijzonder.

In het desbetreffende hoofdstuk in *De romantische orde* besteedt Doorman veel aandacht aan de moeilijkheden om voor de periode rond 1800 scherpe demarcatielijnen tussen Verlichting en Romantiek in de natuurwetenschappen aan te wijzen. Lange tijd was het vanzelfsprekend om de rationaliteit van wetenschap tot de Verlichting te rekenen. Dat het genie van de wetenschapper in romantische termen werd gevat, deed daar weinig aan af. Het illustreert, zo Doorman, de paradoxen waarmee de Romantiek omgeven is. Onderdeel van de associatie van wetenschap met rationaliteit, zo beschrijft hij, leidde ertoe dat lange tijd romantisch georiënteerde wetenschappers als geïsoleerde individuen werden behandeld, los van hun culturele context. Maar Doorman constateert ook een kentering onder wetenschapshistorici om de romantische natuurwetenschap meer serieus te nemen. Daarvoor verwijst hij met name naar Robert J. Richards’ *The Romantic Conception of Life*, waarin deze omstandig de romantische wortels van Charles Darwins evolutieleer blootlegde, en de gevestigde orde in het Darwin-onderzoek uitdaagde. In 2012, acht jaar na het verschijnen van *De romantische orde*, zou John Tresch in *The Romantic Machine* een lans breken voor de vele kruisbestuivingen tussen Romantiek, technologie, wetenschap en sociale hervormingen in post-Napoleontisch Frankrijk.

De publicatie van Robert Richards’ *The Romantic Conception of Life* zal waarschijnlijk geïnterfereerd hebben met Doormans afrondende werkzaamheden aan *De romantische orde*. Daarin houdt hij vast aan de spanningsverhouding tussen Verlichting en Romantiek voor de natuurwetenschappen, ook als hij, net als Richards terug gaat naar Goethes tijd. Doorman beschrijft Goethes controverse met Newton over de kleurenleer als een cruciaal moment: “De Romantiek verwierf zich identiteit en werd pas volwassen door Newton tot vijand te maken en door wetenschap in de voor Romantiek zo kenmerkende polaire denkrant naar gene zijde te verbannen.”¹ Ik denk dat er meer speelde rond die

¹ Doorman 2012³ [2004], p. 112.

kleurentheorie, wat tevens nieuw licht kan werpen op de drijvende krachten achter de veranderingen in de natuurwetenschappen rond 1800. Doorman bespreekt Goethes kleurenleer vanuit diens polemieken met Newton, zoals gebruikelijk in de literatuur waarnaar *De romantische orde* verwijst. Zoals Richards naar Schelling terugkeert om de evolutietheorie van Charles Darwin vanuit een eerder perspectief aan te lichten, wil ik aandacht vragen voor Charles' grootvader, Erasmus Darwin, om Goethes kleurenleer te contextualiseren.

Erasmus Darwin wordt onder andere herinnerd om diens vroege gedachten over evolutie, vergelijkbaar met tijdgenoten als Carl Friedrich Kiemeyer en Jean-Baptiste de Lamarck. Hoewel Erasmus Darwin niet de faam heeft verworven die zijn kleinzoon ten deel is gevallen, werd hij in zijn tijd toch beschouwd als een grootheid. Hij stond te boek als een uitmuntend arts. Van heinde en verre togen patiënten per koets naar de Midlands om hem te consulteren. Erasmus Darwin was lid van de Lunar Society, waar entrepreneurs, uitvinders, en pedagogen met elkaar van gedachten wisselden. Hij was zelf ook als uitvinder actief; als zodanig verbeterde hij het besturingsmechanisme van koetsen en werkte hij aan luchtballonnen en een kopieermachine. Daarnaast schreef Erasmus Darwin boekvullende, didactische gedichten als *The Temple of Nature* en *The Botanic Garden*. Als activist steunde hij de afschaffing van de slavernij. In zijn *Zoonomia; or, the Laws of Organic Life* bepleitte Erasmus Darwin een methode van specifieke analogie voor de levenswetenschappen, gebaseerd op de zorgvuldige vergelijking van effecten in verschillende organen; een methode die hij naast de fysica en de chemie plaatste. Valt Erasmus Darwin te karakteriseren als een romanticus, zoals vaak gebeurt? Of als een verlicht denker met oog voor praktisch nut en een nieuwe maatschappelijke orde? In ieder geval was Erasmus Darwin zeer veelzijdig, iets wat voor veel wetenschappers uit die tijd opgaat. Ik zie in Erasmus Darwin vooral een grensganger; ik zal daar later op terugkomen. Maar wat heeft Erasmus Darwin met Goethe van doen?

Erasmus Darwins *Zoonomia* verscheen in verschillende vertalingen, binnen het jaar in het Duits en met serieuze vertraging in het Frans. In *Zoonomia* werd ook het stuk opgenomen dat hij, naar algemeen wordt aangenomen, schreef voor zijn zoon Robert Waring, en dat laatstgenoemde, negentien jaar oud, voorlegde als dissertatie aan de Leidse universiteit. Het relatief korte traktaat, met als titel 'New Experiments on the Ocular Spectra of Light and Colours' zou tot omstreeks 1835 in Engeland als belangrijkste referentie fungeren voor het fenomeen

van de ‘ocular spectra’, zoals ik in het artikel ‘Nachbilder, Natur und Wahrnehmung’ in meer detail heb uiteengezet. Goethe geeft aan in hoge mate door Erasmus Darwin (en diens artikel over ‘Ocular spectra’) geïnspireerd te zijn, en stort over een lange periode loftuitingen over hem uit.² Een brief aan Clemens, gedateerd 15 januari 1826, spreekt boekdelen: “The merits of this man [Erasmus Darwin] have long been known to me, and through him I have been helped on my scientific paths in more than one respect.”³ Zoals Erasmus Darwin lange tijd de belangrijkste referentie voor het fenomeen van de ‘ocular spectra’ in Engeland zou blijven, zo zou Goethe die rol in Duitsland vervullen op het gebied van de ‘physiologische Farben’. Tot 1835 valt van spanningsverhoudingen tussen Verlichting en Romantiek op het gebied van de kleurenleer nog weinig te bespeuren. ‘Colores adventitii’, ‘accidental colours’, ‘ocular spectra’, of ‘physiologische Farben’ werden overwegend als abnormale of marginale verschijnselen beschouwd.

Maar hoe zit het dan met het fameuze of infame prisma dat Goethe voor zijn oog hield? Kwam Goethe niet op basis van de gekleurde randen op de raakvlakken van licht en donker die dat produceerde tot een kleurentheorie die haaks stond op Newtons basisidee dat wit licht uit zeven prismatische kleuren uiteenviel? De kleurfenomenen die Goethe waarnam toen hij een prisma tegen zijn oog drukte, waren niet voorbehouden aan een romantische geest. In het debat over het aantal primaire kleuren dat Thomas Young in Engeland entameerde, schoof William Hyde Wollaston ook een prisma tegen zijn oog.⁴ Wollaston behoorde tot de elite van de Britse natuurfilosofen, zoals blijkt uit Usselmans biografie. Een paar jaar later poogde de naturalist en illustrator van natuurhistorische boeken James Sowerby met behulp van een daartoe ontworpen instrument, een chromameter, eenduidigheid in de aanduiding van kleuren te bewerkstelligen, zoals uiteengezet door Brian Dolan. Een prisma dat voor het oog gehouden werd, maakte onderdeel uit van Sowerby’s voorgestelde praktijk.⁵ Goethe, die zeer goed op de hoogte was van eerdere publicaties over kleuren, kende Sowerby en diens *A new*

² King-Hele 1986, p. 170.

³ Ibid.

⁴ Wollaston 1802, p. 379; Usselman 2015, p. 63.

⁵ Sowerby 1809, p. 24.

Elucidation of Colours.⁶ Ik kan in die eerste decennia van de negentiende eeuw, wat de natuurwetenschappen betreft, nog weinig bespeuren van een dialectiek tussen Verlichting en Romantiek. Dat brengt mij terug bij mijn eerdere vraag naar de drijvende krachten achter de veranderingen in de natuurwetenschappen rond 1800.

Ik zie in genoemde periode veeleer grensgangers, dan herauten van een naderende dialectiek. Toegegeven, grensgangers klinkt rijkelijk vaag, en ze manifesteerden zich inderdaad op verschillende manieren. Zo intensiveerde de kennisuitwisseling tussen verschillende landen, waarbij nieuwe, commerciële tijdschriften en een toename van vertalingen een versnelling teweegbrachten, zoals fraai uiteengezet door Alex Csiszar. Grensgangers verwijst ook naar nieuwe contexten van waaruit onderzoekers naar specifieke fenomenen keken, wat nieuwe perspectieven opleverde en uiteindelijk de fenomenen zelf niet ongemoeid liet. Nieuwe onderzoeksmethoden en, misschien nog belangrijker, combinaties van methodes kwamen op. Het herhaaldelijk terugkeren van het woord 'nieuw' bij de bovenstaande beschrijving van verschillende grensgangen is geen toeval. Aandacht voor het nieuwe kan helpen om veranderingen in de natuurwetenschappen rond 1800 te plaatsen in een veranderende cultuur rond consumptie die zich toen voltrok. De interesse in 'fashion', mode en 'nieuwheid', zo betoogt Frank Trentmann in *The Empire of Things*, is een cruciale factor om de radicaliteit van de lange termijn transformatie in consumptie te begrijpen. Van een 'wasting disease' werd het een uitdrukkingvorm van moderniteit. Dat liet ook de natuurwetenschappen en het onderzoek naar kleuren niet ongemoeid.

Het conflict dat na 1835 rond de kleurenleer ontstond werd niet geëntameerd door Goethe of aanhangers van diens vermeende tegenhanger Newton. Onderzoekingen van de Belg Joseph Plateau, en diens interacties met de Franse chemicus M. E. Chevreul, speelden rond die tijd een veel grotere rol. Nieuwe consumptiegoederen, onder andere 'philosophical toys' die in Engeland werden aangeprezen, verspreidden zich in ras tempo over Europa, als nieuwe modes. Zij sloten aan bij een interesse voor andere modes, en nieuwe kleurencombinaties. 'Philosophical toys' smeedden nauwe banden tussen nieuwe pedagogische idealen, nieuwe laboratoriumpraktijken en alledaags vermaak, zoals ik betoog in het artikel 'Instructive Toys: Populuxe and

⁶ Henderson 2015, p. 274; Hennis, 1981, p. 177.

Semi-Luxury Goods in Britain, Germany and France (1760-1818)'. Laura Kalba's *Color in the Age of Impressionism* brengt de alomtegenwoordigheid van Chevreuls kleurenleer in de Franse mode en tuinkunst rond het midden van de negentiende eeuw fraai in beeld. Georges Roque heeft het belang en de verdraaiingen van Chevreuls kleurenleer voor het impressionisme en neo-impressionisme in bewonderenswaardig detail geanalyseerd. Mijn eerste publicatie over de betekenis van de interacties tussen Plateau en Chevreul dateert van 2001. Nu Doorman met pensioen gaat, besef ik eens te meer dat ook voor mij de tijd begint te dringen om *Science Becoming Popular – Phenomena in Transit 1740–1895* af te ronden.

Om veranderingen in de wetenschap rond 1800 te duiden, helpt aandacht voor veranderende consumptiepatronen. Nieuwe producten boden ongekende ervaringen, maar creëerden tevens nieuwe uitdagingen en problemen, ook voor de natuurwetenschappen, zoals Bee Wilson in *Swindled* fraai uiteen heeft gezet. In dergelijke veranderende en verwarrende tijden gedijen grensgangers. Dat brengt me weer bij Doorman, die zich in zijn analyse van de dialectiek tussen Verlichting en Romantiek ook beweegt tussen verschillende domeinen, genres en cultuuruitingen. Is de dichter, criticus, filosoof Doorman niet een grensganger pur sang? Roept onze huidige tijd niet ook om behendig manoeuvreren tussen het bestaande op zoek naar nieuwe inzichten? Op de achtergrond van Doormans analyse van de dialectiek tussen Verlichting en Romantiek klinken Horkheimer en Adorno's *Dialektik der Aufklärung* en Marcuse's *One-Dimensional Man*. Meer aandacht voor consumptie, zo besluit ik, kan ons weer dichterbij Marx en het begin van de negentiende eeuw brengen. Ik hoop over die tijd nog veel van Doorman te consumeren.

Bibliografie

- Csiszar, A. (2018). *The Scientific Journal: Authorship and the Politics of Knowledge in the Nineteenth Century*. Chicago en Londen: The University of Chicago Press.
- Darwin, R. W. [uitgesproken door Erasmus Darwin op 23 maart] (1786). *New Experiments on the Ocular Spectra of Light and Colours. Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, LXXVI.2, pp. 313-348.
- Darwin, R.W. (1785). *Dissertatio Physico-Medica Inauguralis, Experimenta Nova De Spectris Seu Imaginibus Ocularibus Coloratis Exhibens; Quæ, Objectis Lucidioribus Antea Visis, In Oculo Clauso Vel Averso Percipiuntur, Quam. Lugduni Batavorum: Henricum Mostert*.
- Dolan, B. (1998). Pedagogy through Print: James Sowerby, John Mawe and the Problem of Colour in Early Nineteenth-Century Natural History Illustration. *British Journal for the History of Science*, 31.3, pp. 275-304.
- Doorman, M. (2012³; 2004). *De romantische orde*. Amsterdam: Prometheus – Bert Bakker.
- Doorman, M. (2013⁶; 2012). *Rousseau en ik: Over de erfzonde van de authenticiteit*. Amsterdam: Prometheus – Bert Bakker.
- Doorman, M. (2023). *Een jager in het woud: Frankrijk, Duitsland, Europa*. Amsterdam: Prometheus.
- Elliott, P. (2003). Erasmus Darwin, Herbert Spencer, and the Origins of the Evolutionary Worldview in British Provincial Scientific Culture, 1770–1850. *Isis*, 94.1, 1-29.
- Fara, P. (2012). *Erasmus Darwin: Sex, Science & Serendipity*. Oxford: Oxford University Press.
- Heijden, M. van der (2024, 11 april). Necrologie Peter Higgs (1929-2024) Britse natuurkundige: Fysicus van het ‘ene grote idee’. *NRC, Buitenland*, p. 15.

- Henderson, P. (2015). *James Sowerby: The Enlightenment's Natural Historian*. Kew, Richmond, Surrey: the Royal Botanic Gardens, Kew.
- Hennis, J. (1981). Goethes Kenntniss britischer Künstler. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 44.2, pp. 171-180.
- Kalba, L.A. (2017). *Color in the Age of Impressionism: Commerce, Technology, and Art*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- King-Hele, D. (1963). *Erasmus Darwin (1731–1802)*. Londen: Macmillan & Co. Ltd / New York: St. Martin's Press.
- King-Hele, D. (1977). *Doctor of Revolution: The Life and Genius of Erasmus Darwin*. Londen: Faber & Faber,
- King-Hele, D. (1986). *Erasmus Darwin and the Romantic Poets*. Houndsmills en Londen: Macmillan.
- King-Hele, D. (1999). *Erasmus Darwin: A Life of Unequalled Achievement*. Londen: Giles de la Mare Publications.
- Krause, E. (1971 [1879¹]). *Erasmus Darwin*. With a preliminary notice by Charles Darwin. Westmead, Farnborough, Hants, England: Gregg International Publishers.
- McNeil, M. (1987). *Under the Banner of Science: Erasmus Darwin and his Age*. Manchester: Manchester U.P.
- Richards, R., J. (2002). *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*. Chicago en Londen: The University of Chicago Press.
- Roque, G. (1996). Chevreul and Impressionism: A Reappraisal. *The Art Bulletin*, LXXVIII, pp. 26-39.
- Smith, C. U. M.; Arnott, R. (red.) (2005), *The Genius of Erasmus Darwin*. Aldershot: Ashgate.
- Sowerby, J. (1809). *A new Elucidation of Colours, Original Prismatic, and Material; showing their concordance in the three primitives, yellow, red and blue; and the means of producing, measuring, and mixing them; with some observations on the accuracy of Sir Isaac Newton*. Londen: Printed by Richard Taylor and Co.

- Torrens, H.; Wachelder, J. (2017). Models, Toys and Beddoes' Struggle for Educational Reform 1790–1800. In T. Levere, L. Stewart, H. Torrens, with J. Wachelder, *The Enlightenment of Thomas Beddoes: Science, Medicine and Reform*. Londen en New York: Routledge, pp. 206-237.
- Trentmann, F. (2016). *Empire of Things: How We Became a World of Consumers, from the Fifteenth Century to the Twenty-first*. s.p: Allen Lane/Penguin Random House.
- Tresch, J. (2012). *The Romantic Machine: Utopian Science and Technology after Napoleon*. Chicago en Londen: The University of Chicago Press.
- Usselman, M.C. (2015). *Pure Intelligence: The Life of William Hyde Wollaston*. Chicago en Londen: The University of Chicago Press.
- Wachelder, J. (1992). *Universiteit tussen vorming en opleiding: De modernisering van de Nederlandse universiteiten in de negentiende eeuw*. Hilversum: Verloren.
- Wachelder, J. (2001). Nachbilder, Natur und Wahrnehmung: Die frühen optischen Untersuchungen von Joseph Plateau. In G. Dürbeck, B. Gockel, S. B. Keller, M. Renneberg, J. Schickore, G. Wiesenfeldt & A. Wolkenhauer (red.), *Wahrnehmung der Natur—Natur der Wahrnehmung: Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*. Dresden: Verlag der Kunst, pp. 251-273.
- Wachelder, Joseph (2007). Toys as Mediators. *Icon: Journal of the International Committee for the History of Technology*, 13, pp. 135-169.
- Wachelder, Joseph (2022). Instructive Toys: Populuxe and Semi-Luxury Goods in Britain, Germany and France (1760-1818). In A. Yagou (red.), *Technology, Novelty, and Luxury*. München: Deutsches Museum Studies Vol. 12, pp. 45-71. <https://www.deutsches-museum.de/museum/verlag/publikation/technology-novelty-and-luxury>
- Wachelder, J. (2023). A Modernization Perspective on Dutch Universities in the Nineteenth Century: Theoretical Sociology Challenging Historiography. In K. Bijsterveld, & A. Swinnen (red.), *Interdisciplinarity in the Scholarly Life Cycle: Learning by Example*

in Humanities and Social Science Research. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, pp. 41-60. https://doi.org/10.1007/978-3-031-11108-2_3

Wilson, B. (2008). *Swindled: The Dark History of Food Fraud, from Poisoned Candy to Counterfeit Coffee*. Princeton N.J. en Oxford: Princeton University Press.

Wollaston, W.H. (1802). A Method of Examining Refractive and Dispersive Powers, by Prismatic Reflections (June 24, 1802). *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, pp. 365-380.

Goodnight Ladies

Stine Jensen

Er is altijd meer reden om somber te zijn dan opgewekt. Doorman neemt in *Paralipomena* (2007) de vlucht naar voren en noteert in 'Io crepo se non rido!' wat er op zijn begrafenis gespeeld moet worden: Lou Reed, 'Goodnight Ladies' van het album *Transformer* en Mozarts kwintet 'Dit scrivermi ogni giono' uit zijn *Così fan tutte*. Wie meent dat Doorman boek in, boek uit worstelt met de dialectiek tussen de Verlichting en de Romantiek, weet dan wel beter. Doorman is altijd Romantisch geweest. Met gevoel voor theater en sentiment kiest hij bij het naderende einde twee liederen die daar stevig van getuigen.

In de tijden dat ik les gaf op de Vrije Universiteit over 'mooi' en 'lelijk', over de beginselen van de esthetica - liet ik eerstejaars studenten een video van *Teleac* zien waarin Doorman een en ander redelijk uiteenzette. De beoordeling en waardering van kunst in brede zin draait om drie zaken: de inhoud, de emotie en de vorm. Doorman was wat de presentatievorm betreft de troepen ver vooruit. Nog voordat historicus Hans Goedkoop aan het wandelen sloeg op televisie (ik vermoed om je een dynamisch gevoel van het verleden te geven) bewoog Doorman zich soepel in zijn maatpak door het hem zo geliefde Stedelijk Museum, terwijl hij doceerde. Bij het aspect 'vorm' hield hij stil. Staand voor 'Seven figures' van Bruce Nauman legde hij hoe belangrijk de vorm is voor een werk: kunst is meer dan een nabootsing van de werkelijkheid, het is autonoom, de schoonheidservaring is van intrinsieke waarde. De meeste studenten waren te druk met het verwerken van deze cognitieve informatie (inhoud, emotie, vorm) - het viel geloof ik niemand op wat er achter Doorman gebeurde. Naumans werk bestaat uit zeven copulerende figuren gemaakt van flikkerend neonlicht. Ik kan me niet aan de gedachte onttrekken dat Doorman ervan moet hebben genoten, van deze dubbelzinnige situatie. Van *De Navel van Daphne* tot *De vrede graast zonder genade*, zonder ironie, ambiguïteit en humor gaat het niet. Naumans werk is bij uitstek conceptueel, want juist de eeuwigheidswaarde van kunst staat sterk in contrast met de tijdelijkheid van de daad - die hier in de kunst wel tot in de eeuwigheid doorgaat, en uiteindelijk dan ook de grote vraag oproept: wat is de mens, anders dan een eeuwig copulerend wezen vergeefs op zoek naar betekenis die de kunst niet kan overleven?

Doorman, Nauman en de zeven figuren, er zijn ook redenen om meer opgewekt te zijn dan somber. À propos, Naumans werk lijkt de tand des tijds aardig te doorstaan, al wordt hier en daar gemopperd over de manier waarop hij de menselijke seksualiteit voorstelt (mannelijk) en wijzigen sommigen (vooral vrouwen) zijn uitspraken over vrouwen die te veel praten af als seksistisch. Vorm of vent! Het is Doormans stokpaardje, de relatie tussen kunst en engagement. Vaak heeft hij verzucht dat de pendule te zeer is doorgeschoten richting het engagement, al meen ik dat ook Doorman toch steeds meer oog heeft gekregen voor de waarde van engagement. Zo lang het dubbelzinnig blijft en kunst geen politiek is, of een politiek instrument wordt, maar ook zijn eigen autonome waarde behoudt, is het geloof ik goed. Het gaat Doorman bovenal om de ruimte voor kritiek in het debat over kunst. ‘Wanneer de kritiek ontbreekt wordt de receptie van kunst consumptie’, tekende hij op in *De vrede graast zonder genade*.

Er is altijd meer reden om somber te zijn dan opgewekt. Want de kritiek, zoals Doorman die voor ogen ziet, is inmiddels toch wel op sterven na dood. Nu gaat hij zelf ook al weg! Ik zou willen treuren, maar het hoeft niet, want er blijft altijd muziek, theater, poëzie en filosofie. We laten we ons raken door wat vals, sentimenteel en feestelijk is, want ook wij zijn altijd Romantisch geweest. Dank waarde Doorman, goede vriend, voor de leraar en het kritische voorbeeld dat je bent geweest voor mij en vele anderen; dank voor al het moois dat je schreef en nog gaat schrijven.

‘Goodnight ladies, ladies goodnight/ It's time to say goodbye.’

Het onbehagen in de geschiedenis:

Émile Zola en het Tweede Keizerrijk

Arnold Labrie

I.

De negentiende eeuw is de historische eeuw *par excellence*. In premoderne samenlevingen verlopen veranderingen relatief traag. In overeenstemming daarmee is de zienswijze dat de menselijke natuur zichzelf gelijk blijft: mensen handelen altijd en overal uit soortgelijke motieven en volgens telkens terugkerende patronen. Die visie impliceert een min of meer episodisch historisch bewustzijn; men kent de vele *historiae* die verhalen over het verleden, maar niet *de* Geschiedenis als een alles omvattende lineaire beweging in de tijd, die hen verbindt en richting geeft. Voor zover al sprake is van voortgang in de geschiedenis betreft deze het Godsplan, dat zich in de tijd ontvouwt en menselijke gebeurtenissen hun bovennatuurlijke betekenis verleent. Daarentegen heeft de menselijke geschiedenis strikt op zichzelf beschouwd zin noch structuur. Want volgens deze opvatting is God, en niet de mens, het ware subject van de geschiedenis.

De Dubbelrevolutie rond 1800 voerde, zoals met name Reinhart Koselleck heeft aangetoond, een nieuwe visie op mens en geschiedenis met zich mee.¹ De politieke en maatschappelijke gevolgen van de Franse en Industriële Revolutie waren niet alleen ingrijpend en van structurele aard, maar voltrokken zich bovendien in een voorheen ongekend tempo. Voor de generaties die deze veranderingen in de loop van de negentiende eeuw ondergingen, leek zich een kloof te openen tussen henzelf en de wereld van hun voorouders. Nooit tevoren onderzocht men daarom het verleden met zo'n intensiteit, op zoek naar wortels en oorsprongen, erop bedacht om ontwikkelingen af te bakenen die de discontinuïteit tussen verleden en

¹ Vgl. Brunner, Conze, Koselleck 1972, met name *Bd. 2*, de lemma's "Fortschritt" en "Geschichte"; Koselleck 1979), pp. 38-66 en 349-375.

heden zouden kunnen overbruggen.² In deze tijd ontstond de professionele geschiedwetenschap, die de rol vervult van collectief geheugen in een samenleving die zich in versneld tempo van haar verleden verwijderd. Historici doorploegden de archieven om het verleden te beschrijven, en om te tonen hoe gebeurtenissen niet alleen in tijd na elkaar, maar ook causaal uit elkaar volgen. Verder nog gingen filosofen en politieke ideologen die - zoals de positivist Auguste Comte of de sociaal-darwinist Herbert Spencer - daaraan een omvattende zin wensten te verbinden, welke doorgaans werd gezocht in enigerlei vorm van 'vooruitgang'. En sommigen - zoals marxisten - meenden zelfs de onzekerheden van een open toekomst te kunnen bezweren met een beroep op historische wetmatigheden, die een waarborg moesten vormen voor een gunstige eindbestemming. Niet ten onrechte is wel opgemerkt, dat God in de negentiende eeuw werd verdrongen door *de* Geschiedenis.³

Niet iedereen beschouwde het moderniseringsproces en de daarmee verbonden voorstellingen van tijd en geschiedenis als een zegen. Maarten Doorman wijst in dat verband op de bedenkingen van de romantische generatie, die bij Koselleck relatief weinig aandacht krijgen.⁴ Diverse romantische auteurs zochten hun heil in een geïdealiseerd verleden, zoals Novalis, die in de christelijke Middeleeuwen harmonie en eenheid meende te ontdekken en daaruit zelfs inspiratie hoopte te putten voor de spirituele regeneratie van een onttoverde moderne wereld. De romantici hadden weinig op met het historicisme van filosofen als Hegel en later Marx, die zich de geschiedenis op maat sneden voor hun systeem. Dat geldt *a fortiori* voor professionele historici die zich, zoals Leopold von Ranke, strikt wensten te houden aan de bronnen, op basis waarvan elke periode in zijn eigen termen diende te worden beschreven, want "jede Epoche ist unmittelbar nah zu Gott".⁵ Die meer relativiserende kijk op het verleden staat haaks op alle historische schema's die enigerlei vorm van vooruitgang beschrijven. De kritiek op zulke filosofische en ideologische

² Vgl. Mathijssen 2013, dat een goed beeld geeft van de intensiteit en veelvormigheid van die nieuwe historische cultuur.

³ De omslag wordt aangekondigd in de veel geciteerde regels van Friedrich Schiller's gedicht *Resignation* (1784): "Die Weltgeschichte ist das Weltgericht." Vgl. Koselleck 1979, p. 60, 145 en 331; Löwith 1978, p. 44 e.v. en 235-236.

⁴ Doorman 2004, p. 77 e.v.

⁵ Geciteerd bij Iggers 1971, p. 107.

systemen laat zich vanaf de romantische generatie tot ver in de twintigste eeuw volgen. Waar industrialisering, technologie en democratisering volgens velen duiden op vooruitgang en groeiende beschaving, zagen anderen slechts verval, zo niet degeneratie. Die kritiek verdicht zich aan het einde van de negentiende eeuw. Zo meende de sociaal-darwinist Edwin Ray Lankester, dat het geloof in immer opwaarts gerichte evolutie wellicht berustte op een perspectivische vertekening, waardoor de degeneratie der modernen werd gemaskeerd. En Nietzsche liet geen twijfel over zijn positie: “Das Ziel der Menschheit kann nicht am Ende liegen, sondern nur in ihren höchsten Exemplaren.”⁶

Maar de onvrede reikt nog dieper dan kritiek op historicisme en vooruitgangdenken. Vanaf de romantische generatie rond 1800 kan men een gevoel van ‘onbehagen in de geschiedenis’ zelf bespeuren, dat zich richt tegen de lineaire tijdsopvatting als zodanig. Dat onbehagen spreekt reeds uit de woorden van Nietzsche. Maar men kan het ook al opmerken bij Hegel, bij wie men dat nauwelijks zou verwachten. Hij, die meer dan enig ander heeft bijgedragen aan de historisering van het denken, staat wellicht dichter bij Nietzsche dan die laatste zou willen toegeven. Volgens Hegel is de geschiedenis immers de sfeer van *Entfremdung* waarin de *Geist*, het ware historische subject, nog niet tot volledig zelfbewustzijn is gekomen. De geschiedenis wordt opgevat als *schlechte Unendlichkeit*: als een eindeloze keten van gebeurtenissen waaraan men geen zin kan ontleen. Ware zin ligt namelijk in het geheel en vindt men slechts in het domein van de absolute *Geist*, waar de geschiedenis boven zichzelf uitstijgt: in de kunsten en het denken en in laatste instantie in Hegel’s filosofie zelf, waar de *Geist* zich in haar eigen element beweegt en geheel tot zichzelf is gekomen. Die opvatting doet denken aan Nietzsche’s notie van het *Überhistorische* en getuigt van eenzelfde verlangen om zich, hoewel onderworpen aan de lineaire tijd, daarboven te verheffen.⁷

Het onbehagen over de lineaire opvatting van tijd en geschiedenis, die de moderne wereld ons lijkt op te dringen, staat niet los van de roep om een nieuwe mythe - of zelfs een nieuwe God - die, zoals Manfred Frank heeft aangetoond, vanaf de romantische generatie tot in de twintigste eeuw telkens opnieuw opklinkt. De jonge Hegel wijst al op de noodzaak van een

⁶ Nietzsche 1988a, p. 317. Vgl. Thornton 1983, p. 11.

⁷ Vgl. Hegel 1983, met name p. 362 e.v.; Hegel 1969, p. 112-113.

moderne *Mythologie der Vernunft*; een opvatting die op bijval kon rekenen van romantici zoals August Wilhelm Schlegel.⁸ En Nietzsche's *Ewige Wiederkunft des Gleichen* kan in datzelfde licht worden gezien: als diens persoonlijke mythe, volgens welke de voorwaarts strevende *Wille zur Macht* zich tot een kringloop moet buigen en elk moment het "grösste Schwergewicht", het gewicht van de eeuwigheid, draagt.⁹ In de literatuur komt dat onbehagen niet in de laatste plaats tot uitdrukking in het streven om de chronologische handeling te vervangen door meer complexe structuren met een verscheidenheid van ritmes en verschuivingen in tijd. Dat geldt voor modernistische romans van Virginia Woolf en William Faulkner, maar bovenal voor James Joyce's *Ulysses*. De geschiedenis verdicht zich hier tot het verhaal van één dag, die als het ware boven de stroom van de tijd wordt uitgelicht, en dankzij vele verwijzingen, associaties en symbolen - door hetgeen T.S. Eliot heeft aangemerkt als Joyce's "mythical method"- een meer universele betekenis krijgt. Niet toevallig verklaart een van de hoofdpersonen: "De geschiedenis (..) is een nachtmerrie waaruit ik tracht te ontwaken."¹⁰

De negentiende eeuw lijdt, zoals de felste criticus het uitdrukte, aan "historische Krankheit".¹¹ Maar die ziekte kon gezien het voorgaande verschillende vormen aannemen en diverse reacties oproepen: van vooruitgangsgeloof tot vrees voor degeneratie, van antiquarische geschiedschrijving tot historicistisch gefundeerde ideologieën, en van romantische nostalgie tot het zoeken naar nieuwe mythen. Die verschillende wijzen om zich tot de macht van de Geschiedenis te verhouden laten zich bovendien niet gemakkelijk scheiden en kunnen vaak bij een en dezelfde persoon naast elkaar worden opgemerkt. Hegel's filosofie was in geschiedenis gedrenkt, maar poogde zich vanaf het allereerste begin ook daarboven te verheffen. En Nietzsche bleef ongeacht alle kritiek toch altijd ook de bewonderaar van Burckhardt; een klassieke filoloog die zelf bij voorkeur de historisch-genealogische methode hanteerde om aanvaarde waarheden te ontcrachten.

⁸ Hegel 1979, p. 234-236; Frank 1982.

⁹ Nietzsche 1988b, p. 570.

¹⁰ Joyce, p. 35. Vgl. Eliot 1923, in: en.wikisource.org.

¹¹ Nietzsche, 1988a, p. 329.

De complexiteit van het beeld kan hier nader worden belicht aan de hand van een schrijver die daarvoor op het eerste gezicht nauwelijks geschikt lijkt: Émile Zola. Het werk van Zola volgt nog het patroon van de traditionele negentiende-eeuwse roman, met een alwetende verteller die de handeling in chronologische orde presenteert. In de twintigdelige *Les Rougon-Macquart*-serie ontpopt Zola zich als de kroniekschrijver van het Tweede Keizerrijk van Louis-Napoléon; of, zoals Eric Hobsbawm opmerkt, als de beste gids voor de wereld van de laat-negentiende-eeuwse bourgeoisie.¹² Zola voelde zich met die wereld verbonden en deelde haar fundamentele waarden en verwachtingen voor de toekomst, die vooral werden gevoed door vertrouwen in de moderne wetenschap. Niet voor niets is de held van de serie *docteur* Pascal, een arts die is gemodelleerd naar de door Zola bewonderde Prosper Lucas en Claude Bernard. De wetenschap impliceert de belofte van vooruitgang in kennis, beschaving en humaniteit; daarin verschilt Zola niet van de meesten die in vooruitgang wensten te geloven. Het is dan ook niet verrassend dat tijd en geschiedenis in de theoretische essays en aantekeningen, waarin hij zijn literaire programma ontvouwt, niet worden geproblematiseerd. In dat opzicht staat Zola nog ver van het modernisme.

Toch is het beeld bij nader toezien minder eendimensionaal. Zola's romans vormen een poging om door te dringen tot de historische waarheid van het Tweede Keizerrijk. Maar het resultaat vertoont de nodige ambivalenties. Want wellicht is "vooruitgang" vooral afhankelijk van het gekozen perspectief: wat sommigen als vooruitgang toejuichen, kan door anderen als neergang worden ervaren. Wellicht beweegt de geschiedenis zich minder gelijkmatig dan gedacht en vertoont zij in werkelijkheid tezelfdertijd verschillende ritmes, afhankelijk van het sociale milieu en het domein waarop de schrijver zijn aandacht richt. Bovendien kan men ook bij Zola een zeker onbehagen bespeuren over een geschiedenis die rusteloos voortijlt, maar die wellicht slechts de oppervlakte bestrijkt van een menselijk bestaan dat in wezen wordt bepaald door natuurlijke ritmes. Geschiedenis en natuur worden verbonden door Zola's naturalistische theorie, die zijns inziens wordt geschraagd door wetenschappelijke inzichten. Volgens die theorie dient menselijk gedrag te worden begrepen in medisch-biologische termen, als uitdrukking van primaire vitale krachten zoals die zich in een specifiek sociaal milieu manifesteren. De

¹² Hobsbawm 1977, p. 391.

geschiedenis wordt aldus herleid tot de natuur. Dat is wat *Les Rougon-Macquart* van een reeks tot een cyclus maakt; een cyclus die in rood is gekleurd, een cyclus van vuur en bloed.

II.

Zola wordt meestal beschouwd als een bourgeois met linkse sympathieën. Hij wordt herinnerd als de voorvechter van de Derde Republiek, die hij tijdens de zogenaamde *Affaire* verdedigde tegen reactionaire krachten die zich hadden verenigd onder de vlag van het antisemitisme. Dat weerhield hem er echter niet van om de Republiek scherp te bekritisieren. In 1880 omschreef hij de republikeinse politiek als “de fatale ziekte van onze tijd” en de politici zelf als idioten met een misvormd brein.¹³ Hij verweet hen hun gebrek aan moed en onmacht, vooral hun onvermogen om de sociale situatie van de lagere klassen te verbeteren, waardoor miljoenen achterbleven in erbarmelijke omstandigheden zoals hij ze had geschilderd in *L’Assommoir* (1877) en *Germinal* (1885). Hun onverschilligheid weerspiegelde de sociale houding van hun klasse: van de bourgeoisie, die de ruggengraat vormde van de Derde Republiek. Vrijwel geen auteur heeft de negentiende-eeuwse bourgeoisie zo scherp gehekeld als Zola. Vooral in *Pot-Bouille* (1882), zijn meest cynische roman, wordt de burgerlijke wereld van fatsoen en rechtschapenheid ontmaskerd als een façade, waarachter kleinzielige jaloezie, lage materiële belangen, seksuele verdringing en daaruit voortvloeiende verdorvenheid en perversies schuilgaan. En dat is ook de conclusie van de schilder Claude aan het slot van *Le ventre de Paris* (1873): “Wat een schoften zijn die ‘fatsoenlijke’ mensen toch” (I, 895).¹⁴

Anderzijds lijdt het geen twijfel dat Zola’s ideaal, de Nieuwe Mens die zijn *alter ego* Pascal zoekt, een bourgeois is. Zij die in de romans als Leider optreden, hebben onveranderlijk een burgerlijke achtergrond. Hoewel bekommerd om hun lot, vertrouwdde Zola er niet op dat gewone mensen voor zichzelf zouden spreken. Zodra zij dat doen, zoals in *Germinal*, veranderen zij in een meute, in een ongecontroleerde massa die slechts chaos en geweld kan produceren. Zola was zeker geen socialist. In feite zijn zijn politieke opvattingen veeleer conservatief dan links georiënteerd. Hij zelf was een bourgeois, die trots was op zijn werk en zijn succes graag

¹³ Zola 1667-1969, *Oeuvres complètes. Tome X*, p. 1371-1372. Voortaan aangeduid met: OC.

