

112:

Hans-Georg Gadamer

Esthetica en hermeneutiek

Hans-Georg Gadamer (geb. 1900) is een leidende figuur in de filosofische hermeneutiek. Hij studeerde met Husserl en Heidegger en rondde zijn Habilitation (over Plato) af onder supervisie van Heidegger. In zijn belangrijkste werk, *Wahrheit und Methode* uit 1960, heeft hij zich ingezet om de esthetische ervaring tot centraal onderwerp voor de hermeneutiek te maken. Het artikel “Ästhetik und Hermeneutik” dat u hierna in vertaling aantreft, verscheen tussen *Wahrheit und Methode* en een ander voor de esthetica belangrijk werk, *Die Aktualität des Schönen* uit 1977, in en kan als een scharniertekst beschouwd worden, aangezien het de bijzondere relevantie van de esthetica voor de hermeneutiek behandelt. Volgens Gadamer is de ervaring van kunst geen buitenbeentje in onze hermeneutische omgang met de wereld, maar daar juist exemplarisch voor. In *Wahrheit und Methode* betoogt hij tegen de manier waarop in de 18e eeuw (vooral—zo Gadamer—door Kant) de esthetische ervaring is opgevat als afgesloten van de rest van onze ervaringen en als ware haar object, het kunstwerk, geïsoleerd van de rest van de wereld. In *Die Aktualität des Schönen* laat hij zien hoe het spelen met een werk (wat wij met anderen delen) het eigenlijke onderwerp van de kunstervaring is, en niet het als autonoom te isoleren werk. Om zich in kunst te verliezen, moet men met haar betekenis-effecten meespelen volgens een ‘hermeneutische cirkel’. Wanneer we met een kunstwerk worden geconfronteerd zorgen onze vooroordelen ervoor dat we meteen bij het begin van de ervaring al anticiperen op de betekenis van het werk. Die betekenisverwachting hoeft echter niet door alle details van het werk bevestigd te worden en dan confronteert het werk ons met onze vooroordelen. Het gaat bij kunst dan ook om een ervaring in de Hegeliaanse zin van een transformerende confrontatie, niet slechts om een beleving, een iets-meemaken. In “Ästhetik und Hermeneutik” is de belangrijkste vraag hoe een werk uit het verleden zo’n ervaring nog steeds kan bewerken en ons nog steeds iets te zeggen kan hebben.

113:

ZIET MEN DE OPGAVE van de hermeneutiek in de overbrugging van menselijke of historische afstand tussen de ene en de andere geest, dan lijkt de ervaring van kunst geheel buiten haar bereik te vallen. Van alles wat ons vanuit de natuur en de geschiedenis tegemoet komt spreekt de kunst ons immers het meest onmiddellijk aan en ademt ze ook een raadselachtige vertrouwdheid die ons in ons hele wezen aangrijpt—alsof daar juist géén sprake is van afstand en iedere ontmoeting met een kunstwerk een ontmoeting met onszelf inhoudt. Men kan zich wat dit betreft op Hegel beroepen. Hij beschouwde de kunst als een gestalte van de Absolute Geest, dat wil zeggen, hij zag in haar een vorm van de zelfkennis van de Geest, waarin niets optreedt wat vreemd is en niet ingelost kan worden, geen toevalligheden uit de werkelijkheid of feitelijkheden die onbegrijpelijk zijn. Inderdaad bestaat er bij iedere beschouwing weer een absolute gelijktijdigheid tussen het werk en zijn beschouwer die ondanks ons groeiend historisch bewustzijn onbetwist overeind blijft. De werkelijkheid van het kunstwerk en zijn zeggingskracht laten zich niet tot de oorspronkelijke historische horizon¹ beperken waarin de beschouwer ook werkelijk gelijktijdig was met de schepper van het werk. Het lijkt juist veel meer bij de ervaring van de kunst te horen dat het kunstwerk steeds zijn eigen heden heeft en zijn historische oorsprong maar in zeer beperkte mate vasthoudt en vooral, dat het uitdrukking geeft aan een waarheid die helemaal niet samenvalt met wat de bedenker van een werk zich daar eigenlijk bij voorstelde. Of men dat nu het niet bewuste scheppen van het genie noemt, of dat men vanuit de beschouwer op de begrippelijke onuitputtelijkheid van iedere artistieke uiting wijst—in ieder geval kan het esthetisch bewustzijn zich erop beroepen dat het kunstwerk zichzelf meedeelt.

