Gadamers interpretatie van Klee

Student:	Gert Gortemaker
Studentnummer:	S4418018
Begeleider:	Prof. dr. Gert-Jan van der Heiden
Aantal woorden:	13430 woorden
Datum:	15 September 2023

Scriptie ter verkrijging van de graad "Master of Arts" in de filosofie Radboud Universiteit, Nijmegen

Hierbij verklaar en verzeker ik, Gert Gortemaker, dat deze scriptie zelfstandig door mij is opgesteld, dat geen andere bronnen en hulpmiddelen zijn gebruikt dan die door mij zijn vermeld en dat de passages in het werk waarvan de woordelijke inhoud of betekenis uit andere werken - ook elektronische media - is genomen door bronvermelding als ontlening kenbaar gemaakt worden. Arnhem, 15 September 2023

Samenvatting

Paul Klee heeft duidelijk iets in de hermeneutische school teweeggebracht: Gadamer, zijn leraar Heidegger en de gadamerianen, zij allen interpreteerden Klees schilderkunst. Op basis van Gadamers bekendere overwegingen bij kunst in zijn hoofdwerk *Waarheid en methode* (1960), zoals wat de hermeneutiek betekent met betrekking tot kunst en wat de waarheidsaanspraak in het bijzonder in die context betekent, wordt gekeken naar wat dit betekent voor het schilderij. Werkt Gadamers notie van kunst en (theater)spel (*Spiel*) ook met betrekking tot de *beeldende* kunst? Biedt Gadamers interpretatie van *Klee* misschien een alternatief hiervoor? Aan de hand van enkele gadamerianen en de diverse aspecten die zij uit Gadamers interpretatie van Klee, of uit Klees werk, destilleren, wordt nagegaan in welk opzicht Gadamer een alternatief kan bieden.

Inhoud

Inleiding 1

Relevantie van het thema 1

Gadamer 2

Klee 2

Schrijfstijl 3

Onderzoeksvraag 3

Organisatie 4

I. De ontologische waarde van kunst 6

1.1 Kennis van het wezenlijke of blijvend ware 6

Mimische oerverhouding 7

1.2. Zijnsvalentie of ontologische intensiteit 9

Het kunstwerk als spel (Spiel) 10

1.3. (Theater)spel en subjectiviteit 11

Zelfuitbeelding, schouwspel, "omzetting" 12

II. De waarheidswaarde van de beeldende kunst 16

2.1. Het (theater)spel en het schilderij 16

Representatie en beeldverwachting 18

2.2. Een "sterk" en een "zwak" beeld 19

Waarom is het schilderij een "sterk" beeld? 20

2.3. Het schilderij als iets wat we "lezen" 22

Verdwijnt in het "lezen" het schilderij zelf? 23

III. Gadamers interpretatie van Klee 26

3.1. De moderne schilderstijl als beeldschrift 26

De schilder Paul Klee en zijn "visie" 27

3.2. Modern beeld en beeldverwachting 28

"Een Klee" en de hermeneutische reflectie 29

3.3. Het moderne beeld als belofte van orde 31

Aristoteles, Kant en Pythagoras 31

Conclusie: *Gadamers interpretatie van Klee* 35

Onderzoeksvraag 35

Referentielijst 39

Verwijzingen naar werken van Hans-Georg Gadamer:

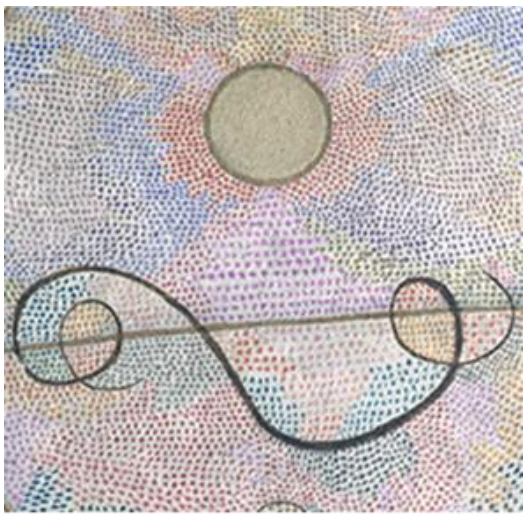
WM Gesammelte Werke, Band 1. *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode - 1. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* Tübingen: Mohr Siebeck, 1960/1990.

KA Gesammelte Werke, Band 8. *Ästhetik und Poetik - 1. Kunst als Aussage.* Tübingen: Mohr Siebeck, 1993.

HE „*Hermeneutische Entwürfe: Vorträge und Aufsätze.*" Tübingen: Mohr Siebeck, 2000.

Nederlandse vertaling:

WH *Waarheid en methode. Hoofdlijnen van een filosofische hermeneutiek*, Hans-Georg Gadamer (auteur), Mark Wildschut (vertaler), Amsterdam en Uitgeverij Vantilt, Nijmegen, 2014.



Afbeelding 1.
Paul Klee, *Ranke*, 1932 (detail)
Olieverf en zand op hout, 39,5 x 34,5 cm.
Zentrum Paul Klee, Bern
Uit de collectie van Livia Klee-Meyer

Inleiding

Het schilderij waar Paul Klee de titel *Ranke* aan heeft gegeven, is geschilderd in 1932. Als de titel ook het onderwerp van het schilderij is, zou de hierop weergegeven dik aangezette zwarte lijn die rondom een andere bijna horizontale grijze lijn krult de rank kunnen zijn. Het woord "rank" kent vele betekenissen. Zoals die van wijnrank of het draadvormig orgaan van sommige klimplanten, waarmee zij zich vasthechten aan het voorwerp dat hen steunt (hechtrank). Of van een siermotief daarvan: ranken en spiralen. Maar op Klees schilderij is nog veel meer te zien, zoals op kleur geordende stippenformaties die het gehele beeldvlak vullen, en daarin aan een soort kleurenblindheidtest doet denken, de zogenoemde Ishihara test. Al is er hier niet een cijfer in de stippen te herkennen of te "lezen" maar een okergele of goudkleurige schijf. Een (archetypische) zon? Een blinde vlek? Of zou Klee met zijn schilderij vooral de toeschouwer er op willen wijzen dat het een *geschilderd* beeld is, een uit materie gecomponeerd geheel? Zo heeft het met (dotten) verf en zand (!) beschilderde paneel (hout) bijvoorbeeld een relatief klein formaat, een ovale vorm en ook nog eens een donkergelakte zware houten lijst die het geschilderde beeld afbakent van zijn omgeving.

Relevantie van het thema

De schilderkunst van Klee heeft in de hermeneutische school duidelijk iets teweeggebracht. Niet alleen beroept Gadamer zelf zich op het werk van Klee maar doen zijn leerlingen, ook wel gadamerianen genoemd, en zijn leraar Martin Heidegger dit ook. Hoewel Heidegger niet veel meer dan losse notities aan Klees werk zou hebben gewijd, zou dit hem wel zodanig hebben geïnteresseerd dat hij overwoog zijn eerdere publicatie *De oorsprong van het kunstwerk*[1] daarop aan te passen of die te voorzien van een soort supplement - iets waar hij overigens later

[1] Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes,* in: *Holzwege*. (Frankfurt am Main: Klostermann, 1950).

toch weer van afzag.[2] Van de gadamerianen zijn er drie die op de voorgrond treden en recentelijk over Klee hebben gepubliceerd: Günter Figal, John Sallis en Dennis J. Schmidt. Wat hierbij opvalt is dat deze drie gadamerianen niet alleen het werk van Heidegger goed kennen, maar ook dat zij zich in hun eigen denken nadrukkelijk richten op de *beeldende* kunst, en op die kunstdiscipline veel meer de nadruk leggen dan dat Gadamer dit ooit zelf heeft gedaan in zijn eigen werk, en dat zij daarbij specifiek de schilder *Klee* in het centrum plaatsen.

Gadamer

Naast de filosofie is Hans-Georg Gadamer (1900-2002) geschoold in de klassieke talen, de geschiedenis en de kunstgeschiedenis. Zijn proefschrift (over Plato) heeft Gadamer onder supervisie van Heidegger afgerond. Al vanaf het begin speelt de kunst, naast de fenomenologische hermeneutiek van Heidegger, een heel belangrijke rol in Gadamers werk. Maar waar Gadamer zich in zijn vroege geschriften op de klassieke of antieke filosofie van het platoonse denken over het schone en de kunst richt, daar wordt de kunst in Gadamers hoofdwerk *Wahrheit und Methode*[3] een meer fundamentele rol toebedeeld, waarbij de kunst niet enkel en alleen een mogelijk toepassingsgebied is, maar het paradigma is voor de analyse van de praktijk van het interpreteren.

Klee

De in Zwitserland geboren Duitse schilder Paul Klee (1879-1940) volgde in zijn geboorteplaats de *Literaturschule* van het *Gymnasium* om daarna naar Duitsland, München, te verhuizen, en daar aan de kunstacademie schilderkunst te studeren. In 1920 werd Klee docent aan het Bauhaus in Weimar, het instituut waaraan hij lesgaf, totdat dit naar Dessau verhuisde.[4] Gedurende zijn loopbaan als kunstschilder heeft Klee verschillende voordrachten over kunst gegeven.

---

[2] Zie Günter Seubolds essay *Heidegger's Notes on Klee in the Nachlass*, 2017 en Stephen H. Watsons essay *Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art*, 2006.

[3] Gesammelte Werke, Band 1. *Hermeneutik I: Wahrheit und Methode - 1. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik.* (Tübingen: Mohr Siebeck, 1960/1990).

[4] *A Brief Autobiography*, in: *The Diaries of Paul Klee 1898-1918*, edited by Felix Klee, (Los Angeles, London: University of California Press Berkeley, 1964).

Bijvoorbeeld, de voordracht die hij in 1924 in de Kunstverein te Jena hield, getiteld: *Über die moderne Kunst (Over de moderne Kunst)*, later ook gepubliceerd als: *On Modern Art*. Naast een grote hoeveelheid schilderijen, tekeningen en grafische werken, liet Klee diverse essays, vele brieven en een aantal pedagogische schetsboeken na, en hield hij gedurende twee decennia (1898-1918) dagboeken bij waarin hij reflecteert op het moderne beeld en het ontstaansproces van het schilderij.

Schrijfstijl

Omdat Gadamers werk onze afhankelijkheid van de alledaagse, niet-filosofische taal wil benadrukken, worden er in Gadamers geschriften al te technische of complexe termen vermeden. Toch hanteert Gadamer in zijn geschriften ook termen die om meer uitleg vragen, zoals "zijnsvalentie" (*Seinsvalenz*), en woorden die, hoe gewoon ze ook lijken, toch een specifieke (humanistische) betekenis hebben, zoals "nabootsing" (*Nachahmung*), "beeld" (*Bild*) en "spel" (*Spiel*). Dit aspect van Gadamers geschriften maakt een vertaling naar het Nederlands niet altijd een makkelijke opgave. De term "Darstellung" vormt wat betreft complexiteit een uitdaging, omdat die in het alledaagse gebruik meerdere betekenissen heeft - zoals die van het voor ons tot verschijning komen van een schilderij of de uitbeelding van een (toneel)figuur -, maar binnen Gadamers gehele werk ook een meer filosofische betekenis heeft, waardoor een term zoals deze eigenlijk naar een en dezelfde term vertaald zou moeten worden.

Onderzoeksvraag

Hoewel Gadamers overwegingen bij kunst maatgevend zijn voor zijn opvatting van hermeneutiek en Gadamer de kunst in eerste instantie nog uitlegt aan de hand van zijn notie van *Spiel*, in de betekenis van het natuurlijk spel (bv. het kleurenspel) en het menselijk spel, zoals het rituele spel of theaterspel (Gadamer geeft vooral deze twee voorbeelden), is het, gezien de discussie die er in de literatuur is ontstaan, nog maar de vraag of het (geschilderde) beeld ook zo begrepen kan worden. Omdat het spel, opgevat in de dubbele betekenis van

Spiel, Gadamers paradigma bij uitstek is, aan de hand waarmee hij zowel de hermeneutiek als de waarheidsaanspraak van kunst op de kaart zet, is het de vraag in welk opzicht Gadamer met zijn interpretatie van het schilderij van specifiek *Klee* een alternatief hiervoor kan bieden. De onderzoeksvraag van deze scriptie luidt dan ook:

- In welk opzicht zou Gadamer met zijn interpretatie van het schilderij van specifiek *Klee* een alternatief kunnen bieden voor zijn notie van kunst en (theater)spel (*Spiel*)?

In de beantwoording van deze onderzoeksvraag zal, zo veel als mogelijk is, gebruik worden gemaakt van Gadamers eigen geschriften en relevante secundaire literatuur. En voor wat betreft Klee, zal deze scriptie zich, vanwege de grote hoeveelheid lectuur die er over de schilderkunst van Klee werk bestaat, beperken tot Gadamers interpretatie van Klee en de verschillende aspecten die enkele prominente gadamerianen (Figal, Sallis en Schmidt) uit de interpretatie van Gadamer, of uit het schilderij van Klee, destilleren en behandelen.

