

INHOUD

INLEIDING | 6

WERKELIJKHEID EN AUTONOMIE

HARMONIE | Mondriaan en Plato | 10

NABOOTSEN | Bourgeois, Plato en Aristoteles | 18

SCHOONHEID | Eliasson en Augustinus | 24

UNIVERSALITEIT | Giacometti en Kant | 32

SPEL | Calder, Kant en Schiller | 40

EXPRESSIE EN AUTHENTICITEIT

EXPRESSIE | Kokoschka en Hegel | 46

MAATSCHAPPIJ | Christo en Marx | 54

VERLOSSING | Dijkstra en Schopenhauer | 62

INDIVIDUALITEIT | Hirst en Kierkegaard | 70

LEVEN | Abramović en Nietzsche | 78

WAARNEMING EN BETEKENIS

BETEKENIS | Frank en Wittgenstein | 86

WAARHEID | Walvoort en Heidegger | 92

ERVARING | Beuys en Dewey | 100

BEGRIP | Matisse en Langer | 108

TAAL | Nauman en Wittgenstein II | 114

VERHAAL | Serrano en Gadamer | 122

WAARNEMING | Schwitters en Merleau-Ponty | 130

KRITIEK EN UTOPIE

KRITIEK | Picasso en Adorno | 136

MEDIA | Farocki en Benjamin | 144

UTOPIE | Content en Marcuse | 152

FRAGMENTATIE EN TRANSGRESSIE

DECONSTRUCTIE | Richter en Derrida | 158

ESSENTIE | Warhol en Danto | 166

HET SUBLIEME | Dumas en Lyotard | 174

BEEELDCULTUUR | Sherman en Baudrillard | 182

PUBLIEKE RUIMTE | Claerbout en Rancière | 188

Register van personen en zaken | 197

Tijdsbalk | 204

Beeldverantwoording | 206



INLEIDING

We zeggen over een kunstwerk heel makkelijk dat het geweldig is of niet veel soeps, dat het niet mooi is maar wel interessant, of dat het misschien wel goed is maar niet onze smaak. Jackson Pollock wordt geniaal of een kliederaar genoemd. En van Ossip Zadkine, *De verwoeste stad* wordt gezegd dat het raak uitdrukking geeft aan gevoelens over de bombardementen op het centrum van Rotterdam, maar ook dat het beeld Rotterdam ontsiert. Veel moderne kunst geeft haar geheimen echter niet zomaar prijs. We moeten er vaak iets meer vanaf weten om er volop van te kunnen genieten of er voluit door geraakt te worden. Niet alleen door er omheen te lopen, maar ook door er omheen te denken. Kunstgeschiedenis en kunstbeschouwing verlenen daarbij goede diensten: oordelen en meningen worden gemotiveerd en onderbouwd.

Esthetica is het onderdeel van de filosofie dat zich met kunst en schoonheid bezig houdt. Ook zij kan een bijdrage leveren. Dat willen we laten zien. Dit boek is een inleiding in de esthetica die zich richt op beeldende kunst. Maar in tegenstelling tot andere inleidingen is bij ons het concrete kunstwerk het uitgangspunt. We beginnen elk hoofdstuk met een kunstwerk dat ons fascineert. We voeren vijftientig filosofische opvattingen op om onze kijk op vijftientig kunstwerken te verrijken. We willen de lezer een introductie bieden in de diverse opvattingen, maar ook laten zien dat die opvattingen onze blik op het werk kunnen verruimen: beeld en filosofie leggen elkaar uit. De werken zijn geen illustraties bij de theorie, maar beeld en theorie verlichten elkaar. Zo be-

grijpen we bijvoorbeeld door Jacques Rancière beter het effect dat het werk van David Claerbout op ons heeft en dankzij Clearbout krijgen we meer grip op de filosofie van Rancière.