¹⁴ Verwijzingen in de tekst betreffen: Zola 1960-1967.

aan de wereld wilde tonen, niet in de laatste plaats door zijn huis in Médan telkens uit te breiden naarmate zijn rijkdom groeide. Zijn kernwaarden worden weerspiegeld in de titels van twee van zijn laatste romans: *Travail* (1901) en *Vérité* (1902). “Werk” is wat de schrijver Sandoz in *L’Oeuvre* (1886) scheidt van de hoofdpersoon, de schilder Claude. Nadat Claude er niet in is geslaagd om zijn meesterwerk te volbrengen en zelfmoord heeft gepleegd, spreekt Sandoz, ook hij een *alter ego* van Zola, de laatste woorden van de roman: “Laten we aan het werk gaan” (IV, 363).

Wie naar volmaaktheid streeft, zoals Claude of andere revolutionaire karakters, aanvaardt het leven niet zoals het werkelijk is. Leven is volgens de sociaal-darwinist Zola primair strijd: een strijd waarin de meest vitale krachten zegevieren. De waarheid omtrent het Leven is energie. Maar die energie moet wel worden gekanaliseerd via gedisciplineerde arbeid om creatief te kunnen zijn en de wereld te helpen verbeteren. Zola bewondert Octave Mouret, de eigenaar van een groot warenhuis in *Au bonheur des dames* (1883), want hij is een Leider; hij is de meester van de circulatie, die de bewegingen kanaliseert van de massa koopzieke vrouwen die door zijn winkel zwermen. Octave vertegenwoordigt de moderniteit: een kapitalist die door zijn pure levenskracht en arbeidsethos een nieuwe wereld schept. Ongetwijfeld laat zijn onderneming veel van zijn concurrenten dood achter op het slagveld, maar dat is de prijs van Vooruitgang en in feite de eerste wet van de natuur zelf. Leven vereist bloedoffers en martelaren, want de Dood is de vruchtbare bodem die nodig is voor nieuw Leven. Zelfs Denise Baudu, de heldin die afkomstig is uit de lagere klassen, moet toegeven dat deze “mesthoop van ellende” onvermijdbaar is als voorwaarde voor de totstandkoming van een gezonde samenleving in de toekomst (III, 748 en 760). Dat wil niet zeggen dat Zola voorstander zou zijn van ongebreideld kapitalisme. Zoals gezegd: levenskracht is een deugd, maar orde evenzeer.¹⁵ Pas wanneer hij in het gareel van een huwelijk met Denise is gebracht, groeit Octave uit tot een echte Leider, die zijn verantwoordelijkheid voelt en zorg draagt voor zijn mensen, en *Au bonheur des dames* omvormt tot een paradijs van sociale harmonie. Zola’s ideaal is een patriarchale meritocratie, waar de sterken de zwakken zullen leiden en de energie van het kapitalisme wordt gestuurd door de morele kracht van humanitaire waarden. Indien hij burgerlijke karakters soms in een negatief licht plaatst, is het omdat zij niet altijd aan hun eigen normen

¹⁵ Vgl. Nelson, met name p. 158 e.v.

voldoen en parasitair gedrag vertonen. Maar zij die, zoals Octave Mouret, hun succes door hard werk hebben verdiend, kunnen rekenen op Zola's respect.

Zola laat zich misschien het best omschrijven als een bourgeois met een slecht geweten. Zowel zijn persoonlijke documenten als de romans verraden een sterk gevoel van ambivalentie tegenover de wereld van de burgerij. Zoals hij in een van zijn artikelen opmerkt: "Wij bevinden ons midden in de anarchie (..) wij zijn ziek vanwege onze nijverheid en wetenschap, ziek van vooruitgang (..)".¹⁶ Het enige waarop men kan hopen, is dat de ellende en onzekerheid van het heden door de toekomst gerechtvaardigd zullen worden. In de woorden van Sandoz: "Wij zijn geen einde, maar een overgang, het begin van iets anders... Dat is wat me rust geeft, het troost me te geloven dat we op weg zijn naar de rede en de vaste grond van de wetenschap..." (IV, 359-360). Die positivistische hoop op een betere wereld staat in schril contrast tot Zola's sombere beeld van de eigen tijd. Zelfs indien de burgerlijke samenleving de voorwaarde vormt voor de geboorte van een nieuwe wereld, dan nog vertegenwoordigt zij een ziekelijke staat van abnormaliteit. Waar Zola de samenleving opvat als een organisme, lijdt de burgerlijke maatschappij aan een hevige koorts, geprikkelde zinnen en een oververhitte temperatuur. In die situatie is de schrijver volgens Zola als de arts, die zich richt op hetgeen afwijkt, moet snijden in open wonden en geïnfecteerde delen moet inspecteren alvorens te kunnen genezen. De schrijver moet de ziekten van de samenleving aan het licht brengen, want waarheid is de noodzakelijke voorwaarde voor herstel. Voor Zola is schrijven in laatste instantie een vorm van literaire hygiëne, die is gericht op *katharsis*. Want: "Eerlijk onderzoek zuivert alles, als vuur."¹⁷

Direct verbonden met de burgerlijke cultuur, markeert ook het moderne historische bewustzijn een toestand van abnormaliteit. Het begin van de Geschiedenis is als de Zondeval en het verlies van onschuld in Boek Genesis, één van Zola's belangrijkste inspiratiebronnen. Het paradijs kan wellicht ooit worden herwonnen, wanneer de wereld van *Les Quatre Évangiles* - zijn laatste romans - werkelijkheid zou worden. Maar de wereld van *Les Rougon-Macquart* wordt in donkere kleuren geschilderd, want die

¹⁶ OC X, p. 147-148.

¹⁷ OC I, p. 522.

behoort tot de geschiedenis, zijnde een pathologische overgangstoestand. Hoewel sommige karakters de hoop op vooruitgang levend houden, is het verhaal van de familie toch primair een geschiedenis van degeneratie. Onder invloed van het werk van Hippolyte Taine, Lucas en Bernard vond Zola in dit destijds gangbare concept het ordenende principe voor zijn reeks. *Les Rougon-Macquart* is een stamboom, waarvan de takken uitwaaiëren over twintig romans, die door de wetten der genetica met elkaar zijn verbonden. Erfelijkheid vervult de functie van het lot in een klassieke tragedie. In de eerste roman, *La fortune des Rougon* (1871), vervloekt Dide haar nakomelingen voor hun aandeel in de moord op haar geliefde neef Sylvère tijdens de *coup d'état* van Louis-Napoléon in 1852. Hoewel ze al erg oud is, zal zij tot haar 105e voortleven, om haar vloek te zien uitkomen. Want Dide's vloek is de vloek van haar bloed. Zij, de dochter van een krankzinnig geworden vader, lijdt aan een *fêlure*: een scheur of laesie, die haar geest heeft aangetast en de oorzaak vormt van haar onevenwichtige en soms vreemde gedrag, haar buitensporige zinnelijkheid en haar nerveuze, bijna hysterische karakter. Dat zijn de eigenschappen die Dide doorgeeft aan haar nageslacht, want de erfelijke *fêlure*, vooral haar ongebreidelde verlangen, zal de familie tot het eind achtervolgen. Op het eerste gezicht lijkt dat verlangen te duiden op vitaliteit: op een sterke levenskracht die zich uit in grootse ambities en streven naar rijkdom en macht. Maar juist door het gemak waarmee deze ontvlamt, zal die levenskracht zichzelf snel opbranden en ontaarden in waanzin, moord en perversie. De cyclus eindigt zoals hij begon: in bloed. In de slotroman, *Le docteur Pascal* (1893), kijkt Dide met grimmige voldoening toe hoe haar achter-achter-kleinzoon, een debiel hemofiliepatiëntje, langzaam doodbloedt. Zijn einde weerspiegelt het lot van Frankrijk dat, zoals Zola al in *La débâcle* (1892) had beschreven, tenonder gaat in het bloedbad van Sedan en de daaropvolgende *Commune*. Slechts een zondvloed van bloed lijkt Frankrijk te kunnen zuiveren van het besmette bloed van de Rougon-Macquarts om zo de bodem te bereiden voor een nieuw Begin.

III.

De geschiedenis wordt in zonde geboren. In *La fortune des Rougon* opent Dide een deurtje in een tuinmuur, dat gesloten had moeten blijven. Openingen vormen een terugkerend motief in Zola's cyclus en zijn omgeven met gevaar. Dide's daad is als de overtreding van een taboe; de eerste van een hele reeks overtredingen. De opening in de muur herinnert aan de *fêlure* in Dide's karakter; en door die opening doen seksuele

losbandigheid en geweld hun intrede, waardoor een ordelijke wereld in chaos verandert. Want door de deur komt de vagebond Macquart, met wie Dide een overspelige relatie begint die vele jaren zal duren. Terwijl ze al moeder is van een zoon bij haar wettige echtgenoot Rougon, zal zij met Macquart nog twee kinderen krijgen. Vanaf dat moment zijn de twee takken van de familie verwickeld in een strijd op leven en dood. De Rougons zijn bourgeois: bankiers, speculanten en politici, erop belust om de buit van het Tweede Keizerrijk onder elkaar te verdelen. De Macquarts vertegenwoordigen de lagere klassen: zij die dromen van revolutie, hun ellende verdrinken in alcohol, en soms vervallen tot misdaad, prostitutie en zelfs moord. Maar wat beide takken gemeen hebben, is het verlangen van Dide, dat hen drijft om de wereld te veroveren. De familie verbreidt zich als een virus, dat Frankrijk dreigt te infecteren met de erfelijke *fêlure*, die via het bloed wordt overgedragen; als een sprinkhanenplaag die het hele land dreigt kaal te vreten.

De familievete tussen de Rougons en Macquarts lijkt op de burgeroorlog die het negentiende-eeuwse Frankrijk in feite in twee naties verdeelt. Zoals Zola schrijft: de familie “belichaamt onze tijd” en moet zelfs worden beschouwd als een symbool voor “de mensheid zelf” (V, 1756-1757). Het begin van de geschiedenis lijkt op te lossen in de mist van een mythisch verleden. Maar wie de verspreide gegevens combineert, ontdekt al snel dat Dide’s verhouding met Macquart rond het uitbreken van de Franse Revolutie aanvangt.¹⁸ Hun ontmoetingsplaats is Saint-Mitre in het provinciestedje Plassans. In *La fortune des Rougon*, het verhaal van het jaar 1852, verneemt de lezer dat Saint-Mitre ooit een begraafplaats was. Maar lang geleden besloten de burgers van Plassans om de doden te verplaatsen naar een plek ver buiten de stad. Sindsdien heeft de natuur haar rechten herwonnen en de open ruimte bedekt met overvloedig groeiende planten en wilde bloemen. Toch wordt de plek door fatsoenlijke burgers gemeden. Saint-Mitre wordt een plaats, waar zwervers en zigeuners hun kamp opslaan en jonge geliefden elkaar ‘s nachts ontmoeten. Hier spreekt Sylvère af met zijn Miette en heropent de verboden deur om haar binnen te laten. De geschiedenis tussen Dide en Macquart lijkt zich te herhalen. Vandaar Dide’s ontzetting, wanneer zij de open deur ontdekt; de aanblik vervult haar met het sterke voorgevoel dat haar neef zal worden vermoord zoals haar voormalige minnaar. En dat

¹⁸ Die conclusie wordt ondersteund door Zola zelf: “Mijn roman zou vóór 1789 onmogelijk zijn geweest” (V, 1738-1739).

duistere visioen zal inderdaad uitkomen. De revolutionair Sylvère wordt aan het slot van de roman verraden door zijn oom Pierre Rougon, leider van de plaatselijke bonapartisten, en in Saint-Mittre van het leven beroofd. Zijn bloed bevlekt de laatst overgebleven grafsteen, die door de burgers van Plassans was vergeten. Pierre keert in triomf terug naar huis, zijn schoenen bevlekt met het bloed van zijn slachtoffers. Weggeschoven onder het bed, worden ook zij vergeten.

Zola's geschiedenis omvat het onhistorische, want berust mede op het vermogen om het verleden te vergeten en, waar nodig, te verdringen. Saint-Mittre is het magische centrum van *Les Rougon-Macquart*, maar tegelijkertijd een lege plek in het geheugen van de bourgeoisie. Het voormalige kerkhof vertegenwoordigt Leven en Dood; het wordt geassocieerd met het gewone volk, met seksualiteit zonder morele beperkingen, en in laatste instantie met de Natuur zelf. In feite symboliseert het alles wat fatsoenlijke burgers uit hun bewustzijn zouden willen verdrijven. Maar zulke plekken zijn niet echt leeg, want stralen een donkere energie uit die zich als een drijvende kracht achter de burgerlijke geschiedenis manifesteert. Wat verdrongen werd, keert altijd terug en des te doeltreffender, omdat het vergeten werd. De poging om de doden van de Revolutie uit het zicht te verwijderen, zal slechts uitmonden in nieuwe uitbarstingen van revolutionair geweld. En hoewel zij zelf allang is opgesloten in een krankzinnigengesticht, ook dat een lege plek, zal Dide's vloek zich over Frankrijk verbreiden. Het verlangen om datgene wat afschuw oproept te verdringen, wordt nooit vervuld, want het verdrongene laat altijd sporen na die over het hoofd worden gezien, waardoor vroeg of laat de waarheid aan het licht treedt: de grafsteen in Saint-Mittre of de schoenen onder het bed. In *Le docteur Pascal* doet Félicité, echtgenote van Pierre, een ultieme poging om alles uit te wissen wat de familie Rougon in verlegenheid zou kunnen brengen en anderen zou kunnen herinneren aan de dubieuze oorsprong van haar succes. Wanneer zij haar zwager Antoine Macquart bezoekt en hem slapend aantreft, terwijl zijn pijp nog brandt en vlammen reeds rond zijn benen spelen, doet zij niets om deze dronkaard, die ze hartgrondig verafschuwt, te redden. Antoine's lichaam, verzadigd met de alcohol van een heel leven, verandert in een fakkel. Maar iets wordt over het hoofd gezien: de handschoenen, die Félicité is vergeten en die Pascal op de tafel ontdekt en hem de waarheid omtrent haar misdaad onthullen.

Pascal zelf is de buitenstaander: een arts die de wetten van de erfelijkheid bestudeert door zijn familie te observeren. Hij weet van de *fêlure* en hoe deze het lot van Dide's nakomelingen heeft bepaald. Maar hoewel de *fêlure*

ook in zijn bloed zit, biedt juist zijn wetenschappelijke kennis hem de mogelijkheid om de gevolgen ervan te beteugelen. Pascal houdt zijn kennis echter geheim en heeft zijn aantekeningen veilig opgeborgen in een kast in zijn studeerkamer. Hij weet dat zijn moeder zijn werk graag zou vernietigen om de reputatie van de familie te redden. Ondanks deze voorzorgsmaatregelen slaagt Félicité aan het slot van de roman erin de kast te openen en de inhoud te verbranden. Maar opnieuw wordt iets over het hoofd gezien, aangezien zij het belangrijkste vergeet: de stamboom, die duidelijk zichtbaar op tafel ligt. En volgens de poëtische logica van Zola's romans, was het in feite deze omissie die *Les Rougon-Macquart* eerst mogelijk maakte. Het einde van de cyclus is ook het begin. Want de geschiedenis van de familie had niet geschreven kunnen worden zonder Pascals inzicht in de geheime orde achter de schijnbaar onsamenhangende wederwaardigheden van haar leden door elk van hen hun juiste plaats te geven. Als *Les Rougon-Macquart* het Boek Genesis van de burgerlijke maatschappij is, dan is het gebaseerd op Pascals kennis van de erfelijkheidsleer. Zijn wetenschap onthult de waarheid omtrent de geschiedenis, die zich weliswaar aandient als autonome macht of zelfs Vooruitgang, maar toch op het diepste niveau altijd gebonden blijft aan de eeuwige Natuur.

IV.

Het geschiedbeeld van de bourgeois berust in feite op verdringing en zelfbedrog. Wat verdrongen wordt, is vooral het natuurlijke en alles wat daarmee wordt geassocieerd: het lichaam, de lagere klassen en vrouwen, in het bijzonder vrouwelijke seksualiteit. Zij zijn lege plekken in het geheugen van de bourgeoisie. Omdat zij dicht bij de natuur zouden staan, behoren zij tot het domein van het onhistorische: een object van de geschiedenis in plaats van subject. Want geschiedenis wordt gemaakt door mannen dankzij hun vermeende intellectuele capaciteiten. Maar in Zola's romans blijft het verdrongene altijd aanwezig als een duistere dreiging, als bron van een vage angst die de bourgeois ten diepste verontrust. En Zola wist waarover hij sprak. Men zou *Les Rougon-Macquart* zelfs kunnen omschrijven als zijn eerbetoon aan de goden en monsters van de negentiende eeuw, die ook hem achtervolgden.¹⁹

¹⁹ Naar een opmerking van F.W.J. Hemmings in: Baguley 1986, p. 100.

De lagere klassen worden consequent in lichamelijke termen beschreven. De revolutionaire antiheld van *Le ventre de Paris*, Florent, wordt voortdurend geplaagd door honger. In feite is hij de Honger zelf, dwalend door het labyrint van de Hallen, bedwelmd door de overvloed van de burgerlijke maatschappij. In deze roman, die helemaal over eten en drinken gaat, lijkt zelfs de stad een levend organisme, waarbij de Hallen als spijsverteringskanaal dienen. Waar Florent door honger wordt gedreven, wordt het lot der Macquarts bepaald door hun dorst. Zoals zij alcohol verteren, zo verteert de alcohol henzelf. *L'Assommoir* eindigt met een lang verslag van de ondergang van Gervaise en haar man Coupeau. Zodra zij naar de fles grijpt, vergeet Gervaise haar werk en geeft zich over aan dagdromen. Geen detail wordt gespaard om de gruwelen van degeneratie, veroorzaakt door alcoholisme, te schilderen. Bovendien wordt verlies van controle in het ene domein altijd gevolgd door verlies van controle in het andere. Gervaise's zoon Jacques, de tragische held van *La bête humaine* (1890), is het levende bewijs van de gevolgen van voortschrijdende degeneratie. Vergiftigd door het bloed van generaties dronkaards, wordt hij beheerst door het aangeboren verlangen om vrouwen die zijn seksuele gevoelens opwekken te wurgen; een onwillekeurige aandrang die wordt geactiveerd door een paar glazen sterke drank. In Zola's geschiedenis worden karakters veelal bepaald door zinnelijke driften en lichamelijke behoeften, die de bourgeois het liefst buiten beeld plaatst.

Dat geldt zeker voor de mijnwerkers in *Germinal*. Zij zijn lichaam, want zij hebben niets dan hun lichaam om zich een bestaan te verschaffen en te genieten van het enige plezier dat zij zich kunnen veroorloven: seks. Meer in het algemeen worden de lagere klassen nauw geassocieerd met seksualiteit. Hun promiscuïteit is slechts het meest duidelijke symptoom van hun gebrek aan zelfcontrole en discipline. Omdat zij vooral lichaam zijn, worden zij in hoge mate gedreven door hun instincten. Wanneer hij voor het eerst afdaalt in de mijn, wordt Étienne Lantier, de hoofdfiguur, overmand door primitieve gevoelens van seksuele lust voor Catherine Maheu en een moorddadige agressie jegens zijn rivaal. De mijn zelf, de *Voreux*, is een levend monster dat mannen verslindt: "een reusachtig gedarmte dat in staat is een heel volk te verteren" (III, 1154). Étienne's afdaling in de buik van het Beest is als de komst van Lucifer, die het licht verbreidt onder de levende doden in de hoop hen uit de hel te bevrijden. De waarheid omtrent alle sociale misère, die de bourgeoisie liefst ontkent, moet volgens Zola aan het licht treden; dat is de voorwaarde voor een mogelijke wedergeboorte van Frankrijk.

Maar ondanks die bezorgdheid voor hun welzijn, blijft Zola toch ook een bourgeois die de lagere klassen niet zonder argwaan beziet. Zijn visie op de mijnwerkers lijkt beïnvloed door de massapsychologie van zijn tijd, met name door Taine. De mijnwerkers zijn nauwelijks individuen die in staat zijn om zelf rationele keuzes te maken. Zij bestaan vooral als massa, waarin de mens zijn individualiteit verliest en wordt beheerst door dierlijke instincten. Daarom heeft de massa een leider nodig. Want zonder leiderschap verandert zij, bedwelmd door haar eigen macht, gemakkelijk in een ongecontroleerde, gewelddadige meute. Niet toevallig wordt de voorhoede van de mijnwerkersopstand gevormd door vrouwen, die zich met een bijna orgiastisch genoegen overgeven aan hun agressie, culminerend in de castratie van één van hun vijanden. Volgens de destijds gangbare opvatting is de massa als een vrouw: wispelturig en veelal gemotiveerd door primitieve gevoelens. En zoals de massa moeten, omgekeerd, ook vrouwen worden geleid. Want waar dat niet het geval is, veranderen vrouwen gemakkelijk in verslindende monsters.

Zola's houding tegenover seksualiteit, met name vrouwelijke seksualiteit, is ambivalent. Geen negentiende-eeuwse auteur heeft zo vrij en openlijk over het thema geschreven als hij. Herhaaldelijk verwijzen zijn romans naar de gevaren die verbonden zijn met de verdringing van seksuele gevoelens. Burgervrouwen, die in het huwelijk teleurgesteld zijn, zoeken hun heil in een fanatiek geloof of lijden aan hysterie. Hun echtgenoten, die overdag de schijn van fatsoen ophouden, sluipen 's nachts naar de kamers van de bedienden. Of ze zijn eenvoudig gefrustreerd zoals mijn directeur Hennebeau, die zijn arbeiders jaloers gadeslaat en ervan droomt "te leven als een beest" en "zorgeloos en zonder schuldgevoel te paren zoals zij" (III, 1375 en 1440). Bovendien was Zola een van de velen die zeer bezorgd, zo niet geobsedeerd, waren door de stagnerende groei van de Franse bevolking en daarin een duidelijk symptoom van degeneratie zag. Niet toevallig draagt een van zijn laatste romans de titel *Fécondité* (1899). In dit utopische verhaal lost Mathieu Froment het Franse bevolkingsprobleem bijna in zijn eentje op, zijnde de stamvader van 158 directe nakomelingen. Maar terwijl reproductieve seks natuurlijk lijkt en meestal wordt beschreven in plantaardige metaforen, impliceren andere variëteiten een bedreiging of verlies van controle, en worden zij bijgevolg gepresenteerd in dierlijke termen. Het lijkt er zelfs op alsof echt geluk voor Zola slechts te vinden is in de tijd vóór het seksuele ontwaken. In *La faute de l'abbé Mouret* (1875) dwalen Serge en Albine verzaligd door het *Paradou*. Maar zodra Albine haar seksuele gevoelens voor Serge ontdekt, wordt de

betovering verbroken en worden beiden uit de geheime tuin verdreven...door een spleet in de muur.

Seksualiteit is een anarchistische kracht, die orde in chaos verandert. Vooral vrouwelijke seksualiteit lijkt, indien niet ingetoomd door het huwelijk, aan de wortel te liggen van het kwaad in de burgerlijke samenleving. Dat kwaad is gerelateerd aan de vele bloedvlekken die een terugkerend motief vormen in de cyclus, zoals de bloedvlek op het tapijt van Nana of op het plafond van Jacques Lantier wanneer hij aan moord denkt. In feite ligt het motief al besloten in de naam van de familie, die associaties oproept met *rouge* en *maculer*. De rode vlek die de familie achtervolgt, herinnert aan haar *fêlure* en verwijst naar het complex van seksualiteit, geweld en angst voor castratie.²⁰ Zola's romans staan vol met seksueel agressieve vrouwen, die zich gedragen als verslindende monsters. Bijna geen vrouw is vrij van achterdocht, zelfs niet de maagd Maria, die haar aanbieder Serge met een brandende liefde vervult waardoor hij volledig wordt uitgeput. Maar het prototype van de seksueel agressieve vrouw is ongetwijfeld de prostituée zoals zij wordt afgeschilderd in *Nana* (1880). Nana is het Beest: "een duivel" en "manneneetster", een vampirella die "een man met één beet kan leegzuigen" (II, 1393, 1454, 1674). Nana is de *fêlure*: een gapend gat, een onverzadigbare leegte, een menselijke *Voreux*. Haar huis is "gebouwd op een afgrond" waarin mannen met hun bezittingen, hun lichamen en reputatie worden verzwolgen (II, 1433). Seksuele transgressie gaat hand in hand met sociale transgressie. Want zij is de "gouden vlieg", die werd geboren in het riool van de samenleving en wraak neemt op de hogere klassen door hen te vergiftigen met "de verrotting die onder het volk gistte" (II, 1269-1270 en 1461). In Zola's roman wordt seksualiteit vaak voorgesteld als een ziekte, waarmee de lagere klassen de hogere kringen van de samenleving infecteren; mannen zoals Hennebeau, die dromen van vrije seks, maar bang zijn voor de gevolgen ervan, met name syfilis. Zulke beelden beroven Nana van haar individualiteit en reduceren haar tot een lichaam, tot een louter seksueel wezen. Niet toevallig is zij een actrice, of beter: iemand die de rol van actrice speelt. Want zij heeft geen identiteit, behalve de identiteit die haar publiek haar toekent: een verleidelijk lichaam, dat als projectiescherm dient voor mannelijke fantasieën.

²⁰ Een thema dat in de kunst en literatuur veelvuldig in verschillende vormen opduikt: Dijkstra 1986, met name p. 294 en 310; Paglia 1992, met name p. 473, 622 en 625.

V.

Zola vestigt de aandacht op dat deel van de historische werkelijkheid, dat de bourgeoisie het liefst uit haar geheugen zou wissen: het volk, de vrouw, natuur, seksualiteit en lichamelijkheid. Maar verdringing kan de burgerlijke samenleving in zijn ogen slechts schaden. Om te genezen van de ziekten waaraan zij lijdt, dient zij juist omtrent zichzelf verlicht te worden. Want alleen de waarheid kan verlossen. Maar daartoe dient de burgerlijke kijk op die geschiedenis wel te worden overstegen. Indien de helft van het verhaal wordt weggelaten, kan de burgerlijke voorstelling van een lineaire vooruitgang in de tijd niet meer zijn dan zelfbedrog. Politieke onmacht, corruptie, zinloze oorlogen, stagnerende bevolkingsgroei, armoede, alcoholisme, misdaad en prostitutie - allemaal uitgelegd als een vorm van *dégénérescence* - zijn nauwelijks een reden om zichzelf te feliciteren.

Maar het beeld is niet eenduidig. Want Zola zou, zoals Sandoz, ongetwijfeld graag geloven in een triomf van rede en wetenschap, die de weg vrijmaakt voor een betere toekomst. Geboren aan het slot van *Les Rougon-Macquart* wordt Pascals zoon verwelkomd als de Messias, die ons naar een nieuwe wereld zal leiden. Maar vooruitgang is op zijn best een mogelijkheid, allerm minst een wet van de geschiedenis. Bovendien is het niet per se wat de bourgeois daaronder verstaat. Treinen, mijnen en machines: Zola beschrijft deze producten van de moderne wereld graag als prehistorische monsters en associeert ze veelvuldig met de meest primitieve instincten in de mens. Alle misdaadscènes in *La bête humaine* worden begeleid door treinen en het omineuze geluid van een stoomfluit. En de op hol geslagen trein, die aan het slot van de roman de soldaten zingend en zich niet bewust van de situatie als kanonnenvoer naar het slagveld brengt, is - zoals de schrijver ironisch opmerkt - “op weg naar de toekomst” (IV, 1331).

Dergelijke passages suggereren een kritische houding tegenover de burgerlijke opvatting van “vooruitgang”, die namelijk een verwijdering van de natuur lijkt te impliceren, maar juist zo gevaar loopt om daaraan ten prooi te vallen en de laagste aandriften in de mens te ontbinden. Ware “vooruitgang” zou veeleer de vorm aannemen van een regeneratie. Étienne Lantier droomt van een leger nieuwe mensen, dat ondergronds ontkiemt en opgroeit “voor de oogst van de toekomstige eeuw”, waarin zij hun rechten op ordelijke wijze zullen opeisen (III, 1591). *Germinal* is de maand waarin de natuur herboren wordt. En aan het einde van de oorlog keert Jacques Macquart, de hoofdpersoon in *La débâcle*, terug naar het platteland. Hij is de hoop van Frankrijk, de “verstandige boer” die nog

verbonden is met de aarde; en zijn besluit wordt lovend beschreven als “de verjonging van de eeuwige natuur, van de eeuwige mensheid, (..) de boom die een nieuwe twijg voortbrengt, nadat de dode tak is afgehakt (..)” (V, 883 en 912). Al deze plantaardige metaforen zijn veelzeggend. Als vooruitgang mogelijk is, dan is die te vinden in een nieuw evenwicht tussen moderniteit en natuur. Dat punt lijkt, althans op utopisch niveau, te worden bereikt aan het slot van de roman *Paris* (1898), die leest als de opmaat naar *Les quatre évangiles*. Want Parijs zal het centrum zijn van een nieuw evangelie, waarin de mensheid terugkeert naar de “goede en gezonde natuur”. De zonovergoten daken kijken uit over de stad en laten de indruk achter van “een oceaan van maïs”. De stad zelf lijkt een deel van de natuur geworden, want “in haar glorie droeg zij de toekomstige oogst van waarheid en gerechtigheid”.²¹

Zulke beelden wijzen op Zola’s “onbehagen in de geschiedenis”, voor zover die geschiedenis louter wordt opgevat als een lineaire beweging in de tijd. Vooruitgang en degeneratie lijken in die visie veeleer golven aan de oppervlakte van een geschiedenis, die op het diepste niveau wordt bepaald door natuurlijke ritmes. Geschiedenis wordt zo tot een reeks variaties op de grondthema’s die binnen de Natuur, c.q. menselijke natuur, besloten liggen. En ook Zola doet een stevig beroep op de “mythische methode” om dat beeld via herhalingen, terugkerende motieven en verwijzingen over te brengen. Zo herinnert Nana aan de hoer van Babylon en Circe. *Germinal* bevat toespelingen op de mythe van Theseus in het labirint van de minotaurus alsmede het verhaal van Proserpina in de onderwereld. En *Le docteur Pascal* leest soms als een pastiche op Boek Genesis met Pascal in de rol van Mozes, die zijn volk naar het Beloofde Land leidt.

Maar het beeld dat emblematisch is voor de cyclus als geheel, is de Boom: de stamboom van Pascal, maar ook de Boom des Levens die in Saint-Mittre staat. De geschiedenis is als die boom. Takken kunnen ziek worden en afsterven, maar de boom zal altijd een nieuwe scheut laten groeien. Als een tak van die Boom wordt de geschiedenis van het Tweede Keizerrijk als het ware *sub specie aeternitatis* beschouwd. Zij is slechts een nieuwe episode in de natuurlijke kringloop van Leven, Dood en Wedergeboorte, waarin energieën, elementen en levenssappen worden uitgewisseld en circuleren volgens vaste patronen. Dat is Zola’s belangrijkste mythe: dat alle geschiedenis slechts uitdrukking is van Eeuwige Wederkeer van de Natuur

²¹ OC VII, p. 1562 en 1567.

zelf. En dat maakt zijn geschiedenis, zoals Jean Borie opmerkt, tot “een exemplarisch moment in een onbeweeglijke tijd”.²² Zola is geprezen als een moderne Homerus of de Hesiodus van de burgerlijke samenleving.²³ Niet zonder reden. In *Les Rougon-Macquart* lijken mythe en geschiedenis te versmelten, waarbij het resultaat raakt aan het *Überhistorische* zoals Nietzsche dat omschrijft: als de kunst om “een bekend, misschien gewoon thema, een alledaagse melodie, geestvol te omschrijven, te verheffen, tot een omvattend symbool op te hogen en zo het vermoeden op te roepen van een hele wereld van diepe betekenis, macht en schoonheid.”²⁴

²² Borie 1971, p. 70.

²³ Vgl. Baguley 1986, p. 178.

²⁴ Nietzsche 1988a, p. 292.

Bibliografie

- Baguley, D. (ed.) (1986). *Critical Essays on Émile Zola*. Boston Mass.: G.K. Hall.
- Borie, J. (1971). *Zola et les mythes au de la nausée au salut*. Paris: Éditions du Seuil.
- Brunner, O.; Conze, W.; Koselleck, R. (red.) (1972). *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* Bd. 1-7. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.
- Dijkstra, B. (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Doorman, M. (2004). *De romantische orde*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Eliot, T.S. (1923). *Ulysses, Order, and Myth*. In en.wikisource.org.
- Frank, M. (1982). *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1969). *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Hegel, G.W.F. (1979). *Frühe Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hegel, G.W.F. (1983). *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hobsbawm, E. (1977). *The Age of Capital, 1848-1875*. London: Weidenfeld & Nicolson 1977.
- Iggers, G.G. (1971). *Deutsche Geschichtswissenschaft. Eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Joyce, J. (1997). *Ulysses*. London/Basingstoke: Picador 1997.
- Koselleck, R. (1979). *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Koselleck, R. (2000). *Zeitschichten. Studien zur Historik, mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Löwith, K. (1978). *Von Hegel zu Nietzsche. Der revolutionäre Bruch im Denken des 19. Jahrhundert*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Mathijsen, M. (2013). *Historiezucht. De obsessie met het verleden in de negentiende eeuw*. Nijmegen: Vantilt.
- Nelson, B. (1983). *Zola and the Bourgeoisie. A Study of Themes and Techniques in Les Rougon-Macquart*. Totowa, N.J.: Barnes & Noble.
- Nietzsche, F. (1988a). *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. In idem, Kritische Studienausgabe Bd. 1, red. G. Colli en M. Montinari. München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter.
- Nietzsche, F. (1988b). *Die fröhliche Wissenschaft*. In idem, Kritische Studienausgabe Bd. 3, red. G. Colli en M. Montinari. München/Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter.
- Paglia, C. (1992). *Het seksuele masker. Kunst, seksualiteit en decadentie in de westerse beschaving*. Amsterdam: Prometheus.
- Thornton, R.K.R. (1983). *The Decadent Dilemma*. London: Edward Arnold.
- Zola, É. (1960—1967). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. Vol. -V, Édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux/Études, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris: Gallimard.
- Zola, É. (1967-1969). *Oeuvres Complètes*. Tome I-XV, Édition établie sous la direction de Henri Mitterand, Paris: Cercle du Livre Précieux.

Altijd perspectivisch

Rein Wolfs

1.

Wij zijn geen collega's, geen vrienden, maar ook geen vijanden van elkaar. Beginnend aan een bijdrage voor een *liber amicorum* is het niet onverstandig om onze relatie duidelijk te krijgen. De verhouding tussen Maarten Doorman en mij is een controlerende, toezichhoudende; hij is de toezichhouder, ik ben degene die onder zijn toezicht staat. Misstappen kan ik me dus niet permitteren in dit stukje, begrijp ik. Omzichtigheid is geboden, zonder echter saai, belangeloos, nietszeggend-neutraal te worden. Het moet wel een beetje spannend blijven, niet alleen maar ontspannend.

2.

Jaren geleden – ik ben slechts heel weinig jonger dan Maarten – speelde ook ik met de gedachte filosoof te worden. Als student kunstgeschiedenis in Amsterdam, na een niet afgesloten studie Nederlandse taal- en letterkunde, woonde ik de nodige colleges bij in de mooie discipline cultuurfilosofie en esthetica. Op zoek naar de verbinding tussen waarheid en schoonheid, kwam ik er al snel achter dat waarheid slechts relatief is en ware schoonheid niet absoluut vast te stellen en vooral perspectivisch bepaald is. En, misschien nog wel ontluisterender, dat het beeldend kunstwerk feitelijk ook een integraal onderdeel van een reële wareneconomie is. Dat maakt het bijzonder naast andere producten van andere kunsten. Het vertegenwoordigt belangen, geldelijke belangen en kan als handelsgoed tegen betaling van eigenaar wisselen. Niet absoluut mooi en niet vrij van belangen, de kunst.

3.

Bij het bijvoeglijk naamwoord ontluisterend denk ik ook terug aan Menno ter Braaks *Démasqué der schoonheid*, dat ik enkele jaren eerder had gelezen. Ter Braak koos in het beruchte debat over vorm of vent, samen met zijn medestrijder Du Perron onverbiddelijk voor de vent. Tijdens mijn studie letterkunde groot geworden met de literatuur van de Tachtigers en

tegelijkertijd verslinder van het oeuvre van de grote volksschrijver Gerard Reve begreep ik van Ter Braak en Du Perron dat ik wellicht niet langer voor de Tachtigers moest kiezen. Voor Reve kon ik wel blijven kiezen, leek mij, met name omdat in zijn werk meer dan bij menig ander auteur vorm en vent een eenheid aangaan. Decennia later ben ik nog steeds die mening toegedaan, met dien verstande dat ik niet zomaar grinnik bij de moreel abjecte passages in zijn boeken. Mijn perspectief op Reve is in de loop der jaren veranderd, maar een groot schrijver blijft hij. Ik denk dat Maarten en ik de bewondering voor het schrijverschap van Gerard Reve delen en tegelijk ook het verschuivende en verschoven perspectief op waarde kunnen schatten. Mooi blijft het werk, maar de maatschappelijke en ethische kaders zijn verschoven.

