

Maken en ontvangen. Arendt, Aristoteles en Kant.

Samenvatting:

Bij de aanvang van haar boek *De menselijke conditie* schetst Hannah Arendt een tegenstelling tussen het maken en het ontvangen door de mens. Deze tegenstelling is om politieke redenen belangrijk: wanneer een primaire rol wordt toegekend aan het maken door de mens, kan dit uitlopen op een totalitair beheersingsdenken, iets wat veel minder voor de hand ligt wanneer ervan uit wordt gegaan dat de mens allereerst ontvangt. Arendt zoekt het tegenwicht tegen het maken echter niet zozeer in het ontvangen, maar in het handelen. Daarbij beroept zij zich op de oude Grieken. Maar wanneer we de filosofie van Aristoteles onderzoeken, blijkt dat deze maken en handelen niet tegenover elkaar plaatst, maar in elkaar laat overlopen en bovendien een verband legt met het ontvangen uit de natuur. Blijkens de opkomst van de esthetica lijkt het moderne denken aan het ontvangen wel een fundamentele plaats toe te kennen. Een nader onderzoek van de esthetica bij Kant wijst echter uit dat zowel de gewaarwording en de kennis (volgens zijn eerste Kritiek) als het esthetische oordeel en gevoel (volgens zijn derde Kritiek) vooral door het maken worden bepaald, terwijl het ontvangen slechts een secundaire positie inneemt. Paradoxaal genoeg kent Kant pas wanneer hij over het maken van kunst door het genie spreekt een oorspronkelijke rol toe aan het ontvangen.

1. Inleiding

Het begin van de filosofie heet de verwondering te zijn. Hannah Arendt wil deze gedachte ongetwijfeld in ere houden. In de Inleiding van haar boek *De menselijke conditie* (1958) kiest zij als vertrekpunt voor haar beschouwing de lancering van de allereerste satelliet:

‘In 1957 werd een door mensenhanden gemaakt voorwerp het heelal in geslingerd, waar het enige weken om de aarde cirkelde krachtens dezelfde zwaartekrachtwetten die de hemellichamen – zon, maan en sterren – besturen en in beweging houden’ (1/9).¹

Haar verwondering geldt echter niet zozeer deze Russische Spoetnik 1, een ding van 84 kilo dat het drie maanden lang volhield om elke 96 minuten een baan om de aarde te voltooien, maar de toekomstige mens die naar aanleiding van deze gebeurtenis door wetenschappers in het vooruitzicht wordt gesteld:

‘Deze toekomstige mens [...] lijkt bezeten te zijn door opstandigheid tegen het menselijk bestaan zoals dit is gegeven, een vrije gift uit het niets (seculier gesproken), die hij als het ware wenst in te ruilen tegen iets wat hij zelf heeft gemaakt’ (2-3/10-11).

Duidelijk is dat Arendt wantrouwig staat tegenover het idee dat het aan de mens gegeven bestaan kan worden ingewisseld voor ‘iets’ wat de mens zelf gemaakt heeft – of dat ‘iets’ nog een menselijk bestaan is, laat ze in het midden. Aldus schetst Arendt een tegenstelling tussen de vrije

¹ Het eerste paginanummer verwijst naar de oorspronkelijke Engelse uitgave (Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1958), het tweede naar de Nederlandse vertaling (Hannah Arendt, *De menselijke conditie*, vertaald door C. Houwaard, Boom, Amsterdam, 2009). Op enkele plaatsen heb ik me genoodzaakt gevoeld deze vertaling enigszins aan te passen.

gift aan de mens en het maken door de mens. Het spreekt vanzelf dat de vrije gift altijd door de mens is ontvangen. We wijken dus niet principieel van Arendt af als we zeggen dat hier maken en ontvangen tegenover elkaar staan.

In de politiek is in het verleden veel gesproken over ‘de maakbare samenleving’. Tegenwoordig durven politici deze frase niet meer te gebruiken, maar het is de vraag of ze ook het achterliggende idee hebben verworpen. Kan er wel een staat bestaan die dit idee consequent afzweert? Of heeft de staat de uitvoering van dit idee stilzwijgend aan de *Big Brothers* van de informatie- en communicatietechnologie overgedragen? Hoe dit ook zij, de maakbare samenleving is in beginsel een totalitair idee. Het veronderstelt een subject dat de samenleving opvat als een object. Het subject meent het object naar een bepaald model te moeten hervormen. Hiertoe is de beheersing van het object door het subject noodzakelijk. Het idee van de maakbare samenleving kan nog een stap verder gaan, met de veronderstelling dat subject en object samenvallen: wij maken onszelf. Ook het wantrouwen van Arendt tegenover het door de mens gemaakte zal gevoed zijn door haar eigen ervaring met en studie van het totalitarisme.

We kunnen maken en ontvangen tegenover elkaar plaatsen, omdat bij het maken het subject als grondslag van dat wat is kan gelden, terwijl die grondslag bij het ontvangen buiten het subject ligt. Het maken kan dan ook een zekere hoogmoed en de illusie van de beheersing teweegbrengen, waaruit uiteindelijk zelfs een totalitair denken kan voortvloeien, terwijl het ontvangen eerder gepaard zal gaan met de erkenning van het feit dat de mens niet alles beheerst en afhankelijk is van een geven en daarmee van een ander of het andere. Wanneer een samenleving voldoende recht zou doen aan het ontvangen, zo kunnen we veronderstellen, zou het idee van een totale beheersing van meet af aan gedwarsboomd zijn.

De kwestie van het maken en het ontvangen kent zoveel begripsmatige vertakkingen, die bovendien door zoveel belangrijke filosofen besproken zijn, dat het onmogelijk is dit allemaal in ogeschouw te nemen. Ik kan slechts een eerste verkenning van deze problematiek presenteren door het werk van enkele filosofen te onderzoeken. Ik blijf nog even bij Arendt, die ik vervolgens confronteer met Aristoteles, omdat bij hen verschillende visies te vinden zijn als het gaat om het Griekse denken, met name over het maken. Daarna wend ik me tot Kant, die als de grote exponent van het moderne denken kan worden beschouwd en die zich ogenschijnlijk vooral met het ontvangen heeft beziggehouden. Waar deze filosofen er de aanknopingspunten toe bieden, zal ik me richten op hun denken over kunst. Dat is lonend omdat in de kunst zowel een ‘poëtica’ – een leer van het maken – als een ‘aesthetica’ – een leer van het ontvangen – van belang is.

2. De menselijke activiteiten volgens Arendt

Vreemd genoeg gaat Arendt in *The Human Condition* niet verder in op de oppositie waarmee de Inleiding begon: tussen het vrijelijk ontvangen bestaan enerzijds en het eigen maaksel anderzijds. Dat wil zeggen, de gift (dus het ontvangen) komt niet meer aan de orde, daarentegen besteedt ze wel veel aandacht aan het maken. De opzet van het boek lijkt in grote lijnen op die van Rousseau's *Verhaal over de Onbegrijpelijkheid*: ze schetst a) een mensbeeld, b) het historische verval van dit mensbeeld, en c) de moderne samenleving die het resultaat vormt van dit verval. Het verschil met Rousseau is dat zij haar mensbeeld niet aan een veronderstelde natuurtoestand ontleent, maar – zoals zovele Duitse filosofen voor haar – aan de Griekse oudheid. De ideale samenlevingsvorm die zij voor ogen heeft is die van de Griekse polis uit een vroege periode – ze meent dat de zaken in het denken van Plato en Aristoteles reeds een verkeerde wending nemen. Deze filosofen hebben het theoretische, beschouwelijke leven (*vita contemplativa*) boven het

actieve leven (*vita activa*) geplaatst, volgens Arendt een omkering van de oorspronkelijke Griekse hiërarchie, een omkering die later door het christendom zou worden bestendigd.

