

LIJFELIJKE COMMUNICATIE

Een fenomenologisch perspectief op de
ervaring van muziek en architectuur

Zijn er overeenkomsten tussen hoe wij architectuur en hoe wij muziek ervaren? Volgens Ralph Brodrück wel. Aan de hand van het werk van de Duitse fenomenoloog Hermann Schmitz laat Brodrück zien dat het lijf een sleutelpositie inneemt in de ervaring van beide kunstvormen.

Al sinds de klassieke oudheid zoeken architecten, musici en filosofen naar de overeenkomst tussen muziek en architectuur. Deze zoektocht leidt meestal in de richting van kwantificeerbare overeenkomsten als proportie en harmonie; slechts bij uitzondering wordt er gekeken naar direct waarneembare equivalenten. In dit artikel richt ik mij op de waarneembare overeenkomst en zal die uiteenzetten vanuit het perspectief van Duitse fenomenoloog Hermann Schmitz (1928), die in zijn filosofie enkele instrumenten heeft ontwikkeld die het mogelijk maken om beide kunstvormen op het gebied van de ervaring met elkaar te vergelijken.¹

Hermann Schmitz is de grondlegger van wat hij zelf tot Nieuwe Fenomenologie (*Neue Phänomenologie*) gedoopt heeft, een fenomenologie waarin de 'lijfelijke' centraal staat. Voor Schmitz is filosofie vooral zelfbezinning; de mens die zich bezint op hoe hij zichzelf in zijn omgeving ervaart. Een ervaring is bij Schmitz niet primair zintuiglijk, maar *lijfelijk*. Door de lijfelijke ervaring centraal te stellen, is Schmitz ook in staat het dualisme tussen lichaam en geest – dat in aanzet bij eerste-generatie-fenomenologen als Edmund Husserl en Maurice Merleau-Ponty nog steeds aanwezig is – te vermijden. Ook de waarneming baseert hij niet op de zintuigen of het lichaam, maar vat hij op als lijfelijke communicatie. Deze lijfelijke communicatie is een dialogisch dynamisch proces waardoor onze ervaring op voorhand in onze omgeving is ingebed, en met allerlei indrukken – die cognitief vaak nauwelijks te vatten zijn – correspondeert. Door de waarneming op te vatten als lijfelijk wordt het mogelijk om een brug te slaan tussen muziek en architectuur.

Fenomenologie

Fenomenologie kan worden gedefinieerd als de leer die de dingen zonder enig vooroordeel tegemoet wil treden. Vooral door haar methode, de zogenaamde

fenomenologische reductie, wijkt de fenomenologie af van andere wetenschappen. 'Als fenomenoloog', schrijft Schmitz, 'stel ik steeds de vraag: "Wat moet ik laten gelden?"'² Deze vraag kan alleen worden beantwoord door zoveel mogelijk vermoedens en vooroordelen om te zetten in zorgvuldig gedefinieerde aannames, en bij iedere aanname de vraag te stellen of ze als feit moet worden erkend. Een aanname die deze toets doorstaat is volgens Schmitz een fenomeen: 'Een fenomeen voor iemand op een bepaald moment is een omstandigheid waarvan de betrokkene in alle ernst de feitelijkheid niet kan ontkennen.'³