Organisatie

De vraag in welk opzicht Gadamers interpretatie van specifiek het schilderij van Klee een alternatief zou kunnen bieden voor zijn notie van kunst en spel (*Spiel*) wordt in deze scriptie aan de hand van onderstaande onderwerpen, grondbegrippen, noties, concepten en bijbehorende richtlijnen benaderd:

In hoofdstuk I staat Gadamers denken over kunst en de ontologische waarde ervan centraal. Twee richtlijnen die Gadamer in zijn hoofdwerk ontwikkelt, worden hierbij toegelicht: ten eerste, de kunst levert ons kennis op van de essentie of het wezenlijke (*Wesenserkenntnis*), en, ten tweede, het kunstwerk bezit zijnsvalentie (*Seinsvalenz*) of ontologische intensiteit, in de zin dat iets wat helder is uitgedrukt, er meer *is*. Daarbij wordt ook Gadamers notie van kunst en spel toegelicht, omdat Gadamer de ontologische waarde van kunst probeert te verhelderen door het kunstwerk te vergelijken met een spel (*Spiel*).

In hoofdstuk II staat de specifieke waarheidswaarde van de *beeldende* kunst centraal. De gadameriaan Günter Figal vergelijkt Gadamers denken over de beeldende kunst met Gadamers richtlijnen uit zijn hoofdwerk, waarbij de kunst *in het algemeen* wordt ingezet als het voorbeeld voor de hermeneutiek, en probeert daarmee de specifieke waarheidswaarde van het schilderij vast te stellen. Laat Gadamers notie van kunst en spel, die zich vooral laat toepassen op het theaterspel, oftewel, kunstvormen die door spelers worden uitgevoerd, zich eigenlijk wel toepassen op de beeldende kunst, zoals de schilderkunst?

In hoofdstuk III worden uit Gadamers interpretatie van het schilderij van Klee drie opvallende aspecten besproken: ten eerste, Klees moderne schilderstijl en "visie", ten tweede, de hermeneutische reflectie en "een Klee", en, ten derde, Klees maatstaf voor het moderne beeld (schilderij), door Gadamer uitgelegd als een belofte van *orde*. Met behulp van de gadamerianen Figal, Sallis en Schmidt en de verschillende aspecten die zij uit Gadamers interpretatie van Klee, of uit Klees werk (schilderij), destilleren, wordt nagegaan in welk opzicht Gadamers interpretatie van Klee een alternatief zou kunnen bieden voor zijn notie van kunst en spel (*Spiel*).

I. De ontologische waarde van kunst

In het eerste deel van Gadamers hoofdwerk *Waarheid en methode* (1960) zet Gadamer de kunst in als paradigma voor de hermeneutiek, om in het tweede deel de kunst met de geesteswetenschappen, zoals de filosofie, te verbinden, en de overeenkomst daartussen aan te tonen. Volgens Gadamer bezit de kunst een bepaald soort van kennis en waarheid die zich als haar natuurlijke aard kenmerkt, die niet met een subjectonafhankelijke methode gerechtvaardigd en herhaald kan worden. "Het kunstwerk is een uitdaging voor ons vermogen om te begrijpen, omdat het steeds aan alle interpretaties ontsnapt en een onoverkomelijke weerstand biedt tegen de vertaling of omzetting van het kunstwerk in de identiteit van het concept."[5] In wat volgt, worden twee richtlijnen die Gadamer in zijn hoofdwerk ontwikkelt om de ontologische waarde van kunst, d.w.z. haar waarheidsaanspraak, te verhelderen, toegelicht. Omdat Gadamer het kunstwerk in het aanschouwelijk maken van de ontologische waarde van kunst vergelijkt met het spel - waarbij hij onder meer het spelelement van de kunst als *vrije* impuls zichtbaar wil laten worden[6] - zal ook Gadamers notie van kunst en spel, in de dubbele betekenis van *Spiel*, worden toegelicht.

1.1 Kennis van het wezenlijke of blijvend ware

Gadamers standpunt dat kunst op een natuurlijke wijze met kennis en waarheid is verbonden, is ook een reactie op bepaalde standpunten in de traditie van het esthetische denken, en met name de subjectivering van de esthetica sinds Kant. Gadamer wendt zich met name tegen het principe van de "esthetische onderscheiding" (*ästhetische Unterscheidung*), waarbij men de esthetische kwaliteit van een werk moet onderscheiden van de inhoudelijke eigenschappen. Op grond van esthetische kwaliteit wordt een werk tot kunst, en wat esthetische kwaliteit heeft, wordt beoordeeld door het esthetisch bewustzijn, zo luidt daarbij de

---

[5] Hans-Georg Gadamer, Gesammelte Werke, Band 2: *Hermeneutik II: Wahrheit und Methode: Ergänzungen*, 1993, p.8.

[6] Hans-Georg Gadamer, *De actualiteit van het schone: kunst als spel, symbool en feest*; vert. uit het Duits door Rianne Heitmeijer. Uitgeverij Boom, Amsterdam/Meppel, 1993, p.48.

gedachte. Alle kunstwerken vormen zo samen een tijdloos Pantheon van de kunst, voor het oog van een tijdloos en standpuntloos esthetisch oordeelsvermogen.[7] Tegenover dit principe plaatst Gadamer het principe van de "esthetische niet-onderscheiding" (*ästhetische Nichtunterscheidung*).[7] Dit houdt in dat de esthetische kwaliteit niet losgemaakt kan worden van het werk. Het werk heeft zelf een esthetisch gehalte, omdat het op unieke wijze iets tot uitdrukking brengt. Gadamer verwerpt de gedachte van een soeverein oordelend bewustzijn en maakt op grond daarvan ook bezwaar tegen het kantiaanse geniebegrip. Daarentegen legt Gadamer de nadruk op het kunstwerk zelf dat zich voor de toeschouwer presenteert, en die deze tot de ervaring brengt dat het werk precies is zoals het moet zijn, klopt. Hierbij is volgens Gadamer geen sprake van een onafhankelijk, tijdloos oordeel, maar van een ervaring van aangesproken worden door het kunstwerk in zijn concrete actualiteit. Om zijn standpunt over de ervaring van kunst aanschouwelijk te maken, werkt Gadamer de richtlijn van het spel (*Spiel*) uit. Omdat hij zich hierbij op het klassieke denken over kunst als een vorm van nabootsing (*Nachahmung*) beroept, is het behulpzaam om eerst Gadamers interpretatie van "nabootsing" toe te lichten.

Mimische oerverhouding

Het verschijnsel dat iets wat door het kunstwerk wordt uitgebeeld "er is", duidt Gadamer aan met de "mimische oerverhouding". Wie iets nabootst, laat dat wat hij kent, en zoals hij dit kent, bestaan. Wat wordt nagebootst moet bestaan, en als er al iets geraden moet worden, dan is het dat. Er moet herkend worden wat dat "is".[8] Zoals op het voorbeeld van het schilderij *Ranke* (afbeelding 1) Klee de toeschouwer via zijn titel naar een rank laat raden, en die laat zien en herkennen, bijvoorbeeld, in de door hem weergegeven zwarte gekrulde lijn. Gadamer stelt dat een dergelijke overweging ons leert dat de cognitieve betekenis van *mimesis* in de herkenning (*Wiedererkennung*) is gelegen, waarbij nabootsing meer is dan

[7] Gadamer, *WM*, p.92.
[8] Gadamer, *WM*, p.111.

slechts een hulpmiddel bij herkenning of identificatie.[9] "Het begrip van nabootsing kan het spel van de kunst echter alleen beschrijven als men de cognitieve betekenis die in de nabootsing besloten ligt in het oog houdt."[10] Gadamer wijst ons op de platoonse interpretatie van nabootsing, waarbij er, door wat er in de nabootsing herkend wordt, ook een *uitdrukking* in en door de nabootsing aanwezig is. Wat men, aldus Gadamer (Aristoteles), aan een kunstwerk ervaart en waarop men is gericht, is niet zozeer de kunst waarmee iets wordt gemaakt, maar hoe *waar* het kunstwerk is, oftewel, hoezeer men er *iets* (ook *zichzelf*) in ziet en herkent. Zoals bij het bekijken van Klees schilderij *Ranke* (afbeelding 1) ik er zelf op gericht was een rank te zien en herkennen, en die ook daadwerkelijk ben gaan zien en herkennen in de weergegeven zwarte gekrulde lijn, die als een sierlijk draadvormige lichaam naar zijn uiteinden toe steeds ietsjes dunner wordt (daarin op mij lijkt). Ook valt mij op dat Klee in en door zijn nabootsing van de rank inderdaad iets uitdrukt: de zwarte kleur of niet-kleur - mogelijk om het golvende motief ervan te benadrukken, of om te laten zien dat de rank hier verdord is (zonder wijnstok)? En de (overdreven) spiraalvormige krullen van de zwarte lijn om of over een andersoortige ("kunstmatige") vrijwel horizontale lijn - een scheerlijn of horizon? Maar ook de plaats die Klee dit lijnenpaar[11] op het beeldvlak toekent: tussen of over gekleurde stippenformaties - wijnbladeren, een wolkenlucht, zonnestralen?[12] Gadamer stelt dat de wezenlijke of blijvend ware kenmerken van iets waarmee we doorgaans slechts oppervlakkig vertrouwd zijn - zoals die van een rank - in de herkenning worden benadrukt, en als hierbij het ons bekende iets is wat we op natuurlijke wijze weten, dan heeft

---

[9] "De vreugde van herkenning is [...] dat er meer wordt herkend dan alleen wat bekend is. Door de herkenning komt wat we weten naar voren, uitgelicht uit alle toevalligheid en veranderlijkheid van de omstandigheden die het bepalen, en wordt de essentie ervan begrepen. Het wordt als iets herkend." Gadamer, *WM*, 120 (Mijn vertaling en toevoeging tussen haken).

[10] Gadamer, *WH*, p.118.

[11] In zijn *Schriften zur Form- und Gestaltungslehre* beschrijft Klee wat hij zelf in een vergelijkbaar lijnenpaar ziet en herkent. Zo is bijvoorbeeld de gekrulde lijn "effectief convergerend van aard" die haar "zelfstandigheid behoudt ten opzichte van de begeleidende lijn, ongeveer zoals een mens wandelt met zijn vrij lopende hond". *Das bildnerische Denken* uitgegeven en bewerkt door Jürg Spiller (Basel/ Stuttgart, Benno Schwabe & Co. Verlag, 1921), p.123 (Mijn vertaling).

[12] Klee beschouwt een lijn als een punt die wandelt, in beweging is. Zijn uitleg: wat we waarnemen als statisch is in principe beweging, waarbij het "wandelen" het intuïtieve van die beweging benadrukt. Hoe die wandelingen met stippen en kleuren eindigen, wist Klee vaak niet.

het *herkennen* de taak ons in een uit te drukken en een te begrijpen verhouding tot het bekende te plaatsen. Op Klees schilderij is een rank, doordat die uit alle toevalligheid en veranderlijkheid van de omstandigheden die het bepalen is uitgelicht, veel meer dan het ons bekende te herkennen - zoals het golvende motief, het contrasterende lijnenpaar, de lijn die een stippenreeks vormt en zelfs een draadvormig lichaam als zelfportret. De mimische oerverhouding impliceert dus niet alleen dat het uitgebeelde er *is*, maar ook dat het uitgebeelde er *meer in zijn werkelijke wezen* is.

1.2. Zijnsvalentie of ontologische intensiteit

Met zijn richtlijn dat het kunstwerk zijnsvalentie (*Seinsvalenz*) of ontologische *intensiteit*[13] bezit, probeert Gadamer aannemelijk te maken dat het kunstwerk pas toegankelijk wordt - in strikt te nemen zin - voor de toeschouwer (het publiek) door de wijze waarop het kunstwerk tot verschijning komt of zichzelf "uitbeeldt", en de manier waarop dit verbonden is aan een bepaalde werkelijk bestaande samenleving of gemeenschap, en het kunstwerk daardoor toebehoort tot een "wereld". Zolang kunstwerken hun werking kunnen uitoefenen zijn ze, aldus Gadamer, met elk heden contemporain, gelijktijdig. "En zelfs als ze alleen nog als kunstwerken hun plaats hebben in musea, zijn ze niet totaal van zichzelf vervreemd. Niet alleen omdat een kunstwerk het spoor van zijn oorspronkelijke werking nooit geheel kwijtraakt, waardoor het voor de expert mogelijk is deze met behulp van zijn kennis te reconstrueren, maar ook omdat het kunstwerk dat in de collectie naast andere kunstwerken zijn plaats krijgt toegewezen, nog altijd een eigen oorsprong is. Het doet zich gelden, en hoe het dat doet - doordat het andere kunstwerken "doodslaat" of daar juist een goede aanvulling op vormt - is nog iets van het werk zelf."[14] Wat betreft het voorbeeld van het schilderij van Klee (afbeelding 1), geldt iets vergelijkbaars. Ook dit werk zal zich binnen een collectie laten gelden doordat het zich helder uitdrukt, en er meer "is" - al kan er dus tussen kunstwerken onderling concurrentie zijn. Bij dit alles luistert de wijze

[13] Zijnsvalentie (*Seinsvalenz*) of ontologische *intensiteit*: iets wat helder is uitgedrukt, "is" er meer.
[14] Gadamer, *WH*, p.124.

waarop Klees schilderij voor de toeschouwer verschijnt of zichzelf uitbeeldt dus nauw, en laat dit geschilderde beeld zichzelf *alleen* zien als geschilderd beeld (schilderij).