‘Met de term *vita activa*’, schrijft Arendt, ‘wil ik drie fundamentele menselijke activiteiten aanduiden: arbeiden, werken en handelen (*labor, work and action*)’ (7/15). Ik geef het onderscheid tussen deze drie activiteiten met enkele trefwoorden weer:

- Arbeiden: slechts dienstig aan de biologische reproductie van de mens, cyclisch, leven, *animal laborans*
- Werken: verschaft de kunstmatige dingen, uitstijgend boven de natuur, blijvend voor vaak langer dan de duur van een mensenleven, de behuizing voor de mens, de wereld, *homo faber*
- Handelen: rechtstreeks tussen mensen, zonder afhankelijkheid van dingen, wedijver tussen individuen die aan elkaar verschijnen en niet hun ‘wat’ maar hun ‘wie’ onthullen, spreken, betekenis (zin) geven, iets nieuws beginnen (derhalve verbonden met de nataliteit van het leven), de politieke activiteit bij uitstek, gelijkheid en verscheidenheid, de pluraliteit van de mens.

Volgens Arendt sprak het bij de oude Grieken vanzelf dat de drie activiteiten een hiërarchische rangorde kenden, waarin handelen hoger stond dan werken, en werken hoger dan arbeiden. Wie er de positie toe had, droeg arbeiden en werken over aan anderen. Aldus bestond vrijheid bij uitstek in de mogelijkheid deel te hebben aan wat Arendt als de meest geëigende menselijke activiteit beschouwt: het handelen, zoals dat in de openbaarheid van de *agora* plaats zou hebben gehad. Bij de genoemde ‘anderen’ moeten we denken aan de vrije werklieden en leveranciers van diensten, de vrouwen en de slaven. Paradoxaal genoeg ontleent Arendt een min of meer democratisch model voor de politiek, geënt op handelen, aan een samenleving die in haar geheel hoogst ondemocratisch was: alleen een groep van mannelijke, autochtone bezitters had het recht en de mogelijkheid zich met het politieke handelen bezig te houden.

De tendens tot totalitarisme die in de moderne samenleving is opgekomen, houdt volgens Arendt verband met de overheersende positie die daarin aan het arbeiden en werken is toegevalen. Ze lijkt ons te willen voorhouden dat het totalitarisme de voet dwars gezet zou worden als het handelen weer de leidende activiteit zou worden. Enkele factoren die hiertoe bijdragen zijn reeds duidelijk: het handelen doet recht aan de pluraliteit van de mens en staat open voor de opkomst van het onbekende die met de nataliteit gegeven is. Daarnaast wijst Arendt op de onbegrensde en onvoorspelbaarheid van het handelen (191/175-176): iemand die handelt, roept handelingen van anderen op, en zo uiteindelijk een onbegrensde kettingreactie van handelingen; een handeling bereikt bijna nooit zijn doel; de effecten zijn onvoorspelbaar; niemand overziet deze effecten, zodat niemand de auteur van zijn levensverhaal is (184/169). Kortom, het handelen is de onbeheersbare dimensie van het menszijn.

Weliswaar merkt Arendt in deze context op dat iemand die handelt niet alleen doet, maar ook ondergaat, namelijk de bij anderen opgewekte reacties (190/174). Maar zij lijkt dit ondergaan niet op te vatten als iets waar mensen voor openstaan, maar als iets wat ze kunnen aangrijpen om opnieuw tot een eigen handeling over te gaan en zichzelf in die handeling te onthullen. Het is dus de vraag of we dit ondergaan een ontvangen kunnen noemen.

Van het maken is echter duidelijk dat we dit onder het werken moeten plaatsen – Arendt spreekt bij het werken vaak van vervaardiging (*fabrication*). Arendt geeft toe dat de drie activiteiten niet in gescheiden domeinen plaatsvonden en dat juist het maken de verbindingen ertussen legde. Een voorbeeld is het maken van instrumenten waardoor het arbeiden steeds verder kon worden verlicht. Een ander voorbeeld is de behoefte aan makers (onder wie ook schrijvers),

omdat mensen hun handelen graag vereeuwigd zagen, liefst in de vorm van standbeelden en heldendichten. Deze verbindingen deden echter niets af aan de wezenlijk verschillende aard van de drie activiteiten.

In de westerse geschiedenis zijn deze onderscheidingen in de *vita activa* volgens Arendt echter stapsgewijs om zeep geholpen, een geschiedenis die zij overigens vooral aan de hand van veranderingen in het filosofische denken weergeeft. De eerste grote verandering bestond erin dat het primaat van het handelen plaatsmaakte voor het primaat van het werken. Zij wijst erop dat sinds Hobbes de mensen worden verondersteld de staat te maken, waaruit blijkt dat de mens als *homo faber* geldt (298-299/278).² De tweede grote verandering treedt bij Bentham naar voren: het nut van het gemaakte product werd vervangen door een morele waarde die met arbeiden correspondeert, namelijk het grootste geluk van het grootste aantal (307-309/288-289). Volgens Arendt komt 'het standpunt van de gehele moderne tijd' het duidelijkst tot uiting in het werk van Marx. Doordat bij hem alleen het criterium van productiviteit geldt, is er bij Marx geen onderscheid meer tussen arbeiden en werken. En doordat hij de positie van de arbeidersklasse met een revolutionaire politiek vereenzelvigt, heeft hij ook het handelen in een nu ongedifferentieerd geheel van menselijke activiteiten laten neerdalen (88-89, 83).³ En zo is de geschiedenis volgens Arendt uitgelopen op de 'overwinning van *animal laborans*' (320/299).

² Arendt kent aan de techniek een belangrijke rol toe in de historische ontwikkeling van het *werken*. Zij bekritiseert de antropocentrische benadering, waarin enkel de vraag wordt gesteld naar 'de dienst of ondienst die de machines de mens bewijzen', een vraag die volgens Arendt slechts betrekking heeft op het verlichten van het levensproces van de mens, dus op de mens als *animal laborans*. Het gaat veeleer om de mens als '*homo faber*', want deze, 'de maker van dingen, vond werktuigen en gereedschappen uit om er een wereld mee te bouwen'. 'De kwestie is dus niet zozeer of wij de meesters dan wel de slaven van onze machines zijn, maar of machines nog altijd de wereld (...) dienen, dan wel of ze de wereld (...) allengs beginnen te beheersen – en zelfs te vernietigen' (151/136-137). Ik zie niet waarom met deze verschuiving van de kwestie van de techniek van het terrein van het arbeiden naar dat van het werken (c.q. de wereld) het antropocentrisme van tafel zou zijn. In feite betitelt Arendt zelf alle drie de activiteiten als menselijke activiteiten. Verder valt op dat te midden van de vele bronnen die Arendt in haar boek gebruikt vriend Heidegger – wiens kritiek op het antropocentrisme in zijn behandeling van de techniek consistent is – schittert door afwezigheid; zowel zijn beschouwing van ding, tuig en werk in 'Der Ursprung des Kunstwerkes', gepubliceerd in zijn *Holzwege* (1950), als zijn essay 'Die Frage nach der Technik', voor het eerst verschenen in zijn *Vorträge und Aufsätze* (1954), lijken aan Arendt voorbijgegaan te zijn.

