

**Peter C. Sonderen. *Het sculpturale denken. De esthetica van Frans Hemsterhuis. Damon***

In 1785 bezocht Frans Hemsterhuis (1721-1790) tijdens een rondreis door Duitsland Weimar, waar Goethe, Herder en Wieland hem met open armen ontvingen. De meeste indruk maakte weliswaar zijn vriendin prinses Gallitzin ('Diese herrliche Seele', schreef Goethe in een brief aan Jacobi), maar ook de Nederlandse filosoof mocht op de nodige waardering rekenen. 'Een van de volmaaktste mensen die er ooit geweest zijn', noemde Wieland hem. Herder vergeleek hem met 'een vol maar stilliggend vat vol heerlijke wijn, dat zachtjes begint te stromen waar men het maar aanboort'. En Herders vrouw Caroline vatte de gevoelens aldus samen: 'Hemsterhuis weet onzeglijk veel en hij is zo'n zachtaardige, maagdelijke oude jongeling dat wij hem allemaal in affectie hebben opgenomen'.

De lof is even vleidend als de typering treffend, want Hemsterhuis' eruditie mocht er wezen en dat hij op zijn vierenzestigste nog altijd een 'maagdelijke oude jongeling' was, klopt waarschijnlijk ook. Nimmer getrouwd, onderhield hij met de vele jaren jongere prinses Gallitzin (die hij in Den Haag als de echtgenote van de Russische ambassadeur had leren kennen) een hartstochtelijke, maar ongetwijfeld platonisch gebleven vriendschapsrelatie, waarbij hij haar 'Diotima', zij hem 'Socrates' placht te noemen.

In Den Haag leidde hij een dubbelleven, als hoge ambtenaar bij de Raad van State en als filosoof, maar zijn wijsheden publiceerde hij slechts mondjesmaat, in precieuze, elegante, in het Frans geschreven *Lettres* en *Dialogues*. Dat ze niettemin in Duitsland veel weerklank vonden onder de intellectuele elite, is niet in de laatste plaats een gevolg geweest van het enthousiasme van de prinses, die sinds 1779 in Münster woonde en alom voor het hooggestemde gedachtegoed van haar Hollandse vriend propaganda maakte.

Aan deze *German connection* heeft Hemsterhuis het te danken dat hij na Erasmus en Spinoza de bekendste Nederlandse filosoof is geworden. Dat wil zeggen: in het buitenland, in Nederland is de roem altijd een stuk geringer gebleven. Zijn tijdgenoten negeerden zijn denken en ook nadien houdt de belangstelling, al die naar hem vernoemde straten daargelaten, niet over. Een moderne kritische uitgave van zijn verzamelde werken ontbreekt bijvoorbeeld, zodat we ons nog altijd moeten behelpen met de - gebrekkige - editie van Meyboom uit 1846-1850. Ook de omvangrijke briefwisseling met prinses Gallitzin, die na 1779 op gang kwam, rust onuitgegeven in de archieven.

Toch is er wel iets van een kentering te bespeuren. Zo werd een kleine selectie van Hemsterhuis' werk in 1990, tweehonderd jaar na de dood van de 'Bataafse Socrates', uitgegeven in de reeks 'Geschiedenis van de wijsbegeerte in Nederland' en in 1995 verscheen er een lijvige Nederlands-Duitse congresbundel. Zeer onlangs kwam daar *Het sculpturale denken* bij, de dissertatie waarop de kunsthistoricus Peter C. Sonderen op 11 februari in Amsterdam promoveerde.

Sonderen concentreert zich op de esthetica van Hemsterhuis, die vooral wordt uiteengezet in diens *Lettre sur la sculpture* uit 1765, de 'eerste zelfstandige Nederlandse

bijdrage aan de geschiedenis van de esthetica', zoals Sonderen terecht schrijft. Bovendien is het een van de eerste publicaties die uitsluitend aan de beeldhouwkunst zijn gewijd. Maar wanneer Sonderen aan Hemsterhuis meteen een groot belang voor de *moderne* beeldhouwkunst wil toekennen, overdrijft hij toch een beetje. Daar kan ook de dooddoener dat we hier te maken hebben met een 'overgangsfiguur', die met het ene been in de klassieke, met het andere in de moderne wereld stond, niets aan veranderen.

