



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## Lukàcs en Heidegger. Een confrontatie op het vlak van het literaire werk (2)

Visser, G.T.M.

### Citation

Visser, G. T. M. (1982). Lukàcs en Heidegger. Een confrontatie op het vlak van het literaire werk (2). Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/10233>

Version: Not Applicable (or Unknown)  
License: [Leiden University Non-exclusive license](#)  
Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/10233>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).

# LUKÁCS EN HEIDEGGER EEN CONFRONTATIE OP HET VLAK VAN HET LITERAIRE WERK (II)

door

G. T. M. Visser

'Indem sich nämlich der Dichter mit dem reinen Ton seiner ursprünglichen Empfindung in seinem ganzen inneren und äusseren Leben begriffen fühlt und sich umsieht in seiner Welt, ist ihm diese ebenso neu und unbekannt. (...) und es ist vorzüglich wichtig, dass er in diesem Augenblick nichts als gegeben annehme, von nichts Positivem ausgehe; dass die Natur und Kunst, so wie er sie früher gelernt hat und sieht, nicht eher spreche, ehe für ihn eine Sprache da ist, d.h. ehe das jetzt Unbekannte und Ungenannte in seiner Welt eben dadurch für ihn bekannt und nahhaft wird, dass es mit seiner Stimmung verglichen und als übereinstimmend erfunden worden ist.' (Hölderlin)

6.

In 'La poétique de l'espace' van Gaston Bachelard, in het hoofdstuk dat handelt over de poëtische beleving van de kleine beschutte hoeken zoals ieder voor zich die wel kent vooral uit het huis waar hij ooit op mocht groeien, komt een kleine paragraaf voor, waarin de voorrang van de affectieve tonaliteit van ons in-de-wereld-zijn als filosofische these in een beknopte formule wordt uitgesproken. Bachelard fundeert de these nergens. Het boek zelf, dat de verbeeldingswereld ter sprake brengt van talloze dichters, mag als overtuigend bewijsstuk dienen. Wanneer door de dichter het leven in verbinding wordt gebracht met een *adjectief* en niet alleen dit leven maar heel het universum daarmee als zoet, nostalgisch, triest of naargeestig verschijnt, dan is dit volgens Bachelard méér dan een kleuring die zich als een dunne verflaag over de dingen verbreidt. 'Ce sont les choses elles-mêmes qui se cristallisent en tristesses, en regrets, en nostalgies.' Ging de filosoof, waar het om de individuele beleving van de wereld gaat, eens meer bij de dichters te rade, dan zou hij er snel van overtuigd raken, 'que le monde n'est pas de l'ordre du substantif mais bien de l'ordre de l'adjectif!'<sup>1</sup>

Een soortgelijk onderscheid wendt Adorno aan, wanneer hij in een vermaarde kritiek op Lukács het verschil tussen kunst en wetenschap (waar dit door de laatste veronachtzaamd dreigt te worden) onder de volgende formule

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris 1974, p. 136.

G. T. M. Visser (1950) studeerde politicologie en filosofie aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is medewerker bij het Instituut voor Esthetica van de UvA. Deel I van dit artikel verscheen in het januari-nummer (*ANTW*, 74.1, 1982, 1-27). Adres: Keizerskroonweg 105, 1611 DG Bovenkarspel.

brengt. Het kunstwerk zegt nooit, zoals kennis gewoonlijk doet: *dat is zo*, maar: *zo is het*.<sup>2</sup> Voorop en dus niet pas als bepaling van een 'dat' staat het 'zo', de hoedanigheid. De logische status van het kunstwerk is volgens Adorno niet die van het predicatieve oordeel, maar die van de 'immanente juistheid'. Het kunstwerk neemt alleen stelling door de immanente relatie waarin het de elementen brengt. Het spreekt geen afzonderlijke oordelen uit. Oordeel over de werkelijkheid wordt het pas als geheel. 'Wat kunst aan bepaaldheid verliest omdat ze een oordeelloze synthese is, wint ze terug door meer recht te doen toekomen aan wat het oordeel gewoonlijk wegsnijdt. Inzicht wordt het kunstwerk pas als totaliteit, . . .'<sup>3</sup>

De fundamentele vraag dient zich nu aan: wat is het principe dat de elementen synthetiseert? Welke 'dwingende grond' maakt het mogelijk, dat de werkelijkheid vanuit het 'zo', vanuit het geheel van een immanente samenhang belicht kan worden, in plaats van dat zij als zus of zo éénduidig wordt bepaald? Dat het kunstwerk als totaliteit haar synthetiserend principe in ieder geval niet vindt in het totaliteitsperspectief van Lukács, is voor Adorno, voor wie juist dit gezichtspunt de aanleiding vormt de differentie tussen wetenschap en kunst en daarmee de autonomie van deze laatste te benadrukken, een uitgemaakte zaak. 'Kunst leert de werkelijkheid niet kennen door haar fotografisch of 'perspectivisch' af te beelden, maar doordat zij op grond van haar autonomie uitspreekt, wat door de empirische werkelijkheid verborgen wordt'.<sup>4</sup> Maar hoe doet zij dit laatste? Waaruit bestaat de autonomie van de kunst?

Het antwoord van Adorno op deze vraag luidt, dat de 'immanentie van de betekenis' in de eerste plaats het werk is van de *vormgeving*, de techniek, de wijze waarop de kunstenaar de elementen *construeert*. 'Constructie biedt de mogelijkheid de toevalligheid van het slechts individuele, waartegen Lukács ijvert, immanent te boven te komen'.<sup>5</sup> Het belang van dit gezichtspunt kan moeilijk worden ontkend. Zeker sinds Flaubert is voor de moderne literatuur immers in toenemende mate het woord van Nietzsche van kracht geworden, dat men 'um den Preis Künstler (ist), dass man das, was alle Nichtkünstler 'Form' nennen, als Inhalt, als 'die Sache selbst' empfindet'.<sup>6</sup> Voor Adorno is deze ervaring uitdrukking van de omstandigheid, dat in de door en door gefunctionaliseerde moderne samenleving de functie van literatuur alleen nog maar kan liggen in haar functieloosheid. Kunst communiceert niet, maar biedt weerstand. Dit laatste poogt zij door de werkelijkheid middels een eigenzinnige constructie als het ware te demonteren.<sup>7</sup> Zo belangwekkend als

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Gedwongen Verzoening*, nav. Georg Lukács: *Wider den missverstandenen Realismus*, in: J. F. Vogelaar, red. *Kunst als Kritik*, A'dam 1973, p. 243.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, *Umwertung aller Werte*, Aus dem Nachlass zusammengestellt und herausgegeben von Friedrich Würzbach, München 1977, p. 387.

<sup>7</sup> Cyrille Offermans/Frits Prior, *De estetiese theorie van Adorno en Benjamin*. Een Inleiding, Nijmegen 1977, p. 55.

deze theorie over de maatschappijkritische betekenis van de constructie voor het begrip van het moderne kunstwerk ongetwijfeld is, moeten we toch allereerst stilstaan bij de vraag, of het toereikend is wat Adorno in algemene en fundamentele zin beweert: dat het primair de technische constructie is, die de mogelijkheid biedt de toevalligheid van het slechts individuele immanent te boven te komen. Mag deze constructie er geheel alleen voor verantwoordelijk worden gehouden, dat aan datgene wat het oordeel gewoonlijk wegsnijdt meer recht wordt gedaan? 'Alleen door de 'techniek' kan in de literatuur de intentie van het uitgebeelde gerealiseerd worden — wat Lukács aan het op zich reeds verdachte begrip van het 'perspectief' toeschrijft<sup>8</sup>. Naast de 'techniek' wordt hier gesproken over 'de intentie van het uitgebeelde.' Wanneer Adorno datgene wat door de techniek gerealiseerd wordt hier *intentie* noemt, gaat hij uit van het inzicht, dat in het kunstwerk de dingen van de empirische wereld 'pas objectief zinvol worden wanneer zij met de subjectieve intentie versmolten zijn<sup>9</sup>.' De literaire techniek bemiddelt tussen subjectieve intentie en empirische werkelijkheid, zodanig dat door deze bemiddeling deze werkelijkheid eerst objectief zinvol wordt.

Mijn vraag is nu of met deze voorstelling van zaken de technische constructie niet wordt overschat, precies in de mate waarin omgekeerd de intentie van het werk wordt onderschat. Want noemt men de intentie 'subjectief', dan ligt daarin besloten, dat deze intentie de bemiddeling met het objectieve nog überhaupt ontbeert. Vanuit deze oppositie kan de techniek dan inderdaad verheven worden tot *de* bemiddelende instantie. De vraag is alleen *of de intentie van het kunstwerk zonder meer subjectief is!* Wil een intentie vragen om verwerkelijking en de vormgeving daarmee terecht de betekenis toekomen die Adorno er aan hecht, moet deze intentie zélf de wereld dan al niet ontsloten hebben op een uniek geheel, dat juist vanuit deze primaire nog nauwelijks begrepen ontslotenheid als het ware naar verwoording en vormgeving dringt? Dat het kunstwerk nooit zegt: *dat is zo, maar: zo is het*, moet juist ook het affectieve dat in dit oorspronkelijke 'zo' besloten ligt, en toch moeilijk uitsluitend aan de techniek kan worden toegeschreven, niet allereerst begrepen worden uit het bijzonder karakter van de intentie? Is het, kortom, oorspronkelijker dan de constructie niet primair de 'intentie' van het kunstwerk, die de toevalligheid van het slechts individuele reeds immanent te boven is — in een 'zicht' op de werkelijkheid, dat niet eerst het voltooide kunstwerk behoeft om ook zélf reeds, zij het onuitgesproken, ontologisch eerder en voller bij de dingen te zijn dan het predicatieve oordeel?!

Opgevat als een intentioneel zijn-bij is intentie allereerst een *gestemd zich bevinden*. Stemmingen gaan in het algemeen door voor iets subjectiefs. Men houdt ze voor vluchtige belevingen die de kleur van het gemoed bepalen. Maar wat aldus voor de waarnemer het karakter heeft van een oppervlakkig en voorbijgaand iets, behoort volgens Heidegger 'zur ursprünglichen Ständigkeit der Existenz<sup>10</sup>.' Dat juist ook de zg. objectieve wereld niet van de orde

<sup>8</sup> Adorno, in: *Kunst als Kritik*, p. 235.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>10</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1977, p. 340.

van het substantief is, maar van die van het adjectief, deze dichtertlijke overtuiging vindt zijn ontologisch fundament in Heideggers analyse van de existentieel der bevindelijkheid. Anders gezegd, dit begrip is daarom zo belangwekkend en vooral goedgekozen, omdat het de sfeer van stemming en gevoel onlosmakelijk samen denkt met het zich bevinden in een wereld. In de bevindelijkheid doortrekt ons de *factiteit* zelf van het bestaan, het *affectieve* zich wél of niet wél bevinden in een wereld, die zich daarmee altijd al (vanuit een stemming die ongrijpbaar, maar als zodanig bepaald niet iets vluchtigs is) in haar *geheel* ontsloten heeft.

Als datgene wat wij *altijd al* gevonden hebben, in een gewaar worden dat als het ware aan de stemming zelf ontstijgt, is het gestemd zich bevinden iets fundamenteel onpeilbaars. Het onttrekt zich<sup>11</sup>. In de eerste plaats als het geheel van ons in-de-wereld-zijn, dat wij nooit volledig kunnen vatten, omdat dit het zich richten op iets of iemand überhaupt eerst mogelijk maakt. In de tweede plaats omdat de stemmingen aldus altijd en immer een concreet verstaan doortrekken, dat het gestemd-zijn in de bedrijvigheid van alledag inderdaad moet doen vervagen tot iets wat, vluchtig als het lijkt, weinig of niets terzake doet. Tenslotte wijken wij ook zelf toch al voor het gestemd-zijn uit, in zoverre er stemmingen zijn, bij uitstek de angst, die ons met de 'last' van het 'er te zijn' zo onverhuld en beklemmend confronteren, dat we ze maar liever uit de weg gaan. Welnu, waar het gestemd zich bevinden zich aldus als fenomeen *nimmer geïsoleerd* laat kennen, juist omdat het niet simpelweg een subjectieve aangelegenheid is, legt Heidegger nadrukkelijk vast, dat de mededeling van de existentielle mogelijkheden van de bevindelijkheid (het ontsluiten van existentie) eigen doel van het 'dichtend' discours kan worden. Waarmee hij te kennen geeft, dat het dus blijkbaar in het bijzonder het literaire kunstwerk is gegeven de afzonderlijke existentielle modus van bevindelijkheid een *ongestoordheid* te verzekeren, die het leven zelf niet kan garanderen.