Aan de andere kant heeft het hermeneutische aspect iets zo veelomvattends, dat het noodzakelijk ook de ervaring van het schone in natuur en kunst insluit. Als het de

¹ 'Horizont' is voor Gadamer een technische term. Onze term 'context' lijkt er de betekenis van te benaderen, maar is te eng, daar Gadamer niet slechts doelt op wat we in onze omgeving zoal meemaken, maar hij aan onze achtergrond eerder een historisch-metafysische substantialiteit verleent. Maar leent 'horizon' zich daar wel voor? Immers, onze horizon is precies dat wat zich steeds maar weer aan onze alledaagse ervaring onttrekt, een steeds wegschuivend vluchtpunt; de horizon lijkt zodoende precies niets met onze ervaringen te maken te hebben. Niettemin gaat het Gadamer om onze sociaal-historische context: ervaringen zijn geen in zichzelf besloten geïsoleerde grootheden. (Vert.)

grondslag van de historiciteit van het menselijk bestaan² is dat het zich begrijpend tot zichzelf verhoudt en dit noodzakelijk ook betekent dat hij zich tot zijn hele ervaring van de wereld verhoudt, dan hoort daar ook de overlevering bij. Die bestaat niet alleen uit teksten, maar ook uit instituties en levensvormen. Bovenal behoort echter de ontmoeting met de kunst tot het integratieproces dat opgedragen wordt aan zo'n menselijk leven dat in overleveringen staat. En men kan zich zelfs afvragen of de speciale tegenwoordigheid van het kunstwerk niet precies daarin bestaat dat het zich onbeperkt voor steeds nieuwe integraties leent. Ook al doelt de schepper van een werk nog zo op het publiek van zijn eigen tijd, toch ligt het eigenlijke zijn van zijn werk in wat het vermag te zeggen, en dat overschrijdt principieel iedere historische beperking. Zo bezien is het kunstwerk van een tijdloze tegenwoordigheid. Dat betekent evenwel niet dat het ons niet zou opdragen om het te begrijpen of dat zijn historische herkomst er niet in aangetroffen zou kunnen worden. Dat het kunstwerk, hoe weinig het ook historisch begrepen wil worden en hoezeer het zich ook slechts als aanwezig

114:

presenteert, toch niet op om het even welke manier begrepen kan worden, maar bij alle openheid en speelruimte die het onze interpretaties laat toch een criterium van gepastheid toestaat, er zelfs één eist—dat vormt nu juist de aanspraak van een historische hermeneutiek. Ook al is het misschien onbeslist en blijft het ook onbeslist of deze of gene aanspraak op de gepastheid van een of andere interpretatie wel klopt. Wat Kant terecht over het smaakoordeel gezegd heeft, dat we aanspraak maken op zijn algemeengeldigheid hoewel de erkenning daarvan niet met bewijzen af te dwingen is, geldt ook voor alle interpretatie van kunstwerken: voor de actieve interpretatie van de uitvoerende kunstenaar of de lezer, zowel als voor die van de wetenschappelijke interpreet.

Nu kan men zich sceptisch afvragen of zo'n begrip van het kunstwerk dat steeds voor nieuwe uitleg openstaat, niet eerder bij een secundaire esthetische vormingswereld³ behoort. Heeft zo'n werk dat wij een kunstwerk noemen, niet oorspronkelijk een betekenisvolle levensfunctie in een cultische of sociale ruimte en wordt zijn betekenis niet

² Gadamer gebruikt hier 'Dasein', een term die in het werk van zijn voorganger, Heidegger, een bijzondere betekenis heeft. Omdat Gadamers tekst niet evident op diens weelderige existentialistische analyse teruggaat is voor het neutralere 'bestaan' gekozen. (Vert.)