Het kunstwerk als spel (Spiel)

Het spel (*Spiel*), als iets wat wezenlijk eruit bestaat zichzelf uit te beelden, spreekt volgens Gadamer met deze uitbeelding de toeschouwer aan, en wel op zodanige wijze dat het (theater)spel de toeschouwer tot zijn deelgenoot maakt, ongeacht de afstand die ertegenover wordt ingenomen. "Als wij het over het spel hebben in verband met de ervaring van kunst, doelt dit niet op de houding of gemoedsgesteldheid van de maker of degene die ervan geniet, en in het algemeen niet op de vrijheid van een subjectiviteit die verdiept is in het spel, maar op de *zijnswijze van het kunstwerk* zelf."[15] Het kunstwerk is niet op te vatten als een "object" dat tegenover een opzichzelfstaand subject staat. Het wezenlijke van het kunstwerk bestaat er volgens Gadamer uit dat het een ervaring wordt die degene die deze ervaring opdoet, *verandert*. Het "subject" van de ervaring van kunst, dat wat van de kunstervaring blijft en beklijft, is niet de subjectiviteit van degene die het ervaart, maar het kunstwerk zelf. Precies dit is het punt waarop de zijnswijze van het spel (*Spiel*) voor het kunstwerk van belang wordt. Want het spel heeft volgens Gadamer een eigen natuur, los van het bewustzijn van degenen die het spelen, en dat het spel er ook is, of er pas werkelijk is, waar "de thematische horizon[16] niet door een op zichzelf staande subjectiviteit wordt ingeperkt en waar er geen subjecten zijn die zich spelend gedragen".[17] "Al het spelen is [zelf] gespeeld *worden*. […] De speelruimte waarin het spel zich afspeelt, wordt als het ware door het spel zelf *van binnenuit* omschreven en wordt veel meer begrensd door de *orde* die de spelbeweging bepaalt dan door datgene waar die beweging op stuit, dat wil zeggen: door de grenzen van de vrije ruimte die de beweging van buitenaf beperken."[18] Gadamer legt het spel (*Spiel*) dus uit als een

[15] Ibid., p.108 (Mijn toevoeging en cursivering).
[16] Bijvoorbeeld de hoofdgedachte van een (theater)spel, het onderwerp dat behandeld wordt.
[17] Gadamer, *WH*, p.108.
[18] Ibid., p.111 (Mijn cursivering en toevoeging tussen haken).

door de orde van de spelbeweging bepaalde speelruimte, en niet als iets wat van buitenaf, door de toeschouwer of de speler ervan wordt beperkt.

1.3. (Theater)spel en subjectiviteit

Langs zijn richtlijn van het (theater)spel (*Spiel*) daagt Gadamer de notie van *subjectiviteit* uit, door het spel als begrip te ontdoen van alle subjectieve implicaties en de mediale (overdrachtelijke) structuur van het spel zelf te benadrukken.[19] Gadamer doet dit door onderscheid te maken tussen het spel van de natuur - bijvoorbeeld het spel van de golven, het licht, de kleuren of krachten - en het (theater)spel van de mens, dat zich kenmerkt doordat er een mediale of overdrachtelijke betekenis aan wordt toegekend. In het natuurlijk spel is er een heen- en weergaande beweging, die doel noch eindpunt kent. Een beweging die zich *als beweging* toont en die daardoor de indruk wekt uit zichzelf te bewegen, onafhankelijk te zijn. Om het spel van de mens te illustreren geeft Gadamer het voorbeeld van het "kleurenspel", waarbij we, als we erover spreken, niet de overgang van de ene kleur in de andere bedoelen, maar het unieke schouwspel van almaar wisselende kleuren, kortom, *het spel zelf*. Maar omdat het kleurenspel evengoed een natuurlijk spel is, in die zin dat het spel een *orde* vormt waarbinnen het komen en gaan van de spelbeweging als vanzelf ontstaat, wijst Gadamer erop dat voor het kunstwerk als verschijnsel zowel het natuurlijk spel (bv. het kleurenspel) als het menselijk (theater)spel mogelijk zijn. Al wil hij ook erop wijzen dat voor zover de mens natuur is, het menselijk spel pure *zelfuitbeelding* is. "Daarom is het op de keper beschouwd zinloos in deze sfeer tussen eigenlijk en metaforisch [of overdrachtelijk] gebruik te onderscheiden."[20] Het kunstwerk is dus zowel de heen- en weergaande beweging *als beweging* (natuurlijk spel) als

---

[19] Volgens critici zou Gadamer onvoldoende scheiding aanbrengen tussen zijn notie van subjectiviteit, de verschillende gebruiken van de taal, de heen- en weergaande beweging van de interpretatiepraktijk en de heen- en weergaande beweging van het spel. Wel lijkt het erop dat Gadamer het spel als gebeurtenis boven de notie van een autonome speler plaatst, waardoor het subject in het spel opgaat. "Lang voordat we onszelf door het proces van zelfonderzoek begrijpen, begrijpen we onszelf op een vanzelfsprekende manier in het gezin, de samenleving en de staat waarin we leven. De focus van subjectiviteit is een *vervormende spiegel*. Het zelfbewustzijn van het individu is slechts *een flikkering* in de gesloten circuits van het historische leven." Gadamer, *WM*, p.278 (Mijn cursivering).

[20] Gadamer, *WH*, p.110 (Mijn toevoeging tussen haken).

mediaal of overdrachtelijk (menselijk spel), bijvoorbeeld, doordat kleuren - zoals het zwart van Klees rank - ook door ons worden uitgelegd en bepaalde betekenissen worden toegekend.

Zelfuitbeelding, schouwspel, "omzetting"

Gadamer stelt dat het kenmerkende van het spel als natuurlijk verschijnsel is dat er "*iets* speelt", dat "de orde van de beweging waaraan het zich onderwerpt, een modaliteit heeft die de speler "kiest"."[21] De uitvoering van een spel verwijst niet naar een of ander doelmatig verband maar blijft tot het zichzelf uitbeelden beperkt, het bestaat uit zijn eigen "zelfuitbeelding" (*Selbstdarstellung*). Het volledig opgaan in de opdracht van het spel is een zich-uitspelen, waarbij de zelfuitbeelding van het spel zorgt dat de *speler*, door iets te spelen of uit te beelden als het ware tot zijn *eigen* zelfuitbeelding komt.[22] Alleen omdat het natuurlijk spel altijd al een uitbeelden is, kan het menselijk spel in het uitbeelden zelf de *opdracht* zien van het spel - een gedachte die Gadamer ontleent van Aristoteles, die de *zelfbeweging* interpreteert als de essentie van het *leven*. De beweging van het menselijk spel kent geen doel, maar het is geordend alsof die er wel is. Wat het kenmerkt is dat het zichzelf uitbeeldt voor een toeschouwer. "Dat het openstaat voor de toeschouwer maakt juist deel uit van de geslotenheid van het spel. De toeschouwer volvoert slechts wat het spel als zodanig is."[23] "Dat is het punt waarop blijkt hoe belangrijk de bepaling van het spel als een *mediaal* [of overdrachtelijk] proces is. […] De speler ervaart het spel als een realiteit die hem overstijgt. Dat geldt al helemaal waar het spel zelf als zijn realiteit wordt "beoogd"- en dat is het geval waar het spel als uitbeelding voor de toeschouwer

[21] Ibid., p.112.

[22] De gadameriaan John Sallis merkt op dat de toepasbaarheid van Gadamers notie van het spel om het kunstwerk te begrijpen er in ligt dat ook het spel "mediaal" is. Als Gadamers notie van het spel op een zekere rigoureuze manier wordt opgevat, valt datgene wat daarin wordt gedacht, te plaatsen tussen dezelfde twee uitersten die werkzaam zijn bij de situering van het kunstwerk, de twee uitersten waartussen het kunstwerk volgens Heideggers essay ["*De oorsprong van het kunstwerk*"] gesitueerd moet worden. […] [Het spel als zodanig] is onherleidbaar tot het gedrag van de spelers, wordt apart van hen geplaatst en wordt een bepaalde prioriteit toegekend, en toch verwijst het in wezen naar hen, naar de "uitbeelding" die ze tot stand brengen, en verwijst het zo wezenlijk naar hen dat het spel als zodanig deze verwijzing bevat. John Sallis, *The Hermeneutics of the Artwork*, 2011, pp.43-44 (Mijn vertaling en toevoeging tussen haken).

[23] Gadamer, *WH*, p.114.

verschijnt, dus waar het een "schouwspel" is."[24] Ook dit "schouwspel" blijft spel, wat betekent dat het de structuur heeft van een spel, dus dat het een intrinsiek gesloten wereld vormt. De spelers spelen hun rollen, zoals in elk (theater)spel, en zo komt het spel tot stand, maar het spel zelf is het geheel van spelers en toeschouwers. Het spel wordt zelfs in meest eigenlijke zin ervaren door degene die *niet* meespeelt, maar *toekijkt*; die krijgt het te zien zoals het "bedoeld" is. In de toeschouwer wordt het spel als het ware tot zijn idealiteit verheven.

De "uitbeelding" van het kunstwerk vindt plaats voor *iemand*, ook als er niemand is die zelfs maar toekijkt. Deze wending, waarin het menselijk spel zijn eigenlijke bekroning vindt door kunst te zijn, noemt Gadamer "omzetting in een artistiek stuk" (*Verwandlung ins Gebilde*).[25] Pas hierdoor krijgt het spel zijn idealiteit, zodat het als steeds hetzelfde spel kan worden opgevat en begrepen. Iets wat het karakter heeft van werk, van het *ergon*, en niet alleen van de *energeia*.[26] Hoewel dit los gezien kan worden van de uitbeeldende activiteit van de speler blijft het nog wel op de "uitbeelding" (*Darstellung*) aangewezen, zonder daarvan afhankelijk te zijn - in de zin dat het spel zijn betekenis pas zou krijgen door degene die het spel speelt, of door de toeschouwer, en ook niet zijn eigenlijke schepper, de kunstenaar. Tegenover al deze spelers heeft het spel een volstrekte autonomie, en juist dit aspect moet het begrip van "omzetting" benadrukken. "Omzetting in een artistiek stuk" betekent dat wat vooraf bestond er niet meer is, en dat wat er nu is, het blijvend ware is.[27] Dit laat zich aanschouwelijk maken aan de hand van het voorbeeld van het schilderij *Ranke* van Klee (afbeelding 1). Gadamer beschouwt de kenmerken van de door Klee nagebootste rank als

---

[24] Ibid., p.114 (Mijn cursivering en toevoeging tussen haken).

[25] *Gebilde* (Duits) wordt door Mark Wildschut in de Nederlandse vertaling van *Waarheid en methode* (2014) vertaald als "stuk", in de betekenis van de afkorting van toneelstuk, muziekstuk, schilderstuk etc. Deze vertaling neem ik hier over. *WH*, p.115.

[26] Aristoteles, *Ethica Nicomachea*, x, 10. Het woord *energeia* (verwerkelijking) is een neologisme gemunt door Aristoteles en afgeleid van *ergon*, 'werk'. De scholastiek verving dit door *actualitas*; *actus* verwijst echter niet naar het werk zelf, maar naar de handeling – iets wat een verreikende verandering uitdrukt in ons begrip van datgene waarvan we zeggen dat het 'is'.