Voor het eerst ernstig genomen is deze wenk naar mijn weten door Horst-Jürgen Gerigk in zijn 'Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes' (1975). In combinatie met andere inzichten van de hermeneutische filosofie heeft hij Heideggers aanwijzing tot uitgangspunt gekozen voor een literatuurtheoretisch ontwerp, dat vooral in de tekst-interpretaties die ter adstructie worden uitgevoerd verrassend vruchtbaar blijkt. Beslissend voor Gerigk is het inzicht 'in die Vorgängigkeit von Befindlichkeit bei der Erschliessung von 'Welt'. Die Welt des Gebildes kann uns offenbar nur dann betroffen machen, wenn sie im Bann einer Befindlichkeit steht<sup>12</sup>.' Ingebracht in de discussie met Adorno betekent dit, dat prioriteit bij het ontsluiten van 'wereld' niet de technische constructie toekomt, als datgene wat tussen een subjectieve inten-

<sup>11</sup> Gefundeerd in de tijdsektase van het verleden, zijn het de stemmingen die dat wat ons (ooit) is overkomen als het ware in zich verzameld houden. Maar houdt de stemming het bestaan als een in-de-wereld-zijn in zich verzameld, dan op de wijze van een zich onttrekken. Wie op zoek gaat naar de verloren tijd poogt primair een bevindelijkheid vast/een stemming 'open' te houden.

<sup>12</sup> Horst-Jürgen Gerigk, *Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes*, Berlin/New York 1975, p. 11.

tie en de empirische werkelijkheid bemiddelt, maar deze intentie zélf, verstaan als een bevindelijkheid die reeds op een zekere wereld aangewezen is. De wereld van een literair werk kan ons alleen dan voor zich innemen, wanneer zij zich in de ban van een stemming bevindt. Dat het kunstwerk nooit zegt, zoals kennis gewoonlijk doet: dat is zo, maar: zo is het, deze pregnante these van Adorno kan dan ook pas werkelijk worden begrepen op basis van het inzicht waartoe Heidegger in zijn analyse van de bevindelijkheid besluit, dat wij de primaire onthulling van de wereld principieel aan de louterere stemming moeten overlaten. Een kunstwerk staat of valt met zijn vormgeving: de juiste toon, het juiste woord, de optimale constructie. Maar dat dit zo is, laat zich pas begrijpen uit de *dwang*, door een bevindelijkheid uitgeoefend die eerst om een passend *correlaat* en daarmee om verwoording en verwerkelijking vraagt<sup>13</sup>!

7.

Kan het toeval zijn, dat Lukács zelf, zoals we zagen, zijn waardering van Kafka aanvangt met de constatering, dat het 'grondmotief' van diens werk gelegen is in de 'stemming' der machteloosheid? We zouden natuurlijk hier reeds kunnen vragen of deze stemming inderdaad wel opgaat voor het werk als geheel, of zij niet minstens varieert. Maar belangrijker dan deze vraag is allereerst, dat ook Lukács toch maar van 'stemming' spreekt als 'grondmotief' van literaire kunst, en daarmee in zekere zin als lezer van het werk van Kafka onverhoeds iets onderkent, dat hij weer even snel en moeiteloos laat vallen, zodra hij er het net van zijn verklaringskader over uitgeworpen heeft. Want de machteloosheid is gefundeerd in de angst, en de centrale betekenis die aan dit fenomeen wordt toegekend in Heideggers 'Sein und Zeit' is ook voor Lukács aanleiding deze *ene* stemming te isoleren en tot 'Grunderlebnis' van heel de moderne kunst te verklaren. Waarmee de vraag hóe een stemming überhaupt het 'grondmotief' van een werk kan zijn vervalst, want opgaat in het alternatief: dat men óf de wereld vanuit de *stemming* van de angst als chaos ervaart, óf vanuit het *redelijk* perspectief van het socialisme als concrete totaliteit. Dat ook Kafka de individuele details opneemt in een algemeen verband en in deze zin een 'echte kunstenaar' kan worden genoemd, zou dan een kwestie zijn van de allegorische methode die door hem wordt toegepast. Maar heeft het dan nog zin van een 'stemming' als 'grondmotief' te spreken? Wat is het fundamentele van dit motief? Dát Kafka fascineert, dát welk werk dan ook in de ban kan slaan, al is het naturalistisch, allegorisch of realistisch, is dat niet inderdaad *primair vanwege een wereld die tot verschijning wordt gebracht als uniek correlaat van een stemming, een bevindelijkheid*?

'Das literarische Gebilde ist eine Form des redenden Sprechens, es ist Rede des Anderen. Gegenüber der Rede des Anderen kann ich zwei verschiedene Einstellungen beziehen: entweder ich vernehme das Worüber der Rede oder ich vernehme die Rede des Anderen als Modus von Rede überhaupt. Jeder dieser beiden Weisen des Vernehmens entspricht ein Typus von literarischem

<sup>13</sup> Vgl. T. S. Eliot, die spreekt van een 'objective correlation' voor een 'particular emotion'. Gerigk, p. 10.

Gebilde. Man könnte auch sagen: jede dieser beiden Einstellungen läest sich ins Werk setzen<sup>14</sup>.

Vraagt Horst-Jürgen Gerigk in zijn 'Entwurf einer Theorie des literarischen Gebildes' naar de bijzondere aard van het literaire werk, dan gaat hij daarbij uit van dit onderscheid tussen twee wijzen waarop wij ons op een literaire tekst kunnen instellen. Óf wij zijn gericht op het waar-over van het discours van de ander, óf op dit discours als modus van discours überhaupt. Is een instelling eenmaal 'in het werk gesteld', dan is het het werk zelf dat ons van zich uit tot deze bepaalde instelling *dwingt*. Werken die hun 'Worum-willen' in het waar-over van het discours hebben, noemt Gerigk 'Gebilde mit natürlicher Lastigkeit'. Wordt daarentegen een instelling bewerkstelligd die er toe dwingt het discours als modus van discours überhaupt te vernemen, dan spreekt hij van een 'Gebilde mit artifiziemer Lastigkeit'. Of er sprake is van natuurlijke dan wel van artificiële zwaarte, zal blijken uit de voltrekking van het verstaan. Zo kunnen we van een werk met *artificiële* zwaarte spreken, wanneer Anton Lotov, een russisch futurist, in een gedicht met de titel 'Melodie van een oriëntaalse stad' de klank van een onbegrijpelijke taal poogt na te bootsen. Wat in het natuurlijk verstaan verloren gaat, dat steeds bij de zaak is die te verstaan wordt gegeven, bij het waar-over van het discours en niet bij de modus van dit discours überhaupt, vormt nu juist het 'Worumwille', het terwille-waarvan van het werk met artificiële zwaarte.

Het werk met *natuurlijke* zwaarte daarentegen, dat in het waar-over van het discours gefundeerd is, heeft zijn terwille-waarvan altijd — en hier sluit Gerigk aan bij de wenk van Heidegger — in een existentiële mogelijkheid van de bevindelijkheid, dwz. in het ontsluiten van existentie. Zo zouden we van 'Misdaad en Straf' van Dostojewski kunnen opperen, dat dit zijn terwille-waarvan heeft in een bevindelijkheid, die zich laat karakteriseren als de lust en kwelling van een moordenaar. Merken we op, dat het begrip *Worumwille*, een aristotelische woordvorming die Heidegger overneemt in eerste instantie om het Dasein aan te wijzen als het primaire 'Wozu' waar de 'Bewandtnisganzheit' op teruggaat van een tuiggeheel<sup>15</sup>, door Gerigk op overeenkomstige wijze in het centrum wordt geplaatst van de betekenissamenhang die een literair werk vormt.

Als modus van discours is literatuur een vorm van communicatie of mededeling. In de mededeling voltrekt zich volgens Heidegger 'die Teilung' der Mitbefindlichkeit und des Verständnisses des Mitseins<sup>16</sup>. Mededeling is dus fundamenteel iets omvattenders dan het loutere transport van 'Erlebnisse' van het innerlijk van het ene subject naar dat van het andere. Want het mede-zijn is er altijd al, in het gemeenschappelijke van een in bevindelijkheid en verstaan reeds ontsloten wereld. Wordt dit mede-zijn dan nog eens nadrukkelijk meegedeeld, dan is dat wat in deze mededeling 'gedeeld' wordt het 'gemeinsam sehende *Sein zum Aufgezeigten*, welches Sein zu ihm festgehal-

<sup>14</sup> Gerigk, p. 3.

<sup>15</sup> Heidegger, SuZ., p. 84.

<sup>16</sup> Ibid., p. 162.

ten werden muss als In-der-Welt-sein, in *der* Welt nämlich, aus der her das Aufgezeigte begegnet<sup>17</sup>. Zich baserend op dit resultaat van Heideggers analyse van het in-de-wereld-zijn, kan Gerigk schrijven, dat het er bij het adequaat verstaan van een werk met natuurlijke zwaarte op aankomt, zich in de wereld te laten verplaatsen die als discours van de ander wordt opgeroepen. Wij delen dan de in het betreffende werk heersende bevindlijkheid, dwz. wij *zijn* Raskolnikov, wij *zijn* Hamlet 'jeweils in der Weise 'ihrer' Befindlichkeit. Und dies können wir nur, weil die uns präsentierte Welt solcher Gebilde vom Autor darauf angelegt ist, die jeweils herrschende Befindlichkeit auszuweisen<sup>18</sup>.

De enkele analyses die Heidegger van bepaalde modi van bevindlijkheid geeft leveren volgens Gerigk het model voor de adequate conceptie van alle denkbare bevindlijkheden. Zelf baseert hij zich voornamelijk op de analyse van het fenomeen van de *vrees*, waar Heidegger inderdaad over opmerkt, dat met de gezichtspunten van waaruit hij dit fenomeen beschouwt 'de structuur van de bevindlijkheid überhaupt' tevoorschijn komt<sup>19</sup>. Heidegger onderzoekt de *vrees* in drie opzichten. In de eerste plaats analyseert hij het 'Wovor' van de *vrees*, vervolgens het *vreezen* zelf, en tenslotte het 'Worum' van de *vrees*. Van doorslaggevende betekenis is wat Heidegger als methodisch uitgangspunt bij de analyse van het 'Wovor' aanhoudt: 'Es soll nicht ontisch berichtet werden über das Seiende, das vielfach und zumeist 'furchtbar' sein kann, sondern das Furchtbare ist in seiner Furchtbarkeit phänomenal zu bestimmen<sup>20</sup>.' Het 'Wovor' van de *vrees* heeft het karakter van het bedreigende. Wat de analyse, waarin Heidegger dit bedreigende nauwgezet in zes facetten nader beschrijft en ontvouwt, volgens Gerigk allereerst uitwijst, is dat de adequate descriptie van datgene 'was erschlossen begegnet, nur in ständiger Rücksicht auf die erschliessende Befindlichkeit vorgenommen werden kann. Aus dieser bestimmt sich die 'Bewandtnisart' dessen, was begegnet<sup>21</sup>.' Het zijnskarakter van het binnen-wereldlijk zijnde dat we ontmoeten is dus niet iets wat dit zijnde als een eigenschap aanhecht, als zou het bij voorbaat op zich vreeswekkend zijn, maar komt dit zijnde eerst toe vanuit de ontsluitende bevindlijkheid! Omgekeerd stelt de stemming van het *vreezen* zelf niet eerst de nadering van iets bedreigends vast, maar heeft als 'vreesachtigheid', aldus Heidegger, de wereld altijd al zodanig ontsloten, dat uit haar iets vreeswekkends naderen kan!

Heeft Gerigk zelf de these tot uitgangspunt genomen, dat het terwille-waarvan van het literaire werk (met natuurlijke zwaarte) altijd een bevindlijkheid is, dan blijkt zijns inziens uit Heideggers overwegingen, dat met deze stelling tegelijkertijd iets nog veel wezenlijkers wordt gezegd. Dat namelijk datgene wat binnen de wereld van het werk, in de fictie, aanwezig is, altijd alleen vanuit een *bepaalde* bevindlijkheid ter sprake komt. Enerzijds kan deze

<sup>17</sup> Ibid., p. 155.

<sup>18</sup> Gerigk, p. 5.