³ 'Bildungswelt', heeft een grote rijkdom aan associaties: verwijst naar Bildungsideaal en 'vorming' in de dubbele zin van 'opvoeding' en 'vormgeving'. Zie ook volgende noot. (Vert.)

alleen binnen die ruimte volledig bepaald? Nochtans lijkt me dat deze vraag even goed omgekeerd kan worden. Is het echt zo dat een kunstwerk dat uit historische of vreemde leefwerelden stamt en in onze historisch gevormde⁴ wereld terecht is gekomen, puur een voorwerp van een esthetisch historisch genot wordt en niets meer zegt van wat het oorspronkelijk te zeggen had? “Iets zeggen”, “iets te zeggen hebben”—zijn dat slechts metaforen waar, als eigenlijke waarheid, een onduidelijke esthetische opvoeringswaarde⁵ aan ten grondslag ligt—of is het omgekeerd zo dat deze esthetische opvoeringskwaliteit alleen maar de voorwaarde is wil het werk zijn betekenis in zichzelf dragen en ons iets te zeggen hebben? Met deze vraag verkrijgt het thema ‘esthetica en hermeneutiek’ de omvang van zijn eigenlijke problematiek.

De zo ontwikkelde vraagstelling zet het systematische probleem van de *esthetica* bewust over in de vraag naar het wezen van de *kunst*. Het klopt weliswaar dat het eigenlijke ontstaan van de filosofische esthetica en zelfs nog de fundering daarvan in Kants ‘Kritik der Urteilskraft’ een zeer veel breder kader had in zoverre ze het schone in natuur en kunst en zelfs het verhevene omvatte. Evenmin kunnen we bestrijden dat voor de fundamentele bepalingen van het smaakoordeel, vooral voor de notie van het belangeloos welbehagen, het natuurschone methodologisch voorrang heeft. Omgekeerd moet men toch ook toegeven dat het natuurschone niet op dezelfde manier iets zegt als de door en voor mensen geschapen werken die wij kunstwerken noemen. Men kan met recht zeggen dat een kunstwerk juist niet in dezelfde zin ‘puur esthetisch’ bevalt als een bloem, of in elk geval een ornament. Kant spreekt met betrekking tot de kunst van een ‘geïntellectualiseerd’ genoeg. Maar het helpt niets, aangezien het precies dit ‘onzuivere’—want geïntellectualiseerde—genoegen is, zoals dat door het kunstwerk wordt opgewekt, dat ons esthetici eigenlijk interesseert. Hegel zag de verhouding tussen het natuur- en het kunstschone scherper en formuleerde het juist:

115:

het natuurschone is een afspiegeling van het kunstschone. Hoe we iets in de natuur mooi vinden en als zodanig genieten, dat is niet een tijd- en wereldloos voor handen zijn van een

⁴ ‘gebildete’: verwijst terug naar ‘Bildungswelt’, maar nu zonder de connotaties van opvoeding. (Vert.)

⁵ ‘Gestaltung’ is letterlijk het tot stand brengen van een Gestalt—wat Gadamer in *die Aktualität des Schönen* (p. 44) het ‘Gebilde’ noemt. Bedoeld is het moment waarop uitvoerenden en publiek getuige zijn van het tot stand komen van het werk; het moment, dus, waarin het werk aan zijn publiek gepresenteerd wordt en beide letterlijk gelijktijdig zijn, vandaar dat gekozen is voor ‘opvoering’, zonder deze term tot toneel te beperken. (Vert.)

‘zuiver esthetisch’ object dat zijn aantoonbare grond heeft in de harmonie van vormen en kleuren en de symmetrie in de tekening, zoals een pythagoreïsch wiskundig verstand het uit de natuur vermag te halen. Hoe de natuur ons behaagt valt eerder binnen het kader van een smaakinteresse die altijd al door de kunst van de periode gevormd en bepaald is. De esthetische geschiedenis van een landschap als dat van de Alpen, of het overgangsverschijnsel van de tuinkunst, getuigen daarvan op onweerlegbare wijze. Het is dus legitiem om van het kunstwerk uit te gaan bij het vaststellen van de verhouding tussen esthetica en hermeneutiek.