[27] Gadamer beroept zich hier op Plato, die spreekt over de komedie en tragedie van het leven als over die van het theater, zonder daar onderscheid tussen te maken. Dit onderscheid wordt opgeheven als iemand in staat is de betekenis van het spel, dat zich voor hem afspeelt, waar te nemen. De vreugde die men ontleent aan het geboden schouwspel is in beide gevallen dezelfde: de vreugde van het opdoen van kennis. Gadamer, *WH*, p.116.

wezenlijk en blijvend waar omdat die onafhankelijk zijn van hun schepper, d.w.z. de schilder Klee, en van degene die toekijkt, de toeschouwer, al zullen de kenmerken die in dit schilderij zijn weergegeven wel altijd aan dit ene schilderij van Klee, het artistieke "stuk" (*Gebilde*), verbonden blijven. Gadamer legt het als volgt uit: "Het wezenlijke van elk spel is steeds inlossing, pure vervulling, *energeia* (verwerkelijking) die haar *telos* (doeleinde) in zichzelf heeft.[28] De wereld van het kunstwerk, waarin een spel zich op zo'n manier volledig in de eenheid van zijn verloop uitdrukt, vormt een totaal andere wereld, een waarin iedereen herkent: zo is het!"[29] Dus ondanks dat het er op is aangewezen dat het gespeeld wordt, is het spel een betekenisvol geheel, dat als zodanig bij herhaling kan worden uitgebeeld en in zijn betekenis kan worden begrepen. Het "stuk" (ook wel genoemd: structuur, bouwwerk) is echter zelf ook een spel, omdat het, ondanks zijn ideële eenheid, zijn *volle zijn* pas verkrijgt, iedere keer dat het spel gespeeld wordt. De poëtische creativiteit of de kundigheid van de uitbeelding - bijvoorbeeld de rank in het besproken schilderij van Klee zwart gekleurd is, een paar vormt met een andersoortige lijn, gesitueerd over of langs gekleurde stippenformaties - treedt niet apart op de voorgrond. En als er toch een onderscheid wordt gemaakt, zo stelt Gadamer, dan tussen stof (materie) en de vormgeving of anders tussen het dichtwerk - of schilderstuk - en de opvatting.

Wat hebben de besproken ingrediënten van dit hoofdstuk nu opgeleverd voor de onderzoeksvraag? In dit hoofdstuk is Gadamers denken over de ontologische waarde van kunst toegelicht aan de hand van de door hem ontwikkelde richtlijnen rondom de begrippen *Wesenserkenntnis* en *Seinsvalenz*. Gadamers richtlijnen zijn toegepast op een concreet kunstwerk, het schilderij *Ranke* van Klee, om de begrippen die hierin voorkomen, zoals "nabootsing" en "herkennen", te verduidelijken. Omdat Gadamer zelf in zijn hoofdwerk de ontologische waarde van kunst, d.w.z. de aanspraak van kunst op waarheid, aanschouwelijk probeert te maken door het kunstwerk te vergelijken met het spel, in de dubbele betekenis van spel (*Spiel*), is ook zijn notie van kunst en spel

[28] *Energeia* wordt door Aristoteles ook wel omschreven als de eeuwige beweging die in de wereld van tijd aanschouwelijk wordt gemaakt.

[29] Gadamer, *WH*, p.118 (Mijn toevoeging tussen haken).

toegelicht. Het kunstwerk brengt, net als het spel, zichzelf tot verschijning, waarbij Gadamer de *vrije impuls* van het spelelement van de kunst zichtbaar wil maken. Het zichzelf uitbeeldende kunstwerk zorgt er verder voor dat de *speler*, door iets te spelen of uit te beelden, als het ware tot zijn *zelfuitbeelding* komt. Gadamer wil het kunstwerk dan ook beslist niet denken als een onveranderlijk, statisch iets of een object dat zich tegenover subject bevindt, maar als een veranderend onderwerp of "subject", iets wat ons in en door zijn verschijnen confronteert en uitnodigt tot dialoog of gesprek.

II. De waarheidswaarde van de *beeldende* kunst

In zijn uitleg van zijn notie van kunst en spel (*Spiel*) beroept Gadamer zich vooral op voorbeelden die hij ontleent aan de "kunst van het woord", zoals de dichtkunst of poëzie, en het theaterspel. Vooral het theaterspel laat zich goed voor Gadamers notie lenen, omdat het spelers behoeft om tot uitvoering of "uitbeelding" te komen, en de betekenis van het theaterstuk als kunstwerk besloten ligt in de verschillende uitvoeringen die onderworpen zijn aan de kritische leidraad van de "juiste" uitvoering of uitbeelding. In dit verband wijst Gadamer op de *uitvoerend* kunstenaar die een werk, zoals een theaterstuk, uitvoert, waarbij het geenszins om blinde nabootsing gaat, maar om een *creatieve* navolging met behulp van voorbeelden, waarin de toekomstige identiteit en continuïteit van het kunstwerk zichtbaar wordt opengehouden.[30] Gadamers voorbeelden doen de vraag opwerpen of zijn notie van (theater)spel en kunst zich eigenlijk wel op alle verschijningsvormen (disciplines, media) van kunst laat toepassen en op de zg. autonome, "vrije" of "scheppende" kunstenaar. Omdat Gadamer in *Waarheid en methode* (1960) de hermeneutische ervaring als zodanig op de ervaring van kunst fundeert, toetst de gadameriaan Günter Figal in zijn essay *Image* (*Picture*) (2021)[31] de geldigheid van de waarheidsaanspraak van kunst, waarbij hij zich vooral richt op Gadamers essays waarin deze specifiek de waarheidswaarde van de *beeldende* kunst, zoals de schilderkunst (het schilderij) behandeld. Omdat Figal in zijn essay precies de vragen stelt die voor deze scriptie relevant zijn, zal, in wat volgt, nader op Figals bevindingen worden ingegaan.

2.1. Het (theater)spel en het schilderij

In zijn essay *Image* (*Picture*) (2021) stelt Figal dat Gadamers overwegingen over kunst in *Waarheid en methode* (1960) "gedomineerd en belemmerd" worden door zijn poging om de kunst in al haar verschijningsvormen te modelleren langs de

[30] Gadamer, *WH*, p.123.

[31] Günter Figal, *Image* (*Picture*), in: *The Gadamerian Mind*, edited by Theodore George, Gert-Jan van der Heiden. Routledge, London, 2021 (Figals originele titel verwijst naar Gadamers notie van *Bild* en zal ik hierom niet naar het Nederlands vertalen.)

richtlijn van het spel (*Spiel*), waarbij elk kunstwerk steeds opnieuw wordt "geactualiseerd" (verwerkelijkt). Iets wat beslist niet opgevat moet worden als een subjectieve activiteit, maar als een proces, een verloop. Figal verbaast zich erover dat Gadamer er alleen in slaagt om zijn richtlijn van het spel (*Spiel*) los te laten in zijn essays over de *beeldende* kunst, om in zijn laatste werk toch weer op die richtlijn terug te vallen.[32] Figal is verbaasd, omdat volgens hem de contemplatie van een beeld dat is geschilderd toch duidelijk verschilt met een theaterspel dat wordt uitgevoerd. Zo vindt bijvoorbeeld het theaterspel, aldus Figal, zijn "actualiteit" (verwerkelijking) in de uitvoering ervan, terwijl een schilderij niet wordt uitgevoerd, maar zijn "actualiteit" op zijn eigen voorwaarden heeft Iets wat volgens Figal impliceert dat er *geen* sprake is van een creatieve navolging naar aanleiding van voorbeelden waarin de toekomstige identiteit en continuïteit van het kunstwerk zichtbaar wordt opengehouden, maar van een *onafhankelijk object* dat hetzelfde blijft als wat het is.[33] Figal constateert dat Gadamer nergens in zijn werk antwoord geeft op de vraag op welke manier het schilderij wat betreft zijn uitvoering met het theaterspel overeenkomt. In plaats daarvan, zou Gadamer de nadruk willen leggen op het schilderij als een "zelfuitbeelding" (zelfmanifestatie) en op dat wat het schilderij tot een beeld maakt dat "beeldwaardig" of "sterk" is. Figal daarentegen denkt dat het theaterspel daadwerkelijk uitvoering nodig heeft om uit te beelden wat het in zijn wezen is, omdat de vaste spelregels niet het theaterspel als zodanig zijn, maar slechts min of meer precieze instructies over wat als theaterspel door acteurs moet worden uitgevoerd, en hoe het moet worden gedaan. Zo zou, aldus Figal, iemand die bijvoorbeeld in stilte de tekst van een theaterstuk leest, zich min of meer vaag een voorstelling moeten voorstellen en een theatertekst pas ten volle beleven in een *echt* theater, met *echte* acteurs op het podium. Daarentegen is het schilderij volgens Figal anders, namelijk, als object volledig onafhankelijk. "Ze zijn wat ze zijn, zonder enige behoefte aan een bepaalde

[32] Günter Figal, *Image* (*Picture*), 2021.

[33] Ibid., 2021 (Mijn cursivering). Behalve Günter Figal merkt ook de gadameriaan John Sallis in zijn essay *The Hermeneutics of the Artwork* (2011) op dat een reeks van verschillende uitvoeringen van een artistiek stuk toch duidelijk iets anders is dan een verscheidenheid aan subjectieve waarnemingen van een artistiek stuk.

activiteit die hun verschijning mogelijk maakt en doen dat meer of minder verschillend bij elke gelegenheid"[34] Figal wijst erop dat de contemplatie van een schilderij het geschilderde beeld zelf niet vormt, maar alleen de *verschijning* ervan bevestigt, en, ondanks dat dit op verschillende manieren gebeurt, dit het geschilderde beeld *als zodanig* niet zal beïnvloeden. "Niet per toeval zijn schilderijen vaak ingelijst. Lijsten bevestigen en accentueren dat schilderijen onafhankelijke, gelimiteerde objecten zijn."[35] Alvorens nader in te gaan op Figals analyse van Gadamers notie van kunst en spel (*Spiel*) voor wat betreft het schilderij, is het behulpzaam om eerst Gadamers begrip van het schilderij als geschilderd *beeld* uit te leggen aan de hand van zijn interpretatie van de begrippen "representatie" en "beeldverwachting".

Representatie en beeldverwachting

Met zijn voorbeeld van de geportretteerde heerser probeert Gadamer in zijn hoofdwerk aannemelijk te maken dat de representatie (*Repräsentation*) door schilderijen in het algemeen zijn oorsprong heeft in datgene wat wordt gerepresenteerd.[36] Zo stelt Gadamer bijvoorbeeld dat een heerser zijn, impliceert dat deze heerser aanwezig is voor een publiek, iets wat tot de *beeldverwachting* (*Bilderwartung*) toebehoort waarmee elke heerser wordt geconfronteerd, en waardoor er een *verhoging van aanwezigheid* optreedt. Doordat de heerser hier volgens Gadamer in feite een *beeld* is, kan die een "oorspronkelijk beeld" of "oerbeeld" (*Urbild*) voor beeldende representaties worden. Alleen als iets zodanig "beeldwaardig" is, dat het door afbeeldingen weergegeven kan worden, kan de ontologische relatie van het oorspronkelijke beeld (*Urbild*) en het afgebeelde beeld (*Abbild*) worden ervaren als die van twee verschillende beelden. Gadamer legt "representatie" hierbij niet langer uit als slechts een kopie van iets of iemand, dat wil zeggen, de platoonse interpretatie, maar als een *onderlinge beeldende relatie*, een relatie die als zodanig een ontologische waarde heeft.

[34] Günter Figal, *Image (Picture)*, 2021.
[35] Ibid., 2021.
[36] Gadamer, *WM*, p.147.

2.2. Een "sterk" en een "zwak" beeld

Het schilderij is volgens Gadamer als geschilderd beeld een "sterk" beeld, omdat het niet een betekenisdrager met maar één betekenis is, maar zich kenmerkt doordat het iets "uitbeeldt", uitdrukt of meedeelt *op onderzoekende wijze*.[37] Als we een schilderij contempleren of daarop reflecteren, zoals op iemands portret, dan ervaren we niet een soort van teken dat die iemand aanduidt of betekent, maar zien we een *representatie van een persoon*, iets wat die persoon vertegenwoordigt, die mogelijk ook nog op die persoon lijkt, en ermee kan worden geïdentificeerd. Zo is bijvoorbeeld, aldus Gadamer, een meesterlijk portret niet met een pasfoto in een paspoort te vergelijken. Het portret, zo denkt hij, is een beeld dat we op ons laten inwerken, zo mogelijk zelfs met verhoogde interesse. Gadamer wil ons wel hierbij wel op wijzen dat onze interesse eigenlijk niet zou moeten uitgaan naar het geschilderde portret, maar naar de gerepresenteerde persoon *zelf*, zonder een "esthetische onderscheiding" te maken tussen het portret en de geportretteerde persoon. Een geportretteerd persoon zou namelijk uitsluitend in zijn "*beeldende aanwezigheid*" beschouwd moeten worden, anders zou iemand een schilderij enkel zien als een afbeelding of kopie, oftewel als een verwijzend teken of een aanduiding van iets of iemand anders. Om zijn punt te verduidelijken, gaat Gadamer eerst in op wat een zijspoor lijkt, namelijk: de afbeelding (*Abbild*) of het "zwakke" beeld. Hoewel een "sterk" en een "zwak" beeld allebei tot de ontologische relatie van origineel en afgebeelde toebehoren, de relatie waartoe volgens Gadamer beelden in het algemeen behoren, is het belangrijk te zien dat "de platonische ideematige relatie tussen afbeelding en origineel de zijnsvalentie of ontologische *intensiteit* van wat we een schilderij noemen niet krachteloos maakt".[38] Dus, ook al denkt Gadamer dat elk beeld in wezen relationeel is, is niet elk beeld enkel en alleen een afbeelding vanwege zijn relationele karakter.

