



**Universiteit
Leiden**
The Netherlands

De affectieve plot: over de vroege romans van Marcel Möring

Haar, G. van de

Citation

Haar, G. van de. (2026, March 13). *De affectieve plot: over de vroege romans van Marcel Möring*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/4297244>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/4297244>

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

Samenvatting

Algemeen

In *De affectieve plot: over de vroege romans van Marcel Möring* onderzoek ik hoe het affectieve in de eerste drie romans van Marcel Möring (Enschede, 1957) literair-fenomenologisch te beschrijven is. Dat loopt uit op de ontwikkeling van het concept 'affectieve plot'.

Centraal staan de drie romans waarmee Marcel Möring zijn naam vestigde: *Mendel* (1990, Geertjan Lubberhuizenprijs, oorspronkelijk gepubliceerd onder de titel *Mendels erfenis*), *Het grote verlangen* (1992, AKO Literatuurprijs, binnen twee jaar honderdduizend exemplaren verkocht in het Nederlands taalgebied) en *In Babylon* (1997, Gouden Uil en Jonge Gouden Uil, rond de eeuwwisseling vertalingen in onder meer het Duits, Engels, Hebreeuws, Frans en Spaans).

Het onderzoek valt uiteen in drie delen. Na een inleidend hoofdstuk wordt in het eerste deel het *schrijverschap* van Möring onderzocht door middel van analyse en bespreking van zijn autobiografische en zijn poëtische uitspraken en van de literaire ontvangst van de vroege romans. In een scharnierend middendeel geef ik een *fenomenologie van het affectieve* op basis van het werk van de Leidse filosoof Gerard Visser. In deel III wordt beproefd hoe deze opvatting van het affectieve de leeservaring van elk van de *drie romans* verhelderen kan. Dit gebeurt op basis van close reading van enkele kenmerkende scènes in hun rol binnen de roman als geheel. In de praktijk blijkt close reading met aandacht voor het affectieve te resulteren in de formulering van een 'affectieve plot' van elk van de romans: de onderliggende stemmingsontwikkeling is cruciaal voor de aard van de roman. Deze uitkomst wordt in de slotbeschouwing onder de loupe genomen en nader geëvalueerd.

Inleiding

In *hoofdstuk 1* stel ik vast dat het onderzoek naar het werk van Marcel Möring tot heden vrijwel geheel in het teken van de verwerking van de Shoah heeft gestaan. Het werk verdient een bredere blik dan dat. Gezien de grote rol voor beleving, ervaring en affectiviteit in zowel het werk zelf als in de poëtische uitingen van de auteur is focus op het affectieve gewenst.

Vervolgens wordt positie bepaald ten opzichte van het 'affective criticism' binnen de cultural studies, zoals dat met de 'affective turn' midden jaren 1990 in Noord-Amerika een plaats kreeg dankzij de pioniers Eve Kosofsky Sedgwick en Brian Massumi. Mijn onderzoek sluit weliswaar aan bij de nog steeds groeiende belangstelling voor de affecten, maar wijkt er op bepalende punten ook vanaf. Het taboe op innerlijkheid acht ik contra-productief. Het uitblijven van close reading zorgt voor

een generaliserende aanpak die telkens los dreigt te raken van concrete kunstwerken en daardoor aan wetenschappelijk belang inboet. Een gematigde positie nemen de Nederlandstalige onderzoekers Hans Demeyer en Sven Vitse in hun *Affectieve crisis, literair herstel* (2021, vgl. 2021b) in: zij stellen op basis van grondige lezingen vast dat het werk van schrijvers van de ‘millennialgeneratie’ (geboren tussen 1980 en 1999) een ‘affectieve dominant’ heeft die in werk van eerder datum zo niet te zien is.

Zonder op het historische aspect van deze laatste observatie af te willen dingen ga ik er in mijn onderzoek vanuit dat het affectieve structurerend is voor literair werk en andere kunstwerken in het algemeen. De Romantiek heeft het in reactie op de Verlichting op de agenda gezet, daarvoor was het affectieve karakter van kunst voorondersteld (zoals blijkt uit de vanzelfsprekende aandacht voor de peripeteia in de ‘plot’ en voor een catharsis bij de toeschouwer). Onderzocht zal worden of bestaand femnologisch gedachtengoed over het affectieve de bijzondere leeservaring van het vroege werk van Marcel Möring verhelderen kan.

