

Het uitdijende universum van ongeloof

Uit:

Een Seculiere Tijd door Charles Taylor

I

De schepping van deze vrije ruimte werd grotendeels mogelijk gemaakt door de verschuiving van de plaats en van het begrijpen van kunst die zich tijdens de romantische periode voordeed. Dit stond in verband met de verschuiving van een begrijpen van kunst als nabootsing naar een begrijpen waarin creatie werd benadrukt. Ze betreft wat we de talen van de kunst zouden kunnen noemen, dat wil zeggen, de publiek beschikbare referentiepunten waaruit bijvoorbeeld dichters en kunstschilders putten. Zoals Shakespeare, om terug te komen op het voorbeeld dat ik hierboven heb geciteerd, van de correspondentieleer gebruik kon maken om ons de ontzetting over een koningsmoord volledig te laten ervaren. Hij laat een knecht verslag doen van de 'onnatuurlijke' gebeurtenissen die door deze verschrikkelijke daad werden opgeroepen: de nacht waarin Duncan wordt vermoord is een onrustige nacht, met *'lamentings heard i' the air, strange screams of death'* (gejammer in de lucht, vreemde doodskreten), en het blijft donker als de dag al aangebroken had moeten zijn. Op de dinsdag daarvoor was een valk gedood door een op muizen jagende uil en de paarden van Duncan werden die nacht wild, *'Contending 'gainst obedience, as they would/ Make war with mankind'* (Verzetten zich tegen gehoorzaamheid, alsof ze met de mensheid oorlog wilden voeren). Op een soortgelijke manier kon de schilderkunst gebruikmaken van de algemeen begrepen objecten van goddelijke en wereldlijke geschiedenis, gebeurtenissen en personages die een geïntensiverde betekenis hadden, die als het ware in die geschiedenis waren ingebouwd, zoals de madonna met het kind en de eed van de Horatii.

Maar nu leven we al enkele eeuwen in een wereld waarin deze referentiepunten geen geldigheid meer voor ons hebben. Er zijn nu maar weinig mensen die in de correspondentieleer geloven zoals deze tijdens de Renaissance werd aanvaard, en goddelijke noch seculiere geschiedenis heeft een algemeen aanvaarde betekenis. Dat betekent niet dat je geen gedicht over correspondenties kunt schrijven. Dat is nu juist wat Baudelaire wél deed.¹ Het is eerder zo dat hierbij geen gebruik kan worden gemaakt van de simpele aanvaarding van de vroegere officiële leer. De dichter zelf onderschreef ze in hun canonicke vorm niet. Hij doelt op iets anders, een

persoonlijke visie die hij door middel van deze historische verwijzing probeert af te leiden, het 'woud van symbolen' dat hij in de wereld om zich heen ziet. Maar om dit woud te bevatten, hoeven we de vroegere officiële leer niet te begrijpen (waarvan niemand trouwens de details nog kent), maar, zoals we het zouden kunnen formuleren, wel de wijze waarop deze weerklink vindt in de ontvankelijkheid van de dichter.

Om een ander voorbeeld te nemen: Rilke spreekt over engelen. Maar zijn engelen moeten niet worden opgevat via hun plaats in de traditioneel bepaalde orde. We moeten eerder de betekenis van het begrip afleiden door aan de hand van de gehele reeks beelden waarmee Rilke zijn besef der dingen onder woorden brengt. *'Wer, wenn ich schrie, hörte mich, aus der Engel Ordnungen?'* (Wie uit de gelederen der engelen hoorde mij, als ik schreeuwde!), zo beginnen *De elegieën van Duïno*. Dat zij achter deze kreten aanwezig zijn, definieert deze engelen gedeeltelijk. We kunnen hen niet bereiken via een middeleeuwse verhandeling over de gelederen van cherubijnen en serafijnen, maar we moeten dat doen via deze verwoording van de ontvankelijkheid van Rilke.

