

Uit: *Feit & fictie* V:2, 2001, 120-128

120:

## Rob van Gerwen

### Gadamer over gelijktijdigheid

#### Inleiding

In geen enkele filosofische traditie wordt de esthetica zo serieus genomen als in de Angelsaksische, analytische filosofie, tenzij, misschien in Gadamer's werk. In tegenstelling tot wat wel eens gedacht wordt is die analytische traditie bijzonder rijk en subtiel—ook al geldt dat uiteraard niet per se voor iedere bijdrage eraan. Het is dan ook tegen de achtergrond van die traditie dat ik het voorafgaande artikel van Gadamer kritisch wil beschouwen. Ik zal daarbij niet teveel uitweiden over de discussies die binnen de analytische traditie gevoerd zijn over ieder onderwerp dat Gadamer aanstipt. Gadamer betoogt niet steeds helder voor zijn stellingen, maar, hoewel hij daar in mijn ogen zijn kaarten vaak door overspeelt, zal ik toch proberen zijn positie zo intuïtief en welwillend mogelijk te bejegenen. Omdat ik dat tegen het reliëf van de analytische esthetica zal doen, hoop ik duidelijk te kunnen maken waar de charmes en gebreken van beide posities liggen.

Dat volgens Gadamer alle ervaringen van eenzelfde kunstwerk absoluut gelijktijdig zijn, zal relativisten wel irriteren die menen dat oude teksten niet herlezen kunnen worden omdat latere lezers vanuit een vreemde context opereren. Maar wat bedoelt Gadamer? Uiteraard niet, dat we allemaal op hetzelfde moment naar Picasso's *Guernica* staan te kijken. Wat hij bedoelt is dat de betekenis van een kunstwerk niet elders ligt—in de bedoelingen van de kunstenaar of de tijd waarin deze leefde, inderdaad zaken die wij mogelijk niet kunnen achterhalen—maar door het werk zelf gedragen wordt: een kunstwerk deelt zich op eigen kracht mee. Volgens Gadamer spreekt het al zijn beschouwers persoonlijk aan: 'het zegt iemand iets alsof het hem persoonlijk werd meegedeeld als iets aanwezig en gelijktijdigs'. Voor de beschouwer betekent dit dat die de oorspronkelijke context niet hoeft te reconstrueren om het werk te begrijpen, maar dat hij van een *betekenisverwachting* uitgaat die ontstaat doordat het kunstwerk hem al getroffen heeft, *persoonlijk*, en wel: door het *betekenisoverschot* van het werk. En dat betekenisoverschot is de taal van het kunstwerk, ook al is dit een

ad hoc taal—eentje die alleen voor dit ene werk geldt. En daaruit leidt Gadamer dan weer af dat kunstwerken zich voor hermeneutiek lenen.

121:

Nu wordt het typische voorwerp van de hermeneutiek traditioneel uitgemaakt door teksten—Hermes als boodschapper van de Goden. Of *afbeeldingen* als medium of vertaling van een boodschap gezien kunnen worden—laat staan muziekstukken of toneelstukken—is lastiger in te zien. Weliswaar heeft men zich vanuit de hermeneutiek al met de kunsten beziggehouden—een Schleiermacher—maar toch provokeert Gadamer zelfs die hermeneutici met zijn these dat onze ervaringen van kunstwerken exemplarisch zijn voor onze hermeneutische begripservaring.<sup>1</sup>