De kunstwerken die besproken worden komen uit de twintigste en eenentwintigste eeuw. De esthetica loopt van Plato tot en met Rancière, met een nadruk op de laatste twee eeuwen. Bij de combinatie van kunstwerk en theorie hebben we uiteraard gezocht naar een 'klik'. Niet elk idee werkt even goed om een specifiek werk te verhelderen en niet elk werk leent zich voor de toepassing van een bepaalde theorie. Sommige combinaties zullen je misschien voor de hand liggend voorkomen, andere verrassend, of vergezocht. Voor ons was het telkens weer verrassend hoe een kunstwerk een relatie aangaat met een theorie en andersom.

Wij vinden het belangrijk dat je je als lezer uitgenodigd voelt te kijken of er meer of iets anders uit een combinatie te halen is dan wij eruit halen. Een verdere uitdaging is na te gaan of een andere combinatie van beeld en filosofische bril meer prijs geeft van een kunstwerk. Het werk laat zich niet in één theorie opsluiten. Voor sommige lezers zal gelden dat ze kunnen uitproberen welke inzichten iets betekenen voor hun eigen werk.

We willen je dus geen ultieme inzichten of antwoorden verschaffen, maar wel het inzicht vergroten en zodoende de vragen die kunstwerken oproepen aanscherpen. Wij willen je je eigen denkwerk niet besparen, maar het stimuleren. En we willen je zeker het zicht op het kunstwerk niet benemen.

De filosofen komen in chronologische volgorde aan bod, maar de hoofdstukken zijn onafhankelijk van elkaar te lezen. Voel je vrij op jouw moment horizontaal, verticaal, of diagonaal door dit overzicht van de besproken theorieën heen te gaan.

We hebben de vijftientig hoofdstukken gegroepeerd rond vijf thema's. **Werkelijkheid en autonomie** omvat de filosofieën van voor de negentiende eeuw. In die eeuwen wordt kunst meestal gezien als een geïdealiseerde afbeelding van de werkelijkheid. De Grieken *Plato* en *Aristoteles* zijn in discussie over het betekenis van kunst als nabootsing. De kerkvader *Augustinus* is beducht voor de verleidelijkheid van de zintuiglijke werkelijkheid, maar ziet mogelijkheden voor een christelijke kunst waar zij de schitterende orde van de schepping laat zien. In de achttiende eeuw geloven de filosofen niet meer in het universum als een kosmische orde. Om tot iets moois te komen moet de mens iets doen. Bij *Kant* en *Schiller* beeldt kunst nog wel realiteit af, maar zij neemt er ook afstand van: kunst wordt een spel dat ons aanspoort de werkelijkheid anders te zien en ons motiveert haar te verbeteren. Kunst laat de mens mogelijkheden zien. Via kunst ontdekken we het menselijke.

De denkers uit de negentiende eeuw hebben we geschaard onder **Expressie en authenticiteit**. In de Romantiek krijgt 'expressie' de plaats die 'afbeelding' eerder innam. Kunst wordt gezien als expressie van de kunstenaar. De schepping van de kunstenaar is ook de uitdrukking van het tijdperk volgens *Hegel*. *Marx* laat zien dat kunst een kritische afstand tot de bestaande samenleving kan hebben en de deur naar nieuwe mogelijkheden opent. Voor een sombere denker als Schopenhauer



Alberto Giacometti, *L'Homme qui marche II*, brons, 189 x 27 x 109 cm, 1960 (Kröller Müller Museum, Otterlo),
c/o Pictoright Amsterdam 2016

UNIVERSALITEIT: GIACOMETTI EN KANT

Lopen. Dat is duidelijk. Meer lopend kan ik me iemand niet voorstellen. Het beeld van Giacometti is rustig, berustend. De eenvoud vind ik prachtig. Waarom vind ik dit beeld zo mooi? De titel *L'Homme qui marche* is te klein voor dat wat ik zie. In mijn verbeelding reis ik mee, loop ik ook en zet ik mezelf even stil.