Het verschil tussen de fenomenologische en de natuurwetenschappelijke benadering van de wereld kan geïllustreerd worden aan de hand van de stilte. Voor de fysicus is geluid een drukverandering in een bepaald medium, die zich als trilling door dit medium voortbeweegt. Volgens de fysiologie nemen we het geluid waar door resonantie van het trommelvlies, waardoor in zintuigcellen prikkels ontstaan, die onze hersenen als geluid waarnemen. Stilte wordt door fysica en de fysiologie dan ook opgevat als de afwezigheid van geluid, ofwel: het ontbreken van trillingen en prikkels. Voor de fenomenoloog, aldus Schmitz, is stilte echter een akoestisch fenomeen; het is geen gebrek maar juist een overvloed. Dit blijkt uit situaties waarbij de waarneembare stilte niet wordt opgeheven doordat er geluiden in voorkomen, zoals de stilte in het bos, die niet teniet gedaan wordt door het gezoem van bijen of het geruis van bladeren. De stilte heeft blijkbaar de macht om deze 'kleine' geluiden te omringen. Zelfs de oppermachtige stilte van een donkere, dreigende, onweerachtige atmosfeer weet zich te handhaven ondanks veelsoortige en onverwachte geluiden.⁴ Ook in onze taal vinden we uitdrukkingen die erop wijzen dat de stilte een rijk en volwaardig fenomeen

is: we spreken bijvoorbeeld van diepe en van drukkende stilte en zelfs van een hoorbare stilte.

Door voortdurend de vraag te stellen: ‘Wat moet ik laten gelden?, is Schmitz in staat om ‘iets’ dat we ervaren – zoals stilte – als een zelfstandig en volwaardig fenomeen te duiden, en de vanzelfsprekendheid van heersende ideeën over fenomenen te relativiseren. Door deze fenomenologische reductie komt Schmitz ook tot een herdefinitie van de waarneming.

Lijfelijke communicatie

Om de relatie tussen muziek en architectuur, vanuit de ervaring uiteen te kunnen zetten, is het noodzakelijk om kort in te gaan op het fenomeen ruimte. Schmitz probeert de ruimte te beschrijven door eerst een grondkenmerk van de ruimte te definiëren: de uitgebreidheid. Schmitz: ‘Waar geen uitgebreidheid is, is geen ruimte, en waar geen ruimte is, is geen uitgebreidheid.’⁵ De keuze voor de uitgebreidheid als grondkenmerk van de ruimte komt, anders dan men wellicht zou verwachten, niet primair voort uit een analyse van ruimtelijke fenomenen, maar uit de analyse van de lijfelijke ervaringen. Uitgebreidheid blijkt namelijk een fundamentele eigenschap van alle lijfelijke ervaringen te zijn. Als we inademen, schrijft Schmitz, ervaren we een uitgebreidheid in het opzwellen van de borstkas. Als we buikpijn hebben, ervaren we meestal een matte, diffuse, stralende pijn met een bepaalde uitgebreidheid die niet scherp begrensd is. Angst ervaren we daarentegen als een engte waaraan we willen ontsnappen. Iedere lijfelijke ervaring blijkt zich ergens tussen deze twee uitersten van engte en uitgebreidheid te bevinden en een dynamisch karakter te hebben van verengen en verwijden.⁷

De dynamiek tussen deze twee antagonistische tendensen van verengen en verwijden – ook wel lijfelijke intensiteit genoemd – is een vorm van dialoog die zich als waarneming ook naar buiten kan keren. In plaats van waarnemen spreekt Schmitz daarom van lijfelijke communicatie. Als we diep ademhalen, schrijft hij, ervaren we lijfelijk iets, dat tot ons eigen lijf behoort. Maar op het moment dat we uit balans raken, en dreigen te vallen, ervaren we lijfelijk een onmiskenbaar machtige invloed: ‘[...] iets dat alleen aan het eigen lijf, en toch niet als iets van het eigen lijf, ervaren wordt, [...]’⁸ Dit gebrek aan distantie is kenmerkend voor de lijfelijke communicatie.