In ieder geval is het voor het kunstwerk geen beeldspraak, maar heeft het een goede en aanwijsbare betekenis, dat het ons iets zegt en daardoor, als iets wat iets zegt, thuis hoort bij alles wat wij te begrijpen hebben. En dus is het kunstwerk voorwerp voor de hermeneutiek.

Volgens haar oorspronkelijke definitie is hermeneutiek de kunst om het door anderen gezegde waar wij door overlevering mee geconfronteerd worden, door een eigen inspanning precies daar te verklaren en te bemiddelen waar het niet meteen duidelijk is. Wat dit betreft heeft deze filologenkunst en schoolmeesterpraktijk allang een andere en ruimere gedaante aangenomen, aangezien het ontwakende historische bewustzijn ons de mogelijke misverstanden over alle overlevering en zelfs ons mogelijk onbegrip ervan heeft doen inzien. En net zo heeft het verval van de Westerse christelijke samenleving—dat zo de met de Reformatie begonnen individualisering voortzette—het individu voor het individu tot een uiteindelijk onoplosbaar geheim gemaakt. Daarom is de opgave van de hermeneutiek sinds de Duitse Romantiek gericht op het vermijden van misverstand. Haar bereik valt nu zowat samen met alles wat er maar betekenis uitdrukt. En betekenis uitdrukken doen allereerst alle talige uitingen. De hermeneutiek als de kunst om iets wat in een vreemde taal gesteld is aan het begrip van een ander over te brengen, is niet voor niets naar Hermes genoemd, de tolk van de goddelijke boodschap aan de mensen. Wanneer men zich deze naamsverklaring van het begrip hermeneutiek herinnert, wordt het ondubbelzinnig duidelijk dat het hier om een taalgebeurtenis gaat, om vertaling van de ene taal in de andere en dus om de verhouding tussen twee talen. Omdat men echter pas in een andere taal kan vertalen als men de betekenis van het gezegde begrepen heeft en die in het medium van de andere taal weer opbouwt, is begrip voor zo’n taalgebeurtenis een noodzakelijke voorwaarde.

Zulke vanzelfsprekendheden nu zijn beslissend voor de vraag die ons hier bezighoudt: wat is de taal van de kunst en de legitimiteit van de hermeneutische optiek ten opzichte van de ervaring van kunst? Iedere uitleg van iets begrijpelijks die anderen het nodige begrip bezorgt, heeft trouwens een taalkarakter. Heel onze

116:

ervaring van de wereld wordt zo door taal bemiddeld en aldus laat zich een heel breed begrip definiëren van een overlevering die zich, hoewel ze niet in taal gesteld is, toch voor talige uitleg leent. Die overlevering reikt van het ‘gebruiken’ van werktuigen, technieken en dergelijke, via de ambachtelijke traditie bij het maken van typen apparaten, vormen van sieraden, en dergelijke, en het onderhouden van gebruiken en zeden, tot aan het stellen van voorbeelden enzovoort. Hoort het kunstwerk hier bij, of neemt het een uitzonderingspositie in? Voor zover het niet al meteen om talige kunstwerken gaat, lijkt het kunstwerk inderdaad bij zo’n niet-talige overlevering te horen. En toch is het ervaren en begrijpen van een kunstwerk iets anders dan, bij voorbeeld, het begrijpen van werktuigen of gebruiken die ons uit het verleden zijn overgeleverd.

Als we een oude definitie uit Droysens hermeneutiek volgen, dan kunnen we bronnen onderscheiden van overblijfselen. Overblijfselen zijn fragmenten van voorbije werelden die zijn gebleven en ons zo helpen om de wereld waar ze van overbleven in gedachten te reconstrueren. Bronnen daarentegen vormen een talige overlevering en dienen er daarom toe om een in taal geduide wereld te begrijpen. Waar hoort nu een archaisch godenbeeld bij? Is dat een overblijfsel zoals ieder apparaat dat is? Of een deel van een wereldduiding zoals al het in taal overgeleverde?