³ Inderdaad brengt Marx de drie soorten activiteit samen, maar dit wil helemaal niet zeggen dat deze alomvattende activiteit bepaald wordt door wat Arendt arbeiden noemt en dat Marx de mens dus 'definieert als een *animal laborans*' (105/97). Het arbeidsbegrip van Marx is veel dynamischer en maatschappelijker dan dat van Arendt en laat ook het handelen nog duidelijk uitkomen. Zo zegt Marx in zijn 'Stellingen over Feuerbach' onder meer dat de zintuiglijke activiteit samengaat met het veranderen van de omstandigheden, dat de menselijke activiteit zelfverandering is, dat het menselijk wezen neerkomt op het geheel van de maatschappelijke verhoudingen, en dat al het maatschappelijke leven wezenlijk praktisch is. De opmerking van Arendt: 'Wereldvervreemding, niet zelfvervreemding, zoals Marx dacht, heeft haar stempel op de moderne tijd gedrukt' (254/235) is gezien vanuit Marx' 'Parijse Manuscripten' gewoon onjuist. Marx onderscheidt hier vier soorten van vervreemding: de arbeider vervreemdt van het product, van het arbeidsproces, van zichzelf als sociaal en creatief wezen, en van de medemens. Bij alle vier is een aspect van wat Arendt wereldvervreemding noemt aan de orde.

3. Aristoteles over maken en handelen in de kunst

Aristoteles neemt bij Arendt een ambivalente positie in. Zij beroept zich op hem als ze wil onderbouwen dat de Grieken het handelen boven het arbeiden en werken plaatsten. Ter illustratie wijst zij op een passage waarin Aristoteles de vraag opwerpt wat voor soort leven mensen zouden kiezen als ze dat in vrijheid konden kiezen. Volgens Aristoteles zouden mensen dan voor één van de volgende drie mogelijkheden kiezen: a) een leven van lichamelijke genietingen, b) een leven gewijd aan de polis, c) een filosofisch leven: gewijd aan de contemplatie van het eeuwige. Ze zouden nooit voor arbeiden of werken kiezen, omdat deze activiteiten in het teken staan van noodzaak en nut, en dus van onvrijheid. Arendt concludeert dat Aristoteles het aan de polis gewijde leven – bij Arendt een leven van handelen – als een ‘autonome en authentiek menselijke manier van leven’ beschouwde (12-13/20).

Ook stemt het onderscheid dat Arendt schetst tussen werken en handelen inhoudelijk grotendeels overeen met het onderscheid dat Aristoteles maakte tussen *poiësis* en *praxis* (zie bijv. de *Ethica Nicomachea*, 1140a1-18 en b1-9)⁴:

- Het doel van de *poiësis* (maken, scheppen) is het voltooide product, iets dat buiten de activiteit als zodanig komt te staan; *poiësis* vergt *technè*, een vaardigheid gebaseerd op kennis; voorbeelden: huizen bouwen, militaire strategie, wat een arts doet.
- Het doel van de *praxis* (handelen) ligt in de activiteit zelf, die namelijk een onderdeel vormt van het goede leven; *praxis* vergt *phronèsis*, het vermogen om tot een bezonnen oordeel te komen; voorbeelden: vriendschap, politiek.

Arendt meent echter dat Aristoteles dit onderscheid weer te grabbel gooit, door – evenals Plato – het maken van wetten als de echte politieke activiteit aan te merken en aldus het handelen op de leest van het maken te schoeien (195/179). We dienen echter te beseffen dat het Arendt is die eerst de scheidslijnen tussen de drie activiteiten nodig heeft om vervolgens te kunnen stellen dat ze in de moderne samenleving – in strijd met hun oorspronkelijke betekenis – alle drie in de eenheidsworst van de arbeid vermalen zijn.

Aristoteles maakt wel een onderscheid tussen *poiësis* en *praxis*, maar ziet er geen probleem in de beide activiteiten in elkaar te laten overlopen. Dit wordt bijvoorbeeld in zijn *Poëtica* duidelijk. Het in deze tekst veelvuldig gebruikte woord *poiësis* kan overigens zowel het maken in het algemeen betekenen als het kunstzinnige schrijven waar ons woord ‘poëzie’ van afgeleid is. Dit kunstzinnige schrijven omvat bij Aristoteles een hele reeks aan genres, bijvoorbeeld het epos, de tragedie, de komedie, maar ook de muziek. Wat al deze genres op verschillende manieren doen, komt volgens Aristoteles steeds neer op mimesis (47a13). In de tragedie, waar Aristoteles zich in zijn *Poëtica* op toespitst, gaat het volgens hem om de mimesis van mensen die handelen – in het Grieks staat er *prattein* (48a28), het werkwoord dat bij *praxis* hoort. Wat Aristoteles betreft kunnen we ook zeggen: van mensen die doen (*dran*) (48a29) – hierin ligt volgens hem de herkomst van het woord *drama*.

Welke plaats neemt hier het maken in? Het maken is om te beginnen de taak van de dichter, de schrijver van de tragedie. De mimesis van het handelen (of doen) wordt door de dichter geschreven. Hij schrijft zo dat het handelen adequaat tot uitbeelding kan worden gebracht. Aristoteles kent de dichter dus het vermogen toe zodanig te maken dat het handelen tot verschijning komt. Daaruit volgt al dat maken en handelen niet wezensvreemd aan elkaar kunnen

⁴ Ik verwijs naar de werken van Aristoteles op de gebruikelijke wijze: met behulp van de nummering van bladzijden, kolommen en regels volgens de editie van Bekker (Berlijn, 1831).

zijn. Dit blijkt eens te meer uit de beroemde definitie die Aristoteles van de tragedie geeft, die ongeveer als volgt luidt:

‘De tragedie bestaat in de uitbeelding van een handeling (*mimèsis praxeos*), door middel van een verrijkte taal, door mensen die handelen en niet door een vertelling, een uitbeelding die op zo’n manier medelijden en vrees opwekt dat dit in een catharsis van de passies resulteert’ (49b24-28).

We zien dat Aristoteles niet alleen van de uitbeelding van het handelen spreekt, maar ook zegt dat die uitbeelding plaatsvindt door mensen die handelen. We begrijpen dat de frase ‘door mensen die handelen en niet door een vertelling’ betekent: door mensen die acteren, daar we anders niet met een tragedie maar met een epos te maken hebben. Men kan natuurlijk kennis nemen van een tragedie door de tekst ervan te lezen, maar Aristoteles gaat duidelijk uit van een door een publiek bijgewoonde uitvoering door acteurs en een koor, omdat alleen de uitvoering de intensiteit bereikt die nodig is om bij het publiek de catharsis teweeg te brengen. Het acteren is dus de tweede vorm van maken die bij de tragedie aan bod komt. Ook het acteren dient de mimesis van het handelen. Het maken is dus tweevoudig, het gaat enerzijds om het schrijven en voor de bühne presentabel maken van de tragedie en anderzijds om het acteren. Maar Aristoteles noemt ook het acteren een handelen. Aldus zijn er tevens twee vormen van handelen aan de orde: het door de dichter beschreven handelen dat uitgebeeld wordt en het handelen op het toneel dat het beschreven handelen uitbeeldt. In het acteren vallen maken en handelen met elkaar samen en in het schrijven is het tweede afhankelijk van het eerste. Het is een gemaakt handelen (het acteren) dat de gemaakte (geschreven) mimesis van een verondersteld werkelijk handelen over het voetlicht brengt.