Door de waarneming te definiëren als lijfelijke communicatie, dus als het zich naar buiten keren van de lijfelijke intensiteit, wordt ze fundamenteel ruimtelijk. Vanuit dit inzicht definieert Schmitz de lijfelijke ruimte: als de ruimtelijkheid die vanuit de lijfelijke ervaring kan worden beschreven. In deze lijfelijke ruimte kunnen categorieën worden onderscheiden zoals de uitgebreide ruimte en de richtingsruimte.⁹ Uitgebreide ruimte ervaar ik bijvoorbeeld als mij een luide, omvangrijke orgeltoon van nabij omringt. Richtingsruimte ervaar ik als richtingen vanuit mijzelf onomkeerbaar in de uitgebreidheid lopen. Voorbeelden zijn het ervaren van richtingen bij het horen van geluiden, zoals van een kerktoren in een verderop gelegen dorp, of de richting die ik ervaar als mijn blik door een gestalte bijvoorbeeld in de verte wordt geleid. In de richtingsruimte bestaan geen punten, lijnen of vlakken maar alleen richtingen die uitmonden in gebieden. De lijfelijk ervaarbare ruimte is volgens Schmitz dan ook niet driedimensionaal maar pre-dimensionaal, zoals de al genoemde buikpijn die we meestal niet als een scherp omliggende pijn, maar als een matte, diffuse, stralende pijn met een zekere uitgebreidheid ervaren.¹⁰ Dit pre-dimensionale volume wordt niet scherp begrensd door een vlak, maar heeft een veel diffusere grens. Hetzelfde geldt voor de volumineuze, onbegrensde en ondeelbare uitgebreidheid van een dreunend geluid. Ook de stilte die zojuist, niet als een gebrek, maar als overvloed werd getypeerd, kenmerkt zich door een pre-dimensionale ruimtelijke uitgebreidheid die tot uitdrukking komt in het al genoemde vermogen van de stilte om kleine geluiden in de nabijheid, te omringen. Binnen de richtingsruimte kan zich de plaatsruimte aftekenen doordat de lijfelijke richtingen uitmonden in eindpunten, en zich tussen deze eindpunten omkeerbare verbindingen vormen, bijvoorbeeld in de vorm van lijnen of vlakken.

Gestalten

In de lijfelijke communicatie spelen gestalten een belangrijke rol. Gestalten zijn, volgens de definitie van Schmitz, richtingsruimtelijke configuraties van elementen in ruimte en tijd. Een melodie heeft een gestalte die zich in de tijd ontwikkelt, terwijl de optische gestalte, bijvoorbeeld van een gebouw, zich ineens kan manifesteren.¹¹ Deze gestalten hebben een sterk sturend karakter. Een optische gestalte, schrijft Schmitz, ‘leidt de blik in banen en schrijft hem wetten voor [...]’ waar hij zich slechts moeijlijk

en met geweld aan kan onttrekken.¹² Optische en akoestische gestalten vertonen overeenkomsten met richtingen die we bijvoorbeeld ervaren bij het lopen, het grijpen of het gebaren. Het dwingende karakter van een optische gestalte is, aldus Schmitz, vergelijkbaar met het dwingende karakter van de richtingen die we bijvoorbeeld ervaren bij het balanceren: ‘Wanneer we dreigen te vallen en ons evenwicht proberen te bewaren ervaren we een configuratie van richtingen waarin het eigen lichaam, voor zover we ons daarvan bewust zijn, meer op een boom met zeldzame vertakkingen lijkt, dan op een gestalte van een mens.’¹³

Het sturende karakter van gestalten ervaren we als de suggestie van beweging, en deze bewegingssuggesties hebben steeds een equivalent binnen de lijfelijke ervaringen. De gestalte van een lijn suggereert bijvoorbeeld bewegingen die we als het gedrag van die lijn beschrijven: een lijn kan lopen, kruipen, stijgen, vallen, kan zich krullen of vrij bewegen. Deze kwalificaties zijn volgens Schmitz geen antropomorfe suggesties, die metaforisch aan de lijn zijn toegedicht, maar komen overeen met lijfelijke ervaringen van gebaren, houdingen of handelingen.