Bronnen, zegt Droysen, zijn overgeleverde aantekeningen die herinnering ten doel hebben. Een mengvorm van bronnen en overblijfselen noemt hij monumenten, en daartoe rekent hij naast oorkonden en munten en dergelijke ook “allerlei soorten kunstwerken”. Maar ook al ziet het er voor een historicus misschien zo uit, toch is het kunstwerk als zodanig geen historisch document, noch in zijn bedoeling noch in zijn betekenis zoals we die in een kunstervaring verwerven. Weliswaar heeft men het over artistieke monumenten alsof het maken van een kunstwerk een documentair doel diende. Dat is in zoverre waar dat duur voor ieder kunstwerk wezenlijk is—voor vergankelijke kunsten overigens alleen in de vorm van herhaalbaarheid. Het geslaagde kunstwerk ‘staat’ (zoals zelfs de variété-artiest het van zijn nummer kan zeggen). Maar dat wil nog niet zeggen dat we een herinnering bedoelen te bewerkstelligen door iets te laten zien, zoals we dat van een

document in de eigenlijke zin kennen. Het is niet zo dat men zich wil beroepen op iets wat er ooit was, door dit te laten zien. Evenmin is men er op uit zijn duurzaamheid te waarborgen, aangezien men immers voor zijn instandhouding aangewezen is op erkenning door de smaak of kwaliteitszin van latere generaties. Maar precies dit aangewezen zijn op een bewarende⁶ wil betekent dat het kunstwerk in dezelfde zin overgeleverd wordt waarin de overlevering van onze literaire bronnen zich voltrekt. In ieder geval ‘spreekt’ het kunstwerk niet uitsluitend zoals overblijfselen uit de geschiedenis tot de historicus spreken en ook niet slechts zoals historische oorkonden doen, die iets vastleggen. Wat wij de taal van het kunstwerk noemen—omwille waarvan het behouden en over-

117:

geleverd wordt—is de taal die het kunstwerk zelf voert, of die nu van talige aard is of niet. Het kunstwerk zegt iemand iets, maar niet slechts zoals een historisch document de historicus iets zegt—het zegt iemand iets alsof het hem persoonlijk werd meegedeeld als iets aanwezig en gelijktijdigs. Zo stelt zich de opgave om de betekenis van wat het kunstwerk zegt te achterhalen en—voor onszelf en anderen—begrijpelijk te maken. Ook het niet-talige kunstwerk valt dus binnen het bereik van de eigenlijke opgave van de hermeneutiek. Het werk moet in ieders zelf-begrip geïntegreerd worden.⁷

In deze veelomvattende zin sluit hermeneutiek de esthetica in. Hermeneutiek overbruggt de afstand van geest tot geest en ontsluit de vreemdheid van de vreemde geest. Ontsluiting van het vreemde is hier echter niet alleen historische reconstructie van de ‘wereld’ waarin een kunstwerk zijn oorspronkelijke betekenis en functie had, maar ook een horen van wat ons gezegd wordt. Ook dat is altijd meer dan wat we van die betekenis kunnen aanwijzen en gevat hebben. Wat ons iets zegt, is—zoals een persoon die iemand iets zegt—in die zin vreemd dat het ons overstijgt. Wat dit betreft zit er in de opgave van het begrijpen een dubbele vreemdheid, die echter in wezen één en dezelfde is. Het is hier zoals met alle spreken: niet alleen zegt het iets, maar iemand zegt een ander iets. Spreken begrijpen is meer dan een via de woordbetekenissen stap voor stap vatten van de woordklanken van het gezegde. Het voltrekt de samenhangende betekenis van het gezegde—en die gaat altijd uit boven wat het gezegde beweert. Het is misschien al moeilijk om iets te begrijpen wanneer het bij voorbeeld om een vreemde of antieke taal

⁶ “Bewarende” is ambigu bedoeld, als conserverend en als waar-makend. (Vert.)