Arendt erkent in feite wel dat op het toneel maken en handelen bijeenkomen. Ze schrijft: ‘play-acting actually is an imitation of acting’: ‘het acteren is in feite een nabootsing van het handelen’. Ze looft het theater vanwege zijn nabijheid tot het handelen:

‘Vandaar dat het toneel (*the theater*) de politieke kunst bij uitstek is, enkel daar is de politieke sfeer van het menselijk leven omgezet in kunst. Vandaar ook dat het de enige kunst is die uitsluitend de mens in zijn relatie tot andere mensen tot onderwerp heeft’ (187-188/172).

Opmerkelijk is dat ze het schrijven buiten beschouwing laat en zich wat het maken betreft tot het acteren beperkt, maar ze geeft dus wel toe dat in het theater het handelen omgezet wordt in kunst, in maken (*poièsis*). Ze ziet echter niet dat dit haar oppositie van maken en handelen aantast. Dat zij aan deze consequentie voorbijgaat, wordt in de hand gewerkt doordat zij simpelweg van ‘imitation’ spreekt en nalaat het hierachter liggende Griekse woord ‘mimesis’ nader te onderzoeken.

Aristoteles legt veel nadruk op het schrijven, op het maken door de dichter (*ho poiètès*). De dichter, zegt hij, moet niet zozeer een maker van verzen zijn, maar van plots (51b27). Want de mimesis van de handeling (opnieuw: *mimèsis praxeos*), aldus Aristoteles, is de plot (*muthos*) (50a1). Door middel van de plot wordt het universele zichtbaar. Daarom is de poëzie filosofischer dan de geschiedwetenschap, die immers bij de reeks van afzonderlijke feiten moet blijven (51b1). Aristoteles gaat er kennelijk van uit dat het universele, de algemene structuur van het menselijke bestaan, meer is dan een verzameling van afzonderlijke feiten. De plot zal zich dus boven die afzonderlijke feiten verheffen. Om de plot te schrijven zal de dichter de feiten dan ook in een

zekere mate van fictie moeten hullen – alleen al omdat hij veel feiten moet weglaten en andere moet accentueren. Het gaat hier om fictie omwille van de waarheid, de waarheid van het universele aspect van het menselijk leven. De plot, de mimesis van de handeling, vereist dus een maken waaraan ook verzinnen te pas komt. Als presentatie van het verloop van de handeling of van de relatie tussen meerdere handelingen moet de plot echter wel de noodzakelijkheid of minstens de waarschijnlijkheid volgen (51a14). Om die reden kan de dichter dus niet om het even wat verzinnen.

Het begrip mimesis speelt bij Aristoteles niet alleen een belangrijke rol in de verhouding tussen kunst (maken) en handelen, maar ook in een groter kader, namelijk in de verhouding tussen kunst en natuur. We verlaten nu zijn *Poëtica* en wenden ons tot zijn *Physica*. Hierin treffen we de beroemde zin aan: ‘*hè technè mimeitai tèn phusin*’ (194a21-22). De reden dat ik deze zin hier eerst in het Grieks geef, is dat de gebruikelijke vertaling met ‘de kunst bootst de natuur na’ bij alle drie de elementen te mager is: *technè* betekent niet gewoon kunst, maar onder meer ook techniek en vaardigheid; mimesis duidt niet op een kopiërende nabootsing, maar staat veeleer voor een creatieve uitbeelding; en *phusis* betekent niet natuur, als we hieronder de altijd gegeven, statische aard van de dingen zouden verstaan. Dit wordt duidelijk als Aristoteles deze korte zin even later opneemt in een langere zin, volgens welke de *technè* tevens voltooit wat de *phusis* niet kan bewerkstelligen (199a15-17). Welnu, als de *phusis* om bewerkstelligen draait, of met andere woorden als de natuur niet als een geheel van gegevens maar als een geheel van productieve processen begrepen moet worden, dan moet de *technè* als *mimèsis* daarvan zelf ook productief zijn, oftewel dan moet de *mimèsis* zelf niet slechts nabootsing betekenen, in de zin van kopiëren, nog een keer hetzelfde geven, maar moet *mimèsis* ook productie, van iets nieuws, van iets anders, betekenen.

Voegen we nu een en ander bij elkaar, dan zien we dat Aristoteles de kunst als een maken beschouwt dat een mimesis moet leveren, en dat deze mimesis de waarheid van het menselijk leven slechts met behulp van een scheppend maken kan presenteren. Dit maken creëert iets wat er nog niet was, maar creëert niet willekeurig, want het houdt zich aan de noodzakelijkheid en waarschijnlijkheid. Ook creëert het niet *ex nihilo* (vanuit het niets), want het creëert in een relatie tot de *phusis*, zich toevoegend aan de *phusis*, die zelf al scheppend en zodoende ook gevend is. Aldus plaatst Aristoteles het mimetische maken in een nauwe betrekking tot het geven door de natuur. En in zoverre we in de mimesis dit geven door de *phusis* ontvangen, is er in het maken dus tegelijkertijd sprake van een zeker ontvangen.

4. Van de poëtica naar de twee esthetica's bij Kant

In de geschiedenis van de filosofie van de kunst is de ‘poëtica’, het denken over het maken door de kunstenaar, gedurende lange tijd de leidende invalshoek gebleven. Maar in de achttiende eeuw werd ‘poëtica’ als titel voor de filosofie van de kunst verdrongen door ‘esthetica’. Nu staat niet langer de maker, maar de ontvanger centraal, dus de toeschouwer, toehoorder, lezer, enzovoort, als we het individu als uitgangspunt nemen, of het publiek, als we aan vele ontvangers tegelijk denken. De centrale vraag wordt nu hoe mensen ertoe komen iets wat ze ondergaan of ervaren eventueel te kwalificeren als mooi, subliem etc. Deze wending van de poëtica naar de esthetica treedt bijvoorbeeld naar voren in het werk van Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) – met ‘onze ideeën’ doelt Burke op de bij het publiek opgewekte ideeën. Ook Kants ‘voor-kritische’ werk *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) berust op een esthetische invalshoek: het gaat om het gevoel van

de waarnemer. Bij veel filosofen kunnen ‘esthetische’ ‘ideeën’ of ‘gevoelens’ overigens zowel door de kunst als door de natuur teweeggebracht worden.

De term ‘*esthetica*’ stond in de achttiende eeuw echter niet meteen speciaal voor het schone of sublieme van kunst en natuur. De term is immers afgeleid van het Griekse woord *aisthêsis*, dat zintuiglijke gewaarwording betekent. Getrouw aan deze betekenis koos Baumgarten voor het werk waarin hij een ‘wetenschap van de zintuiglijke kennis’ wilde presenteren de titel *Aesthetica*. Dit werk verscheen in 1750. En vanuit dezelfde semantische achtergrond bevat Kants eerste Kritiek, de *Kritiek van de zuivere rede* (1781), een ‘transcendentale esthetica’. Deze esthetica van de eerste Kritiek vormt het eerste deel van Kants onderzoek naar de mogelijkheid van kennis. Pas in zijn derde Kritiek, de *Kritiek van het Oordeelsvermogen* (1790), betreft de esthetica het schone en het sublieme van natuur en kunst.