Gestalten in muziek en architectuur

In de lijfelijke communicatie vormen de bewegingssuggesties het medium waarin de lijfelijke ervaring en dat wat we waarnemen samenkomen, zonder dat het een in het ander omgezet hoeft te worden. Het opzwellende karakter van een barokke vorm bijvoorbeeld, komt overeen met de lijfelijke ervaring van het uitbreiden en opzwellen van de borstkas tijdens het diep inademen.¹⁴ Schmitz: ‘[optische] Gestalten kunnen in het richtingsruimtelijke veld [...] hun binnenste presenteren, - niet als transcendente driedimensionale kern achter een oppervlak [Kant] - maar als een krachtenveld zonder dimensies waaruit bewegingssuggesties naar buiten- of naar binnendringen.’¹⁵ De opzwellende bewegingssuggestie van de barokke vorm is een tektonische dimensie die direct lijfelijk ervaarbaar is, en dus niet slechts metaforisch aan deze vorm wordt toegedicht.

Ook in de muziek komen gestalten voor, en ook hier leveren de bewegingssuggesties van de gestalte een belangrijke bijdrage in de lijfelijke communicatie. Een melodie kan bijvoorbeeld stijgen, dalen, vallen, versnellen, vertragen of vooruitstuwen. De bewegingssuggesties van de muziek kunnen het ervaarbare lijf doordringen en kunnen zelfs uitmon-

den in daadwerkelijke bewegingen, bijvoorbeeld in de vorm van dans.

Bewegingssuggesties komen niet alleen voor bij melodieën, maar ook bij geluid als zodanig. Een geluid of toon kan bijvoorbeeld uitgetrokken zijn, en ook het aanzwellen en het afnemen van het volume beleven we als een bewegingssuggestie van dat geluid. Ook afzonderlijke geluiden kunnen bewegingssuggesties vertonen die overeenkomen met lijfelijke ervaringen. Schmitz: ‘[...] het geluid wordt niet slechts als een zintuiglijk gegeven opgevat maar veeleer als een soort gebaar, dat een min of meer aan het eigen lijf ervaarbare bewegingssuggestie voortekent [...]’¹⁶

Hoewel architectuur en ook muziek niet te reduceren zijn tot bewegingssuggesties schuilt hierin wel een overeenkomst. Zowel in de architectuur- als in de muziekliteratuur zijn voorbeelden te vinden waarbij beide aan de hand van bewegingssuggesties beschreven worden. Over het interieur van de Sint-Pieterskerk in Leuven bijvoorbeeld, schrijft de Belgische architectuurhistoricus Geert Bekaert: ‘Alles [...] is opgenomen in een beweeglijk ritme, een levendige prosodie van lijnen en bogen, die keren en wenden, naar boven schieten en terug keren, in verschillende richtingen en vlakke uiteengaen, een boog vormen, omtuimelen, na even te hebben gearzeld, na even te hebben stilgestaan op het hoogste punt van hun ontmoeting. Een beheerst en volgehouden ruimtelijk ballet. [...] De steen gaat zingen, steeds ingehouden, nooit uitbundig, steeds architectuur.’¹⁷ Albert Schweitzer schrijft over de bewegingssuggesties bij J.S. Bach: ‘Alles wat op de een of andere manier met een beweging overeenkomt, die door een melodie-lijn kan worden weergegeven, wordt door Bach in de muziek verbeeld. Woorden zoals “auferstehen” en “erhöhen” laat de meester zich niet ontgaan.’¹⁸ Schweitzer verwijst bijvoorbeeld naar de bewegingssuggestie van het vallen en opstaan in de aria ‘Stürze zu Boden schwülstige Stolz’ uit de cantate ‘Erhalt uns Herr, bei deinem Wort’¹⁹, en naar de suggestie van tumult in de cantate ‘Ein’ feste Burg’.²⁰

Men is wellicht geneigd om deze beschrijvingen als metaforisch te kwalificeren, maar volgens Schmitz is de overeenkomst tussen muziek en architectuur heel concreet: ‘[...]deze] overeenkomst bestaat geheel objectief dankzij het voorkomen van dezelfde bewegingssuggesties bij zichtbare en hoorbare gestalten, dus vanwege dezelfde rede, die legitimeert om een volgorde van tonen te vergelijken met een zichtbare beweging.’²¹