De Duits-Amerikaanse filosoof Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University) heeft een interessante poging gedaan het begrip ‘Stimmung’ te operationaliseren voor de literatuurwetenschap (*Stimmungen lesen: Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, 2011, vertaald als *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*, 2012). Een verbinding met vertelkunde of stilistiek, en dus met de details van het concrete literaire kunstwerk, bleef daarbij echter uit. Gumbrecht lijkt met ‘Stimmung’ slechts de tijdgeest te bedoelen: hij wil de verstaanshorizon van de kunstenaar expliciteren. Voor stemmingsonderzoek is het mijns inziens nodig om, zoals in deze studie gebeurt, het affectieve als afzonderlijk structurelement van het werk op te vatten en te bezien welke basale stemming of stemmingsontwikkeling door het literaire werk wordt neergezet.

In het gehele onderzoek is het onderzoekskader fenomenologisch van aard: het gaat om de ervaring; bottom-up waarnemingen kunnen theoriegeleide waarnemingen verstoren; en het fenomeen levert in principe het model.

Deel I: Het schrijverschap van Marcel Möring

Hoofdstuk 2 Biografisch gaat na welk beeld de schrijver van zichzelf neerzet via uitspraken over zijn leven. Welke ‘persona’ neemt hij aan voor het publiek?

Uit Mörings autobiografische uitingen rijst het beeld op van iemand die er in zijn kindertijd tot zijn schrik achter kwam dat hij joods is en die deze ontdekking met alles wat die inhield, aanvankelijk tegen zijn zin, tot het centrum van zijn schrijverschap heeft gemaakt. Het betreft de ontdekking van een gemis: de geliefde grootouders blijken de onderduikouders van zijn moeder; de biologische familie aan moederszijde is omgekomen in de Shoah en de moeder zelf heeft moeite met nabijheid. Tegelijk betekent het voor hem de ontdekking van het jodendom als culturele traditie.

Hoofdstuk 3 Poëtica brengt uitspraken van Marcel Möring over literatuur en kunst in kaart op basis van een analyse van de meest voorkomende aandachtspunten.

Dat zijn: experiment – lezersemotie en schrijversemotie (het affectieve rond de tekst) – stem – verhaal – chaos – heelijkheid en herinnering (het affectieve binnen de tekst). Gedurende de onderzochte periode blijven de opvattingen over een thema tamelijk gelijk. Wel groeit de aandacht voor de chaos in het verhaal en de ‘heelijkheid’ in weergave en beleving die juist zo tot stand kan komen.

In Mörings literaturopvatting overheerst het verlangen om bij de lezer emotie tweeweg te brengen (zoals hij die zelf als literaire lezer ook ervaart). Zelfs als de context er helemaal niet om vraagt, spreekt Möring over besef, bewustzijn, ervaring, beleving, geraakt en ontroerd-zijn. De roman is voor hem een belevingsruimte. De herinnering blijkt het belangrijkste voertuig van het affectieve. Die kan een heelevatorervaring brengen die voor de schrijver ook kenmerkend is voor de beleving van een geslaagd kunstwerk. Daarom experimenteert Möring met vorm en stijl, in navolging van onder anderen de modernisten James Joyce en Samuel Beckett. Zo kun je buiten het gedwongen lineaire verloop stappen en alle tijdslagen tegelijk aanwezig stellen: dat levert een maximum aan (affectieve) ervaring op.

Hoofdstuk 4 Receptie geeft een analyse van de ontvangst. *Mendel* oogstte in de eerste plaats lof wegens het veronderstelde filosofisch karakter, bij *Het grote verlangen* is het affectieve sterker in beeld – als veronderstelde provocatie van de schrijver. Bij *In Babylon* zijn het fragmentarische en de ‘chaos’ van de roman overheersend in de reacties, en het hangt van de recensent af of dat een positief oordeel oplevert; bij de positieve oordelen blijft de affectieve ‘winst’ van het procédé opvallend vaak buiten beschouwing. Regelmatig worden de romans tegen de realistische meetlat gelegd – iets wat gezien Mörings poëtische voorkeuren voor experiment, chaos en emotie tot frictie leidt met de voorkeuren van de recensent.

In de weinige wetenschappelijke essays gaat het bijna steeds over de verbeelding van de Shoah, in semi-wetenschappelijke essays duiken zowel affectieve als religieuze elementen op.

Mörings Kellendonk-lezing *Naakt en namaak in de literatuur* (1999) is in deze context te zien als een literair-politiek pleidooi voor aandacht voor het bijzondere van de literaire leeservaring en voor de affectieve aard van literatuur. In de polemiek die erop volgde ging het echter over (schijn)tegenstellingen als die tussen kunst-om-de-kunst en literair realisme, en speelden leeservaring en affectiviteit hoegenaamd geen rol.