gaat—maar het is nog moeilijker, zelfs als men het gezegde zonder meer begrijpt om zich iets te laten zeggen. Dat hoort allebei bij de opgave van de hermeneutiek. Men kan niet begrijpen zonder te willen begrijpen, d.w.z. zonder zich iets te willen laten zeggen. Het zou een nodeloze abstractie zijn om te denken dat men eerst de gelijktijdigheid met de auteur of de oorspronkelijke lezer door reconstructie van diens hele historische horizon moet hebben bewerkstelligd voordat men zou kunnen beginnen de betekenis van het gezegde tot zich door te laten dringen. Veeleer regelt een zekere betekenisverwachting vanaf het begin de poging tot begrijpen.

Wat voor ieder spreken geldt, geldt echter op eminente wijze voor de ervaring van kunst. Hier is er meer dan zo'n betekenisverwachting; hier is een, wat ik getroffenheid door de betekenis van het gezegde zou willen noemen. Iedere ervaring van kunst gaat niet alleen over een herkenbare betekenis, zoals dat in de historische hermeneutiek en haar omgang met teksten gebeurt. Het kunstwerk dat ons iets zegt, confronteert ons met onszelf. Dat wil zeggen, het beweert iets wat door de manier waarop het dat doet op een ontdekking lijkt, een ont-dekking van iets bedekts. Daarop slaat die getroffenheid. "Zó waar, zó zijnd" is niets van wat men verder kent. Al het bekende is overtroffen. Begrijpen wat het kunstwerk jou zegt is dus zeker een zelfontmoeting. Opgevat echter als zo'n ontmoeting met

118:

het eigenlijke, als iets wat vertrouwd is en niettemin zo'n overtreffen inhoudt, is de ervaring van de kunst *ervaring* in een ware zin van het woord, en moet die steeds weer de opgave volbrengen die bij ervaring hoort: haar in het geheel van de eigen wereld-oriëntatie en het eigen zelfbeeld te integreren. Precies dat is het kenmerkende van de taal van de kunst; dat ze op *ieders* eigen zelfbeeld inspeelt—en dat ze dat doet als aldoor aanwezig en door haar eigen tegenwoordigheid. Juist die tegenwoordigheid laat het werk tot taal worden. Het komt er op aan hoe iets gezegd wordt. Wat overigens niet betekent dat er nagedacht wordt over de middelen waarmee het gezegd wordt. Integendeel, hoe overtuigender iets gezegd wordt des te vanzelfsprekender en natuurlijker lijkt de eenmaligheid en uniciteit van de uiting, omdat ze de aangesprokene volledig richt op wat hem gezegd wordt en hem in wezen verbiedt om tot een onthechte esthetische

⁷ In deze zin heb ik in *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, Bd. 1, blz. 101) kritiek uitgeoefend op Kierkegaards begrip van het esthetische (op grond van zijn eigen redenering).

gewaarwording over te gaan. De reflectie op de middelen van het zeggen is trouwens ook elders secundair in vergelijking met de eigenlijke bedoeling van het gezegde en blijft over het algemeen uit wanneer mensen elkaar in elkaars tegenwoordigheid iets zeggen. Het gezegde is niet zoiets als een inhoud die zich in de—logische—vorm van een propositie presenteert. Het betekent veeleer dat wat iemand wil zeggen en wat men zich moet laten zeggen. Begrijpen is iets anders dan dat iemand probeert om zo snel mogelijk op te vangen wat iemand hem wil zeggen, om dan te kunnen beweren dat hij het al weet.

Dat alles geldt bij uitstek voor de taal van de kunst. Het is natuurlijk niet de kunstenaar die hier spreekt, ook al kan het zeker interessant zijn wat hij over het in het ene werk gezegde bij andere gelegenheden zei of in andere werken uitdrukte. Maar de taal van de kunst is het betekenisoverschot dat in het werk zelf gelegen is. Hierop berust zijn onuitputtelijkheid waar het zo in uitblinkt bij iedere parafrase in begrijpen. Daaruit volgt dat men bij het begrijpen van een kunstwerk niet zonder meer kan uitgaan van de reeds beproefde hermeneutische stelregel dat de mens auctoris de opdracht om te begrijpen inperkt die door een tekst wordt opgeworpen. Veeleer wordt door de uitbreiding van de hermeneutische optiek naar de taal der kunst juist duidelijk hoe weinig de subjectiviteit van het bedoelen voldoet om het voorwerp van het begrijpen te duiden. Dat is echter van principiële belang en wat dit betreft is de esthetica een belangrijk element van de algemene hermeneutiek. Dit kan ik hier tot slot slechts kort aanduiden.