We zouden de verandering als volgt kunnen beschrijven: waar poëtische taal voorheen kon steunen op bepaalde publiek beschikbare ordeningen van betekenis, moet ze nu bestaan uit een taal van onder woorden gebrachte ontvankelijkheid. Earl Wasserman heeft aangetoond hoe het verval van de oude orde met haar vaststaande achtergrond van betekenis tijdens de romantische periode de ontwikkeling van nieuwe poëtische talen noodzakelijk maakte. Zo kon Pope in zijn *'Windsor Forest'* putten uit eeuwenoude visies op de orde van de natuur als een algemeen beschikbare bron van poëtische beelden. Shelley beschikt niet meer over deze bron; de dichter moet zijn eigen wereld van verwijzingen verwoorden en die geloofwaardig maken. Wasserman zet het als volgt uiteen: 'Tot aan het einde van de achttiende eeuw bestond er voldoende intellectuele homogeniteit om bepaalde vooronderstellingen te kunnen delen. [...] In variërende mate [...] aanvaardde men [...] de christelijke interpretatie van de geschiedenis, de geheiligde aard van de natuur, de grote keten van zijn, de analogie tussen de diverse niveaus van de schepping, de opvatting van de mens als een microkosmos. [...] Dit waren kosmische samenhangen in het publieke domein, en de dichter kon zich veroorloven te denken dat zijn kunst de "natuur" nabootste, aangezien hij met "natuur" deze patronen bedoelde.

In de negentiende eeuw waren deze wereldbeelden uit het bewustzijn verdwenen. De verandering van een nabootsende naar een creatieve opvatting van poëzie is niet louter een kritisch-filosofisch verschijnsel. [...] Nu [...] werd een extra daad van formulering van de dichter gevergd. [...] Het moderne gedicht moet binnen zichzelf zijn kosmische syntaxis for-

muleren en vorm geven aan de autonome poëtische werkelijkheid die de kosmische syntaxis toestaat; de "natuur" die ooit aan het gedicht voorafging en beschikbaar was om na te volgen, deelt nu met het gedicht een gemeenschappelijke oorsprong in de creativiteit van de dichter.²

De romantische dichters en hun opvolgers moeten een oorspronkelijke visie op de kosmos verwoorden. Als Wordsworth en Hölderlin in 'The Prelude', 'Der Rhein' of 'Heimkehr' de natuurlijke wereld om ons heen beschrijven, bespelen ze niet langer een vaststaand register van verwijzingen, zoals Pope dat in 'Windsor Forest' nog wel kon doen. Ze maken ons van iets in de natuur bewust waarvoor nog geen toereikende woorden bestaan.³ De gedichten zelf ontdekken de woorden voor ons. In deze 'subtielere taal' – een aan Shelley ontleend begrip – wordt iets beschreven en gecreëerd, én gemanifesteerd. In de literatuurgeschiedenis is een breuklijn gepasseerd.

Iets soortgelijks doet zich aan het begin van de negentiende eeuw voor in de schilderkunst. Zo neemt Caspar David Friedrich afstand van de traditionele iconografie. Hij zoekt naar een symbolisme in de natuur dat niet gebaseerd is op de aanvaarde conventies. Het streven is 'de vormen van de natuur rechtstreeks [te laten] spreken, zodat hun kracht wordt vrijgemaakt door hun ordening binnen het kunstwerk'.⁴ Ook Friedrich zoekt naar een subtielere taal; hij probeert iets te zeggen waarvoor geen toereikende woorden bestaan en waarvan de betekenis eerder moet worden gezocht in zijn werken dan in een al eerder bestaand lexicon van verwijzingen.⁵ Hij bouwt voort op het besef van verwantschap tussen onze gevoelens en natuurlijke tafereelen uit het einde van de achttiende eeuw, maar in een poging méér onder woorden te brengen dan een subjectieve reactie. 'Gevoelens kunnen nooit met de natuur in strijd zijn, stemmen altijd met de natuur overeen.'⁶

En natuurlijk geldt dit ook voor de muziek. Maar hier zien we een ander aspect van de ontwikkeling van subtielere talen. Zoals we hebben gezien, komt deze deels voort uit het verdwijnen van metafysische overtuigingen over de grote keten van zijn, de orde der dingen en dergelijke, en deels uit het einde van de consensus over metafysica en religie. Maar we zien, het eerst op het gebied van de muziek, en later ook elders, een beweging in de richting van 'absolutere' vormen. Deze ontstaan binnen een bredere ontwikkeling vanuit het proces waarin poëzie en muziek voor het eerst 'kunst' worden genoemd.