<sup>19</sup> Heidegger, SuZ., p. 140.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Gerigk, p. 8.

bevindlijkheid zelf alleen worden opgeroepen door iets dat zelf reeds vanuit de specifieke constitutie van deze stemming ontsloten werd. Anderzijds moet degenen die de 'dingen' wil benoemen die in de wereld van het werk optreden, ze als datgene noemen wat ze zijn vanuit de heersende bevindlijkheid. 'Und nur weil die Auslöser von Befindlichkeit nicht als Objekte, deren 'emotionaler Wert' ihnen wie eine Eigenschaft fest anhaftete und der deshalb lernbar und verlernbar wäre, in einer Aussenwelt antreffbar sind, auf die das Subjekt sich einzustellen hätte, ist ein unmittelbares Verstehen der Welt des Gebildes über die Zeiten hinweg überhaupt möglich. *Befindlichkeiten sind ahistorische Paradigmata der menschlichen Situation*<sup>22</sup>.' Een bevindlijkheid is het, die het zijnde in de wereld van het werk toestaat dat te zijn, wat het is. Vraagt een stemming om een correlaat, zoals de dichter dit als oorsprong van zijn scheppen ondervindt, dan is dit correlaat gevonden, 'wenn das in unseren Blick gebrachte innerweltlich Seiende der zu gestaltenden Befindlichkeit 'entspricht.' Solche Entsprechung hat ihren Bezugspunkt zumeist in einem innerfiktional registrierenden Bewusstsein, das von einer Gestimmtheit 'überfallen' wird<sup>23</sup>.'

'Iemand moest Josef K. belasterd hebben, want zonder dat hij iets kwaads gedaan had, werd hij op een ochtend gearresteerd. De keukenmeid van mevrouw Grubach, zijn hospita, die hem iedere dag tegen acht uur het ontbijt bracht, kwam deze keer niet. Dat was nog nooit gebeurd. K. wachtte nog een poosje, zag, met zijn hoofd op het kussen liggend, de oude vrouw, die tegenover hem woonde en met een voor haar geheel ongewone nieuwsgierigheid naar hem keek, maar daarna, tegelijk verbaasd en hongerig, belde hij.' Voor we het weten bevinden wij ons als lezer in een wereld, waarvan het geheel al met de eerste zin, die gelijk de toon aangeeft, nadrukkelijk wordt ontsloten. De situatie is daar, en zij begint al tekening te krijgen, want K. begrijpt niet waar het ontbijt blijft en hij verbaast zich over de ongewone nieuwsgierigheid van de oude vrouw aan de overkant. Details. Maar ze duiken op binnen de ban van iets dat nog veel ongerijmder is en in feite al voor de deur wacht. K. hoeft alleen maar te bellen.

'Dinge' begegnen immer nur als so und so erschlossene<sup>24</sup>.' Lezen we hier in plaats van 'dingen' *details*, dan blijken we ons reeds midden in het vraagstuk te bevinden dat de hoeksteen vormt van Lukács' opvatting van realisme (als de 'grondslag van iedre literatuur') en hem in zijn ogen ook het meest dwingende argument aan de hand doet tegen al wat hier niet aan beantwoordt — want bevangen zou blijven in fragmenterende onmiddellijkheid: de 'onuitwisselbaarheid der details'. 'Denn das Nebeneinanderstellen von tausend Zufällen kann niemals aus sich heraus eine Notwendigkeit ergeben. Um das Zufällige mit der Notwendigkeit in einen richtigen Zusammenhang zu bringen, muss die Notwendigkeit in der Zufälligkeit selbst, also in den Details

<sup>22</sup> Ibid., p. 11. Dit hoeft niet uit te sluiten dat juist de *actualisering* van een speciale modus van bevindlijkheid een door en door historisch gebeuren is. Waardoor ook gesproken kan worden van de *grondstemming* van een tijdperk.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> Ibid., p. 199.

selbst bereits innerlich wirksam sein. Das Detail muss als Detail von vornherein so ausgewählt und gestaltet werden, dass in ihm dieser Zusammenhang mit dem Ganzen innerlich wirksam sei. *Diese* Auswahl und Anordnung der Details beruht allein auf der künstlerisch objektiven Widerspiegelung der Wirklichkeit<sup>25</sup>. In het eerste gedeelte van deze studie heb ik bezwaar aangekend tegen de wijze waarop Lukács het gezichtspunt van de totaliteit als garantie voor de 'artistiek objectieve weerspiegeling van de werkelijkheid' tot het constituerend principe verheft voor de betekenis-samenhang(en) van het literaire werk. Een aanspraak waar we tevens van mochten vaststellen, dat zij haar grond vindt in de pretentie van het marxisme de filosofie op te heffen in de wetenschap der geschiedenis. Nemen we het zojuist aangehaalde citaat in ogenschouw, dan kan daar thans aan worden toegevoegd, dat met name uit de marxistische benadering van literatuur in optimale zin de juistheid blijkt van wat Heidegger op een enkele plaats in 'Sein und Zeit' te kennen geeft: dat het niet aangaat subject en object op elkaar te betrekken, zolang deze dialectiek *existentiaal ongefundeerd* blijft<sup>26</sup>. De wijze waarop Lukács de begrippen van 'toeval' en 'noodwendigheid' hanteert laat zich rechtstreeks herleiden tot de paradigmatische voorstelling van de geschiedenis als de verwechting van subject en object. Maar geldt voor deze aanwending niet precies datgene wat Heidegger elders over dat andere handzame paar, de begrippen 'vorm' en 'inhoud' opmerkt, dat zij tenslotte tot 'Allerweltsbegriffe' geworden zijn 'unter die alles und jedes zu bringen ist'<sup>27</sup>?

Zoals de dialectische opvatting van de mens als 'de wereld van de mens' nog om een fundering vraagt in de existentiale bepaling van het 'in-de-wereld-zijn', zo hoeft de 'noodwendigheid' om in de 'toevalligheid' van het detail innerlijk werkzaam te worden daarvoor niet eerst te wachten op het realistisch gezichtspunt van de totaliteit. De toevalligheid die door de literatuur wordt uitgeschakeld is allereerst de 'vluchtigheid' van de empirie van alledag, die maar zelden toestaat dat eenzelfde aanblik bij verschillende mensen tot een zelfde stemming leidt — en daarmee als schouwspel voor even tot een gesloten zingeheel wordt<sup>28</sup>. Constitutief voor de betekenisamenhang van een literair werk en daarmee datgene terwille waarvan de wereld van dit werk er is, is niet het gezichtspunt van de totaliteit, maar het 'zicht' van een bepaalde bevind-

<sup>25</sup> Georg Lukács, *Probleme des Realismus I, Essays über Realismus*, Werke Bd. 4. Luchterhand, Neuwied 1971, p. 624/625.

<sup>26</sup> Vgl. Heidegger, *SuZ.*, p. 132, 300, 388.

<sup>27</sup> Heidegger, *Nietzsche I*, Pfullingen 1961, p. 98.

Wat Lukács' verzet betreft tegen moderne vormexperimenten (vgl. deel I, noot 23), het volgende. In de eerste plaats is het uiterst twijfelachtig of men vorm en inhoud wel zodanig kan scheiden, dat van het één kan worden gezegd dat het afsteekt tegen het ander. Vorm staat niet tegenover inhoud, maar tegenover stof. Wie zich op de vorm richt, neemt derhalve ook altijd inhoud waar. Wat wil het overigens zeggen: dat de vorm afsteekt tegen de inhoud? Dat de vorm als zodanig niet voldoende in de inhoud is neergelagen? Of weerstreeft de inhoud het natuurlijk verstaan van de lezer en wordt eerst daardoor de blik naar de vorm geleid? Gesteld dat de vorm inderdaad tegen de inhoud afsteekt of althans de aandacht trekt, is dat dan noodzakelijk uitdrukking van de subjectiviteit van de auteur? Zou het niet ook een geheel eigen mogelijkheid van het literaire werk kunnen zijn?

lijkheid. Het is ook alleen de stemming die verklaart, dat een werk, hoe vreemd de wereld ook is die ons wordt gepresenteerd, toch aanspreekt en mee kan slepen. Als lezer hoeven we beslist niet alles uit deze wereld te kennen, om haar toch min of meer volledig te verstaan. Verstaan we haar, dan primair omdat zij tot verschijning komt in de ban van een bevindlijkheid.

Voor de verwerkelijking van de betekenissamenhang van een werk is in-tussen meer vereist dan een bevindlijkheid alleen. Zich houdend aan het gangbaar begrip van literatuur als *ideo-sensorisch onderscheidt Gerigk* naast de bevindlijkheid dat wat hij de *antropologische premisse* van een werk noemt.

'Was von der beherrschenden Befindlichkeit zu halten ist, sagt uns die anthropologische Prämissen. Die anthropologische Prämissen ist die 'Wahrheit der Welt des Gebildes'<sup>29</sup>.' De antropologische premisse is het prisma waar-doorheen de bepaalde bevindlijkheid, die in 'absolute' zin het terwille-waar-van van een werk vormt, wordt 'gerelativeerd', in de zin van betrokken op. De premisse komt een regelende functie toe. Zij legt het 'wie' vast van een bepaalde persoon in een bepaalde wereld en is daarmee beslissend voor het oordeel dat de bevindlijkheid waarin deze persoon geraakt vanuit deze wereld ervaart. Als een opvatting over het wezen van de mens die de schrijver i.h.b. is toegedaan, legt de antropologische premisse de 'stijl' vast waarin de heersende bevindlijkheid wordt geformuleerd. Zij kan deze bevestigen, intensiveren, afzwakken of tegengaan. Opstandigheid bijvoorbeeld kan revolutionair worden bevestigd of juist ontkend als *hubris tegenover een door God gewenste orde*. De naam van een literaire gestalte staat daarmee dus niet alleen voor een bevindlijkheid, maar tevens voor het lot dat deze gestalte op grond van de antropologische premisse ondergaat. Zo is het vanuit de antropologische premisse van 'Misdad en Straf' ondenkbaar, dat Raskolnikov er in zou slagen de crisis waarin hij door zijn daad geraakt te onderdrukken, om vervolgens weer doodgemoedereerd in het leven van alledag terug te keren. De antropologische premisse van het werk staat dit niet toe, in zoverre zij de mens alleen als 'zedelijk' aanvaardt. Onttrekt de mens zich aan de moraliteit, dan houdt hij volgens Dostojewski op te zijn.

Bevindlijkheid en antropologische premisse hebben hun plaats in wat Gerigk het *fictie-transcendent domein* noemt. Hij maakt een onderscheid tussen het fictie-immanent en het fictie-transcendent domein van het literaire werk. Het fictie-immanent domein is de wereld van het werk zoals de lezer die zich in het *natuurlijk verstaan eigen* maakt. Wat deze wereld te boven gaat, in zoverre het haar betekenissamenhang eerst constitueert en in zijn structuur de lezer doorgaans verborgen blijft, behoort tot het fictie-transcendent domein. Bij dit laatste heeft het *fundamenteel-esthetisch verstaan* van de criticus zich op te houden. Dit verstaan vraagt om een waakzame ontvankelijkheid en kenmerkt zich door de bekwaamheid de spanning mee te maken tussen de

<sup>28</sup> Gerigk, p. 10. Vgl. ook: Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1975, p. 107/108.

<sup>29</sup> Gerigk, p. 11.

eigenzinnigheid van een werk en de uiteindelijk resulterende zin<sup>30</sup>. Deze eigenzinnigheid ligt besloten in de drang waarmee een bevindlijkheid zich naar alle zijden verlangt te realiseren, om het zo tot volle aanschouwelijkheid te brengen. Licht het terwille-waarvan van een werk eenmaal vast, dan komt de schrijver dus voor *onvoorwaardelijkheden* te staan, waarvan de som wordt uitgemaakt door het samengaan van een bevindlijkheid en een antropologische premisse<sup>31</sup>. Deze som is het die het onderwerp of *thema* vormt van een werk met natuurlijke zwaarte.

De ontplooiing van een bevindlijkheid kan op twee wijzen geschieden. Zij kan óf louter logisch worden voltrokken óf daarenboven uitmonden in een fictie-transcendent *beeld*. Dit laatste is een bijzondere mogelijkheid waar het om de inrichting gaat van het fictie-transcendent domein, inzoverre de componenten van een werk door de logica van een beeld met elkaar in betrekking worden gebracht. Wanneer wij in Edgar Allan Poe's 'Narrative of Arthur Gordon Pym' de zuidpool als het oord van de dood dienen op te vatten, dan laat zich een dergelijke interpretatie vanuit fictie-immanent standpunt niet bevestigen. Alleen in het fictie-transcendent domein is de reis van Pym een allegorische, nl. de reis van de mens door het leven, dat in het lichaam van de moeder begint (het donkere ruim van het schip waar Pym zich als verstekeling verborgen houdt) en eindigt in de dood<sup>32</sup>.

Allereerste voorwaarde, aldus Gerigk, voor de rang van een literair werk is de wijze waarop het fictie-transcendent domein is gestructureerd. Of het werk dan inderdaad als een volkomen werk kan worden beschouwd, hangt niet af van een *formele* afronding binnen het fictie-immanent domein — zoals in de doorsnee detective-roman —, maar van een *substantiële* verwerkelijking van het fictie-transcendent apriori. Een bijzonder verhelderend onderscheid, zo mogen we stellen, dat bijvoorbeeld eerst begrijpelijk maakt, dat een werk als 'Het Slot' van Kafka, dat zo plotseling afbreekt, in zekere zin toch als substantieel sluitend kan worden ervaren. Het fictie-transcendent domein schrijft blijkbaar voor dat hier een formele afronding binnen de fictie niet noodzakelijk of zelfs wellicht onmogelijk is.