4.

Denkend aan Maarten Doormans dialectiek tussen Romantiek en Verlichting stuitte ik ook op het werk van Bas Jan Ader, de mythisch geworden kunstenaar die in 1975 zeilend, midden in zijn kunstwerk *In Search of the Miraculous*, tussen Cape Cod en Groningen verdween. In 2006 stelde ik een overzichtstentoonstelling van zijn werk samen voor Museum Boijmans Van Beuningen. In 2013 schreef Maarten in aflevering 8 van *De Gids*: 'Bas Jan Aders beroemde zwart-witfilmpje *I am too sad to tell you* (1971) toont ons na de handgeschreven tekst van deze titel ruim drie geluidloze minutenlang frontaal het gezicht van de huilende kunstenaar, op het onbehaaglijke af. Het lijkt aanstellerij of flauwe ironie, maar wanneer je het ziet geloof je het gek genoeg, en niet alleen wanneer je ander werk van hem kent en weet hebt van zijn even raadselachtige als noodlottige einde bij een project waarin hij voorgoed met een bootje op zee verdween. Opnieuw dringt de vraag zich op hoe dat mogelijk is.' Het essay is getiteld 'Het onvermijdelijke leven van de kunstenaar'. Het maakt duidelijk dat het leven zelf wel degelijk ook een rol van betekenis in veel belangrijke moderne en hedendaagse kunst speelt. Bovendien maakt het duidelijk dat het meer romantische sentiment naast de meer rationele, conceptuele, verlichtte aspecten in een en hetzelfde werk kunnen samenkomen.

5.

De Duitse kunstcriticus Jörg Heiser cureerde in 2002 een thematische tentoonstelling met de titel *Romantic Conceptualism*, die onder meer in de Kunsthalle Nürnberg te zien was. In de tentoonstelling liet hij werk van 23

kunstenaars zien. Bas Jan Aders werk stond centraal in de tentoonstelling. Heiser schreef in kunsttijdschrift *Frieze*: 'Bas Jan Ader's entire, if small, body of work invests the Conceptual with what appears to be its antithesis: romanticism. In the 16mm silent film *I'm Too Sad to Tell You* (1971) we see the artist weeping. He is not blubbing in a hysterical outburst, but seems racked by a more profound grief. The piece echoes Warhol's *Kiss*, but this time the one long, single close-up is not displaying the fulfilment of love but what looks more like its aching absence; though, as the title pronounces, we will never know for certain. "I'm too sad" just signals that it is "important we know that there is a reason". We expect Conceptual art (especially its linguistic variety) to tell us something, but Ader just shows. This absence of explanation produces a strong paradox: it is as if he is staging, in the same manner as an educational film on anthropology, a basic human behaviour using common facial expressions. But still his crying is moving and his grief seems earnest. It leaves us with the disturbing feeling that we are witnessing an expression of inconsolable sorrow. (...) The colour photograph *Farewell to Faraway Friends* (1971) is the most direct reference in Ader's oeuvre to historical Romanticism. We see the lone artist at the edge of the sea, silhouetted by a beautiful sunset, alluding both to Caspar David Friedrich's scenes and to the kitschy picture postcard tradition that developed after them. It is as if Ader is mourning this history of devaluation itself, as if the faraway friends were the early Romantic artists who once, with fresh eyes, discovered Sublime nature as a mirror of their soul, and whose discovery is now obsolete. In the early 19th century, when the idea of the Picturesque in landscape painting became immensely popular, Europe was in the midst of the Napoleonic wars. From the outset the gaze of the Romantic beholder was contaminated with the viewpoint of the commander looking at the battlefield. (It has been argued many times that one of the reasons why Conceptual art developed in the mid-1960s was a disgust with the beautiful commodifications of art in the face of the Vietnam war.) Farewell to Faraway Friends suggests that the seeming incompatibility of the Conceptual and the romantic goes back to the historical roots of artistic production in Modernity at large.'

6.

Ik ben maar een eenvoudig kunsthistoricus en zeker geen filosoof, hoewel ik er graag een zou zijn geworden. Binnen mijn hedendaags kunsthistorisch vocabulaire heb ik eenvoudig de categorie Verlichting door Conceptualisme vervangen. Gelukkig zijn er ook echte filosofen, zoals

Maarten Doorman, die daarnaast ook nog verstand van kunst hebben. Of, om het romantisch-passender te zeggen, een gevoel voor kunst hebben. Lang leve het perspectief.

En dan op het laatst nog Europa

Tannelie Blom

Wie Maarten Doormans vooralsnog laatste boek ter hand neemt, wordt nog zonder een bladzijde te hebben opengeslagen met een niet te missen dubbelzinnigheid geconfronteerd. Het in 2023 gepubliceerde boek heeft als officiële titel *Een jager in het woud*. Die titel verwijst naar een schilderij van Caspar David Friedrich – *Der Chasseur im Walde* – dat dan ook dienstdoet als omslagbeeld. Deze omslag heeft echter meer in petto. De ondertitel - FRANKRIJK DUITSLAND EUROPA - is grafisch gezien een boventitel die met zijn groot gedrukte hoofdletters de ielere hoofdtitel van het omslagkader lijkt te willen duwen. Die ondersteboven titel blijkt bij lezing van het laatste hoofdstuk, *‘Frankrijk, Duitsland, zicht op Europa’* zelf weer een dubbelzinnigheid te bevatten. Waar de namen Frankrijk en Duitsland naar verwijzen, lijkt redelijk duidelijk. Ondanks alle verschillen zijn beide als ‘natiestaten’ de uitkomst van complexe politieke en sociaal culturele processen die een belangrijke aanstoot kregen door en met de Vrede van Westfalen (1648). Dat is ook de reden waarom het internationale statensysteem dat uiteindelijk voort zou vloeien uit dit vredesverdrag bekend staat als de Westphalian/Westfaalse statenorde. Een centraal principe van de Westfaalse orde is het beginsel dat om ‘een staat’ te kunnen zijn een politiek lichaam door andere staten die een rol spelen in het internationale politieke orde erkend moet worden als *soevereine* staat. De voorwaarde van deze toekenning van ‘externe’ soevereiniteit, met inbegrip van alle rechten en plichten die daar volgens het internationaal recht uit voortvloeien, is de realisatie van ‘interne’ soevereiniteit. Dat laatste houdt in het *de facto* bestaan van een geünificeerde en gecentraliseerde machtsstructuur die zijn jurisdictie over een precies afgebakend territorium weet te bewijzen. Onmiskenbare tekenen van interne soevereiniteit zijn het monopolie over legitieme en soms ook gewelddadige middelen van dwang en het exclusieve recht van belastingheffing.¹

¹ Vgl. Tilly 1995, p. 369.

Een dergelijk massieve machtsorde kan zich echter slechts stabiliseren wanneer degenen die daaraan onderworpen zijn op een of andere manier de legitimiteit van die orde erkennen en er zich mee kunnen identificeren. Parallel aan, en de ontwikkeling van het Westfaalse statensysteem ondersteunend, heeft zich een proces van natievorming voltrokken dat aanknoopt bij de menselijke behoefte om deel te zijn van een gemeenschap, zich daarmee te kunnen identificeren, een identificatie die bijdraagt aan de eigen identiteit en zelfrespect. Wat Maarten met *Een jager in het woud* op magistrale wijze laat zien, is dat constitutief voor die ontwikkeling van een uiteindelijk nationale identiteit ‘het andere’ is, dat de wederzijdse stereotypering van Frankrijk en Duitsland tegelijkertijd ook de zelfidentificatie dient.

Het Westfaalse model en zijn consequenties

Waar de namen Frankrijk en Duitsland in *Een jager in het woud* naar verwijzen mag in alle abstractheid duidelijk zijn. Maar waar staat het Europa van de ondertitel voor? Als ik Maarten goed begrijp, en daarbij baseer ik mij op hoofdstuk 5 van *Een jager in het woud* en dan met name op de pagina’s 170 en 171, dan lijkt ‘Europa’ bij hem te staan voor een samenwerkingsverband tussen, aanvankelijk een beperkt aantal Europese staten, waarvan de eerste aanzet werd gegeven door de Europese Gemeenschap voor Kolen en Staal (1951), gevolgd door de economisch breder georiënteerde Europese Economische Gemeenschap (1958), om vanaf het Verdrag van Maastricht (1992) de Europese Unie (EU) te worden genoemd. Wanneer we de aannames van het Westfaalse model accepteren als de algemene premisse van ons denken over moderne politieke ordes, dan confronteert de EU ons met een onoplosbaar dilemma: is de EU een autonome politieke entiteit en dus een soevereine (federale of confederale) ‘staat’? Of representeert de EU simpelweg een vorm van internationale samenwerking gebaseerd op een verdrag tussen soevereine staten, en is ze als zodanig vergelijkbaar met bijvoorbeeld de WTO of de Nato?

Laten we om te beginnen vaststellen dat de EU niet een staat onder andere staten is, in ieder geval niet in een of andere gevestigde betekenis van de term ‘staat’. De EU heeft geen afgebakend territorium dat het als het eigene kan beschouwen. Het heeft geen politiemacht of vergelijkbare agentschappen uitgerust met eventueel op geweld gebaseerde dwangmiddelen, noch het soevereine recht van belastingheffing. De supranationale instituties van de EU – de Commissie, het Europese Hof van Justitie, het Europees Parlement – beschikken niet over de soevereine

competentie om naar goedgevoelen politiek relevante competenties aan actoren of andere organisaties toe te kennen.

Tegelijkertijd is de EU ook niet simpelweg een internationaal samenwerkingsverband. Het is zelfs geen ‘internationaal regime’ zoals dat in de leer der internationale betrekkingen wordt genoemd. Onder ‘internationaal regime’ wordt gewoonlijk een gespecificeerde en beperkte vorm van internationale samenwerking verstaan waaraan een secretariaat is gekoppeld om die samenwerking te ondersteunen. Dergelijke secretariaten zijn normaliter in politieke zin effectief ingekapseld, houden zich bij hun leest en hebben geen competenties waar het de nationale implementatie betreft van de besluiten en het beleid waarover de soevereine leden van het regime overeenstemming hebben bereikt.² Daarentegen heeft de EU middels de Europese Commissie wel degelijk politieke competenties waar het de nationale implementatie van Europees recht betreft. De EU *heeft* zijn taken en competenties uitgebreid, en gaat daar nog steeds mee door. Tot slot is de EU wat het vandaag de dag is door de soevereiniteit van de lidstaten in te perken, niet in het laatste door de maxime dat Europees recht voorrang heeft op nationaal recht.

De EU als een politieke organisatie van organisaties

De oorspronkelijk penvoerders van het academisch debat inzake de oorsprong, de dynamiek en de finaliteit van het Europese integratieproces, auteurs als Haas, Schmitter, Lindberg, Carr, Morgentau en Hoffmann, waren van huis uit geleerden op het gebied van de leer der internationale betrekkingen voor wie het Westfaalse model van de internationale statenordening als vanzelfsprekend gold. Het dilemma dat ontstaat wanneer dit model op het Europese integratieproces wordt geprojecteerd – een staat (in wording)? Of simpelweg een samenwerkingsverband tussen soevereine staten? – heeft vanaf de publicatie van Haas’ klassieker *The uniting of Europe* (1958) tot ver in de jaren tachtig aan de integratie theoretische debatten dan ook een typische structuur verleend neofunctionalisme / supranationalisme versus realisme / intergouvernementalisme.

Het meer recente werk van auteurs als Moravcsik en Siedentop maakt duidelijk dat er nog steeds proponenten zijn van

² Vgl. Schmitter 2004, p. 54.

intergouvernementalistische dan wel supranationalistische perspectieven.³ Gedurende de jaren negentig echter beginnen comparatieve politicologen zich te roeren in het veld van Europese studies en wel onder het vaandel van de ‘governance’ benadering van hedendaagse politieke systemen. Deze benadering omvat een tweetal nieuwe elementen: een afscheid van het Westfaalse model in de bestudering van de structuur van de EU en een nieuwe onderzoeksagenda die de aandacht verlegt van de ‘klassieke’ vragen inzake oorsprong, dynamiek en finaliteit van het Europese integratieproces naar een interesse voor alledaagse beleidsvormingsprocessen in de EU.

De term ‘governance’ is bedoeld om te refereren aan een niet-hiërarchisch georganiseerde vorm van regeren, dit in tegenstelling tot het Westfaalse model van de soevereine staat. Governance staat dan voor beleidsvormingsprocessen die gebaseerd zijn op consultatie en op onderhandelingen waaraan niet alleen publieke autoriteiten en hun functionarissen deelnemen, maar ook private organisaties en Ngo’s zoals de European Confederation of National Employers’ Associations (UNICE) en de Europese Consumenten Organisatie (BEUC). EU-politiek is in deze optiek eerst en vooral op consensus gebaseerde politiek. Binnen deze governance benadering domineert het zogeheten ‘multi-level governance’ model. De toevoeging ‘multi-level’ moet de veronderstelling tot uitdrukking brengen, dat Europese besluitvorming tot stand komt en geïmplementeerd wordt op basis van een politieke interdependentie tussen verschillende niveaus van politieke autoriteit: supranationaal, nationaal en sub-nationaal.⁴ Dat wil onder meer zeggen dat nationale overheden wel belangrijke actoren zijn, maar niet langer Europese beleidsvorming kunnen monopoliseren.⁵ In feite stellen de aanhangers van dit meerdere lagen model, dat er binnen het politieke bestel van de EU geen eenduidig definitief machtscentrum bestaat: de EU als een polycentrisch politiek systeem, als een vorm van ‘regeren zonder regering’.

Wat het op concrete processen van Europese beleidsvorming, gerichte onderzoek onder de vlag van het multi-level governance model uiteindelijk aan het licht heeft gebracht, is een stand van zaken die vanuit een liberaal-

³ Onder andere Moravcsik 1988 en 2002; Siedentop 2000.

⁴ Vgl. Peters & Pierre 2001, p. 131.

⁵ Vgl. Marks et al. 1996.

democratisch perspectief ronduit gênant is: Het is nooit de intentie van het Europese project geweest een project van de burgers van de lidstaten te zijn, laat staan een project van de uitvinding van het Verdrag van Maastricht, de Europese burger. Van meet af aan is Europese samenwerking en integratie een project *van, door en voor* organisaties geweest. Diegenen die overleggen en onderhandelen in de talloze werkgroepen, adviescomités, raden, of welke andere platformen ter voorbereiding van, en besluitvorming over Europees beleid dan ook⁶, representeren niet burgers maar organisaties: de bureaucratische organisaties van de lidstaten, van de Europese instituties, de organisaties van politieke partijen, van ondernemers en van hun Europese koepels, militaire organisaties, Ngo's, enzovoort.

In 2006 rekende Neil Nugent uit dat tussen de 15000 en 20000 lobbyisten door de EU-gebouwen in Brussel zwierven, wat hem tot de opmerking bracht dat Brussel de competitie kan aangaan met Washington als de meest gelobbyde stad ter wereld.⁷ Huidige schattingen houden het (met een slag om de arm) op 25000 Brusselse lobbyisten. De reden voor de massale aanwezigheid van lobbyisten in Brussel is de niet-onaanzienlijke kans om kennis en expertise te ruilen voor invloed op Europees beleid. Aangezien het personeel en budget van, bijvoorbeeld, de Europese Commissie veel te beperkt is om over alle kennis en expertise te beschikken die nodig is om kwalitatief hoogwaardige beleidsvoorstellen te formuleren, spendeert de Commissie veel energie aan het tot stand brengen en onderhouden van reguliere uitwisselingen met al die organisaties waarvan de Commissie meent dat ze belang hebben in de beleidsterreinen die door de EU worden bestreken. Het uiteindelijke resultaat is governance in de handen van allerhande publieke ambtenaren en vertegenwoordigers van private organisaties die een bijzonder belang hebben bij een specifiek beleidsterrein en die uiteenlopende hulpbronnen – bijvoorbeeld formele wetgevingscompetenties, informatie, expertise, publieke invloed, et cetera – onderling willen uitruilen ten behoeve van het bereiken van doelstellingen in termen van wenselijk beleid en regulering.⁸

⁶ Zie Maurer, Mitta gen Wessels 2003.

⁷ Nugent 2006, p. 334.

⁸ Zie Kohler-Koch 1998.

Politiek Liberalisme en de afwezige burger

Waarom is de bevinding dat beleidsvoering in de EU een zaak is van, door en voor organisaties gênant, zo niet alarmerend? Om verschillende redenen zou men ook kunnen denken dat het al met al een goede zaak is dat private organisaties of hun Europese koepelorganisaties zich verbinden met publieke organisaties om hun stem te laten horen in het Europese beleidsproces. Behalve de hierboven al beschreven behoefte van de supranationale bureaucratieën aan kennis en expertise met het oog op de formulering van, en besluitvorming over kwalitatief hoogwaardig en effectief beleid vis-à-vis een uiterst complexe maatschappelijke omgeving, zou men kunnen opperen dat beleid effectiever wordt, wanneer organisaties die een bijzonder belang hebben bij specifieke beleidsvelden een rol spelen in de relevante beleidsprocessen. Implementatie van beleid en de navolging ervan lopen soepeler wanneer diegenen voor wie het beleid in eerste instantie bedoeld is, hebben kunnen participeren in de zoektocht naar een redelijk compromis. Het lijkt bovendien de politieke *rechtvaardigheid* van het hele politieke systeem ten goede te komen. Als politieke rechtvaardigheid afhangt van de vraag of diegenen die het eigenlijke object van bindende beslissingen vormen ook de kans hebben gehad daadwerkelijk de substantiële inhoud van die besluiten te beïnvloeden, dan doet in dit opzicht de representatie van belanghebbenden via sectorspecifieke netwerken het beter dan de gangbare vormen van parlementaire democratie. De laatste hanteren de meerderheidsregel als de ultieme procedure van besluitvorming. Meerderheidsprocedures zijn echter notoir blind voor de tussen burgers maar al te reële verschillen in de ‘intensiteit’, d.w.z. het direct gewicht van hun belangen. Volgens de ‘  n volwassene, één stem’-regel weegt de stem van een boer in de Achterhoek even zwaar als die van een beroepsvisser op de Noordzee, ook als het om visserijbeleid gaat. Daarentegen respecteert representatie via belangenorganisaties het verschil in intensiteit van belangen.

De argumenten tegen deze optimistische inschatting van ‘governance door organisaties’ zijn natuurlijk ook bekend. Binnen een democratisch, op algemene verkiezingen gebaseerd politiek systeem, zo luidt een voor de hand liggende tegenwerping, is het een anomalie dat private ondernemingen en organisaties die op geen enkele democratische legitimatie kunnen bogen, een zwaarwegende invloed op een beleidssector kunnen hebben. De Amerikaanse literatuur over publieke agentschappen heeft ons, bovendien, altijd gewaarschuwd voor de mogelijkheid van

‘kaping’ (*capture*), dat wil zeggen voor de mogelijkheid dat sterke belangengroepen regulatieve agentschappen gaan domineren en ze gaan inzetten als instrumenten voor de promotie van hun eigen belangen, terwijl de eventuele kosten van de door hen geprefereerde regulering bij de buitenstaanders terecht komen. Om nog een laatste kritiek aan te dragen: aangezien toegang tot relevante beleidsnetwerken is voorbehouden aan die actoren of organisaties die beschikken over de hulpbronnen die nodig zijn voor effectieve organisatie en om toegang te krijgen tot de portalen van de macht, tendeeft governance door organisaties ernaar de rijken en machtigen, nog machtiger te maken, terwijl intussen de gedepriveerde burgers hun laatste politieke machtsbron wordt ontnomen: een stem die politiek effectief is. Deze kritieken zijn op hun beurt weer bekritiseerd. Zo is bijvoorbeeld tegengeworpen, dat wanneer we het over de EU hebben, de overname van een beleidsterrein door private belangen uiterst onwaarschijnlijk is, gegeven de polycentrische structuur van het politieke systeem van de EU en alle ‘checks and balances’ die daarmee gepaard gaan.⁹

Broodnodig als deze discussies mogen zijn voor de precisering van ons beeld van het Europese politieke systeem en van hoe dit systeem kansen op politieke invloed verdeelt over uiteenlopende groepen en organisaties, tegelijkertijd tenderen ze ernaar het zicht op de onderliggende oorzaak van onze ‘gêne’ te vertroebelen. Wat uiteindelijk gênant, zo niet alarmerend is, betreft de discrepantie tussen het Europa dat we feitelijk hebben en onze normatieve overtuigingen die voorschrijven welk Europa wij zouden moeten willen hebben. Het Europa dat wij willen hebben is zwaar schatplichtig aan wat in de 2^e helft van de twintigste eeuw de dominante ideologie binnen het normatieve discours over politiek zou worden, namelijk het idee van liberale democratie. Giovanni Sartori heeft ‘politiek liberalisme’ ooit treffend omschreven als “de theorie en praktijk van de juridische verdediging, door de constitutionele staat, van individuele politieke vrijheid, van individuele ‘liberty’”.¹⁰ Politiek liberalisme houdt echter meer in dan de eis dat individuele vrijheid, lichamelijke integriteit en het recht op privaateigendom gegarandeerd moeten worden in de vorm van onvervreembare rechten die individuele burgers kunnen ophouden tegen hun staat en de macht daarvan. In een meer fundamentele zin is het

⁹ Vgl. Grande 1995.

¹⁰ Sartori 1987, p.280.

de fundering en de constructie van het ‘politieke individu’ als zodanig geweest. De dominantie van het liberaal-democratische paradigma, althans in het naoorlogse Westen, betekent dat het politieke individu, de burger/le citoyen/Der Bürger, tot de ultieme standaard is geworden van de beoordeling van politieke gerechtigheid en billijkheid. Of onze debatten nu gaan over het recht van de staat om te regeren, over de betekenis en inhoud van het ‘gemeenschappelijk goede’, of over de rechtvaardiging van democratie, geen enkel argument of stellingname kan op bijval rekenen als niet kan worden aangetoond dat die stellingname gebaseerd is op de burger en zijn of haar kwaliteiten en belangen. Maar, zoals Madison, Hamilton, Jay en alle andere vroege pamflettisten van het politiek liberalisme al wisten, organisaties zijn onderdeel van het probleem. Om te beginnen de organisatie van gecollectiviseerde macht die we de staat noemen. Als op één na ergste komen politieke partijen, gevolgd door alle andere vormen van georganiseerde belangenbehartiging die, bijna van nature, altijd de belangen van de individuele burger zullen miskennen.

De belegering van Brussel. Waarom zouden we ons druk maken?

Nu zou kunnen worden tegengeworpen dat mijn reconstructie van de incompatibiliteit tussen ‘het Europa dat we hebben’ en ‘het Europa dat we uit normatief oogpunt zouden willen hebben’ in feite gebaseerd is op de *fictie* van politiek liberalisme. Nemen we de feitelijke praktijken van de massademocratieën uit de twintigste eeuw in ogenschouw, dan moeten we toch vaststellen, dat nationale politiek voor het merendeel de politiek van en door organisaties is geweest. Echter, de massa democratische politiek op nationaal niveau is ook altijd politiek ‘in de schaduw’ van de burger geweest. Of om een metafoor van Jürgen Habermas te lenen, de kerninstituties van nationale democratieën mogen hebben gefunctioneerd als arena’s voor de politiek van organisaties, ze zijn ook steeds ‘belegerd’ geweest door de burger, burger niet alleen in de zin van toebehorende aan een nationaal electoraat, maar ook als participant in het publieke debat dat politieke processen op de hielen volgt, en daarmee aan de kant van de gevestigde macht responsiviteit afdwingt voor de rechten en belangen van de burger.

Wij, als Europese burgers, hebben nooit *in die zin* Brussel belegerd. Wij maakten gebruik van Europese verkiezingen, als we dat al deden, om het nationale politieke establishment aan ons bestaan te herinneren, als 2^e orde nationale verkiezingen. Er was bovendien niet veel te participeren in

een Europese publieke sfeer, die, als die al bestond, toch vooral diende als een uitlaatklep voor een internationale elite met een professioneel geïnspireerde belangstelling voor Europese politiek. Waarom zouden wij ons ook druk maken om Brussel; waarom zouden de burgers van de lidstaten tijd en energie investeren in een belegering van 'Brussel'? De liberale idee van een 'principeel wantrouwen' jegens de staat en zijn uitvoerende functionarissen lijkt niet erg overtuigend als het gaat om de EU als een trans- en supranationaal gecollectiviseerd systeem van besluitvorming. Zoals eerder al opgemerkt, de EU stelt een polycentrisch systeem van beleidsvorming voor, hetgeen impliceert dat er geen afzonderlijk forum of organisatie bestaat waarin wetgevende en/of uitvoerende macht zich concentreert. Er bestaat geen EU-regering die met behulp van een hiërarchisch gestroomlijnd systeem van boven- en ondergeschikte jurisdicties in staat is om 'top-down' over zijn onderdanen te regeren. In plaats daarvan zien we een systeem van op veto's gebaseerde 'checks and balances' dat veel uitgebreider is dan in welke moderne staat ook. Bovendien beschikt de EU niet over de middelen en instrumenten waarmee het de levens, de vrijheid of het eigendom van individuele burgers kan bedreigen. Als de geïnstitutionaliseerde governance van en door organisaties kan het organisaties beboeten en bedreigen – lidstaten die EU-wetgeving niet implementeren, of private ondernemingen die de competitierregels van de vrije markt aan hun laars lappen -, maar het heeft nooit individuele burgers beboet of vervolgd. De EU en zijn hof van justitie fungeert in feite als een extra bastion van burgerrechten waar burgers gerechtelijke actie tegen hun eigen regering kunnen ondernemen. Zoals Therborn het ooit formuleerde, "Europa is een mensenrechten arena, meer specifiek en dwingend dan waar ook elders in de wereld".¹¹

Hebben auteurs als Majone en Moravcsik dus gelijk als zij stellen dat wanneer we alles bij elkaar optellen we weinig redenen hebben om ons druk te maken over de democratische geloofsbrieven van de Europese Unie?¹² Zolang we kunnen vertrouwen op de mechanismes van de uitruil van informatie – mee kunnen denken en overleggen in ruil voor kennis en expertise - die consumentenorganisaties, vakbonden of milieuorganisaties

¹¹ Therborn 1997, p. 368.

¹² Vgl. Moravcsik 2002; Majone 1998.

in staat stellen invloed uit te oefenen op Europese beleidsontwikkeling kunnen we Europa gerust overlaten aan haar organisaties.

Echter, het proces van Europese integratie belichaamt een specifieke waarde die de waarden van economische utiliteit en materiële welvaart overstijgt, een waarde die ons Europese burgers zou kunnen inspireren tot een moreel engagement met het Europese project. Die waarde, laat ik het de intrinsieke waarde van supranationaliteit noemen, omvat meer dan de verzoening tussen de aartsvijanden Frankrijk en Duitsland die het Europese integratieproces tot stand heeft gebracht, meer dan de bijdrage aan een schijnbaar eindeloze Pax Europaea. Vanuit een normatief perspectief is het minstens zo belangrijk dat in en door de institutionalisering van de Europese samenwerking de basis is gelegd voor een multilaterale vorm van politiek die “eindeloos meer transparant is en onderworpen aan streng publiek toezicht en democratische verantwoording dan de heimelijke, op wantrouwen gebaseerde *têtes-à-têtes* van de klassieke (‘diplomatieke’) buitenlandse politiek”.¹³ De transparantie van de Europese politiek en het verantwoording afleggen daarover kan zeker worden verbeterd, maar de uiteindelijk multilaterale, op consensus georiënteerde praktijk van Europese samenwerking brengt een moreel principe tot uitdrukking waar wij Europese burgers met recht aan kunnen appelleren. Auteurs als Jeremy Rifkin en Mark Leonard hebben benadrukt, en mijns inziens terecht, dat Europa’s multilateralisme meer is dan de uiterlijke vorm van simultaan overleg en besluitvorming tussen verschillende regeringen.¹⁴ Het impliceert een verwerping van het traditionele denken in termen van machtsbalansen en van de hegemoniale aspiraties van de machtigste Europese staten die keer op keer die preciaire balansen uit evenwicht brachten. Het brengt bovendien de erkenning met zich mee dat het internationaal recht, met inbegrip van de verschillende mensenrechten verklaringen, gerespecteerd dient te worden als van een hogere orde dan zuiver nationale belangen en overwegingen. In lijn daarmee vraagt het om de erkenning van de juridische competenties van Europese en internationale gerechtshoven en dan ook de acceptatie van de mogelijkheid dat burgers en sociale organisaties hun eigen regeringen kunnen aanklagen. En tenslotte betekent het de erkenning van een vorm

¹³ Christiansen 1997.

¹⁴ Zie Rifkin 2004 en Leonard 2005.

van internationale, zo niet globale politiek die niet is gebaseerd op intimidatie en wapengekletter, maar op overreding en samenwerking.

Het antwoord op de sceptische vraag ‘Waarom zouden wij ons druk maken?’ lijkt mij dus te schuilen in het niet-utilitaire commitment aan het ideaal van supranationalisme, en bij gevolg aan het Europese project voor zover dit vorm geeft aan deze waarde en het promoot. Anders gezegd, als moreel verantwoordelijke individuen zouden wij ons druk moeten maken over de vraag of de Europese Unie in zijn dagelijkse politiek en praktijk gehoor geeft aan de morele eis zijn economische macht in te zetten voor het tot stand brengen van eerlijke en vreedzame relaties tussen de staten en volkeren die planeet aarde rijk is.

Enige praktische reflecties

Na de in wezen empirisch-analytische vraag ‘welk Europa hebben we?’ en de normatieve vraag ‘welk Europa willen we?’ resteert nog één vraag. ‘Welk Europa *kunnen* we hebben?’ De strategische inzet van deze vraag mag duidelijk zijn: de Europese politiek aanhoudend confronteren met de waarden van multilateraal supranationalisme. Maar de tactische vraag, hoe dat praktisch gezien kan worden gerealiseerd is alleszins lastig, niet in het laatst vanwege precies die polycentrische structuur van de EU als politiek systeem. De spreiding van wetgevende en uitvoerende competenties over verschillende instituties en bestuurlijke lagen heeft gediend als de conditie voor, en de garantie van Europa’s multilateralisme. Als een waarlijk anti-hegemoniaal principe van trans- en supranationale systeemvorming heeft het historisch de samenwerking mogelijk gemaakt tussen grote en kleine, machtige en meer bescheiden lidstaten omdat ze erop konden vertrouwen dat dit politieke systeem niet gekaapt kon worden door een of twee machtige actoren. Dit polycentrisme dient met man en macht te worden bewaakt. Dat betekent dat ervoor moet worden gehoeid dat in de praktische stappen richting het strategisch eindpunt de delicate en kostbare institutionele balansen uit evenwicht worden gebracht. Dit ter harte nemen, lost nog niet de vraag op welke van de supranationale politieke instituties door de Europese burgers eerst en vooral, om met Habermas te spreken, ‘belegerd’ zouden moeten worden: het Europese Parlement?; de Europese Commissie?; de ministerraden van de Europese raad?

Het Europees Parlement (EP) lijkt natuurlijk een voor de hand liggende kandidaat, maar dan wel een grondig gereorganiseerd EP. Om te beginnen zou het EP een ‘debatterend’ parlement moeten worden, een publiek

forum voor de uitwisseling van ideeën en perspectieven. Nu functioneert het als een ‘parlement van commissies’ dat zijn belangrijkste debatten reserveert voor moeilijk toegankelijke, gespecialiseerde comités. De overgang naar een debatterend type parlement zou natuurlijk minder aandacht betekenen voor de technische details van regulerend beleid, maar wel een concentratie op programmatische hoofdlijnen en lange termijn ontwikkelingen. Dit laatste zou echter alleen maar aantrekkelijk zijn voor het EP en zijn electoraat als de agenderingscompetenties van het EP zouden worden versterkt, zodat het programmatische conclusies van invloed kan laten zijn op de algemene beleidsvorming binnen de EU. Ter ondersteuning daarvan zou het EP bijvoorbeeld het recht moeten krijgen om te beslissen over de herbenoembaarheid van afzonderlijke EU-commissarissen, de President van de Europese Commissie inbegrepen. Dat zou ambitieuze commissarissen meer gevoelig kunnen maken voor de preferenties van het EP waar het de middellange en lange termijn beleidsagenda betreft.

Als het om de Europese Commissie gaat, dan lijken er overtuigende redenen te bestaan om van die Commissie niet de uitvoerende macht van het EP te maken of te transformeren in een ‘presidentiële uitvoerende macht’ waarvan de President direct wordt gekozen door de Europese burgers. De belangrijkste reden daarvoor is dat zowel als uitvoerende macht van het EP, als in de gedaante van een direct verkozen uitvoerende macht de Europese Commissie een heus electoraal mandaat en daarmee een veel grotere legitimatie zou kunnen claimen die wederom de werking van de precaire mechanismes van Europa’s multilaterale supranationalisme in de wielen zou gaan rijden. Een uitzondering daarop zou gemaakt kunnen worden voor de benoeming van de ‘High Representative for Foreign Affairs and Security Policy’, zeg maar de Europese minister van Buitenlandse Zaken die in het huidige bestel niet alleen aan het hoofd staat van de European External Action Service (EEAS), maar tevens fungeert als Vice President van de Commissie. Een direct gekozen hoofd van de EEAS zou kunnen functioneren als een bruggenhoofd voor het morele commitment van Europese burgers met de waarden van het multilaterale supranationalisme op een beleidsterrein dat voor een groot deel het voorrecht zal blijven van de regeringen van de lidstaten.

Hoe de Europese Raad en bijbehorende ministerraden te belegeren? De meest voor de hand liggende route daarvoor loopt langs de nationale parlementen in een poging de middelen en mechanismes te versterken van de parlementaire controle over de Europese politiek van hun regeringen.

Het probleem is alleen dat met name Europa goed gezinde politieke partijen in de meeste lidstaten lange tijd huiverig zijn geweest om Europa op de agenda te zetten en Europese onderwerpen en issues te politiseren. Een antwoord daarop zou kunnen zijn het binnen afzonderlijke partijen organiseren van verkiezingen voor de functie van officiële woordvoerder/ster van de partij op het gebied van Europese zaken. Dit zou aangevuld kunnen worden met de introductie van een '2e stem' in nationale verkiezingen die kan worden toegekend aan de geprefereerde woordvoerder voor Europese zaken van welke partij ook afkomstig, waarbij die preferentiële stemmen invloed hebben op de uiteindelijke electorale rangschikking.

De tactische vraag blijft natuurlijk of alle drie de besproken instituties tegelijk zouden moeten worden omsingeld, of dat het misschien verstandiger is om ons als burgers te concentreren op 1 of misschien hooguit 2 instituties. In dat laatste geval zou ik zelf kiezen voor het EP en de nationale parlementen.

Bibliografie

- Christiansen, Th. (1997). "The Limits of Legitimizing European Integration", *Irisch Studies in International Affairs* 8, pp. 120 – 132.
- Grande, E. (1995). "Regieren in verflochtenen Verhandlungssystemen", in: R. Mayntz and F. Scharpf (Hg.), *Gesellschaftliche Selbstregulierung und politische Steuerung*, Frankfurt am Main: Campus Verlag. Pp. 327 – 368.
- Kohler-Koch, B. (1998). "The Evolution and Transformation of European Governance", *Reihe Politikwissenschaft/Political Science Series* 85 pp. 1 - 25.
- Leonard, M. (2005). *Why Europe will run the 21st Century*, London: HarperCollins Publishers.
- Nugent, N. (2006). *The Government and Politics of the European Union*, Houndmills, Basingstoke: Palgrave
- Majone, G. (1998, "Europe's 'Democratic Deficit': The Question of Standarda", *European Law Journal* vol. 4 (1), pp. 5 – 28.
- Majone, G. (1996). *Regulating Europe*, London: Routledge.
- Marks, G., Hooghe, L., Blank, K. (1996) "European Integration from the 1980s: State-Centric versus Multi-level Governance", *Journal of Common Market Studies* 34, pp. 341 – 378.
- Maurer, A.; Mittag, J. & Wessels, W. (2003). "National Systems' Adaptation to the EU System: Trends, Offers and Constraints", in: B. Kohler-Koch (ed.), *Linking EU and National Governance*, Oxford: Oxford University Press. pp. 53 – 81.
- Moravcsik, A. (1998). *The Choice for Europe: Preferences and Power from Messina to Maastricht*, Ithaca: NY: Cornell University Press.
- Moravcsik, A. (2002). "In Defence of the Democratic Deficit: Reassessing legitimacy in the European Union", *Journal of Common Market Studies* 40 (4), pp. 603 – 624.
- Peters G.; Pierre, J. (2001). "Developments in Intergovernmental Relations: towards Multi-level Governance", *Policy and Politics* 29. pp. 131 – 135.

- Rifkin, J. (2004). *The European Dream*, New York: Tarcher/Penguin.
- Sartori, G. (1987). *The Theory of Democracy Revisited*, New Jersey: Chatham House Publishers.
- Schmitter, Ph. (2004), "Neo-Functionalism", in: A. Wiener, Th. Dietz (eds.), *European Integration Theory*, Oxford: Oxford University Press. pp. 45 – 74.
- Siedentop, L. (2000), *Democracy in Europe*, London: Penguin Books.
- Therborn, G. (1997). "Europe in the Twenty-first Century", in: P. Gowan and P. Anderson(eds.), *The Question of Europe*, London: Verso. Pp. 357 – 384.
- Tilly, Ch. (1995). "Democracy is a lake", In: R. Andrews and Chapman, *The social construction of democracy*, Basingstoke: MacMillan, pp. 365-387.