Deel II: Fenomenologie van het affectieve

Hoe is het affectieve te beschrijven? De filosoof Gerard Visser wijst erop dat de westerse denktraditie doorgaans het voelen achtergesteld heeft bij het waarnemen en het denken. Van het gevoel wordt bij voorkeur geabstraheerd. Maar kun je in dat geval wel geldig over kunst spreken, of over de werkelijkheid in het algemeen?

Visser agendeert het voelen (het affectieve) in navolging van Nietzsche en Heidegger, en gaat na hoe deze twee denkers zich op dit punt verhouden. Opvallend bij Nietzsche is de ruimte voor het individuele; en opvallend bij Heidegger is zijn

opvatting van mens-zijn als ‘Dasein’ of in-de-wereld-zijn, het opgenomen zijn in de omgeving. Heidegger brengt op noemer hoe je altijd midden in de ervaring bent (een heldere subject-objectrelatie is slechts een abstractie); Nietzsches opvatting van het individuele voorkomt – volgens Visser – dat je geheel en al opgaat in die ervaring. Dat laatste is gezien Heideggers problematische historische opstelling binnen het nationaal-socialisme dringend nodig.

Intussen komt van Heidegger wel de grootste omwenteling, betoogt Visser. Met het woord ‘Dasein’ geeft hij een alternatief voor het gewone objectiverende spreken over de werkelijkheid dat we kennen uit wetenschap, techniek en maatschappij en dat al door Husserl als reductionistisch werd bestempeld. We bevinden ons altijd midden in de ervaring en in-de-wereld, en het is dan ook onjuist en onwetenschappelijk dit in-de-wereld-zijn als irrelevant ter zijde te schuiven, luidt het standpunt van Heidegger. Hij munt de begrippen ‘Stimmung’ en ‘Befindlichkeit’ om het ervaren en het inherent affectieve daarvan nader te karakteriseren: wat we zien en meemaken ‘stemt’ ons en leidt tot een algeheel gevoel, de ‘bevindelijkheid’. Voor Heidegger gaat deze Befindlichkeit vóór het Verstaan uit.

Deze inzichten hebben consequenties voor de kunstwetenschappen: als het voelen buiten beschouwing wordt gelaten, haal je de kern uit het ervaren van een kunstwerk, in ons geval: uit de leeservaring. Vissers lezing van Heidegger culmineerde in 2018 in zijn studie *Gelatenheid in de kunst: Nijhoff, Braque, Kawabata – van gesloten naar open vormen*. In dit boek is een hoofdrol weggelegd voor de stemming. Via de stemming ervaar je een kunstwerk, via de stemming ‘word je ontsloten naar’ het kunstwerk – of blijft het werk juist toegesloten (wat het geval is bij bijvoorbeeld ergernis); het kunstwerk ‘stemt’ je.

Daarbij lijkt de specifieke (grond)stemming van de gelatenheid het doel van veel moderne kunst, betoogt Gerard Visser. Met filosofische gelatenheid wordt ‘laten-zijn’ bedoeld, of ook loslaten, overlaten en toelaten. In de vertechniseerde samenleving zoeken de kunsten ruimte om de dingen en de mensen weer te ‘laten zijn’. Juist als de kunst de rechtstreekse afbeelding loslaat en ruimte maakt voor de beleving, kan de filosofische gelatenheid gestalte krijgen. Daarvoor zijn ‘open vormen’ nodig: vormen waarin de betekenis en de beleving vrijelijk kan resoneren, zowel de beleving zoals die spreekt uit het werk als de beleving van het veelkoppig publiek én die van de maker.

Het denken van Gerard Visser over het affectieve in de kunsten opent verschillende perspectieven op literair werk, zeker op de romans van Möring die hier centraal staan.

Deel III: Drie romans

Wat levert een vertelkundig en stilistisch geïnformeerde close critical reading met oog voor het affectieve (volgens principes van reader-response) op voor een literair-fenomenologische beschrijving van de drie eerste romans van Marcel Möring?