Vraagt men tenslotte, wellicht wat verbaasd over de centrale rol die hier aan de bevindlijkheid wordt toegekend, waar de existentiaal van het 'Verstehen' in deze (op 'Sein und Seit' gebaseerde) theorie is gebleven, juist ook waar het niet zozeer de receptie alswel de creatie van het kunstwerk betreft, dan kan dit verstaan of begrijpen mijns inziens worden vereenzelvigd met de greep die de schrijver heeft op zijn thema, op het *ontwerp* van het werk als gehéél, met al zijn natuurlijke én artificiële mogelijkheden.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>31</sup> Peinzend over de kwetsbare en zelfs belachelijke indruk die het begin van ieder verhaal aanvankelijk moet maken, vooral in vergelijking met die zo imponerende afgesloten organisatie van de wereld, heeft Kafka deze som van onvoorwaardelijkheden op het oog, wanneer hij zich voorhoudt niet te vergeten 'dat het verhaal als het gerechtvaardigd is, zijn voltooide organisatie in zich draagt, ook wanneer het zich nog niet geheel en al ontplooid heeft.' (Dagb., 19 dec. 1914.)

<sup>32</sup> Vgl. Gerigk's uitvoerige interpretatie van dit werk, p. 110 ev.

8.

Is het werk van Kafka nu *realistisch*? Deze vraag, die op zich een zinnige is en bovendien niet moeilijk te beantwoorden, wordt pas daar onzinnig en aanleiding tot hopeloze spraakverwarring, waar met dit waarmerk een werk staat of valt. Stellen we voorop dat eerst zij van het realisme een probleem maken voor wie de werkelijkheid zelf als probleem heeft afgedaan. Theoretisch althans. Want tevens is het zo, dat pas de praktische rede gemeend heeft uitgesproken eisen aan de kunst te moeten stellen. Vandaar de 'werking' die van de 'weerspiegeling' wordt verwacht, haast in de geest van die renaissance-schilder die een hond zo perfect dacht na te kunnen bootsen, dat het dier zelf er naar zou blaffen. Gemeenschappelijk is inderdaad de idee van het perspectief, het enige juiste wel te verstaan. De wetten van dit perspectief staan garant voor een werkelijkheidsgetrouw totaalbeeld. Wat niet wil zeggen dat de orthodox marxist zich deze verwantschap bewust zou zijn, zodanig dat hij zich gedwongen ziet de crisis van het perspectief in de schilderkunst oprecht te doorgronden. Een Lukács althans is zo consequent nog in een stilleven van Cézanne de burgerlijke bezitsverhoudingen weerspiegeld te zien uit het Frankrijk van het eind van de 19e eeuw.

Dat het werk van Kafka met het gezichtspunt van de totaliteit als perspectief weinig van doen heeft, maar desondanks van een werking getuigt die zich niet laat loochenen, heeft er toe geleid dat de problematiek van het realisme zich op de conferentie te Liblice kon concentreren in de vraag: is Kafka realistisch? Gegeven, dat met het loslaten van de notie 'realisme' het marxistisch werkelijkheidsontwerp zelf in het geding zou komen, stond er voor wie zich niet wenste te onttrekken aan de kracht waarmee Kafka's werk hem aansprak maar één weg open: deze notie zó te verruimen, dat ook dit werk er onder kon worden begrepen. Bij Ernst Fischer had dit tot gevolg de dringende vraag: 'Geldt alleen als werkelijkheid de wereld buiten de schrijver, die hij onvervormd heeft te weerspiegelen, of ook de spiegel zelf?' Een vraag die hij dan als volgt nader preciseert: 'Is de veelheid van manieren waarop de buitenwereld tot een subjectieve beleving wordt niet een belangrijk moment van die werkelijkheid?' De vraag is een wezenlijke. Niet alleen omdat zij het marxistisch werkelijkheidsontwerp in zijn aanspraak op universaliteit wel degelijk ter discussie stelt, maar tevens omdat zij verwoordt wat een onoplosbaar probleem moet zijn voor een ieder die naïef bevangen is in de alledaagse voorstelling van een subject dat in zich gesloten tegenover een objectieve werkelijkheid daarbuiten zou staan. Een voorstelling van zaken die ook dan nog niet is opgeheven, wanneer het marxisme de mens dialectisch als enerzijds de schepper anderzijds het product van deze werkelijkheid beschouwt. Want 'is werkelijkheid alleen wat mensen doen en wat hen aangedaan wordt, of moet ook bij voorbaat tot het hier en nu gerekend worden wat zij dromen, vermoeden of voelen, als iets dat er nog niet is, of er alleen op een onzichtbare manier is?'

<sup>33</sup> Lukács, *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Sonderausgabe der Sammlung Luchterhand 1970, p. 342.

Met zijn vragen dringt Fischer door in een bereik dat het marxistisch ontwerp vreemd is en zich niet laat begrijpen dan vanuit een ontwerp dat subject en object niet zozeer op elkaar betreft alswel hun oppositie zelf eerst radicaal ter discussie stelt en ondergraaft. Alleen al de verdachte voortvarende opgang van het weerspiegelingsbegrip, dat nog in 'Geschichte und Klassenbewusstsein' door Lukács zelf als onverenigbaar met de dialectiek wordt bevonden<sup>33</sup>, moet op deze lacune in het dialectisch denken attent maken: een bodemloosheid die schuilgaat juist in haar geforceerd materialistische fundering. In de praxis van arbeid en politieke strijd wordt weliswaar de betrekking tussen subject en object als bewegingsvolle eenheid gedacht. Maar wat daarmee onbegrepen blijft is niet alleen de zinsstructuur van deze actieve eenheid zelf, maar allereerst het 'passieve' dat dit 'actieve' überhaupt eerst mogelijk maakt. Alleen om dit laatste toch vast te houden wordt in het marxisme op onverenigbare wijze de werkelijkheid niet alleen als activiteit gedacht, maar tevens en onder zekere voorwaarden allengs in toenemende mate als een welhaast fysische materialiteit: en de mens zelf overeenkomstig gereduceerd tot een passieve spiegel.

Hoe nu bij uitstek in het literaire werk ook deze spiegel zelf tot de werkelijkheid behoort en niet als praktische activiteit, maar als de affectieve sfeer van het voelen deze werkelijkheid niet meer weerspiegelt maar primair *ont-hult*, kan pas begrijpelijk worden vanuit een literatuurtheoretisch ontwerp dat zich baseert op Heideggers existentiale analyse van het in-de-wereld-zijn. Nabootsen, afbeelden of weerspiegelen kan men strikt genomen alleen de zichtbare 'buitenwereld' en niet het onzichtbare 'innerlijk'. Maar wát als nu eens iets 'innerlijks' voorwaarde is wil deze 'buitenwereld' ook maar zichtbaar worden — een innerlijkheid die Heidegger uit het slop van de subjectiviteit heeft weggerukt en in zijn meest eigenlijke zin begrepen als ontsluiting van het buiten-zijn zélf!? Van Kafka, die heeft geweten dat uiteindelijk juist zijn angst het beste deel van hem was, kennen we de verzekering, dat alles wat een werkelijke, blijvende waarde heeft altijd een geschenk van binnen is<sup>34</sup>.

Maar, zo kan worden tegengeworpen, is het dan niet bij uitzondering het werk van Kafka dat aanleiding heeft kunnen geven tot vragen zoals ze door Sischer zijn geopperd. Aldus suggererend dat dit werk terzijde van de gebruikelijke literatuur zou staan, in zoverre het juist Kafka — getuige de teneur van zijn notities — inderdaad alleen om de uitbeelding van zijn 'binnenwereld' zou zijn te doen geweest. Dit in tegenstelling tot realistische auteurs, die wel in staat zouden zijn alle 'stof' voor hun werk volledig uit de 'buitenwereld' te putten. Maar, ik herhaal, als nu eens die zg. binnenwereld noodzakelijk voorwaarde is wil deze buitenwereld oorspronkelijk zichtbaar worden — ook in de literatuur die voor realistisch doorgaat<sup>35</sup>! Dan zou het werk van Kafka uitzonderlijk kunnen zijn, niet eens zozeer omdat het afwijkt, alswel omdat het in zijn geconcentreerde gaafheid juist model staat voor de eigen aard en mogelijkheden van literaire kunst überhaupt!

<sup>34</sup> Gustav Janouch, Gesprekken met Kafka, A'dam 1965, p. 34.

<sup>35</sup> Vgl. de uiterst grondige interpretatie die Gerigk in het deel 'Werkanalysen' van zijn studie levert van Tolstoj's 'Oorlog en Vrede.'

Is Gerigk van oordeel, dat we dán van een volkomen werk kunnen spreken, wanneer de ontplooiing van het terwille-waarvan van een werk zo geschiedt, dat zij zich als gevolg van de antropologische premisse (en eventueel een fictie-transcendent beeld) laat begrijpen, dan heeft Kafka in *De gedaanteverwisseling*, de onthutsende geschiedenis van een dier dat crepeert, een van zijn volmaakste dichtwerken nagelaten. Een handelsreiziger ontwaakt uit onrustige dromen, om te ontdekken dat hij tijdens zijn slaap is veranderd in een vreselijk stuk ongedierte. In plaats van een zoon die de familie onderhoudt en steunt, ligt daar van de ene op de andere dag een grote bruine kever. De uitgangssituatie is extreem. En met de zin ervan heeft men zich tot op de dag van vandaag in een niet meer te tellen reeks van interpretaties beziggehouden. Het tart ieder begrip van wat gebruikelijk is, dit beeld van een dier geworden mens. Wat is het voor een beeld? En waar staat het voor? Maar de vraag naar de psycho-analytische, sociaal-kritische dan wel metafysische zin van deze metamorfose gaat voorbij aan het werk zelf, zolang niet wordt ingezien: dat zij als uitgangssituatie primair het geconcentreerd correlaat vormt van datgene terwille waarvan het werk is<sup>36</sup>! Het terwille-waarvan van een werk met natuurlijke zwaarte is altijd een bevindlijkheid.

Niets is ons tijdens de lectuur van een werk zo ná als de bevindlijkheid in de ban waarvan het zich ontwikkelt. Maar niets ook is tevens zo vér als juist deze bevindlijkheid, wanneer we naderhand naar haar vragen. Zo kunnen we geneigd zijn ten aanzien van 'De gedaanteverwisseling' direct te beamen wat Lukács als 'grondmotief' van het werk van Kafka heeft aangewezen: de stemming der machteloosheid. Wat maakt een machtelozer indruk dan een kever die op zijn rug ligt? Een nauwgezette lezing evenwel moet al snel tot de bevinding leiden, dat hier sprake is van meer dan machteloosheid alleen. Allereerst immers is er een verlangen dat heel de vertelling doortrekt, aanvankelijk nog soms gevoed wordt door de illusie dat de vervulling nabij is, maar geleidelijk uitdooft in een gelaten berusting. Zodat we de bevindlijkheid van het werk 'De gedaanteverwisseling' vermoedelijk het meest nabijkomen, wanneer we haar omschrijven als: de wens van een bevreemdend wezen door zijn omgeving te worden aanvaard. Een vruchteloos pogen in de menselijke kring te worden opgenomen.

Zeg ik vruchteloos, dan is daarmee de antropologische premisse van het werk reeds aangeroerd. Want leert de antropologische premisse ons wat er van de heersende bevindlijkheid houdbaar is, dan is hier sprake van een premisse die de gestemdheid van het verlangen veeleer intensiveert en tenslotte als het ware opbrandt, dan inlost of ook maar tegemoet zou kunnen komen. Het is een uiterst merkwaardige premisse. Voorop staat, dat het bevreemdend wezen dat hier naar acceptatie dingt geen mens meer is. Gregor Samsa is veranderd in een dier. Een stuk ongedierte wel te verstaan, en daarmee een niet zozeer bevreemdend, alswel ronduit afstotend wezen. Maar de metamorfose is niet

<sup>36</sup> Vanuit zijn ontwerp zal Gerigk een dergelijke situatie een 'primaire intentie' noemen. 'Das Drängen des Gegenstandes nach Verwirklichung schafft Primär-intentionen ( . . . ) Die Primär-intentionen werden fiktions-immanent sichtbar als 'Situation', als 'Bild' ', p. 29.

volledig. Als heeft hij de traditionele definitie van de mens als een 'animal rationale' absurd letterlijk willen nemen, confronteert Kafka ons met een wezen dat is opgesplitst in een *dierlijk lichaam* en een *menselijke geest*. In tegenstelling tot de fabeldieren uit de traditie, dieren die zoals bij La Fontaine getransformeerd zijn tot een mens en deze 'rol' probleemloos vervullen, is hier sprake van een dier geworden mens: een hybridisch wezen dat onder zijn ambiguë conditie lijdt. Gregor denkt en voelt als een mens. Hij blijft zich onveranderd beschouwen als lid van de familie en employé van de firma. Hij poogt aanvankelijk ook nog te handelen als een mens, maar juist hierin wordt hij zozeer door zijn wanstaltig lichaam belemmerd, dat hij geleidelijk verkiest zich aan dit laatste aan te passen. Dit temeer daar hij door de reductie van zijn stem tot een dierlijk piepen zijn wensen ook niet in staat blijkt aan de anderen kenbaar te maken. Hij verstaat hen. Maar zij verstaan hém niet en verkeren dus in het ongewisse óf het hier nog wel om Gregor gaat of inderdaad om ongedierte.