Balanceren tussen twee bergen

Het oeuvre van Maarten Doorman in het licht van Plato's tweespalt

Bastiaan Bommeljé

Hoewel men dit op eerste aanblik niet zou durven zeggen, heeft Professor dr. Maarten Doorman zijn gehele werkzame leven een gevaarlijk bestaan geleid. Alsof het niet verontrustend genoeg is dat hij zich wijdt aan de wijsbegeerte, beoefent hij daarnaast ook nog de poëzie, terwijl hij deze tegenstrevende krachten in toom tracht te houden met essayistiek. Geen wonder derhalve dat hij met een aanzienlijk deel van zijn wijsgerig oeuvre en zeker met zijn talrijke 'opstellen over kunst, literatuur en filosofie' probeert het vege intellectuele lijf te redden door bruggen te slaan, of klimtouwen te spannen tussen de esthetische en de logische bezigheden van de mens. Wie dan ook goed kijkt naar zijn boeken over de Romantiek, over vooruitgang in de kunsten, over Rousseau en de erfzonde van de authenticiteit, alsook over de culturele keurslijven van Frankrijk en Duitsland, ontdekt dat Doorman niet zelden misschien meer als een historicus dan als een filosoof opereert. Gelukkig maar, is men als historicus geneigd te denken, hoezeer ook 'filosoof' bepaald chiquer klinkt dan 'geschiedkundige'.

Niettemin is Doorman zelfverklaard 'filosoof en dichter' en aan zijn schriftelijke productie te zien, zal hij dat blijven tot ook hij merkt dat hij in de huidige tijd veel, zeer veel, en wellicht te veel navolging heeft gekregen met dat tweesporen-bestaan. Wie tegenwoordig nog moed genoeg heeft om de opiniepagina's van de landelijke kranten te lezen, kan immers niet gemakkelijk de indruk ontwijken dat er thans talloos veel miljoenen zijn die zich 'filosoof en dichter' dan wel 'dichter en filosoof' noemen. Hoe vaak ook bij lezing snel blijkt dat ze geen van beide zijn, maar slechts producten van eigentijds academisch onderwijs, het staat vast dat Doorman voor hen een wegbereider en pionier was met zijn onverschrokken *coming out* als filosoof-dichter.

Gewone stervelingen kunnen oog in oog met deze stoutmoedigheid slechts deemoedig glimlachen en Doorman bewonderen omdat hij al zo lang twee botsende zielen meetorst. Als filosoof weet hij immers al te goed dat 'er een

oude tweespalt bestaat tussen filosofie en poëzie', zoals Plato dat in 380 voor onze jaartelling uitdrukte in zijn *Staat* (*Politeia* 607b5-6), waarna Socrates doodleuk voorstelde de poëten te verbannen en daarna misschien alleen Homerus nog serieus te nemen. En als dichter weet hij dat het daarna nooit meer helemaal goed is gekomen tussen de filosofie en de poëzie, en dat deze twee sindsdien feitelijk bestaan als uitgebluste geliefden, die in de woorden van Hölderlin '*Nah wohnen, ermattend auf / Getrenntesten Bergen*'.

De houding jegens poëzie van Plato en Socrates was overigens behoorlijk iconoclastisch in een wereld waarin poëzie gold als de moeder van alle kunsten en presocratische filosofen zoals Xenophanes, Parmenides en Empedocles in verzen schreven. Nu is het waar dat de presocraat Heraclitus, als men op de paar overgeleverde fragmenten mag afgaan, al bijtende kritiek had op het idee van dichters als bezitters van 'inzicht', maar na Plato werd de aanspraak op 'wijsheid' (*sophia*) die voorheen werd gemaakt door en namens de dichters definitief van tafel geveegd. In zijn *Staat* (597e) verklaarde hij dat de poëzie niet meer was dan een vorm van imitatie en dus niets met 'waarheid' van doen kon hebben, en dat dichters weinig anders konden dan imiteren en daarvoor 'louter steunden op woorden' (601a). De conclusie van Plato is duidelijk: poëzie corrumpeert zelfs de meest verheven mens (607b).

Hoewel Aristoteles nog wel sussend opmerkte dat poëzie in elk geval 'filosofischer is dan geschiedenis', omdat ze 'meer over universalia spreekt', en dat dichterlijke vormen als tragedie en epos het vermogen hebben om diepe kenmerken van 'menselijke daden en levens' te onthullen, waren de piketpalen geslagen. Vanaf toen golden filosofie en poëzie als concurrerende bronnen van kennis en begrip. Het toneel was klaar voor langdurige debatten over hun relatie en voor de twee wedijverende zielen in de borst van Maarten Doorman.

Vanuit een geschiedkundig perspectief zou men met enige lichtvoetigheid de gehele westerse wijsbegeerte na Plato kunnen zien als voetnoten om deze demarcatie tussen filosofie en poëzie ofwel strikt overeind te houden ofwel vloeibaar en permeabel te maken. Beide benaderingen bleken overigens niet bijzonder succesvol, want zowel prikkeldraad als verwantschap is nu eenmaal inherent deel van hun relatie. Terwijl filosofie en poëzie in welke mate dan ook verschillend beogen te zijn, gebruiken ze allebei immers taal als bouw materiaal en worstelen derhalve stevast met vorm en inhoud. Voor wie het wijsgerig en poëtisch oeuvre van Doorman kent (misschien in het bijzonder de boeken *Rousseau en ik* en *Engagement*

in de kunst alsook de dichtbundels *Wie niet en Kloppend heden*), is dit alles geen verrassing.

Voor de goedwillende lezer van zowel filosofie als poëzie is het evident dat wijsgeren en dichters ongeacht hun ambities ('het formuleren van houdbare preposities', 'inzicht in de waarheid', 'begrip van goed en kwaad', 'het scheiden van schijn en werkelijkheid', 'staren in de diepte van de menselijke ziel', 'doorgronden van de raadsel van de existentie', 'licht werpen op de levensproblemen') onontkoombaar oplopen tegen de grenzen van de taal, niet zelden met hoofdpijn voor alle betrokkenen als gevolg. Beide genres wortelen nu eenmaal met de complexiteit, ambiguïteit, paradoxaliteit en misschien wel onbegrijpelijkheid van de werkelijkheid en met het gegeven dat taal een wankel karretje is dat voert door onherbergzame landschappen van gedachten, om Belcampo te parafraseren. Geen wonder wellicht dat monosyllabische helderheid in geen van beide genres overdadig voorhanden is.

Dit is allemaal bekend genoeg, en men zou de zaak kunnen afdoen met de gemeenplaats dat filosofie probeert een zienswijze aannemelijk te maken en dat poëzie probeert een zienswijze op te roepen, kortom dat filosofie gaat over menselijke gedachten en poëzie over menselijke geest, of nog korter dat filosofie cognitief is (en tegenspraak oproept), en dat poëzie associatief is (en gevoelens oproept). Wie het de platoonse 'tweespalt' en het oeuvre van Maarten Doorman in één greep wil omvatten, zou hiermee waarschijnlijk wel uit te voeten kunnen. Helaas zijn er uiteraard door de gehele geschiedenis van de wijsbegeerte en de dichtkunst heen zowel filosofen als poëten geweest die dit perspectief te begrijpelijk vinden. Zij betoogden dat er veel meer of juist veel minder prikkeldraad in de demarcatielijn aanwezig is dan de traditie wilde.

De strijd barstte waarschijnlijk al los met Epircurus en Zeno, die beiden de poëzie nogal hartgrondig verwierpen. In hun kringen klonk zelfs de voor Grieken blasfemische opvatting dat het 'volkomen onnodig' was de eerste strofen van Homerus uit het hoofd te kennen. Daarna rukten Plotinus en Augustinus uit ter verdediging van de dichtkunst, waarbij eerstgenoemde de kracht en waarde van poëzie erkende 'om de geest te leiden in contemplatie met het goede'. Zij zagen poëzie als een stap op de ladder van de geest naar diens versmelting met 'het Ene' (Plotinus) of het goddelijke (Augustinus). Die laatste dacht aanvankelijk, net als Plotinus, dat poëzie de mens de schoonheid van de wereld doet waarderen, wat uiteindelijk tot goddelijke contemplatie kan leiden. Later raakte Augustinus er echter van overtuigd dat zowel poëzie als filosofie in feite bronnen waren van de

verdorven opvattingen van het heidendom, en dat ze beide moeten worden 'uitgerooid' om ruimte te maken voor christelijke openbaring. Hij sneerde dat de christenen die tot de stad van God behoren, weten dat het allerhoogste goed in God ligt, terwijl zowel dichters als filosofen menen dat het in henzelf ligt. Terwijl Boethius de filosofie nog preeste en poëzie eigenlijk terzijde schoof, haakte de christelijke neoplatonistische denkwereld aan bij Augustinus en plaatste openbaring ver boven zowel poëzie als filosofie. Thomas van Aquino had wel enig oog voor schoonheid en legde ook wel verband met een positievere kijk op dichtkunst, maar ook hij achtte poëzie ondergeschikt aan filosofie en al helemaal aan openbaring. De weigering van Aquino om na 1273 nog een letter te zetten in afwachting van de openbaring die alles duidelijk zou maken, had blijkbaar te maken met deze opvatting.

Alles veranderde met Immanuel Kant. Die associeerde poëzie plots met genialiteit. Hij meende dat in het menselijk streven naar a priori-principes alles draaide om het genie dat de mens in staat stelt om van de natuur naar de poëzie te gaan, waarbij de poëzie als hoogste kunst de mens toegang geeft tot aspecten van de fenomenale wereld die verder gaan dan wat de natuur zelf kan bieden, en uiteindelijk tot God zelf via morele gevoelens. Dit was een beslissende wending, althans in de continentale wijsbegeerte. Na Kant kwam de poëzie er beter op te staan bij filosofen. Vooral in de Duitse denktraditie kreeg poëzie een ongekennde status, waarbij onder anderen Fichte, Hegel, Nietzsche en Heidegger stelden dat de reikwijdte, grenzen en mogelijkheden van de filosofie nauw verweven waren met die van de poëzie. Hierbij dient te worden aangetekend dat Hegel dichters wel degelijk wantrouwde 'als hun doel wijsheid is'. In zijn ogen steunde filosofie weliswaar op 'dichtende Vernunft' en 'dichtendes Denken', maar poëzie zelf achtte hij ontoereikend voor de 'volheid van het zelfbewustzijn', wat volgens hem het doel van de filosofie is.

Hier ontbreekt de ruimte om in te gaan op de bijtende kritiek van Schopenhauer op Hegels denkbeelden ('de filosofie van absolute nonsens'), waarbij hij zijn collega-wijsgeer om de oren sloeg met de woorden van De Bard die zo dikwijls van pas komen bij diepe denkers: '*Such stuff as madmen; tongue and brain not*' (*Cymbeline* 5,4). Zeker is dat de terugkeer van poëzie als bron van kennis een ronduit cruciale rol speelde in de opvattingen van Nietzsche. Die betoogde bijvoorbeeld in *Menschliches, Allzumenschliches* dat poëzie 'wegwijzers' voor de toekomst oplevert door voorbeelden en mogelijkheden te bieden aan grote en mooie zielen om de 'steeds toenemende verhevenheid van de mens' in kaart te brengen en te belichamen. Om deze taak te volbrengen, moesten

dichters in zijn ogen ‘in onmiddellijk contact komen met de werkelijkheid’, zoals de klassieke Griekse dichters dat hadden, en ook de rationaliteit van de socratische filosofie verwerpen.

In menig opzicht werden de denkbeelden van Nietzsche verder uitgewerkt door Heidegger met de formulering van zijn visie dat poëzie ‘de werkelijkheid zoals die werkelijk bestaat’, verlicht en ontmaskert. Onder andere in *Der Ursprung des Kunstwerkes* betoogde hij dat de pogingen van de wetenschap om taal te begrijpen en vorm te geven zinloos waren, omdat taal de mens vormt. Om onszelf ‘werkelijk’ te leren kennen, dient men terug te keren naar een taal die het meest zuiver gesproken wordt, en die taal is volgens Heidegger de poëzie.

Opmerkelijk genoeg sloot Wittgenstein zich min of meer hierbij aan, indien men althans mag afgaan op zijn befaamde dagboeknotitie uit 1934: ‘Ich glaube meine Stellung zur Philosophie dadurch zusammengefaßt zu haben indem ich sagte: Philosophie dürfte man eigentlich nur *dichten*.’ Misschien fluisterden zijn continentale wortels hem dit in, maar in elk geval zeiden niet veel taalfilosofen het hem na. Weliswaar bleef men op het continent bij monde van Gadamer, Sartre en Badiou wel mopperen dat de ondergeschiktheid van poëzie aan rationalisme vooral een symptoom van een specifiek westerse ‘ziekte’, maar aanvankelijk had de analytische filosofie weinig geduld met het poëtische gebruik van taal en met de morele, culturele betekenis ervan om het menselijk leven te kunnen begrijpen. Men had genoeg om handen met de erfenis die Frege had nagelaten met zijn zoektocht naar ‘zin’, ‘betekenis’ en ‘waarheidswaarde’ – en gedichten kunnen en willen geen van deze bevatten.

Enkele decennialang groeiden de analytische filosofie en de poëzie steeds verder uit elkaar, vooral omdat de denkers en de dichters radicaal andere verwachtingen over taal hadden. Hierin is echter vrij recent verandering gekomen. Zo hield Richard Rorty in 2004 een reeks lezingen die werden gepubliceerd onder de titel *Philosophy as Poetry*. Nu is Rorty ooit wel omschreven als ‘een filosoof zonder filosofie’ – en dat klinkt eerlijk gezegd als een behoorlijk groot compliment – maar in dit werk biedt hij een visie op filosofie als een gedicht, beginnend bij de oude Grieken en herschreven door opeenvolgende generaties denkers die rijm en ritme probeerden te verbeteren. Als pragmatist eindigt hij met een verkwikkende opschorting van de notie dat er intellectuele grenzen bestaan, en richt hij (net zoals Doorman) de blik op de Romantische traditie, waarbij hij onder meer de poëzie uit die periode in verband brengt met het filosofisch denken.

Ook Roger Scruton – die voordat hij een mopperende conservatieve columnist werd een geacht filosoof was met wortels in de analytische traditie – heeft gewezen op het filosofisch belang van de dichtkunst. Sterker nog, volgens hem is de essentie van poëzie ‘het vaststellen, funderen en oprichten van waarheid’. Hiermee keerde hij in feite terug naar Heideggers concept van waarheid, die geen logische waarheid is, maar *aletheia*, de seculiere versie van goddelijke openbaring, welke te vinden zou zijn in poëzie.

Bezien vanuit Hölderlins andere berg, waar de dichtkunst zetelt, springt bij dit geredekavel over de eeuwenoude platoonse tweespalt onwillekeurig de opmerking van T.S. Elliot in gedachten dat ‘filosofie een onwelkome gast is in het gezelschap van echte kunst en echte wetenschap’. Waarschijnlijk bedoelde hij dit ironisch, maar helemaal zeker weet je dat nooit bij de dichter van *The Waste Land* die insisterde dat goede poëzie moeilijke poëzie is. Hij was trouwens niet de enige ‘filosofische dichter’ in wiens poëzie de wijsbegeerte de rol speelt als schepper van een soort meta-poëzie, zodat het dichtwerk uiteindelijk vooral verwijst naar zichzelf. Voor ogen springen bijvoorbeeld Schillers ‘sentimentele poëzie’, Schlegels ‘transcendentale poëzie’ en de ‘intellectuele poëzie van Borges’.

Hoewel we hier onmiskenbaar het domein betreden van de bruggen en klimtouwen die Doorman in zijn oeuvre heeft gebouwd om te balanceren tussen filosofie en poëzie, doemt ook een akelig platvloerse, maar onmiskenbaar urgente vraag op: betekent dit alles nu iets, of is het een consequentieloos woordenspel?

Deze vraag lijkt me gerechtvaardigd met het oog op datgene wat een buitenstaander – zeg een historicus en uitgever van filosofische boeken – momenteel ziet als hij op zoek gaat naar de stand van de wijsbegeerte. Verontrustend vaak stuit men dan, naast de talloze dichters-filosofen en filosofen-dichters op de opiniEPagina’s, op wijsgerige betogen over yogamatjes, levenskunst, gelukkig worden en ‘heel-de-mens-zijn’. Slaat men dan *Filosofie Magazine* dicht en een filosofisch vaktijdschrift open, dan valt het oog al snel op zinnen als ‘The problematisation of the spatiality in the materiality of the posthuman self-reflexivity in our trans-global identity’. Anders gezegd: filosofisch bedoelde zinnen die als postmoderne zombies door een levenloze academische woestijn ronddolen.

Zouden, zo vraagt de buitenstaander, zich dan af, filosofen zich zelf nog wel druk maken over zaken als ‘betekenis’? Of ligt er juist een diepe sociologische en maatschappelijke betekenis in het gegeven dat er geen

betekenis schuilt in dit soort woorden en zinnen, en dus ook geen tegenspraak mogelijk is? Ja, erkent de eigentijdse filosofie nog een demarcatie tussen betekenisloos en betekenis, tussen onjuist en juist, tussen verbale mist en heldere formuleringen? En vanuit Hölderlins bergen en de platoonse tweespalt gesteld: kan een moderne dichter nog een onpubliceerbaar gedicht schrijven, en kan een moderne filosoof nog wel ongelijk hebben?

In dit verband is het een opluchting dat vrij recent in verband met de getroebleerde relatie tussen filosofie en poëzie in wijsgerige kring is gewezen op de denkbeelden over kunst en literatuur van de filosoof die Plato vernietigend bekritiseerde en die de zoektocht naar het eigen ongelijk tot fundament van zijn denkwijze maakte. Niet veel mensen zullen Karl Popper in verband brengen met poëzie en kunst, en nog meer mensen zullen vergeten zijn dat de fameuze kunsthistoricus Ernst Gombrich zich in zijn kunstkritiek nadrukkelijk beriep op Poppers epistemologie bij zijn verwerping van essentialisme in zijn kunstopvatting. Niet lang geleden probeerden de Australische filosoof Alexander Naraniecki met het artikel ‘Karl Popper on the Unknown Logic of Artistic Production and Creative Discovery’ (*Culture and dialogue* 4 (2016): 263-282) en de Amerikaanse filosoof Thomas Trzyna met zijn studie *Karl Popper and Literary Theory: Critical Rationalism as a Philosophy of Literature* (Leiden 2017) de kritisch rationalistische opvatting van kunst en poëzie nieuw leven in te blazen.

Hierbij wezen ze vooral op de ‘Wereld 3’-these van Popper, het objectief reële, maar niet empirische domein van menselijke scheppingen (uitvindingen, ideeën en kunstzinnige creaties), waarbij voor al deze scheppingen andere regels gelden, maar de scheppingsdaad (de ‘ontdekking’) zelf zich onttrekt aan elke logica of regel. Bij veel filosofen, om maar te zwijgen van de dichters, wekt Poppers naam waarschijnlijk vooral afwerende of verveelde reacties omdat zij hem associëren met pogingen hun vakgebied te persen in een rigide keurslijf van de natuurwetenschappelijke methoden en epistemologische regelgeving. Dat past niet meer zo in een tijd van ‘morele ambities’ waarin iedereen een mening heeft, journalisten zichzelf ‘duiders’ noemen en historici ervan overtuigd zijn dat het verleden iets is om excuses voor aan te bieden.

Eerlijk gezegd blijven de pogingen van Naraniecki en Trzyna een beetje steken in een overmaat aan goede bedoelingen en dito verbositeit. De waarde van Poppers kritisch-rationalistische perspectief ter verlichting van de tweespalt tussen filosofie en poëzie ligt dan ook niet in specifieke handreikingen voor dubbende dichters of tobbende filosofen. Ze ligt ook

niet direct in zijn kennistheoretische visie op de ontwikkelingsgang der wetenschap door middel van de falsificatie-procedure, die na Imre Lakatos en Thomas Kuhn toch al niet meer ongedeuft overeind stond. Poppers betekenis dient veeleer gezocht te worden in het gegeven dat, hoewel zijn presentatie en toon soms het tegendeel deden vermoeden, zijn filosofie uiteindelijk een tamelijk bescheiden en menselijke onderneming was.

Poppers uitgangspunt was; er bestaat geen zekerheid, zoveel is zeker; het enige plechtanker is slechts het altijd onzekere en zo vaak gesmade gezonde verstand. Dan is er zijn a-aprioristische benadering, waarbij vooruitgang slechts mogelijk is door kritiek en zelfkritiek. In *Objective Knowledge* schreef hij kortweg: 'Alle filosofie is verlicht gezond verstand. Vandaar dat we beginnen met een vaag startpunt, en verder bouwen op wankel fundamente. [...] Het mooie instrument dat we hebben voor vooruitgang is kritiek.'

Zo zijn er drie algemene filosofische koerswijzigingen die Popper initieerde, en die elk aansluiten bij thema's uit Doormans werk (hoewel hij dat zelf denkkelijk vurig zal tegenspreken, waarna het popperiaanse principe vanzelf in werking treedt).

- In de eerste plaats is dat het perspectief dat wetenschap (inclusief filosofie) een proces is, een historische ontwikkelingsgang dus, waarbij er op een sprongsgewijze en onregelmatige manier sprake is van een vooruitgang of in ieder geval van groei van kennis. (Dit sluit aan bij Doormans opvatting dat er ook sprake is van 'vooruitgang' in de kunst.)

- In de tweede plaats is dat zijn nieuwe oplossing voor het 'demarcatieprobleem' (hoe onderscheidt men wetenschappelijke uitspraken van niet-wetenschappelijke uitspraken?): niet doordat ze toetsbaar zijn, maar doordat ze weerlegbaar zijn en bekritiseerd kunnen worden (kom daar maar eens om in de moderne filosofie). Anders dan logici van de Wiener Kreis en Angelsaksische logisch-positivisten verwierp Popper het aloude onderscheid tussen 'zinloze' en 'zinvolle' uitspraken als demarcatielijn. In tegenstelling tot wat sommige critici hem verweten, stond hij niet negatief tegenover metafysica of speculatie. Popper hield weliswaar vast aan de logica als grondslag voor de rationaliteit, maar zijn filosofie ging uit naar de scheidslijn tussen wetenschappelijk en niet-wetenschappelijk, en niet naar de 'logische' scheidslijn tussen zinvol en zinloos. Intuïtie, schijnbaar zinloze uitspraken en zelfs visioenen konden volgens hem wel degelijk van nut zijn om het filosofische proces van

gissingen en weerleggingen draaiende te houden. (Dit sluit aan bij Doormans opvatting dat er wel degelijk een demarcatie bestaat tussen niet-poëzie en poëzie, tussen ‘goede’ en ‘minder goede’ poëzie.)

– In de derde plaats is dat zijn visie dat het ‘concurrentieprobleem’ (waarom is de ene wetenschappelijke uitspraak te verkiezen boven de andere?) op te lossen is via de openbare – ‘Darwiniaanse’, zoals hij zich ooit liet ontvallen – krachtmeting van theorieën, waarbij het gehalte aan informatie, geldigheid, probleemoplossend vermogen en waarheidsbenadering de doorslag geeft. Poppers belangrijkste inzicht is dus misschien wel dat wetenschap en filosofie mensenwerk blijkt, en niets anders behelst dan ‘een variant van het gezond verstand’. Of scherper geformuleerd: wetenschap en filosofie zijn niets dan een moment in het functioneren van dat gezonde verstand, want het gaat om een nimmer eindigend proces van nieuwe visies en eliminaties daarvan, een eeuwig durende pelgrimstocht van de vrije geest, waarbij de menselijke nieuwsgierigheid de motor is en ongebonden kritiek de brandstof vormt. (Men leze Doormans dichtbundel *Het gelijk van de vismarkt* alsook zijn pamflet *Kiekertak en Klotterbooke; gedachten over de canon*.)

Uiteindelijk zullen Poppers gezichtspunten waarschijnlijk vooral relevant zijn voor het schrijven over poëzie (dat echt niet verplicht obscurantistisch hoeft te zijn) en voor het begrijpen van de onderliggende eenheid van de twee onderscheiden bergen van Hölderlin. De Britse filosoof Bryan Magee stelde ooit: ‘Als Popper gelijk heeft, zijn er geen twee culturen – de ene wetenschappelijk en de andere esthetisch, of de ene rationeel en de andere irrationeel – maar één, en wel één menselijke cultuur.’ Hij bedoelde de eenheid van het proces van creatieve ontdekking in filosofie en kunst, inclusief poëzie. Deze eenheid berustte in de ogen van Popper op een onderliggende antropologie die hij ‘evolutionaire epistemologie’ noemde. Centraal hierin stond de opvatting dat een bepalend evolutionair kenmerk van het leven op aarde is dat het zoekt naar ontwikkeling, en dat het dit ‘avontuurlijk’ doet. Dit geldt in de ogen van Popper des te meer voor mensen, ook al zijn die zich daarvan niet altijd bewust.

Die ene cultuur is denkelijk iets waarin zowel de filosoof als de dichter Doorman zich kan herkennen. Die ene cultuur die de ‘never the twain shall meet’ bergen van Hölderlin samenbrengt, kan bijvoorbeeld de vorm hebben van een literair tijdschrift als *Hollands Maandblad*, waar Doorman als redacteur vijf jaar doende was één platform in stand te houden waar poëzie en filosofische essayistiek zij aan zij het avontuur zochten. Daarmee deed de filosoof-dichter toch maar mooi Plato’s tweespalt

tenminste even teniet. Doorman heeft in zijn gehele oeuvre ook gewerkt aan het zoeken naar ontwikkeling en vooruitgang, zowel in filosofie als poëzie. En uiteraard was dat zoeken veel interessanter dan het vinden, want anders zou er weinig aan zijn, en vinden wekt trouwens toch alleen maar twijfels.

Vandaar ook dat wanneer Popper sprak over een 'zoektocht naar een betere wereld', hij erop wees dat het perspectief van de zoeker bestaat uit twijfel. Het menselijk leven van filosofen en dichters wordt immers gelijkelijk gekenmerkt door een nooit ophoudende reeks pogingen, mislukkingen en foutcorrecties, voortgedreven door hoop als brandstof, maar altijd zonder de zekerheid een antwoord te vinden. '*Das Leben*', vatte Popper zijn wereldbeeld samen, '*ist skeptisch.*'

Niettemin is er, juist door het proces vol valpartijen, builen, butsen, geschrapte versregels, verworpen gedachten en zoeken naar het eigen ongelijk onmiskkenbaar vooruitgang, en beschaving, en poëzie, en filosofie. Want uiteindelijk is iedereen een goedbedoelende struikelaar, of zoals Popper al die dichters, denkers en doeners in het ondermaanse samenvatte: *Alle Menschen sind Philosophen.*

Kunstsneeuw

Over reiservaringen in de dementiezorg

Ruud Hendriks

Reizen met de trein

In zijn essay “Ontroeren in de verte”,¹ over werk van de kunstenaar Marijke van Warmerdam, beschrijft Maarten Doorman een ervaring die elke treinreiziger zal herkennen. De trein waarin hij zat had een poos stilgestaan op station 's-Hertogenbosch maar was zojuist weer begonnen te rijden. Althans, zo voelde het. Pas toen hij naar buiten keek en het perron onbeweeglijk naast zich zag, besepte hij wat er aan de hand was: naast hem was een andere trein opgetrokken. Net zoals in de schemertoestand tussen dromen en ontwaken een enkele keer gebeurt, schrijft Doorman, waan je je op zo'n moment even in een “parallele wereld.”² Hoewel verwarrend, heeft zo'n moment van “vervreemding” volgens Doorman ook iets “esthetisch” en kan het een vaag “gevoel van . . . geluk” teweegbrengen.³

Het beeld van een optrekkende buitenwereld gezien vanuit een stilstaande trein, terwijl je gevoel zegt dat niet de wereld maar jij in beweging kwam, doet denken aan *De Coupé* van de kunstenaars Lino Hellings en Yvonne Dröge Wendel in de Bieslandhof, een instelling voor mensen met dementie.⁴ Op uitnodiging van Stichting Kunst in de Openbare Ruimte maakten Hellings en Dröge voor dit verpleeghuis een treincoupé in een van de gangen. Bewoners van het verpleeghuis kunnen in de coupé plaatsnemen terwijl achter de vensters een weids polderlandschap met Hollandse wolkenluchten voorbijglijdt. In feite zijn de ramen beeldschermen waarop een filmopname vanuit de boemel op het traject

¹ Doorman 2018.

² Doorman 2018, p. 74.

³ Doorman 2018, p. 74 en p. 75.

⁴ Hellings & Dröge Wendel 2008. Geraadpleegd via: <http://www.bies.nu> Zie voor een eerdere analyse ook: Hendriks, Hendriks, Kamphof en Swinnen 2013, pp. 75-76.

Hoorn-Medemblik wordt vertoond. Af en toe sta je minutenlang stil, als de trein halthoudt bij een station en alleen nog wolken langs de lucht bewegen. Totdat de trein optrekt en de boel weer langzaam in beweging komt. Althans, zo voelt het misschien.

Het idee voor De Coupé kwam voort uit een creatieve workshop waarbij sommige deelnemers wél maar anderen niet, of alleen met moeite tot activiteit (het viltten van schapenwol) konden worden bewogen. Het zette Hellings en Dröge aan het denken over hun rol als kunstenaars in de zorg. Was het niet vooral hun eigen behoefte om deelnemers te activeren? Wat betekende het als ze een respons wisten los te maken? Wat was er eigenlijk mis met de passieve houding waaraan sommige deelnemers de voorkeur gaven?

Hellings en Dröge gaven hun project daarop een andere wending door “niet langer een activiteit maar juist een passiviteit vorm [te] geven.” Ze kwamen uit bij reizen en op doorreis zijn als “mooie vormen van niets doen.”⁵ Toen ze tijdens het voorbereidende proces proefvideomateriaal bekeken, beviel vooral de “loomheid” van een boemeltreintje hen goed.

“Vooral de tijd dat de trein op een station stilstaat is mooi. Vaak kijk je in wat onbestemd groen. Het is als een bewegend schilderij waar de wind door de bladeren ritselt; waar je in een hoek van het beeld iemand het gras ziet maaien etc. Als het beeld aan weerszijden een tijd stilstaat, lijkt me dat fijn om naar te kijken.”⁶

Zonder hen het gevoel te geven dat ze per se iets moesten, zou De Coupé deelnemers zo kunnen uitnodigen tot een prettige en afwisselende ervaring.

Collega's en ik kwamen De Coupé indertijd op het spoor in onderzoek naar manieren voor mensen met dementie om te ontsnappen aan negatieve beeldvorming en maatschappelijke uitsluiting.⁷ In het kader van ons

⁵ “Zorgcentrum opent De Coupé” 23 juni 2008. Geraadpleegd september 2012 op: <http://www.bies.nu>
Op cit.: Hendriks, Hendrikx, Kamphof en Swinnen 2013, p. 75. Zie voor een toelichting ook: [Rust en afleiding vinden in de trein, zonder erop uit te hoeven - Innovatiekring Dementie - IDé](#)

⁶ “Definitief ontwerp” 3 april 2007. Geraadpleegd mei 2024 op: <http://www.bies.nu>

⁷ “Voorbij autonomie en taal; naar een Disability Studies' perspectief op dementie.” Online beschikbaar: [Voorbij autonomie en taal - naar een Disability Studies' perspectief op dementie | Disability Studies in Nederland](#) Vgl. Hendriks, Hendrikx, Kamphof, en Swinnen, 2013, pp. 7-9

project *Voorbij autonomie en taal* keken we onder meer naar werk van kunstenaars en ontwerpers in de zorg dat zich richt op de stem en eigenheid van mensen met dementie om die beter tot hun recht te laten komen.⁸ Een veronderstelling daarbij was dat kunst en creatief ontwerp in de zorg kunnen bijdragen aan de kwaliteit van leven, de sociale contacten en het welzijn van mensen met dementie en hun naasten – subtiele effecten en individuele ervaringen die zich lastig laten vangen met methoden van kwantitatief effectonderzoek.⁹ Een andere suggestie is dat kunst in de zorg een bron van betekenis kan zijn en bevrijdend kan werken voor mensen die weinig anders meer hebben. Projecten met bredere deelname en zichtbaarheid kunnen maatschappelijke vooroordelen bijstellen en uitsluiting van mensen met dementie helpen tegengaan.¹⁰

Het idee van De Coupé heeft in de loop der tijd tamelijk veel navolging gekregen. Zo werkten Alzheimer Nederland en de Nederlandse Spoorwegen samen in het kader van het project *Hoofdreiscoupé* aan een “realistisch model” van een treincoupé (met echte banken, een tafeltje, bagagerek en kantelprullenbak) “om mensen met dementie te laten ‘reizen’.”¹¹ De virtuele ervaring wordt ook hier versterkt met behulp van een meereizend uitzicht: een beeldopname op een traject naar keus, gefilmd vanaf een zitplaats aan het raam. Vertrekkend vanaf station

⁸ Over het articuleren van de stem van mensen met dementie, zie: Hendriks, Hendriks, Kamphof en Swinnen 2016. Voor de rol van visuele (c.q. film-)kunst in dat proces, zie: Swinnen, Kamphof, Hendriks en Hendriks 2022.

⁹ Omdat het hier om de rol van creatieve en artistieke verbeelding in de *gezondheidszorg* gaat, wordt een antwoord op vragen over de waarde van kunst vaak in eerste instantie in meetbare gezondheidseffecten gezocht. Maar, een smalle, klinische benadering van kunst als een aanvullende vorm van *behandeling* kan in de dementiezorgpraktijk gemakkelijk averechts uitpakken. Mensen die met dementie leven, kunnen het gevecht tegen hun aandoening niet winnen, zelfs niet met bondgenoten als kunst en medische wetenschap aan hun zijde. Onze eigen geesteswetenschappelijke benadering, daarentegen, ziet kunst als onderdeel van een bredere, persoonsgerichte benadering in de dementiezorg (vgl. Kitwood 1997). In plaats van mensen telkens opnieuw met hun verlies en falen te confronteren, bouwen persoonsgerichte zorg en onderzoek voort op gedeelde menselijke behoeften en ondersteunen zij mensen in hun vermogen om als persoon te floreren, ongeacht hun dementie. Zie Hendriks (2023) voor een bespreking van deze twee benaderingen in het evaluatieonderzoek rond kunst in de dementiezorg.

¹⁰ Zie voor debatten over de waarde van kunst in de dementiezorg ook: Beard 2011; Curtis, Gibson, O’Brien, & Roe 2018; de Medeiros & Basting 2013; Dupuis, Kontos, Mitchell, Jonas-Simpson, & Gray 2016; Raw, Lewis, Russell, & Macnaughton 2012; en Zeilig, Killick, & Fox 2014.

¹¹ Nederlandse Spoorwegen z.j. Geraadpleegd april 2024 op: [Hoofdreiscoupé | Duurzaamheid | NS](#)

Maastricht – een van de opties – zit je aan de linkerkant en ‘reis’ je vooruit (terug naar huis?) in noordelijke richting.

Over het idee achter deze virtuele treinreis, schreef NS:

“Bijna iedereen houdt van reizen. Maar wat als je door dementie niet meer kunt reizen? Met de Hoofdreiscoupé bieden NS en Alzheimer Nederland mensen met dementie, die in verpleeghuizen wonen, de mogelijkheid om weer met de trein te reizen. Zonder dat ze daarvoor de deur uit hoeven. Ze gaan lekker zitten in de Hoofdreiscoupé, kijken uit over het voorbijglijdende landschap en kunnen genieten van hun reis.”¹²

Anders dan de doelgroep ging de Hoofdreiscoupé daadwerkelijk op tournee langs twaalf verschillende verpleeghuizen door het land. Naderhand konden instellingen intekenen op gratis treinonderdelen. Uit honderden belangstellenden zijn uiteindelijk 22 verpleeghuizen geselecteerd die hun eigen Hoofdreiscoupé konden installeren.

“Met de Hoofdreiscoupé willen NS en Alzheimer Nederland dementie onder de aandacht van alle Nederlanders brengen én mensen met dementie weer laten treinreizen. Om herinneringen op te halen of om gewoon een fijn moment te hebben. Als je zelf niet meer kunt reizen, komt de trein naar jou.”¹³

Verwachtingen rond creatief ontwerp en kunst in de zorg zijn doorgaans hoog gespannen. Aanprijzingen in de trant van ‘... haalt mensen met dementie even uit het niets’ voeden de hoop op verlichting, maar ze bevestigen ook een aantal stereotypen. Het niets verwijst hier in de eerste plaats naar het veronderstelde verlies aan identiteit als gevolg van dementie. Soms klinkt er in dit soort claims een negatief oordeel door over de eentonigheid van de institutionele omgeving, als een *non-place* waar bewoners passanten zijn en de geleefde ervaring nergens kan blijven hangen, een “wachtkamer van de dood.”¹⁴ Maar ook zonder clichés rond leven met dementie te accentueren, kan worden vastgesteld dat

¹² Nederlandse Spoorwegen z.j.

¹³ Nederlandse Spoorwegen z.j. In het kader van de campagne ‘GOED omgaan met dementie in het openbaar vervoer’ omvatte de samenwerking ook scholing van NS personeel over een goede omgang met klanten met dementie.

¹⁴ The 2005. Over *non-place* zie: Augé 1995.

coupéachtige vormen van transport in de hedendaagse verpleeghuiszorg kennelijk in een belangrijke behoefte voorzien.