Onderzoek

Alberto Giacometti groeit op in Zwitserland binnen een kunstenaarsfamilie. Hij werkt later in Parijs en heeft veel contacten binnen de kunstwereld. Hij spreekt met tijdgenoten over de bedoeling van zijn kunstwerken, de mogelijkheden van de verbeelding. Giacometti is een nieuwsgierige man. Hij wil weten hoe het zit. Wat gebeurt er als je een beeld maakt? Wat gebeurt er als je naar een beeld kijkt? Geen ongebruikelijke vraag in de eerste helft van de twintigste eeuw. Het abstraheren van de voorstelling nodigt uit tot het onderzoek naar de waarneming. Bij Mondriaan kennen we een reeks van bomen die uiteindelijk meer vlakjes dan een boom zijn.

Giacometti worstelt met de vraag of hij nu wel of niet naar model moet werken. In de brieven aan Pierre Matisse (zoon van Henri Matisse) bespreekt hij het idee dat kunst de waarneembare werkelijkheid zou kunnen nabootsen: "Onmogelijk om het geheel te vatten. Als je een detail, bijvoorbeeld het puntje van de neus, gaat ontleden dan ben je verloren..."¹ Later laat hij Matisse weten dat hij een richting gevonden heeft. Hij werkt niet meer naar de waarneming, maar naar de werkelijkheid. De werkelijkheid zoals

hij die ziet. En wij kunnen met hem meekijken, want als je naar *L'Homme qui marche* kijkt zie je de werkelijkheid door de ogen van Giacometti. En daardoor word je je bewust van je eigen ogen, en dat maakt dat ik sta te genieten. Een ervaring die ik af en toe heb in een museum, op straat of in een schouwburg. Ik sta even stil. En ik ervaar, beleef, verbeeld. De ervaring van schoonheid. Wanneer vind ik iets mooi? En wat gebeurt er dan? Wat is dat voor een oordeel: Dit is mooi!

Drie kritieken

Immanuel Kant heeft het oordeel over schoonheid onderzocht in zijn *Kritiek van het oordeelsvermogen*. Dit boek uit 1790 is het derde van zijn reeks kritieken. In de eerste kritiek (*Kritiek van de zuivere rede*) gaat hij in op de vraag: Wat kan ik weten? en in de tweede (*Kritiek van de praktische rede*) op de vraag: Wat is goed? De esthetica van Kant kan gezien worden als het sluitstuk van zijn filosofie. We bespreken nu eerst de *Kritiek van de zuivere rede*; daarna gaat het vooral over de derde kritiek.

Kants filosofie is revolutionair, maar hij staat zelf niet op de barricades. Hij leidt een zeer regelmatig leven in zijn geboorteplaats Koningsbergen. Via boeken leert hij de wereld kennen. Hij nodigt verlichtingsdenkers uit om bij hem thuis te discussiëren tijdens een maaltijd. Waarschijnlijk zijn dat mooie discussies geweest over onafhankelijk denken en nieuwe richtlijnen voor de samenleving. Het onderwerp 'kunst' komt ook aan bod en wordt later, tijdens de Roman-tiek, een van de hoofdthema's van de filosofie.

Copernicaanse wending

Wat is dan zo revolutionair aan Kants denken? Hij geeft in *Kritiek van de zuivere rede* aan dat er grenzen zijn aan de menselijke kennis. We kunnen niet alles weten. We kunnen alleen waarnemen vanuit ons eigen begrippenkader, en dat maakt dat ons weten afhankelijk is van dat begrippenkader. Dat is een opzienbarende conclusie in de achttiende eeuw. Onze waarneming wordt beïnvloed door ons begrippenkader. We kunnen van de werkelijkheid buiten ons niets weten. We kunnen niet weten of de stoel op zichzelf rood is, want we zijn afhankelijk van onze ogen en van ons begrip van roodheid. Over het bestaan van de dingen op zich kunnen we volgens Kant niets zeggen.