In zijn 'Franz Kafka of de andere ervaring' (1976), waarin hij zich ondermeer baseert op een radicaal uitgangspunt van het moderne franse structuralisme, zet Ludo Verbeek uiteen dat het strikt eigen karakter van Kafka's 'beeldconfiguraties' zijns inziens hierin bestaat 'dat zij binnen de gewone werkelijkheid een dusdanige verschuiving teweegbrengen dat een onoplosbare semantische oppositie ontstaat, die op haar beurt het eigenlijke uitgangspunt van het verhaal vormt<sup>37</sup>.' Als voorbeeld van een dergelijke oppositie wijst hij voor wat 'De gedaanteverwisseling' betreft op de tegenstelling tussen mens en dier. In het licht van het bovenstaande mogen we hier stellen, dat deze oppositie besloten ligt in de antropologische premisse en inéén met een nog oorspronkelijker oppositie: die van deze premisse versus de centrale bevindelijkheid van het werk, de structuur uitmaakt van het fictie-transcendent domein. Dat de tegenstelling tussen een dierlijke status en de menselijke mogelijkheden als vanzelf het verhaal voort zou stuwen (tot in het oneindige of de dood), zoals Verbeek vervolgens beweert, is dan niet reeds met deze oppositie zelf gegeven, alswel überhaupt met een bevindelijkheid die om verwerkelijking vraagt. Waar deze bevindelijkheid als datgene terwille waarvan het werk is niet wordt onderkend, kan licht de misvatting ontstaan dat de dynamiek van Kafka's werk bij voorbaat zou samenhangen met het uitblijven van een sluitende zin. Het beeld van de gedaanteverwisseling laat zich inderdaad moeilijk vatten. Hoe treffend kan men deze metamorfose niet begrijpen als laatste concessie aan de metafoor! Maar dat dit beeld bij Kafka dan — in een soort actieve neutralisering van zijn zin — uit zou stromen in een keten van 'lege signifiants<sup>38</sup>', gaat voorbij aan het oorspronkelijk gegeven: dat dit beeld primair het uitverkoren correlaat vormt van een unieke bevindelijkheid en het deze bevindelijkheid is die inderdaad is aangewezen op een 'worden'. Waar ook of juist bij Kafka de wereld van een werk als 'De gedaanteverwisseling'

<sup>37</sup> Ludo Verbeek, *Franz Kafka of de andere ervaring*, Meppel 1976, p. 82.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 84. Vgl. ook Gilles Deleuze/Félix Guattari, *Kafka-Für eine kleine Literatur*, Suhrkamp 1976, p. 31.

zich optimaal in de ban van een bevindelijkheid beweegt, gaat het niet aan zijn taal bij voorbaat 'asignificant' te noemen. Waaróm Gregor Samsa in een dier is veranderd is nu juist merkwaardig genoeg een vraag die de lezer zich amper stelt, laat staan dat hij zich af zou vragen hoe zoiets mogelijk is. We hoeven het waarom, de uiteindelijke zin van deze gebeurtenis zélf niet te doorgronden, om de betekenisverhouding die er door wordt ontsloten toch zinvol te verstaan!

De uitgangssituatie is niet uniek omdat zij op zich zo ongebruikelijk zou zijn, maar allereerst omdat zij zo zeldzaam geconcentreerd een som van onvoorwaardelijkheden bevat die in staat stelt de wereld op een heel speciale wijze te betrappen, te grijpen, zoals Kafka zelf het eenmaal uitdrukt<sup>39</sup>. Het beeld wenst geen verklaring, primair vraagt het om verwerkelijking. Kortom, het verhaal kan van start gaan. Over de zaak van het overleven: of Gregor Samsa al dan niet weer in de wereld van de mens zal worden opgenomen, kunnen de onderhandelingen worden geopend, en we zullen eens zien hoe in het licht van deze merkwaardige maar klaarheldere zaak de reacties van de opeenvolgende representanten van deze wereld verschijnen! Ik kan volstaan met de constatering dat deze confrontatie Gregor op den duur pas werkelijk tot een stuk ongedierte degradeert.

Is 'De gedaanteverwisseling' nu een realistisch werk? Voor de beantwoording van deze vraag zal het zinnig blijken in het kort nog een en ander samen te vatten uit Gerigk's analyse van het fictie-*immanent* domein: zijn beschrijving van de wijze waarop het thema van het literaire werk zich tot concrete aanschouwelijkheid ontvouwt. Streeft dit thema vanuit zichzelf naar verwerkelijking, dan worden daarbij automatisch factoren werkzaam 'die nicht zum Thematisierten gehören, sondern die konkrete Bestimmtheit einer Thematisierung überhaupt erst ermöglichen. Diese Faktoren sind: das *Konkretions-substrat* und der *Wirklichkeitsbestimmende Konsensus*<sup>40</sup>.' Met het 'Konkretionssubstrat' van een werk bedoelt Gerigk de omgeving of wereld waarin het speelt. Al naar gelang de situering kan een onderscheid worden gemaakt tussen 1) een onmiddellijk voorhanden, 2) een gereconstrueerd, 3) een voorgesteld, en 4) een imaginair substraat. Beperk ik me voor een nadere explicatie tot een enkel voorbeeld. Van een imaginair substraat is sprake in Becketts 'Wachten op Godot'. Een voorgesteld substraat is een wereld die is ingericht volgens cliché-matige voorstellingen, zoals 'Taras Boelba' van Gogol of Kafka's 'Amerika'. Een gereconstrueerd substraat treffen we aan in historische romans. Wat het onmiddellijk voorhanden substraat betreft tenslotte maakt Gerigk een onderscheid tussen nabijheid en afstand ten opzichte van de eigentijdse wereld. Nabij is bijvoorbeeld de wereld waar het werk van Dosztojewski, veraf de wereld waar 'Moby Dick' van Melville speelt. De wijze nu waarop het 'Konkretionssubstrat' ons vanuit het werk tegemoet treedt beweegt zich enerzijds in het krachtveld van de antropologische premisse (van

<sup>39</sup> Tegen Janouch over diens proza-stukjes: 'Je streeft de wereld in plaats van haar te grijpen' (p. 43).

<sup>40</sup> Gerigk, p. 20.

een bepaalde waardering), anderzijds, aldus Gerigk, krijgen wij het te zien door het prisma van de 'Wirklichkeitsbestimmende Konsensus.' Deze consensus geeft ons te verstaan hoe wij te verstaan hebben. Zij stelt de afstand vast tussen de wereld van het werk en de empirie van alledag, geeft met andere woorden aan wat in deze wereld voor 'normaal' doorgaat. De consensus heeft op natuurwetten betrekking of op menselijk gedrag. Zij kan zich manifesteren als verbazing over iets dat eigenlijk in het geheel niet zo verbazingwekkend is of als uitblijvende verwondering over iets dat nu juist wél verbazing had moeten wekken.

In aansluiting op dit laatste kunnen we constateren, dat in 'De gedaanteverwisseling' sprake is van een consensus die ons akkoord doet gaan met een empirische onmogelijkheid, juist doordat hier ternauwernood enige verbazing over wordt uitgesproken. Natuurlijk vraagt Gregor zich een ogenblik af, wat er met hem gebeurd is. Maar alleen om onmiddellijk daarop vast te stellen dat het geen droom is en vervolgens zowaar over te gaan tot de orde van de dag. Tenminste, hij kijkt de kamer rond, richt zijn blik op het raam, bemerkt dat het somber weer is en denkt: 'Als ik nog eens wat ging slapen en alle gekheid vergat.' Op deze manier wordt de lezer vertrouwd gemaakt met een situatie die verre van realistisch is. Wat hier tevens uit blijkt, is dat de wereld van een werk — waar wij haar juist verstaan — altijd de plaats van ónze wereld heeft ingenomen en niet wordt ervaren als nog eens door deze omvat. 'Indem wir den Wirklichkeitsbestimmenden Konsensus vollziehen, verlieren wir *unsere Welt*<sup>41</sup>.'

Wanneer het verhaal 'De gedaanteverwisseling' voor het overige toch een nauwgezet realistische indruk maakt, moet dat op rekening geschreven worden van het substraat dat Kafka hier heeft 'gekozen' ter veraanschouwelijking van het terwille-waarvan. Want wat is er concreter dan het eigen bed in de eigen kamer, gebloemd behangsel en een uitgepakte monstercollectie stoffen op tafel. Het 'Konkretionssubstrat' van 'De gedaanteverwisseling' is een onmiddellijk voorhanden substraat dat zich bovendien kenmerkt door een bijzondere nabijheid. Aan menig tijdgenoot danken we dan ook de verzekering, dat in elke gestalte, in elke situatie die Kafka schildert het praagse kan worden aangetoond. 'Kafka was Praag en Praag was Kafka.' Maar wanneer men zich dan vervolgens te buiten gaat aan de bewering, dat wie dit Praag niet gekend heeft Kafka onmogelijk zou kunnen verstaan, begaat men dezelfde vergissing als de marxist, die alleen bereid blijkt Kafka te beamen waar zijn werk kan worden opgevat als een 'pijnlijk nauwkeurige' evocatie van het 'diabolisch karakter van de wereld van het moderne kapitalisme' of het 'volledig ontwikkeld imperialisme'.

Wat niet onderkend wordt is het volgende fundamentele inzicht. De wereld waarin een werk spéelt is niet zelf het terwille-waarvan van dit werk, maar een substraat ter concretisering van een modus van het *in-de-wereld-zijn*. Wordt de wereld zélf op een oorspronkelijke wijze zichtbaar, dan alleen door de ontsluiting van een uniek *in-zijn*. Eerst déze ontologische verhouding kan

<sup>41</sup> Ibid., p. 28.

verklaren, waarom de wereld die door een kunstwerk op oorspronkelijke wijze zichtbaar wordt, de wereld die mogelijk ooit als substraat dit werk zijn concrete verschijningsvorm verleende *transcendeert!* Zoals het ook verklaart, waarom de wereld die als substraat wordt aangewend niet per se een onmiddellijk of ooit voorhanden werkelijkheid behoeft te zijn, maar heel wel een wereld kan zijn die in haar totaliteit met geen enkele objectief voorhanden wereld of omgeving concreet verband houdt! Of een literair werk geslaagd is hangt niet af van de vraag of het realistisch is. Want niet de (aan een theoretisch voorontwerp getrouwe) weergave of weerspiegeling van 'de wereld van de mens', maar een oorspronkelijke ontsluiting van het menselijk 'in-de-wereld-zijn' vormt de ware grondslag van literatuur. Of al dan niet de voorkeur is gegeven aan een realistisch substraat, aan een realistische behandeling is geen maatstaf voor de aanvaardbaarheid van een werk, want een volstrekt *relatieve* kwestie, in dienst als deze keuze staat van de drang naar verwerkelijking die uitgaat van het terwille-waarvan — dat in een werk met natuurlijke zwaarte altijd een modus van bevindelijkheid is. Strikt genomen, aldus Gerigk, heeft ieder werk zijn eigen 'Konkretionssubstrat'<sup>42</sup>. En met name dit gegeven, dat iedere schrijver in zijn werk een volstrekt unieke autonome wereld oproept, is iets dat buiten het begripsvermogen valt van de realistische literatuurtheorie. Voor de marxist immers is er maar één wereld, één substraat, één werkelijkheid. En deze werkelijkheid mag dan als een historische zijn gedacht, voor de wijze waarop zij centraal wordt gesteld blijkt onverminderd op te gaan wat Heidegger in 'Sein und Zeit' met betrekking tot de ding-ontologie in het algemeen heeft opgemerkt: wordt het Zijn überhaupt als 'realiteit' gedacht, dan worden de overige zijnsmodi 'negativ und privativ mit Rücksicht auf Realität bestimmt'<sup>43</sup>.

9.