Installaties zoals De Coupé en de Hoofdreiscoupé zijn bedacht en gemaakt om fijne of mooie ervaringen te creëren op een plek waar die ervaringen niet voor het oprapen liggen. Als zo'n installatie begrepen kan worden als een voertuig waarmee je je, net als Doorman, even in een parallelle wereld kunt begeven *zonder* daarvoor van je plek te hoeven komen, dan roept dat de vraag op welke alternatieve wereld hier wordt voorgesteld. Is wat er geboden wordt een omreis waard? Kan het een moment van geluk creëren? Of is het misleidend om de schijn op te wekken dat iemand op reis gaat? En hoe moeten we de geënceneerde ervaring van alsof-bewegen en bewogen worden zelf waarderen?

Doen-geloven en doen-ervaren

Zulke vragen kwamen op in het project *Make-believe matters*, waarin Ike Kamphof en ik doen-alsof in de dementiezorg onderzochten.¹⁵ Doen-alsof komt veelal voort uit een combinatie van handelingsverlegenheid bij de zorgverlener en compassie met de persoon met dementie. Mensen met dementie beleven de werkelijkheid vaak anders. Aan het eind van de middag, om een voorbeeld te noemen, kunnen mensen soms rusteloos worden: de kinderen komen dadelijk thuis van school; het eten moet op tijd op tafel. Om mensen in zo'n situatie niet telkens opnieuw met hun verwarring, de realiteit van hun dementie, of het gedwongen verblijf op een gesloten afdeling te confronteren, lijkt het soms beter om de waarheid te verzwijgen of een smoesje ("u bent vrij vanavond") te verzinnen.

In de praktijk bleken verzorgenden echter ook vaak twijfels te hebben over wat je in zo'n situatie moet doen. Zij voelen zich vaak klem zitten doordat hun beroepsethiek zegt dat je niet mag liegen maar tegelijkertijd stelt dat onnodig lijden moet worden voorkomen. Op de werkvloer van de dementiezorg is sprake van een ethisch grijs gebied dat zorgverleners dwingt om hun manier van omgaan met de waarheid en werkelijkheidsbeleving steeds per situatie en per persoon af te wegen.¹⁶

¹⁵ "Make-believe Matters. The moral role things play in dementia care." Online beschikbaar: [Make-believe Matters. The Moral Role Things Play in Dementia Care \(zonmw.nl\)](http://zonmw.nl)

¹⁶ Zie voor het argument waarop deze sectie is gebaseerd: Kamphof & Hendriks 2018.

In ons onderzoek keken wij specifiek naar *materiële* omgevingen en objecten die in dementiezorg worden ingezet om te doen-alsof. Een veelgebruikte truc, bijvoorbeeld, is het verbergen van in- en uitgangen met behulp van deurstickers (bijvoorbeeld met boekenkastprint) of andere soorten van camouflage. Daarmee neem je de prikkel weg die aanleiding kan zijn voor onrustgevoelens en -gedragingen, aldus een achterliggende redenering, en voorkom je dat je als zorgverlener voor pijnlijke beslissingen komt te staan en een uitweg moet gaan verzinnen.

Maar ook hier geldt: niet iedereen voelt zich daar goed bij. Hoewel zonder traditionele (farmaceutische of fysieke) dwangmiddelen, worden mensen door de inzet van doen-alsof toch in hun bewegingsvrijheid beperkt. Doordat ze hun keuzen en initiatieven alleen op valse informatie kunnen baseren, verliezen ze controle over hun leven. En niet alleen de autonomie, maar ook het respect voor de ander als persoon met eigen doelen en verlangens, komt in de verdrukking als je degene probeert te manipuleren of op andere gedachten probeert te brengen door de waarheid te verbergen of te verdraaien. Je maakt het degene bovendien moeilijk om in de echte wereld te leven en waarachtige relaties aan te gaan. In discussies hierover wordt vaak verwezen naar de *Truman show* uit de gelijknamige film, waarin het argeloze hoofdpersonage gevangen zit in de gesimuleerde wereld van de set van een live televisieshow, totdat hij uiteindelijk zelf de regie terugpakt over zijn leven. Ook loop je risico dat mensen vertrouwen in hun sociale en materiële omgeving verliezen als die zich anders gedraagt dan verwacht, of anders blijkt te zijn dan hij zich voordoe. Voor de zorgverlener zelf, ten slotte, voelt het gebruik van dit soort objecten soms toch als een vorm van bedrog.

Het is echter de vraag of deze ethische bezwaren van toepassing zijn op installaties als De Coupé en Hoofdreiscoupé. Immers, ingrepen die de ander van een valse werkelijkheid willen overtuigen om zodoende externe (c.q. institutionele of gedragstherapeutische) doelen te realiseren, verschillen in belangrijke opzichten van doen-alsof dat is bedoeld om waardevolle ervaringen te creëren. De zorg heeft hier geen doel voor ogen dat, om te kunnen worden bereikt, voor de ander *verborgen* moet blijven. Het gebruik van een alsof-coupé of andere ervaringsomgeving is er niet op gericht het zichtveld van mensen te beperken. Integendeel, doorgaans gaat het er hier juist om de ervaring te *verrijken* met iets moois of verrassends dat de zintuigen kan raken. Overigens, mensen die wij in ons onderzoek volgden bleken vaak prima verschil te kunnen maken tussen een simulatie en de werkelijkheid. Een bewegingssimulator waarmee je een motorritje kon maken, bijvoorbeeld, werd beleefd zoals wanneer je naar de bioscoop

gaat: terwijl je weet dat je niet naar de werkelijkheid maar naar filmbeelden kijkt, laat je je toch graag meeslepen. Een overhaast oordeel over deze alsof-reizen gaat er bovendien aan voorbij dat zo'n ervaringsinstallatie – anders dan de naam *hoofdreis* in het geval van het NS-project doet vermoeden – ook een (echte) belichaamde ervaring teweeg kan brengen.

We hebben het hier, met andere woorden, niet over *make-believe* in de letterlijke zin van het woord, als een interventie die de ander iets wil doen-*geloven*. In plaats daarvan verschuift het perspectief van een cognitieve naar een affectieve vorm van doen-alsof – een vorm die op de zintuiglijke en emotionele beleving is gericht en om die reden preciezer kan worden aangeduid als doen-*ervaren* of doen-*voelen*.¹⁷

Regels voor onderweg

Hoe moeten we deze belevingsgerichte vorm van doen-alsof waarderen? Persoons- en belevingsgerichte zorg leert om de ervaringen van mensen met dementie, ook als die zich afspelen in een andere werkelijkheid, niet af te doen als een ziektesymptoom maar als intentioneel gedrag serieus te nemen.¹⁸ Inleving in de beleving van de ander om te proberen de gedeelde betekeniswereld te herstellen heeft de voorkeur. Soms zal je zelfs willen meegaan in iemands andere werkelijkheidsbeleving, ook al begrijp je die andere realiteit niet echt. Dit kan bijvoorbeeld nodig zijn om iemand te helpen en te troosten, en daarna misschien af te leiden van diens verdriet of verwarring.

Meegaan (en afleiden) is echter iets anders dan actief ervaringen *creëren*. Volgens de Britse Mental Health Foundation (MHF) in een lijvig rapport over de kwestie van doen-alsof, wordt de dementiezorg de laatste jaren overspoeld door een ware “virtual reality industry”¹⁹, die niet zozeer middelen aanreikt om passend te kunnen reageren op een andere realiteitsbeleving van een persoon met dementie, maar deze proactief (mede) wil vormgeven. Stileren van ervaringen in de dementiezorg gebeurt

¹⁷ Kamphof & Hendriks 2018.

¹⁸ Voor achtergronden van persoonsgerichte dementiezorg, zie: Kitwood 1997.

¹⁹ Mental Health Foundation 2016, p. 4

onder meer met behulp van “yesteryear and artificial environments”²⁰, dat wil zeggen:

“spaces that are designed to simulate another place and function all together – a 1950’s lounge, a corridor that depicts a high street with front doors rather than bedroom doors in a carehome.”²¹

De MHF-adviesgroep toont begrip voor de ideeën achter zulke initiatieven en benoemt de beoogde voordelen (samen in de herinnering gaan, afleiding, mensen op hun gemak stellen) maar acht voorzichtigheid geboden. Zo zijn ze bezorgd dat

“for some people these different realities created by others could cause more confusion and distress. They could represent yet another reality for the person to try and make sense of, possibly made all the more confusing by being out of context (especially shops and bus stops in care home environments) or designed in a way, or from an era, of which the person had no experience.”²²

Zonder bij voorbaat een oordeel te willen vellen, besloten wij om het ontwerp en gebruik van ervaringstechnologie in de zorgpraktijk nader te onderzoeken. Om het potentieel en de risico’s van dit soort hulpmiddelen beter te kunnen begrijpen, is het sowieso nuttig niet overhaast te oordelen en in plaats daarvan eerst te kijken hoe ze worden ontwikkeld en toegepast.

Dat betekent niet dat we bij het gebruik van materiële omgevingen en dingen gericht op doen-voelen geen kritische vragen meer hoeven te stellen. Mensen mogen te kampen hebben met cognitieve beperkingen, maar kunnen des te gevoeliger zijn voor de kwaliteit van de sensorische en emotionele ervaring die hen wordt geboden. Wat geldt als een bedrieglijke en wat als een oprechte ervaring? Hoe blijf je bij het creëren van een ervaring trouw aan je eigen gevoel over wat betekenisvol is, en dat van de ander? En wat hebben die criteria te maken met de esthetische kwaliteit?

²⁰ Mental Health Foundation 2016, p. 4

²¹ Mental Health Foundation, 2016 p. 141

²² Mental Health Foundation 2016, p. 57.

Voor een antwoord gingen we te rade bij ontwerpers en zorgverleners die in de praktijk met deze kwesties te maken hebben; van hen leerden we wat belangrijk is. Op basis van ons veldwerk konden we een aantal vuistregels formuleren voor het ontwerp en gebruik van materiële omgevingen en objecten die gericht zijn op het creëren van een gevoel.²³ Doen-ervaren mag om te beginnen niet slechts worden gebruikt voor externe doelen die voor mensen zelf verborgen moeten blijven of als middel om symptomen te bestrijden. Een dergelijke sturing van iemands ervaring reduceert de ander tot verlengstuk van de zorg in plaats van degene zelf als doel te zien.

Je moet dit soort kunstgrepen ook niet alleen maar willen gebruiken om mensen te vermaken. Op zich is er niks mis met entertainment, het leven in een gesloten instelling mag, zoals een zorgmanager ons vertelde, best een beetje leuker worden gemaakt. Persoonsgerichte zorg daagt echter uit om ook telkens te zoeken naar wat voor deze persoon in deze situatie *betekenisvolle* ervaringen zijn, door eerst te kijken in welke beleving iemand zit en je handelen daarop af te stemmen. Dat betekent dat je voorzichtig moet zijn met de inzet van kant-en-klare ervaringspakketten waaraan mensen niet kunnen ontsnappen: omdat ze alom aanwezig zijn (zoals de permanente geur van gestreken wasgoed uit een geurdispenser) of omdat ze specifieke ervaringen opdringen die invullen wat past bij iemands vroegere zelf (denk aan het jaren-toen interieur) of die hen juist van hun individuele verleden afsnijden.

Daaruit volgt echter niet dat we ons dan maar op de vlakke moeten houden en de zorg zich bij wijze van spreken moet beperken tot het plakken van prikkelarm behang waaraan niemand aanstoot zal kunnen nemen. Integendeel, het gaat er bij het doen-voelen juist om, uitgaande van de beleving waarin iemand zit, diens zintuigen te voeden, kansen voor die persoon te scheppen om geraakt te worden, en iets moois of verrassends mee te kunnen maken. Deze ambitie stelt eisen aan de esthetische en functionele kwaliteit van een ontwerp. Dit suggereert een speciale rol voor creatieve en artistieke verbeelding in de dementiezorg die – hoewel de kunsten in het genoemde MHF-rapport buiten beschouwing blijven – de ervaring van de leefwereld telkens opnieuw onderzoeken en vormgeven.

Waardevolle ervaringen hebben, ten slotte, niet alleen een individuele maar ook een sociale dimensie. Artistieke en creatieve ontwerpen en

²³ Het argument in deze sectie volgt opnieuw de redenering in: Kamphof & Hendriks 2018.

activiteiten die – lichtvoetig en ernstig tegelijk – de zintuigen en emotionele gevoelens bespelen, helpen in de dementiezorg mensen verbinden. Daarbij gaat het onder meer om ontwerpkeuzen die het mogelijk maken een ervaring alleen te ondergaan, of die de bewoner juist in staat stellen deze met anderen te delen. Het gaat er bovendien om, of een ervaring die we voor een ander creëren, ook door onszelf zou worden geapprecieerd. Smaken verschillen, maar je wilt mensen met dementie niet afschepen met dingen die je zelf op geen enkele manier serieus kan nemen. Dit onderstreept opnieuw het belang van artistieke en creatieve kwaliteit. Zoals Hellings en Dröge aan het begin van hun ontwerpproces opmerkten: “We willen iets maken dat ons zelf in het hart raakt, waar we echt zelf blij en tevreden van worden.”²⁴

Vergelijken

Middelen om een parallelle ervaringswereld te verkennen zijn er in allerlei vormen en maten, en die zijn lang niet allemaal smaakvol of geslaagd. In hoeverre coupévormige ontwerpen uitnodigen tot een waardevolle ervaring valt lastig op voorhand te zeggen. Een oordeel over concrete projecten vergt empirisch onderzoek. Daarbij gaat het zowel om het proces, het uiteindelijk ontwerp en de manier waarop het werk in de praktijk wordt ingezet. Het valt bijvoorbeeld niet uit te sluiten dat een namaak-coupé als plek wordt gebruikt om mensen voor wie geen tijd is even te parkeren of om iemand af te leiden die eigenlijk naar huis toe wil.²⁵ Maar als doen-ervaren zijn belofte probeert waar te maken, is het de moeite waard ons oordeel nog even uit te stellen.

Ondertussen valt er misschien toch iets vergelijkend te zeggen over De Coupé en de Hoofdreiscoupé. Zoals we hebben gezien, legitimeren de NS en Alzheimer Nederland hun project in termen van een substituuftervaring: voor wie als gevolg van dementie niet meer kan reizen heeft NS vervangend vervoer geregeld. Maar voor een goed begrip van het ware potentieel van dit soort reiservaringsinstallaties schieten we daar weinig mee op – het idee van een levensechte treinreiservaring roept vooral de vraag op of het substituuwt wel aan het origineel zal kunnen tippen. Alleen,

²⁴ “Brainstorm” 27 april 2006. Geraadpleegd mei 2024 op: <http://www.bies.nu/>

²⁵ Vgl. onze analyse van *homescapes* in de dementiezorg, dat wil zeggen “places or scenes of home within the facility that promise an escape from it.” (Kamphof & Hendriks 2020, p. 287).

daar gaat het ons bij deze vorm van doen-alsof niet om. Het gaat erom mensen iets *anders* c.q. iets moois of verrassends te doen voelen of laten ervaren. Het gaat met andere woorden om een transformerende ervaring.²⁶

In het kunstproject van Hellings en Dröge gaat het er niet om de werkelijkheid door een alsof-ervaring te *vervangen* zoals in het substituerende reizen, maar om het *openen* van een parallelle verbeeldingswereld die je raakt, je misschien ook ontroert. Maar er is nog een verschil: De Coupé vertrekt *vanuit* de werkelijkheid van de ander; het werk is ingebed in de bestaande ervaring van bewoners, waar volgens Hellings en Dröge “helemaal niets mis mee” is.²⁷ In hun project staat juist die eigen zintuiglijke en emotionele beleving, bijvoorbeeld stilletjes nietsdoen en daar blij van worden, op de voorgrond. Door zorgvuldig af te stemmen, komt de reiservaring waartoe De Coupé mensen uitnodigt, deelnemers in hun wachtende staat tegemoet.

Toch is het te gemakkelijk om de Hoofdreiscoupé af te doen als een misleidende schijnreis die de illusie opwekt dat je ergens naartoe onderweg bent (of zou moeten). Ook de NS wil “gewoon een fijn moment” creëren.²⁸ Verschillen in presentatie zeggen bovendien niks over hoe gebruikers een installatie ervaren. Daarbij hoeft het NS-ontwerp niet onder te doen voor een kunstwerk: als gewoon oponthoud met de trein al een prettig vervreemdende ervaring teweeg kan brengen, waarom zou de Hoofdreiscoupé of een andere beleefinstallatie dat dan niet kunnen doen? Waar de zintuigen worden geraakt kan die ervaring wellicht zelfs esthetisch worden genoemd, misschien niet zo heel anders dan het “vage gevoel van het geluk in een parallelle wereld te bestaan” dat Doorman op station Den Bosch overkwam.²⁹

²⁶ Belfiore & Bennett 2008.

²⁷ “Brainstorm” 12 juni 2006. Geraadpleegd mei 2024 op: <http://www.bies.nu>

²⁸ Nederlandse Spoorwegen z.j.

²⁹ Doorman 2018, p. 75.

Naar buiten kijken

In het ontwerpproces van De Coupé werd veel aandacht geschonken aan de kwaliteit van het “interieur dat beweegt door landschap en tijd”³⁰ – de materiaalkeuze en kleur van de bekleding, de stoelen, de verlichting, het binnenklimaat, enzovoort. Maar om een geloofwaardig reisgevoel te creëren, lijkt vooral de visuele ervaring van belang, c.q. het bewegend beeld dat achter de vensters (verdeeld over verschillende beeldschermen en ramen) voorbijglijdt. De blik wordt geleid naar wat zich *buiten* het interieur afspeelt. Datzelfde geldt voor de Hoofdreiscoupé. Het roept de vraag op wat er in die parallelle wereld ‘buiten’ eigenlijk valt te *zien*.

Wie aan het raam van de Hoofdreiscoupé plaatsneemt en voor zijn gevoel naar buiten kijkt, ziet iets anders dan veel andere beleefinstallaties in de dementiezorg laten zien. Je ziet een typisch Nederlands landschap voorbijtrekken. Soms strekt de blik zich uit over de leegte van de polder (misschien staan er lammetjes in de wei), dan weer bevind je jezelf in een bosrijke omgeving of steek je de grote rivieren over – het beeld hangt af van het gekozen traject en moment. Maar minstens zo opvallend is de vertrouwde afwisseling van maisvelden, verkeerswegen, rioolwaterzuiveringsinstallaties, graafwerkzaamheden voor nevengeulen, megastallen, nieuwbouwprojecten, achtertuinen, enzovoort.

Deze half-stedelijke realiteit van het Nederlandse landschap – hetzelfde plaatje, bij wijze van spreken, dat Doorman ziet als hij voorbij Den Bosch naar buiten kijkt – wijkt af van het beeld dat reiservaringen in de dementiezorg normaal gesproken laten zien. Hoewel gericht op contact met de buitenwereld, ontbreekt in de sfeer die doorgaans wordt opgeroepen, elke verwijzing naar stedelijke hectiek. In plaats van drukke tonen beleefzorginstallaties vaak een nostalgisch plaatje van het Nederland anno-toen, en hoe de mensen daar leefden.

Dat leven van weleer speelt zich doorgaans af in een provinciestadje of dorp in de omgeving en wordt gekenmerkt door gemeenschapszin. Ook de natuur is nooit ver weg. Maar dat betekent niet dat we in het buitengebied in de wilde natuur belanden, integendeel. Installaties die mensen die de hele dag binnen zitten door de inzet van ‘groene’ elementen ‘buiten’ willen doen ervaren – min of meer kunstmatige ervaringsomgevingen in de vorm

³⁰ “Schets ontwerp” 11 oktober 2006. Geraadpleegd mei 2024 op: <http://www.bies.nu>

van beleefthuinen, natuurdecoraties, interactieve natuurmodules en virtuele boswandelingen die speciaal voor dit doel zijn aangelegd, gebouwd of geprogrammeerd – beloven doorgaans een terugkeer naar de landelijke sfeer van vroeger. Ze bieden een lieflijk uitzicht op een pastoraal landschap, een oer-Hollands wintertaferel, of een bloeiende tuin om zo, in samenspel met een rustiek dorpsgezicht, historisch straatje, of dorpsplein een geruststellend “buitengevoel” te creëren.³¹

Tegelijkertijd spelen dit soort reisomgevingen met nadrukkelijk als natuurgetrouw aangeduide weergaven in op het verlangen naar een authentieke buitenervaring, bijvoorbeeld door een interactief bezoekje aan een virtueel park zo “levensecht” mogelijk te maken door vogel- en andere natuurgeluiden toe te voegen.³²

De Hoofdreiservaring verschilt in nog een ander opzicht van wat in belevingsgerichte zorg gebruikelijk is. Als we met de reiziger mee naar ‘buiten’ kijken, zien we behalve een urbaniserend Nederland ook een veranderlijke hemel boven het land. Juist dat weerbeeld stelt het gevoel niet teleur. Afhankelijk van het traject en moment varieert het van ronduit zonnig tot wisselend bewolkt, en van een beetje heig tot helder met opbollende stapelwolken. Ik durf zelfs niet uit te sluiten dat het op weg naar Vlissingen, ter hoogte van Yerseke, nog even gaat regenen. Daardoor zou je behaaglijk vanachter glas naar druppels kunnen kijken die langs de ramen stromen.

Met dit rijke palet aan weershoedanigheden wijkt de Hoofdreiservaring af van de norm in de beleeftzorg waarin de aandacht qua buitenbeleving vooral uitgaat naar wat je het landschapsmeubilair kunt noemen. (In de rustieke variant: naar koeien in de wei, een boerenerf, een dorpscafé anno 1930, rijen ijle populieren, een ouderwetse vogelverschrikker, bollenvelden, windmolens, enzovoort). Alles is er, behalve het weer.³³ De

³¹ Zie bijvoorbeeld: de Boer z.j. Voor een geschiedenis van het cultiveren van natuur in de psychiatrie om de verwarde geest in balans te brengen, zie: Parr 2007.

³² Online beschikbaar: [Virtual Nature | Binnen samen even lekker buiten zijn. Als \(dementerende\) bewoner van een woonzorgcentrum uitrusten op een bankje in het bos? Virtual Nature maakt het... | By Virtual NatureFacebook | Facebook.](#)

³³ Zie voor een kritiek op het reduceren van landschap tot een infrastructuur waarop mensen en dingen zijn geplaatst: Ingold 2010. Ingold signaleert dat het weer in zo’n perspectief opvallend afwezig is: “Given its centrality to life and experience, the absence of weather from anthropological accounts of human ways of being and knowing is little less than extraordinary” (p. 132). Daartegenover stelt hij mensen voor als “temperate beings” die leven in de “weather-world” (p. 133).

lucht hangt er nooit laag en fungeert hooguit als natuurlijke achtergrond of decor voor wat de hoofd-act moet zijn. Met enige overdrijving kun je stellen dat de lucht in zo'n buitenvoorstelling altijd blauw is, met hooguit wat onschuldige schaapjeswolken ter decoratie. Op reis in de dementiezorg is het eigenlijk altijd dementievriendelijk weer.

Regen, wind

Stel dat we even uit de trein stappen en de reis te voet voortzetten, wat valt er dan te beleven? Buiten de gemiddelde ervaringsinstallatie is de lucht niet per se blauw en valt (gelukkig) ook weleens regen. In de zorgpraktijk worden weersomstandigheden echter vaak gezien als een potentieel obstakel om van de natuur te genieten. Mooi weer vormt een voorwaarde om met bewoners naar buiten te kunnen: als het maar niet te koud, te nat of te winderig is – “they’re fair-weather people”, aldus een stem uit de zorgpraktijk.³⁴ Vereisten van goede zorg stellen grenzen aan de mate waarin met name meer kwetsbare bewoners aan de elementen kunnen worden blootgesteld. Er bestaat in de literatuur dan ook veel aandacht voor klimaatbeheersing: tempering van fel zonlicht, ventilatie voor voldoende frisse lucht, voorkomen dat mensen op de tocht zitten, een aangename temperatuur.³⁵

Naast aandacht voor microklimaten waarin beheersing van de elementen centraal staat, is er ook een beweging die in contact met de buitenlucht zoekt naar een authentieke ervaring. Mensen met dementie krijgen haast geen kans om de natuurlijke wereld te ervaren, aldus Jane Gilliard en Mary Marshall.³⁶ Hun schrikbeeld om zelf ook alleen nog maar met mooi weer naar buiten in de tuin te mogen – en “never have an opportunity to feel the

Zijn ideale subject stapte in weer en wind: “For the walker out of doors ... the weather is no spectacle to be admired through picture-windows but an all-enveloping infusion which steeped his entire being” (p. 131).

³⁴ Chester Evans et al. 2019.

³⁵ Pollock (2014) schrijft over het belang van zorgvuldig ontworpen “microclimates” – “a sunny area, sheltered from wind and noise and with some areas of shade too; a place where the older person feels comfortable and not threatened. Wind is particularly bothersome as it can blow frail people over and also lowers the ambient temperature. Of course, a gentle breeze on a hot day is desirable” (p. 146).

³⁶ Gilliard & Marshall 2012, p. 12.

wind or rain on our faces, or crunch the snow beneath our feet”³⁷ – was een belangrijke drijfveer bij de samenstelling van hun boek. Regen die in straaltjes langs je gezicht loopt of een regenbui die de aarde doet geuren, schrijven zij, laat niemand onberoerd. De *hikes* met mensen met dementie die het *Forget me not centre* onderneemt, gaan gelukkig altijd door – “the more difficult the day and the more inclement the weather, the more exciting it is and the more everyone remembers it,” aldus Lynda Hughes van het Centre.³⁸ Of zoals Jim, een van de deelnemers vertelt: “It’s different from week to week, surprises, all that snow, birds, flowers, plants, it’s what enables you to relate to being alive and part of it all.”³⁹

Hughes contrasteert zo’n authentieke ervaring “out in nature” met de gemiddelde zorgomgeving die zij omschrijft als een “false, protected or limited world.”⁴⁰ En ook elders in het boek klinkt kritiek op de bestaande dementiezorg, voor zover mensen daar worden afgescheept met fletse simulaties – “two-dimensional shadows of reality where light, temperature, atmosphere are completely regulated”⁴¹ – die niet aan echte buitenervaringen kunnen tippen. Bij die tegenstelling van echte en alsof-ervaringen in de buitenlucht vallen echter kanttekeningen te plaatsen.

Ten eerste berust het idee van een pure buitenervaring op een illusie: voettochten en andere vormen van buitensport vergen niet alleen een infrastructuur om buiten bereikbaar en genietbaar te maken, een auto, bus of trein om alleen al ergens te komen, maar ook stevig schoeisel, boterhammen voor onderweg, regenkleding, enzovoort.⁴² Ten tweede gaat het er bij het creëren van buitenervaringen – zoals die van het landschap en weerbeeld waarop je uitkijkt vanuit een coupéachtige omgeving of nadat je bent uitgestapt – niet om of die zich kunnen meten met ervaringen in de open lucht, laat staan of ze deze kunnen vervangen. Want dat is, zoals ik hier heb betoogd, niet nodig voor een transformerende ervaring.

³⁷ Gilleard & Marshall 2012, p. 12.

³⁸ Hughes 2012, p. 49.

³⁹ Op cit. in: Hughes 2012, p. 48.

⁴⁰ Hughes 2012, p. 48.

⁴¹ Craig 2012, p. 121.

⁴² Zie voor deze kritiek n.a.v. het werk van Tim Ingold: Mol 2021, pp. 45-49.

Dat brengt ons terug bij de eerdere redenering dat kunst en creatief ontwerp verbindingen met de wereld telkens opnieuw kunnen onderzoeken en vormgeven, en die juist daarmee openen voor een *andere* manier van ervaren. Om te begrijpen hoe dat veranderpotentieel zich kan uitstrekken tot de ervaring van weershoedanigheden, en voor de mogelijke betekenis daarvan voor mensen met dementie, keren we nog een keer terug naar Doormans essay “Ontroeren in de verte.”

Vallende sneeuw

Zijn ervaring in de trein op station 's-Hertogenbosch brengt Doorman in verband met werk van Marijke van Warmerdam, het eigenlijke onderwerp van zijn essay, en met een filmpje in het bijzonder.

Het heet *Roeren in de verte* en je gaat ervan omhoog. Je ziet een kop thee op een tafel met erachter een raam. Buiten sneeuwt het. Een hand roert met een lepeltje in het kopje, legt het lepeltje terug en de sneeuw begint trager te vallen, is nog het enige wat beweegt. Daarom kijk je ernaar. Naar de gestaag dalende vlokken. En plotseling voel je je even opgetild door de vallende sneeuw. Door dat filmpje ontdekte ik waar het opwindende gevoel van een sneeuwbus vandaan komt: door het eindeloos neerddwarrelen van die vlokken voel je je licht worden.⁴³

Je wordt door het werk van Marijke van Warmerdam dus even opgetild. Je gaat ervan omhoog. “Niet dat je je telkens fysiek omhoog voelt gaan, of dat je echt in zo’n parallelle wereld belandt”, schrijft Doorman, “maar wel word je opgelicht – *pun not intended* – ergens uitgetild. Waaruit?” vraagt hij zich vervolgens af. “Uit het dagelijks bestaan van de dingen om ons heen?”⁴⁴

Ik geloof het niet. Eerder uit je gewone manier van kijken – en op die manier tuimel je juist weer pardoos de werkelijkheid in.⁴⁵

⁴³ Doorman 2018, p. 75.

⁴⁴ Doorman 2018, p. 75-6.

⁴⁵ Doorman 2018, p. 76.

Het “vage gevoel van het geluk in een parallelle wereld te bestaan”⁴⁶, begrijp ik hieruit, bestaat bij gratie van de gewone wereld. Die esthetische ervaring overkomt je wellicht pas op het moment dat je beseft dat je, na een tijdelijk verblijf in den vreemde, op de terugweg bent of misschien alweer half bent teruggekeerd in de vertrouwde werkelijkheid. “De ervaring in een parallelle wereld”, schrijft Doorman naar aanleiding van *Roeren in de verte* en ander werk van Van Warmerdam, “gaat over een moment.”⁴⁷ Terwijl je even ervoor nog gedachteloos werd meegevoerd, kondigt de bekende wereld zich in het besef van de tijdelijkheid van dat moment alweer aan.

Dat laatste is maar goed ook: als je de weg terug niet meer zou kunnen vinden en moet vrezen dat de vervreemding blijvend zal zijn, wordt zo’n ervaring beangstigend. Doorman speculeert in dit verband over beginnende dementie.

Soms verkeer je een ogenblik in een vreemde wereld en wanneer je begint te dementeren moet het een angstaanjagend gevoel zijn, maar zolang dat niet het geval is (of zolang je het nog niet doorhebt) heeft die vervreemding iets, ik durf het haast niet te zeggen, esthetisch.⁴⁸

In het omgaan met die toestand (tegenover een ogenblik) van vervreemding ligt voor mij ook de verklaring voor het feit dat reiservaringen in de dementiezorg vaak ergens naar *terug* verwijzen. Ze beloven een terugkeer naar een vertrouwde wereld die verloren werd gewaand – het knusse plein voor dorpsbewoners onder een blauwe lucht waar de zon altijd schijnt. Wat je onderweg bijna zou vergeten is dat mensen die als gevolg van dementie toch al in een vreemde wereld verkeren, ook eens naar iets anders kunnen verlangen. Naar het “opwindende gevoel van een sneeuwbus” bijvoorbeeld.⁴⁹

⁴⁶ Doorman 2018, p. 75.

⁴⁷ Doorman 2018, p. 77.

⁴⁸ Doorman 2018, p. 74.

⁴⁹ Doorman 2018, p. 75.

Tot slot: leven opgetild

Het licht makende gevoel van sneeuw dat Doorman dankzij *Roeren in de verte* herbeleefde, brengt ons terug bij de vragen die het creëren van reiservaringen in de dementiezorg oproept. Welk verschil maakt een kunstwerk dat sneeuw trager laat vallen? Welke parallelle wereld wordt hier geopend? Hoe waardevol is die ervaring? Hoe blijf je daarbij trouw aan het gevoel van de ander?

Reiservaringsinstallaties in de dementiezorg verschillen. Er valt te twisten over de waarde van digitale en materiële omgevingen waar, met tussenkomst van kunst en creatieve verbeelding, reiservaringen worden gecreëerd. Maar voor het bereiken van een *goede* reiservaring blijkt het onderscheid tussen echte en gecreëerde ervaringen minder relevant dan vermoed. Niemand schept een luchtje zonder dat daar iets of iemand tussenkomt. Niet de virtuele treinreis maar het idee van een zuivere (buiten) ervaring berust op een illusie. Een coupé kan en hoeft geen echte reis te vervangen. Wat telt is hoe kunst en creatief ontwerp in de dementiezorg een andere verbinding met de wereld aanbieden en die juist daardoor openen – toegankelijk en erfahrbaar, maar wellicht ook interessanter, spannender, verrassender maken.

In kunst en de creatieve verbeelding schuilt veranderingspotentieel, zoals dat heet, waardoor zij kunnen bijdragen aan hoe mensen hun leven met dementie ervaren. Deelname aan een project kan bevrijdend werken doordat het (tijdelijke) ontsnapping biedt aan institutionele routines en dominante frames die mensen opsluiten in hun bestaan als patiënt.⁵⁰ Maar voor het vinden van een goede reisgelegenheid moet, zoals in het project van Hellings en Dröge, eerst worden afgestemd op de leefwereld van de ander. Alleen dan kan kunst, zoals Hannah Zeilig en collega's betogen, “be more powerful for those living with dementia than anything medicine has to offer.”⁵¹

Het zijn grote woorden, misschien maken ze dingen te zwaar. In de dagelijkse praktijk van kunst en creatief ontwerpen in de verpleeghuiszorg zitten afstemming en ontsnapping juist in kleine dingen – een stukje meereizen, een vaag gevoel van geluk misschien, omdat iemand zich

⁵⁰ Belfiore and Bennett 2008; Ziarek 2004.

⁵¹ Zeilig, Killick, & Fox 2014, p. 26.

dankzij De Coupé of een andere installatie even in een andere, parallelle werkelijkheid kan bevinden. Dankzij een filmpje, bijvoorbeeld, dat zoals Doorman zag met je zintuigen speelt en je met nieuwe ogen naar het gestaag neerddwarrelen van sneeuw doet kijken. Waardoor je je lichter voelt worden, je leven even wordt opgetild.

Dankwoord

Dank aan Ike Kamphof voor haar zorgvuldige lezing en feedback op een eerdere versie van dit stuk, dat voor een belangrijk deel is gebaseerd op ons gezamenlijk onderzoek in het kader van ons project *Make-believe matters*. Dank ook aan Ruth Benschop die met veel gevoel voor detail kritisch heeft meegedacht.

Bibliografie

- Augé, M. (1995). *Non-places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. London/New York: Verso, pp. 75-115.
- Beard, R. (2011). Art therapies and dementia care: A review. *Dementia* 11(5), pp. 633–656. doi:10.1177/1471301211421090.
- Belfiore, E.; Bennett, O. (2008). *The social impact of the arts*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan UK. doi:10.1057/9780230227774.
- Chester Evans, S.; Barrett, J.; Mapes, N.; Hennell, J.; Atkinson, T.; Bray, J.; Garabedian, C.; Russell, Ch. (2019). "Connections with nature for people living with dementia", *Working with Older People* doi:10.1108/WWOP-01-2019-0003.
- Craig, C. (2012). Creativity outdoors. In J. Gilliard & M. Marshall (red.), *Transforming the quality of life for people with dementia through contact with the natural world*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, pp.116-126.
- Curtis, A.; Gibson, L.; O'Brien, M.; Roe, B. (2018). 'Systematic review of the impact of arts for health activities on health, wellbeing and quality of life of older people living in care homes.' In *Dementia* 17(6), pp. 645–669. doi:10.1177/1471301217740960.
- de Boer, J. (z.j.). *Stijlgids Belevingsgerichte interieurs voor ouderenzorginstellingen*. Online beschikbaar: [Stijlgids Belevingsgericht Interieur Ouderenzorg - Bright Nature Interiors](#)
- de Medeiros, K.; Basting, A. (2013). "Shall I compare thee to a dose of donepezil?" Cultural arts interventions in dementia care research. *The Gerontologist* 54(3), pp. 344–53. doi:10.1093/geront/gnt055.
- Doorman, M. (2018). *Ontroeren in de verte. Over Marijke van Warmerdam. Dichtbij en ver weg. Opstellen over kunst, filosofie en literatuur*. Amsterdam: Prometheus, pp. 74-81.
- Dupuis, S.; Kontos, P.; Mitchell, G.; Jonas-Simpson, Ch.; Gray, J. (2016). 'Reclaiming citizenship through the arts.' In *Dementia* 15(3), pp. 358–380. doi:10.1177/1471301216637206.