Gadamer's 'Esthetica en hermeneutiek' is ook verfrissend (naïef) tegen de achtergrond van Morris Weitz' klassieke artikel 'The Role of Theory in Aesthetics' dat in de Angelsaksische esthetica geleid heeft tot een uitgebreide discussie over de definitie van kunst.<sup>2</sup> Weitz merkte op dat formalisme, expressionisme, Tolstoi, wie niet, kunst definiëren naar wat zij toevallig mooi vonden. Iemand die kunst zo definieert, ontnemt anderen echter het vermogen om deze definitie te falsifiëren, want wat anderen ook tegen zijn definitie inbrengen kan hij afdoen als onbegrip van wat er wezenlijk aan kunst is, lees: van wat hij er belangrijk aan vindt. Gadamer's ideeën impliceren zeker ook zo'n ere-definitie. De kunstervaring waar hij het over heeft is in ieder geval een succesvolle ervaring en het succes ervan lijkt in grote mate ingegeven door de mate aan artistieke kwaliteit van het kunstwerk. Ook al geeft Gadamer een ere-definitie, het is de vraag hoe erg dat is, want aan de *nominale* definitie die onder analytici momenteel 'salonfShig' is, de institutionele conceptie van George Dickie, kun je zien hoe arm definities kunnen worden die werkelijk 'definitie' mogen heten en hoe verlammend Weitz' invloed eigenlijk is voor vele analytische esthetici. Volgens Dickie is alles een kunstwerk wat door vertegenwoordigers van de kunstwereld wordt voorgesteld als een kandidaat voor waardering.<sup>3</sup> Deze strikt procedurele (nominale) definitie dekt inderdaad alles wat er voor kunst doorgaat. Maar is het wel een definitie? Ze sluit immers niets principieel uit en biedt ons geen enkel houvast om over de aard van kunst na te denken. Alleen de kunstmarkt blijft over. Alle objecten, installaties en gedoe, zolang ze maar in de musea staan, zijn kunst, of, nu pakhuizen de rol van de musea mogen aanvullen: ook alles wat daar gebeurt; en het bed waarin een kunstenares vier dagen lang overwoog zichzelf te doden; alles wat Saatchi spannend vindt, enzovoort.

Maar ook al *noemt* iemand iets kunst, het blijft een open vraag of het dat dan ook *is*. Hij kan zich vergissen. Maar hoe kun je de redenen van een vertegenwoordiger van de kunstwereld legitimeren, definiëren, zonder onder Weitz' scheermes te sneuvelen? Waar het voor de kunstfilosoof op aankomt, is de moed om te betogen dat kunst iets wil doen of wil zijn, en dit op zo'n manier dat anderen dat betoog kunnen corrigeren. Hiervoor behoef je een criterium van gepastheid. Je moet betogen waar het in de kunst om gaat én hoe je kunt vaststellen of een bepaald kunstwerk hier wel of niet aan voldoet. Zo'n *re'le* definitie is moeilijker

122:

dan ze misschien lijkt, en precies daaraan ontleent Weitz zijn normerende kracht

en Gadamer's suggesties hun verfrissende naïviteit.

### Het kunstwerk spreekt mij aan

Volgens Gadamer spreekt van alles wat wij ontmoeten het kunstwerk ons het meest onmiddellijk aan.<sup>4</sup> Je hoort Weitz denken: is alles wat ons onmiddellijk aanspreekt een kunstwerk? Spreken alle kunstwerken ons onmiddellijk aan—of alleen de allerbeste? En wie is die ‘ons’—de gestudeerde kunsthistoricus of de groentenman om de hoek? Nee, Gadamer geeft geen definitie van kunst. Waar het hem om gaat, is wat het idee zou kunnen inhouden *dat een kunstwerk ons het meest onmiddellijk aanspreekt*. Gadamer spreekt over wat een groots kunstwerk in een gunstig geval bij een afdoende toegeruste toeschouwer teweeg zou moeten brengen. Dat is een interessante uitgangspositie, want ze helpt ons misschien om te begrijpen waarom we kunst eigenlijk zo belangrijk vinden. Het zou het begin kunnen zijn van een reële definitie.