Naast dat van het realisme is er nog een tweede vraagstuk tenslotte, dat hier niet onbesproken kan blijven. Immers, wanneer 'De gedaanteverwisseling' van Kafka, ook al kent het verhaal een onmiddellijk voorhanden 'Konkretionssubstrat der Nähe', in zijn totaliteit niet als realistisch beschouwd kan worden, hoe staat het dan met Lukács' beoordeling van Kafka's werk als *allegorie van het niets?* Legt niet ook een Verbeeck de verhalen van Kafka uit als een soort structurele ontlediging?

'De zingeving bouwt bij Kafka niet op symboliek, omdat zulk een werkwijze steeds op een geheime afspraak met de opperste waarheid, met een hoogste idee berust.' Voor Kafka 'kan de kunst slechts leugenachtige, dat wil zeggen negatieve afbeeldingen aanbieden. Negatieve afbeeldingen zijn echter geen afbeeldingen; zij bouwen geen brug meer tussen teken en zin, zij geven slechts een spoor aan.' Wat vervolgens ontstaat, aldus Verbeeck, is een verhaaltype dat zich ontwikkelt als een reeks van lege tekenfiguren, waarvan het eindpunt geen symbolisch afsluitende 'zin' teweegbrengt, maar integendeel

<sup>42</sup> Ibid., p. 25.

<sup>43</sup> Heidegger, SuZ., p. 201.

de afwezigheid van zin, geen waarheid 'maar een toestand van aporie die dan op de lezer overslaat'<sup>44</sup>. Een allegorie derhalve van het niets?

Stel ik voorop, dat waar ook reeds een werk als 'De gedaanteverwisseling' in het licht van het bovenstaande wordt begrepen, in feite een eigen-aardigheid van latere van Kafka's werken wordt teruggeprojecteerd op een verhaal, waarin deze eigen-aardigheid in de kiem weliswaar besloten ligt, maar als mogelijkheid nog niet is aangegrepen. 'De gedaanteverwisseling' is een werk met natuurlijke zwaarte. Centraal staat een bevindlijkheid, terwille waarvan het verhaal zich teleologisch<sup>45</sup> tot een aanschouwelijkheid ontplooit waarvan de immanente betekenissenamenhang het verstaan voor geen al te grote problemen plaatst. Desondanks is 'De gedaanteverwisseling' een werk waarin reeds de onontkoombare facticiteit is gegeven van een voorval dat eigenlijk om opheldering vraagt. Alleen, nu juist in dit werk wordt deze gebeurtenis, die van de plotselinge metamorfose, noch door Gregor zelf noch door één van de andere figuren uit het werk gereflecteerd, zodanig dat zij in haar raadselachtigheid aanleiding tot al is het maar een poging tot duiding wordt. De zin van de aanvangssituatie blijft bij voorbaat in duisternis gehuld, op als zij nog gaat in haar functionaliteit waar het de mededeling van een bijzondere modus van bevindlijkheid betreft. In latere vanaf 1914 geschreven werken komt hier verandering in, in zoverre de initiële gebeurtenis dan tevens gethematiseerd wordt als iets dat zich inderdaad niet in reflectie, in subjectieve duiding op laat heffen! Zo wordt in het fragment gebleven 'De dorpsschoolmeester' de raadselachtige verschijning van een reusachtige mol geïntroduceerd als een fenomeen dat 'absoluut onopgehelderd is gebleven', hetgeen in het verhaal dan leidt tot geschriften waarvan de auteurs weldra onderling zo verstrikt raken in hopeloze misverstanden dat de zaak zelf nu eerst volledig in duisternis verzinkt. Een werk waarin het raadselachtig gegeven eveneens tot onderwerp van commentaar wordt is het verhaal 'De strafkolonie'. Hier wordt aan een reiziger door een officier die het apparaat bedient uitleg gegeven over een hoogst eigenaardige strafmachine waarop een veroordeelde zal worden gevonnist. Wat de grotere werken betreft, zowel in 'Het Proces' als 'Het Slot' roept de aanvangssituatie een eindeloze reeks van stappen, overwegingen en commentaar op, die inderdaad zou kunnen worden uitgelegd als een proces van structurele ontleding. Zoals Verbeek het kernachtig samenvat ten aanzien van 'Het Slot': 'De som van alle mogelijkheden vestigt weliswaar het verhaal, niet echter zijn waarheid'<sup>46</sup>.

In de verhalen van Kafka, zo luidt al menig slotsom uit de moderne Kafka-interpretatie, is 'duiding' zelf tot thema geworden. Sta ik op mijn beurt bij dit gegeven stil, dan vooral om terug te kunnen komen op een bijzonder type van het literaire werk: het werk met *artificiële* zwaarte. Aangezien het te ver voert Gerigk's analyse van deze mogelijkheid uitvoerig te bespreken,

<sup>44</sup> Verbeek, p. 79, 85.

<sup>45</sup> Naast een teleologisch onderscheidt Gerigk een contingent en een conjecturaal type betekennisamenhang. Voorbeeld van een conjecturale vertelling is 'Het Slot' van Kafka: aan het eind weet men nog altijd niet of K. nu wel of niet als landmeter naar het slot is geroepen.

<sup>46</sup> Verbeek, p. 74.

beperk ik me tot de vingerwijzing, dat de verdubbeling in de verhaalstructuur die Verbeeck bij Kafka constateert: van een eerste verhaal dat als het ware overdekt raakt door een tweede, gewezen uit commentaar en vragend gissen<sup>47</sup>, correspondeert met het onderscheid dat Gerigk maakt tussen twee instellingen die een literaire tekst ons af kan dwingen: van óf gericht te zijn op het waar-over van het discours van de ander óf op dit discours als modus van discours überhaupt. Wanneer zowel Josef K. in 'Het Proces' als de landmeter K. in 'Het Slot' verstrikt raken in een situatie die zich niet laat ophelderen, wel in de laatste plaats door hen zelf, wordt het natuurlijk verstaan dat zich steeds bij het waar-over van het discours ophoudt allengs deelgenoot van een hermeneutische radeloosheid, waaruit een omslag in het verstaan kan resulteren. 'Wir sehen plötzlich, weil wir mit dem Sinn des Gesagten nicht zu Rande kommen, auf die Art des Sagens. Wir vernehmen anstelle des Gedeuteten das Deuten. Wir erfahren das Deuten als Gestus. Wir erfahren den Gestus des Deutens in seiner Artikulation. Die Lastigkeit des Gebildes ist umgeschlagen: wir vernehmen jetzt das Deuten von Vergangenheit als Modus von Rede<sup>48</sup>.'

'Absalom, Absalom!' van William Faulkner is het werk waarvan Gerigk hier constateert, dat dit zijn terwille-waarvan niet alleen heeft in een bevindelijkheid, maar tevens artificieel in wat hij — uitgaand van de wijze waarop Heidegger deze notie van Kant heeft uitgelegd — een 'Schema-bild' noemt<sup>49</sup>. Aan de tekst wordt als modus van discours überhaupt zichtbaar hoe men zich zo iets als 'het duiden van verleden' voor zou kunnen stellen. In hoeverre en op welke wijze iets dergelijks nu ook op gaat voor met name de 'romans' van Kafka, waarin het onderwerp van eindeloze overweging en interpretatie een 'zaak' betreft die er dan weer goed, dan weer slecht, dan weer beter of juist hopeloos voorstaat zonder ooit in haar zin echt begrijpelijk te worden, wil ik hier in het midden laten. Vaststaat dat het verstaan inderdaad niet tot rust komt in een afsluitende zin. Zowel in 'Het Proces' als 'Het Slot' onttrekken de hoogste instanties die klaarheid zouden kunnen verschaffen zich stelselmatig. Betekent dit dat Lukács het bij het rechte eind heeft wanneer hij deze instanties derhalve opvat als allegorische representanten van het niets?

Wat tegen de wijze waarop Lukács het werk van Kafka verstaat in de eerste plaats moet worden ingebracht, is dat dit verstaan blind is voor de mogelijkheid die ik zojuist aanroerde: dat het literaire werk zijn terwille-waarvan niet alleen in het waar-over van het discours, maar ook artificieel in een modus van discours überhaupt kan hebben. Maar bij deze veronachtzaming van het werk met artificiële zwaarte blijft het niet. Waar zijn interpretatie van Kafka's werk als allegorie van het niets in het teken staat van een veroordeling van de allegorie als artistieke procedure überhaupt, sluit Lukács bovendien de ogen voor de mogelijkheid die het werk met natuurlijke zwaarte fundamenteel toekomt: dat de ontplooiing van de bevindelijkheid uit kan monden in een *fictie-transcendent beeld*. Strikte allegorie wordt dit beeld bij Kafka nergens.

<sup>47</sup> Ibid., p. 58.

<sup>48</sup> Gerigk, p. 40.

<sup>49</sup> 'Das Worumwillen eines Gebildes mit artifizierlicher Lastigkeit ist immer ein Schema-bild.' Ibid., p. 54.

Want als hij al in zijn teksten de indruk weet te wekken alsof alles wat daar staat toch niet zichzelf is, blijft dat waar naar het eventueel verwijst in duisteris gehuld. Het onderschrift ontbreekt. Dat deze eigenaardigheid niet bij voorbaat hoeft te betekenen dat er sprake is van een werk met niet alleen natuurlijke, maar bovenal artificiële zwaarte — als zou *duiding zelf* (van overlevering of traditie of van de condition humaine) per definitie het thema van alle werk van Kafka zijn — en dat dit uitblijven van een sluitende zin ook niet bij voorbaat identiek behoeft te zijn met de zinloosheid van het bestaan of het *niets*, is iets dat ik kort wil toelichten aan een verhaal dat eveneens tot de weinige tijdens zijn leven gepubliceerde werken van Kafka behoort: *De strafkolonie*.

De unieke positie die dit werk binnen het geheel van Kafka's oeuvre inneemt dankt het allereerst aan de omstandigheid, dat alle gerechtsdienaren en slotbeambten hier als het ware zijn samengebundeld in de persoon van een officier, die op een tropisch eiland dat als strafkolonie dienst doet zorg draagt voor de terechtstelling van veroordeelden. Deze terechtstelling vindt plaats op een machine die met de komst van een nieuwe commandant zijn langste tijd schijnt te hebben gehad. Vandaar dat de officier, die zichzelf de laatste trouwe volgeling van de oude commandant noemt, zijn uiterste best doet een reiziger uit het verre Europa, die bereid is de executie van een soldaat bij te wonen die is veroordeeld wegens ongehoorzaamheid jegens zijn meerdere, van de zin van de machine te overtuigen. De bevindlijkheid die daarmee gelijk al bij de aanvang uit de vertelling opstijgt is die van een *fanatieke bewondering*: het blinde ontzag van een fanaticus. De volkomen vanzelfsprekendheid waarmee de officier de werking van het apparaat uitlegt, een onbewogenheid die schokkender werkt dan de gruwelijkheid van het apparaat zelf, is in werkelijkheid de onbewogenheid van een juist in hoge mate bewogene. De absolute onverschilligheid voor de uitermate wrede wijze waarop een medemens zal worden omgebracht vormt het complement van het heilig ontzag voor de perfecte werking van een machine. Vragen we naar de antropologische premisse van het werk, dan stuiten we daarmee op een eigenaardigheid die 'De strafkolonie' blijkt te delen met 'De gedaanteverwisseling', in zoverre dát wat in het verhaal centraal staat geen mens meer is. In het middelpunt immers staat een *machine*. En de mens? De mens is nog juist goed genoeg om deze machine te bedienen en haar als voedsel te worden voorgeworpen.

Op basis van deze premisse nu mondt de bevindlijkheid uit in de voorstelling van een 'totale Perversion der Idee der Gerechtigkeit', zoals Walter Biemel het zo treffend formuleert in zijn interpretatie van 'De strafkolonie'. 'Das Gesetz ist nicht da, um zu erhalten, sondern um zu töten<sup>50</sup>.' Van het gebruikelijke rechtsverloop blijft hier alleen de strafvoltrekking over als het enige dat telt. En hoe het vonnis ook uitvalt, iedere straf betekent de doodstraf. Vroeger, zo mijmert de officier nostalgisch, vroeger stond er een gezelschap van enige honderden toeschouwers geschaard rond de machine, die voor de gelegenheid steeds glanzend was opgepoetst. En wanneer dan de

<sup>50</sup> Walter Biemel, *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*, Den Haag 1968, p. 27.

executie begon, werd het werk van de machine door geen wanklank verstoord. Veel mensen keken niet eens meer, maar lagen met gesloten ogen in het zand. Want iedereen wist: nu neemt het Recht zijn loop. Het geschieden van het recht wordt door de officier, die rechter en beul in één is, geïdentificeerd met het functioneren van de machine. Hogelijk verbaasd is hij dan ook, wanneer de reiziger er vreemd van opkijkt, dat de veroordeelde niet alleen niet op de hoogte is van zijn vonnis, maar zelfs niet weet dat hij veroordeeld is. Immers, waarom zou hij dit laatste moeten weten, wanneer de schuld ten alle tijde vaststaat! En wat voor zin kan het hebben hem zijn vonnis mee te delen, wanneer het juist de bedoeling is dat hem dit op het lijf geschreven wordt!