Wanneer we denken aan gezongen gebeden in een liturgisch kader, of aan voordrachten van barden bij een feestmaal waarbij helden lof wordt toegezongen, denken we aan poëzie en muziek als in de categorie 'kunst'. Maar zoals welbekend is, bestond zo'n categorie in de oorspronkelijke samenlevingen wellicht niet, of als dat wel zo was, vielen deze activiteiten

er misschien niet onder. Wij zien ze als 'kunst', niet alleen vanwege hun gelijkenis (en soms het overgeleverde verband) met onze poëzie en muziek, maar ook omdat wij kunst met een aura omringen, en ook deze vormen kenden hun aura.

Maar hiermee kunnen we niet zeggen dat we hun aura zouden kunnen verklaren in de begrippen die we voor onze kunst gebruiken, dat wil zeggen, in wat we 'esthetische' categorieën zijn gaan noemen. De liturgie is wat dit betreft iets bijzonders; het is zingen in een speciaal register. Maar dit is zo omdat het een bevoorrechte wijze is van met God spreken, of van met hem verbonden zijn. Het lied van de bard is een uniek en plechtig middel om onze helden te gedenken en te eren.

478

Met andere woorden, wat hier bijzonder is, moet niet esthetisch worden opgevat, in termen van de wijze waarop de luisteraar wordt (of behoort te worden) ontroerd, maar ontisch: er vindt een belangrijke vorm van bijzonder handelen plaats (God eren, helden prijzen).

In de oorspronkelijke context kan zelfs het vertellen van een verhaal, binnen zekere canonieke vormen, of het zingen van een liefdeslied op deze vroegere 'ontische' wijze worden opgevat. Het verheft de gebeurtenissen tot een hoger niveau; in deze liefde of in dit verhaal bevindt zich nu iets archetypisch, iets wat het universele menselijke patroon benadert. Deze context plaatst ze in een hoger register.

Vervolgens doet zich bij lied en verhaal vroeg of laat een verandering voor. Bij liturgische gezangen en voordrachten van barden zien we goed begrepen sociaal handelen. Maar we zien nog geen 'kunst' in de moderne betekenis, als een activiteit die losstaat van religie, van helden prijzen etc. De afzonderlijke activiteit ontstaat wanneer we scheppingen gaan waarderen omdat ze ons de ruimte geven ons wat dan ook (Gods grootheid, of het besef van het goddelijke, de grootheid van helden of de bewondering voor hen, de archetypen van liefde en lijden etc.) voor ogen te stellen, dat wil zeggen, deze dingen te beschouwen, zonder deel te nemen aan de handelingen waarin ze oorspronkelijk waren ingebed, bijvoorbeeld bidden, of onze helden bij het feestmaal in het openbaar lof toezingen.

Zo doet zich een eerste ontworteling voor. Die wordt bijvoorbeeld theoretisch geanalyseerd in de *Poëtica* van Aristoteles. Kunst, die ons ruimte geeft voor deze vorm van beschouwing, die ons dingen voor ogen stelt, kan als nabootsend worden beschreven. Zo vat Aristoteles de tragedie op – en niet zozeer als een vorm van liturgie, zoals eerder het geval was. We betreden nu het domein van (wat later zal worden geclassificeerd als) de 'kunst', net zoals in recentere eeuwen bij de opera, het spelen van kerkmuziek tijdens concerten, negentiende-eeuwse muziekkuitvoeringen en dergelijke.

Maar er is een tweede ontworteling, die samen met de subtielere talen

ontstaat. We zien dit het duidelijkst bij de muziek. De muziek ontwikkelt in de geschiedenis van haar toepassing bij geïntensiveerd handelen, en later bij nabootsing – liefdeslied, gebed, opera etc. – een soort ‘semantisering’. Daar waren deels redenen voor; de noten die werden gekozen voor het liefdeslied en het kerkgezag voelden ongetwijfeld juist aan. Maar ze waren niet de enige mogelijkheden, en er is hier sprake van veel historische verbindingen en toevoegsels.

