

wat ontologie is - waarom zou hem dat interesseren? - volgt de teleurstellende wending waar we al zo vaak op stuiten: "Ik wil op deze plaats niet nader ingaan op deze door Cage zelf genoemde inspiratiebronnen, maar ik wil proberen de in Cages muziek belichaamde filosofie te expliciteren met behulp van enkele opmerkingen over het toeval, die we in het ons inmiddels meer vertrouwde werk van Nietzsche en Heidegger aantreffen." (p. 210)

Kunst en empirie zijn weer uit zicht en het betoog stevent af op de al eerder gehoorde boodschap, dat "wij als rekenende mensen (-) ons bestaan niet in de hand (hebben): het valt ons toe als een geschenk of noodlot." (p. 211) Wat zou Cage hier van vinden? vraag je je onwillekeurig af. Of wat zou de schilder Frank Stella zeggen over wat De Mul in het tweede hoofdstuk, *Weg van de autonomie*, "denkt", namelijk (p. 103) "dat de ommekeer in Stella's werk na 1970 mede voortvloeit uit een besef van de schaduwzijden van de heerschappij van een eenzijdig ontwikkelde rationaliteit"?

Misschien zouden ze het zo gek nog niet vinden, want kunstenaars van de laatste decennia zijn niet altijd even afkeurig van filosofisch commentaar, vooral niet als daar enig utopisme en antirationalisme aan kleeft. Maar als kunstbeschouwers moeten we ons ook afvragen wat dergelijke analyses meer zijn dan illustraties die een al veelgehoorde vorm van filosofie- en cultuurkritiek enige glans, maar verder weinig nieuwe betekenis verlenen.

We kunnen in De Chirico's beroemdste schilderij, *Melancholie en het mysterie van een straat*, inderdaad de melancholische schaduw van de surrealistische hoop en het bewustzijn van de principiële eindigheid van elk streven zien, zoals op p. 89 staat, maar ook de aankondiging van de verschrikkingen van de Eerste Wereldoorlog, zoals wel beweerd is, en eveneens de op zichzelf teruggeworpen mens, de contingentie

van het bestaan, de dood van het subject, liefdesverdriet of het romantisch verlangen in (post)moderne kunst en filosofie. Het is, om met De Mul te spreken, allemaal "mogelijk".

## Van kabinet naar vitrine

*Caroline van Eck*

Recensie van: Debora J. Meijers, *Kunst als Natuur. De Habsburgse schilderijengalerij in Wenen omstreeks 1780*. Amsterdam, SUA 1991. ISBN 90-6222-211-0. Prijs f 45,--.

'Kunst als natuur': zo'n titel wekt onmiddellijk associaties op met Kants *Kritik der Urteilskraft*, met zijn gekoppelde reflectie over schoonheid en de natuur, de voorbode van de romantische esthetica. Maar die associatie is precies datgene waar Meijers zich tegen verzet. Het thema van de studie van Meijers is namelijk de herinrichting van de Habsburgse schilderijengalerij in Wenen, die voltooid werd in 1781, door de Zwitserse graveur, kunsthandelaar en uitgever Christian von Mechel. Het is de interpretatie van deze herinrichting als voorloper van het 19e eeuwse museum, met zijn indeling naar tijd en plaats, die Meijers wil herzien. Door haar in de context van de 18e eeuw te plaatsen, toont ze aan dat er geen sprake is van een breuk met de traditie, maar juist van een consequente voortzetting ervan. Daardoor vecht ze ook de tot nu toe gebruikelijke, evolutionistische interpretatie aan van de principes die aan de nieuwe inrichting ten grondslag lagen.

Door het 18e eeuwse kader te achterhalen waarbinnen de herinrichting heeft plaatsgevonden, brengt Meijers een fase in de geschiedenis van het museum aan

het licht, die tot nu toe nauwelijks aandacht heeft gekregen. Terwijl de op de Renaissance teruggaande kunst- en wonderkamers, en vooral het 19e eeuwse kunsthistorische museum uitgebreid bestudeerd worden, is de schilderijengalerij zoals die van de Habsburgers in Wenen een weinig onderzocht terrein. Het ontbreekt hier vooral aan aandacht voor de meer algemene, theoretische vragen naar de mogelijkheidsvoorwaarden van hun ontstaan en naar de ordeningsprincipes voor de galerij als type verzameling.