Keer ik thans terug naar de vraag of met betrekking tot een verhaal als 'De strafkolonie' kan worden gesproken van een allegorie van het niets, dan dient in de eerste plaats te worden opgemerkt, dat, zo de sluitende zin waar ieder detail naar verwijst al het niets zou zijn en niet de reële historische context, zoals Lukács ten aanzien van Kafka's werk in het algemeen beweert, dit niets hier niet zomaar een niets blijkt, maar de negatie van iets heel concreets, de volkomen verdraaiing namelijk van het recht. De 'transcendente betekeniscontext' die de logica van het verhaal constitueert is niet het niets zonder meer, maar een *perverse*, een principe van ongerijmdheid, van het omslaan van een zaak in haar tegendeel die voortvloeit uit het samenspel van een bevindlijkeheid, die zich laat karakteriseren als fanatieke bewondering, en een antropologische premisse, die neerkomt op absolute onderwerping aan een apparaat. Desondanks is het juist, dat het fictie-transcendent domein van het werk met deze gegevens bepaald niet is uitgeput en de lezer zich daarenboven inderdaad geleidelijk voelt opgenomen in een netwerk van raadselachtige allegorische toespelingen. Allereerst het apparaat zelf, de samenstelling ervan uit drie hoogst merkwaardige delen: het bed, de eg en de tekenaar. Wordt een tekening in de tekenaar geschoven, dan kerft de eg het aangegeven vonnis in een tijdsbestek van twaalf uur diep in het lichaam van de veroordeelde dat vastgesnoerd ligt op het bed. Na het zesde uur zal de (on)gelukkige het schrift beginnen te ontcijferen. Het schrift op de tekeningen, de wetsartikelen die stammen van de oude commandant, is overigens voor de reiziger, die slechts een wirwar van lijnen ziet, volstrekt onleesbaar. Wat opnieuw de verbazing van de officier wekt, want voor hem is het juist klaarhelder. Zien we af van een verdere opsomming en voeg ik hier enkel nog de profetie aan toe die op het graf van de oude commandant geschreven staat: dat deze na een zeker aantal jaren op zal staan ('Geloof en wacht!'), dan kan men zich moeilijk aan de suggestie onttrekken, dat hier wellicht een beeld wordt opgeroepen van een overlevering die ooit, belichaamd in een glimmend apparaat, de macht bezat van een waarheid die voor de fanatieke aanhanger wet is, maar voor de buitenstaander uit het vrijzinnige Europa een zinloze wirwar, inderdaad een niets is geworden. Heeft Kafka hier misschien opnieuw een woord absurd letterlijk willen nemen, en wel dat van Nietzsche, die de joods-christelijke God heeft durven brandmerken als 'de grote strafmachine'<sup>51</sup>?

<sup>51</sup> Nietzsche, *Umwertung aller Werte* (Würzburg), p. 195.

Wanneer Lukács met betrekking tot 'Het Proces' en 'Het Slot' concludeert, dat hier de hoogste machten representatief zijn voor de verborgen niet-bestaande God, en deze werken dan ook typeert als allegorieën van het niets, moeten we op grond van het bovenstaande repliceren: allegorieën van het niets, wellicht, maar dan alleen als persiflage van de gruwelijke zin! Het niets is deze zin! Zo er al in 'De strafkolonie' sprake is van het niets, wordt hier niet pas op gezinspeeld in het gegeven van de wetsparagrafen van de oude commandant. Het niets spreekt al uit ieder woord van de officier, uit diens hele optreden. Zodat het niet meer dan consequent is dat deze zich, wanneer hij de reiziger tenslotte niet heeft kunnen overtuigen, zelf aan het apparaat ten offer brengt! Voor de romans geldt hetzelfde. Verstaat Lukács 'Het Proces' zowel als 'Het Slot' uitsluitend als allegorieën van het niets, dan sluit hij de ogen voor wat wel dé ontdekking van deze werken is genoemd: dat aan de transcendente wet van de keizer, van God, van wie dan ook, in werkelijkheid een immanent gerecht, een immanente grenzeloze macht ten grondslag ligt. De wet is een lege wet. Zij onttrekt zich door zich handig, imposant en wreed slechts te bekrachtigen in een vonnis dat zich alleen als straf leert kennen<sup>52</sup>. Wanneer hij de realistische details bij Kafka weliswaar zegt te waarderen als weerspiegelingen van het duivels karakter van een concreet maatschappelijk bestel, maar de werken in hun totaliteit afwijst als allegorieën van het niets, is het aan deze zin die het werk als discours van de ander spreekt, dat de marxist Lukács geen boodschap blijkt te hebben. Blind voor het terwille-waarvan van ieder werk op zich wijst hij de angst aan als grondstemming van Kafka's werk in het algemeen. Maar alleen al in 'De Strafkolonie' correleert het niets niet met de angst, maar met een geheel andere modus van bevindelijkheid: het blinde ontzag van een functionaris. Overigens, de werken van Kafka zijn niet uitsluitend noch in strikte zin allegorisch. En zijn ze het in zeker opzicht, in zoverre de lezer zich door het thema van het werk heen voortdurend opgenomen weet in een netwerk van raadselachtige toespelingen, dan creëren deze laatsten een ruimte voor interpretatie die het thema niet zozeer verduistert en oplost in het niets, alswel veeleer verheft, ontvouwt en universaliseert. 'De Strafkolonie' is een universele parabel, een werk dat nooit aan zeggingskracht kan inboeten, zolang de mens de zin van zijn bestaan zal blijven zoeken in de onderwerping aan wat voor 'apparaat' dan ook. En wat kan 'zeggingskracht' anders betekenen dan dat hier sprake is van meer dan loutere betekenis<sup>53</sup>!

<sup>52</sup> Vgl. Deleuze/Guattari, hfdst. V.

<sup>53</sup> Op het moment dat in de marxistische literatuurtheorie het wezen van de kunst wordt vastgeklonken in de idee van de weerspiegeling van het maatschappelijk zijn als immanente zinvolle samenhang, blijkt het gebruik van een min of meer allegorische beeldtaal een lot beschoren, dat de allegorie reeds eerder trof aan het eind van de 18e eeuw, toen als tegenbegrip van de allegorie in korte tijd het symboolbegrip tot almachtige ontwikkeling kwam. De idee van het realistische kunstwerk deelt met die van het symbolische de superieure aanspraak op een interne eenheid van het concrete en algemene, van verschijning en wezen, beeld en betekenis, op de immanentie kortom van de zin in het menselijk zijn als totaliteit. Op de vraag hoe deze pretentie de allegorie heeft kunnen verdringen heeft als eerste Walter Benjamin zich radicaal bezonnen. In zijn 'Ursprung des deutschen Trauerspiels' wijst hij als antipode van de barok het klassieke humanisme

Lukács confronteert in 'Geschichte und Klassenbewusstsein' het subject-object-dualisme met het gezichtspunt van de totaliteit. Heidegger onderwerpt het in 'Sein und Zeit' aan de vraag naar de zin van Zijn überhaupt. Beiden evenwel brengen dit dualisme niet slechts in verband met de scheiding tussen theorie en praxis. Zij hebben het tevens ervaren in het probleem dat voortvloeit uit de scheiding tussen kennis en kunst: de onherroepelijke devaluatie van deze laatste tot de sfeer van schone schijn zodra alleen nog aan de wetenschappelijke methode het ontsluiten van de *waarheid* wordt toevertrouwd. Nietzsche's radicale overtuiging dat kunst meer waard is dan *waarheid*, heeft voor beiden het beslissende betekend dat deze grondervaring inderdaad als opdracht aan het denken impliceert: dat het begrip van *waarheid* dat hier geldt tekort schiet. In onderscheid met de uitspraak-waarheid in de wetenschap, heeft men de eventuele *waarheid* van het literaire werk wel willen localiseren in de geloofwaardigheid van een expressie of in de levendigheid van een beeld<sup>54</sup>. Maar staat dat gelijk met *waarheid*? Voor zowel Lukács als Heidegger is dat wat in het literaire werk zichtbaar wordt niet iets innerlijks noch iets levendigs zondermeer. Laat het werk iets beleven, dan omdat het *wereld* te verstaan geeft. Dat ook literaire kunst *waarheid* involveert en de ervaring van deze kunst derhalve geen kwestie is van belangeloos welgevallen of onverplicht beleven, ligt besloten in het inzicht dat het literaire werk de objectieve totaliteit *weerspiegelt* van de *wereld* van de mens (Lukács) dan wel de existentie *onthult* als het in-de-wereld-zijn (Heidegger).

De rang van een filosofie van de kunst laat zich wellicht afmeten aan de mate waarin zij doordringt in een paradox. De kunst in het algemeen kent twee gronddenkenbeelden, laatste kernvoorwaarden waarop vanaf de vroegste tijden de reflectie over het verschijnsel kunst moest stuiten. Het eerste is het denkbeeld van *mimesis*, van overeenkomst en nabootsing, het tweede het denkbeeld dat iets uit het *niets* wordt voortgebracht. Beide denkbeelden kunnen ieder voor zich in de historie van de beeldende kunsten ten grondslag worden gelegd aan de twee richtingen die naar het zich laat aanzien het meest

aan, dat de wil tot symbolische totaliteit in het mensbeeld vereerde. (Suhkamp 1972, p. 208) Een beslissend onderwerp van studie vormt de kwestie van de devaluatie van de allegorie ook in Gadamer's 'Wahrheit und Methode'. In het tijdperk van Goethe, aldus Gadamer, ontstaat het beeld van de kunstenaar als het genie, dat het doorleefde voltooit tot de symbolische representatie van de totaliteit van het leven. Gadamer viseert dezelfde samenhang als Benjamin, maar legt toch een belangrijk nader accent wanneer hij constateert: 'Die feste Vorfindlichkeit des Begriffsgegenstandes: das 'organisch' gewachsene Symbol – die kalte, verstandesmäßige Allegorie, verliert ihre Verbindlichkeit, wenn man ihre Bindung an die Genie- und Erlebnisästhetik erkennt.' (p. 76) Het is alleen in vergelijking met deze maatstaf van het 'beleeft', dat het allegorisch beeld, dat zijn betekenis niet in zuivere beleving onmiddellijk prijsgeeft, esthetisch als bedenkelijk moest verschijnen. Wordt evenwel de wijze waarop Heidegger in 'Sein und Zeit' het begrip van het 'Erlebnis' heeft opengebrouwen op haar consequenties beproefd op het terrein van de filosofie van de kunst, dan moet dit volgens Gadamer niet alleen tot het inzicht leiden dat ook kunst *waarheid* involveert, maar tevens de rehabilitatie impliceren van de allegorie.

<sup>54</sup> Vgl. Roger Scruton, *Filosofie, literatuur en waarheid*, in: *Wijsgerig Perspectief* 19e jrg, no. 3 1978/1979.

fundamenteel uiteenlopen: de naturalistische of realistische stijl en de geometrische of abstracte. Maar evenzogoed grijpen beide — in nog oorspronkelijker zin — in elkaar en plaatsen de filosofie voor het paradoxale vraagstuk: dat het kunstwerk ons iets laat *herkennen* in wat niet eerder was.

De cognitieve zin van mimesis is dat het nagebootste wordt herkend. Vat Lukács mimesis op als een zodanige *weerspiegeling* dat de werkelijkheid gestalte krijgt als historisch-zinvolle totaliteit, dan komt de herkenning letterlijk en probleemloos neer op de bevestiging van iets dat men reeds weet of althans voor wenselijk houdt. Verdedigt hij de waarheidsaanspraak van de kunst, dan gaat het Lukács om een waarheid die al vaststaat. De kunst wordt weliswaar gelijkwaardig aan de wetenschap beschouwd als een geheel eigen autonome wijze van weerspiegeling, maar dat wat werkelijkheid is is bij voorbaat door de filosofie bepaald. En de filosofie is de wetenschap der geschiedenis. Van een paradox is hier geen sprake. Voor de totaliteit is het uit met het niets.

Hoe anders de waarheidsaanspraak van de kunst door Heidegger wordt beoordeeld, ligt in principe reeds besloten in de beknopte uitleg die Gadamer van de mimesis-gedachte geeft. In overeenstemming met de wijze waarop Heidegger in 'Sein und Zeit' het fenomeen van de 'adequatio' uit de traditionele waarheidstheorie verstaat als het *onthuld-zijn* van het zijnde zélf, stelt Gadamer ten aanzien van de mimesis in de kunst eenvoudig vast: 'Das Dargestellte ist da — das ist das mimische Urverhältnis<sup>55</sup>.' Nabootsing is geen 'Wiederholung' maar 'Hervorholung'. Het kunstwerk beeldt niet louter af, het brengt tevoorschijn, zodat het weergegevene is.