Nu kun je je natuurlijk door van alles en nog wat ‘aangesproken *voelen*’, en dat is iets anders dan ‘aangesproken *worden*’. Dat laatste veronderstelt een bedoeling bij degene die (of datgene wat) jou aanspreekt. Wanneer mijn zoon Job mij vraagt of hij een glas melk mag, spreekt hij mij aan. Hij gaat ervan uit dat ik zijn verzoek begrijp (hij spreekt mijn taal) en verwacht dat ik de koelkast zal opendoen en een glas zal volschenken en dat naar hem zal toebrengen (hij neemt aan dat ik de melk weet te vinden en tot handelen gebracht kan worden). Volgens Richard Wollheim gaat het er bij communicatie om dat je bepaalde opvattingen bij je publiek opwekt en daarbij dit publiek meer of minder specifiek identificeert.<sup>5</sup> Wil een spreker succesvol communiceren dan zal hij zijn publiek voldoende precies moeten identificeren, zodat hij de manier waarop hij zich uitdrukt, kan aanpassen aan de kennis die hij bij zijn publiek veronderstelt. Job spreekt mij aan als iemand die wat weet over onze keuken. Heel erg persoonlijk is dat niet, want niet alleen zouden andere huisgenoten zijn appèl kunnen begrijpen, dat geldt voor heel wat Nederlands-sprekenden als die zich op het moment van zijn verzoek in zijn omgeving bevonden. Zij zouden immers de koelkast kunnen localiseren en hem een glas melk kunnen inschenken, etc. Job spreekt mij slechts aan als een volwassen Nederlander. Nu zegt Gadamer dat een kunstwerk iedereen persoonlijk aanspreekt. Een klassiek geval van *Have your cake and eat it*. Men spreekt iemand pas persoonlijk aan wanneer men rekening houdt met de zeer specifieke achtergrondkennis van die persoon en dat betekent per definitie dat men maar één persoon aanspreekt, dus *niet iedereen*.

123:

### Het betekenisoverschot

Gadamer legt uit: ‘Wat wij de taal van het kunstwerk noemen [...] is de taal die het kunstwerk zelf voert [...]’, maar dat maakt de paradox zo mogelijk nog groter. Bij Job hoeft de aangesprokene alleen maar de Nederlandse taal machtig te zijn, en velen zijn die machtig want ze is algemeen toegankelijk (in Nederland). Maar

als een taal eenmalig is (van één kunstwerk) hoe kan *iedereen* die dan begrijpen? De kans lijkt groter dat *niemand* hem begrijpt!<sup>6</sup>

Deze taal van het kunstwerk typeert Gadamer ook wel als zijn betekenisoverschot, wat letterlijk betekent dat het kunstwerk *meer* betekenis heeft dan ... Dan wat eigenlijk? Als Gadamer bedoelt ‘meer dan er in één zin uitgedrukt kan worden’, dan klopt dat natuurlijk. Het slaat dan op het niet-bewerende karakter van afbeeldingen (of, bij taal: van metaforen). Hoeveel dingen beweert een foto? is een verkeerde vraag, want foto’s kunnen evenmin iets beweren als ontkennen.<sup>7</sup> Maar Gadamer bespreekt dit niet met zoveel woorden en lijkt met ‘betekenisoverschot’ eerder te bedoelen: ‘altijd weer meer dan er in welke goede interpretatie ook uitgedrukt kan worden’. Wie wil volhouden dat zo’n betekenisoverschot typisch is voor kunstwerken zal moeten kunnen aangeven hoe die zich onderscheiden van bij voorbeeld lantaarnpalen, want ook als we die ervaren gebeurt er natuurlijk meer met ons dan dat we de waarheid inzien van de een of andere bewering. Men ervaart de kleuren van de paal, zijn kilheid, zijn vorm; men kan hem zien, maar ook schudden, er tegenaan of omheen lopen. Flauw gezegd is er altijd betekenisoverschot.<sup>8</sup> Een overschot alleen is dus niet genoeg; het moet ook door de maker ingeperkt zijn.