Laten we eerst bezien hoe het in de *Kritiek van de zuivere rede* gesteld is met het maken en het ontvangen. Zoals bekend gaat Kant ervan uit dat kennis voortkomt uit de verbinding van twee bronnen, namelijk aanschouwing en begrip, of in termen van vermogens: zintuiglijkheid en verstand. We kunnen de tweede bron, het verstand, zonder problemen onder de noemer brengen van de activiteit – in de zin van een doen, verrichten of maken. Kant spreekt van de ‘handeling’ van het verstand, die erin bestaat verschillende voorstellingen in een synthese bij elkaar te voegen (zie bijv. A77/B102-103/165-166).⁵

Bij de eerste bron, de zintuiglijkheid, lijkt Kant daarentegen juist recht te doen aan het ontvangen. Die indruk wordt in elk geval gewekt door zijn omschrijving van deze bron als ‘het vermogen voorstellingen te ontvangen (de receptiviteit voor indrukken)’ (A50/B74/147). Kant onderscheidt in de zintuiglijkheid echter twee aspecten: de gewaarwording, dat wil zeggen de materie, en de ordening daarvan, dat wil zeggen de vorm:

‘Wat in de verschijning met gewaarwording (*Empfindung*) correspondeert, noem ik de *materie* ervan; en wat ervoor zorgt dat het menigvuldige van de verschijning in bepaalde verhoudingen kan worden geordend, noem ik de *vorm* van de verschijning’.

En vervolgens blijkt dat het ontvangen beperkt blijft tot de materie, want de vorm, aldus Kant, ‘moet *a priori* klaarliggen in het gemoed’. De transcendentale esthetica die Kant wil uitwerken, betreft alleen dit *a priori*-aspect van de zintuiglijkheid. Uit het nadere onderzoek hiervan zal blijken, zo kondigt Kant aan, ‘dat er twee zuivere vormen van zintuiglijke aanschouwing als principes van *a priori*-kennis zijn, namelijk ruimte en tijd’ (A20-22/B34-36/119-121).

We kunnen concluderen dat de mens weliswaar de materie ontvangt, maar niet als een gast die om zichzelf gewaardeerd wordt. De materie is veeleer een vreemdeling die pas meetelt als hij in het eigene van de ontvanger is ingekaderd. De vormen ruimte en tijd komen immers niet mee met de materie, maar liggen klaar in de ontvanger. De materie als zodanig is de ongevormde massa, die pas na bewerking met de vormen toegelaten kan worden. In deze esthetica van de kennis staat niet het ontvangen centraal, maar de wijze waarop de mens zelf het ‘ding als verschijning’ tot stand brengt.

⁵ Bij mijn verwijzingen naar Kants *Kritik der reinen Vernunft* vermeld ik zoals gebruikelijk de paginanummers van de eerste en de door Kant gewijzigde tweede Duitse uitgave (resp. A en B), en voorts die van de Nederlandse vertaling door Jabik Veenbaas en Willem Visser: Immanuel Kant, *Kritiek van de zuivere rede*, Boom, Amsterdam, 2004.

In Kants *Kritiek van het Oordeelsvermogen* is de verhouding tussen het maken en het ontvangen gecompliceerder dan in de eerste Kritiek. In het eerste deel van deze derde Kritiek behandelt Kant het esthetische oordeel en in het tweede deel het teleologische oordeel. Ik zal dit tweede deel buiten beschouwing laten.⁶ Ik maak eerst enkele inleidende opmerkingen over het esthetische deel.

Ook de esthetica van de derde Kritiek behelst een kritisch-transcendentiaal onderzoek. Dat wil zeggen dat Kant datgene wat mensen mentaal menen te beleven afmeet aan wat weggelegd is voor de diverse vermogens van de mens. Kant onderscheidt twee verschillende esthetische oordelen: dat iets schoon is en dat iets subliem is (*Erhaben*, ook wel vertaald als ‘verheven’). Deze uitspraken van het oordeelsvermogen betreffen de verbindingen die dit vermogen legt tussen andere kenvermogens: bij het schone constateert het oordeelsvermogen dat er harmonie bestaat tussen verbeelding en verstand, bij het sublieme dat er disharmonie bestaat tussen verbeelding en rede. Deze oordelen gaan gepaard met de activering van een vermogen dat geen kenvermogen is, namelijk het gevoel van lust en onlust. Het schone, dus de harmonie tussen verbeelding en verstand, brengt een gevoel van lust met zich mee; het sublieme, dus de disharmonie tussen verbeelding en rede, brengt een gevoel van onlust met zich mee – dat wil zeggen, in eerste instantie, want deze disharmonie doet ons beseffen dat we met onze rede boven onze verbeelding uit kunnen denken, wat ons volgens Kant dan weer lust bezorgt. Bij het sublieme voelen we dan ook zowel lust als onlust, of preciezer gezegd: ‘een lust die alleen door middel van een onlust mogelijk is’ (B102/152).⁷

In de volgende onderdelen onderzoek ik de verhouding tussen maken en ontvangen in Kants derde Kritiek aan de hand van drie kwesties: de aard van het oordeel (5), de aard van het esthetische gevoel (6), en de kunst (7).

5. Esthetisch oordelen

Oordelen, zegt Kant, is het onderschikken van het bijzondere onder het algemene. Een oordeel is immers een uitspraak zoals: deze roos is rood. We spreken dan uit dat deze bijzondere roos onder de algemeen voorkomende kleur rood valt. Als het algemene waaronder het bijzondere kan worden gesubsumeerd reeds bekend is, noemt Kant het oordeel ‘bepalend’. Maar als alleen het bijzondere gegeven is en het oordeelsvermogen het algemene waaronder die bijzonderheid zou passen nog moet zoeken, noemt Kant het oordeel ‘reflecterend’ (BXXV-XXVI/67).

In het onderscheid tussen het bepalende en het reflecterende oordeel ligt de speciale status van de esthetica ten opzichte van de kennis en de ethiek besloten. Bij kennis worden de bijzondere aanschouwingen gesubsumeerd onder de algemene begrippen van het verstand. En de categorische imperatief van de ethiek vraagt om de onderschikking van mijn bijzondere handeling onder de algemene wet. In beide domeinen gaat het dus om bepalende oordelen. Maar volgens Kant is het esthetische oordeel altijd een reflecterend oordeel. Dit oordeel legt een verbinding tussen het bijzondere, aangereikt door de verbeelding, en het algemene, dat ofwel in het verstand beschikbaar is (bij het schone) ofwel in de rede (bij het sublieme). Maar nu wordt de verbinding niet door het verstand of de rede – de begripelijke vermogens – overheerst. Daarom

⁶ Zie voor een behandeling van Kants gehele *Kritiek van het oordeelsvermogen* mijn boek *Oordelen zonder regels. Kant over schoonheid, kunst en natuur*, Boom, Amsterdam, 2020.