Het boek heeft de structuur van een drieluik. In het eerste deel wordt de oude situatie in de k.k. Bildergalerie in de Stallburg in Wenen, ingericht in 1719/20-1728, en een typisch voorbeeld van een barok schouwtoneel, gecontrasteerd met de nieuwe inrichting in het Belvedere, eveneens in Wenen onder Josef II. Het tweede deel van het boek bestaat uit een bespreking van de reorganisatie van de Habsburgse schilderijengalerij in 1781, gebaseerd op een paar centrale noties, ontleend aan de tekst die Mechel schreef voor de catalogus: het streven naar doelmatigheid en systematische ordening, het afwijzen van de opvatting dat een galerij alleen visueel genoeg mag bieden; kijken en vergelijken als vorm van kennisverwerving en tenslotte de galerij als 'zichtbare geschiedenis van de kunst'. Tenslotte wordt in het derde deel de inrichting van de Hofgalerij vergeleken met die van het *Altes Museum* in Berlijn, waar Mechel, uitgeweken voor de 'lava van de revolutie', vergeefs probeerde opnieuw een rol te spelen in de inrichting. Meijers beperkt zich daarbij niet tot de museologische aspecten van de herinrichting, maar betreft ook de kunsttheorie van de 18e eeuw, de Habsburgse kunstpolitiek, de mineralogie en de opkomst van de kunstgeschiedenis in haar onderzoek.

Om het typisch 18e eeuwse karakter van de herinrichting aan te tonen, maakt ze een aantal breed uitgewerkte vergelij-

kingen: met de oude hofgalerij in de *Stallburg*, met de koninklijke galerij te Dresden (heringericht in 1763), met de reorganisatie van het Weense *Hof-Naturalienkabinett*, die ook rond 1780 plaats vond, en tenslotte met de eerste voorstellen voor de inrichting van het *Altes Museum* in Berlijn, rond 1810. Hierdoor construeert Meijers als het ware een patroon, een structuur van vergelijkbare, maar verschillende gebeurtenissen, die het haar mogelijk maken de lezer duidelijk voor ogen te voeren dat Mechels project een consequente doorvoering is van 18e eeuwse opvattingen. Deze lijken op het eerste gezicht bedrieglijk modern, maar herinneren de lezer aan het einde van het boek onvermijdelijk aan de geur en de sfeer van Teylers' Museum.

Omdat het ondoenlijk is de schat aan historisch materiaal hier samen te vullen, zal ik één van de vergelijkingen die Meijers maakt, die met het keizerlijke *Naturalienkabinett*, wat uitgebreider bespreken, omdat in die vergelijking naar mijn mening het karakteristieke van haar studie en de gevolgde methode tot hun recht komen.

De reorganisatie van Mechel onderscheidt zich van de oude hofgalerij door een verschuiving van nadruk. De oude inrichting in de Stallburg had het karakter van een *Augenweide*, met als belangrijkste doel een visuele ervaring, en niet een conceptuele gedachtengang. Daarmee past zij in de barokke voorliefde voor zinsbegoocheling, onnatuurlijkheid en trompe-l'oeil. In de nieuwe inrichting ligt alle nadruk op nut, doelmatigheid, leerzaamheid en ordening. Tekenend hiervoor is dat in het oude gebouw de natuur is buitengesloten, terwijl in de nieuwe inrichting schilderijen werden afgewisseld door vensters die uitzicht boden op de natuur, nadrukkelijk gepresenteerd als de enige leermeesteres van de kunst.