Er is echter ook een wezenlijk verschil tussen de manier waarop we muziek en waarop we architectuur waarnemen. In tegenstelling tot akoestische fenomenen, kunnen optische fenomenen van een richtingsruimtelijke structuur overgaan in een plaatsruimtelijke structuur en zich daardoor van de lijfelijke ruimte distantiëren. De oorspronkelijk in de engte van het lijf gecentreerde en met de lijfelijke ervaring vergroeiende ruimte, wordt, zoals Schmitz het in de woorden van Kant uitdrukt: ‘zur Form des äusseren Sinnes’, ofwel Schmitz: ‘tot een van de menselijke ervaring losgemaakte aaneenrijging van voorwerpen in twee of driedimensionale zin [...]’.²² Deze overgang van richtingsruimte naar plaatsruimte, en de daarmee samenhangende vervreemding van het lijf, komt bij de waarneming van muziek of geluid niet voor. Daarom worden we directer doordrongen door gebeurtenissen in de akoestische ruimte, dan door plaatsruimtelijke fenomenen, zoals door vlakken die zich van de richtingsruimtelijke bewegingssuggestie hebben gedistantieerd.

Synesthetische karakters

Naast de bewegingssuggesties is er, volgens Schmitz, echter nog een tweede, meer kwalitatief equivalent, de zogenoemde synesthetische karakters. Schmitz doelt dan op kwaliteiten die afkomstig zijn uit een bepaald zintuiggebied, maar die ook opduiken in andere zintuiggebieden, zoals kleuren in een andere dan in de strikt thermische zin, warm kunnen zijn. Dit geldt bijvoorbeeld ook voor andere kwalitatieve aanduidingen als helderheid, ruwheid, massiviteit, zwaarte enzovoorts. Men zal de helderheid primair bij licht of kleurverschijnselen verwachten, maar ook het geluid van een trompet, of gelach kan helder zijn. Deze gelijkenis komt, volgens Schmitz, niet tot stand doordat een, uit een bepaald zintuiggebied afkomstige kwaliteit, metaforisch wordt overgedragen op andere zintuiggebieden, maar omdat er een lijfelijke ervaring aan ten grondslag ligt, die in alle zintuiggebieden uitstraalt. Schmitz: ‘Subject en object, lijfelijke ervaring en zintuiglijke kwaliteit, zijn in de basis van de waarneming niet gescheiden, maar zijn in een chaotische relatie met elkaar versmolten, en daarom spiegelt het lijfelijke zich als het ware op voorhand in het zintuiglijke als synesthetisch karakter, dat zich ook, tegenover de van elkaar afwijkende kwalitatieve eigenaardigheden van de verschillende zintuigen, als de eenheid van de waarneming doorzet.’²³

Synesthetische karakters in muziek en architectuur.

De synesthetische karakters die zich in het akoestische, tactiele en het optische veld manifesteren vormen de basis voor de kwalitatieve overeenkomsten tussen muziek en architectuur. Vooral de massaeigenschappen van het geluid vertonen overeenkomsten met de stereotomische en tektonische kwaliteiten van de architectuur. Een lage donkere klank kan zwaar, volumineus, weids, traag, dof en diffuus zijn. Deze zwaarte kan ook een stereotomische kwaliteit van architectuur zijn. Bekaert gebruikt in zijn beschrijving van bijvoorbeeld de Sint-Basiliuskerk te Brugge kwalificaties als: ‘de zware materialiteit’, ‘het beklemmende karakter van de ruimte’, ‘gedrongen zuiltjes’ en ‘de omsluitende kracht’.²⁴