De eerste, beschouwende ontworteling liet aan de muziek een duidelijke context van menselijk handelen: gebed, liefdesverklaringen, dans, de plot van de opera etc. Deze handelingen werden niet uitgevoerd, maar beschouwd; toch vormden ze nog altijd de context. De tweede ontworteling is de overgang naar ‘absolute’ muziek. Deze sluipt binnen in de instrumentale muziek van barok en classicisme, alvorens in de Romantische periode in de theorie te worden verwerkt.

Er is sprake van een soort afpellen van semantiek en van herstel van semantiek. Het ‘Kwintet in G mineur’ van Mozart raakt ons intens door iets dieps en archetypisch, iets onalledaags en ongrijpbaars, dat tegelijkertijd intens droevig en mooi, ontroerend, fascinerend is. We kunnen ons voorstellen dat we net zo worden ontroerd door een prachtig verhaal over een ongelukkige liefde, over verlies of scheiding. Maar het verhaal is niet aanwezig. We zien hier iets als de essentie van de reactie, zonder het verhaal.

Om het anders te formuleren: een liefdeslied wekt onze diepe ontroering over een liefdesverhaal dat een menselijk archetype tot uitdrukking brengt, bijvoorbeeld dat van Romeo en Julia. Het liefdeslied, het toneelstuk, de opera geeft ons zowel de tot uitdrukking gebrachte reactie als het object voor wie die reactie bestemd is. Nu wordt bij de absolute muziek de reactie op dezelfde wijze verbeeld en werkelijk gemaakt; ze komt hier voor ons tot leven, maar het object is er niet. De muziek raakt ons diep, omdat ze als het ware ontroering is; ze vangt, geeft uitdrukking aan en belichaamt de ervaring van ten diepste bewogen worden. (Denk aan de kwartetten van Beethoven.) Maar wat ontroert ons? Wat is het object? Is er wel een object?

Of, om vanuit een andere hoek tot herstel van semantiek te komen: we zouden kunnen denken aan de pogingen de opmaten van de Vijfde Symfonie van Beethoven te beschrijven als de roep van het noodlot. Hier vangt de muziek niet onze ontroering, maar eerder de betekenis van het bedoelde object zelf. Mensen zeggen dat dit de muziek is die je zou willen componeren voor het moment waarop het noodlot toeslaat in een opera. Maar dit is ‘absolute’ muziek, geen ‘programmatische muziek’; anders dan bij de opera blijft het object ervan buiten beeld.

Niettemin voelen we dat er een object moet zijn, een passend object;

anders zou dit bedrog zijn, uiterlijk vertoon. Maar we hoeven er niet per se een (andere) taal voor te hebben. Zeker geen feiten beschrijvende taal. Dit maakt de weg vrij voor de muziektheorie van Schopenhauer. En vervolgens voor de praktische toepassing door Wagner, die de 'absolute' muziek, maar nu verrijkt, terugbrengt naar de verhalende context van de opera.

Semantiek aanbrengen werkt dus in ieder geval gedeeltelijk door vormen van ontroering te omvatten. Maar misschien ook door te proberen uitdrukking te geven aan wat van de hemel en wat van de aarde is. Hierbij maakt ze gebruik van resonanties van het kosmische in ons.

480

Dit is een nieuwe vorm van semantische vrijheid van onderzoek. Andere kunstvormen volgen dit na. Mallarmé is hiervan een schoolvoorbeeld in de poëzie. Vervolgens betreedt de niet-figuratieve schilderkunst een nieuwe ruimte.