- Gilliard, J.; Marshall, M. (2012). Introduction. In J. Gilliard & M. Marshall (red.), *Transforming the quality of life for people with dementia through contact with the natural world*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, pp. 11-16.
- Hellings, L.; Dröge Wendel, Y. (z.j.). *Bies nu*. Online beschikbaar: <http://www.bies.nu>.
- Hendriks, R. (2023). Clothing the Clown: Creative Dressing in a Day-center for People with Dementia in the Netherlands. *Medical Anthropology*, 42(8), pp. 771–786. doi:10.1080/01459740.2023.2263808.
- Hendriks, R.; Hendriks, A.; Kamphof, I.; Swinnen, A. (2013). *Delen in dementie. Onderzoeksreflecties*. Universiteit Maastricht: Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen. Online beschikbaar: [Delen in dementie: Onderzoeksreflecties. | Disability Studies in Nederland](#)
- Hendriks, R.; Hendriks, A.; Kamphof, I.; Swinnen, A. (2016). Goede verstaanders; Wederzijdse articulatie en de stem van mensen met dementie. In G. Van Hove, A. Schippers, M. Cardol & E. de Schauwer (red.), *Disability Studies in de Lage Landen*. Antwerpen: Garant, pp. 81-99.
- Hughes, L. (2012). The Forget Me Not Centre. In J. Gilliard & M. Marshall (red.), *Transforming the quality of life for people with dementia through contact with the natural world*. London/Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, pp. 44- 54.
- Ingold, T. (2010). Footprints through the weather-world: Walking, breathing, knowing. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 16, pp. 121-139.
- Kamphof, I.; Hendriks, R. (2018). Doen alsof met behulp van dingen. Waarheid en misleiden in de persoonsgerichte zorg. *Handboek voor referentiepersonen dementie en andere betrokkenen*. Antwerpen/Brussel: Expertise centrum Dementie Vlaanderen vzw/Politeia.
- Kamphof, I.; Hendriks, R. (2020). Beyond façade: Home making and truthfulness in dementia care. In B. Pasveer, O. Synnes & I. Moser

- (red.), *Ways of Home Making in Care for Later Life*. Londen: Palgrave Macmillan, pp. 271–292.
- Kitwood, T. (1997). *Dementia Reconsidered: The Person Comes First*. Maidenhead, Berkshire UK: Open University.
- “Make-believe Matters. The moral role things play in dementia care” ZonMW programma Ethiek en Gezondheid 2012-2015 (project nr. 731010010). Online beschikbaar: [Make-believe Matters. The Moral Role Things Play in Dementia Care \(zonmw.nl\)](#).
- Mental Health Foundation (2016). "Dementia Truth Inquiry Review of Evidence." (Supplement). *What is truth? An inquiry about truth and lying in dementia care*. Online beschikbaar: [What is truth? An inquiry about truth and lying in dementia care | Mental Health Foundation](#).
- Mol, A. (2021). *Eating in Theory*. Durham and London: Duke University Press.
- Nederlandse Spoorwegen (z.j.). [Hoofdreiscoupe | Duurzaamheid | NS](#)
- Parr, H. (2007). Mental health, nature work, and social inclusion. *Environment and Planning D: Society and Space*, 25, pp. 537-561.
- Pollock, A. (2014). Meaningful Outdoor Spaces for People with Dementia. In E. Feddersen & I. Lüdtke (red.), *Lost in space: Architecture and Dementia*. Berlin, Boston: Birkhäuser, pp. 146-153.[doi:10.1515/9783038211204-026](#).
- Raw, A.; Lewis, S.; Russell, A.; Macnaughton, J. (2012). A hole in the heart: Confronting the drive for evidence-based impact research in arts and health. *Arts & Health*, 4(2), pp. 97–108. [doi:10.1080/17533015.2011.619991](#).
- Swinnen, A.; Kamphof, I.; Hendrikx, A.; Hendriks, R. (2022). “Look! Look Now, So Beautiful”: Collaborative Engagement with an Artistic Film Installation in Residential Dementia Care. In A. Swinnen, A. Kluvelde & R. van de Vall (red.), *Engaged Humanities*. Amsterdam: Amsterdam University Press, pp. 53-86.
- The, A-M. (2005). *In de wachtkamer van de dood. Leven en sterven met dementie in een verkleurende samenleving*. Amsterdam: Thoeoris.

“Voorbij autonomie en taal; naar een Disability Studies’ perspectief op dementie” ZonMW programma Disability Studies in Nederland (Project nr. 41602.0005) Online beschikbaar: Voorbij autonomie en taal - naar een Disability Studies' perspectief op dementie | Disability Studies in Nederland.

Zeilig, H.; Killick, J.; Fox, Ch. (2014). The participative arts for people living with a dementia: A critical review. *International Journal of Ageing & Later Life*, 9(1), pp. 917–934. doi:10.3384/ijal.1652-8670.14238.

Ziarek, K. (2004). *The Force of Art*. Stanford, CA: Stanford University Press.

‘Het beste begrijpen we elkaar als we zwijgen’

Daniela Hooghiemstra

De vele studies die Maarten Doorman verrichtte naar denkende mensen, hebben het feit dat hij zich in de loop der jaren ook intensief met de belevingswereld van dieren heeft beziggehouden, tot nu toe overschaduwd. Maar voor het beantwoorden van de vraag of Doorman een romantische dan wel een rationele denker is, acht ik zijn belangstelling voor die geesteswereld van groot belang. Daarom heb ik besloten een deel van de correspondentie prijs te geven die ik de afgelopen zeven jaar via de app met hem over dit onderwerp voerde. Mogelijk schend ik daarmee het briefgeheim, maar voor de wetenschap moet je iets over hebben.

De oorsprong van de conversatie was vermoedelijk het feit dat hij en zijn vrouw en vijf kinderen, en ik en mijn man en drie kinderen, rond 2010 besloten om een jonge hond aan te schaffen. In beide gevallen kwam dit besluit onder democratische druk tot stand. Maar eenmaal praktisch uitgevoerd, sprongen vooral de verschillen in het oog. Labradoedel Sammie Doorman-Sijthoff (2010-2024) kreeg een methodische opvoeding, waarvan de lijnen tijdens keukentafelsessies uiteengezet en uitgelegd werden, ook aan de allerjongsten in het gezin.

In de opvoeding van Peer Stevens-Hooghiemstra (2010-2022) prevaleerde de gedachte dat hij in de gelegenheid moest worden gesteld om te ‘worden wie hij is’. Hierop kom ik straks nog terug.

Belangrijk om op te merken, is dat Doorman in dit proces van begin af aan een nogal afzijdige houding aannam. Ik meen zelfs dat hij een formele ‘opt-out’ bedong, die hem ontsloeg van alle met de verzorging van zijn hond verband houdende verplichtingen.

Wie schetste dan ook mijn verbazing toen ik na enkele jaren ontdekte dat juist hij met dieren in het algemeen en zijn hond in het bijzonder, meer begaan was dan wie ook.

Uit een reconstructie blijkt dat onze conversatie over het dier en zijn mogelijkheden op 22 november 2018 begon, nadat ik hem om 14.52 u. het artikel ‘Hoeveel slaapt een hond?’ toestuurde. Door slaapgebrek, stond in het blog Pawshake, lopen honden ernstige gezondheidsschade op. Omdat zij in hun REM-slaap door middel van dromen ‘de gebeurtenissen van de

dag' verwerken, was volgens dit artikel niet alleen de hoeveelheid, maar ook de kwaliteit van slaap voor hen van groot belang. Doorman (18.16 u.): 'Het wordt tijd om wetgeving te ontwikkelen, ik maakte me al langer zorgen over slaapgebrek onder honden. Die 'mensen' in de dierenwinkel verdienen goud geld aan ondeugdelijke matrassen uit China.'

Nieuwsgierig geworden naar de positie die Doorman tussen mens en dier innam, appte ik hem op 28 november opnieuw: 'Strandwacht op surfplank redt haai bij kust in Sydney'. Doorman (14.27 u.): 'Het gaat hard nu. Binnenkort lezen we: Kip slacht kok.'

Op mijn verontwaardiging, twee maanden later, over de hypocriete bewering op een verpakking van kippenvlees, die luidde dat men 'kon proeven' dat de kippen in het 'zachte zeeklimaat van Bretagne alle aandacht krijgen die ze nodig hebben', reageerde hij met (18.41 u.): 'Niet zo negatief. Er spreekt veel liefde uit de tekst.'

Een belangrijk moment volgde drie maanden later, toen Doorman mij een bericht stuurde uit de NRC, waarin gemeld werd dat iedereen in Nederland zijn eigen dierenambulance kan beginnen. Jean-Jacques Rousseau had de mond vol over opvoeding, terwijl hij het als opvoeder in de praktijk liet afweten. Daarom was ik benieuwd of Doorman, die zich bij de dieren zo betrokken toonde, ook bereid zou zijn om echt naast hen te gaan staan.

Hooghiemstra (20.31 u.): 'Ik heb besloten een dierenambulance te beginnen. Doe je mee?'

Doorman (20.45 u.): 'Topidee. Ik vang de kleine knaagdieren op en de insecten. En ik sticht een psychiatrische kliniek voor katten. Zullen we vanavond nog de oprichtingsvergadering beleggen? Ik heb ook al een naam voor onze samenwerking. Dierenkoepel Dion Graus.'

Hooghiemstra (20.51 u.): 'Ok, doe ik de grotere honden met heupklachten, de oudere teckels met verlatingsangst en vogels in het algemeen. Ik stel voor om op de zijportieren van onze auto's het portret van Dion Graus af te beelden'.

Sinds de oprichting van onze ambulancedienst vond per app met enige regelmaat een uitwisseling plaats over het leed van en het onrecht tegen dieren. In overeenstemming met de Wet Open Overheid (WOO) is dit appverkeer voor onderzoeksdoeleinden opvraagbaar, maar in dit stuk beperk ik mij tot enkele highlights.

Hooghiemstra (12 april 2019, 11.46 u.): ‘Heel goed en zorg dan ook dat de stichting AAP niet weer alles naar zich toe trekt, bij de wasberen hebben zij helemaal niets te zoeken!’

Doorman (23.51 u.): ‘No worries, ik houd samen met de wasberen AAP op afstand. Jij kunt beter in Zeeland blijven om de pierenstekers onder druk te zetten en andere wreedheden op het strand bij de Provincie te melden.’

Hooghiemstra (5 maart 2020): ‘Dat hulphonden vaak psychische klachten hebben, is al jaren bekend. Maar niemand heeft ooit een poot uitgestoken.’

Doorman (18.40 u.) ‘En mind my words, straks betalen ze ook nog de rekening van het coronavirus.’

Hooghiemstra (4 mei 2020 u.): ‘Hoeveel koolmezen moeten er nog overlijden voor wij wakker worden? Ik maak Kamervragen.’

Doorman (11.30 u.): ‘Neem dan ook meteen die motie nog even mee dat de pimpelmees onlangs weer een paar keer beschreven werd in de pers als ‘met een zorromasker’. Dat kan echt niet meer in 2020.’

Toen de NRC in juni 2021 onthulde dat het PVV-Kamerlid Dion Graus zijn ex-vrouw ‘gedurende meerdere jaren’ had aangezet tot seks met beveiligers, schreef Doorman (13 feb 2021, 10.47 u.): ‘Gaat weer alleen over mensenhandel. Wat denk je dat die ex met Dion zijn hond deed? Daar hoor je niemand over!’

Saillant detail is dat nadat PVV-leider Geert Wilders in november 2023 de verkiezingen won en de komst van een dierenminister daarmee dichterbij was dan ooit, Doorman besloot om samen met hond Sammie lid te worden van GroenLinks.

Over de positie die filosoof Doorman inneemt tussen Verlichting en Romantiek, is het laatste woord nog niet gezegd, maar conclusies hierover kunnen mijns inziens niet getrokken worden zonder dat zijn opstelling tegenover hond Sammie, daarin betrokken wordt.

De eerste vraag die moet worden beantwoord, is of Doorman het dier een ziel toekent. Het antwoord hierop is: ja. Bewijs hiervoor is een app op 22 januari 2022, waarin het nieuws besproken werd dat in de gemeente Hillegom een hond op de lijst van de gemeenteraadsverkiezingen terechtgekomen was. Het ging, zo meldde het televisieprogramma Een Vandaag, om ‘viervoeter Scott’, een blinde geleidehond die als nummer 14 naar voren geschoven was door de VVD. Doorman vond het ‘wel jammer

dat dit meteen als “‘ludieke actie” werd ‘geframed’, schreef hij, en wat hem verbaasde was, dat deze hond ‘een liberaal is. Volgens Reve zijn alle dieren katholiek.’

Ik kom nu terug op het verschil in opvoeding tussen Sammie en Peer, een contrast dat voor de plaatsbepaling van Doorman tussen mens en dier, Verlichting en Romantiek aandacht verdient. Intensieve en professionele begeleiding maakte van Sammie een hond die luisterde naar zijn naam, makkelijk zelf in de auto sprong, niet het eten van anderen opschrokte en zich ook niet voedde met uitwerpselen van drugsverslaafde zwervers in het Vondelpark. Daardoor hoefde hij ook niet verstek te laten gaan bij groepsactiviteiten omdat hij high was, zoals dikwijls Peer.

Dankzij de formulering van heldere uitgangspunten die uiteengezet waren aan de keukentafel en ook uitgelegd aan de allerjongsten, vormden recht en verantwoordelijkheid in gedrag en karakter van Sammie een natuurlijk evenwicht. Terwijl op hem het begrippenpaar ‘hondschap’ en ‘Bildung’ van toepassing was, voerden in de volgens de ‘Du sollst der werden der du bist’-gedachte opgevoede Peer de termen ‘Gesellschaft’ en ‘Kultur’ de boventoon.

Dat de twee honden het intussen uitstekend met elkaar konden vinden, vormt het praktisch bewijs voor Doormans these dat het contrast in filosofische zin eigenlijk een synthese of, zo je wilt, een illusie betreft.

Zo kom ik bij mijn conclusie. Die luidt dat Sam aan Doormans Franse kookkunst, zijn vakantiehuis en zijn (vroegere) auto complementair zijn, terwijl deze symbiose tegelijkertijd laat zien hoe diep Doorman zelf in Blut und Boden geworteld is.

Nu de politieke verhoudingen in Nederland sinds de presentatie van het eerste regeerakkoord-Wilders ingrijpend gewijzigd zijn, is deze paradox van groter belang dan ooit. Op 29 mei 2024 kwam het bericht dat Sammie Doorman was overleden. Nu draaft hij, liet Doorman (2 juni, 16.24 u.) weten ‘met Peer over de eeuwige jachtvelden, zonder al die mensenonzin.’

Alles wat gezegd moest worden, was gezegd. In maart had columniste Eva Meier in NRC gepleit voor de afschaffing van het woord ‘dier’. Doorman (27 1924, 9.24 u.): ‘Ik las het aan Sam voor, en die vindt weer dat we het woord mens moeten afschaffen. Het beste begrijpen we elkaar als we zwijgen.’

Lumen naturale

Joke Spruyt

Hoe verder je reist, hoe minder je ziet.

Maarten Doorman¹

Voorwoord

Het is mij een grote eer te mogen bijdragen aan een verzameling essays ter gelegenheid van het afscheid van Maarten Doorman. Hij zal een hele leegte achterlaten. Als één van de weinigen aan de faculteit is hij met recht een interdisciplinair onderzoeker te noemen, thuis als hij is in geschiedenis, literatuur en wijsbegeerte. Zijn prozawerken, zonder uitzondering zeer levendige, humorvolle geschriften, getuigen van een enorme eruditie en mensenkennis. Met het vertrek van Maarten gaat de universiteit een bijzondere wetenschapper missen. Ook in het onderwijs was hij een bron van inspiratie: met zijn passie voor de inhoud van het gebodene, was hij hèt voorbeeld van een goede gids in het landschap der wetenschappen.

Doormans belangrijke werk *De romantische orde* biedt een kleurrijke beschrijving van wat er zoal met de romantiek wordt geassocieerd. Aan de orde komt onder andere de opkomst van het subject in de filosofie van Kant, als opmaat voor de ontwikkeling van een nieuw, romantisch subjectbegrip, waarin subject en rationaliteit “niet meer vanzelfsprekend inwisselbaar zijn”.² We stuiten daarbij, aldus Doorman, op een paradox: aan de ene kant is er het romantische verlangen zich te verdiepen in het subject, maar aan de andere kant leeft het besef dat wat het subject tot subject maakt ongrijpbaar is.³ Deze worsteling met het subjectbegrip heeft een parallel in de lotgevallen van de bewustzijnsfilosofie, niet toevallig

¹ Doorman 2017, aforisme 44.

² Doorman ³2012 [2004], p. 33.

³ Ibid..

eveneens een onderwerp waarmee Maarten zich in het onderwijs uitvoerig heeft beziggehouden.

Het ongrijpbare bewustzijn

Het oorspronkelijke zogeheten lichaam-geest probleem, dat met de filosofie van Descartes zijn intrede heeft gedaan, ging over de vraag naar de zijnsstatus van lichaam en geest, en, daarmee samenhangend, de relatie tussen die twee. In de twintigste eeuw zien we hoe filosofen die zich laten voorstaan op hun vermeende wetenschappelijkheid hun uiterste best doen om mentale tot niet-mentale verschijnselen te reduceren. Daniel Dennett bijvoorbeeld stelt het (menselijk) bewustzijn min of meer gelijk aan kunstmatige intelligentie (AI),⁴ en het eliminatief materialisme, gepropageerd door Paul en Patricia Churchland,⁵ ziet bewustzijn als een gedateerd begrip, een overblijfsel van een traditioneel (al dan niet religieus) bijgeloof, en ontkent dat het überhaupt bestaat. Maar hevig verzet tegen deze vormen van reductionisme is er ook. Zo meent John R. Searle dat het bewustzijn beslist iets eigens kent, namelijk in de vorm van bewustzijnsinhouden (zogenoemde *qualia*,⁶ wensen en overtuigingen),⁷ en dat we daarover filosofische uitspraken kunnen doen. Dat een en ander er behoorlijk stevig aan toe gaat (zoals wel vaker in filosofische debatten over de ziel of de geest)⁸ kunnen we opmaken uit een woordenwisseling tussen Dennett en Searle, waarin de kemphanen elkaar zelfs betichten van “intellectuele pathologie”.⁹

In het vocabulaire van de taal filosofie kan een oppositie als die over het begrip bewustzijn worden getypeerd als één tussen respectievelijk een intensionalistische en extensionalistische, of, moderner uitgedrukt, een internalistische en externalistische benadering. Inzet van het gevecht is de

⁴ Zie bijvoorbeeld Dennett 1991, p. 431.

⁵ Churchland, P.M. 1981, 1988; Churchland, P.S. 1986.

⁶ Daarmee worden bedoeld de subjectieve, kwalitatieve eigenschappen van onze waarneming, de gewaarwordingen van bijvoorbeeld smaak, kleur en geluid.

⁷ Zie bijvoorbeeld Searle 1992.

⁸ Zie Doorman & Visser 1994, p. 11.

⁹ Dennett & Searle 1995.

notie *betekenis*. Toegepast op de bewustzijnsfilosofie ziet de tegenstelling tussen externalisme en internalisme er ongeveer als volgt uit: ofwel is de betekenis, het *significatum*, van een mentale uitdrukking een begrip dat betrekking heeft op iets observeerbaars dat zelf niet mentaal is (bijvoorbeeld uiterlijk waarneembaar gedrag, hersenscans of computerprocessen), ofwel zijn de *significata* van mentale uitdrukkingen verbonden met mentale fenomenen (zoals gevoelens, gedachten, enz.) en dus niet volledig gelijk te stellen met uiterlijk waarneembare verschijnselen.

Taal en betekenis: een uitstapje naar de middeleeuwen

Het onderzoek naar de juiste interpretatie van min of meer problematische taaluitdrukkingen was overigens niets nieuws. Vanaf de twaalfde eeuw werd een gedetailleerd instrumentarium ontwikkeld om de taal (van de wetenschap) te interpreteren. De *suppositio* (datgene waar een term in een bepaalde propositie voor staat) en de *significatio* (de inhoud van een term, datgene wat een term te verstaan geeft, of, in middeleeuwse terminologie, datgene aan het object waarop gefocust wordt) golden als de voornaamste ‘eigenschappen van termen’ (*proprietates terminorum*). In de (wijsgerige) semantiek ontstaat ten aanzien van de notie *significatio* eveneens een tegenstelling tussen een intensionalistische en extensionalistische benadering. In de eerste ligt de nadruk op de (conceptuele) inhoud van een taaluitdrukking, terwijl de tweede vooral oog heeft voor de relatie tussen een taaluitdrukking enerzijds en de buitentalige werkelijkheid anderzijds. De extensionalistische benadering zal in de loop der tijd aan terrein winnen, niet alleen in de taalfilosofie,¹⁰ maar ook in de bewustzijns- en wetenschapsfilosofie.¹¹

Ruwweg was men het er in de middeleeuwen over eens dat elke categorematische term (een term die thuishoort in een van de tien

¹⁰ Men denke hierbij aan het nominalisme.

¹¹ Men kan hiertoe het zogenoemde sociaal constructivisme rekenen, gericht op de verschijningsvormen van wetenschappelijk onderzoek, i.c. de uiterlijk waarneembare, wetenschappelijke ‘praktijken’. Terecht stelt Doorman dat er tegenwoordig “niet voor niets [gesproken wordt over] ‘wetenschapsonderzoek’” (Doorman ³2012, p. 119) in plaats van ‘wetenschapsfilosofie’.

categorieën van Aristoteles)¹² een *significatum* heeft, en daarbovenop, indien de term in een propositie voorkomt, ook een *suppositum*. Afhankelijk van het *significatum* kan een taaluitdrukking verschillende *supposita* omvatten. Om een voorbeeld te noemen: zeg je ‘mens’, dan hoort daar een bepaald *significatum* bij, namelijk datgene wat die uitdrukking te verstaan geeft. ‘Mens’ kan vervolgens uitsluitend op entiteiten slaan die daaraan voldoen. Welke dat dan precies zijn wordt bepaald door de propositionele context waarin ‘mens’ zich voordoet.

Het onderscheid tussen *significatum* en *suppositum* was duidelijk, maar over wat het precies behelsde liepen de meningen uiteen. Bovendien was het allerm minst inzichtelijk hoe je de distinctie zou kunnen aanwenden om specifieke, problematische taaluitdrukkingen te interpreteren. Discussies daarover spitsten zich toe op de status van het *significatum*. Het was niet zozeer het begrip *significatum* zelf dat onder de loep werd genomen, maar, geheel in de geest van de middeleeuwse voorliefde voor puzzels, werden allerlei zinnen aan een minutieuze behandeling onderworpen om elk misverstand over de betekenis ervan uit de weg te ruimen. Deze *sophismata* (die niet alleen educatief waren maar vaak ook uitdrukking gaven aan de ontologische vraagstukken waarmee men zich in die periode bezighield) vormden aanleiding om vernuftige analytische instrumenten te toetsen, waarmee men meende ook andere interpretatieproblemen te lijf te kunnen gaan.

Behalve *sophismata* werden tevens, althans op het eerste gezicht, eenvoudiger zinnen aan een analyse onderworpen. Een standaardvoorbeeld om studenten het verschil te leren tussen *suppositum* en *significatum* was het zinnetje ‘*homo currit*’, letterlijk ‘mens rent’ (het Latijn kent geen lidwoorden): het *significatum* van ‘*homo*’ is natuurlijk het begrip ‘mens’, en het *suppositum* in ons voorbeeld een willekeurig persoon, een individu in de buitenwereld. Een ander voorbeeld is ‘*homo est animal*’ (letterlijk ‘mens is een levend wezen’). Juist over dergelijke zinnen bestond verschil van inzicht. Iemand als Willem van Ockham (c. 1287-1347) zou zeggen dat ook in dit geval de term ‘mens’ staat voor een of ander individu in de buitenwereld. In zijn optiek moet je de uitdrukking dan ook lezen als ‘Een mens is een levend wezen’, en natuurlijk is de uitspraak

¹² Bijvoorbeeld ‘mens’ is een term die thuishoort in de categorie Substantie, ‘wit’ (een kleur) in de categorie Qualiteit, ‘twee meter lang’ (een lengte) in de categorie Quantiteit, enz.

waar, omdat in de werkelijkheid zich een mens bevindt, en allicht is die een levend wezen.

Omstreeks dezelfde periode dat Ockham actief is als filosoof zijn er ook denkers die een andere mening zijn toegedaan. Volgens hen gaat de uitdrukking '*homo est animal*' helemaal niet over een individu, maar zegt ze iets over het *significatum* 'mens', dat noodzakelijkerwijs verknoopt is met het begrip 'levend wezen'. Ook al zou er geen enkele mens bestaan op het tijdstip van de uitspraak, dan nog zou ze waar zijn.

Het verschil van mening tussen Willem van Ockham en anderen laat zich illustreren aan de hand van hun bespreking van de extensie (het bereik) van de term 'mens' in een uitspraak waarin de modale operator 'noodzakelijkerwijs' optreedt: 'Ieder mens is noodzakelijkerwijs een levend wezen' (*omnis homo necessario est animal*). De vraag is of de operator 'noodzakelijkerwijs' een zogeheten 'ampliatieve' uitdrukking is, dat wil zeggen of die operator de extensie van de term 'mens' zodanig uitbreidt dat hij op meer individuen slaat dan degenen die worden ondervangen door de tegenwoordige tijd van het verbum 'is' (*est*).

Deze kwestie komt aan de orde in een werk van Ockhams ordebroeder, Hendrik van Gent (1217(?)-1293). Sommige lieden, zo betoogt Hendrik, menen dat de term 'mens' in bovengenoemd zinnetje inderdaad ampliatief is, maar volgens hem hebben ze het bij het verkeerde eind. De uitdrukking 'noodzakelijkerwijs' slaat volgens Hendrik namelijk alleen maar op de noodzaak van inherentie van het predicaat in het subject, terwijl de verzameling *supposita* niet meer individuen omvat dan worden aangeduid door de tijdsaanduiding van het verbum. In 'Ieder mens is noodzakelijkerwijs een levend wezen' hebben we het uitsluitend over de nu bestaande individuen. Elke ware propositie die het woord 'noodzakelijkerwijs' bevat is dus ook waar als je dat woord weglaat.

Tot zover zou Ockham geen bezwaar maken. De pijn treedt pas op bij nadere beschouwing van Hendriks positie. In zijn bespreking van bovengenoemd voorbeeld komt Hendrik met het onderscheid tussen relatieve en absolute noodzakelijkheid op de proppen. In het eerste geval betreft de noodzakelijkheid de continuering van inherentie van een predicaat in een subject in relatie tot iets anders. Zo is in het voorbeeld 'Socrates beweegt noodzakelijkerwijs als hij rent' de noodzakelijkheid gerelateerd aan het rennen: zolang er wordt gerend wordt er bewogen. In het tweede geval daarentegen, zoals in 'Een mens is noodzakelijkerwijs een levend wezen', geldt de noodzakelijkheid onvoorwaardelijk.

Uiteindelijk draait Hendriks analyse van die uitdrukking om wat hij noemt het zijn van de *essentia* 'mens'. Maar wat moeten we onder die *essentia* verstaan? Hebben alle dingen een vaste, onveranderlijke zijnswijze, een essentie?

Niet-ingewijden in de middeleeuwse wijsbegeerte stellen zich *essentia* voor als een entiteit, maar dan wel eentje van een niet-fysieke aard (vergelijkbaar met Descartes' *res cogitans*). Het ruwe beeld ervan (alook van platonische Ideeën) is zoiets als geesten die zich ergens, wellicht in een aparte wereld, bevinden. Maar daar gaat het niet om. De notie *essentia* duidt op iets dat zich onmiddellijk aan ons present stelt als we aan iets denken of als we iets voor ons hebben. Geconfronteerd met een mens, in het denken of in de extra-mentale werkelijkheid, kun je deze niet anders begrijpen dan als een sterfelijk, levend wezen. Het is daarbij niet onmogelijk om hem als groen of paars voor te stellen, zelfs al komt dit in de werkelijkheid niet of nauwelijks voor.

In de periode voordat Willem van Ockham en trouwens ook Johannes Duns Scotus (1265/66-1308) hun inzichten naar voren brachten, hing de noodzaak van essentiële karakteristieken inderdaad samen met de opvatting dat de wereld noodzakelijkerwijs is zoals zij is. De zijnden daarin hebben een onveranderlijke essentie. In de veertiende eeuw echter waren geleerden gehouden aan het politiek correcte wereldbeeld volgens welke zij alle claims die op de één of andere manier Gods absolute vrijheid in de weg zouden staan moesten afwijzen. De wereld zoals zij nu toevallig is, is radicaal contingent, en God zou zomaar, mocht Hij zo willen, alles overhoop kunnen gooien.

Zowel Scotus als Ockham onderschrijven de stelling dat Gods schepping contingent is. Niettemin weigert Scotus, anders dan Ockham, zijn toevlucht te nemen tot een extensionalistisch perspectief. Veeleer legt hij de nadruk op de creativiteit van de menselijke geest, het vermogen om met behulp van begrippen de werkelijkheid te verstaan. Het wezenlijke verschil tussen Scotus en Ockham komt te berde in hun beschouwing van het individu.

Het is genoegzaam bekend dat de wijsbegeerte vanaf Aristoteles een blinde vlek had aangaande de (wetenschappelijke) status van het individu.¹³

¹³ Over dit onderwerp heeft L.M. de Rijk (1983) een prachtige diesrede gehouden, getiteld *Het ongure individu: uitdager en spelbreker van het denken*.

Noodzakelijke (lees: wetenschappelijke) uitspraken zouden namelijk altijd betrekking moeten hebben op universele, onveranderlijke kenmerken van de zijnden die ter sprake worden gebracht. Deze zienswijze had alles te maken met de Aristotelische opvatting van wetenschap: wetenschappelijke kennis gaat over datgene wat noodzakelijk is. In de traditie wordt dat noodzakelijke geïdentificeerd met de essentie, de *forma* van iets, terwijl de materie datgene is wat een individu tot individu maakt. En ook al slaan wetenschappelijke uitspraken vanzelfsprekend op concreet individuele entiteiten in de werkelijkheid, het individu als zodanig blijft buiten bereik.

Om Scotus' positie te verduidelijken is het goed om even in te gaan op zijn opvatting over *universalia*. Het middeleeuwse probleem van *universalia* betreft ruwweg de vraag of de werkelijkheid behalve individuele ook universele entiteiten bevat. Scotus meende dat het *universale* neerkomt op een formele distinctie die wij maken als we over dingen spreken. Zo'n distinctie wordt weliswaar door de aard der dingen teweeggebracht, maar bestaat niet als zodanig in de werkelijkheid. Dat wil overigens niet zeggen dat *universalia* hetzelfde zijn als onze denkacten (zoals Ockham in zijn latere periode meent): in ons denken doet zich volgens Scotus wel degelijk *iets* aan ons voor.¹⁴ Het denken is, modern uitgedrukt, intentioneel van aard.

Ook het individu kent volgens Scotus een eigen karakteristiek, door hem aangeduid als *haeccitas* ('ditheid'). Deze eigenschap maakt dat het individu een individu is, en tevens dat het identiek is aan zichzelf. Je kunt een individu dus niet alleen numeriek onderscheiden van een ander individu, maar ook formeel. Als wij met een individu worden geconfronteerd, presenteert het zich aan ons en herkennen wij het als een individuele entiteit.¹⁵

Iemand als Ockham moest niets hebben van deze formele distincties, laat staan van zoiets als de 'ditheid' van een individu. Eigenlijk interesseert de vraag naar het 'wezen' van individualiteit hem helemaal niet.¹⁶ De wereld

¹⁴ Voor een heldere uiteenzetting van Scotus' opvattingen over het *universale*, en Ockhams kritiek daarop, zie Matteo 1985.

¹⁵ Zie Cross 2022, vooral paragraaf 3, 'Haeccity in Duns Scotus'.

¹⁶ Zie hiervoor Maurer 1994, p. 373.

om ons heen bevat, volgens Ockham, uitsluitend individuele entiteiten, en daarmee zijn we direct, zonder enige tussenkomst van het denken, vertrouwd. Een individu is domweg één entiteit, daar hoef je niet moeilijk over te doen. Ga gewoon tellen, dan zie je het vanzelf.

Slotopmerkingen

In de hierboven geschetste analyse contrasteert een consequent empirische blik op menselijke kennis (die overigens al bij Ockham tot gevolg heeft dat het domein van die kennis wel heel erg beperkt wordt)¹⁷ met een beeld van kennis waarin ruimte is voor betekenis. Dat het onmogelijk is (wetenschappelijke) kennis te hebben van het individu qua individu, en dat dus de betekenis van individualiteit voor ons verborgen blijft, wil overigens niet zeggen dat het individu onbelangrijk is.¹⁸

Een vergelijkbare houding treffen we aan in de moderne bewustzijnsfilosofie. Behalve degenen die we al hebben aangestipt zijn er ook denkers met een alternatieve kijk op bewustzijn. De filosofen waar het hier om gaat worden doorgaans gerangschikt onder de noemer '(nieuw) mysterianisme',¹⁹ en door Dennett ook wel meesmuilend '*romantics*' genoemd.²⁰ De *mysterians* ontkennen het bestaan van bewustzijn beslist niet. Niettemin beschouwen zij het 'moeilijke' probleem van het bewustzijn, de vraag hoe het mogelijk is dat materiële entiteiten ten grondslag liggen aan subjectieve ervaringen, als onoplosbaar.²¹ Voor het aanpakken van zulk soort vragen zijn onze hersenen nu eenmaal niet geschikt.

Ockham stelt zich eveneens bescheiden op. Het individu als zodanig heeft wel degelijk zijn plaats in het christelijk geloof, en toch valt het buiten het bereik van onze kennis. Dat hoeft ons ook niet te verbazen. Het *lumen*

¹⁷ Zo vallen alle uitspraken over God buiten het domein van de wetenschappelijke kennis.

¹⁸ Je kunt voor de middeleeuwse denkers ook onmogelijk het belang van God ontkennen, al kunnen we over Hem geen cognitief zinvolle uitspraken doen.

¹⁹ De uitdrukking 'new mysterianism' werd voor het eerste gebruikt door Owen Flanagan, en door hem uitgelegd als "a postmodern position designed to drive a railroad spike through the heart of scientism"; zie Flanagan 1992, p. 9.

²⁰ Dennett 1991, p. 71.

²¹ Chalmers 1995, p. 201.

naturale, de (door God gegeven) menselijke rede, brengt ons weliswaar een heel eind, maar heeft nimmer het laatste woord.

Bibliografie

- Chalmers, D.J. (1995). Facing up to the Problem of Consciousness. *Journal of Consciousness Studies*, 2, no. 3, pp. 200-19.
- Churchland, P.M. (1981). Eliminative Materialism and the Propositional Attitudes. *Journal of Philosophy*, 78, pp. 67-90.
- Churchland, P.M. (1988). *Matter and Consciousness*, revised edition. Cambridge (MA): MIT Press.
- Churchland, P.S. (1986). *Neurophilosophy: Toward a Unified Science of the Mind/Brain*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Cross, R. (2022). Medieval Theories of Haecceity. In Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2022 Edition). <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/medieval-haecceity/>
- Dennett, D.C. (1991). *Consciousness Explained*. New York/Boston/London: Little, Brown and Company.
- Dennett, D.C. & Searle, J.R. (1995). 'The Mystery of Consciousness': An Exchange. In *The New York Review of Books*, December 21.
- Doorman, M. (2017). *Doormans Klein Handorakel*. Nijmegen: Flanor.
- Doorman, M. (³2012 [2004]). *De romantische orde*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Doorman, M.; Visser, W. (1994). *Denkers in de ring*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Flanagan, O. (1992). *Consciousness Reconsidered*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Matteo, A.M. (1985). Scotus and Ockham: A Dialogue on Universals. *Franciscan Studies*, 45 (*William of Ockham (1285-1374): Commemorative Issue, Part II*), pp. 83-96.
- Maurer, A. (1994). William of Ockham. In Jorge J. E. Gracia (ed.), *Individuation in Scholasticism: The Later Middle Ages and the Counter-Reformation* (SUNY Series in Philosophy). Albany: State University of New York Press, pp. 373-396.

Rijk, L.M. de (1983). *Het onguere individu: uitdager en spelbreker van het denken*. Rede ter gelegenheid van de 408^e dies natalis van de Rijksuniversiteit te Leiden. Leiden: Rijksuniversiteit te Leiden.

Searle, J. R. (1992). *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge (MA), London, England: MIT Press.

Waar zouden we zijn zonder kreeft?

Chaotische taferelen aan de Centrale Interfaculteit

Sjoerd de Jong

Ik leerde Maarten Doorman kennen op een Hegel-congres in Rotterdam. Net toen de Absolute Geest vaardig werd over een rechtsdraaiende oud-Hegeliaan uit de DDR, werd het publiek opgeschrikt door het metalige ratelen van een fietsketting buiten de collegezaal. Het ging door merg en been. Benieuwd keken we om, de spreker zweeg verstoord. Zijn Oost-Duitse betoog, dat gestaag naar een synthese had toegewerkt, viel in duigen.

Het was Maarten die zijn zwarte herenfiets luidruchtig bevestigde aan een parkeerbeugel op de EUR-campus. „Ben ik te laat?“, vroeg hij bovenaan de trappen van de arena-vormige collegezaal. Voor dialectiek is het nooit te laat, dacht ik – en nodigde hem uit naast me plaats te nemen. De spreker was inmiddels achter het kathedraker verdwenen. Een geroffel van Hegeliaanse knokkels bedankte hem voor zijn moeite.

In de auto terug, fiets in de achterbak, citeerde Maarten uit het hoofd een Nijmeegse Thomist die hem had geprobeerd uit te leggen dat Hegel niet meer was dan een *gimmick*, goed voor ophef en vertier maar toch vooral een bron van vals licht. Het klonk diepzinnig. Onder het hypnotiserende ritme van Kraftwerks *Autobahn* bespraken we daarna het wijnjaar 1979 en de vraag of er een *come back* in zat voor Bob Dylan na diens desastreuze optreden op het *Live Aid*-festival. Maarten hoopte van niet, ik dacht van wel. Bij het knooppunt Waddinxveen wees hij op een platgereden egel langs de kant van de weg. „Zonder ‘h’“, merkte hij droogjes op – met de stem van Derrida. Het was het begin van een lange vriendschap.