---

[37] Figal verwijst in zijn essay *Image* (*Picture*) (2021) naar een onderscheid geïntroduceerd door Gottfried Boehm (leerling van Gadamer), waarbij schilderijen als schilderkunstige manifestaties "sterke" beelden zijn en afbeeldingen of kopieën vanwege een ontologische minderwaardigheid "zwakke" beelden zijn. Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, Berlin University Press, 2007, pp. 244-248.

[38] Gadamer, *WM*, p.145 (Mijn vertaling en cursivering).

Waarom is het schilderij een "sterk" beeld?

Gadamers notie van het schilderij als een "sterk" beeld roept bij Figal vragen op, vragen die hij zelf in zijn essay onbeantwoord laat.[39] Omdat Figals (retorische) vragen Gadamers begrip van het schilderij uitdagen, zijn ze interessant om hier te beantwoorden vanuit Gadamers perspectief. Figals eerste vraag is: "Waarom wordt het wezenlijke of blijvend ware van iets of iemand toegankelijker, van alle bestaande dingen, uitgerekend in een schilderij? Zoals Gadamer met zijn voorbeeld van de geportretteerde heerser heeft willen aantonen, is dat, doordat de toeschouwer, het publiek, een bepaalde *verwachting* heeft van een dergelijk beeld, er een *verhoging van de aanwezigheid* van deze heerser *als beeld*. Een portret van een heerser is, aldus Gadamer, niet zoals een pasfoto, waarmee hij wil zeggen dat een schilderij, zoals een portret, niet een stilstaand, onveranderlijk object is, maar eerder een veranderend *onderwerp* of "subject" is, iets wat we met een verhoogde interesse beschouwen, en dat ons in dialoog confronteert. Doordat het schilderij, zoals een portret, een procesmatige aard heeft waar zoiets als beeldverwachting meespeelt, bereikt het schilderij, als geschilderd beeld, pas *zijn volle wezen* wanneer het als zodanig wordt *uitgevoerd*, d.w.z. de betekenis ervan "gebeurt". Gadamer probeert met zijn uitleg van het "beeld als gebeurtenis" duidelijk te maken dat het schilderij, zoals een portret van een heerser, veel meer is dan slechts een materiële beelddrager en een daardoor overgebrachte geestelijke inhoud, maar dat het een dynamische, betekenisvolle gebeurtenis is tussen het werk en de kijker. Het *schilderij* is volgens Gadamer de ideale kandidaat voor het esthetisch bewustzijn, en geldt hierom als het voorbeeld voor alle kunstwerken - iets wat aansluit bij Gadamers (humanistische) notie van *Bild*.[40] Figals vervolgvraag is deze: "Wat als verschillende schilderijen, hetzelfde representerend, opvallend van elkaar verschillen en dus een *verschillende* weergave van het gerepresenteerde geven?" Gadamer zou hiervoor gebruik kunnen maken van een voorbeeld uit de praktijk van het schilderen van een model, oftewel: het

[39] Günter Figal, *Image* (*Picture*), 2021 (Mijn vertaling).

[40] Gadamers notie van *Bild* vormt de kern van zijn benadering van het schone. "Hieruit volgt, dat voor wat de schoonheid van het schone betreft die altijd ontologisch als beeld [*Bild*] begrepen moet worden. Het maakt hierbij geen verschil of "het [schone] zelf" of zijn gelijkenis [*Abbild*] verschijnt." Gadamer, *WM*, p.491 (Mijn vertaling en toevoeging tussen haken).

model schilderen. Zo kan het gebeuren dat bij het model schilderen er werken van schilders ontstaan die onderling zo enorm veel van elkaar verschillen, dat niet meteen meer duidelijk is, wie de weergegeven persoon "voorstelt", wie er modelstond. Toch zal elk werk iets specifieks van de nageschilderde persoon uitlichten, omdat er in het spel van de uitbeelding niet alleen iets wordt nagebootst dat die betreffende persoon kenmerkt, maar ook in die nabootsing er altijd iets door de schilder wordt aangezet, er iets wordt overdreven, en er daar dus in en door iets specifieks wordt uitgedrukt, iets wat nog niet eerder van die persoon is uitgelicht (Gadamers notie van nabootsing).[41] Het gerepresenteerde, zoals een menselijk model, kan dus op verschillende manieren worden weergegeven en toch waarheden, zoals de ervaring van het menselijk model als persoon, laten zien. De laatste vraag die Figal over het schilderij hier opwerpt, is: "Welke specifieke representatie onthult als intensivering van het gerepresenteerde de *volledige* waarheid?" Gadamer zou ook hier op het voorbeeld van het model schilderen kunnen wijzen en uitleggen dat wanneer iemand de gemaakte werken van het model met elkaar vergelijkt en daarbij de vraag stelt welk werk het meest "sterk" is, of het meest waar is, voorbijgaat aan wat het werk *zelf* uitbeeldt, namelijk: de in dit specifieke werk waar te nemen "beeldende aanwezigheid". Immers, Gadamer denkt dat er sprake is van een *dubbele mimesis*: de kunstenaar beeldt uit en de speler (toeschouwer) beeldt uit, maar juist deze dubbele mimesis is er één: wat in de een en in de ander tot leven komt, is hetzelfde. Anders gezegd, de mimetische uitbeelding brengt tot leven wat het kunstwerk eigenlijk verlangt. "Met de dubbele onderscheiding tussen werk en stof enerzijds en werk en uitvoering anderzijds, correspondeert een dubbele niet-onderscheiding als de eenheid van de waarheid die men in het spel van de kunst herkent. Nadenken over de opvatting die aan een werk ten grondslag ligt valt buiten de eigenlijke ervaring van het kunstwerk - en is in feite al een esthetische onderscheiding."[42] Wat we een werk, bijvoorbeeld "schilderij", noemen is dit in

[41] Ook als het model bijvoorbeeld een plant is (bv. een rank) levert dit verschillend werk op, waarbij elk werk iets kenmerkends van die plant zal uitlichten. De vraag is wel of een mens ook in staat is de wezenlijke of blijvend ware kenmerken van een plant te herkennen.

[42] Gadamer, *WM*, p.122.

zoverre het zich als uitbeelding voor de kijker als een zinvol geheel voordoet. Het is dus niet iets wat op zichzelf staat, wat zich in een daaraan bijkomstige bemiddeling aandient, maar iets wat juist *in* de bemiddeling zijn eigenlijke zin verkrijgt.[43]

2.3. Het schilderij als iets wat we "lezen"

In zijn essay *Image* (*Picture*) (2021) constateert Figal dat Gadamers denken over het schilderij in zijn hoofdwerk verschilt met zijn denken daarover in zijn latere essays over de beeldende kunst. Zo legt Gadamer in eerste instantie het schilderij bijvoorbeeld nog uit als een samenhangend complex dat in een heelheid wordt gevonden, die als zodanig niet te begrijpen is, en legt hij het schilderij in zijn latere werk uit als het tot stand brengen van de *zelfuitbeelding* van wat wordt "gelezen". "*Wir lesen … heraus, was darin ist, und so, dass es herauskommt*".[44] Gadamer wijst op het belang om het kunstwerk, zoals het schilderij, op de juiste wijze te verstaan (*Verstehen*) door de opbouw ervan te "lezen". Hierbij wordt de kijker uitgenodigd om medespeler te worden en de betekenis van het kunstwerk tot leven te brengen, een "actualisering" (verwerkelijking) waardoor het kunstwerk een hernieuwde zeggingskracht krijgt. Het kunstwerk vraagt om een antwoord van de toeschouwer, maar tegelijk daagt het die uit tot een gesprek vanuit een gedeelde cultuurhistorische situatie. In zijn essay *Over het lezen van gebouwen en beelden* (1979)[45] schrijft Gadamer dat iets lezen niet hetzelfde is als iets uitspellen, opgevat als een min of meer afdoende ontcijfering van tekens. De specifieke werking van het lezen komt volgens Gadamer tot uiting door het *hardop* lezen, omdat daardoor het begrijpen expliciet wordt uitgedrukt. Hierbij gaat het om "de heelheid van de tekst", die moet worden ervaren met de samenhang van zijn

[43] Gadamer voegt hieraan toe dat elk vertolking van een stuk juist wil zijn om te bevestigen dat de eigenlijke ervaring ervan erop berust dat er geen onderscheid wordt gemaakt tussen het stuk en de bemiddeling waardoor dit tot ons komt. "Totale bemiddeling" betekent in dit verband dat het bemiddelende als iets bemiddelends zichzelf opheft. Alle aspecten van het werk dat zich door de tijd heen zo verschillend voordoet, horen allemaal bij de identiteit van dit 'zelf' - ze zijn tegelijkertijd met hem. Op die manier rijst volgens Gadamer de *taak* een temporele interpretatie te geven van het kunstwerk. Gadamer, *WM*, p.123 e.v.

[44] Gadamer, *KA*, 30. *Über das Lesen von Bauten und Bildern*, 1979, p.387.

[45] Gadamer, *KA*, p.387 e.v.

delen. Ook het "lezen" van een schilderij is, aldus Gadamer, een gearticuleerde, communicatieve uitlegging, een die wordt gemotiveerd door een primair intuïtief begrip van een heelheid die samen met de uitlegging door toehoorders ervaren moet worden als de wording of totstandkoming ervan.

Verdwijnt in het "lezen" het schilderij zelf?

De gedachte van de "zelfuitbeelding" van het schilderij ontleent Gadamer aan Aristoteles' opvatting van *energeia* (verwerkelijking), een beweging die op elk moment in zichzelf is vervuld, en die verschilt van een doelgerichte beweging (*kinesis*) die onvolledig is zolang een doel niet wordt bereikt en aan een einde komt met de voltooiing ervan. De term die Gadamer voor de "actuele totstandkoming" of "uitvoering" van het schilderij hanteert, is *Vollzug*[46]- een heideggeriaanse term. De uitleg die Gadamer van het schilderij hier geeft, kan Figal niet helemaal overtuigen. Want Figal begrijpt het schilderij toch vooral als een *vervaardigd* kunstwerk, een product. En hoewel Gadamer in zijn hoofdwerk met zijn richtlijn van het spel (*Spiel*) het productkarakter van kunstwerken, het schilderij inbegrepen, al heeft gemarginaliseerd, zou Gadamer volgens Figal de richtlijn van het (theater)spel nog wel op het schilderij kunnen toepassen, mits Gadamer - net zoals Figal zelf - daarbij kan aannemen, dat het schilderij, als iets wat dus is vervaardigd, bovenal *iemands* zelfuitbeelding of zelfmanifestatie is, zodat iemand anders in het contempleren ervan deel uitmaakt van die zelfuitbeelding. Echter, in het verwerpen van deze gedachte vat Gadamer de "uitvoering" (*Vollzug*) van het schilderij enkel en alleen op als die van het "lezen". Toch kan Figal niet aannemen dat bij de hermeneutische ervaring van het schilderij het schilderij *zelf*, oftewel het product dat door *iemand* is vervaardigd, in het "lezen" verdwijnt, omdat dit het schilderij in zijn wezen tekort zou doen.[47] In het eerder besproken voorbeeld van het schilderij van Klee, *Ranke* (afbeelding 1) zou Figal er ongetwijfeld op willen wijzen dat dit schilderij uit *materie* is opgebouwd, dat Klee bijvoorbeeld niet alleen olieverf heeft gebruikt,

[46] Gadamer, *KA*, p.391. *Die Kunst ist im Vollzug.*
[47] Günter Figal, *Image (Picture)*, 2021.

maar ook (fijnkorrelig) *zand* - materiaal dat Klee waarschijnlijk heel bewust heeft uitgekozen voor het bereiken van een bepaald doel, misschien voor het maken van verfdotten met meer volume of een ondergrond daarvoor, en dat Klee zijn geschilderde beeld duidelijk met een zware gelakte lijst heeft *afgebakend* van zijn omgeving. Figal legt het schilderij in het algemeen hierom bij voorkeur uit als een "verschijningsding" (*Erscheinungsding*), waarmee hij de nadruk wil leggen op het schilderij als *ding zelf*, iets wat raakvlakken heeft met het fenomenologische gedachtengoed van onder meer de grondlegger daarvan Husserl. Wel is het volgens Figal van belang dat bij het bijzondere fenomeen dat het schilderij is, de toeschouwer een bepaalde (contemplatieve, reflecterende) houding aanneemt.[48]