Subtielere talen die deze 'absolute' wending hebben genomen, hebben zich losgemaakt van intentionele objecten (muziek), of van het beschrijvende (poëzie), of van het afgebeelde object (schilderkunst), en betreden een nieuw gebied. Waar men zich ontisch gezien op vastlegt, is bijzonder onduidelijk. Dit betekent dat deze kunst kan dienen om zeer diepe waarheden te ontsluiten die nooit duidelijk kunnen zijn in de aard der dingen en die evenmin voor iedereen beschikbaar zijn, ongeacht de spirituele situatie. Dat geldt voor Beethoven, en zeker voor Hopkins. Maar het kan ook samengaan met een ontkenning van diepe ontische waarheden in de buitenwereld. Er is slechts het Niets. Dan rest er een mysterie: waarom worden we zo ontroerd? Maar het mysterie wordt nu teruggeplaatst in onszelf. Het is het mysterie van menselijke diepte. Dit zien we bij Mallarmé. Van de verkenningen hier kan echter vervolgens opnieuw gebruik worden gemaakt door degenen die wel een werkelijkheid buiten zich zien, zoals Eliot, en degenen die naar zo'n werkelijkheid willen wijzen: Celan?

We zien dus hoe subtielere talen, die in de 'absolute' modus werkzaam zijn, ruimte kunnen bieden aan het moderne ongeloof. Vooral voor degenen die geraakt zijn door de kritiek binnen de 'romantische' dimensies: de moderne identiteit en zienswijze vervlakken de wereld, bieden geen ruimte aan het spirituele, het hogere, het mysterie. Dit hoeft ons niet terug te sturen naar een religieuze overtuiging. Er bestaat een andere richting.

De gedachte is: het mysterie, de diepte, het diep ontroerende kan, voor zover wij weten, geheel uit de mens voortkomen. Atheïsten en humanisten haken hierbij aan als ze naar concerten en opera's gaan en grote literatuur lezen. Zo kan men een ethiek en een wetenschappelijke antropologie aanvullen die sterk reductionistisch en vlak blijven.

Dit alles laat zien hoe de nieuwe toevlucht tot 'subtielere talen' de si-

tuatie van de omsloten identiteit weerspiegelt. Allereerst op een duidelijk negatieve manier: de voortdurend afnemende beschikbaarheid van de vroegere talen van objectieve verwijzing, verbonden aan sacrale geschiedenis, de correspondenties, de grote keten, is het onvermijdelijke gevolg van onttovering, van het wijken van de kosmos voor een universum dat in mechanistische termen moet worden opgevat. Maar het verlangen nieuwe talen te creëren toont de onwil het hierbij te laten. Het weerspiegelt deels de kracht van de nieuwe kosmische beeldvorming, van de worsteling om de nieuwe morele betekenissen in de natuur onder woorden te brengen. Dit is duidelijk in het zojuist genoemde werk van Friedrich, maar ook in de gedichten van Wordsworth en Hölderlin en in een groot aantal andere werken. Algemeen gezegd is het een worsteling om een visie terug te vinden op iets wat dieper en vollediger is, in de erkenning dat dit niet eenvoudig kan zijn, dat dit inzicht en creatief vermogen vergt.

Het omlijstende begrip is dat zich een verandering heeft voorgedaan in hoe wij onze wereld kennen. Waar de talen van theologie en metafysica voorheen vol vertrouwen het domein van het diepere, het 'onzichtbare', in kaart brachten, denkt men nu dat deze domeinen slechts indirect toegankelijk kunnen worden gemaakt door middel van een taal van 'symbolen'. Dit meerduidige woord kreeg voor de generatie romantici van de jaren negentig van de achttiende eeuw een speciale betekenis, die later in de werken van Goethe werd weerspiegeld. Het 'symbool' in deze betekenis onthult iets wat op geen enkele andere manier toegankelijk kan worden gemaakt, in tegenstelling tot de 'allegorie', waarvan de beelden ons verwijzen naar een domein dat we ook rechtstreeks, in letterlijke taal, zouden kunnen beschrijven.

Het symbool is zelfs essentieel voor wat Wasserman een 'subtielere taal' noemt. Het geeft allereerst en uitsluitend toegang tot datgene waarnaar het verwijst. Het kan niet simpelweg steunen op bestaande talen. En daarom is het vormen/ontdekken van een symbool zo moeilijk; daarom vergt dit creatief vermogen, zelfs genialiteit. Maar dit betekent ook dat wat wordt onthuld eveneens deels wordt verborgen; het kan niet simpelweg worden losgemaakt van het symbool, en leent zich niet, zoals de gewone referentiepunten in onze alledaagse wereld, voor onderzoek.