Hoofdstuk 6 Mendel laat zien dat Mörings debuteert geschreven is volgens de logica van het gevoel: beelden van sombere droefheid spiegelen beelden van intens verlangen – een vijver kan aan het begin van de roman onderdeel van een gedroomde oase zijn, aan het slot is een vergelijkbare waterplas een donker vennetje in een zwaar doorregend bos. De vertelde gebeurtenissen verzetten zich tegen een heldere tijdsbepaling. We zitten als lezers eerder in een heden waarin de verschillende tijdlagen tegelijk aanwezig zijn. Dat is gekoppeld aan een plek: in zijn woonhuis ziet Mendel zijn gestorven familieleden nog rondlopen; op de velden om het stadje resoneren al zijn eerdere zwerftochten, een ontvankelijkheid voor en overgave aan de nacht, een verlangen naar de dood, zijn onmogelijke verliefdheid, de geschiedenis van de familie en van de wereld.

De overvloed aan herinneringen wordt zonder uitzondering verteld als actieve flashback, vanuit de beleving van het vroegere moment. Mendel kijkt niet terug op het moment dat hij tien was en van de trap viel, maar hij zit er middenin. Dit wordt onder andere bereikt door strikte focalisatie bij de ‘herinnerde Mendel’. Het maakt dat we als lezer binnen Mendels beleving verkeren en daarin ook zitten opgesloten. Het geheel doet zich voor als een variant op de – meer piekerende – stream of consciousness, het is te typeren als een ‘stream of experience’.

Het personage Mendel sluit zich intussen af voor reguliere communicatie en komt niet dan op het allerlaatst tot liefdesovergave. Een verstilde, droevige droom besluit het boek. Dat levert een affectieve plot op waarin de stemming zich ontwikkelt *van* verlangen, ontvankelijkheid (de nacht, de natuur) en verveling (de dromerigheid) *via* een plotselinge overgave aan de geliefde *naar* droeve gelatenheid. Het grondbesef of de ‘bevindelijkheid’ is de rouw en het verlies: die bepalen Mendels mogelijkheden.

Hoofdstuk 7 Het grote verlangen bespreekt het daarin vertelde verhaaltje-binnen-het-verhaal, ‘De Man Die Alles Vergat’, als mise-en-abyme. Het spiegelt op scèneniveau delen van het romanverhaal en geeft een helder affectief statement af: ga terug naar het vuur van je oorspronkelijk verlangen (en je diepste verhaal komt boven). Het is een ‘fractal’, een kleine afbeelding van het grote geheel waar het zelf bij hoort.

Een mise-en-abyme heeft bijna altijd affectieve waarde: het is het moment waarop een voorval, droom, anekdote of ingebed verhaal in sterk gecondenseerde, verdichte, soms symboliserende vorm verwijst naar het verhaal waarin het voorkomt. Het geeft in een flits weer wat er aan de hand is. De Man Die Alles Vergat, een figuur met religieus-chassidische wortels, komt pas tot leven wanneer hij zijn rationele gepieker opgeeft en voluit vertrouwt op zijn verlangen. Iets vergelijkbaars overkomt de wees Sam: hij is volkomen vergeten hoe het was toen zijn ouders nog leefden. Zijn tweelingzus en zijn broer kunnen hem alles wijsmaken, en dat doen ze ook. Maar Sam heeft ijdromen van het auto-ongeluk waarin zijn ouders omkwamen, en merkt dat hij wel degelijk weet wat er is gebeurd. Tijdens eerstvolgende vertelsessie met zijn zus en broer neemt hij het woord voor het nieuwe, uiterst treurige verhaal.

Terwijl een gewone lezing van de roman, gegeven de literaire kritiek, vooral het avontuur en iets als de rauwheid van het leven blootlegt, maakt aandacht voor wat het verhaal te voelen geeft duidelijk dat het verlangen uit de titel niet serieus genoeg

genomen kan worden. De affectieve plot behelst hier de stemmingsontwikkeling *van* (opnieuw) verlangen, ontvankelijkheid (voor het rumoer van de wereld) en verveling (ongeveer dezelfde dromerigheid als in *Mendel*) *via* overgave aan het gekoesterde verlangen *naar* een ontvankelijke gelatenheid: het levensverhaal komt boven, hoe treurig ook.

Hoofdstuk 8 In Babylon maakt duidelijk dat een roman zichzelf kan afbreken. Zo goed als alles wat in de loop van het gelaagde verhaal is opgebouwd, verbrokkelt aan het einde. De anticlimax is dat protagonist Nathan onverwacht gewelddadig wordt en dat de massief opgeworpen whodunit-kwestie op geen enkele manier wordt opgelost. Op deze manier opgeschreven is een affectieve plot niet ver weg. Maar het opvallende is dat in de kritiek en de meer serieuze analyses soms wel de postmoderne ‘instorting’ van de roman, maar slechts zelden de voelbaar gemaakte beleving van de werkelijkheid werd beschreven. Oorzaak is wellicht dat het onge- woon is om over de ‘stemming’ en de ontwikkeling daarin te schrijven.