Want waar blijkt dat moderne van Hemsterhuis te zitten? In zijn nadruk op de 'formele' kwaliteiten van de beeldhouwkunst, ten koste van de narratieve elementen en de expressie van de passies. Dat lijkt inderdaad modern, ware het niet dat eenzelfde formalisme, dat gepaard ging met een reductie van de vorm en een beklemtoning van het conceptuele, juist typerend was voor het neoclassicisme van zijn tijd. En dát is toch moeilijk modern te noemen. Hemsterhuis' theorieën hebben veel meer van doen met de sobere schilderijen van David en de strakke beelden van Canova dan met de sculpturen van Tinguely en Brancusi, die Sonderen noemt, overigens zonder deze relatie nader uit te werken.

Als er al een verbinding bestaat met de moderne kunst, dan loopt deze eerder via de invloed die Hemsterhuis in Duitsland heeft gehad op de vroege Romantiek, toen in de essays en notities van Novalis en de gebroeders Schlegel het moderne kunstbegrip werd uitgedokterd. Hemsterhuis sluit daarbij aan met zijn waardering voor de schets, het nog onuitgewerkte 'idee', dat pas in het hoofd van de kijker wordt voltooid. Maar wat de romantici het meest in hem beviel, zijn idealistische hang naar het oneindige, is nu juist weer een aspect van het romantische denken dat tegenwoordig veel van zijn aantrekkelijkheid verloren heeft. De nadruk op het geestelijke, die we zowel bij Hemsterhuis als bij de romantici aantreffen, valt bovendien moeilijk te rijmen met de aandacht voor het materiaal van het kunstwerk, die zoveel moderne beeldende kunst kenmerkt.

Sonderen beschouwt de *Lettre sur la sculpture* als dé sleutel tot Hemsterhuis' oeuvre. 'Zonder dit geschrift blijft zijn denken veelal onbegrijpelijk', schrijft hij zelfs. Het is de vraag of dit waar is, als we zien dat het verlangen dat een kunstwerk oproept onderaan de hiërarchie van verlangens staat, die Hemsterhuis in zijn *Lettre sur les désirs* heeft opgesteld. Elk verlangen is volgens hem een verlangen naar eenwording, maar om dat te kunnen bevredigen is 'homogeniteit' vereist tussen de verlangende ziel en het object van het verlangen. Bij een materieel kunstwerk kan van zo'n homogeniteit geen sprake zijn, in elk geval veel minder dan bij vriendschap of liefde, zaken die Hemsterhuis daarom veel hoger aanslaat, terwijl bovenaan de eenwording staat met het Opperwezen.

Wèl heeft Sonderen gelijk, als hij stelt dat de mens juist in zijn omgang met kunst zich bewust kan worden van zijn beperkingen, die bij Hemsterhuis noodzakelijkerwijs voortvloeien uit een strikt dualisme van geest en materie. Vandaar de eenvoud en de vloeiende contour, typerend voor de antieke sculptuur, die hij ook de eigentijdse beeldhouwkunst aanraadt. Hoe simpeler de vorm, des te groter de kans op vereniging. Maar het kunstgenot als zodanig, waarvan Hemsterhuis de fysieke, seksuele component niet ontkent, is er om tenslotte overwonnen te worden; het past

in een eigenzinnige metafysica van het verlangen, die moet uitmonden in een totale vereniging van de onsterfelijke ziel met de goddelijke oneindigheid. Meer dan een eerste aanzet daartoe is de kunst voor hem niet.

In zekere zin fungeert de artistieke schoonheid als een model van wat de ziel eigenlijk begeert. Schoonheid stelt Hemsterhuis gelijk aan het vermogen van de ziel een maximaal aantal ideeën op te nemen in een minimum aan tijd. Een wonderlijke definitie, die Hemsterhuis afleidt uit een in zijn *Lettre sur la sculpture* beschreven experiment. Een aantal willekeurige bezoekers had hij twee vazen voorgehouden, een simpele Griekse en een iets gecompliceerdere Hollandse, en daarna had hij hen de vraag gesteld welke zij de mooiste vonden. Dat iedereen de Griekse vaas koos, moest 'd'une façon assez géométrique' de juistheid van zijn definitie bewijzen.

Sonderen maakt in zijn proefschrift veel werk van deze experimentele aanpak, waarin hij de invloed bespeurt van Newton. Newton was immers in Hemsterhuis' ogen, naast Socrates, de enige filosoof die deze naam werkelijk verdiende. 'Je suis né Grec', heeft Hemsterhuis ooit over zichzelf gezegd, en zijn hele denken is te beschouwen als een hardnekkige poging het antieke Griekse denken, vooral dat van Plato of liever van het neoplatonisme, te verzoenen met de moderne wetenschap. Maar het gebruik van Newtons 'geometrische' methode heeft bij hem ook wel iets van *window dressing*; het leidt hoogstens tot een quasi-exactheid, waarbij psychologische verschijnselen naar analogie van natuurkundige verschijnselen worden beschreven, zonder dat er sprake is van werkelijke identiteit. Want dat heeft zijn dualisme van geest en materie bij voorbaat onmogelijk gemaakt.