Om de verbanden tussen doelmatigheid, ordening en leerzaamheid te begrijpen haalt Meijers de gelijktijdige herinrichting van het *Hofnaturalienkabinett*

erbij. Voor een goed begrip van de inrichting van een schilderijengalerij moet er namelijk van worden uitgegaan dat er in de 18e eeuw nog geen scheiding tussen *naturalia*, *artificialia* en *scientifica* heeft plaatsgevonden. Het 18e eeuwse natuurbegrip heeft nog een alomvattend karakter: al het geschapene, ook de mens met zijn producten, vormt er een deel van, en is dus het onderzoeksobject van de natuurlijke historie, de wetenschap die de natuur in kaart moet brengen. 'Historie' moet hier dan ook niet in onze betekenis van geschiedwetenschap worden opgevat maar meer in de oorspronkelijke betekenis (zoals bij Herodotus) van verslag van een onderzoek. Misschien ligt hier de aanleiding voor de misvatting dat Mechels herinrichting de geboorte van het kunsthistorische museum zou vormen.

De natuurlijke historie heeft de vorm van een *scala naturae*, of *Great Chain of Being*, de ordening van alle soorten, in de natuur verborgen, die vol is, door God bij de schepping gepreformeerd is en continu. Binnen die orde worden de opeenvolging der tijden en de opeenvolging der soorten (van materieel en onvolmaakt tot geestelijk en volmaakt) beschouwd als gelijkwaardige, parallelle systemen. Er is dus geen sprake van een evolutionistische visie op de ontwikkeling van de soorten: hoogstens is er sprake van individuele ontwikkeling, en dan nog uitsluitend van het potentieel dat bij de schepping is toegekend. De plaats van de soort binnen de ladder is geheel vastgelegd.

De taak van de natuurlijke historie is, om orde aan te brengen in datgene wat in de natuur verward is. Dit gebeurt door een indeling aan te brengen die is gebaseerd op affiniteit: men stelt van te voren een aantal karakteristieke kenmerken vast (bijvoorbeeld de bestanddelen van gesteenten), en ordent vervolgens door de objecten in een toenemende mate van verschil te plaatsen. Het nut van de natuurlijke historie is, dat we van haar

inzicht krijgen in de doelmatigheid en de nuttigheid van de natuur. Hierbij moet doelmatigheid niet worden opgevat als functionaliteit, maar als de overeenstemming met de goddelijke principes die aan de schepping ten grondslag lagen. Zo is ook een verzameling doelmatig, als ze volgens dezelfde principes is ingericht als de natuur zelf. Door de natuurlijke historie te doorgronden leert de mens de weldaden, die God voor hem heeft bestemd, kennen en op de beste manier gebruiken.

Omdat producten van de natuur en artefacten niet wezenlijk van elkaar verschillen, vormt een schilderijenverzameling evengoed een onderdeel van de natuurlijke historie als een mineralenverzameling, en moet zij gehoorzamen aan dezelfde principes. Dat is volgens Meijers goed waar te nemen aan de herinrichting van Mechel: zoals het *Hof-Naturalienkabinett* is ingericht volgens een strak classificatie-systeem, zo is ook de verzameling schilderijen geordend. In beide gevallen is verzamelen een vorm van kennisverwerving, en niet van -ordening, omdat daarmee de orde wordt geconstitueerd die ook in de natuur aanwezig is.

Het enige contingente element in deze ordening is de keuze van de karakteriserende elementen: op het gebied van de kunstverzamelingen namen sommigen nationale scholen als uitgangspunt, en anderen de zogenaamde 'delen der schilderkunst': lijn, coloriet, compositie en uitdrukking. Zo kan een schilderij, alsof het een plant is, geheel benoemd en gedetermineerd, en daarmee in dit 18e eeuwse perspectief, geheel gekend worden.