Een hoog helder geluid kan licht, geconcentreerd, compact, levendig, spits en vast zijn. ‘Men hoeft niet lang te zoeken,’ schrijft Schmitz, ‘om een lijfelijke ervaring te vinden die hiermee overeenkomt.’ Het heldere geluid stimuleert namelijk allerlei gedrag dat we als licht, elastisch, gewichtsloos en beweeglijk ervaren, en dat kan uitmonden in een balletachtige luchtige dans, waarin onmiskenbaar een lijfelijkheid herkenbaar is, die vanuit de engte van het lijf in de uitgestrektheid leidt.²⁵ Over de tektonische kwaliteiten van de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal in Antwerpen schrijft Bekaert: ‘De hoge, lichte middenbeuk rijst op uit het breed uitdeinende woud van pijlers’.²⁶ Schweitzer kwalificeert op een vergelijkbare manier de bewegingssuggestie die door de eerste trompet - in Bach’s *Et expecto resurrectionem* uit de *h moll-Messe* - tot uitdrukking wordt gebracht, als ‘herrijzen’ en ‘steigen’.²⁷

De stijgende bewegingssuggestie van de gewelven van een gotische kathedraal en de stijgende bewegingssuggestie van de melodie van de eerste trompet in Bach’s *Et expecto resurrectionem* evenals het heldere synesthetische karakter van het licht in de hoge vensters en van de klankkleur van de trompet worden elkaars equivalent doordat een lijfelijke ervaarbare lichtheid – zoals bij een verliefdheid in het voorjaar – zich in al deze kwalificaties reïncarneert. Op dezelfde manier vormt het lijfelijk ervaarbare onvermogen tot bewegen – zoals na een dag zwaar lichamelijk werk – de grondslag voor de drukkende onwrikbare bewegingssuggestie van een machtige zuil en het zware synesthetische karakter van diens steen evenals voor het trage zware synesthetische karakter van de basso continuo van de cello in Bach’s *h moll-Messe*. Zou dit werk van Bach

in de Onze-Lieve-Vrouwekathedraal ten gehore worden gebracht, dan zal het ons niet langer verbazen dat de basso continuo van de cello zich in het woud van pijlers lijkt op te houden, en dat we de heldere, levendige trompet boven in het lichtende kerkschip menen te horen.