Wat is nu precies de opbrengst van dit hoofdstuk voor de onderzoeksvraag? In dit hoofdstuk is de specifieke waarheidswaarde van de *beeldende* kunst en het geschilderde beeld (schilderij) toegelicht aan de hand van Figals analyse. Uit deze analyse van Figal blijkt dat Gadamers notie van het (theater)spel (*Spiel*) zich vooral laat toepassen op de "kunst van het woord" en dat Gadamer zelf bij voorkeur in zijn werk kunstvormen heeft behandeld die door spelers moeten worden *uitgevoerd*, vooral omdat daarmee het kunstwerk zijn werking en plaats in de samenleving ook in de toekomst blijft behouden. Echter, voor de "kunst van het beeld", zoals de schilderkunst (schilderij), lijkt Gadamers notie van kunst en spel minder geschikt, zo stelt Figal, omdat het schilderij niet direct iets is wat vraagt om door een speler uitgevoerd te worden, en het schilderij in wezen een beeld is dat geschilderd is, d.w.z. uit *materie* bestaat (verf, doek, etc.), wat betekent dat het schilderij onmiskenbaar een door *iemand* vervaardigd product is. Figal uit hiermee kritiek op Gadamers begrip van het schilderij als een beeldschrift, als iets wat enkel te "lezen" is (zonder de ervaring van iets lichamelijks). Maar bovenal raakt Figals begrip van het schilderij als een door *iemand* vervaardigd verschijnsel aan Gadamers aanname dat het spelelement van de kunst een *vrije*

[48] Günter Figal, *Erscheinungsdinge*, *Ästhetik als Phänomenologie*, 2010. Het kunstwerk begrijpt Figal zelf als een fenomeen (verschijnsel) dat op een bijzondere manier een "plaats" vormgeeft, een absoluut "hier" markeert - waartoe volgens Husserl alleen menselijke lichamen in staat zijn - en waarbij het kunstwerk door zijn "gedecentraliseerde conceptuele orde" ook een "mengsel", van uiteenlopende kunstvormen, kan zijn. Zo maakt bijvoorbeeld Klee met zijn schilderij *Alter Klang* (1925) het ongeziene, in dit geval het hoorbare, zichtbaar, aldus Figal (p.139).

impuls is. In welk opzicht Gadamer zijn notie van kunst en (theater)spel (*Spiel*) specifiek op het *moderne schilderij* van "scheppend" kunstenaar *Klee* denkt te kunnen toepassen, zal in het volgende hoofdstuk worden behandeld.

III. Gadamers interpretatie van *Klee*

In twee van zijn essays over de beeldende kunst beroept Gadamer zich specifiek op *Klee* en zijn schilderkunst. In *Begrepen schilderkunst? - Aan A. Gehlen: Zeit-Bilder* (1962)[49] gaat Gadamer in gesprek met de filosoof en socioloog Arnold Gehlen over deze schilder en zijn werk. Omdat het moderne schilderij van Klee vele traditionele concepties van de schilderkunst ondermijnt, zoals op het gebied van beeld, taal en productie, en Klee daarbij meestal niet precies vooraf *weet* wat hij voort zal brengen, wil Gadamer twee aspecten daarvan belichten: ten eerste, Klees schilderstijl en "visie", en, ten tweede, de hermeneutische reflectie en "een Klee" (het moderne beeld). In zijn essay *Over het sprakeloze beeld* (1965)[50] belicht Gadamer nog een derde aspect van Klees schilderij: Klees maatstaf voor kunst, d.w.z. zijn regel, waarde of afspraak waarmee hij iets, in dit geval het schilderij, vergelijkt of beoordeelt. In wat volgt, wordt ingegaan op de drie aspecten die Gadamer in zijn essays behandelt en zal het besprokene nader worden toegelicht aan de hand van enkele prominente gadamerianen: Figal, Sallis en Schmidt.[51]

3.1. De moderne schilderstijl als beeldschrift

Het gegeven dat het moderne schilderij, van iemand als Klee, niet meer direct de zichtbare, herkenbare werkelijkheid nabootst, betekent volgens Gadamer niet dat daaruit kan worden opgemaakt dat het schilderij "van binnenuit" een structuur van tekens schept. Eerder denkt hij dat dit betekent dat er met het moderne schilderij een *opzettelijke breking* wordt aangebracht tussen wat het schilderij als beeld "voorstelt" en de directe verwachting die er aan het schilderij als beeld verbonden is. Zo bootsen in bijvoorbeeld Klees schilderij *Ranke* (afbeelding 1) de gekleurde stippenpatronen niet direct iets zichtbaars of herkenbaars na, maar blijft het voor de kijker een raadsel wat die stippen

[49] Gadamer, *KA*, 27. *Begriffene Malerei? – Zu A. Gehlen: Zeit-Bilder*, 1962. Oorspronkelijk getiteld als: *Wissenschaftliche Malerei?*, pp.305-314.

[50] Gadamer, *KA*, 28. *Vom Verstummen des Bildes*, 1965, pp.315-322.

[51] Ook een filosoof als Stephen H. Watson heeft zich uitgelaten over Gadamers interpretatie van Klee in zijn essay *Crescent Moon over the Rational: Philosophical Interpretations of Paul Klee*, 2009. De aspecten die Watson in dit essay behandeld, laat ik hier verder buiten beschouwing.

"voorstellen", en doet het stippengeheel dan ook denken aan een soort ogentest dan een "kijkvenster", de meer gebruikelijke (traditionele) verwachting van het schilderij. Gadamer denkt dat deze opzettelijk breking er als gebeurtenis toe heeft geleid dat er een nieuwe *overeenkomst* is ontstaan, waardoor de moderne schilderstijl, zoals die waarin het beeld "gesplinterd" is - denk aan: het kubisme maar ook schilders als Klee -, geïnterpreteerd moet worden als een *beeldschrift*. Echter, dit beeldschrift is volgens Gadamer zeker niet uit een subjectieve of zelfs geniale "visie" van de "scheppende" kunstenaar ontstaan, maar komt tot stand *in* het spel van de kunst, en mag om deze reden dan ook niet worden opgevat als een soort geheimschrift dat alleen door de ingewijde zelf, de "scheppende" kunstenaar, is te begrijpen.

De schilder Paul Klee en zijn "visie"

Gadamer stelt dat de esthetische houding *meer* is dan wat ze van zichzelf weet, dat zij deel is van "het zijnsproces van de uitbeelding" en wezenlijk hoort bij het spel van de kunst *als spel*.[52] Het gegeven dat Klee in zijn dagboek authentieke reflecties uitwerkt, betekent nog niet dat zijn "visie" op het geschilderde beeld ook op theoretische uitgangspunten steunt. "Moet men niet redelijkerwijs aannemen dat het hier gaat om de theoretische behoefte aan reflectie van een schilder die zijn stijl al heeft gevonden (en dat het niet deze reflecties waren die hem maakten tot Paul Klee)?"[53] Gadamers denken hier ligt in lijn met zijn hoofdwerk, waarin hij stelt dat kunst en kennis niet elkaars tegengestelden zijn, en de verbeelding vrij is en daarbij het verstand (denken) niet ten dienste staat (contra Kant). "Schilderachtige "visioenen" kunnen ontspringen uit de meest nuchtere ervaringen met kleuren, penselen en canvas, waarvan niemand zal ontkennen dat ze in het hoofd tot stand zijn gekomen".[54] Gadamer schrijft in zijn essay zelf te betwijfelen of het interpreteren van Klees schilderij *Ranke* (afbeelding 1) aan de hand van een wetenschappelijke theorie - zoals de wetten van de waarneming - iets vruchtbaars voor het begrijpen van dit schilderij kan

[52] Gadamer, *WH*, p.121.
[53] Gadamer, *KA* 27, p.309.
[54] Ibid., p.309.

opleveren, omdat Klee, als schepper van het geschilderde beeld (het kunstwerk gedacht als spel), zelf veel *meer* weet dan welke theorie dan ook. Want, zo stelt Gadamer, Klee experimenteerde niet om er theoretische kennis mee op te doen, maar om het geschilderde beeld *zelf*, zoals dat op het doek of paneel door hem werd "georganiseerd". "Is het niet eerder zo dat hij [Klee] uiteindelijk uit talloze pogingen en variaties van zijn schilderkunstige werk het een en ander abstraheerde?"[55] Gadamer voegt daaraan toe dat in het maakproces niet de theorie maar het *experiment* leidend is, dat de logica die eruit volgt, bevestigt. "Voorberekening, prefabricage en montage hebben een ander aspect in zich dan de overeenkomstige processen in het handwerk. Men zal deze productiewijze "aanschouwen" in de dingen die op deze manier worden geproduceerd, zoals in de stijl van architectuur. Hoe zou de schilderkunst hier niet iets van moeten weerspiegelen? Maar hoe zou de *zelfinterpretatie* daar ook niet iets van kunnen suggereren?"[56]

3.2. Modern beeld en beeldverwachting

De gadameriaan John Sallis merkt in zijn schrijven *Klee's Philosophical Vision* (2012)[57] op dat Klee, vooral in zijn zg. Bauhausperiode, zich niet meer op de dingen als uiterlijke verschijningsvormen, ook wel "eindvormen" genoemd, wilde richten, maar juist op de daaronder liggende structuren of de krachten die ze vormen. Volgens Sallis hangt deze verschuiving in Klees werk nauw samen met de (filosofische) vraag wat het schilderij als geschilderd beeld *als zodanig* kan "uitbeelden" of voor ons als publiek tot verschijning kan brengen. Sallis bespreekt in twee van zijn andere werken, *Senses of Landscape* (2015) en *Klee's Mirror* (2015), in welk opzicht Klee het schilderij als "spiegel" (*speculum*) begrijpt die "het onzichtbare zichtbaar maakt", iets wat Klee met zijn kunsttheoretische

---

[55] Gadamer, *KA*, 27., p.309 e.v. (Mijn aanvulling tussen haken).

[56] Ibid., p.313. (Mijn cursivering). *Zelfinterpretatie*: in het licht van voorstellingen en beelden over zichzelf verschijnen dingen op een bepaalde kwalitatieve manier, krijgen die betekenis, waarde.

[57] John Sallis, *Klee's Philosophical Vision*. In Paul Klee (ed.), *Paul Klee: Philosophical Vision, From Nature to Art*. Mcmullen Museum of Art, Boston College, 2012.

model probeert uit te leggen als "aardse en wereldse (kosmische) resonanties".[58] Gadamer behandelt zelf de ervaring van het moderne schilderij als modern beeld in zijn essay *Begrepen schilderkunst?* (1962). Hij stelt dat het moderne beeld als zodanig de toeschouwer niet méér laat reflecteren dan dat dit in andere tijden het geval was. Hierbij wijst hij op de bezoeker van de Griekse tragedie, die ook met genoegen reflecteerde op het uitgevoerde "spel met de *Mythos*."[59] Al moet daarbij wel worden vastgesteld dat de huidige omstandigheden ingewikkelder zijn geworden, door het karakter van het *materiaal* (voorbewerkt, kunstmatig) waarmee wordt gewerkt, die elke compositie tot een soort montage of assemblage maakt. Daarbij is het *medium*, zoals het *schilderij*, waarin de reflectie zich beweegt, volgens Gadamer ook veranderd, waardoor onze reflectie formeler is geworden - al vermoedt hij dat het onderwerp van ons esthetisch genoegen in de *structurering* (orde) van het beeld *zelf* is gelegen. De effecten van bv. een versplinterd beeld of collage lijken misschien modern, maar een dergelijke "breking" van de betekenisverwachting is niet iets uitzonderlijks, maar is juist *kenmerkend* voor alles dat ons esthetisch aanspreekt. Ook hier beroept Gadamer zich op het Oudgriekse theaterspel.

"Een Klee" en de hermeneutische reflectie

In *Erscheinungsdinge* (2010)[60] verwijst Figal naar Gadamers beroep op Klee in zijn essay *Over het sprakeloze beeld* (1965). Wat hierbij opvalt is dat Figal voor het omschrijven van Klees schilderijen gebruik maakt van de heideggeriaanse term *Eigenwelt*: "[N]et als in de *Eigenwelten* op klein formaat van Paul Klee is er geen bekend landschap, stad of plein, geen genretafereel uit het burgerlijke leven dat

[58] John Sallis behandelt onder meer in *Senses of Landscape* (2015) en *Klee's Mirror* (2015) Klees kunsttheoretische model van de twee resonanties, de zg. wereldse of kosmische "vormende krachten" die, zogezegd, "van boven", uit de *kosmos* komen (orde), en de aardse vaste vormen die, zogezegd, "van onderen", van de mens zelf, komen.