Dat was ergens halverwege de jaren tachtig. We studeerden beiden filosofie aan de Amsterdamse Centrale Interfaculteit, gevestigd op het Binnen Gasthuis-terrein dat pas een halve eeuw later door de Mobiele Eenheid zou worden schoongeveegd. Maarten en ik waren toen allang vertrokken, hij naar de kunsten en het warme Zuiden, ik naar de journalistiek en het redelijke Midden.

Maar eerst even over de naam van onze faculteit. Je zou denken dat achter de muren van een 'Centrale Interfaculteit' een laboratorium vol groen borrelende gifgassen schuilt, een clandestiene Defensie-operatie met witgejaste geleerden op zoek naar het Ultieme Wapen, of een psychiatrische inrichting vol metalen bedden en holle kreten, of een Indiase Helpdesk met lange rijen telefonistes die angstige klanten te woord staan – een Interfacultaire Centrale.

En dat was het ook allemaal. We leefden tenslotte in de tijden van onvoorwaardelijke financiering en dat kon je goed merken. Wij studenten sneden ons door het curriculum met het scheermes van Ockham, we zwaaiden met de poker van Wittgenstein en dronken op mondelinge tentamens zijn vliegenglas half leeg, we graasden in de kantine gulzig naast Buridans ezel, betaalden in de kantine met de denkbeeldige daalders van Kant, schudden 's avonds handen met de demon van Descartes en zetten een duimpje op de weegschaal van Pascal, we bekeken Spinoza *sub specie aeternitatis*, opereerden eerst categoriaal en deduceerden vervolgens transcendentiaal, doken een eindje mee met de vallende man van Ibn Sina en kwamen proestend boven in de zeeslag van Aristoteles, gingen weer kopje onder in het Vat van Putnam en skieden Heidegger achterna naar Davos, deconstrueerden de (f)lauwste woordspelingen van Derrida, perforeerden gender-performances van Butler, loodsten de boot van Theseus in één stuk door de Amstel (en roeiden er achteraan in die van Neurath), splitsen onszelf in vieren met Parfit en suisden met zijn allen tureluurs door mogelijke werelden met Kripke.

Er was daar dus best wat te beleven – al was de uitkomst (een diploma) ongewis.

Tussen de bedrijven door schreven we voor de faculteitskrant *Cimedart* ('Centrale Interfaculteit Mededelingen en Artikelen') waarvoor ik dat Hegel-congres had bezocht. Jarenlang had het blad een zieltogend leven geleid, maar het knapte behoorlijk op dankzij de overgang van stencilmachine naar drukpers en een procyclische begrotings-overschrijding van tweehonderd procent. Geen nood, van voorwaardelijke financiering was immers nog geen sprake in Amsterdam. De redactie van het blad bracht artikelen over de faculteitspolitiek met koppen als *Spreken met dubbele tong*, *Dief of dieffesmaat* (over het bestuur), *Tropenkolder*, *Ze noemden me een zak* (over docenten), en, een vloek voor professionele koppenmakers, *Onverkwikkelijke verwikkelingen in taakverdelings-ontwikkelingen* (over een dreigende reorganisatie). Het is een raadsel dat de ME nog zo lang wachtte met ingrijpen.

Tussen die verbale opwindings was Maartens kracht – geen Maarten-woord, maar toch – zijn lichte maar nooit lichtzinnige eruditie, die het amechtige blad de nodige lucht gaf. En zijn ontspannen gevoel voor betrekkelijkheid. Wat is filosofie tenslotte anders dan weten wat je niet weet? Want hij mag dan wel Schopenhauer hebben bestudeerd, in het facultaire gewoel deed Maarten meer denken aan de jonge Friedrich Schlegel en diens notie van „*vollendete Ironie*”, een „ernstig spel” waar je altijd een beetje van gaat duizelen. Romantische ironie zoals Schlegel die propageerde betekende een *klares Bewusstsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos*, „een helder bewustzijn van de eeuwige beweeglijkheid van de oneindige chaos”, zoals Maarten het vertaalde in *De romantische orde*). En welke plek was geschikter om dat te illustreren dan de Centrale Interfaculteit? Lang voordat hij *De romantische orde* schreef was Maarten al bezig om Schlegels ironische *Spiel der Welt* op te voeren. In het faculteitsblad deed hij (al was Schlegels ironie dan niet oppervlakkig-Brits) *tongue in cheek* verslag van een rustiek verblijf zonder veel nachtrust aan de Internationale School voor Wijsbegeerte - waar het motto ‘Ken Uzelf’ net boven de ingang was weggeveegd - en van een tumultueuze bijeenkomst van de Schopenhauer-Vereniging in Frankfurt waar de (stok-)oude garde zich, zonder hulp van de sterke arm, de aanstormende hippe eco-generatie van het lijf wist te houden.

Dat was nog niets vergeleken met wat onze eigen docenten toen meemaakten.

Ga maar na. Een van de beste en kleurrijkste, die na een meesterlijk proefschrift over Heidegger en Kant op de golven van de *sixties* naar een status als goeroe was gesurft, doolde maandenlang door India nadat hij in een spiritueel arbeidsconflict uit een ashram was gezet door minder onthechte „baasjes”. Hij sliep bij arme boerengezinnen op een matje en soms gewoon op de grond, tot hij eindelijk zijn rugzak uit de ashram toegezonden kreeg, waaruit zijn tandenborstel raadselachtig al was weggevlogen. Eenmaal terug in het centraal gefaculteerd Westen vertelde hij Maarten en mij thuis openhartig over zijn avonturen voor een verslag in *Cimedart*. We waren danig onder de indruk en poetsten onze tanden na afloop twee keer.

Een ander, die de *Fenomenologie van de geest* van achteren naar voren kon opzeggen, moest voor een volle collegezaal volgens ooggetuigen geregeld uit een zelf-geïnduceerde trance ontwaken na het langdurig, mogelijk op doktersvoorschrift, herhalen van het kernwoord „subject”. Een fenomenologische collega bij wie ik met een mondvul Husserl tentamen

Kentheorie aflegde, keek bij het invallen van de duisternis peinzend door de luxaflex van zijn werkkamer uit over de donker wordende binnenstad. Waar het instrumentele, rekenende denken zich gestaag aan het verspreiden was, als een kwaadaardig gezwel. Of niet soms? Ik slikte mijn Husserl door, knikte braaf en kreeg een tien. Het was ook de tijd dat – blijkens het verslag van de benoemingscommissie – een populaire kandidaat voor een leerstoel aan de faculteit door een commissielid te licht werd bevonden omdat hij in de greep was van zijn „onbewuste, zwarte kant”. Te donker en toch te licht – ook ironisch. Terwijl de eis van een smetteloos onderbewuste toch in de profielschets had gestaan.

Kortom, zo gek was die opgewonden toon van *Cimedart* dus ook weer niet.

Er was bijvoorbeeld ook de hoog-associatieve hoogleraar wetenschapsfilosofie die op zoek was naar de Formule van Alles, en die als geen ander tentamens en paperassen door het trappenhuis kon laten exploderen als een wolk confetti wanneer hij struikelde of uitgleed op de stenen trappen. In zijn eentje maakte hij zoveel Copernicaanse revoluties dat wij op den duur mét Feyerabend niet meer wisten wie hier nu om wie draaide, en waarom eigenlijk.

Of wat goed en fout was. Want zoals altijd in Nederland blies de oorlog op de achtergrond een zacht deuntje mee. Waarom zette de docent die ons had uitgelegd dat er geen geest in de machine zat, zich jaren later opeens zo in voor een hopeloze rehabilitatie van Friedrich Weinreb? Misschien, fluistert de geest in de machine, omdat zijn eigen vader na de oorlog het stemrecht was ontnomen wegens samenwerking met een vreemde mogendheid. En dan die begaafde en diep betreurde docent negentiende eeuw, die vrijwel eigenhandig een wijsgerige Schopenhauer-revival ontketende (en op weg naar dat Schopenhauer-congres in Frankfurt eveneens bijna eigenhandig een pompstation opblies met een cigarillo omdat hij dacht dat roken „alleen gevaarlijk was in overdekte ruimtes”). Waarom werd op zijn uitvaart ontroerend verteld dat hij thuis zo graag uit volle borst Bob Dylans *My Back Pages* had meegezongen, het lied waarin de zanger jubelt dat hij vroeger zoveel ouder was maar nu gelukkig weer zo jong is? Ook hier een na de oorlog gestrafte vader – en een geïnterneerd zoontje. Geen wonder dat hij zich een stuk jonger voelde in de *volle Chaos* van de Centrale Interfaculteit.

Laten we ook de fijnbesnaarde classicus niet vergeten. De subtiële denker en literator die door collega's achter zijn rug om „een zak” werd genoemd, onthulde hij tegenover *Cimedart*. Dat kwam omdat de onvoorwaardelijke

financiering op zeker moment op instigatie van onderwijsminister Deetman toch wat minder onvoorwaardelijk werd en de anarcho-filosofische vrijplaats minder vrij. De faculteit belandde, zoals het in de politieke meteorologie heet, in zwaar weer. Een touringcar vol jolig-bozige Amsterdamse filosofen reed naar Spinoza's oude optrekje in Rijnsburg om asiel te vragen bij de plaatselijke CDA-wethouder. Die schrok zo bij de aanblik van de filosofen dat hij van de weeromstuit clementie vroeg voor zijn partijgenoot, de minister. Asiel afgewezen.

Het was het begin van het einde. Met de andere *Cimedart*-redacteuren zagen Maarten en ik hoe het instituut onder Haagse druk gestaag veranderde van een Vrijstaat in een Werkplaats. Nu had het aan ethos nooit ontbroken, aan arbeid trouwens ook niet – wat wil je, met elk studiejaar opnieuw een lichting van ruim honderd zinzoekers die eerst de hordes Logica I en II moesten nemen – maar de bedrijfsmatige combinatie van beide was, in de ogen van het ministerie en het college van bestuur, al jaren een probleem. Nu doofden de intellectuele burgeroorlogen langzaam uit, de confetti daalde neer en de ene na de andere beroepsdoctorandus begroef zich alsnog in de voetnoten van een langverwacht proefschrift.

Maarten bleef niet achter. Sterker, hij was de boel alweer vooruit. Al op dat Hegel-congres had hij me boven een glas karnemelk toevertrouwd wat zijn grootste ambitie was: eerst nog wat dichten, promoveren en hoogleraar worden, maar dan vooral: kreeft eten bij een gelambriseerde Italiaan. Ik was het volmondig – geen Husserl meer, maar Heldring en Hofland – met hem eens. Waar zouden we zijn zonder kreeft?

Veertig jaar later heeft het Binnen Gasthuis Terrein eindelijk zijn ware gelaat getoond. Een rokende puinhoop bleef achter nadat de ME de laatste bewoners had verjaagd - dit keer pro-Palestina-activisten - en hun barricades met een shovel had opgeruimd. Een gemaskerd meisje was op de shovel geklommen en had zich met beide handen aan de cabine vastgeklampt, als Hegels Wereldgeest op zijn paard.

Dat hadden wij destijds moeten doen, bedacht ik me toen ik de beelden zag op tv. Op het terrein was de rust inmiddels teruggekeerd. Half onder de resten van een barricade lag een vertrappt pakje karnemelk.

Ineens be kroop de twijfel me. Was het allemaal wel echt gebeurd? Was die hele Centrale Interfaculteit een Matrix geweest, waarvan ik me nu eindelijk had weten te ontkoppelen? Een versie van Plato's grot? De droom van Zhuang Zi? Of een *update* van het Internationale Congres voor Culturele

Vrijheid dat de CIA in 1950 had opgezet om met non-figuratieve kunst het communistische Blok te ontregelen? Fuck mijn *cum laude* dan!

Had ik dat Hegel-congres bijvoorbeeld niet gehallucineerd? Nee, want in een oude *Cimedart* in mijn garagebox las ik mijn lange reportage uit Rotterdam, die voor een groot deel bestond uit een fenomenologie van de gitaarsolo's van (*nomina omina sunt*) Steve Hunter en Dick Wagner op het album *Lou Reed Live*. Misschien was ik wat afgedwaald tussen het roffelen van de Oost-Duitse knokkels door, dus hoe betrouwbaar was mijn verslag? En was Maarten er geweest, al dan niet op de fiets? Ik kon er geen bewijs van vinden, ook niet in mijn aantekeningen – die gingen vooral over Hegel, Hunter en Wagner.

Uit de oude paperassen dook wel een ander document op. Een handgeschreven brief van twee pagina's waarin een jongeman zich beleefd voorstelde aan de redactie van het faculteitsblad, serieus maar met een vleugje zelfspot. Het was de sollicitatiebrief van Maarten Doorman, die liet weten dat hij – *first things first* – tijd over had om aan het blad mee te werken. Het schrijven over de politieke verwickelingen aan de faculteit waar het blad toen bol van stond leek hem weliswaar „minder aantrekkelijk”. Maar omdat hij (terecht) vermoedde dat het de behoeftige redactie toch „vooral ging om kopij” was hij bereid „een (regelmatige) bijdrage te leveren”. Aangehecht zat een eerste artikel: *Notities bij M. Proust*. Hij sloot af met: „Mochten jullie - om wat voor reden dan ook – geen belangstelling hebben voor het artikeltje, kunnen jullie het dan terugsturen?”

Hij was precies wat we nodig hadden.

En misschien is hij dat nog steeds. Aan krachtige taal geen gebrek, dezer dagen, nu de overtreffende trap alom regeert. Nergens een *tongue* in enige *cheek*, volop chaos maar weinig spel. De tijd voor romantische ironie lijkt voorbij, nu de wereldgeest van zijn paard is gevallen.

Maar dichters blijven altijd nodig.

Ik vouwde Maartens brief terug in de archiefdoos en zocht op Spotify naar een nummer van Bob Dylan. De man die emeritaat noch pensioen kent – en ook geen AOW. Ik klikte het nummer aan en begon mee te zingen. De bard zong over twee ruiters die naderden, een joker en een dief, over mensen die denken dat het leven een lolletje is (maar dat hebben wij gehad) en over een leeuw die brulde, ergens in de verte.

Buiten hoorde ik een fietsketting ratelen.

Redelijke vrijheid

René Gabriëls

*“Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter: therefore, ye soft pipes, play on”*

John Keats

Hoeveel zwijgzaamheid is dragelijk? En hoeveel wenselijk? Waarom hebben sommige mensen zoveel te zeggen en zijn anderen sprakeloos? Hoe slagen velen erin om veel te praten en niets te zeggen? Wat hoort iemand als hij een uitvoering van 4'33" van John Cage bijwoont? Waaraan denken mensen tijdens de stilte die in acht wordt genomen om doden te herdenken? Is het zwijgen in een religieuze context heilzaam? Hoe om te gaan met een ongemakkelijke stilte? Al heel lang ben ik geïnteresseerd in alles wat met zwijgen, geïntendeerd of niet, te maken heeft. Het verklaart mijn belangstelling voor de psychoanalyse die het verdringen van wat iemand niet wil zeggen thematiseert. Tegenwoordig interesseert mij vooral het zwijgen in de filosofie.

Met speciale aandacht voor het zwijgen zou de geschiedenis van de filosofie herschreven kunnen worden. Het is opvallend hoe in de filosofie geregeld bepaalde thema's als onbespreekbaar worden bestempeld. Wat gezegd kan worden, verschilt uiteraard naar tijd en plaats. Vier grepen uit de geschiedenis illustreren dat. In de Griekse oudheid tracht Plato in naam van de waarheid de sofisten het zwijgen op te leggen. Immanuel Kant zoekt naar de grenzen van het kenvermogen en meent dat over het 'ding an sich' redelijkerwijs niets gezegd kan worden. Martin Heidegger wil het liefst het geklets (*das Gerede*) van mensen uitbannen omdat het fnuikend zou zijn voor hun authenticiteit (*Eigentlichkeit*). Dezelfde filosoof cultiveert rondom zijn engagement voor het nationaalsocialisme een spraakzaam zwijgen (*beredtes Schweigen*). Van alle filosofen levert Ludwig Wittgenstein wellicht de meest geciteerde zin over het zwijgen: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen."¹ Hij onderscheidt wat

¹ Wittgenstein 1984 [1922], 7.

zinnig kan worden gezegd van wat alleen getoond kan worden. In een brief aan Bertrand Russell beweert hij dat de demarcatie van zeggen en tonen het belangrijkste probleem is in de filosofie.²

Tijdens de Verlichting pluizen filosofen met veel ijver uit waarover beter de mond kan worden gehouden. Baruch Spinoza en David Hume stellen bijvoorbeeld vast dat wonderen onzin zijn, omdat ze onverenigbaar zijn met door de wetenschap ontdekte natuurwetten. In de Romantiek wordt daarentegen juist gesproken over mystieke zaken waarover volgens Wittgenstein gezwezen moet worden.³ Wie zich interesseert voor het spanningsveld tussen Verlichting en Romantiek zou aandacht moeten schenken aan wat, al dan niet bewust, verzwegen wordt. Vaak verdoezelen auteurs wat beide perioden in de geschiedenis gemeen hebben en suggereren ze dat er rond 1800 een radicale breuk is. In het eerste deel van dit essay trek ik een dergelijk strenge afbakening in twijfel. Ik betoog dat het geen enkele zin heeft om over een romantische orde te spreken die zich sterk onderscheidt van de Verlichting. Het tweede deel van het essay buigt zich over het klassieke onderscheid tussen mythos (μῦθος) en logos (λόγος). De relatie tussen beide vormt een sleutel voor een beter begrip van de relatie tussen Verlichting en Romantiek. Tegen die achtergrond neem ik in het derde deel de taal onder de loep waarmee in beide perioden over de natuur wordt gesproken. Al is er een verschil in taalgebruik, de taalfilosofie die dan van de grond komt, relateert een scherp onderscheid tussen Verlichting en Romantiek. In het laatste deel houd ik de heuristische waarde van dit onderscheid kritisch tegen het licht. Ik stel dat vooral de ideeën van de Verlichting verbluffend actueel zijn.

Voorbij de romantische orde

Een intrigerende kwestie in de taalfilosofie is de vraag hoe conventie en creativiteit zich tot elkaar verhouden. Enerzijds lijkt het taalgebruik neer te komen op het volgen van regels. Wittgenstein wijst erop dat regels het gebruik van talige tekens vastleggen en daarmee hun betekenis.⁴ Iemand

² Wittgenstein 2000, p. 45.

³ De volgende zinnen uit diens *Tractatus logico-philosophicus* [1984 [1922]] zijn hierbij relevant: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische“ (6.522) en „Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist“ (6. 4).

⁴ Vgl. Wittgenstein 1985 [1951].

begrijpt de betekenis van talige tekens als hij in staat is de regels van hun gebruik te volgen. De betekenis die de toren in een schaakspel heeft, is niet te herleiden tot een teken dat voor iets staat of de uit hout vervaardigde figuur die over een bord wordt geschoven, maar is gebaseerd op de regels van dit spel. Anderzijds worden regels die aan het taalgebruik ten grondslag liggen op gezette tijden veranderd. Denk aan grote schrijvers als William Shakespeare of James Joyce die literaire conventies aan hun laars lappen en een nieuwe stijl van schrijven introduceren. En voor zover muziek en beeldende kunst een talig karakter hebben, betekent creativiteit eveneens het veranderen van regels. Zo introduceren Georges Braque en Pablo Picasso met het kubisme een nieuwe beeldtaal en Arnold Schönberg met zijn twaalftoonsmuziek nieuwe regels voor het componeren.

In de kunst is de verhouding tussen conventie en creativiteit dialectisch van aard. Dichters die woorden op een onconventionele wijze gebruiken willen iets zeggen, maar of hun gedichten conform hun intenties worden geïnterpreteerd, hebben zij niet geheel in de hand. Als dichters begrepen willen worden, moeten zij anticiperen op de wijze waarop hun potentiële lezers ze interpreteren. Al is hun poëzie hermetisch, zij zijn doorgaans sociaal, te weten gericht op lezers.⁵ Hoe creatief dichters ook zijn, zij blijven tot op zekere hoogte gebonden aan de talige conventies waarvan zij afwijken.

De overgang van de Verlichting naar de Romantiek die zich aan het einde van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw voltrok, betekent het breken met de conventies in onder meer de literatuur, beeldende kunst en muziek. Het is de grote verdienste van Maarten Doorman dat hij veel facetten van de relatie tussen Verlichting en Romantiek op een eigengereide wijze heeft onderzocht. Met name met *De Romantische orde*⁶ slaagt hij erin filosofische gedachten ingenieus te verbinden met nauwgezette analyses van diverse kunstuitingen.⁷ Andersom toont hij hoe armzalig de filosofie is als zij geen notie neemt van de literatuur, beeldende kunst en muziek. In zijn kritische reflecties weet hij op een interessante manier het verleden te relateren aan het heden. In *Rousseau en ik* spiegelt

⁵ Paz 1984 [1956], p. 176.

⁶ Doorman 2004.

⁷ Zie ook Doorman 1997, 2016, 2018 en 2023.

hij zichzelf aan Rousseau en laat hij zien dat diens pleidooi voor authenticiteit nog relevant is.⁸

Het verschil tussen de Verlichting en de Romantiek markeert Doorman door van een romantische orde te spreken die radicaal breekt met al het voorafgaande.⁹ In zijn ogen gaat het om een revolutie, een fundamentele heroriëntatie van waarden die verder strekt dan de literatuur, en doorwerkt tot op de dag van vandaag.¹⁰ Evenzogoed in de eenentwintigste eeuw zijn mensen “omsloten door de horizon van (...) de romantische orde”.¹¹ In navolging van Michel Foucault beschouwt Doorman de romantische orde als een *épistémè*.¹² Daaronder verstaat hij een historisch afgebakend raster dat de wijze waarop mensen de werkelijkheid ervaren, hoe ze denken en handelen structureert.¹³ Net als Foucault lijkt Doorman ervan uit te gaan dat de geschiedenis zich kenmerkt door breuken waarbij het ene *épistémè* het andere opvolgt. De romantische orde is een *épistémè* dat sinds pakweg 1800 een hegemoniale macht vormt die mensen in allerlei domeinen in de greep heeft.¹⁴

Door van een romantische orde te spreken kan Doorman analyses van de briefroman *Les Liaisons dangereuses* van Choderlos de Laclos, het popfestival Woodstock en de poëzie van onder anderen Samuel Taylor Coleridge, Novalis en William Wordsworth met elkaar verbinden en suggereren dat daaraan een gemeenschappelijk raamwerk ten grondslag ligt. Maar zijn genuanceerde analyses vallen door de mazen van zijn al te grof raster. Door de romantische orde te modelleren naar Foucaults *épistémè* haalt hij zich nogal wat problemen op de hals. Foucault verklaart niet hoe een *épistémè* ontstaat, laat staan hoe het ervaren, denken en handelen van mensen zich binnen het daarmee aangeduide tijdvak

⁸ Doorman 2012.

⁹ Hij treedt daarbij in de voetsporen van Isaiah Berlin (2013 [1999]).

¹⁰ Doorman 2004, p. 15.

¹¹ Doorman 2016, p. 65.

¹² Vgl. Foucault 1966, p. 13. Overigens geeft Foucault in andere boeken een andere omschrijving van het begrip *épistémè*, die tevens afwijkt van die van Doorman. Zie bijvoorbeeld Foucault 1969, p. 250.

¹³ Doorman 2004, pp. 16-17.

¹⁴ Arnold Heumakers zit in hetzelfde schuitje. Zie Heumakers 2015, p. 17 en 367.

ontwikkelt.¹⁵ De vraag is welke culturele en sociaaleconomische ontwikkelingen leiden tot het ontstaan van een romantische orde. Hoe moeten veranderingen in het ervaren, denken en handelen van mensen binnen die orde worden verklaard? Over deze vraag is Doorman oorverdovend stil.

Net als het begrip *épistémè* is het begrip romantische orde zo ahistorisch dat het geen recht kan doen aan de feitelijke historische ontwikkelingen. Doorman veronderstelt bijvoorbeeld dat de Franse literatuur uit de negentiende eeuw volkomen in de greep is van de romantische orde. Maar daarmee ontnemt hij zich de mogelijkheid bepaalde literaire ontwikkelingen te verklaren. Vanaf ongeveer 1850 zetten zich in Frankrijk diverse schrijvers af tegen de romantiek. Zo valt Charles Baudelaire op een bepaald moment buiten de romantische orde. In het gedicht *Le Coucher Du Soleil Romantique* (1862) onderstreept hij op bijna nostalgische wijze dat de zon van de Romantiek, toch wel echt is ondergegaan: “- Bienheureux celui-là qui peut avec amour/Saluer son coucher plus glorieux qu’un rêve!”. Wat Jean-Paul Sartre snedig over Foucaults gebruik van het begrip *épistémè* zegt, kan tevens over Doormans gebruik van het begrip romantische orde worden gezegd, namelijk dat de film wordt vervangen door de *laterna magica* en de beweging door een opeenvolging van onbeweeglijkheden.¹⁶

Zoals bij Ferdinand de Saussure het spreken (*parole*) een functie van de taal (*langue*)¹⁷ is, en bij Foucault verschillende vertogen een functie van een *épistémè*, zo zijn bij Doorman zeer uiteenlopende uitingen in de filosofie, kunst, literatuur en politiek een functie van de romantische orde. Laatstgenoemde kan daardoor niet verklaren hoe de handelingen van schrijvers, beeldend kunstenaars, componisten, politici alsmede doorsnee burgers door het raster van de romantische orde gestructureerd worden en veranderen. De romantische orde is volgens mij een procrustesbed dat het beste in de ban kan worden gedaan. Het alternatief is uit te gaan van relatief autonome sociale domeinen waarbinnen diverse taalspelen alsmaar evolueren. De literatuur is zo’n domein. Wie zich

¹⁵ Foucault (1966) onderscheidt drie elkaar discontinu opvolgende *épistémès*: *L’épistémè de la Renaissance*, *L’épistémè classique* en *L’épistémè moderne*.

¹⁶ Ontleend aan Eribon 1991 [1989], p. 254.

¹⁷ De Saussure 1989 [1916].

daarover buigt, zal misschien een familiegelijkenis zien tussen het taalspel van de romantische dichters uit Engeland, Frankrijk en Duitsland, maar niet een daaraan ten grondslag liggende essentie van hun dichterschap. Bovendien duurt het in sommige landen een tijdje voordat een romantisch taalspel zich doorzet. Op het moment dat in de Verenigde Staten de Romantiek dankzij het vertaalwerk van Thomas Carlyle een voet aan de grond krijgt, hebben veel schrijvers in Europa haar al de rug toegekeerd.¹⁸ Met het begrip romantische orde wordt geen rekenschap gegeven van deze gelijktijdigheid van het ongelijktijdige (*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*¹⁹).

Wittgenstein opereert louter descriptief en kan in dezen geen recht doen aan de relatie tussen conventie en creativiteit, het volgen van regels en het veranderen daarvan. Herbert Marcuse had gelijk toen hij schreef: “Wittgenstein’s assurance that philosophy ‘leaves everything as it is’ – such statements exhibit, to my mind, academic sado-masochism, self-humiliation, and self-denunciation of the intellectual whose labor does not issue in scientific, technical or like achievements.”²⁰ Mijns inziens is creativiteit voor een groot deel het product van een proliferatie van hybriden, dat wil zeggen het ontstaan van melanges samengesteld uit elementen van verschillende culturen, voortvloeiend uit een botsing van mensen met uiteenlopende culturele achtergronden. Over de creativiteit die daarin schuilt, zegt Salman Rushdie: “Door mengelmoes, allegaartje, een beetje van dit en een beetje van dat, komt het nieuwe in de wereld.”²¹

De Romantiek zorgt ervoor dat in diverse domeinen conventies in diskrediet raken en er nieuwe taalspelen ontstaan. De familiegelijkenis tussen deze taalspelen is dat wat de Romantiek uitmaakt. Twee aspecten van deze gelijkenis zijn volgens mij cruciaal: het omarmen van de mythos en daarmee samenhangend de zoektocht naar een taal die de natuur beter vertolkt. Beide roeren aan het in de Verlichting ontwikkelde idee van redelijke vrijheid.

¹⁸ Vgl. Newman, Pace & Koenig-Woodyard 2006.

¹⁹ Vgl. Geyer 2007.

²⁰ Marcuse 1964, p. 173.

²¹ Rushdie 1991, p. 218.

Mythos en logos

Van redelijke vrijheid kan gesproken worden als individuen dezelfde vrijheden genieten, die mede door de wet juridisch verankerd zijn en zij via het publiek gebruik van de rede vorm kunnen geven aan de politieke gemeenschappen waartoe zij behoren.²² Vrijheid is redelijk als de vrijheid van sommigen niet ten koste gaat van die van anderen, dat wil zeggen als mensenrechten en democratische principes in acht worden genomen. Tijdens de Verlichting drukken Spinoza, Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Diderot en Kant met hun denkbeelden over tolerantie, scheiding der machten, pedagogiek, autonomie en menselijke waardigheid een stempel op de idee van redelijke vrijheid.²³ Deze denkbeelden kunnen vanwege allerlei maatschappelijke ontwikkelingen indalen. Ik noem er vier. Allereerst zorgen de Amerikaanse en Franse Revolutie voor nieuwe mogelijkheden om het verschil tussen de aanspraken op gelijke vrijheid die burgers *de jure* hebben en de situatie waarin ze *de facto* leven politiek te gebruiken. In de filosofie roept dat de vraag op in hoeverre de inrichting van de staat en de economie bijdraagt aan redelijke vrijheid. Daarnaast verandert de industriële revolutie het kapitalisme zodanig dat arbeid steeds meer een waar wordt. De uitbuiting die dat met zich meebrengt vormt meteen een onderwerp voor filosofische en wetenschappelijke discussies. Verder groeit vanwege snel opeenvolgende culturele en sociaaleconomische veranderingen het historisch bewustzijn van mensen. Dit geeft een enorme impuls aan historisch onderzoek. Tot slot krijgt de idee van autonomie vleugels. Autonomie betekent dat individuen en collectieven zelf de regels maken waaraan ze zich willen onderwerpen. Dit houdt bijvoorbeeld in het domein van de kunst in dat beeldend kunstenaars en componisten zelf bepalen wat ze maken en in het domein van de politiek dat het volk via democratische procedures wetten maakt waaraan burgers zich in principe hebben te houden.²⁴

Tegen de achtergrond van deze ontwikkelingen vormt de dynamische relatie tussen mythos en logos een belangrijke sleutel om de relatie tussen

²² Zie voor een genealogie van de idee van onder meer redelijke vrijheid: Habermas 2019.

²³ Vgl. Israel 2011.

²⁴ Voor de genese van de autonome kunst, zie Heumakers 2015.

Verlichting en Romantiek te verkennen.²⁵ Mythos staat voor een sacraal narratief over de relatie tussen de goden, tussen hen en de mens en de oorsprong van de kosmos. Tezamen met rituelen vormen ze de kern van diverse religies. De filosofie ziet het levenslicht als de logos in de Griekse oudheid zich emancipeert van de mythos. Het begrip logos is een gelaagd begrip. Afgeleid van het werkwoord *légō* (zeggen, benoemen, praten, verzamelen) betekent het allereerst het woord. Maar logos betekent ook dat wat het woord aanduidt: het fundament oftewel het ordenend principe. Deze betekenis kleeft mede aan *lógon didónai*, dat wil zeggen zich rekenschap geven van iets, redenen aandragen, beargumenteren waarom iets is zoals het is.²⁶ Wie beide betekenissen van logos – woord en fundament – in acht neemt, begrijpt dat met de opening van het evangelie volgens Johannes met het woord de stilte verbroken wordt omtrent het fundament van alles wat er is: “In het begin was het Woord, het Woord was bij God en het Woord was God.”²⁷

Net zo goed als de filosofen in de Griekse oudheid intellectueel ontevreden zijn over mythen die de waarheidsvinding frustreren, zo zijn de Verlichtingsfilosofen dat over mythen die het Ancien Régime in het zadel houden. Een van die mythen is dat God het voortbestaan ervan legitimeert. Op grond van het goddelijk recht (*droit divin*) heeft een vorst alle macht en staat hij boven het volk. Wat dit betreft draagt de logos of anders gezegd de rede bij aan de ontmythologisering. De politieke orde die Hobbes, Locke en Rousseau met hun contracttheorieën voor ogen staat, berust op aannames over de mens en niet over god. Daarnaast draagt de moderne wetenschap bij aan de ontmythologisering met niet-religieuze verklaringen voor allerlei fenomenen in de werkelijkheid.

Tegenover de ontmythologisering van de Verlichting staat de zoektocht naar een nieuwe mythologie van de Romantiek. Opmerkelijk is dat de romantiek niet oude mythen opgraaft, maar nieuwe mythen wil vinden of

²⁵ Schnädelbach 1994, pp. 79-84.

²⁶ Dit correspondeert met nog een betekenislaag van logos, namelijk rekenen stoelend op redeneren. Sinds Cicero wordt daarvoor het Latijnse woord *ratio* gebruikt. Aristoteles opmerking dat de mens een met taal begiftigd wezen is dat kan redeneren is in het Latijn vertaald met de uitdrukking *animal rationale*. Het Duitse *Vernunft*, het Engelse *reason* en het Nederlandse *rede* zijn uit de achttiende eeuw stammende vertalingen van *ratio*. Zie: Schnädelbach 1992.

²⁷ Johannes I:1.

uitvinden. Dat gebeurt in het domein van de kunsten.²⁸ In de muziek is vooral Richard Wagner geïnvolveerd in het mythologiseren. In zijn operacyclus *Der Ring des Nibelungen* gaat het bijvoorbeeld om de mythe van de ondergang van de goden en de geboorte van de vrije mens. Beter dan religie is kunst volgens hem in staat om de mens zijn ware bestemming te tonen en te laten ervaren: zichzelf in vrijheid ontplooien. Wagner vindt dat het kapitalisme de kunst corrumpeert. In dit domein zou een revolutie moeten plaatsvinden. Niet gespeend van zelfvertrouwen, kent hij zichzelf de rol toe de gewenste revolutie te entameren. Het muziektheater dat Wagner ontwikkelt behoort daarin het voortouw te nemen.²⁹ Net als bij andere romantici is de nieuwe mythologie primair een esthetische aangelegenheid.

Terwijl de Romantiek de mythos nieuw leven inblaast, wil de Verlichting hem met behulp van de logos tot zwijgen brengen. De Romantiek interesseert zich voor alles wat buiten de rede valt (*das Andere der Vernunft*³⁰). Zo maakt de dagmetaforiek van de Verlichting plaats voor de nachtmetaforiek van de Romantiek, het licht voor het donker. August Wilhelm Schlegel verwoordt dit zo: “Was schon in den alten Kosmogonien gelehrt ward, daß die Nacht die Mutter aller Dinge sei, dies erneuert sich in dem Leben eines jeden Menschen: aus dem ursprünglichen Chaos gestaltet sich ihm durch Liebe und Haß, durch Sympathie und Antipathie die Welt. Eben auf dem Dunkel, worein sich die Wurzel unseres Daseins verliert, auf dem unauflöslichen Geheimnis beruht der Zauber des Lebens, dies ist die Seele aller Poesie. Die Aufklärung nun, welche gar keine Ehrerbietung vor dem Dunkel hat, ist folglich die entscheidendste Gegnerin jener und tut ihr allen möglichen Abbruch“.³¹

Hans Blumenberg geeft een verklaring voor deze romantische hang tot mythologiseren. Volgens hem breekt de mythe met een angstwekkende, alles overweldigende en meedogenloze werkelijkheid. De werkelijkheid is in zijn ogen absoluut omdat ze niet vanuit zichzelf aangeeft wat haar

²⁸ In *Rede über die Mythologie* beargumenteert Friedrich Schlegel waarom de poëzie daarbij een voortrekkersrol moet vervullen. Hij promoveert haar tot “ersten und höchsten aller Künste und Wissenschaften” (Schlegel 1958 [1800], p. 7).

²⁹ Wagner 1982, p. 132.

³⁰ Böhme en Böhme 1985.

³¹ Schlegel 1984 [1802], p. 65.

betekenis is, laat staan de mensen een hint geeft wat de zin van het leven is.³² In de schilderijen *Der Mönch am Meer* (1808-1810), *Der Chasseur im Walde* (1814) en *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) van Caspar David Friedrich wordt de mens weliswaar te midden van de natuur geplaatst, maar is hij er niet echt in opgenomen, deelachtig aan. Het is tenslotte niet alleen God die zwijgt, maar ook de natuur. Mythen overwinnen dit zwijgen door afstand te creëren. Deze afstand is er tussen de figuren op de genoemde schilderijen van Friedrich en de hen omringende natuur. Door afstand te nemen kan de mens het absolutisme van de werkelijkheid enigszins trotseren. Volgens Blumenberg is mythos “Arbeit am Abbau des Absolutismus der Wirklichkeit”.³³ In zijn ogen werpen mythen noch vragen op noch beantwoorden ze die. Kenmerkend voor mythen is dat ze verhalen vertellen niet “um Fragen zu beantworten, sondern um Unbehagen und Ungenügen zu vertreiben, aus denen sich allererst Fragen formieren können.”³⁴ Het stellen van vragen zorgt juist dikwijls voor onbehagen en ongenoegen. Anders dan de mythos stelt de door de logos gedreven filosofie voortdurend vragen. Zij heeft “das rastlose Nachfragen in die Welt gebracht und ihre Vernünftigkeit darin proklamiert, vor keiner weiteren Frage und keiner Konsequenz möglicher Antworten zurückzuschrecken.”³⁵

In het van speculaties vrije postmetafysische tijdperk zwijgt de filosofie als ze (vooralsnog) geen antwoord op een vraag weet. Niettemin springen mythen in het gat van onbeantwoorde vragen. In plaats van te proberen om dat gat met antwoorden te vullen, dekken ze het met verhalen toe. Zo roepen romantici een nieuwe mythologie in het leven om met de open vragen van de Verlichting om te kunnen gaan. Met de opkomst van de moderne wetenschap wordt het echter steeds moeilijker om de onbeantwoorde vragen met mythen toe te dekken. Mythen zijn net als placebo's, die hun kracht verliezen naarmate steeds duidelijker wordt wat ze in feite zijn: illusies. In de kunst en literatuur is er nog steeds plaats voor

³² Blumenberg 1984, p. 9.