Wellicht is het ook wat teveel om te zeggen dat een kunstwerk een betekenisoverschot *heeft*. Misschien moeten we zeggen dat het een betekenisoverschot *suggereert*, want dan kunnen we begrijpen dat zijn beschouwers naar méér betekenis op zoek moeten en dat ze, omdat ze hun antwoord niet direct in het werk of diens kunsthistorische achtergrondkennis vinden, bij zichzelf te rade gaan. Maar wat  *motiveert* hen om precies dat te doen en niet om bij voorbeeld nog meer geschiedenisboeken en (auto)biografie’n van de kunstenaar te gaan lezen of: het erbij te laten zitten? Gadamer zegt expliciet dat het antwoord niet volledig bij de kunstenaar of diens tijd ligt en ik meen dat hij gelijk heeft, maar waarom zegt Gadamer dat? Met name in zijn vergelijking van de ervaring van het kunstwerk met een gesprek tussen twee mensen mist Gadamer voor open doel. Hier stelt hij dat het in een gesprek doorgaans eerst gaat om wat de ander bedoelt en alleen soms om de manier waarop hij ons dat meedeelt. Gadamer miskent hier de rol van natuurlijke expressie in de psychologie van ‘gewone’ communicatie. Juist de manier waarop de ander zich meedeelt bepaalt onze reactie patronen en precies dit gegeven speelt bij kunstwerken in extremis. Wat Gadamer hier ‘mist’ blijkt wel in zijn bespreking van het ‘eigenlijke probleem van de esthetica’.

124:

## Het werk en zijn uitvoering

Het ‘eigenlijke probleem van de esthetica’ formuleert Gadamer—zeer origineel—als een frictie tussen de betekenis die het kunstwerk draagt in zijn oorspronkelijke opvoering/uitvoering (Gestaltung) en die van latere beschouwingen (waarvoor de oorspronkelijke opvoering dan slechts als voorwaarde fungeert). Zijn these is dat die eerste en latere opvoeringen niet gescheiden zijn, maar juist gelijktijdig. Hier behoeft Gadamer assistentie.

Een componist, zo zouden we kunnen redeneren, componeert zijn muziekwerk met een bepaald publiek en instrumentarium in gedachten, misschien ook bepaalde uitvoerders. Misschien dat zijn werk pas klinkt hoe hij het bedoelde, wanneer het door het geïntendeerde publiek beluisterd wordt in een uitvoering met die instrumenten en uitvoerders. Het ligt voor de hand om aan te nemen dat de componist hierbij contemporaine mensen en instrumenten in gedachten heeft. Onlogisch is deze redenering niet, want zoals Goodman overtuigend heeft laten zien:<sup>9</sup> je kunt met een partituur maar een zeer specifiek gedeelte van je muziek vastleggen. Alleen wat één-op-één genoteerd kan worden zal door alle uitvoeringen heen gelijk blijven. Maar een componist zal ook bepaalde gemoedsstemmingen in gedachten hebben en daarom zal hij termen als ‘adagio’, ‘larmoyante’ etc. toevoegen—maar die zijn bepaald niet eenduidig. De uitvoerders die de componist in gedachten heeft, begrijpen hem (en hun publiek) echter misschien z— goed dat het allemaal wel goed komt. En de componist denkt misschien dat die uitvoerders (en hun publiek) hem zo goed begrijpen dat hij sommige aanwijzingen niet eens in zijn partituur opneemt.