In de Habsburgse galerij resulteerde dit in een indeling die uitging van nationale scholen. Hierbij werd de bezoeker eerst langs de perfectie van de schilderkunst geleid, de Italianen, en vervolgens langs de Duitsers (en Oostenrijkers) en Nederlanders vanaf 1500 geleid, met als doel mede, Duitse schilders aan te zetten

de Italianen te evenaren. Hiermee vulde de galerij niet alleen haar taken van doelmatigheid en leerzaamheid, maar ook van nuttigheid: een bloeiend artistiek leven draagt bij tot de rijkdom van het land, zoals kennis van erts en mineralen ook helpt de rijkdommen van een land te ontwikkelen. We zijn hiermee dus wel heel ver verwijderd van het 19e eeuwse museum, dat, althans in Duitsland, wortelde in een Idealistische geschiedfilosofie en esthetica.

Meijers komt alle lof toe voor het opsporen, uitgraven en presenteren van deze episode in de geschiedenis van het museum. Juist door tot in de kleinste details haar object van onderzoek in al zijn vertakkingen uit te pluizen, weet ze het in al zijn 18e eeuwse vreemdheid tot leven te brengen. Daarbij kunnen uiteraard een aantal kanttekeningen worden gemaakt. Soms wordt het de lezer door alle vergelijkingen en de frequente sprongen in de verhaallijn moeilijk gemaakt, de draad van het betoog vast te houden. Het aan Foucault ontleende gebruik van metaforen is niet altijd even helder: wat bedoelt Meijers eigenlijk met: "Borns stenen en Mechels schilderijen (...) hebben zich losgemaakt uit het semantische netwerk dat hen voorheen met de wereld verbond, en zijn naakt overgebleven" (p. 117) Storend is ook dat de nummering van de noten in hoofdstuk zes na noot 71 opeens weer met nummer 26 begint.

Een veel fundamenteeler punt lijkt me echter haar positie ten opzichte van de ideeëngeschiedenis, voor Meijers vooral belichaamd door het werk van Arthur O. Lovejoy. Op allerlei niveaus heeft Meijers daar bezwaren tegen. Allereerst, op een vrij concreet, historisch niveau: Lovejoy zou de gedachte, dat de mens door God als vervolmaakbaar is geschapen interpreteren als een voorbode van het romantische, Faustiaanse, onvervulbare verlangen naar het oneindige. Tegelijkertijd benadrukt hij de beperktheid van die vervolmaakbaarheid, omdat deze

altijd binnen de grenzen moet blijven van wat haalbaar is voor zijn soort, grenzen die zijn gesteld door God bij de schepping. Meijers: "Ook hier tolereert Lovejoy's interpretatie een combinatie van twee fundamenteel verschillende denkwijzen in dezelfde periode." (p. 124)

Nog afgezien van het feit dat zulke combinaties wel vaker voorkomen, en eveneens afgezien van het door Meijers verwaarloosde onderscheid tussen denkwijzen van de 18e eeuw en Lovejoy's interpretatie ervan, is Meijers weergave van Lovejoy een ernstige vertekening. Ze verwaarloost namelijk de context waarbinnen Lovejoy zijn beweringen doet. De hele discussie over vervolmaakbaarheid speelt zich bij hem binnen af de theologische context van speculaties over de vraag hoe de menselijke ziel precies de hemelse zaligheid deelachtig wordt, en niet in de biologische context van de ontwikkeling van species, zoals Meijers suggereert. De *Great Chain of Being* wordt in deze theologische discussies opgevat als een trap met een oneindig aantal treden, waarop de individuele ziel altijd klimt (waarbij oneindigheid niet moet worden verward met onbeprektheid: binnen de beperkte, want geschapen, orde van de kosmos bestaat een oneindige hoeveelheid gradaties).

Lovejoy spreekt in een totaal andere context, en op een ander niveau, namelijk dat van de ontwikkeling van de individuele ziel, terwijl Meijers zijn opmerkingen (mis)plaatst in de context van de algemene, biologische ontwikkeling van de soorten. Het is dan niet verwonderlijk dat de indruk gewekt kan worden dat het voor de beoefenaren van de ideeëngeschiedenis mogelijk is om de meest tegenstrijdige interpretaties naast elkaar te verdedigen.