⁷ De eerste plaatsverwijzing betreft de paginering van de B-uitgave, de tweede de Nederlandse uitgave: Immanuel Kant, *Kritiek van het Oordeelsvermogen*, vertaald door Jabik Veenbaas en Willem Visser, Boom, Amsterdam, 2009.

zegt Kant dat de verbinding tussen de verbeelding enerzijds en het verstand of de rede anderzijds vanuit een 'vrij spel' tussen deze vermogens tot stand komt (B28/106). In dit vrije spel blijft de verbeelding de zelfstandige en gelijkwaardige partner van het verstand dan wel de rede. De laatstgenoemden krijgen dus niet de kans het oordeel 'dit is schoon' of 'dit is subliem' vanuit hun begrippen te bepalen, en in die zin te 'maken'. Hier ligt het punt waarop Kant breekt met een lange traditie: het esthetische oordeel kan niet op basis van regels worden beslist:

'Er kan dus ook geen regel zijn, volgens welke iemand wordt genoodzaakt iets als schoon te beschouwen' (B25/104).

Maar hoe zit het – afgezien van het vrije spel van hun relatie – met de inbreng van ieder van de vermogens op zich? Kant blijkt zowel aan de verbeelding als aan het verstand een synthetiserende functie toe te kennen: de verbeelding verschaft 'de samenstelling van de menigvuldigheid van de aanschouwing', het verstand 'de eenheid van het begrip dat de voorstellingen verenigt' (B28/106). Het spreekt vanzelf dat een synthese niet wordt ontvangen, maar gemaakt. In die zin gaat het bij het esthetische oordeel om een vrij spel tussen zaken die door het subject zelf gemaakt zijn.

De synthese die door de verbeelding wordt gemaakt, komt neer op de vorm. Kant past bij het schone opnieuw zijn onderscheid tussen vorm en materie toe, zij het dat vorm nu voor tekening en compositie staat en materie voor kleur en klank (B42/115). Maar ook nu blijft de materie in de ogen van Kant ongevormde massa. Het schone betreft volgens hem enkel de vorm (B38/112). Hier ligt het onderscheid tussen het schone en het aangename. Bij het aangename is er slechts de zintuiglijke prikkeling, door de materie, zonder dat de verbeelding hierin een vorm heeft aangebracht. Het aangename is wel een esthetische aangelegenheid, omdat we er lust door voelen, maar is geen esthetisch oordeel – alleen de vorm laat toe een verbinding met het verstand te leggen. Bij het schone relateert het oordeelsvermogen enkel de door de verbeelding gemaakte vorm aan de begrippen van het verstand. Bij het sublieme denkt de rede boven de vorm uit om zich met ideeën bezig te houden, haar even logische als zelfgemaakte ideeën. Kortom, ook volgens de derde Kritiek ontvangen we alleen de materie. Bovendien blijkt dat we aan de materie weinig status hoeven toe te kennen wanneer er geen vorm in kan worden aangebracht. En behalve de vorm zijn ook de overige elementen van het esthetische oordeel onze eigen maaksels.

6. Het esthetische gevoel

Weliswaar blijft Kant een aantal van de vermogens die bij het esthetische oordeel betrokken zijn aanduiden als kenvermogens, maar dat betekent niet dat ze aan enige vorm van kennis bijdragen. We zagen reeds dat het kennisoordeel een bepalend oordeel is, terwijl het esthetische oordeel een reflecterend oordeel is. Maar nu is een tweede onderscheid van belang: in een kennisoordeel betrekken we de voorstelling op het object, in een esthetisch oordeel betrekken we de voorstelling op onszelf als subject, en wel op ons gevoel van lust en onlust. Het esthetische oordeel brengt tot uitdrukking hoe 'het subject zichzelf voelt zoals het door de voorstelling geprikkeld wordt', aldus Kant. Dit 'zichzelf voelen' is een gewaarwording – het kan bijvoorbeeld gaan om een 'gewaarwording (*Empfindung*) van welgevalen', maar deze gewaarwording van de eigen innerlijke gemoedstoestand van het subject verschilt wezenlijk van de zintuiglijke gewaarwording van externe objecten die een rol speelt in de totstandkoming van kennis. Kant noemt het gevoel van lust en onlust overigens ook 'het levensgevoel van het subject' (B4/92). Nu heeft Kant dit gevoel van lust en onlust in de zogeheten Eerste versie van de Inleiding tot de

Kritiek van het oordeelsvermogen aangeduid als een ‘vermogen of ontvankelijkheid’ (AA207/403).⁸ Speciaal ten aanzien van het gevoel van lust en onlust spreekt Kant dus van een ontvangen. Maar hoever strekt dat ontvangen?

We moeten ons realiseren dat het esthetische ‘zichzelf voelen’ een tweezijdige zaak is. Er is het gevoelde en er is het voelen daarvan. Er is de gevoelde lust of onlust, maar de gewaarwording daarvan is eveneens gevoelsmatig. ‘Zichzelf voelen’ betekent dat je voelt dat je een bepaald gevoel hebt. Je voelt hoe je er innerlijk aan toe bent. Je voelt jezelf leven doordat je lust of onlust voelt. Het gevoel is zowel de toestand van ons gemoed als het signaal dat aan ons gemoed rapporteert hoe die toestand is. Zouden we nu kunnen zeggen dat het gevoel als gewaarwording, als rapportage, door het subject gemaakt wordt, maar dat het gevoel als toestand aangetroffen en dus ontvangen is?

Dit laatste blijkt echter niet zonder voorbehoud te kunnen worden gezegd. In § 9 van de *Kritiek van het oordeelsvermogen* legt Kant de vraag voor of de lust voorafgaat aan het schoonheidsoordeel dan wel het schoonheidsoordeel aan de lust (B27/105). Dat is voor Kant een belangrijke vraag, omdat hij wil aantonen dat de esthetica alleen op een kritisch-transcendentale benadering kan worden gefundeerd. Zou de lust voorafgaan, met andere woorden, zouden we ons enkel op onze lustbeleving moeten baseren, dan zouden we het aangename niet kunnen onderscheiden van het schone. Maar Kant meent te kunnen constateren we bij het aangename niet geneigd zijn algemene geldigheid voor onze bevinding op te eisen, terwijl we dat bij het schone wel doen. Hieruit blijkt volgens Kant dat we beseffen dat het aangename helemaal geen oordeel is, maar het schone wel. We schrijven anderen niet dezelfde zintuiglijke prikkeling toe, maar wel dezelfde vermogens. Bij het schone beleven we nu juist lust aan het oordeel, dat geveld kan worden doordat we een vermogen hebben dat verbindingen tussen vermogens kan leggen. Pas wanneer het oordeel uitspreekt dat er tussen verbeelding (vorm) en verstand (begrippen) harmonie bestaat, doet zich vanwege deze harmonie een gevoel van lust voor en kan de innerlijke gewaarwording dit signaleren:

‘Deze louter subjectieve (esthetische) beoordeling van het object of van de voorstelling waardoor dat object gegeven wordt, gaat nu vooraf aan de lust erin, en vormt de basis voor deze lust in de harmonie van de kenvermogens’ (B29/107).

Het oordeel gaat dus vooraf aan de lust die als aangetroffen gerapporteerd wordt. En die lust wordt aangetroffen omdat het gevoel van lust en onlust vanuit het oordeelsvermogen een oordeel heeft ontvangen. Enkel om deze reden kan Kant het gevoel van lust en onlust een ontvankelijkheid noemen. Het gevoel van lust en onlust ontvangt wat de kenvermogens in een vrije onderlinge verhouding naar aanleiding van het object maken. Het is een ontvankelijkheid van een deel van het subject voor wat de andere delen synthetiseren en op elkaar betrekken.