³³ Blumenberg 1984, p. 13.

³⁴ Blumenberg 1984, p. 204.

³⁵ Blumenberg 1984, p. 108.

houdbare illusies³⁶, maar de romantische droom om alle domeinen in de samenleving te romantiseren is vervlogen.

Noch de moderne wetenschap, noch de kunst en literatuur geven een antwoord op de vraag naar de betekenis van een verpletterende werkelijkheid en de zin van het leven. Nu de filosofie terecht haar metafysisch gewaad heeft afgelegd, pretendeert zij dat ook niet langer. George Lukács karakteriseerde deze toestand treffend als “transzendente Obdachlosigkeit”.³⁷ De Romantiek is niets meer of minder dan een vergeefse poging om hieraan iets te doen. En het praten over een romantische orde hoort daarbij. Romantici oogsten veel sympathie omdat zij ijverig pogen om de leegte op te vullen die de dood van God en de implosie van de metafysica (beide mede in gang gebracht door de Verlichting) hebben achtergelaten. Vaak schrijven ze over deze poging in termen van heimwee, zoals in het volgende fragment van Novalis waarin hij omschrijft wat filosofie is: “Die Philosophie ist eigentlich Heimweh - Trieb überall zu Hause zu sein.”³⁸

Taal bij een zwijgzame natuur

In tegenstelling tot de logos hebben talige tekens bij de mythos geen vastomlijnde betekenis, waardoor ze op verschillende manieren kunnen worden geduid. Voorbij de vaste codering van de logos is bij de mythos sprake van symbolen die niet eenduidig zijn. In het Christendom is weliswaar duidelijk dat het kruis verwijst naar de tragische dood van Jezus, maar wordt de betekenisgeving grotendeels overgelaten aan de verbeelding van de gelovigen. Mythen rondom symboolfiguren als Jezus binden mensen omdat ze collectief gedeelde overtuigingen articuleren en door de daaraan gekoppelde rituelen gedeelde ervaringen genereren. In een traditionele samenleving dragen mythen en riten tezamen bij aan de sociale cohesie. Ze hebben een synthetiserend vermogen, omdat ze van de afzonderlijke delen van een traditionele samenleving een samenhangend geheel smeden.³⁹ Niettegenstaande de romantische droom van een nieuwe

³⁶ Peeters 1984.

³⁷ Lukács 1920, p. 17.

³⁸ Novalis 1999 [1798/1799], p. 675.

³⁹ Vgl Cassirer 1925 [2023].

mythologie schrijdt de onttovering (*Entzauberung*⁴⁰) van de wereld in een moderne samenleving onomkeerbaar voort.

Terwijl de mythos staat voor de synthese, staat de logos voor de analyse.⁴¹ De logos analyseert de delen waaruit een geheel is samengesteld om ze kritisch onder de loep te nemen. Tijdens de Verlichting heeft de kritische analyse van het Ancien Régime mede bijgedragen aan haar ondergang. Door allerlei elementen van dit repressieve en gewelddadige geheel te analyseren wordt de weg vrijgemaakt voor een betere toekomst: redelijke vrijheid voor allen. Maar enkel een analyse van het absolutisme biedt nog geen zicht op een nieuwe synthese. Na de Franse Revolutie is Europa in allerlei opzichten sterk verdeeld. In het licht hiervan moet het pleidooi van de romantici voor een nieuwe mythologie worden gezien. Poëzie, religie en een nieuw begrip van de natuur moeten de tekorten van de analytische logos compenseren met de synthetiserende mythos.

Poëzie moet volgens romantici anders zijn dan die van het classicisme dat de Griekse en Romeinse oudheid op een voetstuk plaatst. In plaats van de nuchterheid, maat en het realisme van de poëzie uit de klassieke oudheid, moet er ruimte komen voor het verlangen, de mateloosheid en de verbeelding. Zo beschouwt Novalis poëzie als onontbeerlijk “Compass der Freyheit”⁴², omdat ze toont hoe met verbeeldingskracht aan wat is en behoort te zijn kan worden getornd en uitdrukking gegeven aan de individuele vrijheid. Het verlangen naar een organische eenheid projecteren de Duitse romantici op de Middeleeuwen. Volgens hen is de eenheid van het Europa van de Middeleeuwen door het protestantisme en de moderne wetenschap tenietgedaan.

Geïnspireerd door Friedrich Schleiermacher pleit Novalis voor een nieuwe niet-geïnstitutionaliseerde religie, een die is gebaseerd op liefde, medemenselijkheid en schoonheid. Het aan de Verlichting inherente rationalisme is volgens hem dodelijk voor het mysterie van de niet te vatten oneindigheid van het universum. Dankzij religie kan de eindige mens in contact treden met het oneindige. Volgens Schleiermacher is religie niet een kwestie van metafysica of moraal, maar van gevoel en aanschouwing:

⁴⁰ Weber 1917 [1922], p. 554.

⁴¹ Vgl. Frank 1983.

⁴² Novalis 1999, pp. 289-290.

“Anschauen will sie das Universum in seinen Darstellungen und Handlungen will sie es andächtig belauschen, von seinen unmittelbaren Einflüssen will sie sich in kindlicher Paßivität ergreifen und erfüllen lassen.”⁴³

Het religieuze gevoel als eindig mens deel uit te maken van een groter universum correspondeert met de door Friedrich Schelling ontwikkelde filosofie van de natuur.⁴⁴ Ervan uitgaande dat het universum een eenheid vormt, kan de mens niet worden gezien als een subject dat tegenover een te objectiveren natuur staat. Integendeel, de mens maakt deel uit van de natuur. Het universum is niet Gods vernuftig uurwerk dat volgens de door Newton ontdekte natuurwetten tikt, maar een organisch geheel. Omdat de natuur niet alleen kenbaar, maar ook voelbaar is, moet naast de wetenschap net zo goed de kunst serieus worden genomen. Kunst ontsluit de natuur op een andere manier dan de wetenschap. De esthetische ervaring die kunst daarbij genereert, is verrijkend.⁴⁵

Het boek van de natuur moet volgens het gros van de romantici anders worden gelezen dan ten tijde van de Verlichting. In hun ogen representeren Verlichtingsdenkers de natuur op een koude en abstracte wijze door ervan uit te gaan dat het boek van de natuur is geschreven in de taal van de wiskunde. De wetenschappelijke benadering van de natuur brengt de natuur tot zwijgen, omdat haar taal niet vermag haar rijkdom en schoonheid te vertolken. Wetenschappelijke experimenten wenden de blik af van wat de natuur zo bijzonder en mooi maakt. Romantici willen er de volle betekenis van doen gelden. Elk natuurverschijnsel is voor romantici een woord uit het boek van de natuur dat met de taal van de poëzie het beste tot uitdrukking kan worden gebracht. Blumenberg drukt deze gedachte kernachtig uit: “Alles spricht von sich aus, wenn ihm nur das Gehör nicht verweigert wird”.⁴⁶ Maar het is overdreven te stellen dat hiervoor alleen aandacht was ten tijde van de Romantiek. Bijvoorbeeld Rousseau en Kant zochten al tijdens de Verlichting naar een taal om de esthetische ervaring van de natuur te omschrijven. Zo schetst Rousseau

⁴³ Schleiermacher 1984 [1799], p. 50.

⁴⁴ Schelling 1994 [1797].

⁴⁵ Vgl Seel 1991.

⁴⁶ Blumenberg 1983, p. 234.

de rust die hij te midden van de natuur ondervindt en Kant wat het is om het sublieme (*das Erhabene*) van de natuur te ervaren.⁴⁷ Het contrast tussen de twee tijdperken is opnieuw niet zo groot als met de aanduiding romantische orde wordt gesuggereerd.

Omdat er tijdens de Verlichting en Romantiek niet alleen aandacht is voor de rol die taal vervult bij de representatie van de werkelijkheid, maar ook voor haar rol om uitdrukking te geven aan gevoelens, verbeelding, identiteit en waarden, maken beide perioden de weg vrij voor de talige wending (*linguistic turn*) in de filosofie. Dat is niet te danken aan filosofen, want die waren voornamelijk in kentheoretische of ethische kwesties geïnteresseerd, maar aan historisch geïnteresseerde taalkundigen zoals Johann Gottfried Herder en Wilhelm von Humboldt.⁴⁸ Eerstgenoemde vervangt de taallose filosofie van de zuivere rede van Immanuel Kant door een filosofie van de talige rede. Redelijke vrijheid is dan niet langer iets van het subject dat op grond van categorieën de werkelijkheid waarneemt en daarover nadenkt, maar iets van het taalgebruik dat zich tussen subjecten afspeelt. Herders ideeën over de historische ontwikkeling van taal stoelen op een antropologie die de mens nadrukkelijk onderscheidt van andere dieren. Om te kunnen overleven kan de mens niet blind vertrouwen op instincten. Dat compenseert hij met een cognitieve dispositie: bedachtzaamheid (*Besonnenheit*). Dit is een aangeboren vermogen om gedachten te vormen die behulpzaam zijn bij het leren kennen van de wereld. Deze gedachten zijn talig. Het is niet zo dat de mens eerst innerlijke gedachten heeft en dan pas daarbij passende woorden zoekt die hij vervolgens uitspreekt. De woorden creëert de mens in interactie met de wereld. Denken is taal, aldus Herder.

De evolutie van de taal is het gevolg van de alsmaar veranderende interactie van de mens met de wereld waarin hij leeft.⁴⁹ Omdat de interactie met de wereld van individu tot individu en van gemeenschap tot gemeenschap varieert, is er een grote verscheidenheid aan talen. Deze verscheidenheid is volgens Herder niet, zoals herhaaldelijk wordt

⁴⁷ Vgl. Rousseau 1960 [1778], hoofdstuk 5; Kant 1968 [1790], pp. 184-191.

⁴⁸ Naast Herder en Humboldt, kan tevens Georg Hamann worden genoemd. Zij benadrukken dat individuen en collectieven met taal gevoelens, verbeelding, identiteit en waarden articuleren en zodoende iets constitueren. Charles Taylor (2016) spreekt van de HHH-theorie en contrasteert deze met de HLC-theorie die gevormd wordt door ideeën over taal van Hobbes, Locke en Condillac.

⁴⁹ Vgl. Tomasello 2022.

gesuggereerd⁵⁰, onverenigbaar met het universalisme. Het universalisme stoelt op bedachtzaamheid. Naar Herder biedt bedachtzaamheid de mogelijkheid om van de verscheidenheid aan talen te genieten en tegelijkertijd pijnlijke geschillen die voortkomen uit deze verschillen via een intercultureel dialoog te overbruggen. Het laatste draagt bij aan de vorming van de mensheid die Herder beschouwt als een progressief geheel dat zich kenmerkt door leerprocessen, kortom door vallen en opstaan: “So wie nach aller Wahrscheinlichkeit das menschliche Geschlecht ein progressives Ganze von einem Ursprunge in einer großen Haushaltung ausmacht: so auch alle Sprachen, und mit ihnen die ganze Kette der Bildung.”⁵¹

Net als Herder ziet Humboldt eenheid in de verscheidenheid aan talen. Als Kantiaan houdt hij vast aan de transcendentale eenheid van het denken, maar geeft hij er op grond van zijn uitvoerige onderzoek naar talen een eigen draai aan. In feite detranscendentaliseert hij de rede door haar te verankeren in de taal. Volgens Humboldt heeft taal een cognitieve, expressieve en communicatieve functie.⁵² De cognitieve functie is gedachten te vormen en de werkelijkheid te representeren. Van Plato tot Étienne Bonnot de Condillac hebben de meeste filosofen vooral oog gehad voor deze functie. Mede door de invloed van romantici als Novalis en de gebroeders Schlegel schenkt Humboldt ook aandacht aan de expressieve functie: uitdrukking geven aan de gevoelens, verbeelding, identiteit en waarden. Terwijl de op representatie gerichte cognitieve functie van taal wordt gerelateerd aan het objectiverend perspectief van de derde persoon, wordt haar expressieve functie gerelateerd aan het perspectief van de eerste persoon.⁵³ Humboldt preludeert de ontwikkelingen in de taalfilosofie van de twintigste eeuw vooral door de communicatieve functie van taal onder de aandacht te brengen, dat wil zeggen het mededelen van

⁵⁰ Vgl. Doorman 2004, pp. 178-179.

⁵¹ Herder 1978 [1771], p. 100.

⁵² Voor Habermas is dit onderscheid het opstapje om twee stromingen in de filosofie te onderscheiden die verantwoordelijk zijn voor haar talige wending: de hermeneutiek en de analytische filosofie. Zie: Habermas 1999, pp. 67-75.

⁵³ In navolging van het klassieke boek van Abrams (1953) koppelt Robert Brandom dit onderscheid aan de metaforen spiegel en lamp: “To the Enlightenment picture of mind as *mirror*, Romanticism opposed an image of the mind as *lamp*. Broadly cognitive activity was to be seen not as a kind of passive reflection but a kind of active revelation.” Brandom 2000, p. 8.

iets aan een ander en daar desgevraagd een toelichting op te geven. Hierbij speelt het perspectief van de tweede persoon een belangrijke rol.

Redelijke vrijheid berust op het samenspel van de drie functies van taal. Ingebed in een taalgemeenschap communiceert iemand idealiter in vrijheid met een ander over iets in de wereld en deliberaert kritisch daarover. Taal is daarbij het vormende orgaan van de gedachte (*das bildende Organ des Gedanken*⁵⁴) en drukt het particuliere wereldbeeld van een taalgemeenschap uit. Dit particularisme leidt bij Humboldt niet tot relativisme, want het organisme “aller Sprachen ist doch wieder ein gemeinsamer, und die Verschiedenheit und selbst der Gegensatz dürfen nur innerhalb dieser allgemeinen Identität genommen werden.”⁵⁵ Door andere talen te leren kan iemand zich verplaatsen in het wereldbeeld van andersdenkenden en zich eventueel bevrijden van de eigen kortzichtigheid. Ten gevolge van het contact met andere taalgemeenschappen wordt een bepaalde taal tegelijkertijd gereproduceerd en vernieuwd. Vernieuwing is, zoals gezegd, gewoonlijk het gevolg van de proliferatie van hybriden.

Noodzakelijke correcties

Dit essay draait om de vraag wat tot zwijgen wordt gebracht wanneer de werkelijkheid wordt geduid in termen van Verlichting en Romantiek. Ik wil het gebruik van dit begrippenpaar niet verbannen, want het heeft zonder meer een heuristische waarde. Het is behulpzaam om wat in een bepaald tijdsgewricht onoverzichtelijk is overzichtelijk te maken. Een overzicht verschaffen leidt tot het reduceren van de complexiteit van de werkelijkheid. Niet alleen in het leven van alledag, maar ook in de filosofie, kunst en wetenschap is het reduceren van complexiteit onvermijdelijk en veelal geboden. Deze reductie stuit echter op grenzen wanneer ze geen of onvoldoende recht doet aan de werkelijkheid.

Verlichting en Romantiek zijn begrippen die disparate fenomenen in de filosofie, wetenschap, politiek en cultuur onder één noemer brengen. Daarnaast worden die begrippen ingezet om het heden te duiden. Zo kunnen bestuurders die tijdens de Coronacrisis op grond van

⁵⁴ Humboldt 1963 [1836], p. 191.

⁵⁵ Humboldt 1963 [1836], p. 156.

wetenschappelijke kennis maatregelen hebben genomen ter bescherming van de bevolking worden gezien als vertegenwoordigers van het Verlichtingsdenken en degenen die daarin een ondermijning van hun individuele vrijheid zien als romantici. De pandemie heeft eens te meer de vraag opgeworpen wat redelijke vrijheid is en hoe daaraan het beste invulling kan worden gegeven. De angst en hoop die mensen in het heden hebben worden niet zelden in verband gebracht met ervaringen uit het verleden. Terugblikken naar de Verlichting en Romantiek zegt iets over de zorgen vandaag de dag. Er wordt in de achteruitkijkspiegel gekeken om goed verder te kunnen rijden.

De heuristische waarde van het tegenover elkaar plaatsen van de Verlichting en Romantiek is dat bepaalde aspecten uit het verleden en heden pregnant zichtbaar worden gemaakt. Maar het leidt tevens, om met Wittgenstein te spreken, tot aspectblindheid.⁵⁶ Wordt bijvoorbeeld meer ingezoomd op de achttiende eeuw, dan worden de contouren van de Verlichting vager. Verder ziet het plaatje van de Verlichting er anders uit als het niet gecontrasteerd wordt met de Romantiek maar met de Renaissance.⁵⁷ Ik wil de begrippen Verlichting en Romantiek niet in de ban doen, maar er alleen op wijzen dat sommige aspecten uit het verleden ongehoord blijven als ze semantisch al te scherp van elkaar worden afgebakend.

Aan de hand van het begrippenpaar mythos en logos heb ik laten zien dat de Romantiek met haar nieuwe mythologie een correctief is op de Verlichting. De Romantiek corrigeert de eenzijdigheden van een louter objectiverende benadering van de natuur die eigen is aan de wetenschap en compenseert deze met de expressieve middelen van de kunst en literatuur. Romantici ontwikkelen een taal die meer recht doet aan haar rijkdom en schoonheid. Maar in de loop van de negentiende eeuw wordt

⁵⁶ Wittgenstein 1984 [1952], p. 552.

⁵⁷ Reinhart Koselleck (2006, pp. 313-314) merkt hierover terecht op: "Je konkreter wir die jeweiligen Definitionen ins Auge fassen, desto mehr verschwimmt die allgemeine Kontur: Nach vorne und hinten beliebig verlängerbar, von den Sophisten bis zur Studentenrevolte 1968. Der Begriff ‚Aufklärung‘ ist überall anwendbar geworden, er ruft systematisch Überlegungen hervor, die gleichzeitige Parallelbegriffe provoziert haben: Das Zeitalter der Aufklärung ist begleitet vom Zeitalter der Kritik, vom Zeitalter Friedrichs, vom Zeitalter der Vernunft, später vom Zeitalter der Emanzipation, der Säkularisation, der Befreiung, der Selbstbestimmung, der Entzauberung – bei Max Weber etwa – und was dergleichen Ergänzungs- und Korrelationsbegriffe sind. Auch die Gegenbegriffe sind entsprechend variabel und elastisch. Zum Beispiel dienen ‚Romantik‘, ‚Finsternis‘, ‚Reaktion‘, sogar ‚Religion‘ als Gegenbegriffe der Aufklärung."

met de romantische dweperij (*Schwärmerei*) de spot gedreven door dichters die de waarden van de Verlichting hoog in het vaandel hebben en met beide voeten op de grond staan. Zo roept Heinrich Heine in de eerste strofe van het volgende gedicht de typische ontroering van de Romantiek op om die in de volgende strofe belachelijk te maken:

Das Fräulein stand am Meere

Und seufzte lang und bang,

Es rührte sie so sehere

Der Sonnenuntergang.

Mein Fräulein! sei'n Sie munter,

Das ist ein altes Stück;

Hier vorne geht sie unter

Und kehrt von hinten zurück.

In de geest van de Verlichting verzet Heine zich tegen allerlei pogingen van machthebbers om burgers via censuur het zwijgen op te leggen. Tevens kritiseert hij dat burgers verstommen als ze door machthebbers dom worden gehouden. Desalniettemin moeten burgers de moed opbrengen om zelfstandig na te denken en via het publiek gebruik van de rede gehoor geven aan hun gedachten. Dit appèl van de Verlichting blijft actueel.⁵⁸ De vraag die echter steeds opnieuw moet worden gesteld is wat de culturele en sociaaleconomische voorwaarden zijn voor het publiek gebruik van de rede. Door een gecultiveerde vlucht uit de wereld wordt deze vraag gedurende de late Romantiek niet eens gesteld. In plaats daarvan wordt naar het verleden gekeken om op grond daarvan een collectieve identiteit

⁵⁸ Frick 2020.

te construeren. Het nationalisme waarmee dat gepaard gaat, is ook tegenwoordig virulent. Rechtsextreme populisten mythologiseren bijvoorbeeld het verleden van hun land. Met nostalgische fantasieën wordt gesuggereerd dat het toen beter was. Als er al zoiets als een romantische orde bestaat, dan zou het huidige nationalisme een reden zijn om haar te bestrijden en zodoende het emancipatieproject van de Verlichting voort te zetten.

Dat de Verlichting en Romantiek niet haarscherp van elkaar kunnen worden onderscheiden, heb ik laten zien aan de hand van de taaltheorieën van Herder en Humboldt. Zij verenigen ideeën die doorgaans worden opgehangen aan beide perioden, zoals de idee dat taal de werkelijkheid representeert en de idee dat taal een expressie is van wat mensen denken en ervaren, en hun identiteit. Met hun humanisme sloegen Herder en Humboldt een brug tussen het aan de Romantiek toegeschreven particularisme en het aan de Verlichting toegeschreven universalisme, tussen de grote verscheidenheid aan taalgemeenschappen en de mogelijkheden die mensen hebben om hun talig vermogen te ontwikkelen en te genieten van deze verschillen door met elkaar te communiceren.

De Verlichting en de vroege Romantiek hebben het streven naar redelijke vrijheid gemeen. In de achttiende en negentiende eeuw worden ideeën over wat voor redelijke vrijheid belangrijk is bedacht en beproefd, zoals ideeën over democratie, mensenrechten en de autonomie van de kunst. Tegenwoordig staat alles waar de redelijke vrijheid voor staat onder druk. Het kapitalisme en het daaraan complementaire populisme maken gelijke vrijheid voor allen onmogelijk. Ze vergroten de ecologische catastrofe en de kloof tussen arm en rijk, en ondermijnen bovendien de democratie. Ideeën uit de Verlichting en de Romantiek die vorm geven aan wat redelijke vrijheid inhoudt, moeten nadrukkelijker in de publieke sfeer worden verdedigd. Maar het lijkt wel of rechtsextreme politieke leiders en hun handlangers kunnen zwijgen omdat een groot deel van de burgers angst heeft en de met de Verlichting en vroege Romantiek verbonden hoop op een betere toekomst allengs plaats maakt voor wanhoop. Om dit laatste te trotseren, houden burgers zichzelf voor dat het met de rechtsextreme politieke leiders van nu niet zo'n vaart zal lopen en het gevaar dat van hen uitgaat uiteindelijk met een list kan worden afgewend. Dit doet mij denken aan het verhaal *Das Schweigen der Sirenen* van Franz Kafka waarin de

Odyssee van Homerus met ironie wordt gedeconstrueerd.⁵⁹ In Kafka's verhaal laat Odysseus zich aan de mast vastbinden en zijn oren met was volstoppen om te voorkomen dat de Sirenen hem met hun verleidelijke zangkunst in het verderf storten. Odysseus is zo naïef te geloven dat zijn middelen probaat zijn tegen hun allesverslindende machtswellust. Hij hoorde niet hun zwijgen. Stilte voor de storm?

⁵⁹ Kafka 1983.

Bibliografie

- Abrams, M.H. (1953). *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press.
- Berlin, I. (1999 [2013]). *The Roots of Romanticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Blumenberg, H. (1983). *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blumenberg, H. (1984). *Arbeit am Mythos*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Böhme, G.; Böhme, H. (1985). *Das Andere der Vernunft: Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Brandom, R.B. (2000). *Articulating Reasons. An Introduction to Inferentialism*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Cassirer, E. (2023 [1925]). *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil. Das mythische Denken. Hamburg: Felix Meiner.
- De Saussure, F. (1989 [1916]) *Cours de linguistique générale*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Doorman, M. (1997). *Steeds mooier. Over vooruitgang in de kunst*. Amsterdam: Prometheus.
- Doorman, M. (2004). *De Romantische orde*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Doorman, M. (2012). *Rousseau en ik*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Doorman, M. (2016). *De navel van Daphne. Over kunst en engagement*. Amsterdam: Prometheus.
- Doorman, M. (2023). *Een jager in het woud. Frankrijk, Duitsland, Europa*. Amsterdam: Prometheus.
- Eribon, D. (1991). *Michel Foucault. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1966). *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris: Gallimard.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris: Éditions Gallimard.

- Frank, M. (1983). 'Die Dichtung als Neue Mythologie'. In K.H. Bohrer (red.) *Mythos und Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. pp. 15-40
- Frick, M.-L. (2000). *Mutig denken. Aufklärung als offener Prozess*. Stuttgart: Reclam.
- Geyer, M.H. (2007). „Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“. *Zeitsemantik und die Suche nach Gegenwart in der Weimarer Republik*, In: W. Hardtwig (red.), *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933*. München, pp. 165–187.
- Habermas, J. (1999). 'Hermeneutische und analytische Philosophie. Zwei komplementäre Spielarten der linguistischen Wende'. In idem, *Wahrheit und Rechtfertigung. Philosophische Aufsätze*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 65-101.
- Habermas, J. (2019). *Auch eine Geschichte der Philosophie*. Berlin: Suhrkamp.
- Herder, J.G. (1978 [1771]) *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*. München: Hanser.
- Heumakers, A. (2015). *De esthetische revolutie. Hoe Verlichting en Romantiek de Kunst uitvonden*. Amsterdam: Boom.
- Humboldt, W. von (1963 [1836]). Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaus und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts. In idem, *Werke in fünf Bänden*. Bd. 3. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Israel, J.I. (2011). *Democratic Enlightenment. Philosophy, Revolution, and Human Rights 1750-1790*. Oxford: Oxford University Press.
- Kafka, F. (1983) *Das Schweigen der Sirenen*. In idem, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 58-59.
- Kant, I. (1968 [1790]) *Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Keats, J. (1977). *The Complete Poems*. London: Penguin.

- Kosselleck, R. (2006). *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lukács, G. (2009 [1920]). *Die Theorie des Romans*. Bielefeld: Aisthesis.
- Marcuse, H. (1964). *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*. Boston: Beacon Press.
- Newman, L.; Pace, J.; Koenig-Woodyard, Ch. (red.) (2006) *Transatlantic Romanticism. An Anthology of British, American, and Canadian Literature 1767–1867*, London: Pearson.
- Novalis (1999 [1798/1799]). *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Band 2. Darmstadt: WBG.
- Paz, O. (1984 [1956]). *De oog en de lier. Het gedicht. De poëtische openbaring. Poëzie en geschiedenis*. Amsterdam: Meulenhof.
- Peeters, C. (1984). *Houdbare illusies*. Amsterdam: De Harmonie.
- Rousseau, J.-J. (1960 [1782]). *Les Rêveries du promeneur solitaire*. Paris: Classiques Garnier.
- Rushdie, S. (1991). *Vaderland in de verbeelding*. Utrecht/Antwerpen: Veen.
- Schelling, F.W.J. (1994 [1797]). *Ideen zu einer Philosophie der Natur*. Historisch-kritische Ausgabe/Reihe I: Werke. Band 5, Stuttgart-Bad Cannstatt: frommann-holzboog.
- Schlegel, A.W. (1984 [1802]). *Allgemeine Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Deutschen Literatur*. In idem, *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*, Stuttgart.
- Schlegel, F. (1958). *Kritische Ausgabe seiner Schriften*. München: Schöningh.
- Schleiermacher, F. (1984 [1799]). *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. In idem *Schriften aus der Berliner Zeit 1796-1799*. Kritische Gesamtausgabe Bd. 1/2 Berlin.
- Schnädelbach, H. (1994). *Vernunft*. In: E. Martens; H. Schnädelbach (red.). *Philosophie. Ein Grundkurs*. Band 1, pp. 77-115.

- Schnädelbach, H. (1992). *Zur Rehabilitierung des animal rationale. Vorträge und Abhandlungen 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Seel, M. (1991). *Ästhetik der Natur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Taylor, Ch. (2016). *The Language Animal. The Full Shape of the Human Linguistic Capacity*. Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press.
- Tomasello, M. (2022). *The Evolution of Agency: Behavioral Organization from Lizards to Humans*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Wagner, R. (1982). *Mein Denken. Auswahlband*. München: Piper.
- Weber, M. (1922 [1917]). *Wissenschaft als Beruf*. In: idem, *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen: Mohr.
- Wittgenstein, L. (1984 [1922]). *Tractatus logico-philosophicus*. In: idem, *Werkausgabe Band 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wittgenstein, L. (1984 [1952]). *Philosophische Untersuchungen*. In: idem, *Werkausgabe Band 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wittgenstein, L. (2000). *Brieven. Gekozen en bezorgd door Joachim Leilich*. Amsterdam: Wereldbibliotheek.

Maarten Doorman zoekt verlichting in het graf van David Hume

Fredie Beckmans



Over de auteurs

Fredie Beckmans is schilder, schrijver en voorzitter van de Worstclub. Hij is opgegroeid in een nonnenklooster te Winterswijk.

Tannelie Blom is sinds 2021 emeritus professor van de Universiteit van Maastricht. Hij studeerde filosofie aan de Universiteit van Amsterdam, met als specialisatie sociale en politieke filosofie, inclusief een groot bijvak (theoretische) sociologie. Hij promoveerde in 1997 cum laude met een boek getiteld *Complexiteit en Contingentie Een Kritische inleiding tot de sociologie van Niklas Luhmann*, om zich vervolgens te verdiepen in de politicologische en bestuurskundige analyses van het Europese integratieproces. Blom is een van de grondleggers van het European Studies programma aan de Faculteit der Cultuur en Maatschappijwetenschappen (Universiteit Maastricht) en van de daaraan gerelateerde onderzoeksgroep *Politics and Culture in Europe*.

Bastiaan Bommeljé is historicus van de Klassieke Oudheid alsook uitgever-boekhandelaar. Hij was 25 jaar redacteur van Hollands Maandblad, waarvan 5 jaar samen met Maarten Doorman.

René Gabriëls is als docent en onderzoeker verbonden aan de Universiteit Maastricht.

Ruud Hendriks is verbonden aan de capgroep Wijsbegeerte van de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen (Universiteit Maastricht). Zijn onderzoek begint vaak bij heersende culturele beelden rond psychische gezondheid en verkent manieren om aan dominante beeldvorming te ontsnappen. Daarbij kijkt hij vooral naar de rol van kunst en ontwerp in zorgpraktijken. Hendriks publiceerde in dit verband onder andere over clownerie in de dementiezorg. In het kader van het ZonMw project “Make-believe matters” deed hij met Ike Kamphof onderzoek naar materiële vormen van doen-alsof in de verpleeghuiszorg. Hun huidige onderzoek gaat over ontwerp en gebruik van natuur-esthetiek in de dementiezorg.

Arnold Heumakers is essayist en literair criticus, o.a. voor NRC Handelsblad, en doceerde tot 2016 cultuurgeschiedenis aan de UvA. Hij publiceerde diverse essaybundels. In 2015 verscheen van zijn hand *De*

esthetische revolutie - Hoe Verlichting en Romantiek de Kunst uitvonden en in 2020 Langs de afgrond. Het nut van foute denkers.

Daniela Hooghiemstra is historica en journalist. Ze promoveerde in 2013 op de biografie van onderwijshervormer Kees Boeke en deed onderzoek naar de geschiedenis van het koningshuis. Ze was redacteur bij NRC Handelsblad en later columnist voor de Volkskrant. Tegenwoordig publiceert ze in de Groene Amsterdammer en EW en werkt ze aan een boek over de broers Marinus en Willem Van der Goes van Naters.

Stine Jensen is filosoof, schrijver, programmamaker. Ze is bijzonder hoogleraar publieksfilosofie aan de Erasmus Universiteit Rotterdam en columnist bij NRC Handelsblad. Ze promoveerde aan de Universiteit van Maastricht op *Waarom vrouwen van apen houden. Een liefdesgeschiedenis in cultuur en wetenschap* en publiceerde vele filosofische kinderboeken en boeken voor volwassenen. *Go East. Een filosoof reist door de wereld van yoga, mindfulness en spiritualiteit* werd genomineerd voor beste spirituele boek. Haar kinderboek *Lieve Stine, weet jij het?* werd in 2015 bekroond met een Zilveren Griffel.

Sjoerd de Jong is wetenschapsredacteur en columnist van NRC. Hij studeerde filosofie in Amsterdam. Bij NRC Handelsblad was hij eerder redacteur onderwijs, redacteur Opinie, chef Boeken, adjunct-hoofdredacteur en ombudsman. Hij schreef korte biografieën van Marcel Proust, Richard Burton (niet de acteur) en Bob Dylan en de dichtbundel *Uit het lood* (Prometheus (2011)). Van zijn hand verschenen ook *Spijtwraak* (Prometheus, 2005), een bundel columns over Nederland, en *Een wereld van verschil* (Bezige Bij, 2008), een filosofisch onderzoek naar de actualiteit van cultuurrelativisme. Met Maarten Doorman maakte hij *Elk beest zijn vet* (illustraties, Bert Bakker, 1990).

Maria Kardaun is docent en onderzoeker aan de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen van de Universiteit Maastricht. Promoveerde in Groningen op het *Satyricon* van Petronius. Houdt zich bezig met Antieke Wijsbegeerte, esthetica, Jung, psychoanalyse, literatuur, mythologie en Bijbel. Schreef een monografie over μίμησις voor de KNAW, was co-editor van Brill's *The Winged Chariot* en co-editor van *PsyArt the Journal*.

Arnold Labrie is emeritus hoogleraar Maatschappij- en Cultuurgeschiedenis van de Universiteit Maastricht. Zijn publicaties bewegen zich op het terrein van de sociale ideeëngeschiedenis en betreffen onder meer *Bildung en politiek, 1770-1830. De*

Bildungsphilosophie van Wilhelm von Humboldt bezien in haar politieke en sociale context (Amsterdam 1986) en *Zuiverheid en decadentie. Over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa, 1870-1914* (Amsterdam 2001).

K. Michel studeerde filosofie in Groningen en Amsterdam. Is vooral werkzaam als schrijver. Publiceerde een aantal poëzie- en prozabundels waaronder *Waterstudies* en *In een handpalm*. Was redacteur van het tijdschrift Raster. Stelde ook bloemlezingen samen van John Berger en Stefan Themerson. Recente publikatie: *& rol door* (2020).

Peter Peters is werkzaam als universitair hoofddocent en bijzonder hoogleraar innovatie van klassieke muziek bij de vakgroep Wijsbegeerte van de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen van de Universiteit Maastricht. Tussen 2008 en 2013 was hij kunstlector aan Hogeschool Zuyd, na daarvoor een jaar als associate lector met Maarten Doorman te hebben gewerkt. Hij publiceerde onder meer *Zoeken naar het ongehoorde. Twintig jaar Schönberg Ensemble* (1994), *Eeuwige jeugd. Een halve eeuw Gaudeamus* (1995) en *Klankwerelden. De twintigste eeuw van Reinbert de Leeuw* (2013).

Heleen Pott is emeritus hoogleraar filosofie. Zij studeerde sociologie, filosofie en literatuurwetenschap aan de Universiteit van Amsterdam (UvA 1984, cum laude) en promoveerde op een onderzoek naar emotie en rationaliteit (UvA 1992, cum laude). Van 1992 tot 2018 was zij als UD verbonden aan de Faculteit Cultuur en Maatschappijwetenschappen (FASOS) te Maastricht en van 1999 tot 2020 als Socrates-hoogleraar aan de Erasmus Universiteit Rotterdam.

Joke Spruyt was tot aan haar pensioen hoofddocent en onderzoeker aan de Faculteit der Cultuur- en Maatschappijwetenschappen van de Universiteit Maastricht. Zij houdt zich bezig met de geschiedenis van de logica en wijsgerige semantiek en heeft diverse kritische edities uitgebracht van middeleeuwse logica-tractaten.

Joseph Wachelder is als universitair hoofddocent verbonden aan de vakgroep geschiedenis van de Faculteit der Cultuur en Maatschappijwetenschappen van de Universiteit Maastricht. Na een opleiding als theoretisch fysicus ontwikkelde hij zich tot cultuurhistoricus van wetenschap, techniek en media. Vanuit die invalshoek publiceerde hij onder andere over hoger onderwijs, wetenschapswinkels, optische fenomenen, (educatief) speelgoed, generaties en 'memory studies'.

Rein Wolfs is sinds einde 2019 directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam. Na een studie kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam werd hij in 1996 de eerste directeur van het *Migros Museum für Gegenwartskunst* in Zürich. Tussen 2001 en 2007 was hij hoofd presentaties in *Museum Boijmans Van Beuningen* in Rotterdam, vanwaar hij voor twaalf jaar naar Duitsland vertrok. Daar was hij achtereenvolgens artistiek directeur van *Kunsthalle Fridericianum in Kassel* en *Bundeskunsthalle* (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland) in Bonn.

Dankwoord

Allereerst danken wij alle auteurs die met veel liefde voor Maarten Doorman een bijdrage hebben geleverd aan dit boek. Onze dank gaat ook uit naar Ron Aardening en Michel Saive van Maastricht University Press. Hun onmisbare advies en ondersteuning waren cruciaal bij het realiseren van de open access publicatie van dit boek. Verder danken wij de Faculteit Cultuur- en Maatschappijwetenschappen van de Universiteit Maastricht voor haar financiële ondersteuning van dit boekproject. Tot slot danken wij Wiebe Nauta en Willem Knaap, omdat zij in een laat stadium het manuscript nog eens nauwgezet lazen en ons hebben behoed voor vervelende fouten. Uiteraard komen fouten die zijn achtergebleven volledig voor onze rekening.

René Gabriëls en Sjoerd de Jong