Er kan geen twijfel over bestaan dat al onze kennis begint met ervaring. Want hoe zou het kenvermogen tot activiteit kunnen worden gewekt, als dat niet gebeurde doordat objecten onze zintuigen beroeren en zo voor een deel vanzelf voorstellingen teweegbrengen, voor een deel de werkzaamheden van ons verstand aanzetten die voorstellingen te vergelijken, te verbinden of te scheiden, om zo het ruwe materiaal van zintuiglijke indrukken te verwerken tot de kennis van objecten die ervaring heet? (Immanuel Kant)²

We zien altijd binnen de kaders van tijd en ruimte. We zien een boom in een ruimte en binnen een bepaalde tijd. Ook een beleving van een theaterstuk is altijd gebonden aan een ruimte en een tijd. En die ruimte en die tijd bepalen

de waarneming. Onze waarneming wordt gefilterd en gestuurd door het verstand. Deze ontdekking van Kant is na hem doorgetrokken en geïndividualiseerd. Vanuit welk perspectief kijk jij? En hoe kleurt het perspectief de waarneming? We zijn gericht op de dingen die we kennen. Als je de leer der verhoudingen van de renaissance-architectuur niet kent, kun je die ook niet herkennen in de gebouwen. Als je dat wel tot je begrippenkader kunt rekenen, zie je die verhoudingen in allerlei dingen.

Nu vinden we dit vanzelfsprekend, we proberen tegenwoordig door elkaars 'bril' te kijken zodat we elkaar begrijpen. Maar Kant zette met deze filosofie de wereld op z'n kop: de waarheid wordt niet langer alleen bepaald door de wereld om ons heen, maar de waarheid is afhankelijk van de wereld in onszelf!

Begrippenkader

Giacometti is net als Kant op zoek naar de voorwaarden van onze waarneming. Hij doet dat niet als filosoof, maar als kunstenaar. Hij laat zich inspireren door kunst van verschillende tijdperken. Door het kopiëren van het werk van Giotto ontdekt hij de problemen die deze kunstenaar uit de Middeleeuwen heeft ervaren. Vanuit welke conventies heeft Giotto geschilderd? Al doende ontdekt Giacometti waarom schilders de lucht blauw schilderen terwijl de lucht volgens hem meer rood lijkt.³ Hij wil het begrippenkader van zijn voorgangers ontdekken en gaat vervolgens op zoek naar zijn eigen begrippenkaders en probeert die te verbeelden. Hij laat zien hoe hij de wereld ziet.

In zijn gesprekken en brieven laat Giacometti weten dat hij zich bewust is geworden van een nieuwe waarneming van de zichtbare werkelijkheid. Hij vertelt dat hij in 1945 de

bioscoop uit stapt en ineens ontdekt dat de wereld buiten de bioscoop zich ook afspeelt op een scherm. Het scherm van zijn persoonlijke waarneming. Hij schrijft:

Mijn blik op de wereld was fotografisch, zoals dat geloof ik voor iedereen het geval is. Je ziet de dingen nooit zomaar, maar altijd via een scherm. Dit geldt ook voor bepaalde schilderijen. Tegenwoordig zien bijna alle schilders als zij een landschap willen maken via het impressionisme.⁴

Ik denk dat Kant dit onderzoek van Giacometti wel gewaardeerd zou hebben. Jammer dat deze twee mannen nooit samen hebben kunnen discussiëren tijdens een goede maaltijd.

'Sapere aude'

Ook de tweede kritiek van Kant geeft nieuwe inzichten. Kant zoekt naar een moraal die onafhankelijk is van een geloof of autoriteit. Omdat we handelen op grond van ons eigen denken, zijn we ook verantwoordelijk voor ons handelen.