Nu bestaat er een nauw verband tussen de moderne kosmische beeldvorming en de subtielere talen van de laatste twee eeuwen, vooral de poëzie. De vroegere beeldvorming werd verwoord en kreeg vorm door de ideeën over de kosmos die haar tot leven brachten. Voor de nieuwe beeldvorming bestaat niet iets overeenkomstigs, behalve de wetenschap; en hoe belangrijk deze ook is, ze volstaat niet om de morele betekenissen der dingen te verwoorden. Op het moment waarop de hermeneutiek van de natuur als de belichaming van de Vormen en de grote keten begint te

kunstwerken, zijn dus niet alleen belangrijke loci van de schoonheid die ons kan transformeren, maar ook essentiële middelen om toegang te krijgen tot de schoonheid die we niet zelf gemaakt hebben. In de romantische periode wordt kunstzinnige schepping het hoogste domein van menselijke activiteit.

Als we ons hoogste doel bereiken via de kunst en het esthetische, dan moet dit doel, naar het ons voorkomt, immanent zijn. Het zou een alternatief vertegenwoordigen voor de liefde tot God als een weg om moralisme te overstijgen. Maar zo eenvoudig is het niet. God wordt niet buitengesloten. Niets verhindert een verstaan van schoonheid als een weerspiegeling van Gods werk van het scheppen en verlossen van de wereld. Een theologische esthetica zoals gedefinieerd door Von Balthasar⁹ is na Schiller nog steeds een openstaande mogelijkheid.

De belangrijke verandering is veeleer dat deze vraag nu open moet blijven. Dat is wat ons van vroegere tijden onderscheidt. In premoderne tijden werd de schoonheid van kunst opgevat in termen van nabootsing: de imitatie van de werkelijkheid die in een geordende kosmos met verschillende niveaus van zijn was geplaatst en die werd gezien als Gods schepping; of de nabootsing van de goddelijke geschiedenis, in afbeeldingen van bijvoorbeeld Maria en haar zoon, of van de kruisiging. Het was vanzelfsprekend dat grote kunst ons verwijst naar de correspondenties, naar de orde van zijn, naar de sacrale geschiedenis. Samen met het verdwijnen van deze achtergronden, met de komst van het omsloten zelf, waarvoor deze ruimere spirituele omgeving geen kwestie van onberedeneerde ervaring meer was, al kon ze nog wel een object van beredeneerde overtuiging zijn, zien we de ontwikkeling van wat ik, in navolging van Wasserman, 'subtielere talen' heb genoemd. Dit was de tweede belangrijke schepping van de romantische periode: de vereenzelviging van schoonheid met de sleutel tot het herstel van onze verloren gegane eenheid voltooiën.

Zoals ik hierboven heb beargumenteerd, functioneren deze talen, hebben ze kracht, ontroeren ze ons, maar zonder dat ze zich ontisch gezien ergens op vastleggen. 'Absolute' muziek brengt tot uitdrukking dat we worden geroerd door wat krachtig en diep is, maar hoeft niet vast te stellen waar dit moet worden gevonden, of dat nu in de hemel is, op aarde, of in de diepten van ons eigen zijn – en zelfs niet of deze alternatieven elkaar uitsluiten. Subtielere talen vinden hun bekroning wanneer, in de woorden van Pater, alle kunst ernaar streeft de toestand van de muziek te bereiken. Dit medium betreden betekent niet dat God wordt ontkend. Integendeel, veel grote moderne kunstenaars – Eliot, Messiaen – hebben geprobeerd hun medium tot een plaats van openbaring te maken. Dit is absoluut mogelijk. Maar het is niet noodzakelijk. De ontische verbintenissen kunnen ook anders zijn, of ze kunnen grotendeels onbepaald blijven.

En dit biedt ruimte aan modern ongelooft. In antwoord op de ontoereikendheden van moralisme kan het ontbrekende doel worden vereenzelvigd met de ervaring van schoonheid, met het domein van het esthetische. Maar dit is nu losgemaakt van de geordende kosmos en/of het goddelijke. Het kan opnieuw worden gegrondvest op een zuiver immanente zienswijze, zoals die bijvoorbeeld door Freud werd geboden. Maar het kan ook niet nader worden gespecificeerd, en dat is de keuze die feitelijk het vaakst wordt gemaakt.