[59] Gadamer, *KA*, 27., p.311. Mythologie wordt als waarheid beschouwd en is bruikbaar binnen de cultuur waarin ze functioneert, omdat mythen filosofische reflecties, normen, waarden en historische gebeurtenissen uitdrukken.

[60] Günter Figal, *Erscheinungsdinge, Ästhetik als Phänomenologie*, 2010, p.48 (Mijn vertaling).

zal bevestigen dat men daar de weg kent."[61] Figal denkt dat de beelden van Klee niet spreken, sprakeloos zijn, doordat *de bevestiging van het bekende ontbreekt*. "Daarom maakt hun "vreemde terughoudendheid en stilte" de moderne werken meer actueel en daarin misschien zelfs mooier. In het gegeven dat ze niet langer "sprekend" zijn, staan ze tegenover ons en daarin *op zichzelf*."[62] Wel voegt Figal hier nadrukkelijk aan toe dat dit niet als een hermetische terugtrekking uit de wereld moet worden opgevat, maar juist als een *uitnodiging* om het moderne werk steeds opnieuw te bekijken en te ervaren. Want, zo stelt hij, "hoe minder een kunstwerk zelf enig houvast biedt bij het begrijpen, des te sterker het de hermeneutische reflectie integreert in de waarneming".[63] Figal onderbouwt zijn standpunt met het argument dat de moderne kunst bijzonder geschikt is om duidelijk te maken wat in wezen van elk kunstwerk wordt verlangd. Namelijk, dat het moderne kunstwerk *niet op zichzelf staat*, en zeker niet ondergeschikt is aan de klassieke of traditionele kunst, maar dat het de toeschouwer de mogelijkheid biedt van een "ervaring die zich keert", die *het ervaren zelf* laat ervaren (*Erfahrungswende*), waardoor de meer klassieke of traditionele kunstwerken weer op een andere, of zelfs "onbevooroordeelde", manier bekeken kunnen worden. Omdat, aldus Figal, het moderne werk, zoals het schilderij van Klee, als esthetisch verschijnsel in zijn "onverhuldheid" (*Unverborgenheit*, heideggeriaanse term) waarheid bezit, dringt het moderne werk zich in zijn presentatiewijze aan ons op, en zou het zelfs een bepaald soort "agressiviteit" tentoonspreiden, die reflectie des te noodzakelijker maakt.[64]

---

[61] *Eigenwelt*: in o.a. de fenomenologie is dit de persoonlijke wereld zoals die wordt ervaren, inclusief iemands bewustzijn van geest en lichaam en het gevoel van wie men is. (*Oxford Reference*) Ibid., p.48 (Mijn vertaling).

[62] Ibid., p.48 (Mijn vertaling).

[63] Ibid., p.187 (Mijn vertaling).

[64] Figal neemt hierbij Kants idee over dat er in de ervaring van kunst een "vrij spel" bestaat, maar legt dit niet uit als een spel van de subjectieve vermogens, maar als een (decentraliserend) *effect* van het kunstwerk zelf als fenomeen (verschijnsel). Günter Figal, *Erscheinungsdinge*, *Ästhetik als Phänomenologie*, 2010.

3.3. Het moderne beeld als belofte van orde

Over het moderne beeld (schilderij) denkt Gadamer als over de natuur, waarbij het wezenlijke van het schilderij is, dat die onafhankelijk van enige al bestaande inhoud is. Wat wordt ervaren in het "lezen" van een schilderij is een samenhangend complex van verwante vormen en kleuren zonder enige inhoud anders dan die van *het schilderij zelf*. "Dit complex, dit geheel van een samenhangende veelvormigheid is in werkelijkheid het schilderij, en wordt opgevat als een te begrijpen kunstwerk, terwijl *lezen* het proces is waarin een dergelijk kunstwerk wordt *ervaren*, *uitgelegd* en begrepen. Het proces van het *verstaan* (*Verstehen*) is afhankelijk van het werk, waarbij geen enkele interpretatieve ervaring, door de "atmosferische" heelheid van een werk, uitputtend zal worden begrepen."[65] Ook het moderne geschilderde beeld heeft iets van de natuur, zo stelt Gadamer, omdat het *geen* innerlijkheid van de maker wil uitdrukken, en het ook *geen* inlevingsvermogen in de gemoedstoestand van de kunstenaar vereist. Gadamer vergelijkt het moderne geschilderde beeld bij voorkeur met "het kristal" (*der Kristall*).[66] "Het [moderne beeld] is van zichzelf noodzakelijk en is er altijd geweest, zoals het kristal: plooien die het zijn [bestaan] opwerpt, verwering, rimpels en runen waarin de tijd duurzaam wordt. Abstract? Concreet? Figuratief? Een belofte van *orde*."[67]

Aristoteles, Kant en Pythagoras

In zijn essay *Over het sprakeloze beeld* (1965) doet Gadamer nogmaals een beroep op Klee en zijn schilderkunst, maar richt hij zich dit keer specifiek op de door hem gehanteerde maatstaf van kunst. Het moderne beeld (schilderij), zoals dat van Klee, lijkt op de natuur, zo stelt Gadamer, doordat er, net zoals in de natuur, "iets regelmatigs en bindends aan het op zichzelf staande beeld [is] dat van binnenuit groeit", ondanks dat de experimenten van de moderne kunst niet langer de natuur als voorbeeld nemen. Uit deze constatering leidt Gadamer af dat ook in het moderne schilderij als kunstwerk de oude notie van *homoiosis* (de

[65] Gadamer, *KA*, 28. *Vom Verstummen des Bildes*, 1965, pp.315-322.
[66] *Kristall* is overigens ook de titel van een gedicht van Paul Celan (1920-1970).
[67] Gadamer, *KA*, 28., 1965, p.322 (Mijn cursivering en toevoeging tussen haken).

waarheid als overeenkomst) tussen *mimesis* (overeenkomst tussen imitatie en geïmiteerde) en *kosmos* (de werkelijkheid als een geordend geheel) niet verloren is gegaan.[68] En dat mogelijk de hernieuwde betekenis van schoonheid (*kalon*, Grieks voor het schone) niet verloren is gegaan, maar dat er zelfs iets van een rehabilitatie van Aristoteles' opvatting van *phronesis* (praktische wijsheid) overblijft en van zijn maatstaf of doctrine van het gemiddelde: "Een goed werk is er een waarin niets kan worden toegevoegd en niets kan worden weggelaten."[69] Een uitspraak die Gadamer in zijn essay *Kunst en kosmologie* (1990) nog nader zal toelichten: "In het schilderij of gedicht is het nu eenmaal zo, dat we met een ander geordend geheel, een *kosmos*, van doen hebben, waar we naar op zoek zijn, en waarbij niets anders voor ons zo het *voorbeeld* vormt als wat in het kunstwerk tot ons spreekt."[70] In dit verband haalt Gadamer onder meer het voorbeeld aan van de *innerlijke bindende krachten* die er kunnen en moeten zijn om een fragment van iets als geheel te ervaren - zoals in het schilderij *Ranke* van Klee (afbeelding 1) de kijker in de formatie van groenkleurige stippen een wijnblad kan ervaren.

De gadameriaan Dennis J. Schmidt destilleert uit specifiek het moderne of "abstracte" geschilderde beeld (schilderij) van Klee aspecten die niet alleen met Gadamers denken over Aristoteles in verband worden gebracht, maar ook met zijn denken over Kant en Pythagoras.[71] Vooral Schmidts verwijzing naar de twee laatstgenoemde denkers zijn interessant. Zo herkent Schmidt bijvoorbeeld in Klees schilderij wat Kant in de context van het esthetisch oordeel in zijn *Kritieken* heeft aangeduid met de "verkwikking" of "verlevendiging van de geest" in de ervaring van schoonheid (*"quickening of life"*). Waarbij men in de ervaring van het schilderij van Klee kan ervaren dat men *de ervaring zelf* ervaart, of dat men het interpreteren daadwerkelijk praktiseert. Ook herkent Schmidt in het schilderij

---

[68] Het Griekse woord dat Aristoteles gebruikt voor gelijkenis, *homoiösis*, is hetzelfde woord dat hij gebruikt om de voorwaarde van *waarheid* te beschrijven als *overeenkomst* (een nauwe gelijkenis, verband of gelijkwaardigheid). *Mimesis* staat in dienst van waarheid, in die zin dat het geïmiteerde de waarheid van de imitatie is, en de imitatie met het geïmiteerde moet overeenkomen. *Kosmos*: door deze allesomvattende ordening ervaren we, vanaf het begin het "waardoor" we onze plaats bepalen en onze eigen orde (systematiek, methodiek) toepassen.

[69] Gadamer, KA, 28. *Vom Verstummen des Bildes*, 1965, p.322.

[70] Gadamer, *Kunst und Kosmologie*, 1990, p.184.

[71] Dennis. J. Schmidt, *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, Indiana University Press, 2013.

van Klee "het mysterie van het verschijnen zelf, van het schilderij als geordend geheel", iets wat aansluit bij wat Gadamer zelf schrijft over de kosmische orde (*kosmos*) bij Pythagoras.[72] Het moderne schilderij van Klee, zo stelt Schmidt, is een wereld die zo volledig anders is dan de ons al bekende wereld, dat de hierin ontstane ordening een soort ontstaansbegin of "Genesis" vormt, waarmee ook het schilderij - modern of klassiek of traditioneel - gedacht kan worden als een "restant" of "getuigenis" van de *mimesis* uitgelegd als een kosmische orde (*kosmos*) van het premoderne of klassieke denken.[73]

Wat hebben de besproken ingrediënten van dit hoofdstuk nu opgeleverd voor de onderzoeksvraag? In dit hoofdstuk is Gadamers interpretatie van specifiek het *moderne schilderij* van *Klee* toegelicht. De moderne schilderstijl van Klee legt Gadamer uit als *beeldschrift*, waarbij hij het geschilderde beeld begrijpt als *tekst*, d.w.z. als een betekenisvol geheel dat steeds opnieuw "gelezen" moet worden en uitgelegd of "uitgebeeld". Gadamer heeft daarbij ook willen aantonen dat dit beeldschrift beslist niet aan de kunstenaar alleen verbonden is, dat het vooral geen privéschrift is dat alleen de maker kent. Verder heeft Gadamer aangetoond dat het schilderij zich niet voor ons toont als iets wat we uitputtend kunnen begrijpen, maar een "schouwspel" is, iets wat zich niet zomaar door een ander medium of een andere kunstdiscipline laat vervangen. Aan de hand van specifiek de schilder Paul Klee en zijn "visie", heeft Gadamer aangetoond dat weliswaar het moderne schilderij uit de verbeelding voortkomt van *iemand*, in dit geval dus Klee, maar dat deze verbeelding echter wel volledig *vrij* of ongebonden is, en dat daarbij het *experiment* in het schilderen leidend is, en bijvoorbeeld niet Klees kunsttheoretische kennis, en bovenal dat zelfs Klees "visie" op het schilderen - zijn denkende en beschouwende "ik" - altijd door de praktijk van het schilderen zelf zal worden ingehaald. Dus hoewel Klee de schepper van zijn schilderij is, en het kunstwerk als spel dus heeft geschapen, zal Klee het scheppingsproces van zijn eigen kunstwerk nooit zelf uitputtend kunnen

---

[72] Gadamer, *KA*, 4. *Kunst und Nachahmung* (1967), pp.25-36.

[73] Zie Gadamers essay *Kunst und Nachahmung* (1967) waarin hij stelt dat kunst gelijk is aan het aanbrengen van orde (*kosmos*). In onze huidige tijd is er geen sprake meer van een kosmische orde, maar is elke orde een door de mens aangebrachte, esthetische orde.

begrijpen en naar een allesomvattende theorie kunnen vertalen, hoezeer iemand als Klee ook reflecteert op zijn geschilderde beelden en persoonlijke ervaringen over zijn kunst uitwerkt in een werkbaar model. Oftewel, de spelregels die Klee voor zijn kunstwerk als spel bedenkt zullen altijd enkel en alleen richtlijnen blijven - iets waar dus ook weer van kan worden afgeweken. Verder legt Gadamer het moderne schilderij van Klee uit als een "gesplinterd" of "abstract" beeld dat weliswaar de traditionele relatie tussen het beeld en de *beeldverwachting* heeft verbroken, toch ook tot een *nieuwe overeenkomst* daartussen heeft geleid. Omdat het moderne beeld de grenzen van de vaststaande culturele verwachting blootlegt, opent het ook de blik van de toeschouwer - oftewel, de speler die door toe te kijken de heen en weergaande beweging van het schilderij als "spel" vervolmaakt - voor het andere en het verschillende. Want ondanks dat het moderne geschilderde beeld niet meer altijd direct voor ons herkenbaar is, spreekt het als beeld nog altijd tot ons. Het laatste aspect dat Gadamer van Klees schilderij bespreekt, is dat ondanks dat er niet meer een regel of maatstaf van kunst is, iets wat zorgt voor eenheid en samenhang - behalve dan die uit een geheel andere tijd (Aristoteles) -, het moderne kunstwerk toch overeenkomsten vertoont met de *natuur,* doordat ook dit een *geordend geheel* is, ondanks dat de experimenten van de moderne kunst niet langer de natuur als voorbeeld nemen.