- 1 Hermann Schmitz, geboren op 16 mei 1928 in Leipzig, schrijft van 1964 tot 1980 aan zijn *System der Philosophie*, en legt daarmee de basis voor wat hij de 'Neue Phänomenologie' noemt. Naast het omvangrijke 10-delige 'System der Philosophie' schrijft Schmitz bijna 40 boeken en meer dan 140 artikelen. De laatste jaren verschijnt Schmitz in de lijst van de meest geciteerde hedendaagse filosofen. (bron: H. Werhahn, 'Neue Phänomenologie' in: *Hermann Schmitz im Gespräch*, Freiburg 2011, p.158)
- 2 H. Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand, Grundzüge der Philosophie*, Bonn 2007, p. 32
- 3 H. Schmitz, *Kurze Einführung in die Neue Phänomenologie*, Freiburg/München 2010, pp.12-13. Deze definitie van een fenomeen onderscheidt zich volgens Schmitz op twee manieren van de oudere definities, zoals die van Husserl, Scheler en Heidegger. Ten eerste door de dubbele relativering naar iemand en met betrekking tot het tijdstip van de fenomenologische reductie. De *Neue Phänomenologie* doet er geen aanspraak op, om iets met onomstotelijke zekerheid voor *altijd en iedereen* vast te leggen. Het andere verschil is het gevolg van de keuze voor *Sachverhalte* in plaats van *Sachen*. De oudere fenomenologie omschreef een fenomeen als *Sache*. Een zaak komt, aldus Schmitz, echter alleen voor in een bepaald perspectief, zoals in het licht van de gebruikte taal en historisch gevormde gezichtspunten, waarin iets als geval van iets kan worden uitgelegd. Dat wat zich toont, is voor velerlei uitleg vatbaar, omdat het vanuit veel verschillende perspectieven kan worden gezien. Een *Sachverhalt* bevat behalve de zaak ook het gezichtspunt, doordat ze iets als een omstandigheid van iets bepaalt.
- 4 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Dritter Band, Zweiter Teil, *Der Leib im Spiegel der Kunst*, Bonn 2005, pp. 168,169
- 5 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Dritter Band: *Der Raum*, Erster Teil, *Der leibliche Raum*, Bonn 2005, pp. 7-8
- 6 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Erster Band: *Die Gegenwart*, Bonn 2005, pp. 197 - 206.
- 7 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Zweiter Band, Erster Teil, *Der Leib*, Bonn 2005, pp. 73-74
- 8 H. Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn 2007, p. 135
- 9 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Dritter Band: *Der Raum*, Erster Teil, *Der leibliche Raum*, Bonn 2005, p.30
- 10 Idem, pp. 386-387
- 11 Idem, pp. 273-274
- 12 Idem, p. 275
- Bij een eenvoudige optische waarneming van een gestalte wijkt de toedracht, dat de gestalte gezien wordt, niet af van de omstandigheid, dat ze de beschouwer optische tegemoet treedt. In de oorspronkelijke gebeurtenis, die voor iedere manier van waarnemen op afstand, het contact met het object mogelijk maakt en onderhoudt, is de blik zowel de manier, hoe de gestalte zichzelf presenteert, doordat ze zich tegen de achtergrond aftekent, zich bijeenhoudt en het ervaarbare lijf van de beschouwer tegemoet treedt. Daaruit volgt niet, dat er maar zoveel gestalten kunnen zijn als gezien kunnen worden. Als een gestalte gezien wordt, dan is de blik een trek van haar werkelijke objectieve opbouw en niet slechts een subjectief toevoegsel. Zie ook: Op.cit. noot 9, pp.278-279
- 13 Idem, p. 276
- 14 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Zweiter Band, Zweiter Teil, *Der Leib im Spiegel der Kunst*, Bonn 2005, pp. 168,169
- 15 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Dritter Band: *Der Raum*, Erster Teil, *Der leibliche Raum*, Bonn 2005, p. 370
- 16 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Dritter Band: *Der Raum*, Fünfter Teil, *Die Wahrnehmung*, Bonn 2005, p. 39
- 17 G. Bekaert, *Landschap van Kerken*, Antwerpen 1987, p. 141
- 18 A. Schweitzer, *J.S.Bach*, Wiesbaden 1960, p. 446
- 19 Idem, p. 448
- 20 Idem, p. 454
- 21 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Dritter Band: *Der Raum*, Fünfter Teil, *Die Wahrnehmung*, Bonn 2005, p. 43
- 22 H. Schmitz, *System der Philosophie*, Dritter Band: *Der Raum*, Erster Teil, *Der leibliche Raum*, Bonn 2005, p. 372
- 23 Met een chaotische relatie bedoelt Schmitz de situatie dat nog onuitgemaakt is of de elementen van die relatie identiek zijn aan elkaar of van elkaar verschillen. Zie ook: H. Schmitz, *System der Philosophie*, Erster Band: *Die Gegenwart*, Bonn 2005, pp 264-335
- H. Schmitz, *Subjektivität. Beiträge zur Phänomenologie und Logik*, Bonn 1968, p. 54
- 24 G. Bekaert, *Landschap van Kerken*, Antwerpen 1987, pp. 44-47
- 25 H. Schmitz, *Subjektivität. Beiträge zur Phänomenologie und Logik*, Bonn 1968, p. 63
- 26 G. Bekaert, *Landschap van Kerken*, Antwerpen 1987, p. 141
- 27 *Et exspecto resurrectionem* betekent 'En verwacht de wederopstanding ...'[RB]
- A. Schweitzer, *J.S.Bach*, Wiesbaden 1960, p. 446