Grotendeels dankzij de talen van de kunst kan onze verhouding tot de natuur zo vaak in dit middengebied blijven, deze vrije en neutrale ruimte tussen religieuze betrokkenheid en materialisme. Misschien kunnen we iets soortgelijks zeggen van onze verhouding tot muziek. Ik denk aan de wijze waarop in het openbaar uitgevoerde muziek, in concert- en operagebouwen, in het negentiende-eeuwse burgerlijke Europa en Amerika een bijzonder belangrijke en serieuze activiteit wordt. Mensen beginnen met een bijna religieuze intensiteit naar concerten te luisteren. De analogie is niet misplaatst. De uitvoering heeft iets van een rite gekregen en dat tot op de dag van vandaag behouden. Men heeft het gevoel dat in deze muziek iets groots wordt gezegd. Ook dit heeft ertoe bijgedragen een soort middenruimte te creëren die niet expliciet gelovig is, maar ook niet atheïstisch, een soort ongedefinieerde spiritualiteit.¹⁰

Andere kenmerken van onze wereld lijken in dezelfde ambigue ruimte te bestaan. Bijvoorbeeld toerisme, een activiteit waarbij aan het einde van de twintigste eeuw massa's mensen betrokken zijn; mensen reizen om alle mogelijke redenen, maar een ervan is het bekijken van de belangrijke 'culturele landschappen' van onze beschaving en van andere beschavingen. Nu bestaat de overgrote meerderheid daarvan uit kerken, tempels, plaatsen waarin de krachtige transcendentie betekenissen van het verleden zijn ingebed. Misschien zouden we kunnen antwoorden dat dit niets bewijst, behalve dat de beschavingen uit het verleden heel veel in het transcendentie hebben geïnvesteerd; mensen die monumenten uit het verleden willen bekijken, de kunst ervan bewonderen etc., hebben geen keus, ze moeten die wel zoeken in kathedralen, moskeeën en tempels. Maar ik geloof niet dat daarmee alles is gezegd: deze plaatsen, waar het contact met het transcendentie zoveel sterker en betrouwbaarder was/is, wekken, vermengd met nostalgie, ook een zekere bewondering en ontzag op.

Het bestaan van deze middenruimte is een weerspiegeling van wat ik in hoofdstuk 8, paragraaf 1, de 'tweeledige druk' heb genoemd die de moderne omsloten identiteit ondervindt, omdat ze enerzijds naar ongelooft toe wordt getrokken, maar anderzijds de verlokking van het spirituele voelt – in de natuur, in de kunst, in contact met religie, of in een godsbesef dat door het omhulsel heen kan breken.

De voortgezette zoektocht naar wat kan worden geopenbaard door 'symbolen' (hoe dit begrip ook wordt geformuleerd) in de kunst van de afgelopen twee eeuwen, het belang van dit verstaan van kunst zelf, ook om tegen in opstand te komen via een ontkenning van 'betekenis', zegt iets over onze situatie. Het teloorgaan van premoderne talen laat zien hoe ingebed we zijn in de omsloten identiteit, maar de voortgaande inspanning om subtielere talen te creëren toont hoe moeilijk het is het daar gewoon bij te laten, niet te proberen deze vroegere uitdrukkingsmiddelen van een nu problematisch geworden inzicht een tegenwicht te geven, of ze te vervangen. Dit is een ander cultureel feit van de moderniteit, dat van hetzelfde getuigt als de verontrusting om teloorgegane betekenis. Het spreekt van de malaise en van de onzekerheden die inherent zijn aan de omsloten identiteit.

De verschuiving van kosmos naar universum had twee belangrijke gevolgen. Ze gaf ruimte aan de ontwikkeling van dieper verankerde en solidere vormen van materialisme en ongelof en gaf eveneens een nieuwe vorm aan de dubbele aantrekkingskracht van geloof en ongelof die door de omsloten identiteit werd ervaren. Samen met de ontwikkeling van de postromantische kunst draagt ze ertoe bij daartussen een neutrale ruimte te creëren.