7. Het maken en ontvangen in de kunst

In het eerste deel van de derde *Kritiek*, dat wil zeggen onder de titel ‘*Kritiek van het esthetische oordeelsvermogen*’, komt toch ook de ‘poëtica’ aan bod. De paragrafen 43 tot en met 54 zijn gewijd aan de kunst. Meteen in § 43 maakt Kant duidelijk dat de kunst zich van de natuur

⁸ Deze versie was zo lang dat Kant deze toch maar heeft vervangen door een kortere. Hedendaagse uitgaven van Kants derde *Kritiek* bevatten naast de definitieve inleiding vaak ook deze eerste versie. Dit is ook bij de Nederlandse uitgave het geval.

onderscheidt door een doen en voortbrengen vanuit vrijheid (aan 'doen' voegt Kant het Latijnse woord *facere* toe, dat allereerst 'maken' betekent) (B173-174/198). Kant zal de kunst dus vanuit het gezichtspunt van het maken in beschouwing nemen, hoewel we zullen zien dat hij het gezichtspunt van het oordelen over de schoonheid van de gemaakte kunst niet geheel uit het oog verliest.

Reeds na een drietal inleidende paragrafen gaat Kant over tot een bespreking van het genie. Hij maakt een onderscheid tussen het genie en de 'school' (B186/205-206 en B200/214). De school bestaat uit degenen die we met alle respect 'gewone' kunstenaars kunnen noemen. Deze gewone kunstenaars staan in een afhankelijke verhouding tot genieën. Zij maken hun kunst door wat Kant nabootsing (*Nachahmung*) noemt (zie bijv. B200/214). Zij bootsen volgens Kant echter niet rechtstreeks de werken van de genieën na, maar volgen een omweg, die we de omweg van de regel kunnen noemen: zij maken hun eigen werken door de regel toe te passen die zij uit de werken van de genieën hebben afgeleid. Het genie daarentegen volgt geen regel, het genie maakt zijn werken niet door nabootsing, maar vanuit originaliteit. Zijn originele werken zijn exemplarisch in die zin dat er de regel uit kan worden afgeleid aan de hand waarvan kunstwerken – in een bepaald kunstzinnig genre, bijvoorbeeld de schilderkunst of het theater – gemaakt behoren te worden. Vandaar dat Kant zegt dat het genie aan de kunst de regel geeft. Maar het genie doet dit niet bewust. Volgens Kant is het genie 'zelf niet in staat te beschrijven of op wetenschappelijke wijze aan te geven hoe het zijn product tot stand brengt', en wel omdat het genie 'als *natuur* de regel geeft'. Het genie maakt zijn werken vanuit een aangeboren talent, vanuit een natuurlijke gave (B181-182/202-203).

We zien overigens dat het volgen van regels in Kants kunstfilosofie en esthetica slechts een beperkte plaats inneemt. Een overzicht:

- a) het genie werkt zonder regels;
- b) gewone kunstenaars passen regels toe die ze uit de werken van het genie afleiden;
- c) voor het esthetische oordeel (over natuurlijke objecten of kunstwerken) bestaan geen regels.

Als het gaat om de oorsprong van de kunst stuiten we op een dubbel geven: het genie is een door de natuur gegeven vermogen om aan de kunst de regel te geven. En vanuit het oordelende publiek gerekend brengt dit zelfs een drievoudig ontvangen met zich mee: het publiek ontvangt – naast de werken van het genie zelf – de werken die door kunstenaars gemaakt zijn aan de hand van de regel die deze kunstenaars hebben afgeleid uit de werken die zij van het genie ontvangen hebben, waaraan bij het genie een uit de natuur ontvangen talent ten grondslag ligt.

Daar waar verwacht had kunnen worden dat het ontvangen voorop zou staan, namelijk in het esthetische oordeel en gevoel, bewijst Kant, zoals we gezien hebben, aan dat ontvangen in feite weinig eer. Maar daar waar verwacht had kunnen worden dat alleen het maken aan de orde zou zijn, namelijk in de poëtica, legt Kant de oorsprong van dat maken juist bij het ontvangen. Het maken van kunst zoals Kant dat opvat, kan dan ook nooit het vertrekpunt vormen voor een stelsel van beheersing. Met andere woorden, een dergelijk maken kan nooit technocratisch uitpakken, laat staan totalitair. Een genie is immers niet in staat om zijn ideeën 'naar believen of planmatig uit te denken' en evenmin om aan anderen uit te leggen hoe zij zulke kunstwerken kunnen maken. En vandaar dat genieën volgens Kant alleen in de kunst en niet in de wetenschap voorkomen. Newton was geen genie, want hij heeft zijn vondsten stap voor stap kunnen uitleggen, zodat anderen ze konden leren, terwijl het onmogelijk is, zo meent Kant, om te leren 'geestrijk' (dat wil zeggen geniaal) te dichten (B182-184/203-204).

Het vermogen waarop de genialiteit berust, blijkt de verbeelding te zijn. De verbeelding functioneert nu echter niet, zoals bij het schoonheidsoordeel, als een reproductief, maar als een productief vermogen, dat wil zeggen, zo definieert Kant, als het vermogen om esthetische ideeën

te presenteren. Een esthetisch idee is niet een idee van de rede, maar van de verbeelding. Het is een voorstelling ‘die veel te denken geeft’, aldus Kant, maar waaraan geen enkel begrip ‘volledig kan beantwoorden’, en die door geen enkele taal volledig kan worden bereikt en begrijpelijk gemaakt (B192-193/209). Bij het esthetische idee schieten dus zowel de begripsmatige doorgronding als de talige verwoording tekort. Deze constatering bevestigt dat het genie geen vertrekpunt kan vormen voor beheersing.

De ongrijpbaarheid van het esthetische idee wordt nog versterkt doordat zo’n idee altijd in een eindeloos netwerk uitmondt. Een esthetisch idee is een voorstelling die een reeks van ‘nevenvoorstellingen’ met zich meevoert. Want een esthetisch idee drukt zich uit in ‘esthetische attributen’. Kant noemt als voorbeeld ‘de adelaar van Jupiter met de bliksemschicht in zijn klauwen’ als ‘attribuut van de machtige hemelkoning’ (B195/210). Een aldus voorgestelde adelaar verwijst naar hoog versus laag in het dierenrijk, naar de dood door een blikseminslag, naar energie, vuur en brand, naar het licht in de duisternis, naar macht en overheersing, naar hemel en aarde, et cetera. Kant noemt dit ‘veld van verwante voorstellingen’ zelfs ‘onafzienbaar’ (B195/211). Ook spreekt hij van ‘allerlei onbemoedbare zaken’ (B197/212). Kant lijkt het menigvuldige nu te verwelkomen, niet van de materie of de zintuiglijke prikkels, maar wel van een onbegrensde associatie van voorstellingen. Of het nu gaat om de taal, het verstand of de rede – alle beschrijvingen en alle conceptuele kaders schieten tekort om de onbegrensde rijkdom aan voorstellingen die door de productieve verbeelding worden gecreëerd in te dammen, te vatten en onder een bepaalde noemer te brengen. Uit de productieve verbeelding van het genie ontvangen we een rijkdom die we ons nooit volledig kunnen toeëigenen. En misschien moeten we dit wel als het ware ontvangen beschouwen.