Wat de gedachtengang van de componist zoals ik hem hier reconstrueer vooral veronderstelt, is zoiets als een ‘tijdgeest’ die door tijdgenoten vanzelf ‘aangevoeld’ wordt (en misschien doelt Gadamer ‘Horizont’ hier op). Zo’n achtergrond—waar latere generaties moeite voor zullen moeten doen om hem weer boven tafel te halen, hoe vanzelfsprekend die ook voor tijdgenoten is—bezorgt de uitvoering precies die samenkomst van emoties, gedachten en verlangens die iets eenmaligs teweeg brengt dat alleen dan en daar bestaat. Die samenkomst van werk en publiek vormt m.i. het *rituele aspect* van een kunstwerk. Het representatieve aspect is dat waar een werk naar verwijst; het rituele aspect is die relatie tussen het werk en zijn beschouwer die het representatieve aspect (mogelijk) tot leven brengt: de presentatie, performantie, presentie.<sup>10</sup> Zulke aspecten zijn bij elk kunstwerk te onderscheiden. Zelfs een roman veronderstelt achtergrondkennis van zijn lezers. En tijd- en cultuurgelijken hebben die gemakkelijker bij de hand dan latere generaties.<sup>11</sup> Tenzij het om een ‘groots’ werk gaat, want dat wordt ook later nog gemakkelijk begrepen. (De betekenis van een ‘slecht’ werk gaat verloren met zijn tijdgenoten: we noemen het ‘gedateerd’.) Het appèl van de kunst moet je onderscheiden van dat van communicatie vanwege zijn

125:

hypothetische karakter: niet Jan van Slurfhuizen wordt persoonlijk aangesproken, maar iemand met zijn specifieke kennis van en feeling voor kunst.

De frictie waar het Gadamer om lijkt te gaan is die tussen deze rituele en representatieve aspecten van kunstwerken. In rituelen worden bepaalde handelingen vaak door strenge regels vormgegeven. Rituele betekenissen gaan op aan de concentratie waarmee zulke handelingen worden uitgevoerd. Er is nauwelijks enige representatieve component. Dat het rituele aspect in de deelname zit, is ook te zien aan het feit dat men rituelen bij voorkeur met velen uitvoert; is men met te weinigen dan komen de betekenissen niet van de grond. Deze zijn het effect van de performantie eerder dan van de objecten die eventueel als attributen in het ritueel gebruikt worden. Wil er van representatie sprake zijn dan moeten de representaties zelf echter centraal staan. Hoezeer die voor hun

werking ook een beschouwer behoeven—let op: dit hoeven er zelden of nooit veel te zijn—hun betekenis dragen ze zelf. We zijn hierover soms in de war bij kunstwerken omdat kunst de werkingen van (gewone) representaties aftast. Kunstwerken zijn niet alleen maar representaties, het zijn representaties met een rituele betekenis-dimensie. De representatieve betekenis van kunstwerken gaat niet op aan de omstandigheden waarin het werk genoten wordt maar voert de verbeelding naar een werkelijkheid elders. Waar de betekenis opgaat aan het deelnemen is iets geen kunstwerk meer (zoals een voetbalwedstrijd). Maar evenmin is iets een kunstwerk als er helemaal geen ritueel samenspel tussen beschouwers en werk nodig is (zoals bij een krantenartikel).

In *Die Aktualität des Schönen* komen deze aspecten meer aan bod.<sup>12</sup> Hierin beschouwt Gadamer kunst als symbool, feest en spel. Het ‘symboolkarakter’ is te beschouwen als de representatieve betekenis; ‘feest’ en ‘spel’ slaan op het rituele. ‘Spel’ introduceert het meedoen van het publiek met de uitvoerders, maar geeft teveel gewicht aan zoiets als spelregels; ‘feest’ introduceert het feit dat de gebeurtenissen herhaalbaar zijn. Carnaval, bij voorbeeld, keert steeds terug: het is iedere keer een beetje anders en toch hetzelfde. Meedoen, aanwezigheid en gelijktijdigheid definiëren in mijn typologie het ritueel. Maar ‘carnaval’ toont ook dat een samenzijn los kan staan van een diepere betekenis: als een zichzelf in stand houdende beweging. ‘Boven de Moerdijk’ vieren ze een soort carnaval dat niet alleen iedere *religieuze* achtergrond ontbeert, maar vooral dat rituele aspect mist; wat overblijft is een sociale gebeurtenis waar remmingen gevierd worden, maar zonder dat *iedereen* meedoet—het publiek is hier vervreemd van het schouwspel.