Verlichting is het ontkomen van de mens aan de onmondigheid waaraan hij zelf schuldig is. Onmondigheid is het onvermogen om je van je verstand te bedienen zonder de leiding van een ander. Je bent zelf schuldig aan deze onmondigheid als die niet veroorzaakt wordt doordat het je ontbreekt aan verstand, maar aan de vastberadenheid en de moed om je daarvan zonder andermans leiding te bedienen. Sapere aude! Heb de moed je van je eigen verstand te bedienen! is dan ook het motto van de Verlichting. (Immanuel Kant)⁵

Durf te denken! Mensen moeten zelf nadenken over wat goed is. Zich niet de wet voor laten schrijven door kerk of staat. Maar hoe vind je nu de regels waar je naar moet handelen? Kant zoekt ook hier naar algemene regels, regels die voor iedereen gelden. Hij komt tot de conclusie dat mensen moeten handelen naar normen die voor ieder een regel zouden moeten kunnen zijn. "Handel alleen volgens die maxime waardoor je tegelijkertijd kunt willen dat ze een algemene wet wordt."⁶ Dit klinkt nu niet meer zo revolutionair, maar het is in die tijd een nieuw soort denken. We zijn vrij in ons handelen, en onze rede moet richting geven aan ons handelen. In het handelen bepalen we ons eigen doel. Hierin vinden we de grondslag van het verlichtingsideaal.

Schoonheid en formalisme

In het derde boek, *Kritiek van het oordeelsvermogen*, komen de theoretische en praktische rede bij elkaar. Kant onderzoekt het oordeel dat zich afspeelt in de wereld tussen de natuur (het weten) en de vrije handeling (het goede). Wat bedoelen we als we zeggen 'Dit is mooi'? Hij vergelijkt het met de twee andere oordelen: 'Dit is waar' en 'Dit is goed.' Deze twee oordelen komen uit de natuurwetenschap en uit de moraal. Kant zoekt niet een antwoord op de vraag 'Wat is kunst?', maar hij vraagt zich af wat we doen als we kunst beoordelen.

Als Kant vervolgens nader probeert te bepalen wat het esthetische oordeel inhoudt, stelt hij vast dat het esthetische tussen het aangename en het goede in ligt. Het aangename is waar je van geniet. Het aangename is vermakelijk, je consumeert het, je maakt er gebruik van. Het mooie is anders, want je laat het object zichzelf zijn. Het is iets wat je raakt zonder dat je het gebruikt. Je hoeft het niet



Alexander Calder, *Rouge triomphant*, metaal, staaldraad en verf, 279 × 584 × 457 cm, 1959-1965 (Calder Foundation, New York)
c/o Pictoright Amsterdam 2016

SPEL: CALDER, KANT EN SCHILLER

In 1938 maakt de historicus Johan Huizinga zich zorgen over de toestand in de beeldende kunst: het spelelement is er ver te zoeken. Kunst is deftig geworden en zodoende gaat “iets van haar eeuwig kind zijn teloor”. Wie tegenwoordig de heilige plaatsen van de kunst bezoekt, musea, kunsthallen, biënnales en documenta’s, kan bevangen worden door dezelfde zorg: die ernst! Maar zowel toen als nu geldt dat de wereld van de kunst toch altijd ook iets speels heeft. En er lopen in de kunstwereld nog altijd tal van fantasierijke kunstenaars rond die niet verleerd zijn kind te zijn.

Alexander Calder is een sprekend voorbeeld van zo’n kunstenaar. *Rouge triomphant* is een van de vele mobiles van deze Amerikaanse kunstenaar. Calders mobiles van plaatjes staal en staaldraad hebben generaties knutselaars uitgedaagd tot eigen mobiele creaties. Het is aanstekelijk werk. Toch herken je Calders mobiles onmiddellijk als van hem.

In de twintiger jaren van de twintigste eeuw maakt Calder een minicircus waarmee hij voorstellingen geeft en dat hij gaandeweg verder uitbouwt. Een rondreizend circus in twee koffers: *Le grand cirque Calder*. Op YouTube is een filmpje te vinden van Jean Painlevé en Carlos Vilardebo waarop we Calder, grijs en op leeftijd, in kinderlijke overgave over de grond zien kruipen, aan het werk met de ingenieus geknutselde mechaniekjes van mensjes, dieren en apparaten: directeur, clowns, danseressen, acrobaten, paarden, dompteur, leeuwen en zeeleeuwen, dromedarissen en degensliker, hoepels, vlaggen, lantaarns – alles gemaakt van papier, lappen stof, ijzerdraad, kurk, blik, plankjes. Zijn vrouw draait

er platen bij met circusmuziek. Alle andere geluiden en de stemmen doet Calder zelf. Een feest! Alexander Calder is als kunstenaar de belichaming van de spelende mens, de homo ludens.