Dat de dingen zich onthullen, dat ze ons aangaan en verschijnen in hun zijn, is volgens Heidegger ontologisch alleen mogelijk op grond van het in-de-wereld-zijn. Als het oorspronkelijkste fenomeen van de waarheid wijst hij in 'Sein und Zeit' dan ook de 'ontslotenheid' van het menselijk Dasein aan. Als zodanig is waarheid zijns inziens niet zoiets als een waarde temidden van andere waarden, een ideële entiteit 'buiten' en 'boven' ons. De mens is 'in de waarheid'. Waarheid vooronderstellen betekent dan: 'sie verstehen als etwas, worumwillen das Dasein ist<sup>56</sup>.' Als in-de-wereld-zijn is het menselijk Dasein er *terwille* van de waarheid. Deze oorspronkelijke waarheid is als de onverborgenheid van het zijnde als zijnde de waarheid van het Zijn. En maakt dat niet inderdaad het geluk uit van de kunstenaar, de dingen zo te kunnen laten zien dat hij ze laat zijn?

De waarheid van het Zijn, het onuitputtelijk gegeven dat er voor ons is, dat er waarheid 'wéést', is volgens Heidegger nimmer toereikend als gebeuren gedacht. Reeds in 'Von Wesen der Wahrheit' (1930) poogt hij het wezen van de waarheid te denken als de waarheid van haar wezen (verbaal), haar geschieden. De oorspronkelijke waarheid zou dan het oplichten van een wereld zijn dat zich aan ons voltrékt. Vraagt Heidegger aanvankelijk methodisch naar de *zin* van Zijn, na de zg. 'Kehre' is er sprake van een gelaten

<sup>55</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode*, p. 108.

<sup>56</sup> Heidegger, *SuZ.*, p. 227/228.

luisteren naar de *waarheid* van het Zijn, ondermeer zoals dit zich naar zijn oordeel bij uitstek manifesteert in het kunstwerk. In het indrukwekkende 'Der Ursprung des Kunstwerkes', dat als voordracht voor het eerst in 1935 werd uitgesproken, vat hij het *wezen van de kunst* op als 'het zich-in-het-werk-stellen' van de waarheid. 'Wenn die Wahrheit sich in das Werk setzt, erscheint sie. Das Erscheinen ist — als dieses Sein der Wahrheit im Werk und als Werk — die Schönheit.' Wat we *schoonheid* noemen is volgens Heidegger niet iets wat naast de waarheid voor zou komen, als een object ter verpozing en een waarde voor zich, maar behoort toe aan wat hij het 'Sich-ereignen der Wahrheit' noemt<sup>57</sup>. Kunst is een volstrekt oorspronkelijk waarheidsgebeuren, dit in tegenstelling tot de wetenschap waarin het steeds om de uitbouw zou gaan van een reeds ontsloten zijnsgebied<sup>58</sup>. Het verschil met Lukács komt in deze beoordeling scherp tot uiting. Wat immers verwacht de theorie van het realisme anders van de kunst, dan dat nu juist ook zij zich in de baan beweegt van een reeds ontsloten waarheid. Deze waarheid is die van de wereld van de mens als totaliteit. De totaliteit is het historisch proces van menswording, door Marx onthuld als 'de voortbrenging van de mens door de menselijke arbeid, als het worden van de natuur voor de mens'. Het Zijn is daarmee voor Marx niet als Zijn überhaupt, maar als *productie* gegeven. Vanuit een dergelijk ontwerp kan het fenomeen van het kunstwerk *zélf* inderdaad nog alleen worden gedacht 1) als een product van artistieke arbeid, 2) als reproductie. De totaliteit zelf is het product bij uitstek.

Is als zodanig de totaliteit wellicht het laatste masker van het niets, dit niets zelf staat in de denkbeweging van Heidegger centraal als 'de sluier van het Zijn'<sup>59</sup>. Denkt Heidegger het *wezen van de kunst* als het 'zich-in-het-werk-stellen' van de waarheid, dan gaat het hem om de waarheid van het Zijn. Anders dan het begrip van de totaliteit (of dat van de realiteit) van het zijnde impliceert, is het Zijn van het zijnde een *wezen* (verbaal) dat zich niet gelijk willekeurig welk zijnde tot voorwerp laat maken, voor laat stellen, voort laat brengen. Het Zijn is het 'volstrekt Andere' van het Zijnde en als zodanig het niet-zijnde<sup>60</sup>. Maar als dit zo is, zo laat zich vragen, is de waarheid die in het kunstwerk tot gebeuren wordt dan een waarheid die aankomt uit het *niets*? Heidegger beantwoordt deze vraag bevestigend.

'Dann entsteht die Wahrheit aus dem Nichts? In der Tat, wenn mit dem Nichts das blosses Nicht des Seienden gemeint und wenn dabei das Seiende als jenes gewöhnlich Vorhandene vorgestellt ist, was hernach durch das Dastehen des Werkes als das nur vermeintlich wahre Seiende an den Tag kommt und

<sup>57</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam 1960, p. 93.

<sup>58</sup> Zowel kunst als wetenschap zijn wijzen waarop wij ons verhouden tot het Zijn. De wetenschap vertrekt daarbij vanuit een ontwerp waarin een regio van het Zijn bij voorbaat als methodisch bevaagbare *realiteit* is uitgelegd. De kunst vraagt niet. Althans niet op deze wijze. Anders dan een feitelijk vaststelbare realiteit onttrekt het *in-de-wereld-zijn* zelf zich aan de voorstellende blik. Dat het eerste het domein van de wetenschap vormt, het tweede dat van de kunst, komt overeen met het eenvoudig gegeven dat wetenschappers wellicht wél, kunstenaars niet zondermeer kunnen worden opgeleid.

<sup>59</sup> Heidegger, *Wat is Metafysica?*, Utrecht 1970, p. 53.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 47.

erschüttert wird. Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen. Vielmehr geschieht die Eröffnung des Offenen und die Lichtung des Seienden nur, indem die in der Geworfenheit ankommende Offenheit entworfen wird<sup>61</sup>.'

Uit het voorhandene dat ons omgeeft als het vaste waaraan we gewend zijn en daarom geneigd voor waar te houden laat de waarheid zich nimmer aflezen. Van waarheid kan pas sprake zijn wanneer de ban van het vermeende wordt geschokt doordat het kunstwerk temidden van het zijnde een ruimte openstaat 'in deren Offenheit alles anders ist wie sonst<sup>62</sup>.' Stelt Heidegger van deze openheid die in het kunstwerk haar ontwerp vindt vast, dat zij aankomt in de 'geworpenheid', dan brengt hij hier zelf precies datgene onder woorden wat ik eerder mocht omschrijven als 'het niets van een naakte bevindelijkheid' dat het zijn van een wereld pas aan het licht brengt! Krijgt het werk dan eerst gestalte naarmate dit met een bevindelijkheid ontsloten (en naar verwoording dringende) zijn woorden te beurt vallen, dan zou de scheppende kunstenaar zelf inderdaad kunnen worden opgevat als 'ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes<sup>63</sup>.'

Het waarachtige denken is vandaag bedacht op een mutatie in de betrekkingen tussen mens en Zijn. Door in 'Sein und Zeit' het subject structureel te bevragen op zijn in-de-wereld-zijn heeft Heidegger de zin en waarheid willen hervinden van wat over dit subject heengrijpt. Aldus komt ondermeer het kunstwerk aan het licht als een zijnde dat alleen in zoverre deel uitmaakt van een wereld, dat het deze juist eerst aan het licht brengt. In geval van het woord dat tot stand komt, het gelukte dichtwerk, is er niet meer sprake van iets dat zijn zijn alleen in de beleving en waardering van een subject zou hebben, maar allereerst van een tegenover dat als het Andere tréft<sup>64</sup>. 'Das literarische Gebilde (...) ist Rede des Anderen.' Ondermeer eerst vanuit deze erkenning kan het paradoxale gegeven, dat het literaire werk ons iets laat herkennen in wat niet eerder was, respectvol worden opgehelderd. Vinden wij ons zelf in een wereld terug die er niet eerder was, dan omdat zij ons wordt ontsloten vanuit een unieke modus van bevindelijkheid. 'Die Welt des Gebildes kann uns offenbar nur dann betroffen machen, wenn sie im Bann einer Befindlichkeit steht.'

Het ontwerp van Gerigk is gebaseerd op de existentiale analyse van de structuur van het in-de-wereld-zijn. In 'Der Ursprung des Kunstwerkes' evenwel – waarin Heidegger zich bezint op het kunstwerk in het algemeen – vindt ten opzichte van het ontologisch-existentiale kader van 'Sein und Zeit' een opzienbarende veruiming plaats. Hier brengt Heidegger immers als constitutief moment van het kunstwerk tegenover het begrip van wereld een

<sup>61</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 81/82.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>64</sup> 'Hier ist mehr als Sinnerwartung, hier ist, was ich Betroffenheit von dem Sinn des Gesagten nennen möchte.' (Gadamer, *Kleine Schriften II*, Tübingen 1967, p. 6) Spreekt hij in 'Wahrheit und Methode' de these uit dat het kunstwerk zijn 'eigenlijk zijn' daarin heeft 'dass es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt', dan staat daarbij voor Gadamer voorop dat uit het kunstwerk 'eine überlegene Wahrheit spricht.' (p. 98, 107)

verrassend ander begrip aan het licht: dat van *aarde*. Het kunstwerk zou niet alleen op wereld, maar ook op aarde betrokken zijn als datgene waarin al wat op-gaat en zich opent als zodanig ook weer wordt teruggeborgen. Wanneer zich in een werkelijk kunstwerk een wereld opent, dan is haar ontsluiting tevens inkeer in de rustende gestalte. Het kunstwerk ontsluit niet alleen wereld, maar staat ook in zich. Alleen wat beweegt kan rusten. Dat wat in alle hevigheid beweegt en zijn beteugeling in het tot stand gekomen werk zoekt, zou de voortdurende strijd zijn tussen een wereld die als het zich-openende geen verhulling duldt, en een aarde die het zich ontsluitende in zich tracht terug te bergen. Wordt in het kunstwerk waarheid op een geheel eigen autonome wijze tot gebeuren, dan is deze waarheid volgens Heidegger als de onverborgenheid in diepste zin de 'oerstrijd' die zich afspeelt tussen 'ontberging' en 'verberging' in het wezen van het Zijn zelf. 'Der wahrhaft dichtende Entwurf ist die Eröffnung von Jenem, worin das Dasein als geschichtliches schon geworfen ist. Dies ist die Erde (...)'<sup>65</sup>. Ver lijken we hier opeens verwijderd van het ontwerp van Gerigk, waarin, naar een wenk van Heidegger zelf, als het terwille-waarvan van het literaire werk (met natuurlijke zwaarte) een bevindelijkheid wordt aangewezen. Maar van onverenigbaarheid hoeft geen sprake te zijn. Want is het niet juist de bevilijkheid die in haar wezensbepaling inderdaad reeds de twee-eenheid kent die Heidegger op een uiterst niveau van bezinning als twee-dracht tussen wereld en aarde aan het licht poogt te brengen: de ontsluiting van enerzijds de geworpenheid, de facticiteit van het er te zijn, anderzijds het in-de-wereld-zijn als geheel!

Van het inzicht, dat het kunstwerk niet alleen zijn oorsprong in het zwijgen vindt, maar daar ook weer in terugkeert, dat het woord zijn wezen niet heeft in zijn totale uitgesprokenheid, maar wellicht veeleer in wat het ongezegd laat, getuigt een kleine tekst van Kafka uit de bundel 'De chinese muur.'

## PROMETHEUS

Over Prometheus worden vier sagen verteld: Volgens de eerste werd hij omdat hij de Goden aan de mensen had verraden, aan de Kaukasus vastgeklonken en de Goden zonden adelaars die van zijn voortdurend aangroeiende lever vraten.

Volgens de tweede drong Prometheus zich door de pijn van de hakkende snavels steeds dieper in de rots, totdat hij er één mee werd.

Volgens de derde werd in de duizenden jaren zijn verraad vergeten, de Goden vergaten, de adelaars, hijzelf.

Volgens de vierde werd men, wat redeloos was geworden, moe. De Goden werden het moe, de adelaars werden moe, de wond sloot zich moe. Bleef het onverklaarbare rotsgebergte. — De sage probeert het onverklaarbare te verklaren. Daar zij uit een grond van waarheid is ontstaan, moet zij weer in het onverklaarbare eindigen.

<sup>65</sup> Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, p. 58. Vgl. reeds *Vom Wesen der Wahrheit*: 'Die Entberging des Seienden als eines solchen ist in sich zugleich die Verberging des Seienden im Ganzen.' (Frankfurt am Main 1954, p. 25.)