## Kunst en sport

In Gadamer's termen is het onderscheid tussen kunst en sport moeilijk te maken.<sup>13</sup> Maar waarom worden installaties en performances wel als kunstwerken gezien en de sporten niet? Tenslotte zou je kunnen verdedigen dat een voetbalwedstrijd

126:

net als een film een verhaalstructuur heeft (opbouw en afbraak van aanvalsbewegingen, het rondspelen van de bal, etc.), entiteiten om je mee te identificeren (jouw team of de tegenstander), een opdracht en een doel. Er is ook sprake van een regisseur (de coach) en van spelers en er is een afgebakende tijd en ruimte. Wat dat laatste betreft is er een markant verschil met de kunsten: een wedstrijd bevindt zich in een tijd en ruimte continu met die van de beschouwers en anders dan bij theater of film is er nooit sprake van een gerepresenteerde tijd-ruimte. Maar dat geldt misschien ook voor installaties en performances. Wel, een laatste markant verschil is dat sporters geen personae (personages) aan het publiek voorstellen. Weliswaar stellen ze hun publiek een beperkt e hoeveelheid talenten voor, maar dit zijn wel hœn talenten en zo worden ze ook voorgesteld. Een Jack Nicholson valt niet samen met zijn personage, maar Johan Cruyff de voetballer en de persoon—wie houdt ze uit elkaar? De kunstenaar die een performance uitvoert, structureert de eigen persoonlijkheid via de performance zodanig dat

een personage ontstaat—daarom is performance een kunstvorm en voetbal niet. Kan deze situatie veranderen? Kunst is tenslotte een cultuur-historisch domein en kunstvormen als de performance en installaties lijken gemotiveerd door een poging om traditionele grenzen te slechten. Kan sport niet in de kunst opgenomen worden, actief (door esthetici of museumdirecteuren) of passief (door een culturele ontwikkeling die maakt dat we aan kunst toegeschreven eigenschappen aan sportevenementen toeschrijven)? Tja, hoe zouden we sport artistiek moeten beoordelen? Onze bestaande oordelen over sport zijn artistiek uitermate arm ('ze wonnen verpletterend'), en een nieuw type artistieke oordelen zal *esthetisch* zijn en niet relevant voor sportliefhebbers ('Prachtig, zoals X de bal doorspeelde (ook al leidde die actie tot een uitbal)'). Bij een combinatie van de twee lijkt de norm niet artistiek te kunnen zijn ('het is de angstaanjagende ongrijpbare elegantie van zijn bewegingen die hem keer op keer doet scoren'). En het suggereert een causaal verband tussen esthetische kwaliteiten en de uitkomst van de wedstrijd: alsof een tegenspeler iemand eerder laat passeren vanwege zijn elegantie dan vanwege zijn ongrijpbaarheid. Quod non. Er is geen noodzakelijke relatie—laat staan een causale—tussen esthetische en sportieve eigenschappen van sport. Ofwel je ziet sport als sport, of je ziet het als kunst maar dan verliest het de aard die het momenteel zo aantrekkelijk maakt. Evenmin komt zoiets als *de betekenis* van een wedstrijd in ons oordeel tot uiting. Sport geeft niets weer, brengt niets over, heeft hoogstens een soort van rituele expressie, geen representatieve inhoud.

Gadamer vraagt of de betekenis van een werk (zijn ware 'Gestaltung' of 'Gebilde') in zijn originele opvoering gelegen is of dat deze slechts een randvoorwaarde is opdat het werk ook later betekenis heeft. En zijn antwoord—dat ze gelijktijdig zijn—is niet betoogd, maar geponereerd en ze lost de grens op tussen kunst en sport. De uitleg die ik hier bied dunkt mij securder, daar ze ons tevens in staat stelt uit te leggen hoe een kunstwerk ons persoonlijk kan aanspreken. Waarom moet kunst zowel rituele als representatieve aspecten hebben?