Kant over spel

In de achttiende eeuw is in het nieuwe onderdeel van de filosofie, de esthetica, veel aandacht voor het spelkarakter van de kunst. Immanuel Kant komt in zijn kunstfilosofie met de kort maar krachtige omschrijving van spel als “een bezigheid die op zichzelf aangenaam is” en hij ziet kunst als een speelse bezigheid.¹ Nu is kunst maken niet altijd een lolletje. Zoals de woordkunstenaar Karl Valentin het geestig uitdrukt: “Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit.” Kant benadert kunst echter vooral vanuit het perspectief van de toeschouwer en die heeft het doorgaans makkelijker dan de maker: best aangenaam.

Volgens Kant voelen we ons vrij als we naar een goed kunstwerk kijken, omdat het dan niet om moraal gaat en ook niet om kennis. Voor even zijn we bevrijd van de regels die voor kennisverwerving gelden, een tijdje los van de normen en waarden van de moraal. Kant heeft vrijheid hoog, hoger nog dan de prachtige wetten van de natuurwetenschap. Bij het beleven van kunst zijn we vrij en voelen we ons ook vrij. Niemand kan met de vuist op tafel slaan om mij te vertellen wat ik mooi moet vinden. Maar dat is niet het belangrijkste.

Wanneer ik een goed kunstwerk bekijk, voel ik me vrij in mijn hoofd omdat al mijn geestelijke vermogens prettig

samenwerken. In het dagelijks leven is het verstand de baas en heersen overwegingen van nut en moraal. Ik zie een vis en ik weet wat dat inhoudt; een vis is een vis, nietwaar? In de alledaagse ervaring stuurt het verstand de verbeelding erop uit algemene begrippen, in dit geval 'vis', toe te passen op wat uit de werkelijkheid aan beelden binnen komt. Zodoende zie ik al die vormen en kleuren en bewegingen onmiddellijk als 'vis'.

In het geval van een kunstwerk is het verstand niet zo dwingend voor de zintuigen: het doet er immers niet zoveel toe wat het voorstelt: het is sowieso niet eetbaar of een beschermde diersoort. De verbeelding doet mee aan dit spel: ik kan in het beeld van alles zien en er van alles bij denken; ik zit niet vast aan het begrip 'vis': wie weet ervaar ik vooral frisheid, luchtigheid, beweging, vrijheid, of triomferend rood.

De vermogens die in deze voorstelling in beweging worden gebracht, verkeren hierbij in een vrij spel, omdat geen enkel bepaald begrip die vermogens tot een specifieke kennisregel beperkt. En dus moet de gemoedstoestand bij deze voorstelling die van een gevoel zijn van het vrije spel van de voorstellingsvermogens bij een gegeven voorstelling... (Immanuel Kant)²

Dit idee van Kant slaat op kunst in het algemeen. Calders mobile is er misschien een goed voorbeeld van, maar het ludieke van Calders werk hebben we met Kant nog niet helemaal te pakken. Kants idee geldt voor Calders vis, maar

ook voor de vissen die Edouard Manet heeft geschilderd. Om het speelse van Calders werk nog wat scherper in het vizier te krijgen, kijken we naar de ideeën over kunst van een jongere tijdgenoot van Kant, Friedrich Schiller.