Alles wat in de breedste zin als overlevering tot ons spreekt, wekt de opgave van het begrijpen op—zonder dat dit in het algemeen betekent dat men de gedachten van een ander hernieuwd in zichzelf moet verwezenlijken. Dat leren we niet alleen overduidelijk van de ervaring van kunst, zoals zojuist betoogd, maar even goed ook van het begrijpen van de geschiedenis. Het zijn volstrekt niet de subjectieve meningen, plannen en ervaringen van de mensen die de geschiedenis ondergaan, waarvan het de eigenlijke historische opgave is om die te begrijpen. Het is de grote betekenisamenhang van de geschiedenis, waar de duiden-

119:

de werkzaamheid van historici op gericht is, die begrepen wil worden. Een latere waardering van historische gebeurtenissen zal zelden of nooit de contemporaine inschatting bevestigen van de subjectieve opvattingen van mensen die dat historische proces meemaakten. De betekenis van gebeurtenissen en hun vervlechting en gevolgen,

zoals die zich in een historische terugblik manifesteren, laten de “mens actoris” even goed achter zich als de ervaring van het kunstwerk de “mens auctoris” achter zich laat.

De universaliteit van de hermeneutische benadering is een inclusieve. Als ik ooit geformuleerd heb:⁸ Zijn dat begrepen kan worden, is taal, dan is dat zeker geen metafysische these, maar beschrijft vanuit de kern van het begrijpen de onbegrensde reikwijdte van zijn gezichtsveld. Dat deze stelling evenzeer voor alle historische ervaring geldt als voor bij voorbeeld die van de natuur, laat zich gemakkelijk tonen. Uiteindelijk is Goethes universele gezegde, alles is symbool—en dat betekent toch dat alles op iets anders wijst—de meest omvattende formulering van de hermeneutische gedachte. Goethes alles slaat niet op wat al het zijnde werkelijk zou zijn, maar op hoe dit het begrijpen van de mens tegemoet treedt. Er kan niets zijn wat niets voor hem te betekenen heeft. Maar het gaat om nog iets meer dan dat: niets gaat op in die ene betekenis die het toevallig voor iemand heeft. In Goethes begrip van het symbolische ligt even goed de niet te overziene hoeveelheid van verbanden bevat als de manier waarop het enkele, plaatsvervangend, het geheel vertegenwoordigt. Het is immers alleen maar omdat het voor het menselijk oog verborgen is hoezeer het zijn op alles betrokken is, dat dit nog ontdekt moet worden. Hoe universeel de hermeneutische gedachte achter Goethes gezegde ook is, op eminente wijze wordt het alleen door de ervaring van kunst verwezenlijkt. Want de taal van het individuele kunstwerk munt er in uit om de symbolische aard die alle zijnden, hermeneutisch gezien, toekomt, in zich te verzamelen en te laten verschijnen. Vergeleken met alle andere talige en niet-talige overlevering geldt voor het kunstwerk dat het in ieder heden absoluut tegenwoordig is en het tegelijk voor iedere toekomst zijn woord klaar heeft. De vertrouwdheid waarmee het kunstwerk ons beroert, is tegelijk op een raadselachtige manier opschudding en instorten van waar we aan gewend zijn. Het is niet alleen het ‘dat ben jij!’ wat het ons in een verheugende en vreselijke schrik openbaart—het kunstwerk zegt ons ook: ‘je moet je leven veranderen!’*

⁸ *Wahrheit und Methode* (Ges. Werke, Bd.I), blz. 478.

* Vertaald door Rob van Gerwen.