Maar misschien ligt hier ook de reden waarom Kant het genie niet de vrije ruimte gunt. Na uitvoerig te hebben uitgelegd waarom het genie als de oorsprong van de kunst moet worden beschouwd, brengt Kant plotseling en in tamelijk kort bestek zijn bezwaren tegen het genie naar voren. Hij meent dat ‘alle rijkdom van de verbeelding in haar wetteloze vrijheid niets dan onzin voortbrengt’. De ontbrekende wet of zin moet door het verstand worden aangebracht. De geniale verbeelding moet zich dus alsnog voegen naar het verstand. Van een vrij spel tussen verbeelding en verstand is hier geen sprake meer. Kant ziet nu in het oordeelsvermogen de ‘discipline’ en de ‘tucht’ die het genie ‘kortwiekt’, ‘beschaaft’ en ‘polijst’. De smaak – de term die Kant gebruikt voor het oordeelsvermogen inzake het schone – maakt het genie duidelijk ‘hoe hoog en hoe ver het zijn vleugels kan uitslaan om doelmatig te kunnen blijven’ (B203/215-216). Gezien Kants beschrijving van het genie als een talent dat niet goed weet wat hij of zij doet, mogen we aannemen dat hij niet verwacht dat het genie zelf over smaak beschikt. Aldus lijkt Kant de poëtica aan de esthetica te onderschikken, het esthetische idee aan het esthetische oordeel, het genie als oorsprong van het maken aan de oordelende toeschouwer, het creatieve individu aan het algemene publiek. – Deze mogelijke conclusie roept echter één tegenwerping op die evenzeer vanuit Kant verdedigd kan worden: was er geen genie, dan viel er geen kunst esthetisch te beoordelen, maar enkel natuur.

8. Slot

Tegen de achtergrond van de opgave die in de westerse filosofie na de Tweede Wereldoorlog veel weerklank heeft gevonden – simpel gezegd: nooit meer totalitarisme – heb ik maken en ontvangen tegenover elkaar geplaatst. Immers, wanneer een primaire rol wordt toegekend aan het maken, loopt dit makkelijker uit op een totalitaire visie dan wanneer het ontvangen als uitgangspunt zou gelden.

De reikwijdte van mijn onderzoek is beperkt. Ik heb slechts bij enkele filosofen kunnen onderzoeken welke betekenis zij aan het maken enerzijds en het ontvangen anderzijds toekennen. Bij Arendt treffen we de tegenstelling tussen maken en ontvangen weliswaar aan, maar feitelijk zoekt zij het tegenwicht tegen het maken in het handelen. Voor haar onderscheid tussen drie verschillende soorten menselijke activiteit beroept ze zich op de Griekse polis en op wat daarover doorklinkt in de Griekse filosofie. Maar wanneer we de poëtica van Aristoteles nader onderzoeken, blijkt van het door Arendt gemaakte onderscheid tussen maken en handelen heel weinig over te blijven. Interessant is verder dat Aristoteles meent dat het maken door de kunst zich op het geven door de natuur ent, een geven dat we al makend ontvangen.

Bij Kant hebben we de verhouding tussen maken en ontvangen onderzocht in zijn *esthetica*, dus daar waar we zouden verwachten dat het ontvangen op de eerste plaats zou komen. Inderdaad kent Kant een speciale plaats toe aan wat hij receptiviteit of ontvankelijkheid noemt. In zowel zijn eerste als zijn derde Kritiek blijkt Kant wel te erkennen dat we de materie ontvangen, maar in beide gevallen onderschikt hij deze ontvangst aan het maken door het subject: de kennis wordt bepaald door *a priori* bij ons aanwezige vormen en begrippen en het oordeel over het schone of het sublieme doet uitsluitend een beroep op de syntheses die door de diverse vermogens worden aangereikt. Dit oordeel gaat gepaard met een gevoel, maar ook van dit gevoel kunnen we niet zeggen dat het wordt ontvangen. Het is veeleer het gevoel dat het oordeel ontvangt, maar dit is dus een ontvangst die het ene deel van het subject de maaksels van de andere delen bereidt. In één onderdeel van de derde Kritiek ligt de verhouding echter omgekeerd: juist daar waar Kant over het maken van kunst spreekt, erkent hij dat de oorsprong daarvan bij het ontvangen ligt, namelijk bij het genie, die van de natuur de gave heeft ontvangen om esthetische ideeën uit te werken.

Verder onderzoek zou zich met name op de fenomenologie kunnen richten. Maar bij een eerste korte beschouwing van de fenomenologie lijkt het ontvangen ook hier geen hoge status te genieten. Weliswaar ligt het primaat ogenschijnlijk bij het ontvangen. De leus van Husserl, ‘terug naar de dingen zelf’, betekent immers: terug naar de fenomenen zoals ze onmiddellijk in het bewustzijn gegeven zijn. Maar achter dit gegeven zijn schuilt allereerst een gerichtheid: de intentionaliteit van het bewustzijn. En achter deze intentionaliteit schuilt een actieve stuurman – dat de aandacht zich richt op x, blijkt equivalent te zijn aan: *ik* richt mijn aandacht op x. Vervolgens dienen we de fenomenologische reductie te voltrekken. Deze brengt ons bij de ultieme stuurman: het transcendentale bewustzijn. Vanaf dit vertrekpunt blijkt het gegeven niet meer gewoon gegeven te zijn, maar ‘geconstitueerd’ door handelingen van het denken (*Denkakte*). Husserl concludeert: ‘alleen zo geconstitueerd, tonen ze [de gegevenheden, FvP] zich als dat wat ze zijn’.⁹ Kortom, de echte hoedanigheid van de dingen verschijnt pas op basis van handelingen van het subject. Paradoxaal genoeg lijkt er volgens Husserl slechts sprake te kunnen zijn van een zuiver ontvangen als we het ontvangene zelf kunnen constitueren. Uiteindelijk lijkt het primaat dus toch aan het maken toe te vallen.

Vooralsnog moet de conclusie dus luiden dat in de westerse filosofie veel wordt gemaakt en weinig ontvangen.

Frans van Peperstraten

⁹ ‘nur so konstituiert zeigen sie [die Gegebenheiten, FvP] sich als das, was sie sind’, Edmund Husserl, *Die Idee der Phänomenologie* (oorspronkelijk: collegeteksten uit 1907), Meiner, Hamburg, 1986, 72.

8 juni 2022¹⁰

Literatuur

Hannah Arendt, *The Human Condition*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1958.

- Nederlandse uitgave: *De menselijke conditie*, vertaald door C. Houwaard, Boom, Amsterdam, 2009.

Aristoteles, zie noot 4

Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe Band 3, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1990.

- Nederlandse uitgave: *Kritiek van de zuivere rede*, vertaald door Jabik Veenbaas en Willem Visser, Boom, Amsterdam, 2004.

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2006.

- Nederlandse uitgave: *Kritiek van het oordeelsvermogen*, vertaald door Jabik Veenbaas en Willem Visser, Boom, Amsterdam, 2009.

Frans van Peperstraten, *Oordelen zonder regels. Kant over schoonheid, kunst en natuur*, Amsterdam, Boom, 2020.

¹⁰ Dit artikel berust op mijn afscheidscollege van het departement Filosofie en de faculteit Tilburg School of Humanities and Digital Sciences aan de Universiteit van Tilburg op 31 augustus 2017 en op de lezing ‘Maken, ontvangen, verschillen. Esthetica en politiek’ op het jaarlijkse symposium van het Nederlands Genootschap voor Esthetica (NGE), Amsterdam, 15 september 2017.