Friedrich Schiller

De dichter en toneelschrijver Johann Christoph Friedrich von Schiller is een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de vroeg-romantische Sturm-und-Drangbeweging in Duitsland. Een beperkt aantal jaren stort hij zich volledig op de filosofie. Het resultaat daarvan vinden we in de verzameling van zevenentwintig brieven die hij in 1793 schrijft aan zijn mecenas, de Deense prins Friedrich Christian von Augustenburg. Hij zal de brieven later bewerken en uitgeven onder de titel *Über die ästhetischen Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in de Nederlandse vertaling *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*. Schiller pakt Kants idee van het spel op en geeft het een centrale plaats in zijn opvattingen over humaniteit en beschaving.



Alexander Calder, *Le grand cirque Calder* c/o Pictoright Amsterdam 2016

In 1789 is de Franse revolutie. Het vrijheidsideaal van de Verlichting staat er hoog in het vaandel, maar de revolutie loopt al snel uit op repressie en moord. Mensen gedragen zich onmenselijk. Volgens Schiller gebeurt dat omdat de revolutie te vroeg is gekomen. De mensen zijn nog niet toe aan ongedwongen samenleven onder een redelijke wet. De mensheid heeft nog enige beschaving. En daarvoor zet Schiller de esthetica in, "... omdat de schoonheid leidt tot vrijheid".³

Harmonie

Bij Kant laat het esthetische een evenwicht zien van ons denken, waarnemen en verbeelden. Ook Schiller ziet in het esthetische de mogelijkheid van harmonie. De mens is namelijk gespleten: hij is zowel eindig (in zintuiglijkheid en materie), als oneindig (in verstand en vorm). In de mens huizen uiteenlopende driften en die trekken hem tegenovergestelde kanten op. Volgens Kant moeten we leren leven met deze tweespalt en zal kunst altijd een belofte inhouden van toekomstige harmonie – een wenkend en wijkend ideaal. Schiller ziet in het esthetische reële mogelijkheden tot verzoening binnen onze gespleten aard en onze verscheurde wereld.

Vrijheid en noodzakelijkheid, toeval en wetmatigheid, materie en vorm, natuur en geest, het eindige en het oneindige: zij worden verzoend in "de levende vorm" van het kunstwerk. Maar die verzoening blijft niet beperkt tot het kunstwerk. Door de kunst gestimuleerd geven wij speels vorm aan wat onze zintuigen ons aanreiken. Zo veredelen we onze zintuiglijkheid. En het gaat nog verder: het esthetische, de schoonheid, wijst de weg naar maatschappelijke verzoening, "een vrolijk rijk van het spel en van de schijn".

Hoffelijkheid bijvoorbeeld is voor Schiller zo'n speelse moraal, een luchtige vorm van goed doen. Zij veredelt onze natuur zonder dat we worden lastig gevallen door zware zaken uit de ethiek van Kant als verantwoordelijkheid en schuld.

Om het tenslotte maar eens ronduit te zeggen, de mens speelt alleen wanneer hij in de volle betekenis van het woord mens is en hij is alleen dan geheel mens indien hij speelt. ...

Midden in het geduchte rijk van de krachten [de natuur] en midden in het heilige rijk van de wetten bouwt de esthetische drift onopgemerkt aan een derde, vrolijk rijk van het spel en van de schijn, waarin zij de mens bevrijdt van de ketens van alle betrekkingen en waarin zij iedere morele en fysieke dwang wegneemt. ...

Alleen de schoonheid maakt de hele wereld gelukkig en ieder wezen vergeet zijn beperkingen zolang het haar bekoring ondergaat. (Friedrich Schiller)⁴

Natuurlijk gaat dat allemaal niet vanzelf. Een mens moet daar wel aan werken. Schillers brieven gaan over opvoeding. De verzoening vraagt om esthetische opvoeding en vorming. Die zijn om te beginnen uiterlijk, komen van buitenaf en betreffen de buitenkant: kleding, woninginrichting, huisraad. Maar langzaamaan zal de mens ook innerlijk gevormd worden. We worden beschaafd: vrij spelend in schoonheid. "Kortom, er is geen andere weg om de zintuig-