In *In Babylon* is nog steeds het verlangen aanwezig, in de vorm van zalige herinneringen aan de tijd dat iedereen nog bij elkaar was. Maar Nathan ziet zich als de inmiddels enig overgeblevene, samen met zijn nicht Nina, die een mogelijk onechte dochter is van zijn vermiste broer. De twee zijn spectaculair ingesneeuwd in een huis vol spokende herinneringen. Nathan trekt in het geheim op met twee vriendelijke familieschimmen, overlevenden van een zeventiende-eeuwse pogrom. Dat doet hij al vanaf zijn kindertijd. Wanneer de ene schim achteloos met een vestzakhorloge uit de negentiende eeuw speelt, legt de andere aan het kind Nathan uit wat het woord ‘anachronistisch’ betekent; even later smelt het horloge in gouden druppels weg, iets dat cynisch genoeg juist heel precies chronologisch valt te plaatsen, want het gesprek van de schimmen met de jonge Nathan, die met een deel van de familie naar Amerika is gevlucht, vindt in 1944 plaats. Hiervoor kun je de term ‘plotmetonymie’ gebruiken: de gebeurtenis komt uit de ‘aangrenzende’ vernietigingskampen. De – gewone – plot valt hier onopvallend samen met wegvoeringsmotieven, met als resultaat voor bij wie het resoneert een overheersend rouwbesef.

De stemmingsontwikkeling gaat in deze roman *van* verlangen, veel beredden- dende, half komische, licht nerveuze actie (Nathan wil Nina bevrijden) en de nodige rationaliteit *naar* angstige overgave – alweer aan de liefde. De angst beklijft. De onderliggende ‘bevindelijkheid’ is de intergenerationele rouw. Die bepaalt wat er wel en niet mogelijk is in de handeling.

Slotbeschouwing

De drie romananalyses maken duidelijk dat het affectieve in en van een plot alleen *via* en tijdens de leeservaring is vast te stellen, precies zoals tijdens het schrijfproces de vorm de affectieve inhoud mede gestalte geeft. De ‘detectie’ van de affectieve plot zit dicht op het leesproces. Close reading is een beproefde methode om in contact te blijven met de levende leeservaring. Die leeservaring ontstaat in de resonantie- ruimte van de roman en wordt mogelijk gemaakt door de open vorm ervan.

Het affectieve van een plot blijkt in de praktijk niet alleen de handeling in affectieve zin te zijn zoals rechtstreeks aangeven of als 'subtekst' gesuggereerd, maar ook alles waarmee het boek (veelal) over de hoofden van de personages heen een affectief appel op de lezer doet, de affectieve *organisatie* van het werk: intertekstualiteit, metaforisch op te vatten plotelementen, metonymische plotelementen (zoals de goederentrein die in *Mendel*), de vele momenten van dramatische ironie, de aanwezigheid van sprookjes als spiegelverhalen (mise-en-abyme) en een chaotische tijdsbehandeling. Er zijn meer stilistische en vertelkundige 'vindplaatsen' van een affectieve plot bij Möring, en onderzoek van andere romans van andere schrijvers zal nieuwe heuristiek aan het licht brengen.

Een stemmingsontwikkeling in een roman is wat het eerste wordt waargenomen tijdens het lezen, maar wat – mede door de gebruikelijke gerichtheid op harde plotmatige feiten en helder vaststelbare thema's – veelal als laatste wordt geëxpliciteerd. Als dat al gebeurt. Zonder aandacht voor de affectieve laag of schil (de Befindlichkeit) komt het Verstehen in de lucht te hangen. De uitdaging is om dit woordloos affectieve toch taal te geven. Dat is mogelijk door het te verbinden met concrete vertelkundige en stilistische eigenschappen van het werk.

Deze affectief-fenomenologische benadering vraagt mijns inziens om 'doorontwikkeling' naar andere romans en andere genres. In een gedicht is eveneens vaak een affectieve beweging zichtbaar of misschien een affectieve 'clou'. Interessant is welke accenten er vallen binnen een oeuvre en ook welke soort affectieve plots in een bepaalde periode dominant zijn. Aandacht voor het affectieve verdient een plek vóór het duiden uit.