Hemsterhuis leende bij de wetenschap van zijn tijd, maar verzette zich tegen al te rationalistische consequenties als het materialisme en het atheïsme, waar door hem desondanks gewaardeerde Franse filosofen als Diderot en Lamettrie op uitkwamen. Zelf was hij veel meer een volgeling van Shaftesbury en Rousseau, getuige het belang dat hij hechtte aan gevoel, intuïtie en 'tact'. Dat laatste woord is voor Sonderen een reden om opnieuw de centrale betekenis van de beeldhouwkunst te onderstrepen, aangezien 'tact' in het Frans ook tastzin kan betekenen, het zintuig dat bij uitstek in de beeldhouwkunst wordt aangesproken.

Toch lijkt de geestelijke betekenis van de 'tact' veel belangrijker dan deze sculpturale herkomst. Hemsterhuis' hele denken 'sculpturaal' noemen, zoals Sonderen in de titel van zijn proefschrift doet, heeft daarom iets eenzijdigs. Binnen de beeldende kunsten gaf Hemsterhuis weliswaar de voorkeur aan de beeldhouwkunst, maar de poëzie achtte hij nog altijd een veel hogere kunst, die (zoals blijkt uit zijn dialoog *Alexis ou l'âge d'or* uit 1787) zelfs ten grondslag ligt aan de wetenschap, inclusief de door hem zo geprezen geometrie. Met meer recht zou je van een 'poëtisch denken' kunnen spreken, hoewel dat natuurlijk minder spannend klinkt, omdat een dergelijk poëtisch denken - mede onder Hemsterhuis' invloed - ook al werd gecultiveerd door de Duitse romantici.

Sonderens interpretatie geeft dus aanleiding tot enige bedenkingen, wat niet wegneemt dat de talloze zijpaden en uitweidingen van zijn boek veel bevatten dat alleszins de moeite waard is. We lezen onder meer over de grote belangstelling voor antieke vazen in de achttiende eeuw, over het neoclassicisme dat dankzij een verwante

geest als Winckelmann een tijdlang de artistieke mode mocht bepalen, over de betekenis van de door Hemsterhuis zelf getekende vignetten in zijn publicaties, over het androgyne karakter van zijn idealisme. Door al deze beschouwingen wordt Hemsterhuis' esthetica verlost uit haar isolement in het achttiende-eeuwse Holland; er blijkt wel degelijk een historische omgeving te bestaan waaruit zijn esthetische ideeën zijn voortgekomen en waarin ze hun effect hebben gehad.

Jammer is alleen dat Sonderen niet ingaat op de eventuele Britse herkomst van die ideeën (vooral de overeenkomsten met de neoplatonist Shaftesbury zijn te frappant om op toeval te berusten) of op hun nawerking in de Duitse Romantiek. Gelukkig kunnen we daarvoor nog altijd terecht bij het voortreffelijke proefschrift dat Leendert Brummel in 1925 (*Frans Hemsterhuis. Een filosofenleven*) publiceerde, en bij de eerder genoemde congresbundel uit 1995 waarin de receptie van Hemsterhuis in Duitsland uitvoerig aan bod komt.

Een extra attractie is tenslotte dat Sonderen zo royaal gebruik heeft gemaakt van Hemsterhuis' correspondentie. Hemsterhuis komt eruit naar voren als een niet gering epistolair talent, wat in de op dit vlak toch niet slecht bedeelde achttiende eeuw beslist een prestatie mag heten. Het leukste brieffragment kwam ik echter niet bij Sonderen tegen, maar in het hoofdstuk over Hemsterhuis in *Erflaters van onze beschaving* van het echtpaar Romein.

De bewuste brief stamt uit 1784, toen Hemsterhuis weer eens last had van de nierkwaal die hem zes jaar later fataal zou worden. Aan zijn geliefde 'Diotima' schrijft hij: 'Ik verkeer in blakende welstand: een arm uit het lid, waar ik niet mee kan schrijven; een been buiten gevecht. Kortom, het ziet er naar uit dat ik binnenkort bij stukjes en brokjes de wereld ga verlaten. Geduld! als mijn hoofd tenminste maar het laatst aan de beurt is'. Van iemand die zo geestig kan zijn, terwijl het lichaam het laat afweten, zou ik graag de hele correspondentie willen lezen.

(*NRC Handelsblad*, 14-4-2000)