Het blijft echter niet bij meningsverschillen over afzonderlijke kwesties. Meijers voert de hierboven beschreven 'inconsistenties' (door haar 'ambivalenties' genoemd) terug op inherente methodologische gebreken van de ideeën-

geschiedenis, die ze contrasteert met de *archéologie du savoir* van Foucault. De kennisarcheoloog blijft niet stilstaan bij de uiterlijke verschijningsvorm van ideeën, maar graaft door naar hun onderliggende principes of mogelijkheidsvoorwaarden. De 'historian of ideas' daarentegen zou zich alleen maar ophouden met het ontleden van complexen van ideeën in hun samenstellende delen, als ware hij of zij een analytische chemicus. Daarbij zou de vooronderstelling zijn dat die samenstellende delen in de loop der eeuwen dezelfde betekenis behouden, zodat het mogelijk wordt zulke idee-bouwstenen telkens in wisselende samenstellingen te traceren. Dit is naar mijn mening een oversimplificering van de werkzaamheid van de ideeënhistoricus. Ook Lovejoy had als doelstelling, niet alleen maar bouwstenen van theorieën te traceren, maar juist ook de filosofische vooronderstellingen van opvattingen uit het verleden te achterhalen. (1)

Het is ook nog maar de vraag of het wel terecht is de ideeëngeschiedenis en de methode van Foucault zo tegenover elkaar op één lijn te stellen. Het lijkt erop dat Meijers de ideeëngeschiedenis vereenzelvigd met die kunsthistorici of museologen, die vanuit een teleologische visie op de geschiedenis Mechels 'kunsthistorie' hebben opgevat als de aanzet tot het 19e eeuwse kunsthistorische museum. Zij zouden daarbij totaal niet hebben gezien dat voor Mechel kunsthistorie een zusterdiscipline was van het vak natuurlijke historie, en al even weinig als de laatste een 19e eeuwse evolutionistisch geschiedbegrip hanteerde. (cfr. Meijers pp. 123-125) Voor die vereenzelviging is echter geen basis, omdat ook de ideeëngeschiedenis zich ten doel stelt het verleden zoveel moge-

lijk in zichzelf te begrijpen. Hierin lijkt eigenlijk weinig verschil te bestaan met de methode die Meijers heeft gevolgd in haar boek. De kritiek die ze uitoefent op de ideeëngeschiedenis lijkt me dan ook, nog afgezien van de naar mijn mening verkeerde voorstelling van Lovejoy's opvattingen, niet goed staande te houden.

### Zijn alle vormen van universele ethiek anti-feministisch?

Rian Voet

Recensie van: Baukje Prins, *Ethiek als tekstuele praktijk. Over vrouwen, moraal en uitsluiting*. Krisis-onderzoek 2, Amsterdam, Stichting voor Filosofies Onderzoek/Krisis 1990. Prijs f 22,50.

*Ethiek als tekstuele praktijk* begint met een korte 'genealogie' van diverse feministische visies op moraaltheorieën. Feministische critica's van moraaltheorieën laten zich volgens de genealogie van Prins sterk leiden door het concept 'uitsluiting'. In eerste instantie becritiseerden zij normatieve theorieën vooral op hun uitsluiting van vrouwen als morele actoren; later vielen zij deze theorieën ook aan op hun uitsluiting van vrouwelijke posities en van vrouwelijk denken. (p. 14) Bovendien wordt het begrip 'uitsluiting' door feministen niet alleen als kritisch instrument gebruikt, maar ook in toenemende mate als negatieve richtingaanwijzer voor het alternatief. 'Niet-uitsluiting' is volgens Prins momenteel de belangrijkste vereiste waaraan een vrouwelijke ethiek zou moeten voldoen. (p. 4) Prins vraagt zich echter af of het wel vruchtbaar is 'uitsluiting' als het kritieke punt in de beoordeling van bestaande én de formulering van alternatieve morele

1 Zie bijvoorbeeld A.O. Lovejoy, 'The Historiography of Ideas' in: *Essays in the History of Ideas*, en 'Introduction: the Study of the History of Ideas' in: *The Great Chain of Being*.