Conclusie: *Gadamers interpretatie van Klee*

De "uitbeelding" van het kunstwerk is, aldus Gadamer, niet een afleiding of verstrooiing van het werkelijke, maar een *vehicle* waardoor werkelijkheden zichzelf onthullen - kunst is dan ook beslist niet een verwijdering van waarheid. Het interpreteren van een kunstwerk is een middel om een werk te realiseren; het is dialogisch van karakter. En hoewel de "uitbeelding" van het kunstwerk niet door de wereld van het alledaagse gemeten kan worden, is de artistieke "uitbeelding" de belangrijkste maatstaf voor het alledaagse: kunst is het verheffen van deze actualiteit tot haar waarheid. Hierom denkt Gadamer dat het genoegen van de kunstervaring ligt in het plezier van het opdoen van kennis.

In zijn reflecties op kunst betoogt Gadamer dat het spel een integraal onderdeel is van de dynamische ontologie van kunst, d.w.z. dat het kunstwerk naar voren komt en "spreekt" door middel van de dialogische spelbeweging van het kunstwerk en de betrokken deelnemers. Daarbij wil Gadamer benadrukken dat het kunstwerk alleen in zijn "uitbeelding" bestaat, dat een kunstwerk niet wordt ervaren als een object, dat door een afstandelijk subject wordt onderzocht. Een kunstwerk is veeleer een gebeurtenis die dynamisch, communicatief en gemeenschappelijk is. Degene die het spel uitvoert is dus niet alleen de kunstenaar die het werk componeert of creëert, en de musicus of acteur die het werk opvoert, maar ook de toeschouwer en toehoorder. Op deze manier opgevat, vertonen kunstwerken een zijn-naar-anderen en zijn kunstwerken onvolledig zonder de betrokken deelnemers.

Onderzoeksvraag

Met zijn essay *Image* (*Picture*) (2021) toont de gadameriaan Günter Figal aan dat Gadamer in zijn werk ook van de richtlijn van het (theater)spel (*Spiel*) zoals hij die in zijn hoofdwerk heeft uitgewerkt, kon afwijken. Dit is onder meer het geval in de essays waarin Gadamer de specifieke waarheidswaarde van de beeldende kunst, zoals de schilderkunst en recente ontwikkelingen daarin, behandelt. Met het schilderij - dat Gadamer beschouwt als *de* ideale kandidaat voor het esthetisch bewustzijn, en daarmee als *het* voorbeeld van alle kunstwerken - wordt Gadamer

geconfronteerd met een dilemma dat om een oplossing vraagt, omdat het schilderij als geschilderd beeld zich niet direct laat modelleren naar de richtlijn van het (theater)spel, een richtlijn waarbij Gadamer vooral het theaterspel als kunstdiscipline of *medium* voor ogen had. Zo behoeft het schilderij in tegenstelling tot het theaterspel bijvoorbeeld geen spelers om te worden uitgevoerd, en kent het schilderij ook geen verschillende uitvoeringen die langs de "juiste" uitvoering of uitbeelding worden gelegd, waardoor het wezen van het kunstwerk openblijft en de continuïteit van het stuk als kunstwerk voor de toekomst wordt gewaarborgd. Gadamer probeert het schilderij in lijn te denken met het paradigma van het spel, en het hierbij vastgestelde "primaat van het spel boven het bewustzijn", aannemelijk te maken, door het schilderij, als geschilderd beeld, uit te leggen als een verschijnsel dat zichzelf voor ons tot verschijning brengt, d.w.z. "zelfuitbeelding" is. Het schilderij is, ondanks dat het net als alle beelden relationeel is, ook een "sterk" beeld. Dit houdt in dat het schilderij, in tegenstelling tot een afbeelding - "zwak" beeld - geen nabootsing is in de betekenis van kopie, maar iets in en door de nabootsing tot *uitdrukking* brengt, en daarmee "het ongeziene zichtbaar maakt". Hoewel Gadamer zich in zijn benadering van het vraagstuk van het schilderij beroept op het klassieke denken over *nabootsing*, *herkennen* en het platoonse denken over beelden, en hij het schilderij als "zelfuitbeelding" overtuigend uitlegt, roept dit ook vragen op. Laat ons subjectief bewustzijn van kunst zich *objectief* informeren in de ervaring van het schilderij, en kunnen we met het afleidende genoegen van het esthetische bewustzijn breken om de culturele en talige werkelijkheden te ontsluiten? Gadamer is hierin niet altijd makkelijk te volgen. Zo kan Gadamer bijvoorbeeld het schilderij denken als "de ontologische verstrengeling van het oorspronkelijke en reproductieve zijn", en als dat wat in het schilderij wordt weergegeven een wezen bezit dat onafhankelijk is van dit geschilderde beeld. Met name Figal stelt over het laatste de nodige kritische vragen in zijn essay.

Wat kan er geconcludeerd worden over Gadamers interpretatie van het schilderij van specifiek *Klee* en of en in welk opzicht hij een alternatief zou kunnen bieden voor zijn notie van kunst en spel, opgevat in de dubbele betekenis van *Spiel*? Op het eerste gezicht lijkt Gadamer met zijn interpretatie van Klee

vooral praktische contemplatieve noties te willen aanreiken om onze ervaring van het schilderij te verdiepen. Maar wanneer Gadamers opmerkingen in de twee door hem geschreven essays meer op thema of hoofdgedachte worden onderverdeeld, dan laten zich daarin vooral drie thema's of hoofdgedachten onderscheiden. Als eerste: "De moderne schilderstijl als beeldschrift". De moderne schilderstijl van schilders zoals Klee, legt Gadamer uit als een *beeldschrift* omdat het geschilderde beeld (schilderij) niet is samengesteld uit losse tekens die "van binnenuit" het schilderij naar iets dat buiten het schilderij ligt verwijzen, maar die een samenhangend geheel vormen, een geheel dat net als een *tekst* vraagt om te worden gelezen. Gadamer weerlegt hiermee de gedachte dat de moderne schilderstijl een soort privéschrift is dat alleen de kunstenaar, schepper van het schilderij als "spel", zelf begrijpt. Als tweede thema laat zich onderscheiden: "Modern beeld en beeldverwachting". Het schilderij van Klee als een modern ("versplinterd", "abstract") beeld heeft niet alleen met de bestaande beeldverwachting gebroken, maar heeft ook tot een *nieuwe overeenkomst* daartussen geleid. En omdat het moderne beeld de grenzen van de vaststaande culturele verwachting blootlegt, opent het ook de blik van de toeschouwer voor het andere en het verschillende. Ten slotte, als het derde thema laat zich onderscheiden: "Het moderne beeld als belofte van orde". Het moderne schilderij bij Klee is volgens Gadamer niet ontstaan op basis van Klees theoretische kennis en een of andere regel of maatstaf die door Klee zelf is bepaald, maar die eerder op de praktijkervaring van Klee als schilder berust en op een regel of maatstaf van kunst die al veel langer dan Klee zelf bestaat, namelijk een die ook al in de klassieke tijd voor het kunstwerk toegepast werd, namelijk die van Aristoteles. Met zijn uitleg wil Gadamer aantonen dat wat het schilderij vormgeeft weliswaar *buiten* het schilderij is gelegen, maar dat dit zich alleen *in* de esthetische ervaring "toont" - ook voor de kunstenaar *zelf*, dat wil zeggen, alleen tijdens het maakproces zelf, waarbij het *experiment* leidend is voor de logica die erop volgt. Het schilderij, of het nu klassiek, traditioneel of modern is, overstijgt altijd zijn lezingen en betekenissen, en is altijd meer dan zijn interpretaties.

De gadameriaan Figal stelt dat de uitdaging erin zou kunnen liggen om het kunstwerk niet enkel en alleen te spiegelen aan maar één paradigma, het (theater)spel, maar aan meerdere paradigma's, omdat het Figals overtuiging is dat het schilderij toch vooral een vervaardigd *product* is dat door *iemand* vervaardigd is - waarmee hij afstand neemt van Gadamers denken over de *vrije impuls* van het spelelement van de kunst. Figal neemt dus bij het schilderij wat betreft het productmatige ervan en de maker ervan een meer realistische afslag.

Ook de gadameriaan John Sallis heeft zich uitgesproken over Gadamers notie van kunst en (theater)spel (*Spiel*). Zo heeft Sallis bijvoorbeeld opgemerkt dat de toepassing van het paradigma van het spel op het schilderij vanwege het overeenkomstige "mediale" ertussen, d.w.z. hun overdrachtelijke, bemiddelende karakter, wel kan volgen en ondersteunen, mits het "spel" op eenzelfde "rigoureuze", d.w.z. grondige, veelomvattende wijze wordt opgevat als Gadamer zelf dit doet, omdat spelen in de alledaagse betekenis van het woord "spel" nog niet direct een kunstwerk is. Daarbij heeft Sallis nader onderzoek verricht naar de (filosofische) "visie" van Klee, en de analogie met het denken van Heidegger.

Ten slotte, de gadameriaan Dennis J. Schmidt, die aspecten uit het schilderij van Klee destilleert die in eerste instantie niet direct verband lijken te houden met Gadamers richtlijn van het (theater)spel (*Spiel*), maar vooral nader ingaan op de filosofische voorbeelden van Gadamer, grote denkers zoals Aristoteles, Kant en Pythagoras. Uit Schmidts onderzoek valt onder meer af te leiden dat het moderne geschilderde beeld (schilderij) in het denken van Gadamer, of dit nu modern "abstract" ofwel klassiek of traditioneel is, altijd een "belofte van orde" inhoudt, waardoor ook het moderne schilderij van Klee in lijn ligt met het premoderne of klassieke denken, te weten: als "restant" of "getuigenis" van een kosmische orde (*kosmos*), d.w.z. een orde die de door de mens geschapen (esthetische) ordening van begrippen (taal, denken) overstijgt.

Referentielijst

Figal, Günter, *Image (Picture)* (12 pages), in: *The Gadamerian Mind*, edited by Theodore George, Gert-Jan van der Heiden. Routledge, London, 2021.

Figal, Günter, *Erscheinungsdinge, Ästhetik als Phänomenologie*. Mohr Siebeck, Tübingen, 2010.

Gadamer, Hans-Georg, Gesammelte Werke, Band 1, *Hermeneutik I. - 1. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Mohr Siebeck, Tübingen, 1986.

Gadamer, Hans-Georg, Gesammelte Werke, Band 8, *Ästhetik und Poetik - 1. Kunst als Aussage*. Mohr Siebeck, Tübingen, 1993:

1. *Ästhetik und Hermeneutik* (1964);
4. *Kunst und Nachahmung* (1967);
27. *Begriffene Malerei? - Zu A. Gehlen: Zeit-Bilder* (1962);
28. *Vom Verstummen des Bildes* (1965);
29. *Bild und Gebärde* (1967);
30. *Über das Lesen von Bauten und Bildern* (1979).

Gadamer, Hans-Georg, *Hermeneutische Entwürfe: Vorträge und Aufsätze*. Mohr Siebeck, Tübingen, 2000:

15. *Kunst und Kosmologie* (1990), pp.181-191.

Heiden, Gert-Jan van der. *Metafysica. Van orde naar ontvankelijkheid*, Boom uitgevers, Amsterdam, 2011.

Klee, Paul. *The Diaries of Paul Klee 1898-1918*, Ed. by Felix Klee. English translation from the German, authorized by Felix Klee. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, and London, 1964.

Sallis, John. *The Hermeneutics of the Artwork. Die Ontologie des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung (GW Bd.1, 87-138)*, Akademie Verlag, 2007.

Sallis, John. *Klee's Philosophical Vision; From Nature to Art*. University of Chicago Press, The McMullen Museum of Art, Boston College, Chestnut Hill, 2012.

Sallis, John. *Senses of Landscape*. Northwestern University Press, Evaston, Illinois. 2015, pp.77-119.

Sallis, John. *Klee's Mirror,* SUNY series in contemporary continental philosophy, John Sallis in collaboration with the Zentrum Paul Klee. Published by State University of New York Press, Albany, NY, 2015.

Sallis, John. *On the Manifold Senses of Mimesis: From Plato to Gadamer and Beyond*, The Blackwell Companion to Hermeneutics. (pp.707-731 of 1460) John Wiley & Sons Inc., 2016.

Schmidt, Dennis. J. *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*. Series: Studies in Continental Thought. Indiana University Press, 2013.