127:

## Absolute gelijktijdigheid

Hoe beweegt uitmuntende kunst ons? Gadamer zegt hier niets over, maar zou dat wel moeten om aan te kunnen geven waarom—en in welke mate—iedereen *persoonlijk* aangesproken wordt door kunst. Tenslotte confronteert *iedere* weerstand in de wereld ons met onszelf. Een leuke band zegt ons ook: 'zo ben je, verander jezelf'. Zo'n aanspraak is misschien noodzakelijk voor kunstwerken, maar zeker niet voldoende. In mijn analyse behoeven kunstwerken een rituele waarnemingservaring waarin publiek samenwerkt met de uitvoerders teneinde gerepresenteerde betekenissen *tot leven* te brengen. Die coöperatie kan op twee vlakken mislopen: als het kunstwerk te weinig sturing biedt—er tezeer op leunt vanzelf begrepen te zullen worden—of als het teveel stuurt en niets meer aan de verbeelding (van het publiek) overlaat. *Precies genoeg* sturing kan ertoe leiden dat *ieder* publiek gepast wordt geactiveerd. Ja, dán zijn alle publieken van een

werk gelijktijdig. Niet letterlijk, maar voor zover het het werk is dat de tijd van de waarneming bepaalt.<sup>14</sup> Het is net zo met de ruimte van het kunstwerk. Ook die wordt deels bepaald door het werk en zal dus gelijk zijn bij iedere beschouwing. Een interessante vraag is welk deel van de ruimte *door het werk* wordt bepaald, bij voorbeeld als het in een ander museum wordt getoond. Voor een antwoord hierop heeft Gadamer een notie van de *werking* van het kunstwerk. ‘Intimatie’ zou dat antwoord kunnen zijn, maar Gadamer’s antwoord is het niet—voor nu moet ik het bij die vaststelling laten.<sup>15</sup>

William Uricchio heeft het in zijn inaugurale rede over de gelijktijdigheid die door televisie gerealiseerd wordt: een gelijktijdigheid met het onderwerp.<sup>16</sup> Samen naar eenzelfde voetbalwedstrijd kijken is inderdaad een feest van gelijktijdigheid—maar een contingent feest. Het is zuiver vanwege de techniek dat de representatie plaats heeft op hetzelfde moment als zijn onderwerp in werkelijkheid en dat alle kijkers werkelijk gelijktijdig zijn. Wie er niet op tijd (!) bij was, heeft dat feest voorgoed gemist. *Gadamer’s* these gaat echter over ervaringen van alle kunstvormen, niet alleen de technisch gereproduceerde. Zijn feest van gelijktijdige kunstervaringen berust op een ontologische noodzaak. Maar Gadamer legt niet goed uit hoe wij daarbij betrokken zijn. Hij verzuimt iets over de condition humaine te vertellen: over hoe we zelf geïmpliceerd zijn als we kunstwerken (en anderen) proberen te begrijpen. Hij verkondigt een interessante these, maar zijn uitwerking schiet tekort. Dat we persoonlijk bij een kunstwerk *betrokken* worden betekent nog niet dat we persoonlijk *aangesproken* worden; het kunstwerk zegt ons niet wie we zijn, laat staan dat het ons aanzegt te veranderen. Eerder voelen we ons bevestigd: ‘daar (via dat kunstwerk) denkt en voelt nog iemand zoals ik’. Het maakt een auteur natuurlijk gevierd bij zijn lezers wanneer hij allerlei imposante vermogens aan de kunsten toedicht, zelfs claimt dat ze ons kunnen veranderen maar zulke rituele performantie maakt de bewering nog niet waar. En

128:

moralistisch is ze bovendien: wie niet door de kunst veranderd wordt zal wel een gemankeerd mens zijn. Onder andere hiertegen probeerde Weitz de filosofie te wapenen. En toch hou ik wel van Gadamer. Hij zet ons aan het werk en heeft lak aan als wetenschappelijkheid vermomde filosofische lafheid (de bovenbesproken hedendaagse institutionele conceptie van kunst).